

An aerial, high-angle photograph of a multi-story apartment building with a grid-like facade of windows and balconies. Several people are visible on the balconies, some appearing to be engaged in activities or performances. The building's colors are a mix of light and dark tones, with some balconies having red railings. The overall scene suggests a vibrant urban environment.

N° 48 Été 2016

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Des stratégies culturelles en jachère Jean-Pierre Saez / Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals Emmanuel Wallon / Le Festival d'Avignon comme scène de l'espoir politique Olivier Py / Le Festival d'Avignon, terre de colloques Bernard Faivre d'Arcier / Avignon, la ville dont le nom confond le théâtre et l'agora Emmanuel Wallon / La magie politique du Festival d'Avignon Florian Salazar-Martin / Les Rencontres d'Avignon ou la construction d'une pensée pour la culture Michel Debeauvais / Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires Luc Gwiazdzinski / Fosbury-flop ou de la ruse dans l'espace public Aglaée Degros / Ce que la danse fait aux lieux. Interventions chorégraphiques en paysages urbains Philippe Saire / Des occupations temporaires comme espaces d'expérience collective Nicolas Détrie / Tourisme expérimental : la ville comme terrain de jeu Joël Henry / Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage Chris Younès /

Dossier coordonné par Luc Gwiazdzinski et Lisa Pignot

LES GÉO-ARTISTES : NOUVELLES DYNAMIQUES POUR LA FABRIQUE URBAINE

NUMÉRO SPÉCIAL

70^E ÉDITION

DU FESTIVAL D'AVIGNON

SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p. 1 : Jean-Pierre Saez
Des stratégies culturelles en jachère

DÉBATS (3 – 8)

p. 3 : Emmanuel Wallon
Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals

70^E ÉDITION DU FESTIVAL D'AVIGNON CAHIER SPÉCIAL (9 – 27)

p. 11 : Olivier Py
Le Festival d'Avignon comme scène de l'espoir
politique

p. 15 : Bernard Faivre d'Arcier
Le Festival d'Avignon, terre de colloques

p. 19 : Emmanuel Wallon
Avignon, la ville dont le nom confond le théâtre
et l'agora

p. 24 : Florian Salazar-Martin
La magie politique du Festival d'Avignon.
À propos du lien entre la FNCC et le Festival

p. 26 : Michel Debeauvais
Les Rencontres d'Avignon ou la construction
d'une pensée pour la culture

LES GÉO-ARTISTES : NOUVELLES DYNAMIQUES POUR LA FABRIQUE URBAINE

DOSSIER (29 – 92)

Dossier coordonné par
Luc Gwiazdzinski et Lisa Pignot

p. 29 : Luc Gwiazdzinski, Lisa Pignot
Introduction

p. 32 : Luc Gwiazdzinski
Petite fabrique géo-artistique des espaces publics
et des territoires

p. 39 : Aglaée Degros
Fosbury-flop ou de la ruse dans l'espace public

p. 43 : Philippe Saire
Ce que la danse fait aux lieux. Interventions
chorégraphiques en paysages urbains

p. 46 : Nicolas Détrie
Des occupations temporaires comme espaces
d'expérience collective

p. 49 : Joël Henry
Tourisme expérimental : la ville comme terrain
de jeu

p. 52 : Chris Younès
Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage

p. 55 : Vincent Guillon
Éprouver la métropole en marchant : le GR@2013,
un chemin à la croisée des cultures de la randonnée

p. 59 : Loïc Magnant
Des explorations aux hospitalités, un bureau des
guides pour faire l'expérience d'un territoire

p. 63 : Patrick Braouezec
Fabriquer de l'« en commun »

p. 66 : Collectif Etc
Mobilisations populaires spontanées et politiques
publiques urbaines : frères ennemis ?

p. 71 : Sébastien Thiéry
Construire en dissidence. Tout l'art du PEROU

p. 75 : Maud Le Floc'h
L'artiste dans l'émergence de la ville foraine

p. 78 : Charles Altorffer, Laurent Petit,
Fabrice Laurent
Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan

p. 83 : Marc Armengaud
Notes sur le moment alternatif des grands espaces
publics métropolitains

p. 87 : Laurent Matthey
Gouverner par l'événement. Quand l'action sur la
ville s'empare de la critique artiste

p. 91 : Thierry Paquot
L'art topophile

BIBLIO (94 – 102)

p. 94 : Sylvia Andriantsimahavandy
Remixer l'action publique

p. 96 : Laurence Allard
Seuls ensemble... really ?

p. 98 : Emmanuel Wallon
Quand j'entends le mot « culture », je sors mon vocabulaire

p. 100 : Bruno Messina
De la musique avant toute chose...

p. 101 : Hervé le Crosnier
Politique des algorithmes

SUPPLÉMENT AU NUMÉRO 48 :

Le spectacle vivant en chiffres, juillet 2016
Emmanuel Wallon

DES STRATÉGIES CULTURELLES EN JACHÈRE

Grâce à quelques décennies de politiques culturelles et de décentralisation, la France dispose d'atouts artistiques et culturels considérables en comparaison avec la plupart des autres pays du monde. C'est même l'une de ses marques de fabrique le plus souvent mise en avant. Nos plus proches voisins européens nous font sans cesse remarquer la qualité de la création, de l'innovation culturelle et des patrimoines que nos politiques culturelles ont suscitée du nord au sud, d'est en ouest, dans les grandes villes comme en milieu rural.

À y regarder de plus près, nous savons bien que « l'aménagement culturel du territoire » ne peut qu'être un ouvrage inachevé et dont les termes doivent être actualisés en permanence en fonction des évolutions de la vie culturelle et sociale et d'une définition actualisée de l'intérêt général. Néanmoins, ces atouts ont la particularité d'être à la fois forts et fragiles. Forts par leur rayonnement, leurs effets symboliques et pratiques, fragiles du fait des incertitudes pesant sur le pacte tantôt explicite, tantôt tacite dont ils dépendent en grande part. Sur le front de la culture, les nouvelles suivent un cours qui alimente un sentiment de circonspection. Certes, la densité de propositions artistiques et culturelles ambitieuses demeure élevée. Dans le même temps, des projets continuent d'être menacés ou affaiblis – là même où ils seraient le plus nécessaires, c'est-à-dire dans les quartiers les plus démunis –, que ce soit pour des raisons budgétaires ou pour des motifs beaucoup plus discutables. Parallèlement, on observe toujours plus de renouvellement et de transformations dans les démarches artistiques et culturelles, « à tous les étages » de leur fabrication, dans tous types de territoires. De nouveaux modèles d'économie culturelle se déploient, de nouvelles formes de relation entre art et société ne cessent de s'inventer sur toute la chaîne de production. À ces diverses considérations sur l'état des choses et les dynamiques à l'œuvre en matière culturelle, il convient d'ajouter que le récent accord sur le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle vivant et de l'audiovisuel aurait pu acter des avancées intéressantes alors que s'ouvrent les festivals de l'été. En définitive, il semble que cette « victoire », saluée par certaines organisations professionnelles, demeure en sursis. On pourrait aussi se réjouir – même si c'est plutôt anecdotique dans l'économie générale de la culture de notre pays – d'une légère remontée du mécénat culturel en 2015. Au total, les politiques culturelles traversent une drôle de période, comme en jachère de stratégie.

Des options disparates

Si l'on prête attention aux politiques culturelles des collectivités territoriales, ce qui frappe avant tout ce sont les options disparates qui semblent se dessiner d'un territoire à l'autre, ou qui se conjuguent de manière parfois contradictoire sur un même territoire. Ainsi, on relève que tel Département parvient, après des années de baisse, à redonner du lustre à son effort pour la culture en l'augmentant de 12 %, tandis que tel autre passe 40 % de son budget culturel à la trappe sans coup férir. Du côté des Villes, l'amplitude n'est pas du même ordre – heureusement serait-on tenté de dire – mais les orientations qui se profilent sont éclectiques et vont dans des sens dissemblables. Quant aux Régions, il est globalement bien difficile en ce moment de trouver une lisibilité à leurs politiques,

absorbées qu'elles sont à intégrer leur nouveau périmètre, à reconstituer ou recomposer des services opérationnels, à se mettre en conformité avec la réforme territoriale, avant de formuler un projet. En attendant, les unes tentent de maintenir leurs moyens ou de contenir leur baisse quand d'autres reculent brusquement, sans que leurs décisions soient éclairées par une évaluation transparente et nourrie d'un minimum de dialogue, créant des difficultés immédiates sur le front de l'emploi. Ajoutons à ces éléments que tous les niveaux de collectivités sont de fait concernés par la réforme territoriale et les nouveaux cadres intercommunaux. Sauf exception, c'est moins l'attentisme qui fait problème à cet égard que la difficulté et la complexité de la tâche. La surmonter avec efficacité demanderait des évaluations sérieuses, du dialogue et donc du temps.

Si le ministère la Culture apparaît aujourd'hui davantage comme un pôle de stabilité dans le financement de la culture, il ne faudrait pas pour autant nier les difficultés des collectivités territoriales. Dans les Villes où la culture représente 10 à 20 % et plus de leur budget, on comprend que la réduction de leur dotation globale pèse forcément sur leur capacité d'intervention. Cependant, si les contraintes existent, comment expliquer de tels écarts entre les unes et les autres ? C'est ici que les explications se brouillent et que, dans la confusion de la situation, sont jetés des anathèmes noyant toutes les responsabilités (les élus ! Les professionnels ! L'État !...). Il faut bien entendre l'argument budgétaire mais ne masque-t-il pas bien souvent un fléchissement de l'ambition politique ? Quand les concurrences territoriales supplantent les besoins de coopération, quand le discours gestionnaire occupe toute la page des politiques culturelles, c'est qu'elles sont en panne de dessein.

Dans ce contexte, il demeure impératif qu'État, collectivités territoriales, organisations, réseaux professionnels et citoyens soient associés à l'élaboration de diagnostics territorialisés et discutent des contributions de chaque partie aux solutions à mettre en œuvre. Ici et là, dans des villes, des départements et des régions, des processus de concertation se sont mis en place. Relevons que le temps qui leur est accordé et l'esprit de confiance dans lequel ils se déroulent sont les facteurs clés de leur réussite. À travers cette modalité de dialogue, il ne saurait s'agir de réclamer une dilution de la responsabilité politique. La « co-construction » dont il est question doit permettre à chacun d'apporter sa part de réflexion, de mieux se situer et de mieux agir à sa place, en toute légitimité. Quand ils sont conduits dans la clarté des rôles et des objectifs, ils aident à établir des états des lieux plus pertinents, à valoriser les avancées, à souligner les difficultés, à générer des idées inventives, à favoriser la reconnaissance mutuelle des acteurs et de leurs apports. Dans le même esprit, il est temps, puisque l'outil existe, que les Conférences territoriales d'action publique, avec la culture pour sujet, se mettent en place. Pourquoi est-il important que le débat sur la culture se fédère ? Il ne s'agit pas d'attendre de l'État un nouveau « la » des politiques culturelles, il ne s'agit pas de fonder l'action publique en faveur de la culture dans un même moule, un prêt-à-penser unique. Il est question de créer les nouvelles conditions pour l'inscrire dans un nouvel élan, un élan partagé. Olivier Py, dans cette livraison de *l'Observatoire* soutient justement la nécessité de régénérer « un espoir politique pour la culture ». Précisons que cet espoir ne pourra advenir que d'un effort commun, et qu'il implique que chaque partie concernée se place en situation d'écoute et joue le jeu de la remise en cause. Mais l'heure est-elle à cette disposition d'esprit ?

Jean-Pierre Saez

LES ENJEUX DE LA RECONNAISSANCE PUBLIQUE DES FESTIVALS¹

Emmanuel Wallon

En donnant à une conférence le titre « Festival Jungle, Policy Desert ? », le regretté Dragan Klaić, président de l'European Festival Research Project (EFRP), mettait ironiquement l'accent sur les ambiguïtés du rôle des festivals dans les politiques culturelles, tantôt instruments d'une ambition publique pérenne, tantôt paravents pour masquer son absence². La multiplication des festivals au cours des trois dernières décennies³ témoigne d'abord de la vitalité de la production de concerts et de spectacles en France, et de l'engouement des publics pour des manifestations moins passagères qu'il pourrait sembler, puisque la plupart d'entre elles se sont enracinées dans leur territoire. Ce foisonnement résulte aussi de l'inclination des collectivités publiques envers des événements dont le rayonnement et le retentissement concourent à leur propre reconnaissance.

Cette hypothèse, souvent évoquée à propos des villes qui cherchent à consolider leur position sur la carte européenne et dans un réseau de *creative cities*, s'est également vérifiée dans le cas des conseils départementaux et régionaux qui ont identifié, dans des festivals appelés à porter leur nom, des opportunités non seulement pour accroître l'attractivité de leurs ressources culturelles et patrimoniales, ou pour engendrer des dividendes économiques et sociaux, mais aussi pour stimuler leur communication institutionnelle. **Si la reconnaissance procède bien à double sens, entre les**

structures qui prennent l'initiative des festivals et les tutelles qui sont amenées à les subventionner, il n'en reste pas moins qu'un festival doit d'abord être reconnu par les professions et les publics pour ce qu'il apporte de spécifique dans le champ disciplinaire qui est le sien. Sa crédibilité n'est donc pas d'abord fonction des dotations qui lui sont attribuées ou du label qui lui est appliqué, mais des relations entre agents opérant dans un champ plus ou moins délimité (ou un « monde de l'art » plus ou moins circonscrit), selon le degré d'ouverture disciplinaire revendiqué.

“La reconnaissance s'octroie alors que la légitimité se construit.”

LES ÉTAPES DE LA RECONNAISSANCE

Chaque cas est singulier, chaque histoire suit son propre cours, mais **les étapes de la reconnaissance peuvent être marquées par des passages de degrés qui, souvent, impliquent une croissance en volume.**

1) Après ses premières éditions, le plus souvent portées par des équipes indépendantes dans un cadre associatif comportant une dose de bénévolat, la pertinence d'un festival est en premier lieu validée par **un cercle de pairs**, à savoir des acteurs des milieux professionnels qui reconnaissent l'importance de cet espace-temps de rencontre et d'échange, de création ou d'essai. L'originalité des découvertes sur le plan esthétique, l'intensité des interactions entre artistes et programmateurs, la qualité des rapports entre interprètes et spectateurs, enfin tout ce qui concourt à faire de ce rendez-vous un creuset d'expérimentation font l'objet de cette appréciation.

2) Le succès d'un festival est aussi lié à **l'adresse aux publics**, c'est-à-dire à la façon dont il soumet les œuvres à leur curiosité afin qu'ils se sentent invités à participer à une expérience unique. Celle-ci se joue autant à travers la composition plus ou moins éclectique ou pointue du programme qu'à travers sa valorisation, dans une perspective thématique par exemple. Elle se décline en particulier dans des modes d'investissement des lieux (des sites patrimoniaux aux friches industrielles) et une conjugaison des temps : étalement des propositions dans une véritable saison (comme le Festival d'Automne à Paris) ou concentration en bouquet dans un moment d'exception (telle la Folle Journée de Nantes). Elle dépend certes de la proportion établie entre création et diffusion, mais plus encore de la fréquence et de l'atmosphère des rencontres ménagées avec les spectateurs. Chez ces derniers, le jugement d'un festival en termes « d'excellence » ne tient pas tant à la notoriété des têtes d'affiche qu'à leur perception d'une offre qui concilie l'audace des formes artistique avec la convivialité des dispositifs de restitution à l'assistance.

3) Quand ces formules commencent à être adoptées par un public élargi au-delà du cercle des initiés, il reste à inscrire le festival dans **un récit de ville ou de territoire** qui permette aux spectateurs de se considérer comme les acteurs d'une histoire commune. Le festival passe ainsi de la temporalité brève de l'événement à la temporalité longue de la mémoire collective, qu'il s'agisse d'une manifestation à durée déterminée (Les Allumées de Nantes, organisées par Jean Blaise de 1990 à 1995) ou indéterminée (le festival d'Avignon fondé par Jean Vilar en 1947).

4) La conjonction de ces facteurs de reconnaissance précipite celle **des collectivités publiques**, à moins bien sûr que celles-là mêmes ne soient à l'origine du festival. Dans les années 1980, des exécutifs départementaux et régionaux en quête de visibilité ou en mal de lien social ont commencé à accueillir, mais aussi à concevoir, voire superviser des festivals. Certains d'entre eux hissent désormais le nom de leur parrain ou marraine, de manière subliminale pour Sons d'hiver (Val-de-Marne) ou Banlieues Bleues (Seine-Saint-Denis), moins discrète pour Chorus (Hauts-de-Seine) et Rock en Seine (Île-de-France), explicite et exhaustive pour le Festival de Radio-France et Montpellier Languedoc-Roussillon (auquel il faudra dorénavant accoler Midi-Pyrénées)... Cela permet à la collectivité de faire valoir son engagement auprès des électeurs sensibles à la musique et de marquer de son logo un événement largement médiatisé, à condition que son rayonnement s'étende véritablement à l'ensemble de l'espace. Les stratégies divergent à cet égard, entre les manifestations qui misent sur un lieu emblématique (telle l'Abbaye aux Dames à Saintes, Charente-Maritime) et celles qui répartissent leurs propositions de façon à cartographier le territoire, en sorte de relier entre elles des villes, des quartiers et des populations pour mieux faire société (par exemple feu le festival Excentrique en région Centre, 2006-2014). Cette dimension locale sera toutefois soumise à de nouvelles lectures dans les métropoles et les grandes régions.

5) Le cinquième ressort de reconnaissance joue dans **la sphère médiatique**. Le club fermé des manifestations que la presse généraliste considère comme des événements nationaux, à couvrir systématiquement (tels les festivals de Cannes, Avignon, Bourges, La Rochelle, mais aussi les Transmusicales de Rennes et les Interceltiques de Lorient), exclut celles dont la réputation a franchi les frontières mais demeurent dans les limites de leur discipline et des organes spécialisés. Ainsi le caractère éminemment mondial de la biennale de marionnettes de Charleville-Mézières ne suffit pas à en faire un événement global. Mesurée au nombre des accréditations, décriée parfois pour les compromis qu'elle suppose avec les attentes et les habitudes du grand public, la consécration par les journalistes et par la critique n'en constitue pas moins un objectif pour toutes les catégories d'opérateurs, des artistes en quête de visibilité aux mécènes en demande de notoriété, des élus en mal de tribune aux organisateurs dont les subventions – et même la carrière – dépendent de ces indices de succès.

LA CONSTRUCTION DE LA LÉGITIMITÉ

Dans la lignée de Max Weber, qui a montré comment la reconnaissance sociale sanctionne la légitimité, il importe cependant d'opérer une distinction entre les deux termes. Si le sociologue Pierre Bourdieu considère l'acceptation de la légitimité et l'assimilation de ses justifications comme un fondement de la domination, le philosophe Jürgen Habermas estime au contraire qu'elle peut résulter d'un processus « d'agir communicationnel », quand les citoyens participent avec des arguments rationnels à la discussion sur les principes régissant la vie publique⁴.

La reconnaissance s'octroie alors que la légitimité se construit. L'une relève de marques et de preuves tangibles, l'autre se joue dans un registre plus symbolique. L'accumulation des degrés

“Le festival, carrefour de l'éphémère, doit, d'une manière qui lui est propre, inventer son inscription dans la permanence.”

de la première permet certes d'édifier cette dernière, pas forcément de l'entretenir. La concordance entre les instances d'appréciation aux cinq « P » (professionnels, publics, populations, pouvoirs locaux et nationaux, presse) y concourt grandement, sans y suffire pour autant⁵. La légitimation d'un festival s'appuie sur la démonstration en actes d'un projet susceptible de frapper l'imagination et d'entraîner l'adhésion. Du point de vue artistique, la densité et l'acuité de la création au sein de la programmation contribuent à déterminer cette valeur ajoutée à laquelle ne pourra jamais prétendre, si fréquenté et relaté soit-il, un festival principalement axé sur la diffusion comme celui de Deauville pour le cinéma américain. De même, la légitimité d'un rapport au territoire ne saurait être engendrée uniquement par des effets de surface, moyennant quelques opérations de séduction ponctuelles. Si l'offre repose sur la présence évanescence de quelques artistes dans un cadre insolite au bénéfice d'une audience d'initiés, sans que leur intervention ne puisse un tant soit peu affecter la perception de ce lieu et son rapport au reste de la collectivité, le festival en tirera peut-être un gain de reconnaissance momentané mais pas d'acquis durables en termes de légitimité.

Pour mériter et consolider celle-ci, le festival, carrefour de l'éphémère, doit, d'une manière qui lui est propre, inventer son inscription dans la permanence, de même qu'il trace sa présence dans l'espace. La relation entre un festival et un territoire se travaille d'une édition à l'autre, dans la durée de l'année, par exemple à travers des résidences de création, des actions de médiation, des partenariats d'éducation artistique, des formations

professionnelles... enfin, tout ce qui fait qu'une manifestation culturelle n'est pas un simple rendez-vous dans le calendrier mais un foyer qui attire et rayonne.

Si la légitimité s'estime en fonction de la faculté d'un festival d'écrire une histoire avec ses publics et d'habiter un territoire entre deux coups d'éclat, alors le Banquet du livre à Lagrasse (Aude) en possède plus que bien des foires et salons littéraires, même si la commune communique peu à son sujet, et Marciac (Gers), que l'Office du tourisme présente sans fard comme « la capitale du Jazz » (première édition en 1978), ou Uzeste (Gironde) dont Bernard Lubat a improvisé en 1978 ce qui est devenu « l'Uzestival » – « mine d'art à l'air libre », été comme hiver –, autant que la métropole azurée, malgré l'antériorité revendiquée (une édition unique en 1948) de sa Grande Parade (1971-1993) et le succès du Nice Jazz Festival depuis 1994.

La légitimité s'abreuve à plusieurs sources et les actions propres à la conforter relèvent donc de registres diversifiés.

1) L'excellence esthétique reste un critère essentiel, à condition d'admettre qu'elle ne saurait être confondue avec le degré de notoriété des artistes et des pièces au programme, ni rabattue sur la rareté des spécialistes capables de les apprécier. Elle peut tout aussi bien être recherchée à travers une attention particulière à l'expérimentation, au renouvellement des écritures et des formes, à la qualité d'interprétation, à l'intensité de la relation avec l'assistance, à la charge critique des œuvres, à leur faculté de démonétiser les idées reçues (y compris celles des experts) ou de déjouer les codes de la représentation.

2) La professionnalisation des acteurs fait également partie des objectifs d'un certain nombre de manifestations. Celle-ci passe par la découverte ou la confirmation de jeunes talents, mais aussi par des actions de formation et des dispositifs d'insertion. Lieu d'émergence pour les uns, de consécration pour certains, de perfectionnement pour les autres, le festival acquiert ainsi une place pérenne dans l'organisation d'un milieu, la structuration d'un champ. On citera l'exemple du Festival Berlioz de la Côte Saint-André (Isère) avec son Jeune Orchestre européen Hector Berlioz (JOEHB), ensemble pour moitié recruté parmi les lauréats des conservatoires, qui suscite des moments de communion avec le public. Les sessions du Centre Acanthes à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, en lien avec le Festival jusqu'en 2003, ou, plus récemment, les *master class* et stages du festival d'art lyrique de Saint-Céré (Lot), restent également dans les mémoires. Bien d'autres villes festivières se sont imposées comme un rendez-vous incontournable des professionnels d'une discipline, comme Montpellier pour la danse ou Aurillac pour les arts de la rue, soit parce qu'elles font office de marché des spectacles pour les structures de diffusion, soit parce qu'elles favorisent les rencontres informelles entre décideurs et porteurs de projets.

3) La sensibilité à l'environnement est une préoccupation récemment mise en avant par un nombre encore restreint de festivals. Sous l'étiquette « écoresponsable », les équipes de direction peuvent certes verdir leur communication à peu de frais en distribuant des gobelets consignés dans leurs débits de boisson, mais aussi entreprendre des projets beaucoup plus ambitieux, en recourant

“La diversité culturelle et sociale est au centre des revendications des directeurs de festivals qui vantent leurs efforts en cette matière.”

à des bénévoles soucieux du respect des sites et paysages, à des producteurs locaux engagés dans des circuits courts et des cultures sans pesticides, en veillant au bilan carbone en matière de transports ou en privilégiant l'emploi d'énergie renouvelable dans l'hébergement. Un festival est ainsi susceptible de jouer un rôle moteur dans l'élaboration d'un projet territorial de développement durable conforme à l'Agenda 21 local⁶. Le souci environnemental s'intègre dès lors à une démarche sociétale, qui concourt elle-même à l'exercice de droits culturels tels que la loi NOTRe les a reconnus⁷. Les responsables de la manifestation et leurs partenaires ne raisonnent plus seulement en termes d'implantation mais d'imprégnation réciproque, les initiatives artistiques contribuant à ensemençer le territoire. Le festival échange alors son statut de témoin ou de relais des politiques publiques pour un plein rôle d'acteur.

4) La diversité culturelle et sociale est au centre des revendications des directeurs de festivals qui vantent leurs efforts en cette matière, parfois également des critiques émises par ceux qui en déplorent les limites. On peut la penser tout d'abord en termes de pluralisme artistique. La multiplicité des manifestations et la variété des programmes y contribuent sans conteste, même s'il serait vain de nier que toute sélection produit un effet normatif en retenant les propositions qui semblent répondre aux espérances des spectateurs et en écartant celles qui ne cadrent pas avec les critères en vigueur. Les sciences sociales ont mis en évidence les logiques de concurrence dont les acteurs professionnels sont tributaires dans leur propre champ afin d'obtenir les ressources

et positions qui les autorisent à réaliser leurs projets et à progresser dans leurs carrières. La croissance de manifestations « off » en marge des festivals « in » est un signe de ces tensions, en même temps qu'un moyen de les réguler, comme l'enseigne l'histoire d'Avignon. C'est toutefois sur le plan de la relative homogénéité des publics que portent les débats les plus vifs, alimentés par maintes études sociologiques depuis les travaux précurseurs de Pierre Bourdieu⁸. Les enquêtes tendent en effet à relativiser les succès des festivals du point de vue de la démocratisation culturelle, en mettant en exergue la prépondérance des spectateurs jouissant d'un degré d'instruction supérieur, y compris dans des manifestations dédiées à des formes réputées populaires (voire à des spectacles gratuits), comme les arts de la rue et du cirque⁹. L'extension et le rajeunissement de l'offre artistique ne suffisant pas à attirer de nouveaux publics, les actions de médiation tentent de prendre le relais. Par ailleurs, la diversité se conjugue aussi selon le genre et l'origine. La prise de conscience de l'insuffisante féminisation des programmes et des directions avait attendu les rapports de Reine Prat, respectivement parus en 2006 et 2009¹⁰. Une décennie s'est presque écoulée avant que la question de la représentation des différentes composantes qui font la richesse culturelle et ethnique de la société française ne vienne sur le devant de la scène, au cours de la saison 2014-2015¹¹. Beaucoup reste à faire sur chacun de ces thèmes : c'est pourquoi les stratégies déployées par les festivals pour ouvrir grand les portes de la diversité, en actes et non plus seulement en paroles, doivent compter parmi les facteurs susceptibles de renforcer leur légitimité.

5) La coopération entre les collectivités s'impose d'abord comme une nécessité dans le cadre des financements croisés, cependant elle procure à la longue un atout aux structures qui savent s'en faire les artisans. Instruments des politiques culturelles, les festivals se transforment en laboratoires du partenariat dès lors qu'ils s'efforcent d'articuler les compétences des différents échelons administratifs, en pratiquant le dialogue avec leurs élus et fonctionnaires. Ils sont à même d'argumenter pour une meilleure répartition des responsabilités entre les communes, les agglomérations, les départements, la région et l'État, en particulier dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle qui implique tous ces pouvoirs dans des cycles et des établissements distincts (écoles primaires, collèges, lycées, universités). Du fait de son caractère malléable et évolutif, la forme festivalière se prête volontiers à des pratiques de co-construction des politiques publiques s'inscrivant dans la durée. Il s'agit de travailler au rapprochement entre les points de vue des diverses collectivités dans des enceintes de concertation où siègent les tutelles (comme les conseils d'administration des associations porteuses du projet) et, dans la mesure du possible, de négocier dans l'optique d'une convention unique associant ces dernières, plutôt que de conclure des contrats distincts avec chacune. En plaidant pour davantage de convergence entre les objectifs et une répartition plus harmonieuse (et plus stable) des apports financiers, les responsables de festivals ne renoncent aucunement au lancement d'actions concertées avec telle ou telle d'entre elles, mais ils évitent de changer de discours selon leurs interlocuteurs et encouragent l'exercice effectif de la « compétence partagée » prônée par la loi¹².

6) La construction de réseaux européens ou internationaux élargit encore les bases de la coopération. D'abord, elle permet de fédérer des producteurs et diffuseurs autour de projets d'envergure qu'ils ne sauraient soutenir séparément. Ensuite, elle les autorise à solliciter les fonds structurels ou les programmes culturels de l'Union européenne en renfort, ce qui s'avère un solide avantage en termes de reconnaissance par les autres partenaires. Enfin, elle leur permet de confronter leurs idées et méthodes avec celles des artistes de plusieurs pays : c'est là sans doute le plus précieux des bénéfices.

LA CONSIDÉRATION DE L'ÉTAT

En somme, les festivals franchissent des degrés de légitimité sur ces mêmes terrains où ils gravissent les niveaux de reconnaissance, sans que les deux échelles ne se confondent pour autant. C'est en aménageant un espace-temps privilégié de rencontre entre les artistes, les spectateurs et les professionnels, mais aussi en enclenchant un processus d'échange avec l'ensemble de leur environnement social et territorial qu'ils sont amenés à expérimenter des solutions de production, de médiation, de transmission et de coopération qui ajoutent à la valeur de leurs programmes.

Il reste à savoir si la légitimité tirée de cette capacité d'innovation peut se suffire à elle-même, ou si elle doit à son tour être récompensée par des marques de reconnaissance symbolique et matérielle de la part du ministère de la Culture. La réponse semble varier d'une année à l'autre, si l'on en juge par les chiffres. Deux choses sont sûres : d'une part, **la considération du ministère se traduit par des gratifications très inégales** selon l'étage auquel elle s'exprime, au niveau des directions régionales des affaires culturelles (DRAC) ou à celui de la Direction générale de la création artistique (DGCA) ; d'autre part, les équipes de programmation qui en jouissent la monnaient auprès des autres tutelles car, à défaut de label, la signature de l'État vaut toujours certificat de respectabilité.

En 2013, 148 festivals étaient subventionnés par ses services, dont onze sur crédits centraux « au titre de leur rayonnement international », critère alors considéré comme distinctif, voire décisif par la DGCA. Pour ces derniers, l'apport de l'État représentait alors 24 % de leurs dotations, les communes et agglomérations apportant 35 %, les départements 19 % et les régions 18 %. Le ministère de la Culture soutenait 196 festivals en 2015, dont huit se partageaient 10,15 M€ de crédits centraux, sans mention d'une justification particulière, tandis que 188 (62 festivals de théâtre et domaines connexes, 15 de danse, 106 de musique) recevaient au total 7,2 M€ en crédits déconcentrés, à hauteur de 25 % de leurs subventions en moyenne. D'après la loi de finances initiale (LFI), il n'y aurait plus que 149 festivals subventionnés sur crédits déconcentrés en 2016, pour un montant quasiment inchangé de 7,23 M€ : 30 de théâtre, 90 de musique, 15 de danse, 14 manifestations pluridisciplinaires¹³.

Quelles propriétés insignes justifient les honneurs réservés aux festivals d'Avignon (3,79 M€ de crédits centraux en 2015) et d'Aix-en-Provence (3,62 M€), au Festival d'Automne à Paris (1,25 M€), à Musica à Strasbourg (0,83 M€) et au Printemps de Bourges (0,34 M€) ? S'il s'agissait principalement de leur ancrage dans l'histoire, les Chorégies d'Orange, issues des Fêtes romaines de 1869, seraient en meilleure place. Pour ce qui est de l'enracinement territorial, Les Vieilles Charrues de Carhaix et leurs 6 000 « laboureurs bénévoles » les surclasseraient tous. En ce qui concerne le succès public et les retombées économiques, le « Off » d'Avignon avec ses 52 450 cartes vendues en 2015 (soit plus d'1,3 million d'entrées estimées en 2013) l'emporterait largement sur le « In » aux 112 500 billets délivrés. La lecture des directives nationales d'orientation (DNO) qui, depuis 2003, ont recentré l'aide des DRAC vers les festivals « de qualité artistique reconnue et de portée nationale, ou ayant une action permettant de structurer l'activité culturelle tout au long de l'année sur le territoire qu'ils

irriguent »¹⁴, ne fournit qu'une partie de la réponse, tant ces mérites sont, à bon droit, brigüés par des manifestations qui bénéficient de subventions inégales, même rapportées à leurs dimensions. En dehors des éléments inavoués qui interfèrent souvent avec la décision publique (influence des élus locaux, solidarités partisans, sympathies personnelles, considérations d'opportunité), un facteur plus structurel, l'attachement aux crédits acquis, intervient sans nul doute. Force est néanmoins de constater que la reconnaissance reste globalement justifiée par l'argument assez subjectif de « l'excellence artistique » et le motif plus objectif de l'effet structurant au sein d'un champ professionnel – du côté des services déconcentrés –, et par l'évocation de la notion un peu floue de « rayonnement international », qui risque de se confondre avec l'indice de notoriété ou la dose de prestige – du côté de l'administration centrale.

Le moment est venu d'enrichir ces critères. Durant la longue phase d'expansion des dépenses culturelles territoriales, de 1977 à 2007, la forte natalité des festivals témoignait du pressant souhait des villes, puis des départements et des régions de se mettre en scène, au sens propre comme au sens figuré de l'expression. Les initiatives pullulaient, les interprètes prospéraient en nombre, assurés par le filet de protection sociale des intermittents du spectacle, et les opérateurs progressaient en compétence, formés dans de nouvelles filières diplômantes. Il suffisait en quelque sorte à l'État d'encourager les aventures prometteuses et de conforter les entreprises accomplies. Une nouvelle période s'est ouverte sur fond de restrictions budgétaires et de revirements politiques, dont quantité de manifestations, parmi les plus fragiles, ont déjà pâti. Que ce soit pour des raisons idéologiques ou financières, les autorités de proximité, au niveau départemental en particulier, s'avèrent moins capables (et parfois moins désireuses) d'accompagner le développement de festivals qui réclament de l'attention et de la confiance, pas seulement de l'argent, pour réussir leur pari. Le gâchis d'énergie et de talent risque d'être d'autant plus regrettable

que maints responsables sont conscients de leur devoir d'innover pour rafraîchir l'affiche, conquérir des spectateurs, étoffer les recettes, mobiliser des partenaires. Ils font assaut de bonne volonté en matière d'arpentage du territoire, de prospection des publics, de médiation culturelle, d'encadrement des amateurs et d'éducation artistique. Loin d'être de simples auxiliaires de la politique publique, ils s'en font les laborantins, en quête de nouveaux rythmes de saison et de rapports plus étroits entre création, transmission et réception.

Plutôt que de hiérarchiser les titres de noblesse et les rentes des festivals en fonction de leur réputation plus ou moins flatteuse et de leurs retombées supposées, il appartient donc aux établissements intercommunaux, aux régions, mais aussi à l'État, d'appréhender le projet de chacun dans toute sa complexité, pour évaluer son aptitude à élargir l'espace des arts et à leur conférer un rôle accru dans la vie des habitants. Un grand festival ne mérite pas la reconnaissance seulement parce qu'une page d'histoire de telle discipline

s'y imprime, qu'il attire les touristes et fait résonner des émotions collectives, mais parce qu'il contribue à faire évoluer la conception même des politiques publiques.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique,
Université Paris Ouest Nanterre

Les enjeux de la reconnaissance publique des festivals

NOTES

1- Ce texte développe mon introduction à la table ronde « Reconnaissance, valeur, évaluation, labellisation » réunie au ministère de la Culture et de la Communication, le 26 janvier 2016, dans le cadre de la mission d'étude sur les festivals confiée par la ministre à Pierre Cohen.

2- Barcelone, 19 octobre 2007. Cf. Dorota Ilczuk & Magdalena Kulikowska, *Festival Jungle, Policy Desert? Festival Policies of Public Authorities in Europe*. Comparative report. Warsaw: Cultural Information and Research Centres Liaison in Europe (CIRCLE); European Festival Research Project (EFRP), 2007. www.circle-network.jaaz.pl/doc/File/Festival_policies_draft_14.10.07.pdf (janvier 2010).

3- Plus de 1 000 annoncés dans le *Guide des festivals et expositions* du ministère de la Culture et de la Communication en 2015, et 2 300 recensés dans la base de données du trimestriel *La Scène* en 2016. Ces chiffres reposent sur un registre déclaratif et doivent donc être considérés avec circonspection.

4- Cf. Max Weber, *Le Savant et le politique* (1919), Paris, Plon, 1959 ; Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Éd. de Minuit, Paris, 1984 ; Jürgen Habermas, *Raison et légitimité, Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*, Payot, Paris, 1988. Voir aussi Hélène Hatzfeld, « Légitimité », in I. Casillo et alii (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, GIS Démocratie et Participation, Paris, 2013.

5- Voir E. Wallon, « Le festival international : un système relationnel », in *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle, De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci & Pascal Ory (dir.), Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2010, p. 363 à 383.

6- Voir le chapitre 28 de l'Agenda 21 : « Initiatives des collectivités locales à l'appui d'Action 21 », protocole de Rio de Janeiro, 1992.

7- Cf. art. 103 de la loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République (NOTRe).

8- Voir notamment Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », Paris, 1979.

9- Voir notamment Floriane Gaber, « Les arts de la rue et les publics éloignés de la culture », in *Vie sociale* n°5, « Pratiques artistiques et intervention sociale », janvier 2014.

10- Cf. Reine Prat, *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant, T 1, Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation Arts du spectacle*, MCC (DMDTS), Paris, 2006 ; *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique, T 2, De l'interdit à l'empêchement*, MCC (DGCA), Paris, 2009.

11- Voir Martial Poirson & E. Wallon, « L'avenir d'une crise, Une décennie de transformations dans les professions du spectacle vivant », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 2015-3, octobre 2015, p. 479-499.

12- Cf. art. L1111-4 du Code général des collectivités territoriales, modifié par la loi NOTRe.

13- Voir E. Wallon, « Le spectacle vivant en chiffres (2016) » (Focus), synthèse établie pour P. Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française (coll. « Les Notices »), Paris, 2016.

14- Voir Pierre Cohen, *Diagnostic sur les festivals en France*, rapport à la ministre de la Culture et de la Communication, Paris, septembre 2015.

70^E ÉDITION DU FESTIVAL D'AVIGNON

Lieu de rencontres et d'échanges privilégié entre artistes, professionnels de la culture et élus, Avignon s'inscrit dans le paysage des festivals avec une particularité, celle d'être devenu, très peu de temps après sa création, un espace de mise en débat des politiques culturelles.

Les Rencontres d'Avignon auxquelles le nom de Jean Vilar se rattache en sont un témoin exemplaire. Elles sont l'un des lieux de construction des politiques culturelles par les sujets qu'elles proposent et les figures qui y prennent la parole. Depuis, de nombreux autres lieux de débats se sont développés en Avignon attirant des publics divers, élus, professionnels, artistes, festivaliers... qui confirment Avignon comme lieu de rencontre et de passage obligé. Dans un contexte en pleine mutation, tant d'un point de vue de l'organisation territoriale et de la construction des politiques publiques que des dynamiques artistiques, culturelle et sociétales, il est nécessaire encore plus nécessaire de rassembler artistes,

professionnels et élus pour remettre en débat, construire une nouvelle pensée et imaginer un avenir pour et par la culture.

Le Festival d'Avignon, le Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication, la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, et l'Observatoire des politiques culturelles se saisissent de la 70^e édition du festival pour lui consacrer un cahier spécial dans cette livraison de *L'Observatoire* et organisent **le 15 juillet** une journée de réflexion et de débats mettant en regard de l'histoire du festival et son influence sur la construction des politiques publiques les perspectives actuelles pour les politiques culturelles.



70^E FESTIVAL, 70 ANS DE POLITIQUES CULTURELLES ET MAINTENANT ?

RENCONTRE EN AVIGNON, LE 15 JUILLET 2016
SALLE DES COLLOQUES, CLOÎTRE SAINT-LOUIS

PROGRAMME

10H-12H30 :

**FESTIVAL D'AVIGNON ET POLITIQUES
CULTURELLES : DES DESTINS CROISÉS...**

Organisé par le Comité d'histoire du Ministère
de la Culture et de la Communication et
l'Observatoire des politiques culturelles.

Intervenants : Maryvonne de Saint-Pulgent (présidente du Comité d'histoire du Ministère de la Culture et de la Communication), Bernard Faivre d'Arcier (ancien directeur du théâtre et des spectacles, ancien directeur du Festival d'Avignon), Pascal Ory (professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Paris I), Olivier Py (directeur du Festival d'Avignon), Jean-Pierre Saez (directeur de l'Observatoire des politiques culturelles) et Emmanuel Wallon (professeur de sociologie politique à l'Université de Nanterre).

- ▶ **10h :** Ouverture de la journée par Olivier Py et Jean-Pierre Saez
- ▶ **10h15 :** Dialogue entre Maryvonne de Saint-Pulgent et Pascal Ory : Les Rencontres Jean Vilar et leurs rôles dans la construction des politiques culturelles territoriales.
- ▶ **11h15 :** Dialogue entre Bernard Faivre d'Arcier et Emmanuel Wallon : Les échos du Festival d'Avignon dans les politiques culturelles et la création artistique.
- ▶ **12h15 :** conclusion de la matinée

14H-17H30 :

**QUEL AVENIR IMAGINER
POUR ET PAR LA CULTURE ?**

Organisé par la Fédération Nationale des
Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC)
et l'Observatoire des politiques culturelles.

Intervenants (en cours) : des élus, chercheurs, professionnels, artistes et jeunes sont invités à discuter avec la salle autour de trois thématiques. Pour chaque thématique un, deux, élu(s) est associé à un chercheur, un acteur culturel ou un artiste pour répondre à la salle et livrer leurs réflexions.

- ▶ **14h :** Introduction de l'après-midi par Florian Salazar-Martin et Jean-Pierre Saez
- ▶ **14h15 :** « Une économie de la culture en mutation, comment en être acteur ? »
- ▶ **15h15 :** « Reconstruire une nouvelle ambition politique pour la culture ? »
- ▶ **16h15 :** « Arts et culture, des ressources pour se construire et vivre ensemble »
- ▶ **17h15 :** Conclusion sous la forme d'un rapport d'étonnement, un artiste propose, en synthèse des débats, son rêve pour les politiques culturelles (sous réserve).

LE FESTIVAL D'AVIGNON COMME SCÈNE DE L'ESPOIR POLITIQUE

Entretien avec **Olivier Py**

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**

Auteur dramatique, comédien, metteur en scène, Olivier Py affirme, dans ses créations comme dans sa direction du Festival d'Avignon, le rôle politique du théâtre. Dans la lignée de Jean Vilar, il confirme le caractère d'agitateur du Festival, agora de la pensée où hommes et femmes politiques échangent avec artistes et festivaliers, où l'expression politique est présente tant dans sa programmation que dans les débats qui ont lieu au cœur de la Cité. À l'occasion de la 70^e édition du Festival, Olivier Py rappelle dans cet entretien combien le Festival est une fête de la pensée.

***L'Observatoire* – Dans l'éditorial que vous avez signé pour la 70^e édition du festival, vous dites « Comment vivre quand la politique est sans espoir, oublieuse de l'avenir ? [...] Quand la révolution est impossible, il reste le théâtre. » Pouvez-vous développer cette idée ?**

Olivier Py – Cette idée renvoie d'abord à un élément historique – qui reste une interrogation – c'est que, pendant la période révolutionnaire, il n'y a pas eu de théâtre car les théâtres étaient fermés. On a donc l'impression qu'il y a une sorte d'incompatibilité de désirs réciproques entre les forces du changement politique – pour paraphraser l'idée de révolution – et le monde du théâtre qui est évidemment un espace d'espoirs politiques. Il y a toujours un espoir politique dans le théâtre. Mais, dans cette idée, il y a aussi quelque chose de plus générationnel pour moi. Lorsque ma conscience politique s'est éveillée – je dirais à une époque post marxiste – on ne faisait plus du théâtre engagé, brechtien. Il y avait aussi une très grande défiance quant au fonctionnement partisan. On a découvert des modes d'engagement politique qui passaient plutôt par le mode associatif. Aujourd'hui, dans quel moment politique nous trouvons-nous ? Qu'est-ce qui se passe quand il ne se passe rien ? Qu'est-ce qui se passe quand tout semble bloqué ? Quand on ne sent pas le souffle

de l'Histoire ? Je pense qu'une part de ma vocation théâtrale tient à cela. Au théâtre, au moins, on garde vivantes les idées, la force des idées, l'incarnation des idées. On garde vivant l'espoir politique, voilà ce que l'on fait au théâtre. C'est pourquoi, même si le théâtre est modeste au regard des autres formes de médias aujourd'hui, même s'il occupe une place minoritaire dans le débat public, il a malgré tout une force parce qu'il n'est pas soumis à des logiques économiques marchandes – ou très peu. Il reste pauvre et, dans cette pauvreté, il garde une dignité qui fait que quand on ne sait plus comment agir politiquement, on peut toujours se tourner vers le théâtre en attendant autre chose.

***L'Observatoire* – Vous dites « on garde vivant l'espoir politique » et vous faites également le constat d'un affaiblissement de l'ambition politique pour la culture. Pourquoi, d'après vous, la culture n'est-elle plus une priorité politique et comment faire comprendre sa nécessité dans les temps actuels ?**

O. P. – Pourquoi la culture n'est-elle plus une priorité politique ? Je vais vous répondre de manière assez crue et grossière : parce que les politiques ne connaissent plus que les chiffres et ne connaissent plus les lettres ! Ils pensent que l'on fait de la politique uniquement avec des chiffres, que ce soit ceux de l'économie ou ceux des sondages. Ils se situent avant tout dans un rapport à l'immédiateté. Ils cultivent un rapport à la rentabilité plutôt qu'au sens et, peu à peu, ils s'éloignent de la culture. Ils pensent que la culture *ne sert à rien*. Elle ne leur semble pas centrale. Les politiques s'éloignent du sens. Ce qui est étrange – et je l'ai souvent répété – c'est qu'un parti politique, c'est de la culture. Qu'est-ce d'autre sinon de la culture ? Qu'est-ce que ce serait d'autre, hormis de la parole, de la culture et des idées ? Si l'on se réfère à la figure politique incarnée par Mitterrand, c'était un président qui fondait son exercice politique sur une idée de la culture. Or, c'est aujourd'hui quelque chose d'incroyablement minoritaire parmi les nouvelles élites politiques, voire parmi les anciennes. Ce sont toujours un

**“Au théâtre, au moins,
on garde vivantes les idées [...]
On garde vivant l'espoir politique.”**



Le Roi Lear, mise en scène d'Olivier Py, Festival d'Avignon 2015.

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

peu les mêmes sur un plan social – ce qui correspond bien au fonctionnement des héritiers que les sociologues ont bien décrit – mais cela révèle aussi l'absence de mixité sociale, l'absence de changement générationnel. On a donc une élite qui ne croit pas à la culture. Et, étrangement, il y a une sorte de dialogue de sourds qui s'instaure – que j'ai pu avoir avec de nombreux politiques – qui ressemble à peu près à ça :

« Que peut-on faire pour que les théâtres ne soient pas vides ?

– Mais les théâtres ne sont pas vides !

– Oui, mais que peut-on faire pour que les théâtres ne soient pas vides ?

– Mais les théâtres ne sont pas vides ! »

Ils ne partent pas du principe qu'ils ne s'intéressent pas eux-mêmes à la culture mais que le peuple ne s'intéresse pas à la culture. Ce qui est tout à fait faux !

“Il y a un effondrement de la place de la culture chez les politiques.”

Et même lorsqu'on leur présente les chiffres de fréquentation des musées et des théâtres – qui ne sont pas forcément en augmentation mais qui sont stables – eh bien, ils n'y croient pas ! Ils n'y croient pas parce que, eux-mêmes, n'ont pas cette pratique-là. Donc, il y a un dialogue de sourds. Il y a un effondrement de la place de la culture chez les politiques et, selon moi, c'est le signe qu'il y a un effondrement de la politique chez les politiques.

L'Observatoire – Précisément, le festival est en premier lieu une manifestation artistique mais vous vous exprimez souvent sur son rôle social ou politique. En quoi a-t-il un rôle social ou doit-il avoir un rôle social, en particulier aujourd'hui ?

O. P. – Il a d'abord un rôle social à l'année. Cela correspond à des choses très concrètes, c'est-à-dire des hommes et des femmes qui vont à la rencontre d'hommes, de femmes, d'adolescents et d'enfants notamment dans les quartiers. Cela renvoie au travail que nous menons tout au long de l'année avec l'Éducation nationale mais aussi au travail que l'on peut faire avec des amateurs, avec des associations, etc. Tout cela est considérable et ceux qui l'ont fait savent que ça sauve des vies. Il n'y a que les politiques qui ne

savent pas que ça sauve des vies ou qui n'y croient pas et qui préfèrent penser qu'il n'y a que l'économie qui sauve des vies. Non, ça sauve des vies ! Mais vous avez raison de rappeler que ce travail passe par l'artistique. Nous ne sommes pas là pour nous substituer au discours politique – au contraire, nous n'aurions aucune force si nous voulions le faire. C'est un peu l'ambiguïté de l'homme de théâtre qui penche toujours vers le politique puisqu'il rêve que la salle soit comme une image de la Cité, qu'elle soit un lieu de réunion de la Cité – car ce sont les origines du théâtre – mais, pour autant, le théâtre ne peut pas se substituer au discours politique. Parce que ce qu'il offre, c'est d'abord de l'art, du sens et de la beauté et c'est par là qu'il est le plus fortement politique. Cela ne signifie pas que les spectacles invités au festival d'Avignon ont tous des discours politiques – je l'espère en tout cas car cela ferait un festival très ennuyeux... Au contraire, on peut encore parler d'érotique, d'ontologie, de philosophie et de méditation sur la mort... De tout ce dont les politiques ne parleront jamais.

L'Observatoire – Vous avez écrit que « Le festival a été un agitateur ». On peut l'entendre sur un plan artistique, culturel, intellectuel, politique... mais il semble que vous faisiez aussi référence à son rôle d'agitateur d'idées, presque sociétal. L'est-il toujours aujourd'hui et quelle est votre ambition par rapport à cette problématique ?

O. P. – Je crois qu'il l'est plus que jamais ! Je regarde avec une attention passionnée, en ce moment, l'évolution du mouvement « Nuit debout ». J'ai l'impression que « Nuit debout » ressemble au festival d'Avignon. En tout cas celui qu'on a voulu et celui sur lequel on a travaillé depuis trois ans : c'est une sorte de « Nuit debout » pendant trois semaines dans une ville qui est Avignon. Ce n'est pas sur une place, c'est dans toute la ville. Que fait cette ville d'Avignon pendant le festival ? Elle rencontre, elle échange, elle pose des questions. Voilà comment se crée l'espoir. Nous participons de ce



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Hacia la Alegria, texte et mise en scène d'Olivier Py, Festival d'Avignon 2015.

processus avec ce que nous avons imaginé dans le programme et qui ne se limite pas seulement à la diffusion de spectacles. C'est la ville toute entière qui est dans cet état de fébrilité et de désir de sens. Le festival représente ainsi un moment particulièrement puissant qui dure trois semaines et qui disparaît avec le mois d'août. Finalement, il meurt chaque année pour renaître et je crois que ça lui donne une certaine santé. Il n'y a jamais d'institutionnalisation de ce qui se passe à Avignon puisque c'est un festival. C'est de là que vient sa force. Il y a aussi autre chose qui, à mon sens, est réussi, c'est que son public est populaire. Il reste populaire. Il n'est certainement pas constitué d'une élite. Il est plutôt ce que j'appellerai « une communauté d'esprits ». En tout cas, c'est une communauté d'hommes et de femmes qui ont soif de la vie de l'esprit ou qui la découvrent – et il suffit quelquefois d'un seul festival pour être entièrement changé. C'est une fête de la pensée.

L'Observatoire – Le festival va fêter sa 70^e édition et c'est aussi l'occasion d'évoquer son créateur Jean Vilar, un homme de théâtre, d'action et de pensée. Dans son œuvre et sa pensée, qu'est-ce qui vous paraît toujours actuel ? Qu'est-ce qui continue de vous nourrir, personnellement ou intimement, dans votre démarche d'artiste ?

O. P. – Tout d'abord, je pense que Vilar n'a pas commis d'erreurs politiques et cela me semble très important. Il n'est pas allé à Moscou faire une ode au stalinisme. Pendant la guerre d'Algérie, il a su se situer avec justesse. Il n'a pas commis d'erreurs politiques. C'est remarquable, dans le siècle où des erreurs étaient si faciles à commettre. Je crois qu'il a été sauvé de beaucoup d'erreurs politiques grâce à la passion des poètes. Cela peut paraître un peu paradoxal car Vilar est plutôt connu pour ses mises en scène du

grand répertoire et pourtant ça ne veut pas dire qu'il n'avait pas une passion pour le texte contemporain, bien au contraire ! Je pense que sa passion pour les poètes a toujours été une sorte d'hygiène pour lui quand la tentation de l'engagement politique était trop forte. En tout cas, il a su articuler la culture et le politique. C'est presque de l'ordre du prophétique à Avignon. Au-delà des concepts, il y avait sa vie. Il y avait une irrépressible sincérité et il l'a articulée de manière extraordinaire parce qu'il a rapproché les politiques de la culture et la culture des politiques. L'idée même d'inventer la culture comme service public est une idée d'avenir puisqu'elle a à peine commencé.

L'Observatoire – Vilar incarne cette utopie de la culture comme service public mais il incarne aussi une autre utopie, dont on peut dire qu'elle a été largement réalisée, qui est celle de la décentralisation. Vous avez employé une très judicieuse formule en soutenant que « la décentralisation des 300 kilomètres a été réussie, celle des 3 kilomètres reste à faire ». En quoi estimez-vous, d'abord, que l'on n'a pas si mal réussi la décentralisation ? Et qu'entendez-vous par « la décentralisation des 3 kilomètres » ?

O. P. – La décentralisation culturelle est un des éléments de la décentralisation en général qui incarne l'idée de République. C'était très important pour Vilar qu'il y ait une défense de la République à une époque, dans l'après-guerre, où on ne la défendait pas. Dans les années 50, la République n'était pas une idée d'avenir. Or, je pense exactement le contraire : la République est une idée d'avenir. Si la décentralisation des 300 kilomètres est faite – en témoigne la présence des institutions culturelles et théâtrales dans toutes les villes de France – elle peut encore se défaire et je dirais même qu'elle se défait, elle se détricote à une allure vertigineuse. Tout ce qui a été construit en soixante-dix ans peut très bien être détruit en deux ans comme cela s'est vu en Italie. Il y a là un vrai danger ! Il y a aussi cette décentralisation des 3 kilomètres qui reste à faire. Les villes

“L'idée même d'inventer la culture comme service public est une idée d'avenir puisqu'elle a à peine commencé.”

se sont agrandies et on a l'impression que leur périphérie est moins dans la République que le centre-ville. C'est tout à fait dommage parce que c'est l'enjeu de ma génération, si j'ose dire. Je ne suis pas certain d'avoir retrouvé, dans les forces politiques, les connivences nécessaires pour créer cette décentralisation des trois kilomètres que j'ai appelée de mes vœux, je dirais même le contraire. Aujourd'hui, il est assez paradoxal que les actions que nous menons avec la FabricA dans les quartiers soient subventionnées par Total.

L'Observatoire – Une des caractéristiques du festival est d'être un « aimant » tant pour un public qui ne désemplit pas que pour beaucoup d'élus et de très nombreuses professions culturelles qui profitent de cet espace, de cette agora, pour échanger. Comment appréhendez-vous ce foisonnement ? Quel sens a-t-il pour vous ? Et qu'est-ce que l'on en attend aujourd'hui ?

O. P. – Pour complexifier mon propos sur les responsables politiques, j'ajouterais que les élus ont très tôt pris conscience qu'il y avait un enjeu politique à Avignon et ils continuent d'y venir nombreux. La force médiatique du Festival n'est sans doute pas étrangère à leur venue... Néanmoins, je trouve ça très bien pour le Festival.

De fait, les élus le soutiennent par leur présence et je pense que c'est leur rôle de montrer l'exemple en étant sur les sièges d'Avignon. C'est vraiment important. L'avantage d'Avignon, c'est qu'ils peuvent y rencontrer aussi bien des gens qu'ils ne rencontreraient pas ailleurs quand ils n'ont plus que des leaders d'opinions et des feuilles de sondages devant eux. Il y a forcément la rencontre du peuple. Elle est quelquefois un peu risquée. Le festival d'Avignon, ça n'est pas lisse. Ça peut même être chaotique ! Je pense que le rêve de Vilar était que toute la République se retrouve à Avignon dans un grand atelier de la pensée, c'est pour cette raison que l'on a baptisé nos rencontres « Les Ateliers de la pensée ».

L'Observatoire – Pouvons-nous revenir sur cette marque de fabrique du festival qui est un lieu d'une grande diversité artistique et culturelle de par son ouverture sur l'international, sur des artistes venus d'ailleurs, sur d'autres cultures. Comment voyez-vous la manière dont nous défendons la diversité culturelle, à travers nos politiques culturelles et nos politiques artistiques ? La défendons-nous à la hauteur des ambitions que la France affiche dans les grandes enceintes internationales notamment ?

O. P. – L'universalisme à la française produit une passion pour les artistes qui est internationale. Nous accueillons certainement plus que les autres pays du monde des artistes du monde. C'est le monde que nous accueillons plus que les artistes du monde. Mais aujourd'hui, nous avons peut-être le défaut inverse qui est de ne pas savoir assez nous occuper de nos artistes, d'exporter nos artistes, de faire entendre que la France ne se résume pas à Versailles, à la gastronomie ou aux vins de Bordeaux. Ça, on ne sait pas faire... alors que la France représente une terre d'accueil et un partenaire important pour les autres pays. Le festival est à la fois international et pluridisciplinaire puisqu'on accueille à la fois des formes et une image du monde. C'est quelque chose qui est hautement politique. Lorsque l'on fait un focus sur le Moyen-Orient, c'est politique. Quand on fait entendre la langue arabe à Avignon, comme nous l'avons fait sur ces trois dernières éditions, c'est évidemment hautement politique.

*Entretien avec **Olivier Py**
Directeur du Festival d'Avignon*

*Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles*

LE FESTIVAL D'AVIGNON, TERRE DE COLLOQUES

Bernard Faivre d'Arcier

Qui débarque au Festival d'Avignon, soixante dix ans après sa création, va plonger dans un maelstrom de spectacles, de rencontres, d'événements dont il est difficile de déceler un plan d'ensemble. De fait, il n'y en a pas, dans la mesure où Avignon est devenu un épiphénomène, terrain d'action de plusieurs partenaires dont le festival « In » lui-même n'est plus qu'un élément, central certes, mais parfois rendu illisible par la multiplicité des actions qui sont organisées dans la ville.

Il y a loin de la sérénité des premiers colloques organisés dès 1954 par Michel et Sonia Debeauvais dans une paisible petite salle du Palais des Papes et l'interminable calendrier des rencontres, débats, conférences, et autres colloques foisonnant dans une dizaine de lieux à Avignon aujourd'hui. Il n'est pas sûr d'ailleurs que cette inflation de paroles ait rendu pour autant les discours plus clairs et les résolutions de politique culturelle plus fermes.

LE DEVOIR DE DÉBATTRE

Jean Vilar a toujours souhaité qu'un dialogue s'instaure entre le public et les artisans du théâtre. Mais il a été en même temps un penseur de la culture, un intellectuel de la

scène et, ce dont on se souvient aujourd'hui, ce sont les écrits, les interviews, les notes qu'il a laissés et qui gardent toute leur fraîcheur alors même que son style scénique disparaît avec notre mémoire collective.

C'est cette volonté de débattre avec le public qui a fait basculer le Festival d'Avignon dans l'ère du dialogue, ce désir de replacer le théâtre dans les enjeux culturels de la société à transformer. Ce n'était pas acquis d'avance car la plupart des festivals, nés souvent à la même époque, ne se prêtent pas à de tels échanges. Avignon a vraiment la particularité d'être un lieu multiforme de prises de parole. Ici, on cause ! Mais cette parole-là, à la fois monstrueuse et permanente, n'est pas pour autant informée car la direction du festival a très tôt voulu ordonner le débat.

Vilar l'a fait de deux façons. D'abord entre ceux de la scène et ceux de la salle, à propos des spectacles, non seulement de leur style mais aussi de leur contenu, de leur thématique. Certains interprètes ne s'y sentent pas forcément à l'aise mais Jean Vilar a fait devoir de parler aux spectateurs au lendemain de la représentation pour comprendre leurs attentes, leurs déceptions autant que leurs enthousiasmes. C'est en ce sens que Vilar voulait donner une signification politique à son œuvre scénique, associant ainsi éthique et esthétique. Les *Rencontres du Verger* furent

donc un élément fondateur caractérisant le Festival d'Avignon, bien d'autres directeurs de manifestations théâtrales se découvrant jaloux d'une telle richesse de communication entre artistes et publics.

Mais Jean Vilar a aussi voulu aller plus loin au fur et à mesure qu'il déployait une pensée générale collective sur le rôle du théâtre dans la société. À ce titre, il fut un penseur de la culture, familier de concepts chers à la tradition française comme la République, le bien collectif, l'éducation nationale, le patrimoine culturel. Sa propre histoire, nourrie de l'éducation populaire et de la conviction du rôle social de la culture, l'a conduit à affiner une réflexion de politique culturelle qui a trouvé sa première traduction par l'organisation de colloques restreints dans la Salle des Notaires du Palais. Quitte d'ailleurs à restituer ensuite au public la synthèse des débats exprimés dans cette enceinte close.

Dès les années 60, les *Rencontres d'Avignon* s'emparaient de réflexions éternelles sur la culture : pourquoi, pour qui, comment ? Et débouchaient tout naturellement sur la nécessité d'organiser une politique culturelle à l'échelle du pays. De fait, tous les thèmes abordés alors sont toujours débattus aujourd'hui. Au point que l'on ressent, sinon une lassitude, du moins une redite dans l'énoncé des colloques

“Dès les années 60, les *Rencontres d'Avignon* s'emparaient de réflexions éternelles sur la culture : pourquoi, pour qui, comment ?”



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

annuellement proposés. La décentralisation culturelle, les expériences collectives, la composition du public, la rentabilité de la culture, le rôle de l'éducation artistique, les formes de la médiation culturelle, etc. Tous ces sujets étant chapeautés par le concept accueillant de « développement culturel » qui devait devenir, dans les années 60, l'un des maîtres mots des efforts de la planification à la française.

Ce désir de donner à la réflexion commune un certain ordonnancement et une grande exhaustivité fut sans doute bousculé par la protestation libertaire de 68, sa forme anarchique et passionnelle, ce dont Vilar, en bon représentant d'un enseignement progressif et républicain, eut à souffrir. Les séances du Verger à cette époque ont montré toute l'incompréhension issue d'un choc des comportements dans les débats. La belle organisation du dialogue vola en éclats, ce qui désarçonna assurément Jean Vilar, qui fut pris pour un professeur de l'ancien temps.

GROSSE FATIGUE...

Après 68 et la dizaine d'années qui suivirent, la direction du festival chercha à reconstituer les formes d'un dialogue bien construit. Mais, déjà, une accumulation de manifestations diverses devait autrement colorer le festival avignonnais. On reprocha alors à Avignon son allure

de kermesse, de foire culturelle. Ce qui devait d'ailleurs décourager quelque peu l'ambition du festival de poursuivre son travail de pédagogie. Paul et Melly Puaux purent, dans les années 70, maintenir une certaine rigueur d'organisation mais déjà nombreux étaient ceux qui voulaient se situer hors cadre, exprimer une contre-culture festivalière et prendre la parole selon leurs propres conditions.

Pour ma part, quand je devins directeur du festival pour son édition de 1980, je me suis senti lié par l'histoire déjà longue et tumultueuse de ces rencontres foisonnantes. Il m'était apparu alors qu'il fallait distinguer : les commentaires sur les spectacles, les proclamations de politique culturelle et les entretiens entre professionnels.

Bien sûr, j'ai poursuivi l'œuvre du Verger et il m'a toujours paru essentiel que les artistes puissent rencontrer les spectateurs à l'occasion de ces débats organisés en fin d'après-midi à l'ombre du Palais des Papes. Mais, au fil des années, il fallut reconnaître que le déséquilibre gagnait ce type de rencontres. Se manifestait une certaine lassitude de la part des acteurs de la scène eux-mêmes qui étaient sollicités non seulement par la direction du festival et ses propres conférences de presse, mais aussi par d'autres partenaires comme les CEMÉA, d'autres médias comme France Culture. Il n'est pas si facile de se présenter devant un ensemble disparate de spectateurs (dont

certains avaient vu le spectacle et d'autres pas) au lendemain d'une première qui avait fait déjà l'objet de critiques dans la presse... Et d'un autre côté, les spectateurs semblaient moins enclins à prendre la parole sauf quelques esprits systématiques qui aimaient la prendre sans se soucier de la pertinence de leurs questions pour l'ensemble des auditeurs. C'est pourquoi il fallut se résoudre à organiser le débat par la présence d'un animateur (un collaborateur du festival, un journaliste invité ou une personnalité du monde du théâtre) pour, à la fois, susciter les questions les plus judicieuses, fouetter l'énergie des metteurs en scène et interprètes et enfin écarter ou abrégé des prises de parole lassantes ou inadéquates.

C'est ainsi que, de fil en aiguille, on en vint à laisser les médias eux-mêmes organiser seuls ces débats. Certains journaux jouèrent le jeu, d'autres moins, car assez vite les médias prirent possession du Verger à leurs conditions. Par exemple dans le cadre d'émissions de facture déjà programmées comme *Le Masque et la Plume* ou bien comme le fit le *Nouvel Observateur* en composant eux-mêmes un plateau d'artistes ou, enfin, comme le fit *Révolution* en jouant carrément le rôle de porte-parole d'un parti politique, en l'occurrence le Parti Communiste Français. C'est ainsi, que d'année en année, le Verger est devenu un peu plus un terrain vague, de qualité chaotique, en un temps où les spectateurs étaient à cette heure-là de la journée très sollicités par d'autres rendez-vous ou des spectacles dans le « Off », voire dans le « In ».

Pour toutes ces raisons, les *Rencontres du Verger* perdirent de leur aura. Le public devenait plus silencieux, plus passif préférant sans doute écouter plutôt qu'interpeller. D'autres formes de débat sont apparues, organisées à l'initiative des médias comme les *Rencontres du Monde* qui changèrent de lieu et se tinrent dans les jardins suspendus de la rue de Mons. D'ailleurs, le Verger lui-même devait connaître des transformations physiques regrettables. Ce coin de verdure fut aimé par la décision de la municipalité de couper ses ombrages



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

et d'en faire un point de passage pour relier le quartier de la Manufacture. Le public n'était plus à l'abri d'incessants passages, de parades improvisées et de bruits ambiants perturbateurs. Quand le Verger fut ainsi aplani et goudronné, les Rencontres furent organisées au palier supérieur que l'on a appelé le Potager afin de retrouver un peu de calme. Et, de tout cela, il ne reste aujourd'hui plus rien puisque l'administration du Palais des Papes a définitivement privé la direction du festival de l'usage des alentours du Palais.

MULTIPLICATION ET DISSÉMINATION DES RENCONTRES

De fait les débats n'ont pas disparu, loin de là. Ils se sont multipliés et ont éclaté dans la ville sous le pilotage de partenaires du festival tels que France Culture, *Le Monde*, RFI, les CEMÉA. Ces derniers sont les seuls à avoir conservé avec constance et rigueur cette fonction d'encadrement des discussions dans la mesure où celles-ci sont bien préparées par les stagiaires eux-mêmes. Mais, en contrepartie, ils ne sont pas ouverts, en dépit de quelques tentatives, au reste du public. Ils sont les éléments d'un apprentissage organisé mais clos.

La direction du festival a donc reflué sur ce terrain mais a conservé quelques formules particulières. Elle a d'abord

ouvert au public les conférences de presse du matin où s'expriment régulièrement les artistes invités et cela dans ses propres locaux, la cour de l'Espace Saint-Louis. Puis Vincent Baudriller et Hortense Archambault ont consacré longtemps un lieu – l'école des Beaux-Arts – pour les spectateurs, en mettant l'accent sur la documentation qui leur est fournie : articles de presse, informations sur la compagnie, débats, etc. Nouvel avatar de ces rencontres, le jardin de la cour de la Faculté des Sciences est consacré aux débats centrés sur l'artistique.

Mais, parallèlement aux rencontres avec le public, se sont considérablement développés les entretiens réservés aux professionnels. Car, dès les années 80 se faisait sentir la nécessité exprimée par les professionnels de disposer de lieux de réunion pour leur permettre de débattre de leur métier. Certes les cafés, bars et restaurants sont restés l'endroit le plus pratique pour discuter boulot. C'est pourquoi la création du bar du festival « In » fut sans doute la décision la plus judicieuse pour servir les désirs des professionnels ! Mais les organisations professionnelles et syndicales avaient elles aussi besoin de salles de réunion. Ce sont là les rejetons des colloques de la salle des notaires et c'est d'ailleurs dans le Palais des Papes, dans sa partie transformée en Centre de Congrès, que fut créée, dès 1980, la Maison du Théâtre.

Initialement, la direction du festival a organisé les thèmes des discussions tout en permettant aux organisations utilisatrices de tenir des permanences ou d'exposer leurs documentations. Ce furent d'ailleurs deux jeunes stagiaires issus de l'ENA qui en furent les premiers organisateurs : Sylvie Hubac (maintenant présidente de la Réunion des Musées Nationaux) et Michel Sapin (actuellement Ministre des Finances et des Comptes Publics). Voilà au moins un stage utile à la culture ! Cette maison des professionnels a connu divers lieux de réunion. La location du Centre des Congrès s'étant avérée trop onéreuse, elle s'est déplacée dans un hôtel particulier appartenant au département de Vaucluse, siège d'un éphémère Institut de la communication. Puis elle est venue s'installer au lycée Saint-Joseph loué aussi pour être un lieu multiple de spectacles. Et lorsque la rénovation de l'ancien hospice Saint-Louis fut achevée, elle prit naturellement place dans cet ancien couvent où toutes les facilités sont offertes : climatisation, salles de différentes jagues, moyens de communication, de circulation, etc.

C'est ainsi que petit à petit s'est constitué un pôle d'activités particulièrement fourni : assemblées générales d'organisations professionnelles, colloques fermés, permanences syndicales, débats ouverts au public, présentations d'institutions françaises ou étrangères. Finalement, le carnet de rendez-vous de ces lieux dédiés aux professionnels est devenu chaque année de plus en plus épais même s'il n'est pas le seul lieu à Avignon où se déroulent des rencontres de cette nature comme le sont la Maison Jean Vilar ou l'Hôtel de Ville.

À ces rencontres de politiques culturelles se sont ajoutées celles qui sont organisées par des partis politiques, des associations de collectivités territoriales ou des Régions. Les partis de gauche ont toujours eu le sentiment d'avoir table ouverte au Festival d'Avignon. Se sont ainsi cristallisés des rituels, non pas sur les lieux mêmes du festival pour des raisons d'affichage mais ici ou là dans des locaux publics ou privés prêtés. Une salle, une cour, ou un jardin.

“À diverses périodes de son histoire, le festival s’est manifesté comme une expression politique à part entière.”

Parti socialiste, Parti communiste en furent les piliers mais aussi de plus en plus des fédérations d’élus comme la FNESR, (Fédération Nationale des Élus Socialistes et Républicains) ou encore la FNCC (la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture) sans compter de nombreuses autres rencontres proposées par des mouvements de pensée, comme « Foi et Culture », organisées déjà du temps de Jean Vilar avec le concours de l’Archevêché. Tout cela représente un archipel considérable de débats, de proclamations, de pétitions qui tous ont pour sujet la politique culturelle.

Face à cet afflux, le festival a dû battre en retraite, absorbé par sa vocation initiale, celle de présenter les spectacles programmés. Cependant, il a souhaité, à certaines époques, se réserver aussi la possibilité de proposer au public des conférences, des interventions en faisant appel pour cela à des personnalités du monde scientifique, littéraire ou philosophique, universitaires ou essayistes et cela fut notamment bien mis en ordre par l’équipe Vincent/Hortense sous le nom de « Théâtre des Idées », ce qu’Olivier Py poursuit sous le titre *Les Ateliers de la Pensée*.

Mais Avignon n’est pas simplement un lieu de débats avec les artistes, ni l’auberge des organisations professionnelles. À diverses périodes de son histoire, le festival s’est manifesté comme une expression politique à part entière. Car Avignon a toujours été sensible à l’actualité politique. Que cela ait été ou non planifié à l’avance, la question politique a traversé certaines éditions du festival de part en part. Le festival et les artistes présents ont toujours réagi avec beaucoup de spontanéité à l’actualité politique. J’en prendrai quelques exemples, comme une nuit au Verger organisé notamment par l’AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes) pour la libération de Václav Havel alors emprisonné, ou bien pour la défense des auteurs, chanteurs ou metteurs en scène algériens à l’époque où le GIA exécutait ces artistes. En pleine guerre de Yougoslavie, au moment du massacre de Srebrenica, les artistes présents publiaient avec la direction du festival une « Déclaration d’Avignon », organisaient un sit-in sur le parvis du Palais et une grève de la faim qui devait continuer en août à la Cartoucherie de Vincennes.

On pourrait dire aussi que la politique économique elle-même fera irruption régulièrement au festival à l’occasion des différentes crises du système de l’intermittence jusqu’à son climax en 2003 quand la grève générale des artistes et techniciens conduisit le Festival d’Avignon, comme d’autres festivals d’été, à son annulation pure et simple.

Avignon, politiquement sensible, est désormais le principal point de rendez-vous annuel des organisations du spectacle vivant, avec pour lieu central, Saint-Louis auquel s’ajoute de manière de plus en plus importante et structurée la Maison du Off. Il est, en fin de compte, comme le voulait Jean Vilar, le creuset de la réflexion sur la politique culturelle. Mais c’est un succès qui a sa rançon : le foisonnement des rencontres et des colloques que Vilar appelait de ses vœux donne désormais le tournis. Si l’expression est multiple, la synthèse est absente. Avignon risque d’être paralysé par une « éléphantiasis » du colloque car, de plus en plus, chacun vient y défendre ses intérêts, y compris corporatistes, sans avoir le temps d’écouter les autres. Et pourtant, les spectateurs – ils l’ont prouvé – sont friands de rencontres intellectuelles. Il y a là une attente qui mériterait une réponse à la fois plus claire et plus structurée que le festival pourrait mettre en œuvre à l’avenir.

Bernard Faivre d’Arcier

*Ancien directeur du festival
(de 1980 à 1984 et de 1993 à 2003)*

AVIGNON, LA VILLE DONT LE NOM CONFOND LE THÉÂTRE ET L'AGORA

Emmanuel Wallon

Au commencement était le mythe. Avignon, nouvelle Athènes, ton nom dira l'union du théâtre et de l'agora. Comme la Rome des origines, tu relieras l'amphithéâtre au forum. Ce *topos* revisité de l'idéal de la cité doit passer aujourd'hui encore, à l'ère d'Internet, pour la configuration démocratique par excellence.

Toute construction d'un espace public recourt à la fiction d'une communion intime entre les rites de la représentation artistique et les sites de la décision politique, quand bien même ce fût leur distinction qui consacra, au siècle de Périclès, le libre jugement et la pleine capacité des citoyens. Cette séparation entre le lieu de la délibération et la scène de l'interprétation est reproduite dans le chef-lieu du Vaucluse par la dissociation entre la place de l'Horloge, où trône la mairie, et l'esplanade du Palais des Papes, qui abrite les gradins de son théâtre à ciel ouvert. Entre ces deux enceintes dont la proximité rappelle l'ancienne division du profane et du sacré, deux percées permettent la communication, sas étroits ménageant le passage du politique au symbolique sous la surveillance des assoiffés du bar de la Civette.

■ TROIS CLÉS POUR UNE CITÉ

Cette figure de cité dédiée aux arts et aux idées, réconciliant en quelque sorte Platon et Aristote, est renforcée d'avoir été, dès l'amorce, pensée et illustrée par Jean Vilar. Le festivalier anonyme en partage l'impression lorsqu'il traverse sous un soleil de tragédie grecque la vaste esplanade du Palais, dont la moindre saillie sert de *skéné* à des comédiens de fortune et dont les dalles ont accueilli bien des manifestations. Dans la mémoire chérie par les anciens habitués mais transmise aux novices et célébrée par maints ouvrages et expositions, ce sont en

vérité plus précisément trois hauts lieux qui font office de sanctuaires pour la vocation démocratique de l'art dramatique : la cour (d'honneur) et le jardin (verger) ont seuls acquis cette dimension légendaire, mais il faudrait aussi y associer le théâtre municipal. Le public communierait donc aux trois espèces : le minéral du Palais des Papes, où résonne la voix des poètes, le végétal des espaces ombrés où les spectateurs peuvent aborder sans cérémonie les acteurs, et le communal de l'Opéra où les autorités locales président aux réjouissances.

Cette triade s'est subrepticement substituée aux anciennes alliances. Les trois clés de la Cité, qui symbolisent sur son blason la soumission du fief de la reine de Naples au pouvoir temporel et au magistère spirituel du pape Clément VI en 1348,¹ ressurgissent dans leur version républicaine sur l'affiche du Festival dessinée par Jacno à compter de la huitième édition en 1954. Elles y demeureront jusqu'en 1979, tel un label de légitimité marquant la continuité de la direction de Paul Puaux avec celle de Jean Vilar, avant que son successeur Bernard Faivre d'Arcier n'inaugure une nouvelle série dont le graphisme sera confié chaque année à un artiste différent.

C'est en 1954 également que le programme de pièces, de concerts et d'expositions a commencé à s'étoffer avec diverses rencontres, dont les conférences du Verger d'Urbain V, ouvertes dès lors à des questions

plus générales de culture et de société, auxquelles Sonia Debeauvais présida de 1958 à 1980. Comme l'indique Paul Puaux, c'est à partir de 1964 seulement que Jean Vilar, libéré depuis février 1963 de sa charge de patron du Théâtre national populaire (TNP), commence à réfléchir à la dispersion des spectacles du festival en divers lieux *intra muros*.² Il ne faut pas y voir une simple coïncidence si cette même année débute les *Rencontres d'Avignon*, conviées à son initiative dans la Chambre des notaires du Palais, sous la responsabilité de Michel Debeauvais. Dans cette « *pièce carrée, tout de pierre blanche, éclairée par des meurtrières haut perchées près de poutres énormes* »,³ prirent place en matinée, sauf en 1968, des gens de théâtre, des responsables de mouvements d'éducation populaire, des hauts fonctionnaires, des philosophes et sociologues, des syndicalistes et des élus locaux, pour confronter leurs hypothèses sur le développement culturel, au niveau national, à l'école, dans les régions, les villes et en Europe. Jack Ralite n'hésite pas à les qualifier de « *premières assises nationales officieuses de la culture* »,⁴ mais Augustin Girard qui y fut pareillement assidu, avec Joffre Dumazedier, Henri Duffaut ou Maurice Imbert, précise que Vilar et Debeauvais « *prirent toujours soin de répéter, de 1964 à 1970, à l'ouverture et à la clôture de chaque "Rencontre" qu'il s'agissait uniquement de poser correctement de bonnes questions, de "resserrer des problèmes"* »⁵.

LA CARTE ET LE TERRITOIRE

Autant dire qu'il y a loin de la théorie à la pratique, de la cité des idées à la ville des réalités. Sous la carte constellée d'un nombre toujours plus élevé de salles de spectacle au fur et à mesure des éditions du « In » et du « Off », s'étend un territoire qui ne se laisse assimiler ni à un auditoire, ni à une assemblée. Une profusion de places autrefois livrées aux prêcheurs et ménestrels, aujourd'hui occupées par des restaurateurs et peuplées d'intermittents, s'égrènent dans un écheveau de ruelles qui convergent soit vers l'esplanade du Palais des Papes, arpentée par les touristes, soit vers la place de l'Horloge, encombrée de terrasses de café et ornée d'un manège, toutes deux offertes au brouhaha de la parade et de la contestation. Avignon évoque, pour les festivaliers, un modèle de cité tel qu'en représentent les tableaux de la Renaissance, à ceci près que sa trame reste moyenâgeuse et que son plan fut refondu sous la III^e République. La plupart des visiteurs d'un centre retranché dans ses remparts ignorent que ces derniers renferment seulement 15 000 habitants, soit un sixième de la population de la commune (90 000) et le douzième de celle de l'agglomération (184 000).

L'événement recouvre l'espace plus qu'il ne le révèle. Le confluent de manifestations qui transforme Avignon en grouillement permanent durant le mois de juillet lui confère sans doute moins l'allure d'une « ville-théâtre », pour citer l'expression du site du Festival, que d'un agglomérat de scènes urbaines. À la concentration du public sur un faible nombre de spectacles joués dans un lieu majeur, sinon deux, jusqu'en 1967 (date de mise en service de la scène du Cloître des Carmes) a succédé sa ventilation en une variété de sites, de la Carrière de Boulbon à la salle polyvalente de Vedène. Alors que plus de 90 600 personnes assistaient à quatre pièces dans la Cour d'honneur cette année-là,⁶ les 112 500 billets délivrés en 2015 ont été répartis entre 58 programmes dans une vingtaine de lieux en 2015,⁷ sans compter les spectacles itinérants et gratuits. De son côté, Avignon Public Off a recensé alors pas moins de 1 336 spectacles dans 127 lieux.⁸ Si le touriste

pressé de repartir vers Arles ou Aix-en-Provence peut confondre, dans une même mêlée de couleurs et de clameurs, le « In », le « Off » et le « out » des amuseurs en tous genres, ce n'est pas le cas du programme expérimenté, dont les circuits se tracent en fonction d'appartenances professionnelles et de préférences esthétiques, avec une multitude de croisements qui n'impliquent pas forcément des échanges.

Il en va de même pour les débats. Depuis sa transformation, par la municipalité de Marie-Josée Roig, en corridor poussiéreux reliant la rue Vice-Légat au Rocher des Doms, le Verger d'Urbain V ne condense plus la pensée sous ses ombrages. Pour en retrouver ou réinventer l'esprit, les conférences et rencontres ont donc investi à tour de rôle, voire simultanément, le plus secret jardin de la rue de Mons, le Potager qui surplombe l'ancien verger de quelques mètres, le Palais et son Centre des congrès, et enfin le Cloître Saint-Louis tant sa cour aux puissants platanes (partagée avec un hôtel de luxe) que ses salles de réunion, mises à disposition par le Festival et l'Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS), où la « Maison du théâtre » a trouvé refuge. D'autres foyers de discussion se sont peu à peu imposés : la Maison Jean Vilar, tout d'abord, sous la conduite de Paul Puaux, puis de Jacques Téphany, l'Espace Jeanne Laurent, l'École des beaux-arts transformée en havre du spectateur jusqu'à son annexion par la Fondation Lambert. Durant le mandat de Vincent Baudriller et Hortense Archambault⁹, le gymnase du lycée Saint-Joseph et son jardin ont abrité un « Théâtre des idées », remplacé sous la direction d'Olivier Py (et Paul Rondin) par les « Ateliers de la pensée » en plein air sur le site Louis Pasteur.

Le « Off » n'est pas en reste, qui avait lancé un cycle de « Controverses » de 1998 à 2000, suivi de multiples initiatives ayant pour cadre la Maison du Off, le Conservatoire, le Théâtre de l'Escalier des Doms ou les cinémas Utopia à la Manutention, sans oublier les chapiteaux du festival Villeneuve-en-Scène, etc. Du Théâtre des Carmes à la Chapelle du Verbe incarné, beaucoup de lieux de représentation

d'Avignon organisent leurs propres cycles de discussions. Une telle dissémination renvoie davantage à l'univers réticulaire de la toile électronique qu'à l'espace ordonné de Pise ou de Mantoue. Il est inévitable qu'elle s'accompagne de dissipation, bien que l'atmosphère soit souvent studieuse dans les colloques de la chapelle Saint-Charles ou les séminaires de la Chartreuse.

À TRAVERS LES REMPARTS

La géographie de la parole est mouvante d'une année à l'autre, malgré certaines constantes. Alors que les équipements du Festival « In » se sont décentralisés pour une part non négligeable,¹⁰ à l'instar de la FabricA, atelier permanent du Festival installé dans le quartier *extra muros* de Champfleury, la discussion sur les politiques culturelles a toujours autant de mal à franchir les remparts et leurs boulevards de ceinture, comme si la centralité devait conserver ses droits en matière de réflexion politique. La perpétuation du clivage multiséculaire entre le bourg et ses faubourgs, la ville et sa banlieue, lors d'une manifestation invitée à envisager l'avenir, constitue un paradoxe d'autant plus frappant que la plupart des échanges tournent autour de la nécessité de combattre les inégalités culturelles. Un décalage persiste entre le monde de la fiction, qui ne recule pas devant les explorations urbaines et les expéditions champêtres, et la sphère de l'élaboration, qui demeure l'apanage du bourg. Force est de relever une contradiction entre le thème récurrent des débats sur les enjeux et les moyens de la « démocratisation culturelle », et les réalités du « partage du sensible » entre érudits, initiés, informés et avertis, d'une part, et les adeptes de la culture de masse, d'autre part.

Il existe de fait une compartimentation entre trois catégories d'estivants. La première est composée de festivaliers (professionnels chevronnés ou amateurs passionnés) en quête de nourritures intellectuelles et de contacts personnels. La deuxième englobe des consommateurs occasionnels de spectacles, venus pour un court séjour, et des touristes en transit, indifférents aux débats sauf s'ils prennent la forme d'un *happening*

“La condition sociale des artistes et des techniciens s’est avérée la question la plus sensible depuis 1992.”

gratuit. La troisième est formée de résidents d’Avignon et d’employés saisonniers au service des précédents, dont les loisirs ne coïncident guère avec les propositions du festival : feu d’artifice du 14 juillet pour les familles, soirées festives dans les cafés du quartier des Halles pour les jeunes. Le promeneur doit redoubler d’attention pour repérer les discrètes correspondances dans cette cohabitation entre « *la ville qui dure et la ville qui passe* », selon la belle expression de Georges Banu.¹¹

Des temps forts de l’histoire les amènent tout de même à se superposer. En 1968, pour le Living Theatre et ses admirateurs, l’irruption d’une « parole libérée » hors des enceintes réservées n’allait pas sans homologie avec la revendication d’un art en rapport horizontal avec le public.¹² La volonté d’investir des lieux non institutionnels, d’abattre le « quatrième mur » pour abolir la séparation scène/salle, la préférence pour la performance, l’équivalence de l’œuvre et de l’acte allaient de pair avec un mouvement qui affirmait conjointement la supériorité de la démocratie directe sur la délégation parlementaire et la légitimité de la rue comme espace de représentation. En 2003, la colère des intermittents contre la réforme de leur régime d’assurance-chômage les jeta sur le pavé. Les lieux de spectacle se transformèrent en amphithéâtres pour assemblées générales et la discussion enfiévrée même le vénérable cloître de la Chartreuse. C’est paradoxalement l’annulation du Festival « In » qui révéla au grand jour la dépendance économique de la ville par rapport à sa manifestation emblématique.¹³ À l’inverse, les alternances politiques à la mairie, mais aussi rue de Valois, viennent périodiquement rappeler que l’engagement des tutelles politiques conditionne la poursuite des activités artistiques. Olivier

Py, à peine nommé directeur, déclencha une polémique en affirmant, en pleine campagne des municipales de 2014, que le Festival et la ville pourraient divorcer en cas de victoire du Front national.

SCÈNES DE LA VIE PUBLIQUE

La condition sociale des artistes et des techniciens s’est avérée la question la plus sensible depuis 1992, lorsqu’Alain Crombecque fut séquestré dans son bureau et la Cour d’honneur occupée avant la première du *Chevalier d’Olmedo*, de Lope de Vega. Elle le resta en 2016, au lendemain d’une négociation sous haute surveillance. Avignon s’est néanmoins imposé comme un site d’affichage politique. Même modestes, les manifestations y acquièrent une portée symbolique. L’endroit se prête aux interpellations, à l’occasion de la visite d’un ministre, d’un candidat ou du Président. Fraîchement élu, François Mitterrand fut le premier chef de l’État à rendre visite au Festival, le 10 juillet 1981. François Hollande, alors prétendant à la candidature, y passa trente ans plus tard, en 2011, pour un échange moins couru que celui que proposait sa rivale à la primaire, Martine Aubry, à la même heure, de l’autre côté de la rue. Il devint ensuite le second président en exercice à plonger dans le chaudron, le 15 juillet 2012 à la Maison du Off. Prouesse périlleuse à renouveler : les états de grâce sont éphémères, la contestation n’épargnant ni la droite ni la gauche au pouvoir. Les membres du gouvernement en savent quelque chose. « *Ministre : Seul spectateur susceptible d’être hué avant même les acteurs de la pièce. Cela dépend de ses annonces budgétaires* », note Bernard Faivre d’Arcier.¹⁴ Renaud Donnedieu de Vabres essaya des lazzi lors d’une représentation d’*Histoire des larmes* de Jan Fabre en 2005 ; Aurélie Filippetti, sifflée en 2014, fut contrainte de tenir sa conférence de presse en préfecture et de dialoguer avec les élus socialistes dans un local sous protection policière.¹⁵

Les différentes familles de la gauche s’y donnent leur dernier rendez-vous avant les universités d’été de la fin août, pour des débats sur la politique culturelle dont elles s’estiment les garantes. Le

Parti communiste, le Parti socialiste et sa fédération d’élus (FNESR), les Verts, ainsi que la CGT se font concurrence pour mieux se retrouver dans les réunions de la pluraliste Fédération nationale des collectivités pour la culture (FNCC). La dense présence de la presse, dont certains titres comme *Le Monde* ou *Libération* convoquent souvent leurs propres tables rondes, aiguise les appétits d’annonces que les micros de France Culture ou de France Inter sont prêts à recueillir. La tribune d’Avignon peut enfin se prêter à des causes extérieures. Au fil des ans, le Festival, ses artistes et sa direction ont ainsi apporté leur concours à des initiatives en faveur des dissidents d’Europe centrale, des démocrates algériens, des défenseurs d’une Bosnie pluriethnique, de l’opposition laïque en Syrie.

Scène artistique avant tout, Avignon n’en constitue pas moins « un espace révélateur » où s’entrecroisent esthétique et politique, selon les historiens du Festival.¹⁶ Un jeu d’échos se réverbère entre la scène, la ville et le globe. Il est vrai que nombre de spectacles sont riches de significations qui ne demandent qu’à se déployer dans la sphère politique. Vrai aussi que le fracas du monde, avec ses injustices et ses atrocités, ses guerres et leurs cortèges de réfugiés, retentit souvent sur les plateaux. Rares sont en revanche les œuvres qui clivent le public et soulèvent la polémique au point de se transformer en événement politique. Et plus rares encore les événements politiques dont la résonance se traduit par des incidences directes dans le langage théâtral ou chorégraphique.

Il s’en faudrait d’ailleurs de peu que le débat avignonnais n’élude l’esthétique. La controverse de 2005 autour de la programmation du tandem Vincent Baudriller/Hortense Archambault, qui signaient là leur deuxième édition, fut prolongée par ouvrages interposés, Georges Banu et Bruno Tackels répliquant à Régis Debray.¹⁷ Les réactions négatives, voire hostiles, d’une partie du public ont été instrumentalisées dans cette querelle par une aile de la critique et une frange de la profession. « *Mais qu’est-ce qu’on vous a fait ?* » Des journalistes ont par mégarde attribué à une festivalière anonyme, censée

“Scène artistique avant tout, Avignon n'en constitue pas moins « un espace révélateur » où s'entrecroisent esthétique et politique.”

parler pour la majorité silencieuse du public, cette interpellation lancée aux acteurs du spectacle de Pascal Rambert, *After/Before* (au Gymnase Aubanel) par une interprète éprouvée des arts de la rue,¹⁸ partisane déclarée du spectateur « debout » face au spectateur « assis », selon l'expression de Michel Risse (Décor sonore). Plusieurs hypothèses se combinent pour expliquer que l'on discute modérément d'esthétique théâtrale en dehors d'épisodiques empoignades verbales. D'abord l'éventail des styles est désormais trop large et la palette des opinions trop bigarrée pour favoriser la formation de camps bien délimités. Ensuite la profession, qui ne retient pas ses critiques dans les conversations personnelles, répugne à se brouiller publiquement entre composantes solidaires sur le front social et budgétaire. Enfin, la cadence effrénée des activités décourage les tentatives d'approfondir. Le jugement immédiat prend le pas sur l'argumentation réfléchi : « *Bon, je te laisse, je dois voir un autre spectacle à 22h.* »

Car l'itinéraire du festivalier est sinueux et l'agenda du professionnel chargé, du matinal petit déjeuner de travail avec un programmeur, dans un café de l'avenue de la République, à la nocturne pêche aux potins au bar du « In », qui a planté ses débits de bière autour de la piscine (dépourvue d'eau) du gymnase du lycée Saint-Joseph, au beau milieu de la rue des Teinturiers, artère du « Off » par excellence. Entre-temps, il aura glané quelques bribes de la conférence de presse du Festival, bu un verre au pot de l'Office national de diffusion artistique (ONDA) ou de l'Institut français, manqué une réunion de la fédération Arts vivants et départements, ou bien de la plateforme des agences régionales de la culture, suivi un forum à l'Université, vu un court spectacle du « Off » et un long du « In », et sera

retourné au Cloître Saint-Louis pour un rendez-vous fixé à l'avance, sinon dans l'espérance d'un échange inopiné avec un chorégraphe, une directrice de scène nationale, un conseiller du ministère ou une journaliste d'ordinaire peu accessible. À plusieurs reprises, il se sera livré au rituel du salut avignonnais : « *Tiens ! Ça fait plaisir de te voir. Depuis combien de temps es-tu arrivé ? Tu restes jusqu'à quand ? Tu travailles sur quoi en ce moment ? Qu'est-ce que t'as vu d'intéressant ? Bon, je dois filer, j'ai un spectacle, un rendez-vous, un colloque [rayez la mention inutile]. On prend un café sans faute à la rentrée.* »

DEBAT DEBOUT

Une figure porte, contre toute tentation de renoncement, l'exigence d'un verbe émancipateur : celle de Jack Ralite. Sans avoir jamais exercé de responsabilité officielle dans la culture, peu d'hommes, depuis Vilar et Puaux, ont su incarner comme l'ancien ministre de la Santé le vœu avignonnais d'épousailles entre l'art et la politique. Les citations de René Char ou de Saint-John Perse dont l'ancien maire d'Aubervilliers, assidu entre tous aux spectacles comme aux rencontres, émaille ses interventions, mi-écrites et mi-improvisées, illustrent l'alliance espérée d'une parole poétique et d'un discours programmatique, le lacanien « Comment dire ? » n'important ici pas moins que le léniniste « Que faire ? ».

Le théâtre jouirait-il encore du privilège d'interpeller les autorités sur leurs politiques culturelles ? La voix du comédien porte loin, mais les propos du cinéaste intéressent une plus large audience et sont mieux véhiculés par l'image, tandis que les lignes du blogueur ou du twittereur bénéficient d'une diffusion virale que l'art dramatique ignore. La perte

de centralité qu'il a subie sur le terrain médiatique est partiellement compensée par sa capacité persistante d'investir l'espace symbolique. Le festival des Interceltiques de Lorient attire certes beaucoup plus de spectateurs que celui d'Avignon, mais on n'y débat fort peu entre une parade de sonneurs et une prestation de bagad. Le Festival de cinéma de Cannes jouit d'une couverture de presse vingt fois plus puissante, mais les conciliabules entre producteurs et les confidences des stars n'inspirent guère les programmes des présidentielles.

Il serait aisé de dénigrer le dilettantisme du festivalier. Sur le chemin des vacances, l'analyse théorique risque en effet de le rebuter. Maints habitués d'Avignon se montrent pourtant en attente d'œuvres fortes et de débats de fond. Ils cherchent matière à réflexion dans les colloques, de même qu'ils en attendent, avec l'émotion en prime, des pièces données au Gymnase Aubanel ou dans la salle Benoît XII. Le sociologue a observé cette résistance du spectateur, opiniâtre aux lectures, stoïque quand le soleil du cloître Saint-Louis ou de la cour Pasteur brûle la mince toile censée l'en protéger, fervent au « Théâtre des idées » ou aux « Ateliers de la pensée », studieux pour commenter le spectacle de la veille lors d'une séance des CEMÉA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active), éloquent à sa table de bistro des Carmes ou de la place Crillon.¹⁹

L'incontournable carrefour de l'été fut longtemps sans équivalent pour les professionnels du spectacle vivant. Sa force gravitationnelle tient toujours à l'attraction d'un pôle principal (aujourd'hui situé au Cloître Saint-Louis) dans l'orbite duquel évoluent divers satellites : par exemple un séminaire d'élus et de fonctionnaires à l'Hôtel du département, un cocktail de la Société des auteurs (SACD) à la Manutention ou encore le vernissage d'une exposition à la fondation Lambert. Un autre point de ralliement a percé depuis 2002 sur la façade atlantique, au cœur de l'hiver : les Biennales internationales du spectacle (BIS), organisées au Palais des congrès de Nantes par le magazine *La Scène*, dénuées de créations, moins fréquentées par les artistes,

mais courues par les administrateurs de production et de diffusion, toutes disciplines confondues, les acteurs du secteur musical (réunis sur la « Place des tournées ») étant les mieux représentés. François Hollande avait là aussi marqué l'étape avec un discours prometteur en janvier 2012.

Si les BIS 2016 ont aligné « *plus de soixante-dix débats, forums, ateliers et rencontres* » couronnés par l'audition en plénière de Fleur Pellerin, ministre en exercice,²⁰ Avignon n'en conserve pas moins des atouts qui en scellent l'absolue singularité : la parole s'y répand en ville, ne serait-ce qu'en son centre, où elle s'épanouit sous deux régimes, ceux de la fable théâtrale et du discours raisonné. En dépit de leurs limites, les manifestations qui se sont emparées de places aux emblèmes républicains, à travers le pays, sous le mot d'ordre de « Nuit debout », au printemps 2016, ont montré l'appétence d'une partie de la jeunesse pour la discussion contradictoire, la confrontation d'hypothèses, la recherche confuse mais passionnée d'un intérêt commun. L'utopie de l'assemblée en acte, modèle de démocratie directe dont les résolutions accoucheraient en douceur de transformations radicales, continue quarante-huit ans après 1968 de séduire une génération qui fait son apprentissage de la chose publique. Pourquoi ses aînés ne s'obstineraient-ils pas à confronter leurs conceptions du rôle de l'art dans la société ?

Il ne faudrait pas trop vite en conclure que le conclave avignonnais, ce « colloque permanent » qu'évoquait Alain Crombecque²¹, doit déboucher sur un catalogue de mesures applicables à court ou moyen terme. Avignon s'avère surtout le lieu d'une triple vérification. Du côté des responsables politiques, il s'agit d'attester leur sincère sollicitude pour les problèmes de la création artistique et de la démocratisation culturelle ; chez les fonctionnaires nationaux et territoriaux du secteur, il convient de donner les gages d'une réelle proximité avec les artistes ; enfin, pour les acteurs professionnels du spectacle vivant, l'enjeu consiste à revendiquer un rôle clé dans l'inspiration des politiques publiques. Cette prétention est sujette à caution, car les grandes décisions relatives au budget du ministère, à la répartition des compétences entre les collectivités, au droit de la propriété intellectuelle, à l'encadrement des contrats à durée déterminée et même au régime d'assurance-chômage des artistes et techniciens sont négociées et tranchées sur d'autres scènes.

Dans le chapelet ininterrompu des débats, il n'est pas aisé de « *distinguer les commentaires sur les spectacles, les proclamations de politique culturelle et les entretiens entre professionnels* », comme y invite Bernard Faivre d'Arcier.²² Son *Abécédaire* ne comprend pas d'article « Colloque » mais une entrée « Débat » : « *Occasion d'entendre des questions vous*

autorisant à penser qu'il y a – Dieu merci – des gens encore plus stupides que vous. » Les propositions s'additionnent, les sujets se superposent, les orateurs se succèdent et les paroles s'envolent, malgré les comptes-rendus des premières « Rencontres » que le Comité d'histoire du ministère a pris soin d'éditer ou les actes des « Controverses » publiés par Avignon Public Off, ouvrages dorénavant remplacés par un nombre croissant de captations diffusées en ligne, en direct ou en différé, comme cela se produit pour les conférences de presse du Festival et les communications des Ateliers de la pensée.

Dès la première des *Rencontres d'Avignon*, en 1964, ouverte et close par Jean Vilar qui prit part active aux débats, comme il le fit à plusieurs reprises par la suite, Michel Debeauvais soulignait, dans sa propre conclusion, que les participants avaient convergé sur le souhait de créer un « pouvoir culturel » dont les modalités de constitution restaient toutefois à définir.²³ Sept décennies plus tard, les estivants d'Avignon en cherchent toujours les voies. Confusément, mais passionnément.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique,
Université Paris Ouest Nanterre

Avignon, la ville dont le nom confond le théâtre et l'agora

NOTES

1- Cf. Vicomte de Baumeftort, *Cession de la ville et de l'État d'Avignon au Pape Clément VI, par Jeanne 1^{re}, Reine de Naples*, Apt, 1873.

2- Cf. Paul Puaux, « 1947-1996, cinquante éditions du Festival d'Avignon », in Claire David, *Avignon 50 festivals*, Actes Sud, Arles, 1996 & 1997.

3- Augustin Girard, in *La Naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Textes et documents » n°6 (présenté par Philippe Poirrier), Paris, 1997, p. 553.

4- *Ibidem*, p. 515

5- *Ibid.*, p. 554.

6- D'après Paul Puaux, *op. cit.*, p. 9.

7- « Le Festival en chiffres » : www.festival-avignon.com/fr/le-festival-en-chiffres

8- Voir E. Wallon, « Le spectacle vivant en chiffres (2016) », tiré à part de ce même numéro.

9- Co-directeurs du Festival de 2004 à 2013.

10- Notamment la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, la Carrière de Boulbon, la Scène du Grand Avignon à Vedène, la salle de Montfavet, l'Auditorium du Grand Avignon au Pontet, le Parc des Expositions, et d'autres salles du département du Vaucluse.

11- Georges Banu, « Lieux et non-lieux ou le grimoire balisé », in *Avignon 50 festivals*, *op. cit.*, p. 20.

12- Voir Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2008.

13- Voir notamment Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours)*, La Dispute (coll. « Travail et salariat »), Paris, 2013.

14- Bernard Faivre d'Arcier (dit BFA, « Bienvenue au Festival d'Avignon »), *Abécédaire du spectateur*, Arcadia éditions, Paris, 2013.

15- Voir le compte-rendu de Marie-José Sirach dans *L'Humanité*, 18 juillet 2014.

16- Emmanuelle Loyer & Antoine de Baecque, *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, Paris, 2007, p. 10.

17- Plusieurs articles de presse ont contesté la pertinence des choix artistiques opérés par les co-directeurs du Festival. Voir Régis Debray, *Sur le Pont d'Avignon*, Flammarion (coll. « Café Voltaire »), Paris, 2005 ; Georges Banu & Bruno Tackels (dir.), *Le Cas Avignon 2005*, L'entretemps, Vic-la-Gardiole, 2006.

18- Hervé De Lafond, cofondatrice du Théâtre de l'Unité avec Jacques Livchine.

19- Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani & Damien Malinas, *Avignon ou le public participant, Une sociologie du spectateur réinventé*, L'entretemps, Montpellier, 2008 ; Jean-Louis Fabiani, *L'Éducation populaire et le théâtre, Le public d'Avignon en action*, Presses universitaires de Grenoble, 2008.

20- www.bis2016.com

21- In *Avignon 50 festivals*, *op. cit.*, p. 13.

22- Lire son article « La Provence, terre de festivals. Le Festival d'Avignon, terre de colloques » dans ce même numéro de *L'Observatoire*.

23- Michel Debeauvais, in *La Naissance... op. cit.*, p. 114.

LA MAGIE POLITIQUE DU FESTIVAL D'AVIGNON

À PROPOS DU LIEN ENTRE LA FNCC ET LE FESTIVAL

Florian Salazar-Martin

Les politiques de la démocratisation culturelle en France se sont élaborées au travers d'un dialogue entre trois « personnages » : la culture (ses acteurs), l'État culturel (le ministère de la Culture) et la gouvernance culturelle territoriale (les collectivités).

Le Festival d'Avignon a incarné le premier personnage. Il existe des milliers de festivals, plus encore de concerts et de spectacles. Il y a aussi l'extrême diversité des expressions artistiques et leurs déclinaisons esthétiques ainsi que de leurs acteurs : artistes, techniciens, auteurs, producteurs, diffuseurs, professionnels de la culture... La force du Festival d'Avignon est d'être *le* Festival, sans même qu'il soit besoin de prononcer son nom. Le symbole même du spectacle où le théâtre – puisqu'il s'agit d'un festival d'art dramatique – personnifie l'art en lui-même et le comédien, l'artiste. Avignon, c'est la partie qui désigne le tout, la voile qui dit le navire et, à travers lui, tous les voyages. Cet événement majuscule fait d'un nom propre – Avignon – un nom *commun* et d'un événement singulier et singulièrement localisé une réalité une : la culture.

Le deuxième personnage, le ministère de la Culture, a, lui, été fondé en 1959, soit une dizaine d'années après la naissance du Festival d'Avignon.

Dans les années 60, deux des acteurs des politiques culturelles sont ainsi à pied d'œuvre : la culture, symbolisée par le Festival d'Avignon, et la gouvernance culturelle exercée par le ministère de la Culture. Restait à instituer le troisième : la gouvernance territoriale.

Ceux que l'apparition de ce ministère de la Culture au singulier interrogeait se sont mobilisés en 1960. Tout d'abord un petit nombre d'élus municipaux revendiquant l'autonomie de leur propre engagement culturel au sein de la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC).

Il a fallu que la multiplicité des voies de l'action culturelle territoriale trouve elle aussi les caractéristiques de son unité, condition du dialogue tant avec l'État qu'avec les acteurs culturels. Il fallait que tous les noms propres des communes (un vocabulaire riche de plus de trente-six mille termes) des presque cent départements et, plus tard, des régions trouvent à leur tour leur nom commun ainsi qu'une parole commune. Ou plutôt un timbre général capable de faire entendre leur diversité avec une certaine clarté. En termes musicaux, on parlerait de « polyphonie » : unité d'une diversité, par opposition à la voix « soliste » de l'État.

Par sa capacité à unifier les mondes des arts et de la culture, le Festival d'Avignon était le meilleur outil pour promouvoir la cohésion des collectivités afin de faire progresser le processus nécessaire de la décentralisation culturelle, intuition originelle du fondateur de la FNCC, Michel Durafour. Cette perspective majeure a puisé son dynamisme dans la capacité des collectivités à assumer leur responsabilité culturelle avec une pleine maturité. C'est

à Avignon, dans le sillage des débats entre acteurs de l'art et responsables publics initiés par Jean Vilar, que la Fédération a pu commencer à instaurer un dialogue politique avec le monde des acteurs des arts et de la culture. Sans doute est-ce là l'une des raisons du lien si singulier et si précoce qui, sous l'impulsion de Jack Ralite, a uni la FNCC et le Festival d'Avignon : la Fédération s'y est associée dès 1965.

Mais, de même qu'il a fallu des années pour que le Festival d'Avignon réussisse à devenir un événement culturel indissolublement local et national, foisonnant et unique, de même la voix collective, pluraliste et pourtant singulière des collectivités territoriales ne s'est construite que progressivement.

Deux événements avignonnais marquants auront contribué à construire le « timbre » de la voix de la FNCC : un militantisme pluraliste et un rôle de médiation au sein de la diversité des collectivités territoriales.

UNITÉ MILITANTE

La crise de l'intermittence éclate en 2003. Le Festival est annulé. La FNCC, qui se réunit chaque année à Avignon pour son assemblée générale et ses journées nationales, décide d'y maintenir sa présence. Ce faisant, elle, et elle seule pour ce qui est de la puissance publique, incarne la persistance de la volonté politique en faveur des arts et de

la culture et l'importance qu'elle accorde au dialogue entre leurs acteurs et le politique au nom d'une responsabilité partagée vis-à-vis des citoyens. En maintenant sa présence à Avignon cette année-là, la FNCC a signifié que le politique n'use pas de la culture mais cogère avec ses acteurs une dimension centrale du projet démocratique. Dès lors, la Fédération s'est définie par un engagement plaçant les politiques culturelles au cœur des politiques publiques.

UNITÉ DE DIALOGUE

En 2010, l'ensemble des onze (aujourd'hui dix) associations d'élu-e-s – représentées au CCTDC – signe une déclaration commune intitulée « Pour une République culturelle décentralisée », acte final de ce qui apparaîtra par la suite comme la première Journée nationale des associations d'élu-e-s pour la culture, au Cloître Saint-Louis – un nouveau « Verger Urbain V ». Ce sera le point de départ d'une « tradition » jusqu'à aujourd'hui ininterrompue et qui a été accompagnée par un long travail de collégialité entre le Festival et la FNCC, installant ainsi un continuum exemplaire, notamment lors de la direction du Festival par Hortense Archambault et Vincent Baudriller.

Si la FNCC ne peut représenter que ses adhérents et en aucune manière les fédérations de communes, de départements ou de régions, en revanche, elle s'est consacrée à *relier* des paroles différenciées. Avignon était d'évidence l'endroit où il était possible de transcender les différences sans les nier, voire même de défier les tensions qui ont pu apparaître entre collectivités. Ce qui a notamment été le cas lors de la dernière réforme territoriale.

Aujourd'hui, il n'est tout simplement plus envisageable que, quel que soit le contexte, la voix dialoguée des collectivités ne s'exprime pas au Festival d'Avignon. Car là, les acteurs de la culture ont besoin d'un interlocuteur – ou plutôt d'un espace d'interlocution – incarnant les collectivités territoriales. Au fur et à mesure que celles-ci sont devenues les principaux financeurs publics des arts et de la culture, cette exigence est allée croissante. Aujourd'hui, la

polyphonie à dix ou onze voix des pouvoirs locaux s'avère indispensable pour l'échange avec les artistes et les professionnels.

La FNCC doit beaucoup à la présence des professionnels à Avignon, comme si elle bénéficiait d'un transfert de leur propre recherche d'unité dans la diversité. L'apport inverse est également vrai. Si leur présence au cœur de la crise de 2003 a révélé aux élu-e-s de la FNCC l'univers caché du spectacle vivant, elle a aussi permis aux professionnel-le-s de se rendre compte que cette curiosité témoignait d'une réelle prise en compte politique des enjeux culturels. Tel est sans doute l'un des apports majeurs du Festival d'Avignon.

CO-CONSTRUCTION AVEC L'ÉTAT

Lors des Journées des associations d'élu-e-s à Avignon, l'État n'est pour ainsi dire pas statutairement présent, même s'il y est parfois associé. Un autre dialogue a donc dû trouver son chemin. Comment développer, de manière pérenne, la concertation et la négociation entre les collectivités locales en leur ensemble et le ministère de la Culture ?

Cela ne s'est pas réalisé à Avignon mais tout d'abord à Paris, rue de Valois. Réactivé en 2008 à la demande des présidents d'associations de collectivités territoriales, sous l'impulsion de la FNCC, le Conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel (CCTDC) constitue aujourd'hui l'espace de ce dialogue. Peu à peu, cette instance unique de concertation entre collectivités et avec l'État (aucun autre ministère n'en possède d'équivalente) a démontré son utilité et sa capacité à exprimer unitairement les différences tant territoriales que politiques. Mais si le CCTDC n'est pas né au Festival d'Avignon, il le rejoindra pour ainsi dire naturellement, comme par aimantation. C'est là qu'en 2014 les associations de collectivités territoriales ont proposé d'organiser la réunion plénière estivale du CCTDC. Depuis, la réunion d'Avignon s'est maintenue. L'anomalie de l'absence du CCTDC à Avignon sera ainsi « réparée ».

AU-DELÀ DE LA DÉMOCRATISATION ?

La FNCC aura forgé une part essentielle de son identité pluraliste grâce au creuset de l'un et du multiple qu'a su inventer Jean Vilar avec le Festival d'Avignon. Mais que deviendra à l'avenir ce lien ? Un principe nouveau en effet advenu, celui de la valorisation de la diversité, de la reconnaissance de la différence. Cela relativisera-t-il la centralité du Festival ? Cela ne contredira-t-il pas également le rôle symbolique prépondérant conféré au théâtre comme représentant par excellence des arts ?

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles (Unesco, 1982) : « *L'universel ne peut être posé abstraitement par aucune culture particulière ; il émerge de l'expérience de tous les peuples du monde affirmant chacun son identité.* » Pareillement, aucun acteur culturel, aucune puissance publique particulière, fût-elle l'État, ne peut poser seule le principe de la politique culturelle : celle-ci émerge de l'expérimentation de toutes les politiques culturelles tant nationales que locales et concerne toute la diversité des expressions culturelles.

L'avenir de la magie du Festival d'Avignon dépendra sans doute de sa capacité, mais aussi de celle des collectivités et de l'État, à intégrer la reconnaissance de la diversité des expressions esthétiques et de la diversité de ceux qui en expérimentent la qualité de liberté – professionnels, amateurs, citoyens. Telle est la responsabilité nouvelle du Festival d'Avignon : contribuer à incarner l'universalité de la diversité. C'est l'une des conditions d'un renouveau des politiques culturelles. Nous devons poursuivre ce lien exemplaire avec le Festival pour tracer les voies encore largement inexplorées d'un engagement centré sur la reconnaissance des personnes, de l'apport créatif de chacune et de chacun et de l'égalité de dignité de toutes les cultures. Nous devons maintenant y travailler ensemble.

Florian Salazar-Martin

Président de la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture)

LES RENCONTRES D'AVIGNON

OU LA CONSTRUCTION D'UNE PENSÉE POUR LA CULTURE

Michel Debeauvais

L'idée des *Rencontres d'Avignon* revient incontestablement à Jean Vilar. Dans les années 1960, elles ont joué un rôle fondateur dans le premier essor des politiques publiques de la culture en France. Il nous a semblé utile de livrer à nos lecteurs l'état d'esprit et la manière de travailler de ceux qui entouraient Jean Vilar qui sut faire évoluer le projet de « colloque » en des « rencontres » où l'accent était mis sur l'écoute mutuelle. C'est à Michel Debeauvais que Jean Vilar demanda de préparer et d'animer les Rencontres. Ce texte reflète à la fois la complicité qui unissait les deux hommes mais aussi l'enjeu historique de ces Rencontres.

Comme l'ont dit beaucoup des participants des Rencontres d'Avignon, Vilar le premier, j'y ai beaucoup appris. Moins en connaissances nouvelles qu'en réflexions personnelles sur les thèmes traités et plus encore comme inspiration pour mes activités ultérieures, notamment ma participation à la création de l'université de Vincennes en 1968.

La conception des Rencontres a été une expérience déroutante pour moi au premier abord. Vilar m'avait d'abord parlé de mettre le Festival et son public au service d'un forum de réflexion et de débats d'idées en l'ouvrant au club Jean Moulin. Je voyais bien qu'il s'agissait pour lui d'un élément de l'ouverture qu'il voulait donner au Festival. En quinze ans, Vilar n'avait pas cessé d'élargir son projet : les représentations en plein air de 1947 étaient devenues la quinzaine du TNP dans la cour d'honneur du Palais ; les dialogues des comédiens avec le public étaient devenus la tradition des séances du Verger ; depuis son départ du TNP en 1963, il avait entrepris d'inviter aussi d'autres troupes, d'encourager l'aménagement de nouveaux espaces culturels dans la ville, de faire leur place à la danse avec Béjart, au cinéma avec Jean Robert, aux programmes culturels des centres d'entraînements aux

méthodes actives, issus du mouvement Freinet (Ceméa) et des Rencontres internationales des jeunes (animées par Christel d'Ornjelm). Mais j'éprouvais le contraste entre la force de son intention et l'imprécision de son dessein, pour ne pas dire l'obscurité de son expression. Je ne me voyais pas implanter à Avignon un colloque où Vilar n'aurait été qu'un hôte pour des débats sans rapport direct avec son œuvre propre. C'est peu à peu, au fil des entretiens où il me convainquait de l'importance qu'il attachait à son idée que j'ai trouvé un sens à la tâche qu'il me proposait : traduire sa conviction en un projet s'intégrant dans l'esprit du Festival tel que Vilar voulait le faire évoluer.

Jusqu'alors, j'admirais Vilar, mais comme spectateur et ami, depuis ma planète assez éloignée. J'ai cherché comment je pouvais profiter de cette occasion inattendue qu'il m'offrait de travailler avec lui, en contribuant à son projet à partir de ce que je pouvais y apporter. Je participais depuis 1959 à la création de l'Institut du développement économique et social (IDES) à la Sorbonne et de sa revue *Tiers Monde* ; je m'étais totalement engagé dans cette nouvelle expérience en quittant l'administration pour l'université. Le domaine de la politique de développement économique était apparu dans les années

cinquante, et on commençait à enseigner « l'économie du développement ». Aux Nations Unies, on venait d'ajouter à la notion de développement économique celle de développement social ; l'Unesco adoptait la planification de l'éducation comme complément à la planification économique. Par ailleurs, mon ami Joffre Dumazedier m'avait impliqué dans la création des universités d'été de Peuple et culture et cette expérience m'avait sensibilisé à cette dimension nouvelle de l'éducation populaire.

En réfléchissant aux propos de Vilar, il me parut qu'on pouvait retenir le « développement culturel » comme un thème unificateur faisant converger plusieurs courants : le « théâtre populaire » s'élargissait en France avec la décentralisation théâtrale et les maisons de la culture ; les sciences sociales commençaient à étudier les activités culturelles et leurs publics, en mettant en évidence les inégalités sociales et aussi culturelles. Sous André Malraux, avec Pierre Moinot, Francis Raison, Émile Biasini, la culture avait en France un ministère dynamique ; la notion de politique culturelle prenait forme, elle était adoptée à l'Unesco qui lui apportait une dimension internationale.

LA PRÉPARATION DES RENCONTRES

Je préparai donc un premier texte pour Vilar, lui proposant un type de réunion où je pensais qu'il pourrait tenir une place privilégiée : comme « ordonnateur » d'un débat entre les différents partenaires de la politique culturelle. On pouvait ainsi penser pouvoir réunir à la fois des novateurs du monde du théâtre, des sciences sociales, des responsables de la politique culturelle de l'État et des villes, des associations culturelles, ainsi que des personnalités choisies par lui. Il était probablement le seul qui puisse inspirer un style de débat favorisant le dialogue ouvert et la réflexion, et le faire accepter par tous.

Il me serait difficile de préciser les détails du dialogue qui s'instaura pour donner forme au projet entre mars et juillet 1964. J'envoyais des projets de textes et des notes à Vilar qui se trouvait la plupart du temps à Milan ; il notait ses commentaires dans des notes à Sonia Debeauvais, qui assurait tout le secrétariat de la préparation et plus tard l'organisation à Avignon. Pendant ses passages à Paris, nous avons eu plusieurs réunions sur le choix des invités, le découpage des thèmes en journées, les modes d'organisation. Ces séances de travail étaient loin de correspondre au mode hiérarchique auquel j'avais été habitué dans l'administration et même dans la gestion d'un institut universitaire. C'est peu à peu que je me familiarisai avec son style de direction. Il m'encourageait à avancer, n'intervenant que par des commentaires occasionnels ; et cependant, c'est par eux que le projet prenait son originalité. Il avait su faire évoluer mon projet de colloque (déformation universitaire) en une forme de « Rencontres » (il avait aimé cette expression) où l'accent était mis sur l'écoute mutuelle, et le mot qu'il a donné à notre collaboration était celui de *complicité*.

En même temps, il voulait que les débats, nécessairement limités à une trentaine de participants, soient répercutés avec un public plus large. Aux premières Rencontres d'Avignon en 1964, on avait installé des chaises pour une cinquantaine d'observateurs. Et surtout, les après-midi étaient réservées aux débats avec le public au verger d'Urbain V : quelques conférences, mais surtout des tables rondes avec cinq à six participants qui introduisaient le sujet débattu le matin dans la « Chambre des notaires » du palais des Papes avant le dialogue avec le public. Les discussions étaient souvent animées, et mon rôle de modérateur était bien accepté comme une condition de la libre expression de tous dans le respect mutuel.

Sur le plan financier, les propositions de budget de Vilar furent acceptées sans discussion par le maire Duffaut. Je me souviens de ses paroles pendant la visite que nous lui rendîmes à Avignon en mai 1964 : « *Monsieur Vilar, nous vous avons toujours fait confiance et nous n'avons pas eu lieu de le regretter.* »

Cela dépeint bien le type de rapports qui existait entre les deux hommes et qui explique aussi la loyauté de Vilar vis-à-vis du maire ; elle ne se démentira pas en juillet 1968, bien que leurs points de vue aient été assez différents.

Les thèmes annuels étaient choisis quelques mois à l'avance, et orientaient le choix des invités. Sans chercher à constituer un échantillon représentatif, le critère était la diversité des participants et leur action novatrice dans leurs domaines respectifs. Il y avait aussi le souci d'équilibrer les « anciens » et les nouveaux, de même qu'il y avait continuité et renouvellement des thèmes : la politique culturelle au niveau national, au niveau des villes, en France et à l'étranger. Je proposais à Vilar

le thème de l'année, son découpage en séances quotidiennes, et des suggestions sur les invitations à lancer, mais c'est lui qui prenait les décisions, ce qui me paraissait essentiel pour qu'il se sente personnellement impliqué. Je me souviens d'une remarque en marge d'un texte où j'employais l'expression « à long terme », alors en vogue : « non, à court terme » en appuyant son crayon. Le thème de l'école (l'école et le développement culturel) tenait à cœur à Vilar, et il le retint pour la deuxième année. Il me semble qu'on a réussi à limiter les discours conventionnels en cherchant à inviter des innovateurs plutôt que des représentants institutionnels.

Il fallait aussi trouver une forme de débats qui privilégie l'écoute, et éviter les dérives verbales dans une réunion sans texte écrit. Vilar donnait le ton : après son introduction du premier jour, où il avait un texte préparé à l'avance, il n'intervenait que rarement, mais il était présent chaque matin, prenait avec application des notes dans un cahier, et son écoute attentive faisait sentir son influence sur le style des débats.

Michel Debeauvais

Résistant, déporté, ancien directeur-adjoint de l'Institut de développement économique et social de l'université de Paris.

Ce texte est extrait de l'ouvrage dirigé par Philippe Poirier *La naissance des politiques culturelles et les Rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Comité d'Histoire, ministère de la Culture et de la Communication. Nous le publions avec l'aimable autorisation du Comité d'Histoire.

Ce dossier a été réalisé avec la collaboration de Camille Faye (chargée de mission à l'Observatoire des politiques culturelles), de Geneviève Gentil, Guillaume Bourgeois (Comité d'Histoire du ministère de la Culture et de la Communication) et du Festival d'Avignon.

1^{ÈRE}

RENCONTRE NATIONALE DES AGENCES CULTURELLES TERRITORIALES

les 12 & 13 octobre
à la Maison de la Région
à Strasbourg

Découvrir le programme et s'inscrire

(dans la limite des places disponibles)

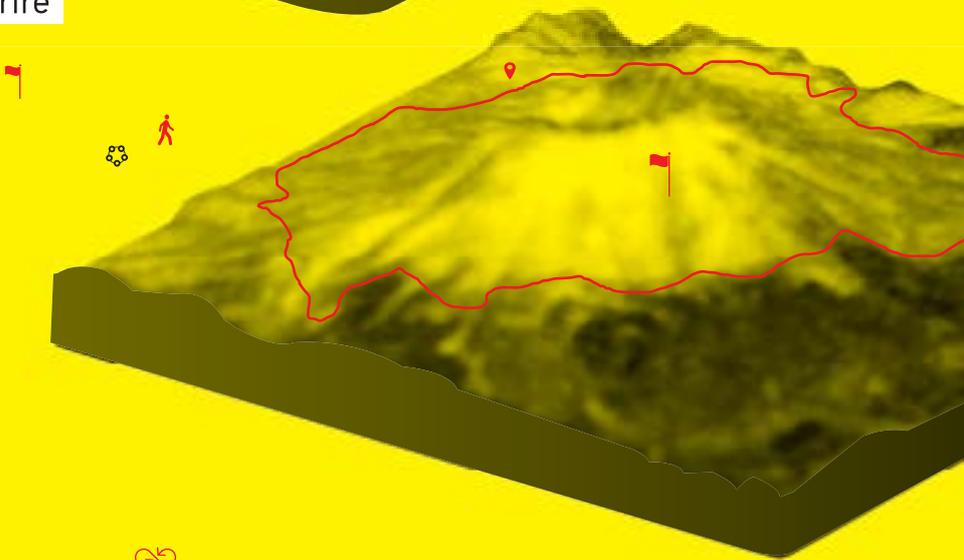
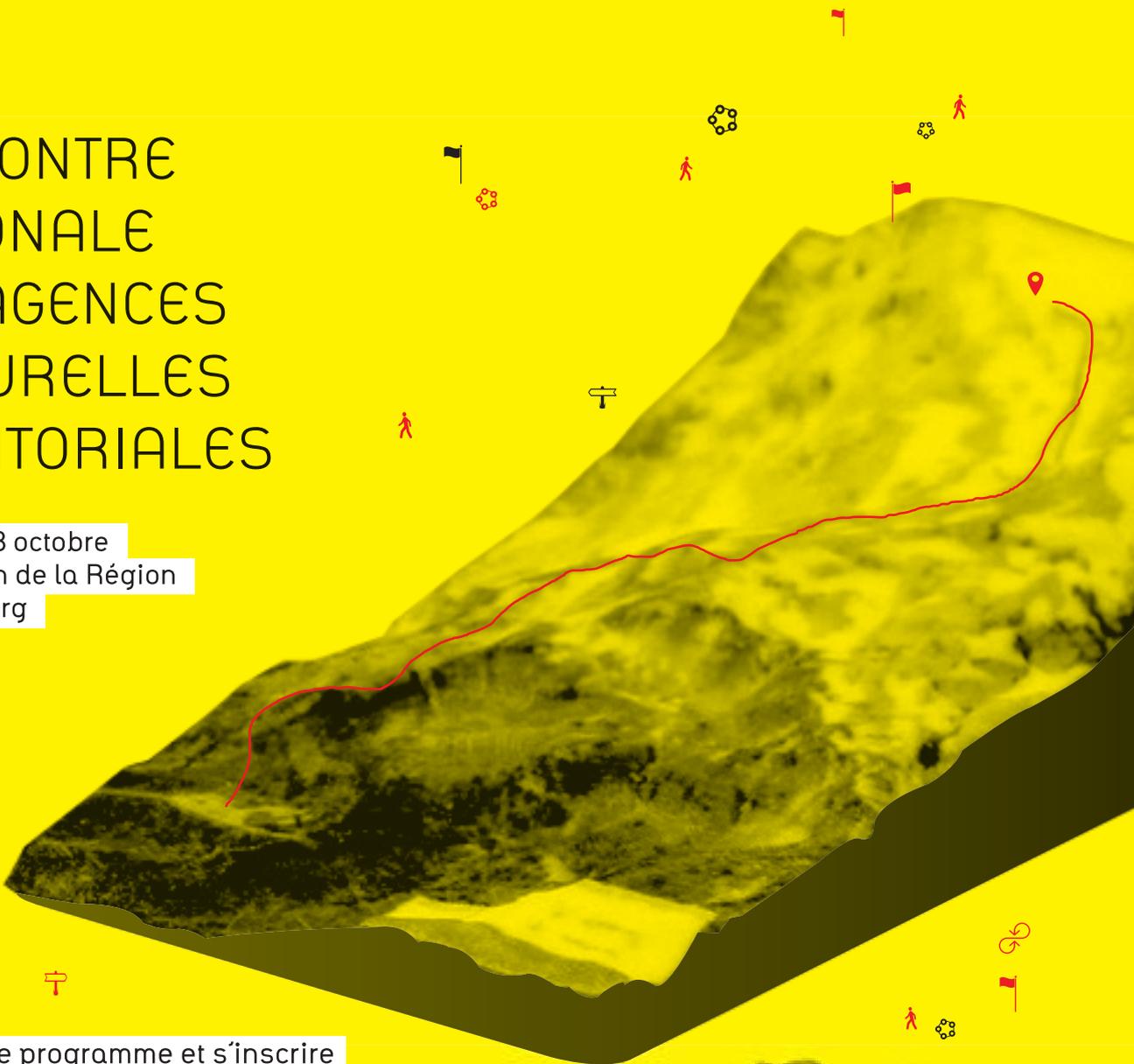
Réservé aux élus, aux services de l'État,
des collectivités territoriales et aux agences
culturelles départementales et régionales

formations.culture-alsace.org

agence
culturelle
alsace

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES

Avec le soutien de la Région
Alsace Champagne-Ardenne Lorraine



LES GÉO-ARTISTES : NOUVELLES DYNAMIQUES POUR LA FABRIQUE URBAINE

Un dossier coordonné **Luc Gwiazdzinski** et **Lisa Pignot**

L'intuition est simple : dans l'espace public de nos villes et territoires en mutation apparaissent de nouvelles formes d'intervention, de nouvelles collaborations, de nouveaux espaces, de nouveaux moments et situations, où l'artiste et le géographe, la création et la géographie se croisent, se mélangent et s'hybrident pour inventer autre chose *in vivo*.

Dans cet entre-deux – entre art et territoire – s'inventent *in situ* d'autres imaginaires, représentations et procédures qui participent à la fabrique de la ville et de l'urbanité. Ici et là, hors les murs des institutions scientifiques et culturelles, émergent des collectifs et des pratiques plus sensibles, fragiles, éphémères, de nouveaux arts de faire, portés par de nouveaux acteurs : les géo-artistes. Pour explorer et documenter ces territoires encore peu sillonnés, il faut sortir des sentiers battus, changer de regard et de vocabulaire, accepter la désorientation en adoptant la « pensée du tremblement » du poète Édouard Glissant.

Pour se lancer dans une telle aventure sur ces chemins de traverse, il est nécessaire de s'entourer de « spécialistes » de la ville, de la culture et de l'art qui acceptent de sortir de leurs zones de confort. On a besoin d'interroger les « faiseurs », celles et ceux qui, depuis quelques années, défrichent ce champ original à l'interface entre la création artistique et l'urbanisme temporaire. Avec eux, on découvre d'autres mots pour dire ce qui se joue et se conçoit là au service des territoires et des habitants : protocoles, outils et engagements. Il est temps de partir à la rencontre de ces acteurs polymorphes et de leurs multiples scènes, d'observer les situations, les organisations, les dispositifs et les multiples agencements, de mesurer les évolutions, les positionnements et les questionnements.

DOSSIER (29-92)

p. 32 **Luc Gwiazdzinski**
Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires

p. 39 **Aglaée Degros**
Fosbury-flop ou de la ruse dans l'espace public

p. 43 **Philippe Saire**
Ce que la danse fait aux lieux. Interventions chorégraphiques en paysages urbains

p. 46 **Nicolas Détrie**
Des occupations temporaires comme espaces d'expérience collective

p. 49 **Joël Henry**
Tourisme expérimental : la ville comme terrain de jeu

p. 52 **Chris Younès**
Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage

p. 55 **Vincent Guillon**
Éprouver la métropole en marchant : le GR®2013, un chemin à la croisée des cultures de la randonnée

p. 59 **Loïc Magnant**
Des explorations aux hospitalités, un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire

p. 63 **Patrick Braouezec**
Fabriquer de l'« en commun »

p. 66 **Collectif Etc**
Mobilisations populaires spontanées et politiques publiques urbaines : frères ennemis ?

p. 71 **Sébastien Thiéry**
Construire en dissidence. Tout l'art du PEROU

p. 75 **Maud Le Floc'h**
L'artiste dans l'émergence de la ville foraine

p. 78 **Charles Altorffer, Laurent Petit, Fabrice Laurent**
Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan

p. 83 **Marc Armengaud**
Notes sur le moment alternatif des grands espaces publics métropolitains

p. 87 **Laurent Matthey**
Gouverner par l'événement. Quand l'action sur la ville s'empare de la critique artiste

p. 91 **Thierry Paquot**
L'art topophile

Encadrés rédigés par **Quentin Maillet**

PROTOCOLES ET EXPÉRIENCES

Depuis Bruxelles, Vienne ou Rotterdam, l'architecte Aglaée Degros décrypte particulièrement bien les conflits qui se déploient dans l'espace public des métropoles européennes. Elle explique les ruses et transgressions des règles d'un système qui permettent à la fois le développement d'un art propre mais aussi la possibilité de le mettre au service d'autres communautés pour développer d'autres solidarités. Nombre de géo-artistes – ou qualifiés de tels – insistent sur l'importance des protocoles « *précis comme celui d'un commando* » pour reprendre les mots du chorégraphe Philippe Saire. Héritier des situationnistes et de l'Oulipo, le Strasbourgeois Joël Henry nous transporte dans l'aventure du « tourisme expérimental » et de ses protocoles ludiques. La philosophe Chris Younès s'intéresse plus particulièrement aux trajets et arpentages qui mettent à l'épreuve la mobilité. Elle explore les nouvelles démarches expérientielles, poétiques, éthiques, militantes et créatives qui font resurgir des situations qui rassemblent mais aussi préparent de possibles subversions et ouvertures, se réinventant à chaque fois par des gestes, des actes et des mots en commun. Au-delà de l'événement, ces expériences nécessitent du temps pour le montage et laissent des traces tangibles dans les mémoires et sur les territoires, qu'il faut sans cesse revivifier. C'est ce qu'explique Vincent Guillon qui s'intéresse au sentier de randonnée métropolitain marseillais. Il nous invite à éprouver la métropole en marchant et nous offre une première analyse du public qui suit ces expériences. Sur le même sujet, Loïc Magnan dévoile les stratégies et modes d'ancrage du parcours et explore ses territoires intimes.

ENGAGEMENTS PROTÉIFORMES ET FRAGILES EXPÉRIMENTATIONS

Au-delà de la question expérientielle, ces modes d'intervention nécessitent un engagement particulier tant du côté des géo-artistes, que du côté des territoires, des techniciens, des édiles et des citoyens qui s'en saisissent. Ces approches sont désormais soutenues par certaines collectivités d'accueil et quelques élus. À Plaine Commune, près de Paris, Patrick Braouezec a choisi de mettre en avant la culture comme moteur de développement social, facteur de construction individuelle et d'« en-commun », et levier de participation des habitants à la fabrique de la cité plutôt que comme piste de compétitivité. L'espace public est un espace à enjeux où la bonne volonté ne suffit pas toujours, une agora qu'il faut sans cesse réinventer. C'est ce que montre bien le collectif Etc qui décrypte les relations délicates entre mobilisations populaires spontanées et politiques publiques urbaines. Sur des terrains aussi difficiles que les bidonvilles, Sébastien Thiéry développe son grand pari de l'hospitalité. Il insiste sur l'art du Pôle d'exploration des ressources urbaines (PEROU), laboratoire de recherche action sur la ville hostile, pour « construire en dissidence », faire s'articuler action sociale et action architecturale en réponse au péril alentour, et renouveler de la sorte savoirs et savoir-faire. Certains collectifs comme Yes We Camp, engagés dans des démarches d'occupations temporaires sur des sites en reconversion pour lesquelles il n'existe pas une législation spécifique, expérimentent à la lisière de procédures liées à l'événementiel ou aux bâtiments permanents. Même démarche dans la recherche d'une économie vertueuse et hybride, dans laquelle les recettes commerciales permettent de financer des « générosités urbaines » comme les aménagements extérieurs ou l'implication dans les activités de cohésion.

TENSIONS ET INQUIÉTUDES

La fragilité de ces positionnements et les ambiguïtés inhérentes à un statut hybride émergent naturellement dans cet entre-deux fécond. À partir de la figure oxymorique de la ville foraine, Maud le Floc'h, du Pôle des arts urbains (pOlau), met bien en évidence les dangers et les opportunités de cette posture si particulière entre art et aménagement des territoires et dévoile de nouveaux horizons d'intervention.

Ces nouveaux moments et ces nouveaux mondes n'émergent pas sans tensions, risques et inquiétudes. Avec un acteur comme l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU), on prend conscience du moment charnière vécu par certains de ces collectifs dont les interventions passent peu à peu du champ de la commande artistique au champ de l'urbanisme de l'aménagement ou de l'animation urbaine. Avec les mêmes, on mesure bien les difficultés à changer de monde entre l'architecte qui revendique d'être artiste mais qui est accablé par le réel et l'artiste qui chercherait à influencer le réel mais qui serait trop emporté par son imaginaire. Les mêmes difficultés se retrouvent quand il s'agit de trouver les moyens de financer des projets qui relèvent par essence de plusieurs champs, interlocuteurs et domaines de compétences.

Chercheurs et acteurs s'interrogent sur les dérives et les futurs possibles de ces nouvelles pratiques urbaines déjà bien intégrées dans les démarches et discours sur le marketing territorial, la ville créative, l'événementiel ou la ludification des espaces publics. Marc Armangaud parle de « *moment alternatif* » et s'inquiète de l'instrumentalisation de ce déplacement des pratiques de la marge par le centre. Depuis la Suisse, Laurent Matthey évoque des « *pratiques et productions, devenues de simples leviers de l'animation socioculturelle des territoires* » et s'interroge sur « *la dimension subversive de l'irruption de l'art sur l'espace public* ».

La plupart de nos interlocuteurs semblent s'accorder sur l'importance de ces pratiques géo-artistiques qui ne sont déjà plus des signaux faibles. Beaucoup pointent la nécessité d'inscrire la maîtrise d'usage, le court terme, l'accident et le spontané dans les stratégies publiques à moyen et long terme. D'autres, enfin, s'interrogent sur l'avenir de ces acteurs, outils, procédures et dispositifs de l'entre-deux. Sont-ils destinés à réintégrer leurs champs et disciplines d'origine qu'ils vont contribuer à augmenter en s'adaptant aux nouvelles attentes et besoins ? Vont-ils plutôt se constituer en champ disciplinaire à part entière, s'ériger en « art des milieux et des territoires » en concurrence ou en dialogue avec l'urbanisme et les sciences du territoire en émergence ? Enfin, dans les pas d'Italo Calvino et de Pierre Sansot, Thierry Paquot revient à l'essentiel : l'importance d'un art capable de révéler une autre ville, un art qui contribue à la « topophilie », cette amitié de l'humain envers un lieu.

Luc Gwiazdzinski

Géographe, directeur de l'IGA (UGA), responsable du Master Innovation et territoire (www.masteriter.fr)

Lisa Pignot

Rédactrice en chef

VIENT DE PARAÎTRE

PRATIQUER LA MUSIQUE DANS DÉMOS : UN PROJET ÉDUCATIF GLOBAL ?

Coordonné à l'échelle nationale par la Philharmonie de Paris / Cité de la musique et mis en œuvre en partenariat avec les collectivités territoriales, Démos est un dispositif expérimental qui se situe à la croisée de l'éducation artistique et culturelle, de l'enseignement musical et du travail social. Il est destiné à des enfants habitant des territoires défavorisés ou éloignés de l'offre culturelle, qui se voient confier un instrument et suivent des ateliers de cours collectifs dans des structures sociales de proximité. Ces ateliers sont régulièrement regroupés en orchestres symphoniques et se produisent chaque année à l'occasion de concerts.

La Philharmonie de Paris / Cité de la musique a confié à l'Observatoire des politiques culturelles la réalisation d'une évaluation globale, afin de stimuler la réflexion des pouvoirs publics en proposant des perspectives pour le devenir du programme Démos et pour l'évolution des politiques publiques sur ces thématiques.

Réalisée entre le printemps 2014 et l'été 2015, l'évaluation s'est appuyée sur une méthodologie qualitative croisant analyse documentaire,



entretiens et séquences d'observation, à partir d'un échantillon de terrains répartis sur les trois territoires impliqués (Ile-de-France, Isère, Soissonnais).

Auteur(s) : Rémi Deslyper, Florence Eloy, Vincent Guillon, Cécile Martin

Une étude pilotée par l'OPC

Edité par : Observatoire des politiques culturelles

Publication : Mars 2016

Prix : 28 €

www.observatoire-culture.net

PETITE FABRIQUE GÉO-ARTISTIQUE DES ESPACES PUBLICS ET DES TERRITOIRES

Luc Gwiazdzinski

« La valeur des villes se mesure au nombre des lieux qu'elles réservent à l'improvisation¹. »
Siegfried Kracauer

Le philosophe Jean-Paul Dollé nous a prévenus : « La géographie n'est pas une connaissance facile [...] Il faut fendre les mots du monde, oser aller voir ailleurs. » Dans le contexte mouvant entre « art à l'état gazeux² » et métropoles « liquides³ » de nouveaux acteurs, de nouvelles pratiques hybrides associant art et ville, création artistique et production urbaine émergent. De nouveaux collectifs pluridisciplinaires s'organisent, d'autres protocoles se déploient, d'autres agencements et territorialités éphémères et multiscales s'inventent qui restent encore largement impensées.

Notre réflexion démarre au tournant du XXI^e siècle à un moment charnière pour les arts, la fabrique de la ville et des territoires, les modes de vie et attentes des citoyens. Le champ artistique et culturel, dimension importante des activités humaines et domaine d'actions publiques ou privées, est marqué par des transformations majeures. Un « art contextuel »⁴, en rupture avec l'art classique, se déploie. Les institutions culturelles investissent dans le « hors les murs ». Nombre d'artistes sortent de leurs ateliers pour s'exprimer à l'extérieur et les arts de la rue se muent peu à peu en arts urbains. Côté fabrique de la métropole et recherche urbaine, urbanistes, aménageurs et géographes sont en quête de nouvelles clés de lecture de « l'outre-ville »⁵. Ils portent une attention nouvelle aux enjeux sociaux, à la cohésion sociale, aux temporalités, au milieu, à l'habiter et au rapport anthropologique à l'espace, aux usages, au quotidien urbain et à la participation des habitants.

Prenant conscience de l'importance de l'art et de la culture comme leviers économiques, activateurs de lien social et outils d'urbanisme et d'aménagement des territoires, les collectivités et pouvoirs publics ont peu à peu cherché à accompagner cette effervescence et, plus récemment, tenté de la documenter⁶ pour réorienter leurs politiques ou « outiller » les acteurs locaux. Enfin, on constate une forte demande pour l'art et les artistes dans de nombreux domaines, et un besoin de rencontre dans les métropoles post-modernes où les grands rythmes collectifs qui scandaient la vie sociale se sont atténués.

Au croisement de ces attentes et de ces mouvements, sont apparus des tiers acteurs d'un nouveau genre qui ont le territoire et l'espace public comme scènes et les protocoles géographiques comme points communs : les *géo-artistes*⁷. Avec eux, dans l'entre-deux et hors les murs, l'espace public

devient à la fois le lieu de croisements entre les acteurs de la fabrique urbaine, une scène artistique et l'objet de métamorphoses néo-situationnistes.

■ GALAXIE GÉO-ARTISTIQUE

Ces nouveaux praticiens urbains déploient leurs savoir-faire hors les murs à travers la France, l'Europe et le monde comme s'il était plus facile de collaborer sur le terrain que dans les ateliers ou dans les agences. Ces *géo-artistes* aux formations variées (designers, scénographes, artistes de rue, danseurs-chorégraphes, artistes lumière, plasticiens contextuels, architectes, urbanistes, géographes, etc.) qui s'aventurent dans l'espace public forment une nouvelle galaxie aux limites floues.

Ils œuvrent le plus souvent dans le cadre de collectifs hybrides, adaptables aux situations et en évolution constante, loin du mythe de l'artiste qui fait et décide seul. Leurs noms mêmes sont un manifeste pour d'autres relations expérimentales art-espace et art-urbanisme : Ici-Même Grenoble, Ici-Même Paris, Cie Off, Bruit du frigo, YA+K, Échelle inconnue, Exyst, KompleX Kapharnaüm, Laboratoire, La Folie kilomètre, Asphalt Piloten, Bellastock,

“Ces *géo-artistes* aux formations variées [...] forment une nouvelle galaxie aux limites floues.”



© Luc Gwiazdzinski

Nuit Debout, Grenoble, mai 2016.

Agence Nationale de psychanalyse urbaine, Ilotopie, Yes We Camp, Collectif Etc, AWP, Bazar urbain, Agence touriste, Tabula Rasa, Opéra Pagai ou Bivouac urbain. Ces collectifs pluridisciplinaires sont à l'image de Komplex Kapharnaüm : « *Équipe de plasticiens, vidéastes, écrivains et musiciens* », de Yes We Camp « *collectif ouvert, en évolution constante, mêlant architectes, plombiers, urbanistes, charpentiers, ingénieurs, administrateurs, artistes, jardiniers, bricoleurs, régisseurs de spectacle, graphistes, etc.* » ou d'Exyst, créé en 2003 par des architectes, qui regroupe aujourd'hui des graphistes, vidéastes, photographes, Dj's, botanistes et constructeurs. Dans cette galaxie, on trouve des danseurs et chorégraphes comme Annick Charlot de la Cie Acte, Philippe Saire, Yann Lheureux à Montpellier ou la regrettée Odile Duboc à Belfort. Il s'agit parfois d'individus comme Nicolas Simarik (auteur notamment du *Catalogue de la déroute*), Stefan Shankland (inventeur du concept de « HQAC »), Olivier Darné et ses abeilles, les artistes lumière Yann Kersalé ou Gianni Ravelli, le marcheur Henrik Sturm ou Joël Henry du Laboratoire de tourisme expérimental. Tous œuvrent avec des équipes qui se coalisent en fonction des projets, en lien avec des organisateurs d'événements et de manifestations avec lesquels ils composent.

Leurs interventions expérimentales sous forme de spectacles, d'architectures éphémères, d'installations ou d'interventions plastiques, s'inscrivent dans les champs de la culture, de l'animation mais également dans celui de l'urbanisme. Leurs

commanditaires sont majoritairement des collectivités, parfois l'État, des institutions publiques et parapubliques, des entreprises de la construction ou du transport et des fondations dans le cadre de projets artistiques, voire d'appels à projets associant la dimension artistique. Leurs interventions artistiques s'intègrent parfois à des dispositifs de long terme comme les ZAT (Zones artistiques temporaires) à Montpellier, des résidences avec le Pôle des arts urbains (pOlau), Lieux publics à Marseille ou Itinéraires bis dans les Côtes d'Armor, des festivals comme ceux de Chalon ou d'Aurillac, des opérations culturelles comme Marseille Provence 2013 ou dans la programmation hors les murs de scènes nationales comme l'Hexagone ou le Merlan.

Les pratiques, les modes d'intervention et l'esthétique développés se rapprochent parfois d'autres organisations comme la 27^e Région « laboratoire de transformation publique des Régions de France » qui œuvre dans le design des politiques publiques, d'associations d'éducation populaire comme Robins des villes, d'agences comme

Dédale qui s'intéresse à l'innovation, voire du Pôle d'exploration des ressources urbaines (PEROU), « laboratoire de recherche-action sur la ville hostile » et des approches de l'architecte Patrick Bouchain. À travers une esthétique de la bricole et du temporaire, les démarches géo-artistiques sont également en résonance avec d'autres occupations temporaires des espaces publics depuis les tentes des *Enfants de Don Quichotte* sur le canal Saint-Martin en 2006 jusqu'à la *Révolution des parapluies* de Hong Kong en passant par les places de New York, de Grèce, de Turquie ou d'Ukraine, les *Printemps arabes* et *Nuit debout*⁸, voire avec certaines pratiques sportives (parkour, roller, skate, etc.) qui investissent l'espace urbain, transforment et augmentent son usage. Leurs protocoles rejoignent la mode de l'expérience corporelle et de l'immersion en journalisme ou en littérature. C'est comme si l'éprouver, la rencontre et l'intervention se paraient d'une dimension réelle, celle du « territoire profond » et des « vrais gens ». Au même moment, la géographie retrouve le terrain et le « plein vent » et explore les « territoires apprenants »⁹.

■ CARACTÈRES COMMUNS

Ces collectifs pluriels ont un certain nombre de points communs : intervention dans l'espace public, action collective et collaborative, interdisciplinarité et démarches *in situ* qui répondent aux questions de développement durable, participent à la définition de nouveaux rapports entre art et société, à une nouvelle esthétique, à un besoin d'être ensemble, voire de partager une utopie concrète sur la ville et le vivre ensemble.

“À travers une esthétique de la bricole et du temporaire, les démarches géo-artistiques sont en résonance avec d'autres occupations temporaires des espaces publics.”



© Luc Gwiazdzinski

Compagnie Off, Voiron, mai 2016

Ces nouvelles pratiques et ces nouveaux praticiens ont l'espace public politique et architectural en commun, terrain de jeu et d'expérimentation. Ils investissent le territoire en tant que matériau et atelier. Ils ont également le « faire » en commun, en lien avec la culture *Do it Yourself* et l'économie du partage. Ils mettent en avant le malléable, l'itinérant et le bricolage, cette forme d'innovation ordinaire, d'ingéniosité quotidienne qui laisse une place à la figure de l'amateur, au bricoleur, celui qui s'arrange avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble « à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus¹⁰ ». Les mécanismes de coproduction sont souvent valorisés comme l'« expertise quotidienne » des participants, détenteurs de savoirs et de compétences distincts de l'expertise des élites et le « vernaculaire¹¹ », c'est-à-dire tout ce qui tend à agencer de manière optimale, les ressources et les matériaux disponibles pour construire ou aménager dans une logique qui rejoint le circuit court.

L'expérimentation et la participation sont centrales. Le Collectif Etc qui s'est fait notamment connaître par son *Détour de France*¹², se dit « support d'expérimentations urbaines participatives ». Les paysagistes de Coloco sont « explorateurs de la diversité urbaine à partir d'architectures, paysages, films et installations ». Les performeurs et plasticiens d'Agence Touriste, proposent d'autres manières de lire et de réinventer la ville. Ces démarches font souvent appel

à une expertise citoyenne et habitante en amont. Elles se veulent ascendantes et participatives, sollicitent les usagers – habitants et passants – invités à co-construire avec les artistes. Elles prennent la forme de performances mais aussi de *happenings* en interaction avec le public. Les géo-artistes développent un art qui se donne à voir et un art qui s'expérimente et se vit comme celui du mouvement Fluxus.

Ils s'appuient sur des protocoles, des dispositifs, des événements, des interventions artistiques et botaniques, créant des décalages qui perturbent ou incitent à changer de regard ou d'usage. Ils créent des mobiliers urbains, des scénographies, des mises en scène *in situ* et des parcours qui leur permettent d'entrer dans la vie simple des gens et dans le temps local et contribuent à la fabrique d'une autre cité, à l'émergence d'une « ville métaphorique¹³ ». Héritiers de Georges Perec, Julio Cortázar, François Maspero, Pierre Sansot, Jean-François Augoyard et du collectif Stalker, ils sont imités par les urbanistes qui se réclament du même héritage, s'emparent des parcours urbains et les déclinent désormais en amont de tous leurs projets.

Ces interventions qui s'inscrivent généralement dans le quotidien urbain¹⁴, l'existence ordinaire et collective exhalent une certaine poésie de l'instant. Ce sont des moments ludiques, une récréation, un jeu où « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même¹⁵ » et parfois une fête, cette promesse de l'exception chère à Georges Bataille.

Elles s'invitent dans la complexité métropolitaine, au centre comme sur les marges, en journée comme la nuit, investissant les centres des villes, les entre-temps, les *no man's land* et autres *no man's time* comme les chantiers. Ces artistes déploient des stratégies et des tactiques spatiales et se font géographes. Ils tracent des parcours et fabriquent des représentations cartographiques qui mobilisent d'autres imaginaires comme dans les ateliers « nappemondes » du collectif Ici-Même Grenoble, ou dans les travaux de l'artiste marcheur Mathias Poisson avec ses cartes subjectives.

Ces interventions jouent souvent sur le décalage, l'émotion et les sens, dimensions longtemps négligées en urbanisme et architecture. L'œuvre devient participative et permet une pluralité de l'expérience au sens de « faire l'essai de ». Elles sont multisensorielles ou nous privent d'un sens, comme dans les parcours d'exploration de la ville les yeux bandés. Elles invitent à la dégustation du territoire avec le « miel béton » d'Olivier Darné. L'événement est parfois parade et mouvement, musiques, lumières, senteurs et saveurs. Certaines expériences construisent une esthétique foraine et circassienne du mouvement, une fête des sens pour un spectateur consentant qui se laisse embarquer.

Ces interventions sont généralement modestes et temporaires. Elles deviennent parfois monumentales comme avec les

“Ces artistes déploient des stratégies et des tactiques spatiales et se font géographes.”

machines de Royal de Luxe ou les mises en scène d'Illoptopie et peuvent mobiliser une foule importante lors d'événements culturels internationaux exceptionnels. Elles ne sont pas toutes transgressives sauf peut-être quand elles organisent la présence de l'intime dans l'espace public comme pour l'expérience *Collection de collections*, de Laboratoire.

Ce faisant, les praticiens se posent en néo-situationnistes, designers de « situations », ce « *moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements* »¹⁶. Ils sont des « ambianceurs » qui mobilisent

l'émotion, des créateurs qui inventent, des poètes qui décalent et des forains-bonimenteurs, à la fois enchanteurs et arnaqueurs de passants consentants.

APPORTS POUR LES HABITANTS ET LA FABRIQUE DE LA VILLE

Ces géo-artistes ne sont pas de simples décorateurs. Leurs interventions dépassent l'action cosmétique ou événementielle dans laquelle pourrait les enfermer certains commanditaires. Leur impact ne se limite pas aux interventions sur de nouveaux quartiers ou des friches, ou dans la mise

en scène d'une manifestation publique ni au moment de l'événement mais se décline en amont et en aval.

Les géo-artistes braconnent, repèrent, décryptent, désignent, produisent, mobilisent, mettent en désir, rassemblent, lient, jouent, font jouer un public le plus souvent non captif et hétérogène. Avec eux, la même ville devient une autre. L'ailleurs s'invite ici pour un instant. Leurs protocoles d'exploration permettent de découvrir un territoire dans la complexité de ses espaces et de ses temporalités. Les mises en scène permettent au public de se décaler et de voyager sur place, explorant un « exotisme de proximité ». L'artiste nous invite à changer de regard sur nos villes et sur nos vies quotidiennes et nous pousse à sortir des trajets quotidiens ou des figures touristiques imposées pour retrouver le goût de la ville et des autres.

Qu'il investisse une rue ou qu'il parcoure la ville, l'événement enchante le quotidien, transfigure le réel et humanise l'espace public. Pour quelques heures ou quelques jours, les mises en scène métamorphosent tout ou partie d'un quartier ou d'une rue. Les géo-artistes participent à la transformation (sociale, symbolique, matérielle etc.) des espaces, ce processus « *plus riche que l'idée de révolution, qui en garde la radicalité transformatrice, mais la lie à la conservation* »¹⁷ et à leur ludification. Les dispositifs qu'ils déploient améliorent temporairement le confort, l'ergonomie et l'hospitalité des espaces publics et peuvent ensuite être déclinés de manière pérenne.

Leurs interventions artistiques sont le plus souvent la source d'une véritable expérience. L'événement qui développe des « interactions »¹⁸, tisse des liens où il n'y en avait pas, crée des collectifs là où régnait l'anonymat. Ils créent des « spatialités artistiques temporaires », des « artétopes »¹⁹ à des moments et sur des espaces sans intérêt. Souvent proches du concept de spectacle vivant, ce « partage du sensible »²⁰, permet de former des « communautés d'expérience »²¹ et de développer un sentiment d'appartenance en « faisant consistance » par les affects²².



© Luc Gwiazdzinski

Place commune, Paris, mai 2016

“Au-delà de la métamorphose temporaire, ils participent plus largement à la lecture et à l’écriture des métropoles contemporaines.”

En imaginant des situations contre lesquelles « on se cogne », les géo-artistes nous permettent de nous réapproprier le réel, « *ce que l’on n’attendait pas*²³ ». Par l’événement, ils suscitent notre attention. Ces expériences font événement, comme irruption de l’intermittence, aussi bien dans le cours de la vie de l’individu que d’une communauté d’individu. Hors là, hors les murs, hors sol, hors normes, les géo-artistes « nous invitent à être », à habiter, à exister, c’est-à-dire à « *avoir sa tenue hors de soi, dans l’ouverture*²⁴ ».

À leur manière, ces artistes fabriquent les lieux d’une « créativité dispersée » et d’une expérience esthétique. Leurs interventions dépassent les « terminaux de consommation culturelle » qui ne s’intéressent qu’à la rencontre entre les œuvres/produits et le public/consommateur et les « nouveaux territoires de l’art », friches, fabriques, espaces intermédiaires ou squats qui avaient déjà placé l’expérimentation artistique au cœur des expérimentations sociale, économique, urbaine et politique. Au-delà de la métamorphose temporaire, ils participent plus largement à la lecture et à l’écriture des métropoles contemporaines.

Ils recomposent la géographie complexe des espaces métropolitains sur lesquels ils interviennent : centres-villes ripolinés, zones prioritaires de la politique de la ville, friches industrielles, interstices, cours d’eau, forêts, zones agricoles et restes de « nature » rattrapés par l’urbanisation. Ils s’associent à la redéfinition des polarités urbaines et à la production d’espaces publics d’intérêt métropolitain. Ils dessinent la ville au-delà de la ville, facilitent son « imagibilité »²⁵ et son appropriation (comme dans le cas de l’intervention d’Iltopie en Camargue) dans ses espaces et dans ses temps.

Leurs performances, les événements qu’ils mettent en scène et « designent » viennent alors sculpter les temps de la ville. Ils dessinent l’agenda d’une « métropole intermittente²⁶ » avec ses spatialités temporaires éclatées dans le temps et dans l’espace. Ces nouvelles formes et agencements temporaires permettent un autre déploiement de l’être ensemble et du collectif. Ils font collectif et territoire dans une société où tout paraît mobile, fluctuant et affaire individuelle, et ce, dans un présent axé sur le culte de l’éphémère et des projets à court terme. La multiplication

d’événements permet à tout ou partie de la ville de maintenir une illusion de lien social et le sentiment de vivre ensemble.

Les géo-artistes s’engagent dans l’animation de la ville « lieu de maximisation des interactions²⁷ » en injectant de la surprise, du détournement, de la ruse et humanisent l’espace public. Par leurs expérimentations, ils incitent les autorités et les urbanistes à imaginer un urbanisme plus sensible et à co-construire avec les usagers un mobilier urbain et des espaces publics modulaires et polyvalents en s’appuyant sur quelques grands principes comme *l’hospitalité, l’information, la qualité, la sensibilité, la variété, l’inattendu, l’alternance, la sécurité* par l’accroissement de la présence humaine et *l’enchantement* par l’invention permanente.

NOUVELLES GÉOGRAPHIES, NOUVEAUX RÉCITS

La décentralisation et la séparation progressive entre la culture et l’État, l’émergence de territoires et de métropoles qui travaillent en réseau, l’effacement des grands récits nationaux créent une demande de récits locaux fédérateurs notamment à l’échelle des métropoles²⁸. À travers leurs interventions expérimentelles et émotionnelles, les géo-artistes développent des mises en récit, des fictionnalisations territoriales et un imaginaire susceptibles de faire bouger les lignes. Au-delà du récit d’urbanisme, ils sont également partie prenante dans l’émergence d’un « urbanisme fictionnel »²⁹, qui tend à substituer une production narrative à une production réelle de ville et de territoire.

Ces interventions laissent des traces dans l’espace public politique, dans l’espace public physique des urbanistes et dans l’espace public de la toile dont l’archéologie reste à faire. Elles inspirent de nouvelles politiques publiques : *Paris Plages*, musées itinérants, Université foraine, etc. Parfois, ces expériences artistiques finissent par se matérialiser de manière plus pérenne comme à Marseille avec le sentier de randonnée métropolitain et à Nantes où les interventions de Royal de Luxe ont fini



par accoucher d'un quartier. À Paris, la fermeture dominicale des Champs-Élysées aux voitures, l'allongement des horaires de métro en soirée et toutes les nouvelles utilisations malléables de la ville doivent beaucoup à ces expérimentations.

Le géo-artiste déplace les centralités, s'emploie à recréer l'espace public et participe à l'émergence d'une nouvelle ergonomie de la « ville à la carte ». Ses interventions *in vivo* contredisent la banalisation et l'uniformisation des espaces urbains. En sortant des galeries d'art pour s'appropriier tous les espaces des centres et des marges, il se positionne, prend date et prend position sur la ville. Il oblige tout le monde à bouger et fait évoluer la réflexion urbaine jusque dans les laboratoires de recherche. En pédagogie, on peut militer avec eux pour que l'appropriation de la ville à l'école se fasse par la pratique, les « classes de ville » et le jeu urbain.

Ces « marginaux sécants³⁰ », partie prenante dans plusieurs systèmes d'action, jouent naturellement le rôle d'intermédiaires et d'interprètes entre des acteurs, en mettant du jeu et du plaisir là où il n'y a souvent que technique et froideur. La dimension participative et expérientielle *in vivo* permet un renouvellement du dialogue élu/artiste. Leur statut hybride oblige à enrichir notre vocabulaire, à détourner des mots d'un champ vers l'autre (communautés d'expérience, chantier, atelier, immersion, résidence, etc.) ou à les associer pour mieux ruser : *Géo-chorégraphie* ; *Géo-artistes, Haute qualité Artistique et culturelle* (HQAC) ; *Résidence de géographe ou de Praticiens urbains peu ordinaires*.

Dans un contexte de concurrence territoriale exacerbée, leurs interventions dans différentes manifestations et festivals, participent à la « ville événementielle » et aux stratégies de marketing urbain. Elles sont utilisées comme outils légers dans les processus de revalorisation des centres urbains, de marketing et de renforcement de l'attractivité économique et touristique à côté d'autres approches comme la patrimonialisation ou « l'architecture iconique³¹ ».

EXYZT : LA MÉTHODE BETA

Les collectifs de géo-artistes ont toujours eu leurs modèles, des structures qui les inspirent, à qui ils se réfèrent pour composer leurs projets. Et parmi ces icônes figure le Collectif *Exyzt*. Ce groupe, créé en 2003 par cinq jeunes architectes pour leur projet de fin d'études au sein de l'École d'Architecture de Paris La Villette, a immédiatement intéressé les professionnels de l'urbain en France et en Europe. Après cette expérimentation *in situ* intitulée *L'architecture du RAB*, le collectif s'étoffe. Graphistes, vidéastes et photographes, *DJs* et constructeurs intègrent l'association au fil des interventions.

L'ambition première d'*Exyzt*, dès ses débuts, était de trouver des solutions techniques permettant l'accessibilité du plus grand nombre à l'amélioration du cadre de vie. Cependant, « *l'important n'est pas tant le résultat que la façon dont cela s'est construit, la façon dont le projet vit, la joie de construire, de transformer un espace.* » confie le collectif. Prenant l'échafaudage pour support de médiation, moyen simple et modulaire pour essayer et tester des alternatives, l'association conduit, dès sa genèse, ses actions vers l'international. Berlin puis Karosta (Lettonie) voit le collectif se saisir des lieux et des souvenirs des habitants pour inventer, toujours en utilisant l'échafaudage,

véritable fil conducteur de leurs interventions, des propositions temporaires d'habiter. Mais c'est le projet *MetaVilla*, dirigé par Patrick Bouchain dans le cadre de la Biennale d'architecture de Venise, qui les propulse vraiment sur le devant de la scène. Au sein du Pavillon Français s'ouvre une utopie, légère et mobile, éphémère et joyeuse, dans la veine de l'abbaye de Thélème de Rabelais, du Phalanstère de Charles Fourier ou de *l'architecture de la jouissance* d'Henri Lefebvre. Ce projet va faire évoluer la structure. Certains acteurs de la première heure quittent le navire tandis que s'agrègent, dans l'intervalle, au fil des festivals et autres *workshops*, d'autres professionnels passionnés par l'urbain. France, Pologne, Allemagne, Portugal, Pays-Bas, Royaume-Uni deviennent des théâtres d'opération pour le nouveau *Exyzt*. En 2013, le collectif éclate.

De ces douze ans de collaboration, il subsiste pour l'ex-équipe d'*Exyzt* des stratégies pour l'espace public, la création d'emplois locaux, de formations et d'autres économies dans les voies qu'ils se sont tous maintenant tracées.

Pour en savoir plus : <http://www.exyzt.org/> et <http://www.makery.info/2015/03/03/collectif-exyzt-douze-ans-de-machines-a-habiter/>

Localement, elles sont également mobilisées pour renforcer le sentiment d'appartenance, la fierté territoriale et pour modifier l'image de tout ou partie d'une ville.

DURES LIMITES

Ces convergences et hybridations dans l'espace public participent à la fois d'une « géographie pragmatique » et des « arts du territoire », deux champs d'inconfort et de mise à l'épreuve. Il faut naturellement s'interroger sur les risques et les limites de ces démarches par rapport à un discours normatif sur la « ville créative ».

Connaissant la capacité de récupération des thèmes de la critique artiste³² par le système capitaliste, on peut facilement repérer les risques d'instrumentalisation par les politiques, les politiques publiques, le secteur touristique ou l'immobilier. Les géo-artistes s'inscrivent dans des logiques de marketing territorial qui les dépassent.

Ils pointent des espaces inconnus, favorisent leur valorisation et ont également leur part de responsabilité dans la gentrification, la mise en tourisme et la mutation immobilière d'espaces en déshérence pour le meilleur et pour le pire. On peut aussi craindre l'utilisation de l'artiste comme un pompier territorial, ou « couteau suisse de l'urbanisme », sommé d'intervenir rapidement, au dernier moment et sans beaucoup de moyens sur les situations les plus complexes.

“Les géo-artistes s'inscrivent dans des logiques de marketing territorial qui les dépassent.”

Au-delà du phénomène d'« esthétisation du monde » que Walter Benjamin avait bien pressenti et que d'autres³³ ont bien analysé, il faut prendre en compte les risques de folklorisation, de spectacularisation et de marchandisation³⁴ des espaces et des temps de la métropole. Lorsqu'il n'y a plus que des événements singuliers porteurs chacun de la même valeur et de la même légitimité, alors tout devient effectivement sans signification : il n'y a plus ni différences ni mémoire mais seulement spectacle³⁵. L'esthétisation du moindre interstice, du plus petit temps perdu (transport, chantier, etc.) interroge sur la notion de ville en continu sans friche, ni temps libre.

Dans un système à rotation rapide, il existe également un risque d'épuisement des lieux. Quand l'événement devient un spectacle trop régulier, l'émotion est congelée, le rite est folklorisé, la catharsis simulée, l'acteur devient spectateur et l'artiste prestataire. La multiplication des événements peut finir par saturer l'espace et les temps de la métropole, ne laissant plus assez de place à l'ennui, à la dérive, à l'improvisation et à

l'errance qui restent des bonheurs urbains et des sources de sérendipité. Il y a, en effet, un risque pour que les nouvelles formes de l'art urbain, n'échappent pas à une approche du projet correspondant à une conception rationaliste et techniciste de l'action, « qui tend à écraser toute pensée de l'improvisation et du bricolage en refusant le jeu des circonstances³⁶ ».

Si les géo-artistes ne « changent pas le monde », ils changent déjà la ville et le regard que l'on peut porter sur elle. En ce sens, la rencontre géo-artistique ouvre à toute la richesse de la notion d'événement : « ouverture même d'une transformation³⁷ ».

Luc Gwiazdzinski

Géographe, directeur de l'IGA (UGA), responsable du Master Innovation et territoire (www.masteriter.fr)

Luc Gwiazdzinski est Président fondateur du Pôle des arts urbains (pOlaU). Chercheur au laboratoire Pacte (UMR 5194 CNRS), associé au MoTU (Université Politecnica di Milano-Bicocca) et à l'EREIST (Université Paris 1 Sorbonne), il oriente ses enseignements et ses recherches sur les questions d'innovation métropolitaine, de chrono-urbanisme et de mobilité.

RÉFÉRENCES

- ▶ Augoyard J.-F. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris, Seuil.
- ▶ Bey H. (1997) TAZ. *Zone autonome temporaire*, Paris, L'Éclat.
- ▶ Charlot A., Gwiazdzinski L. (2016), *Géochorégraphie : marcher et danser avec Henri Maldiney*, In Olivier Frérot, C. Younes, *À l'épreuve de l'exister avec Henri Maldiney*, Hermann, pp.313-323.
- ▶ Chaudoir P., « La Ville événementielle : temps de l'éphémère et espace festif », in *Géocarrefour*, Vol. 82/3.
- ▶ Gwiazdzinski L. (2016), « Entre nouveaux imaginaires et mobilisations collectives. L'utopie du faire », in revue *Urbia* n°16, Lausanne, pp.123-144
- ▶ Gwiazdzinski L. (dir.) (2016), *L'hybridation des mondes*, Grenoble, Elya.
- ▶ Hein F., *Do It Yourself. Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012.
- ▶ Lextrait F., Kahn F. (2005), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Sujet-Objet.
- ▶ Novel A.S. (2013), *La vie share. Mode d'emploi*, Paris, Alternatives.
- ▶ Paquot T. (Dir.) (2001), *Le quotidien urbain*, Paris, La découverte.
- ▶ Saez G. Saez J.P. (2012), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La découverte.
- ▶ Sansot P. (2000), *Chemins aux vents*, Paris, Payot.
- ▶ Sennet R. (2008), *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel.
- ▶ Soubeyran O. (2015), *Pensée aménagiste et improvisation*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.

Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires

NOTES

- 1- Kracauer S., *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- 2- Michaud Y., *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2004.
- 3- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- 4- Ardenne P., *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- 5- Depardon R., Virilio P., *Terre natale, Ailleurs commence ici*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008.
- 6- Voir notamment les démarches de la Direction Générale de la Création Artistique avec la Mission nationale art et culture dans l'espace public ou le *Plan-guide Arts et Aménagement des territoires*.
- 7- Gwiazdzinski L., *Chemins de traverse. La ville dans tous les sens*, in Maud Le Floch, *Mission repérage. Un élu un artiste*, Éditions l'entretemps, 2006, pp. 235-244.
- 8- Gwiazdzinski L., 2016, « La ville à l'épreuve des places », *Tribune, Libération*, 25 avril 2016.
- 9- Jambes J.P., *Territoires apprenants. Esquisses pour le développement local du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001
- 10- Lévi-Strauss C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- 11- Illich Y., *Le Genre vernaculaire*, Paris, Seuil, 1983.
- 12- Collectif ETC, *Le Détour de France*, une école buissonnière, Hypervilles, 2015.
- 13- De Certeau M., *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1988.
- 14- Voir notamment Lefebvre, 1961 ; De Certeau, 1988 ; Paquot, 2001 ; Sheringham, 2006.
- 15- Caillios R., *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
- 16- Debord G., *Rapport sur la construction de situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- 17- Morin E., « Éloge de la métamorphose », in *Le Monde*, 11 janvier, p. 18, 2010.
- 18- Goffman E., *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- 19- Selon la belle expression de Maud Le Floch.
- 20- Rancière J., *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- 21- Dewey J., *Art as Experience*, New York, Penguin, 1980.
- 22- Lordon F., *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.
- 23- Maldiney H., *Regard, Parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1994.
- 24- Maldiney H., « La rencontre et le lieu », in Younes C. (Dir.), *Henry Maldiney. Philosophie, art et existence*. La nuit surveillée, Paris, Cerf, 2007.
- 25- Lynch K., *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1969.
- 26- Gwiazdzinski L., « La ville par intermittence : des temps de la fête à un urbanisme des temps », in *Revista Cidades*, volume 8, n°13, pp.317-335, 2011.
- 27- Claval P., *La Logique des villes. Essai d'urbanologie*, Paris, LITEC, 1981.
- 28- Faure A., « Les métropoles à l'épreuve de leur récit politique », *Gouverner la métropole : pouvoirs et territoires. Bilan et directions de recherche. Metropolitan Representations*, CEE LATTIS APUR, Paris (France), 28, 29 & 30 novembre 2012.
- 29- Matthey L., « Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle », *Métropolitiques*, 28 octobre 2011.
- 30- Crozier M., Friedberg E., *L'Acteur et le système*, Paris, Seuil, 1977.
- 31- Gravari-Barbas M., « Iconicité et banalité », in *Espaces urbains à l'aube du XXI^e siècle*, PUPS, pp. 87-108, 2010.
- 32- Boltanski L., Chiapello E., *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- 33- Lipovetsky G., Serroy J., *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- 34- Debord G., *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- 35- Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.
- 36- Chevrier J.F., *Des territoires*, Paris, L'arachnéen, 2011.
- 37- Maldiney H., *Pulsion et présence*, Psychanalyse à l'Université, tome 2, n°5, décembre 1976.

FOSBURY-FLOP OU DE LA RUSE DANS L'ESPACE PUBLIC

Aglée Degros

L'artiste rotterdamois Florentijn Hofman roule depuis des années dans une camionnette qu'il a repeinte pour qu'elle ressemble en tous points à celle qu'utilise une société de livraison bien connue aux Pays-Bas. De sorte qu'il se gare où il le souhaite dans l'espace public sans se soucier des trottoirs, emplacements de parking, pistes cyclables et autres lieux... comme le feraient ses « collègues livreurs ». Les photos de sa camionnette garée un peu n'importe où dans la ville interrogent notre acceptation de l'usage, voire de l'envahissement de l'espace public par certains groupes d'utilisateurs. Par ce mimétisme que l'artiste met en scène dans l'espace public, il n'hésite pas à tirer profit de cette acceptation. Florentijn transforme ses déplacements quotidiens en une performance légèrement activiste mais surtout terriblement rusée.

La ruse, comme Florentijn nous en fait la démonstration, est l'un des modes actuels de transformation de l'espace public. C'est une notion étrange que l'on affectionne pour l'idée d'ingéniosité et de rapidité qu'elle véhicule mais qui inspire à la fois une certaine méfiance pour son caractère caché ou manipulateur... Personnellement, j'apprécie son espièglerie, le clin d'œil critique qu'elle jette sur le système et la façon dont, à l'intérieur de celui-ci, elle permet l'innovation.

L'ART DU FAIBLE

Pour mieux comprendre toute la dimension de la notion de *ruse*, il faut sans doute revenir au XIX^e siècle et lire avec attention le traité *Vom Krieg* (De la guerre) du théoricien militaire prussien Carl von Clausewitz¹ dans lequel il dédie un chapitre au mot allemand *List*. Clausewitz y définit la ruse de façon assez simple « un tour de passe-passe relatif à des actes » mais surtout il décrit la ruse comme l'apanage des faibles « Plus sont faibles les forces soumises à la direction stratégique, plus celle-ci sera accessible à la ruse. Si bien que celui qui est très faible, très petit, et à qui la prudence et la sagesse ne servent plus à rien,

en vient au point où toutes les ressources de l'art semblent l'abandonner et où la ruse est son dernier recours. »²

S'approprier la ruse comme mode de transformation de l'espace public sous-entendrait la prise de conscience, de

la part de celui qui use de ce stratagème, de sa faiblesse par rapport aux autres forces en jeu. La première étape d'une transformation urbaine utilisant la ruse passe donc par la reconnaissance de notre faiblesse à nous autres urbanistes, artistes et habitants.



Studio Florentijn Hofman, Illegally parked TNT bus.

© Rick Messmaker

“Le travail de lecture critique de l’espace public est essentiel pour qui souhaite le transformer.”

Reconnaître notre faiblesse demande une lecture attentive et critique de l’espace public car les forces en présence sont parfois bien dissimulées et nous nous croyons souvent bien plus en possession de l’espace public que nous ne le sommes réellement. Le travail de lecture critique de l’espace public est essentiel pour qui souhaite le transformer. Il permet de découvrir et de mettre en lumière les rapports de forces à l’œuvre ainsi que notre position au sein de ces rapports de forces. Dans l’ouvrage *Public Space the Challenge of Urban transformation in Europe*³, les auteurs démontrent l’existence de rapports de force et la pression exercée sur l’espace public européen au travers de divers exemples. L’espace public est soumis à la fois à une image idéale, certainement contradictoire, de modèle spatial tant économiquement compétitif et moderne que pittoresque. Cet espace est dès lors figé soit comme élément patrimonial, sécurisé, soit il est commercialisé, dominé par des règles historicisantes, sécuritaires et des acteurs commerciaux, des gestionnaires... Ce sont des forces puissantes et bien implantées dans l’espace public.

Dans le cadre de mon enseignement à Vienne, je demande aux étudiants de mettre en lumière les rapports de forces latents de l’espace public afin qu’ils questionnent la position des habitants et qu’ils reconsidèrent la nôtre en tant qu’urbaniste, artiste ou concepteur d’espace public. Un de ces exercices a été mené à bien par deux étudiants, Bastian Vollert et Tobias Richter, lors de leur thèse de fin d’étude *Unmöglich Öffentlich*⁴. Afin de remettre en question les espaces publics du district 1 – qui correspond au centre historique – de la ville de Vienne en Autriche, les étudiants ont développé un travail de lecture critique de celui-ci. Le postulat choisi par Bastian Vollert et Tobias Richter est qu’il existe des espaces privés

dans le district 1 de Vienne davantage ouverts à une appropriation publique que ne le permet l’espace public, tant celui-ci est soumis aux pressions commerciales et sécuritaires. Pour tester ce postulat, ils ont organisé divers événements temporaires. Le plus marquant d’entre eux a consisté en un cours de yoga avec un professeur et des élèves, tous assis sur leur petit tapis. Le cours de yoga a d’abord eu lieu dans l’espace public du district. Ils ont été immédiatement interpellés par des policiers pour leurs agissements. Bastian et Tobias ont ensuite reproduit ce cours dans un bureau de poste. Cette séance de yoga a pu avoir lieu dans son intégralité sans être pour le moins dérangée. Des événements similaires ont été organisés à plusieurs reprises : un souper dans le métro, un jeu d’échecs dans une bibliothèque, un bureau chez Mac Do. Avec, à chaque fois, la même conclusion : ces espaces privés, voire semi-privés, situés dans le centre de Vienne, sont plus ouverts à l’appropriation par des pratiques non consuméristes que ne l’est l’espace public. Ces expérimentations mettent en évidence à quel point il n’est pas évident, au premier coup d’œil – pour un touriste de passage ou pour un observateur non averti – de considérer que l’espace public, supposé nous appartenir à tous, est

surtout entre les mains, comme dans ce cas, de forces commerciales. Lors des repas en plein air organisés par les étudiants, ce sont avant tout les commerçants qui se sont plaints de la concurrence déloyale et qui ont demandé de mettre fin à ces « événements temporaires ».

LE DÉTOURNEMENT DE LA RÈGLE

Peut-être faut-il s’éloigner un peu du vocabulaire de la science militaire et du rapport guerrier à l’espace public pour nous pencher sur une toute autre discipline afin de mieux cerner l’essence même de la ruse. S. Hock-koon décrit « la révolution du Fosbury-flop »⁵ comme l’exemple même de la ruse en athlétisme. Pour qui ne le sait pas, le Fosbury-flop (ou rouleau dorsal) est une technique de saut en hauteur consistant à approcher sur le dos la barre horizontale à franchir. C’est l’athlète américain Dick Fosbury qui, dans les limites des règles olympiques du saut en hauteur (prendre appel sur un seul pied) démontra que cette technique était plus efficace que le rouleau ventral pratiqué jusqu’alors. Il profita, en 1968, du changement de revêtement de l’espace de réception au sol, du sable remplacé par un matelas en mousse, pour effectuer son saut en arrière, technique qu’il maîtrisait mieux et qui, nous le savons maintenant, offre de bien meilleurs résultats. C’est donc en connaissance précise des règles et des matériaux en présence que Fosbury déploya sa ruse...



Bastian Vollert and Tobias Richter, “Unmöglich, Öffentlich?“, Experimentation in public space.

© Vollert Richter

Le Fosbury-flop est une allégorie parfaite pour décrire ce que pourrait être le mode de la ruse dans l'espace public : révolutionner l'espace à partir des règles existantes, comme l'a fait Fosbury par rapport aux règles olympiques, en les interprétant différemment.

Après la lecture fine des rapports de force présents dans l'espace public, ainsi que nous l'avons rappelé plus haut, il est aussi nécessaire de bien comprendre et de connaître les règles pour mieux pouvoir les contourner. De cette façon, le détournement des règles laisse la porte ouverte à la transformation. Parmi les règles qui ordonnent l'espace public, on pourrait citer la régulation de son mobilier. Les bancs sur lesquels on pouvait encore s'asseoir ou se coucher il y a de cela une vingtaine d'années ont été remplacés, dans bien des villes, par des modèles empêchant la position allongée, en fragmentant le banc en chaises ou par l'ajout d'accoudoirs intermédiaires. Cette transformation du banc urbain est un symptôme de la compétitivité économique de l'espace public. L'espace se doit d'ajouter une valeur commerciale au bâti le jouxtant, il ne peut donc plus être un lieu où peuvent séjourner des sans-abris, des personnes d'un gabarit hors-norme ou simplement des personnes non consommatrices. Dans son ouvrage *24/7*, Jonathan Crary⁶ démontre que notre société capitaliste tente de nous dissuader de dormir par tous les moyens car, pendant notre sommeil, nous ne consommons et ne produisons pas, nous dormons d'ailleurs de moins en moins. Prendre conscience que, dans l'espace public, tout est fait pour nous dissuader de dormir serait la première étape d'une ruse telle que nous l'avons décrite dans le paragraphe précédent.

La seconde étape, celle du détournement de la règle établie, peut-être illustrée par le projet *Archisuit* de l'artiste Sarah Ross qui se promène en pyjama dans l'espace public. En déambulant en pyjama, l'artiste met en évidence l'absence de sommeil dans l'espace public mais, plus encore, elle utilise un pyjama rembourré de blocs de mousse dans le dos agencés de telle façon qu'ils puissent se glisser entre les accoudoirs



Sarah Ross, Archisuits, leisure jogging suits made for specific architectural structures in Los Angeles, 2005-2006.

D.R.

d'un banc public. Le pyjama rend donc possible la position allongée par dessus les accoudoirs. Ce faisant, l'artiste attire notre attention sur les moyens de dissuasion mis en place pour lutter contre l'utilisation des bancs publics pour y dormir mais elle met également en question le dispositif et le dépasse en développant l'usage d'un pyjama « spécial bancs compartimentés ». L'artiste n'a pas choisi de faire un nouveau banc, elle a décidé de travailler à partir du mobilier existant et de créer, grâce à ces blocs de mousse intégrés à son pyjama, une nouvelle technique d'utilisation des bancs existants.

Cette œuvre militante de l'artiste m'interpelle. Bien évidemment, elle n'a pas l'impact qu'a eu le Fosbury-flop pour sa discipline mais elle invite à se demander si l'énergie que nous utilisons dans la transformation des espaces publics doit être investie dans la transgression des règles où plutôt dans leur détournement. En comparaison avec leurs prédécesseurs, la nouvelle génération de concepteurs et artistes de l'espace public est modeste : elle manie l'acupuncture urbaine, recherchant plutôt une utilisation minimum des ressources pour atteindre un maximum d'effet. Le Fosbury-flop est une analogie pleine d'optimisme montrant que le détournement frugal des règles peut aboutir à de profondes transformations, voire même devenir la pratique dominante à son tour.

LA RUSE AU PROFIT DE SOLIDARITÉ

Pour compléter la notion de ruse, on ne peut faire l'impasse sur l'ouvrage de Michel de Certeau : *L'Invention du quotidien*⁷. Après une description de la ruse comme « l'art de faire des coups dans le champ de l'autre » inspirée par Clausewitz, de Certeau nous invite à associer la ruse à la pratique de détournement du travail industriel. L'ouvrier utilise ses outils et des machines à son propre compte soustrayant ainsi à l'usine « du temps (plutôt que des biens, car il n'utilise que des restes) en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit [...] il ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son œuvre un savoir-faire propre et à répondre par une dépense à des solidarités ouvrières ou familiales ».

Cela signifie que ruser dans le champ de l'autre – celui qui domine l'espace public actuellement – et transgresser les règles d'un système permet à la fois le développement d'un art propre mais aussi la possibilité de le mettre au service d'autres communautés pour développer de nouvelles formes de solidarité. C'est une troisième étape intéressante dans l'utilisation du mode de la ruse comme outil de transformation urbaine. Là où Florentijn, avec sa camionnette, remet en question



© Jonathan Brown

Bike lane installed beside the Pavilion Street Circus.

l'usage de l'espace public par les sociétés de livraison, là où il copie leur mode opératoire et le détourne, il utilise surtout cette action à son propre profit. De Certeau propose, quant à lui, un autre stratagème pour faire en sorte que ce ne soit pas seulement en vue d'un profit individuel mais au profit d'un groupe plus large que soi.

Dans l'ouvrage *What you can do with the city*⁸ les auteurs nous proposent 83 actions dont la plupart sont faites dans un esprit de solidarité communautaire. Une communauté en plein essor, un peu partout dans l'espace public, est celle des cyclistes. C'est une communauté que je connais tout particulièrement pour lui avoir consacré un livre mais surtout pour en faire partie. Les collectifs cyclistes sont très actifs dans de nombreuses villes européennes (et du Canada). Ces collectifs cyclistes, qui se savent faibles par rapport aux automobilistes, connaissent extrêmement bien les règles de mobilité dans l'espace

public pour être en mesure de les détourner. Un bel exemple de ruse est juste devant la porte de mon bureau à Bruxelles et a également été réalisé dans de nombreuses villes de France. Avec un peu de peinture et de grands pochoirs, le collectif inscrit au sol des signes fictifs de pistes cyclables. Ici c'est toute la communauté cycliste qui profite de cette ruse de la circulation. Encore une fois, il faut voir dans ces actions une critique de la facilité avec laquelle les gestionnaires urbains déclarent créer des kilomètres d'infrastructures cyclables. Bien des rues sont supposées cyclables car la ville les a dotées de la signalétique de piste cyclable, et le *city marketing* a tendance à inciter les villes à comparer le nombre de kilomètres cyclables dont elles disposent... en théorie. Qui pratique réellement le vélo en ville sait qu'il ne suffit pas de peindre cette signalétique sur l'asphalte pour faire un réseau cyclable, il faut bien sûr une politique cohérente de cyclabilité avec des pistes en site propre, des feux de circulation

adéquats, etc. Que l'on puisse réaliser, avec autant de facilité, bien souvent en une nuit, une piste cyclable factice à l'aide d'un pochoir et d'une bombe de peinture, met le doigt sur le peu d'investissement actuellement dédié aux cyclistes par rapport aux autres modes de circulation. Mais pas seulement. En utilisant cette méthode, les activistes rajoutent judicieusement des liens manquants dans le réseau, à l'intérieur du système de règles, pour mieux le manipuler et le détourner. Dans ce cas, les personnes engagées dans ces collectifs retirent un profit de ces actions mais ils en font aussi bénéficier toute la communauté d'utilisateurs de l'espace public.

Cet article, un peu comme la stratégie de la ruse dans l'espace public, véhicule un double message : à la fois je reconnais notre position de faiblesse dans l'espace public – ce qui peut paraître un peu résigné – mais je crois également profondément dans une révolution à la Fosbury-flop qui nous évite de gaspiller notre énergie dans le combat des règles. Néanmoins, il est évident que cela demande une excellente compréhension et connaissance du système dans lequel nous évoluons. Ce qui n'est pas facile pour les habitants compte tenu de la complexité de celui-ci. Cela questionne notre position en tant qu'urbanistes, artistes et concepteurs d'espace public. N'est-il pas de notre responsabilité, si nous voulons transformer l'espace public, de mieux comprendre le système actuel et ses règles afin de servir de véritable aide aux habitants et, avec eux, être en mesure de les dépasser et de transformer l'espace ?

Aglaée Degros

Professeur d'urbanisme à la VUB (Vrije Universiteit Brussel) et co fondatrice du bureau Artgineering Rotterdam - Bruxelles

Fosbury-flop ou de la ruse dans l'espace public

NOTES

- 1- Clausewitz von, C, *De la Guerre*, les Éditions de Minuit, Paris, 2005
- 2- *ibid.*, *De la Guerre*, chap X, p. 213
- 3- Madanipou, A, Knierbei, S, Degros, A, *Public Space And the Challenge of Urban Transformation in Europe*, Routledge, New York, 2014.
- 4- Traduction : "Impossible publiquement" (NDLR)

- 5- Hock-koon, S., *La Ruse*, Presses de l'Université, Québec, 2011.
- 6- Crary, J., *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, London , 2013.
- 7- De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien*, Folio, Paris, 1990.
- 8- Borasi Giovanna, Zardini Mirko, *What You Can Do With the City*, SUN Architecture and CCA, Montréal, 2008.

CE QUE LA DANSE FAIT AUX LIEUX

INTERVENTIONS CHORÉGRAPHIQUES

EN PAYSAGES URBAINS

Philippe Saire

Durant dix ans, le chorégraphe Philippe Saire a transformé la ville de Lausanne en terrain de jeu pour ses danseurs, révélant aux habitants des lieux secrets, oubliés ou trop lisses du paysage urbain. Il a fait de la ville un plateau accidenté, jouant de ses dénivelés, de ses aspérités, de ses plis – au sens deleuzien – pour bousculer notre perception de l'espace public et proposer la réécriture des lieux ordinaires en lieux extraordinaires. Il a produit onze *Cartographies* et autant de courts-métrages imaginés par lui-même et par différents réalisateurs qui gardent la trace de ces interventions éphémères. Philippe Saire retrace, dans cet article, l'aventure des *Cartographies* et l'intention donnée à ces interventions chorégraphiques en paysages urbains.

Pendant dix ans, avec le projet *Cartographies*, nous avons investi physiquement la ville de Lausanne et exploré les possibilités – ou plus exactement les propositions physiques – de onze lieux. C'est de danse dont on parle, de mon domaine de chorégraphe, et de cette danse contemporaine si délicate à définir, mais qui pourrait l'être, ici, par la réinvention constante de son vocabulaire de mouvements.

Très tôt dans mon parcours de chorégraphe, j'ai ressenti le besoin de sortir de l'abstraction des plateaux de théâtre, d'amener la danse dans des lieux qui ne lui étaient pas destinés, à un public qui ne venait pas la chercher. Dans un souci de populariser la danse, mais aussi dans celui de la nourrir du monde et de l'y relier. Il s'agissait aussi de profiter de configurations spatiales particulières et inhabituelles pour les danseurs. Sur le ton de la plaisanterie, j'ai souvent présenté ce projet des *Cartographies* en disant que c'était l'occasion pour moi de m'offrir des scénographies exceptionnelles que je ne pouvais pas me payer !

CE QUE LE LIEU DICTE AU CORPS

Le projet, au fil des ans, s'est défini peu à peu comme tel : pendant trois semaines, avec une petite équipe de trois à cinq danseurs, nous avons travaillé *in situ* dans des lieux choisis au préalable. Durant ces trois semaines, nous improvisons, puis écrivons des interactions physiques avec les lieux. Le dernier jour était consacré à des présentations publiques que je tenais à définir comme étant des esquisses chorégraphiques. En parallèle, un réalisateur, suivant des modalités à chaque fois réinventées, venait filmer soit le travail en cours, soit des séquences composées spécialement pour la caméra. Au final, et comme trace de ce projet, un DVD regroupe les onze films des *Cartographies*. J'en ai pour ma part réalisé trois.

Le choix du lieu se faisait toujours d'un commun accord avec le réalisateur. Il était pour moi essentiel qu'il puisse penser image, prise de vue, potentiels visuels... Alors que, pour ma part, je veillais davantage aux potentiels physiques divers que je pouvais déceler dans chaque endroit. Certains réalisateurs exprimaient le besoin de

disposer d'une sorte de cadre narratif, et je suis resté attentif à cette demande mais toujours en insistant pour que nous soyons à l'écoute de ce que le lieu proposait aux corps, et à ce que ce soit cela qui dicte ce qui s'y passerait.

Ce projet est sans nul doute très lié à la ville de Lausanne que j'ai beaucoup arpentée pour y chercher des lieux. Une ville avec beaucoup de dénivelés, à la fois une pente en direction du lac et le trajet d'une rivière qui l'a creusée dans d'autres sens. Les pentes, escaliers, ascenseurs y sont multiples. Les perspectives nombreuses se prêtaient magnifiquement à l'exercice.

La rapidité faisait partie du projet. Il s'agissait aussi de briser le rythme très lent de l'élaboration d'une danse, et de faire confiance à l'aptitude de réaction et à l'invention du corps face à son environnement.

En cela, le processus prenait parfois des aspects très ludiques, voire enfantins. Un peu comme si l'utilisation habituelle de l'architecture, de la topologie, du mobilier urbain, du contexte, etc. était détournée de son utilisation première et fonctionnelle. Parfois, il fallait presque convoquer une

sorte « d'idiote » dans l'utilisation de ces éléments, rendre les choses anormalement compliquées alors qu'elles étaient de fait déjà apprivoisées, faire l'effort de ne pas les comprendre. Cette attitude, qu'il était important de trouver, était aussi propre à ce projet, et offrait de fait une immense liberté d'action.

Il s'agissait de confronter le construit avec la matière organique et adaptable du vivant. Un jeu avec les contraintes très concrètes, voire prosaïques : en quoi et comment puis-je bouger là-dedans sans me faire mal ? En quoi ces précautions permettent-elles d'inventer du mouvement ? C'est la suite définie de ces actions et de ces tâches qui constituaient une danse.

Le sous-titre donné aux *Cartographies*, « Interventions chorégraphiques dans le paysage urbain », reflète un protocole précis, proche de celui d'un commando : on règle nos montres, untel donne un signal déclencheur, tous les danseurs disparaissent... C'est un mode opératoire d'envahissement provisoire, une mainmise temporaire sur un espace urbain qui prend des allures de paysage par le temps qu'on passe à le contempler.

C'est une intervention qui suggère que l'emploi de ce lieu peut aussi être absurde et poétique. Il s'agit de s'approprier la ville, de la donner à voir autrement, de renouveler le regard, de donner une identité nouvelle à un espace, de le révéler, voire de lui donner de nouvelles empreintes. Certains spectateurs me disaient ne plus regarder à l'identique tel endroit ou tel autre traversé par nos performances.

DIAGNOSTIC INCARNÉ D'UNE VILLE

Finalement, qu'est-ce d'autre qu'une ville, un espace urbain, un mobilier urbain, si ce n'est un lieu fait pour les gens, pour les corps des gens ? La fonction dicte l'élaboration de ces espaces, elle force aussi les corps à lui obéir. Avec les *Cartographies*, on parle de jeu, de désobéissance mais

“Avec les *Cartographies*, on parle de jeu, de désobéissance mais aussi de réappropriation.”

aussi de réappropriation, comme si la fonction elle-même était questionnée, remise en doute, et que l'exercice consistait à fournir de nouvelles utilisations et compréhensions. Quelqu'un a parlé de « diagnostic incarné d'une ville ».

Un corps qui lutte contre une pente, qui s'acharne à épouser un escalier ou se fondre dans une arche, un corps qui tente de disparaître dans un recoin, qui cherche sa place sur une serviette de bain, un corps qui réapprend l'inutilité du mouvement... Tout corps évoque, inévitablement. On le sait, il suffit de changer le regard et de lui laisser le temps pour que la sensation fasse le reste et convoque l'imaginaire.

La narration en danse ne repose pas sur les codes d'un langage commun et reste donc plus ouverte. Parler d'abstraction est, selon moi, un non-sens : je ne connais rien de moins abstrait qu'un corps, quoi qu'il fasse. Je préfère dire que la danse évoque plus qu'elle raconte, qu'elle joue parfois un simulacre (qui « fait penser à », mais qui « n'est pas » littéralement).

Concernant les présentations publiques des *Cartographies*, il s'agissait avant tout de restituer notre exploration du lieu. Très concrètement, il fallait trouver un parcours, une progression et un jeu de rythmes, en gardant la notion d'esquisse chorégraphique et sans prétendre à un spectacle. Le sujet majeur était bien celui des corps et de leur utilisation décalée de la ville. Je n'ai pas éprouvé le besoin d'une autre narration. Du moins pendant tout un temps...

Peu à peu me sont apparues les limites du jeu pur et simple de l'exploration, certainement liées à la sensation d'aller dans des directions que je connaissais déjà,

tous les possibles de ces jeux physiques avec la pente, les escaliers, les bâtiments, etc. Comme si, après avoir joué l'explorateur, il me fallait revenir au métier de « monteur de spectacles » et additionner les savoirs.

En ce sens, la dernière *Cartographie* dont j'ai personnellement réalisé le film, *Le Jardin des Colombes*, est le symbole d'un tournant : j'ai senti le besoin d'y ajouter un élément narratif, tout en gardant ce que l'espace m'inspirait. On avait ici une très longue bande d'herbe derrière un bâtiment, avec de multiples portes et fenêtres. J'ai songé à la coulisse d'un vaudeville et je me suis appuyé sur une scène du *Dindon*, de Feydeau, avec les trois personnages types du mari, de la femme et de son amant. Les danseurs ont été assez surpris de cette nouvelle démarche, et étaient dans un premier temps un peu réfractaires à travailler à partir d'un texte.

Nous avons finalement gardé tout le travail d'expérimentation physique en lien à l'espace et sa structure, mais en résonance avec une histoire, dont le fil était traité très librement. Cette expérience a ouvert une nouvelle piste pour des projets futurs : me dire qu'un lieu peut non seulement proposer une physicalité mais, en parallèle, évoquer un élément narratif pré-existant, du domaine théâtral, littéraire, mythologique... Et que je pouvais travailler sur la jonction des deux.

CHANGEMENT DE PERSPECTIVE

C'est ainsi que s'est bouclé le projet *Cartographies*... pour lancer aussitôt une nouvelle série de performances *in situ*, autour des épisodes (chants) de l'Odyssee. Le premier volet, *Les Sirènes*, a déjà été

réalisé autour d'une gravière et d'un chantier naval au bord du lac Léman. Le film est en cours de montage.

On m'a posé la question de l'influence que cette expérience des *Cartographies* avait eue sur mon travail de plateau. Je pense qu'il a été nourri tout d'abord par « imprégnation » : les propositions physiques des espaces spécifiques ont nourri, perturbé, renouvelé inévitablement mon goût pour la recherche et l'invention gestuelle. Une autre résonance s'est dévoilée plus récemment, avec *Black Out*, pièce de 40 minutes, pour 50 spectateurs qui la voient en perspective plongeante, accoudés à une palissade carrée.

Dans une salle de spectacle, le point de vue du public est habituellement toujours le même. Dans les *Cartographies*, où les spectateurs étaient amenés à se déplacer et, bien évidemment dans les films, ce point de vue changeait et se déplaçait. Avec *Black Out*, le changement de perspective arrivait dans la salle de spectacle et m'ouvrait de nouveaux champs créatifs. J'ai réalisé que cette évolution avait sa logique sur l'ensemble de mon parcours, et que tout se tisse toujours.

2016 est l'anniversaire des trente ans de mon travail de chorégraphe. Je dois certainement la longévité de cette envie à ce genre de renouvellement, ces soupapes, et aussi une lutte constante contre tout risque d'en rester à un savoir-faire ou de lassitude de cet « espace standard » du plateau...

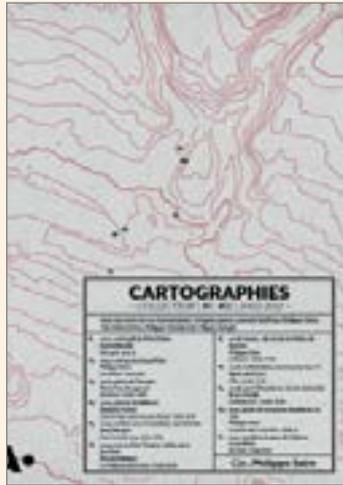
Très encouragé par l'accueil de *Black Out* et par la liberté que la pièce m'avait procurée, j'ai poursuivi et travaillé sur la question du point de vue avec *Néons*, puis *Vacuum*, démarrant ainsi une série baptisée *Dispositifs*. Outre la question du point de vue, cette série travaille autant sur les arts visuels que sur la danse.

Philippe Saire

Chorégraphe, directeur du Théâtre Sévelin 36 à Lausanne

CARTOGRAPHIES COLLECTION – #1-#11 – 2002-2012

Éditions : A•Type
ISBN : 978-2-940441-07-5
Format : 14 x 19 cm, 64 pp. + 1 DVD,
couverture souple.
Parution : 7 juillet 2012.



11 chorégraphies, 11 lieux, 9 réalisateurs

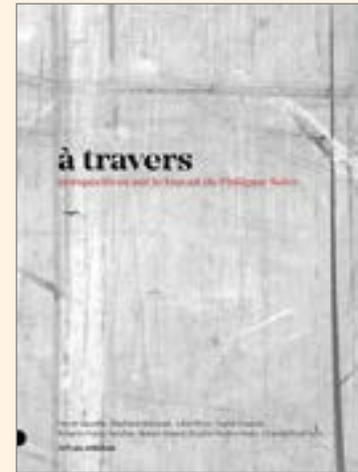
Lors de 11 « performances » Philippe Saire a fait découvrir au public plusieurs sites de la ville de Lausanne de manière insolite, par le mouvement. *Cartographies* témoigne de la volonté du chorégraphe de sortir la danse des théâtres. Il la rattache à la vie, l'amène aux gens qui passent. Pour garder une trace de ces interventions éphémères, le travail préparatoire est filmé et projeté sous forme de courts-métrages.

11 films ont été réalisés, de 2002 à 2012, par les réalisateurs romands Lionel Baier, Fernand Melgar, Bruno Deville, Kamal Musale, Pierre-Yves Borgeaud, Mario del Curto, Massimo Furlan, Alain Margot, et Philippe Saire lui-même. Les premiers de ces films connaissent déjà une large diffusion dans les festivals de par le monde.

<http://www.philippesaire.ch/projet-cartographie/>

À TRAVERS PERSPECTIVES SUR LE TRAVAIL DE PHILIPPE SAIRE

Éditions : A•Type. Parution : mai 2016



9 articles, autant de regards sur la démarche et les pièces du chorégraphe : Sous la direction d'Hervé Gauville, contributions de Stéphane Bouquet, Julien Burri, Yvane Chapuis, Roberto Fratini Serafide, Robert Ireland, Brigitte Paulino-Neto, Chantal Prod'Hom et Philippe Saire. 304 pages dont 100 photographies en contrepoint aux articles, parcourant les 30 ans d'histoire de la Cie Philippe Saire.

DES OCCUPATIONS TEMPORAIRES COMME ESPACES D'EXPÉRIENCE COLLECTIVE

Entretien avec **Nicolas Détrie**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Depuis 2013, Yes We Camp explore les possibilités de construire, habiter et utiliser les espaces partagés en proposant des équipements temporaires innovants, fonctionnels et inclusifs. Après le camping atypique et créatif installé à Marseille, en 2013, en marge de la capitale européenne de la culture, la démarche de Yes We Camp se poursuit aujourd'hui avec *Les Grands Voisins* qui a permis la transformation de l'ancien Hôpital Saint-Vincent-de-Paul à Paris en un véritable village de 4 hectares rassemblant un millier de résidents, locataires, travailleurs et étudiants qui y vivent et y travaillent.

L'Observatoire – Comment a débuté le projet des *Grands Voisins* et quelles actions développez-vous dans ce cadre ?

Nicolas Détrie – Le socle initial de ce projet est le choix qu'a fait l'AP-HP (Assistance Publique – Hôpitaux de Paris) au moment de quitter les lieux, à l'automne 2014, de confier à l'association Aurore l'ensemble du site et des bâtiments de ce qui fut l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul. Et ce, le temps que se mette en place l'opération de création d'un futur écoquartier voulue et pilotée par la Ville de Paris. Aurore est une association puissante, spécialisée dans la lutte contre l'exclusion, avec un savoir-faire spécifique sur l'occupation temporaire d'espaces vacants pour les transformer en solutions d'accueil de personnes vulnérables. Tout en approuvant cette vocation sociale (400 hébergés sur site), la Ville de Paris a souhaité que ces 3,4 hectares profitent également aux riverains, touristes et habitants du Grand Paris. C'est ainsi, à leur invitation, que nous avons entrepris, début 2015, nos premiers échanges avec les associations Aurore et Plateau Urbain pour définir ensemble ce que pourrait devenir cet espace étonnant, sujet à polémique sur son devenir, laissé en retrait de la vie urbaine, en partie muré et pourtant

déjà habité par les personnes accueillies par Aurore. Le nom *Les Grands Voisins*, ainsi que les vocations d'usages délibérément multiples du site, sont nés de ces échanges.

Nous nous sommes installés sur place fin août 2015 et, depuis neuf mois que nous sommes ici, nous nous sommes attachés à faire exister ce que nous avons imaginé : un espace collectif apaisé, soucieux du bien commun, avec l'ambition d'une cohabitation fertile entre les métiers sociaux liés à l'insertion, l'accueil de professionnels variés installant sur place leurs bureaux ou leurs ateliers, et la pratique du site par

un public extérieur, riverains ou visiteurs d'ailleurs. Pour cela, nous créons des outils qui permettent de jouer sur deux cordes : l'attractivité, par des installations originales telles qu'un bain vapeur ou une serre aquaponique, l'ouverture d'une cantine solidaire « La Lingerie », une programmation culturelle éclectique, des hébergements de plein air, etc. ; et la cohésion, par une communication directe auprès des résidents, une gouvernance collective, le travail, une communication inclusive, et de manière générale, une attention de chaque jour à ce que tous se sentent légitimes et accueillis dans cet espace partagé.



La Lingerie, Les Grands Voisins

© Elena Marante (Yes We Camp)

PLATEAU URBAIN

Plateau Urbain est une structure qui met en relation les propriétaires de locaux vacants des multinationales aux bailleurs privés avec des porteurs de projets sociaux, associatifs, culturels ou entrepreneuriaux en recherche de bâtiments. En favorisant la mutualisation des espaces et la diversification des outils dans un temps court, ces dernières s'investissent pleinement dans leurs actions sans se préoccuper de loyers conséquents. Une plateforme numérique facilitera bientôt les démarches pour connecter les deux groupes.

Pour en savoir plus :
www.plateau-urbain.com

L'Observatoire – Créer une cantine solidaire, est-ce aussi penser et mettre en place une économie vertueuse qui restera active dans le futur écoquartier ?

N. D. – « La Lingerie » relève effectivement de ces deux axes : outil commun et modèle économique. Le repas est au centre de la vie quotidienne et c'est naturellement par cette entrée que nous avons commencé notre déploiement sur le site, en transformant l'ancienne lingerie de l'hôpital en un espace ouvert au public, avec tables, recoins, micro-ondes, scène, lieu d'exposition et une offre de restauration/buvette à prix accessible. Du lundi au jeudi, les repas sont préparés et servis par des personnes en insertion, du vendredi au dimanche par les équipes de Yes We Camp renforcées par des bénévoles. Les recettes de la Lingerie sont à ce jour notre unique source de revenus pour rémunérer le travail de l'équipe engagée sur place quotidiennement (plus de 25 personnes), cet apport financier est ainsi la colonne vertébrale de notre implication.

Ce modèle correspond, comme vous le dites, à la recherche d'une économie vertueuse, dans laquelle les recettes commerciales, en plus de cibler une tarification attractive, permettent de financer des « générosités urbaines » comme les aménagements extérieurs, ainsi que notre implication sur les fonctions de cohésion. Nous n'avons pas identifié comme objectif que ce modèle perdure comme tel dans le futur écoquartier, mais nous espérons que l'élan en marche

et les colorations sociale, inclusive et expérimentale du projet se retrouveront dans la manière dont ce site sera habité.

L'Observatoire – L'aventure de Yes We Camp a débuté en 2013 à Marseille – alors capitale européenne de la culture – avec le camping artistique, écologique et éphémère que vous aviez installé à l'Estaque sur près de 6000 m² et qui était une véritable petite ville dans la ville. Elle se poursuit aujourd'hui avec Les Grands Voisins. Diriez-vous que ces projets sont, à chaque fois, des laboratoires grandeur nature pour repenser la ville et le vivre ensemble ?

N. D. – Nos projets sont effectivement des expériences « grandeur nature », dans lesquelles nous choisissons de nous exposer fortement aux aléas de la construction, à la météo, aux intérêts parfois contradictoires des partenaires, et aux complexités de l'accueil de publics variés. Quand, en 2013, nous nous sommes lancés – sans financement institutionnel – dans la réalisation de ce qui devint à la fois un lieu d'hébergement (200 places), un restaurant et une salle de concert (jauge 1500 personnes), nous n'avions pas idée des difficultés qui nous attendaient. Sur les 6000 m² d'espace bétonné que nous avons réussi à obtenir du Port de Marseille, nous avons conçu, dessiné, puis construit, géré et animé au quotidien une mini-ville avec ses habitants, ses visiteurs, les questions de sécurité, de propreté et de traitement des

eaux usées (système écologique hors-sol), la confection des repas, les enjeux du voisinage proche et de la cohabitation sur site de publics variés : familles, voyageurs, fêtards, créateurs... ainsi que les nécessaires discussions internes à notre groupe, sur le sens du projet et de nos implications – volontaires bien sûr, car il n'y avait pas de budget pour rémunérer ou indemniser les équipes. Nous étions un laboratoire vivant, spontané, en quête de sens et intensément soumis aux responsabilités du quotidien. Ce qui compte est ainsi le processus, autant que le résultat. Yes We Camp s'est formé au fil de ces exigences avec, régulièrement, de nouvelles personnes qui rejoignaient l'équipe, contribuant aux tâches tout en y trouvant du sens. À Paris, l'élan est similaire. Notre force est dans le processus – concevoir, construire, gérer –, et dans l'ouverture aux autres personnes et à d'autres savoir-faire.

L'Observatoire – La Ville de Paris a fait appel à vous pour le projet des Grands Voisins. Comment positionnez-vous votre action dans le dialogue avec les collectivités avec lesquelles vous travaillez ? Est-il toujours évident d'obtenir la marge de manœuvre et de liberté nécessaires à ce type de projets qui s'inventent dans le faire ?

N. D. – Dans les faits, nous avons souvent réalisé nos interventions sans lien clair ou établi avec la collectivité. À Marseille, en 2013, la ville a fermé les yeux sur notre projet et, finalement, le fait de ne pas

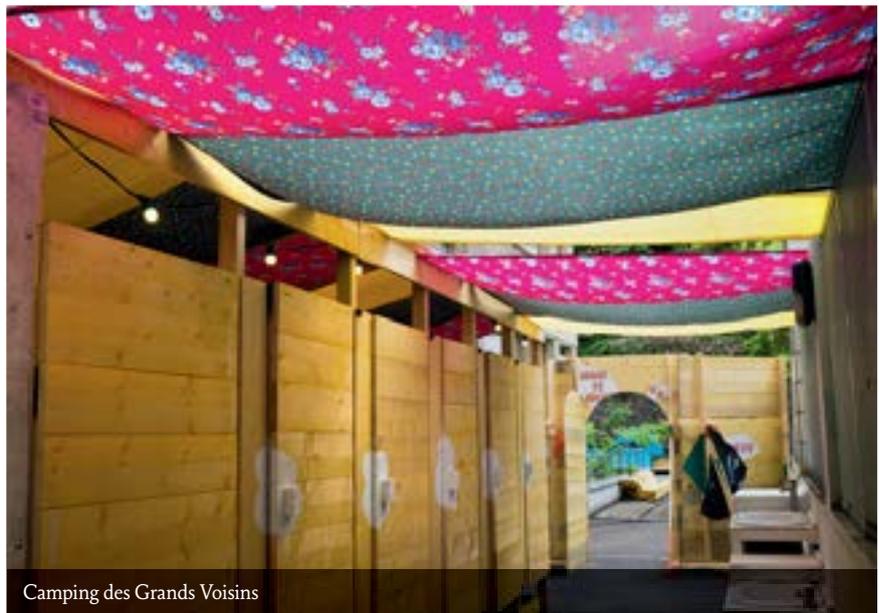


© Camille Fallet

être financés par les institutions nous a permis un positionnement plus fort envers les habitants et structures locales. Dans le cas des *Grands Voisins*, c'est vraiment grâce à la Ville de Paris que nous avons pu nous impliquer dans la création et le déploiement du projet, mais il se trouve que le financement dont nous devons bénéficier s'est trouvé bloqué sur son cheminement juridique, ce qui nous a amenés à retrouver le même positionnement qu'à Marseille : celui d'un opérateur indépendant, agissant de manière multipartenariale, y compris avec la collectivité, mais réalisant ses choix de manière autonome.

Nous n'avons donc encore jamais connu de limitation de marge de manœuvre sur les intentions d'un projet. Au contraire, les collectivités se sont souvent montrées positives, adhérant et contribuant aux projets, surtout sur l'ouverture et la participation de publics variés en âges et origines. Nous avons le sentiment que les services techniques comme les élus sont de plus en plus intéressés à la valorisation d'espaces temporairement disponibles. Les expériences récentes de telles occupations créent un socle de confiance qui permet à une ville de prendre le risque de confier un site à des associations culturelles, sociales ou artistiques. Les « limites » sont davantage d'ordre réglementaire : il n'existe pas de jurisprudence ou de législation spécifique aux occupations temporaires. Nous sommes à cheval entre les procédures liées à l'événementiel et celles des bâtiments permanents, et les temporalités se chevauchent parfois difficilement.

“Les services techniques comme les élus sont de plus en plus intéressés à la valorisation d'espaces temporairement disponibles.”



Camping des Grands Voisins

© Elena Mánente (Yes We Camp)

L'Observatoire – On rapproche très souvent l'action de Yes We Camp de celle que mènent d'autres collectifs qui défendent un urbanisme des usages. Vous retrouvez-vous dans cette appellation ? Comment définiriez-vous cette approche mêlant l'artistique, l'architecture et l'urbanisme ?

N. D. – Cette question de savoir ce que nous défendons est intéressante, et jusqu'à maintenant, nous avons plutôt fait l'effort de la contourner ! Nous participons à cet élan que l'on retrouve chez d'autres collectifs : la recherche d'interventions contextuelles (refus de solutions pré-programmées), une attention forte aux usages existants, le goût des pratiques collectives pour approcher d'une manière quotidienne les enjeux de citoyenneté et déplacer les centres de gravité du pouvoir. Nos actions touchent effectivement aux champs complexes de la politique, de l'urbain et du social, mais nous les abordons souvent de manière simple, intuitive et organique. Au sein de Yes We Camp, le prisme d'implication est en bonne partie de l'ordre de l'accomplissement individuel. Nous aimons nous présenter comme une sorte de coopérative à géométrie variable de personnes qui ont envie de varier les métiers, entreprendre collectivement, tester sans sentir peser de jugement. Donc une motivation liée autant à l'individu qu'aux résultats liés à « l'intérêt public ».

En parallèle des enjeux politiques, notre implication vise aussi l'expérience sensorielle de chacun dans les espaces partagés. C'est ainsi que nous aimons proposer des manières de revisiter les pratiques quotidiennes avec, par exemple, des douches solaires de plein air, offrant vue sur le paysage et les passants. C'est formidable d'aller dans un endroit et, par le simple fait d'y être ou d'y déambuler, de ressentir un décalage, des perceptions différentes, des idées qui se bousculent. Cette capacité à créer de la mise à nu est l'une des forces de l'art, et c'est une vocation forte de Yes We Camp de créer chez chacun de la place pour ces appréhensions nouvelles.

Nous travaillons sur les interstices, les interstices urbains, et ceux qui existent dans les vies de chacun. La friche, le temporaire, l'implication volontaire... créent un « espace autorisé » d'expérience et de rencontre. Nous sommes dans cette temporalité du présent, à la lisière de l'urbanisme, espérant apparaître même fugacement comme un rêve prémonitoire des capacités de nos cohabitations.

Entretien avec **Nicolas Détrie**
Directeur de Yes We Camp

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

TOURISME EXPÉRIMENTAL : LA VILLE COMME TERRAIN DE JEU

Joël Henry

Un jeu autour du voyage ou une façon de voyager en jouant, telle est la définition usuelle du tourisme expérimental. Étant entendu que le jeu est ici pris très au sérieux, comme une manière d'être au monde et de le visiter. L'idée du tourisme expérimental a été conçue puis développée par le LATOUREX (laboratoire de tourisme expérimental) créé à Strasbourg en 1990, à l'issue d'une décennie particulièrement marquée par le jeu, en tout cas en France. Une récréation en attendant un grand soir qui tardait à venir ?

C'est en effet aux cours des années 80 que l'on découvre les *wargames*, les jeux de rôles grandeur nature et les jeux vidéo. Pour la première et unique fois dans l'histoire de la presse française un périodique, *Jeux et Stratégies*, est entièrement consacré aux jeux, à leur histoire, à leur place dans la culture. Il sera publié pendant dix ans par le groupe Excelsior qui édite aussi *Science et Vie*. Suivra la reconnaissance académique de ce phénomène culturel : des chaires de ludologie seront créées en France, en Belgique et au Canada.

Aussi joue-t-on beaucoup dans les années 80. Et surtout à des jeux nouveaux qui font exploser le cadre des jeux de société traditionnels. On joue dans la vie quotidienne, on invite à des dîners thématiques, monochromes, cinématographiques ou littéraires dont chaque plat est le titre d'une œuvre. On joue à lancer des événements

“On joue à lancer des événements poétiques spontanés, ce qu'on appellerait aujourd'hui des *flashmobs*.”



Latoureux 2008, opération « off » d'aménagement du territoire : le balisage d'une véloroute Strasbourg-Paris-Le Havre.

© Joël Henry

poétiques spontanés, ce qu'on appellerait aujourd'hui des *flashmobs*. On joue à organiser des expositions dans des cabines téléphoniques. On détourne les jeux traditionnels comme le bon vieux jeu de l'oie où, à la place du plateau de jeu, on se déplace d'un appartement-case à un autre. La ville devient terrain de jeu.

À travers cet engouement pour la chose ludique on redécouvre l'importance du jeu dans les écrits des mouvements d'avant-garde, notamment dada, le surréalisme ou l'Internationale situationniste. « *Qu'est-ce, en fait, que la situation ? C'est la réalisation d'un jeu supérieur, plus exactement la provocation à*

ce jeu qu'est la présence humaine. Les joueurs révolutionnaires de tous les pays peuvent s'unir dans l'Internationale situationniste pour commencer à sortir de la préhistoire de la vie quotidienne. »¹

On découvre aussi l'OULIPO, l'Ouvroir de Littérature POtentielle fondé 30 ans plus tôt par François le Lionnais, mathématicien amoureux des lettres, et Raymond Queneau poète et écrivain épris de mathématiques. Ensemble, ils ont jeté les bases d'une « littérature sous contrainte » qui fait appel à des protocoles stricts. Des règles de jeu en quelque sorte.



© Joël Henry

LA BANALYSE ET L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

Petit cousin dilettante des OUXPO, le LATOUREX se nourrit aussi d'autres influences. La Banalyse d'abord. Cet éphémère mouvement qui traversa les années 80 (encore elles) à l'initiative de Pierre Bazantay et Yves Hélias et dont la principale activité fut d'organiser un « congrès ordinaire » annuel dans le Puy-de-Dôme, aux Fades, une halte facultative de la SNCF sur la ligne Clermont-Ferrand-Montluçon. Le programme des congressistes se bornait à attendre les suivants sur le quai. Aucune autre activité ne leur était proposée. Un éloge de l'attente, du banal et de l'ennui. Une entreprise touristique aussi minimaliste qui se répéta le temps d'un week-end tous les printemps pendant dix ans laissait entrevoir de belles perspectives et confortait dans l'idée que la qualité du lieu choisi ne comptait pas beaucoup. Pour se dépayser par le jeu tous les ailleurs se valent. Cependant, à la forme répétitive du congrès banalytique on préféra la variété des jeux possibles à inventer à partir des outils fournis par la cartographie, la toponymie, l'onomastique et le corpus ludique traditionnel dont les règles peuvent être détournées en programmes de voyage⁵.

Autre influence, décisive, l'Internationale situationniste et en particulier la « Théorie de la dérive »⁶. Ce texte fondateur fut suscité par une étude du sociologue urbain Paul-Henry Chombart de Lauwe au début des années 50. Il étudia, pendant un an, les déplacements respectifs dans Paris d'une étudiante et d'un ouvrier⁷, première contribution à la psychogéographie, une réflexion sur la question urbaine qui continue à alimenter tout un courant de l'art contemporain.

Mais on s'intéressa surtout à l'Internationale situationniste pour sa radicalité. Le tourisme expérimental ne serait pas une activité spécialisée, séparée, aliénée, inscrite dans la sphère économique. Le LATOUREX n'aurait rien à vendre, ni services ni produits fussent-ils artistiques. Ce principe de gratuité serait affirmé dès l'expérience fondatrice de synchrotourisme à Zurich en juillet 1990 où

OUXPO

On découvre l'OULIPO grâce à l'un de ses membres les plus éminent, le virtuose Georges Perec dont le roman *La Vie mode d'emploi*, paru en 1978, est encore considéré comme LA « cathédrale oulipienne ». Perec qui fut aussi un très grand adepte et expert ès-jeux. Il a fait connaître le go en France à travers un essai co-écrit avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud, lui aussi membre de l'OULIPO².

Mais alors que l'OULIPO, groupe d'écrivains et poètes, s'occupe exclusivement de littérature, on décide de jouer à l'OUXPO : l'ouvrir potentiel d'ouvrirs potentiels. On cherche à définir l' « x » dans l'idée de rassembler quelques amis autour d'un projet collectif ludique et créatif. On adopte « voyage », activité consensuelle s'il en est, dopée par le mythe encore récent du routard, lui-même inspiré par le clochard céleste, l'ange vagabond cher aux poètes beatniks. Et si, dans une perspective révolutionnaire, le jeu pouvait aider à changer voire à réenchanter la vie quotidienne ? On commencerait par le plus facile, par son côté festif : les vacances.

Ainsi s'en est-il fallu de peu pour que le LATOUREX s'appelle OUVPO, ouvrir de voyages potentiels. Mais en 1990, on a envie de se tenir à l'écart de l'humour et des rituels codifiés du Collège de Pataphysique auquel les OU(...)PO prêtent allégeance. Envie aussi de se mêler avec un brin de provocation à la guerre qui fait rage entre le voyageur et le touriste. Entre le disciple de Nicolas Bouvier, artiste de l'exploration et « l'idiot du

voyage »³ qui pollue le monde et en gaspille le spectacle. Le LABORATOIRE de TOURISME EXPERIMENTAL, pastiche d'organisme scientifique, se donnera pour but d'étudier par l'expérimentation les mécanismes fondamentaux de cette activité humaine connue sous le nom de « tourisme » et définie comme suit par le Petit Robert : « *Le fait de voyager, de parcourir pour son plaisir un lieu autre que celui où l'on vit habituellement* ». Et puis « Tourisme expérimental », ce réjouissant oxymore annonce d'emblée et sans ambiguïté que la plaisanterie fera partie de l'aventure et que le LATOUREX se gardera de donner des leçons sur de bonnes (voire meilleures) pratiques en matière de voyage. On se contentera d'inventer et chercher de nouvelles possibilités d'aller voir ailleurs et d'inviter quiconque à les tester. Ces trouvailles seront diffusées à travers de courts protocoles dont l'intitulé sera forgé selon les règles en vigueur dans le monde scientifique : le radical « tourisme » précédé d'un préfixe d'origine grecque ou latine, d'aléatourisme à zygotourisme⁴ (des énoncés performatifs un peu comme ceux de l'artiste conceptuel américain Lawrence Weiner).



© Joël Henry

les participants étaient invités à se rendre à la même date mais chacun de son côté et par ses propres moyens pour y séjourner tout un week-end et « profiter au mieux des ressources culturelles, touristiques et estaminologiques de cette place financière de 370 000 habitants »⁸. Pas d'inscription, pas de cotisation, chacun assumant sur place ses dépenses et « gérant au mieux les rencontres avec d'autres éventuels participants »⁹. Sept chercheurs bénévoles prirent part à l'opération et se croisèrent tous au moins une fois pendant le week-end qui s'acheva, comme il se doit pour tout labo de recherche digne de ce nom, par un « apéro-évaluation ».

VERS UN TOURISME « MILITANT »

Si le LATOUREX ne se qualifie ni ne se revendique comme un groupe révolutionnaire voire militant, il a participé à trois reprises, avec son approche ludique du voyage, à des opérations à caractère politique.

En 1995, Jean-Marie Le Pen, candidat à l'élection présidentielle, obtint en Alsace plus de 25 % des suffrages à la stupéfaction générale. Une opération touristique fut rapidement organisée pour le 1^{er} mai suivant. Intitulée « Haute Vienne qui pourra » elle invitait qui le souhaitait à se rendre à Limoges avec du vin d'Alsace pour offrir le verre de l'amitié aux électeurs de France qui avaient le moins voté pour le FN.

Deux ans plus tard, en mars 1997, le même FN organisait son congrès national à Strasbourg, ce qui provoqua une série d'actions de protestations dans le cadre desquelles le LATOUREX proposa une évacuation de Strasbourg vers Kehl, la ville voisine en Allemagne, en référence à rebours à l'évacuation de Strasbourg de septembre 1939, quelques jours après la déclaration

Tourisme expérimental : la ville comme terrain de jeu

NOTES

- 1- cf. Manifeste in revue *Internationale situationniste* n°4, juin 1960.
- 2- Pierre Lussan, Georges Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go*, Christian Bourgois éditeur, 1969.
- 3- Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage*, Payot, 1993.
- 4- www.latourex.org
- 5- Ainsi, en août 2005, le LATOUREX proposait une exploration de Berlin à partir du plateau du Monopoly de Berlin. Les déplacements d'un lieu à l'autre (rue, gare, parking, prison, etc.)

CARTON PLEIN : LE JEU ET L'ESPACE PUBLIC

À Saint-Étienne, à deux pas de la Cité Internationale du Design qui attire les foules lors de sa Biennale, se trouve un drôle d'espace public. Une friche industrielle de 2000 m², coincée sous le viaduc ferroviaire qui encercle le centre-ville, accueille régulièrement des événements surprenants et décalés qui tranchent avec le quotidien des parcs publics. Sous son *happening* de façade, l'espace public de la Cartonnerie, c'est son nom, participe en fait à une ambition plus profonde : interroger les transformations des espaces publics.

Ce projet a présidé à la constitution d'une association : l'association Carton Plein. Depuis octobre 2010, les quatre fondatrices issues de différentes sphères professionnelles (art, sociologie, coordination culturelle et architecture), rejointes au fil du temps par des acolytes de divers horizons, de Stéphanois et d'usagers inspirés par la démarche, engagent des actions et des réflexions sur une ville ouverte, sensible et accueillante, où les usages se superposent et se complètent dans le respect et la sérénité.

Vecteur de rencontres, d'échanges, de surprises et d'événements, la Cartonnerie expérimente, depuis six ans déjà, les possibles d'une urbanité tournée vers le partage, l'entraide et le vivre ensemble. *Workshop* sur le devenir du viaduc ferroviaire avec la complicité d'étudiants en architecture belges et stéphanois ; « actions

pirates » qui visent à la redécouverte de lieux ou d'espaces que l'on a oubliés, cachés ou éludés ; recherche-action sur les nouveaux usages de sites spécifiques (médiathèque, quartier créatif, etc.). Toutes ces formes esquissent les pratiques réelles teintées d'imaginaires et les représentations symboliques d'une agglomération marquée par l'industrie sidérurgique. Procédant par « Épisode », Carton Plein trace, en filigrane, une alternative crédible à la cité d'aujourd'hui.

Abrité dans un vieil immeuble racheté par la Ville de Saint-Étienne qui jouxte la Cartonnerie, « l'ensemble constitue un lieu de recherche expérimentation collectif mais aussi un espace laboratoire, lieu de travail partagé et stimulant, un espace de croisement vivant ».

Carton Plein ne cesse de se réinventer au fil des années. D'autres acteurs ont rejoint le site à l'hiver 2015, lors du projet *TransmutAction*, signant la fin (provisoire ?) du laboratoire urbain sur le territoire ligérien. Aujourd'hui, l'association intervient dans des conférences et se prête surtout au jeu de l'international, avec l'exploration de terrains variés : début juin 2016, l'équipe a organisé un échange croisé avec la Tunisie. À quand le prochain épisode avec les aventuriers de Carton Plein ? Telle est la question.

Pour en savoir plus :
carton-plein.org ; lacarbonnerie.blogspot.fr

de guerre, lorsque tous les habitants de la ville avaient été déplacés dans le Périgord conformément au dispositif Maginot.

En 2009, le sommet de l'OTAN mit pendant plusieurs jours Strasbourg en état de siège par une présence militaire et policière pléthorique et le LATOUREX proposa une expérience de « tourisme costagavrien » qui consista à revisiter méthodiquement la ville dont la géographie avait été métamorphosée par le jeu des zones interdites et des restrictions de circulation.

Notons encore que le tourisme expérimental qui par nature peut se pratiquer partout y compris à deux pas de chez soi constitue potentiellement, en ces temps de crise économique et climatique, des perspectives de dépaysement et des formules de vacances écologiques et décroissantes.

Joël Henry

Secrétaire général du LATOUREX
Co-auteur avec Rachael Antony du « *Lonely Planet Guide to Experimental Travel* » Melbourne, 2005

s'effectuant par un jet de dés conformément à la règle du jeu officielle.

- 6- « Théorie de la dérive » Guy-Ernest Debord, in revue *Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956.
- 7- *Paris et l'agglomération parisienne. L'espace social dans une grande cité - Méthodes de recherches pour l'étude d'une grande cité*, PUF, 1952.
- 8- Invitation LATOUREX, juin 1990.
- 9- *Ibid*

ENTRE DÉRIVE ET REPRISE, UN ART DES MILIEUX EN PARTAGE

Chris Younès

Nombreuses sont les villes qui se métamorphosent lors d'événements culturels et artistiques, tels que le Festival international de théâtre de rue d'Aurillac, le Festival d'Avignon ou la Fête de la Musique par exemple. Le partage du sensible pensé par Jacques Rancière¹ se trouve ainsi activé et s'exprime à travers « les formes spontanées d'échanges et de mise en commun des affects »².

On sait que les actions artistiques participent de la construction du commun dans les projets urbains et que beaucoup d'artistes contemporains font le choix d'œuvrer dans les espaces publics. Ces différentes interventions créent des conditions de possibilité d'expériences esthétiques liées à un lieu urbain, villageois ou à un site, qui s'avèrent des plus vivifiantes. À ceci s'ajoutent les parcours urbains qui se multiplient sous différentes formes et appellations, constituant des formes de résistances et de reliances créatrices qui font monde. Ils ont pour but de déconstruire les modalités utilitaristes des flux humains afin d'expérimenter avec d'autres des sensations, affects, connaissances, appropriations et espérances d'un autre type face à des reconfigurations métropolitaines qui accélèrent et augmentent les mobilités. Ces itinéraires, que l'on pourrait qualifier de géo-artistiques, ne se présentent pas seulement comme des passages d'un point à un autre mais comme des tenseurs d'ouverture d'un espace existentiel.

RELIANCES DANS LA FABRIQUE URBAINE : TRAJETS ET ARPENTAGES

Face à la montée préoccupante des phénomènes de repli, de disparité sociale et de précarité ainsi que de plaintes d'une désurbanité associée à la nostalgie d'une urbanité perdue qui passent au premier

plan, de nouvelles figures se dégagent. Dans ses travaux anthropologiques, Radkowski³ insiste sur celle du nomade urbain désorienté (Virilio parle d'*errance vide*), très différent de celui des sociétés préindustrielles, apparaissant emblématique d'une modernité qui le condamne à vivre sans image du monde mais saturé d'images manipulatrices et d'injonctions pressantes. Cet urbain est exposé à la labilité des repères, à l'uniformisation dans une société de masse, aux flux et déplacements imposés pour vivre et travailler. S'y superposent l'enfermement dans des espaces spécialisés ou enclavés plus ou moins denses ainsi que de nombreuses contradictions entre les valeurs de solidarité qui restent vivaces au cœur des sociétés démocratiques et les individualismes féroces qui s'y déchaînent. Une cartographie des images et imaginaires associés aux configurations de la ville contemporaine a été explorée par Bernardo Secchi dans son ouvrage sur la ville du XX^e siècle⁴. Il y relève des paradoxes. Images de la nostalgie de la mixité des villes d'antan alors que prospèrent au même moment les images de l'entre-soi ou le cocon du chez soi avec la recherche de confort, de protection et de sécurité ; images de la mobilité et de la vitesse, devenues envahissantes quand se développe conjointement une aspiration à la lenteur, à la flânerie, à la pause.

Singuliers et pluriels, les trajets et arpentages mettent à l'épreuve la mobilité, à savoir ce qui va pousser à s'altérer et à devenir

autre, vivant au plus près de ce qui meut et émeut. Cette quête de sens (tout à la fois sentir, se déplacer, signifier) s'exprime dans la multiplication des explorations territoriales qui sortent des chemins battus (balades urbaines collectives ou individuelles) tel le projet de Iain Sinclair à Londres⁵ qui topographie une anthropologie de l'infraordinaire de sa ville, manifeste l'attractivité et la vitalité de ces expériences multiples et hétérogènes qui constituent plutôt des oasis⁶ permettant de reprendre souffle. Il s'agit de nouvelles formes expérientielles, poétiques, éthiques, militantes et créatives qui font resurgir des situations qui rassemblent mais aussi préparent de possibles subversions et ouvertures, se réinventant à chaque fois par des gestes, des actes et des mots en commun, tout comme par des chemins de traverse. Les différentes traversées urbaines, solitaires ou plurielles, qui redéfinissent les synergies spatio-temporelles du proche et du lointain, et plus globalement des façons d'être, peuvent refonder d'autres formes d'existence et de coexistence ; et ce, à partir d'éveils et de partages du sensible ainsi que des désirs d'ouvrir de nouveaux possibles. Cosmicité, subjectivation et intersubjectivités se recréent ainsi à chaque fois par les gestes, les actes et les paroles échangés, mais aussi par de multiples formes de cheminements visant à repenser, critiquer ou réenchanter des territoires urbains épuisés.

“L’expérience de la marche comme dérive se veut une expérience de l’inattendu [...] afin de déconstruire une ville normative qui modèle les citoyens.”

Les déambulations, l’errance, qui consistent à se déplacer sans s’établir nulle part et sans représentation prédéterminée, ont largement été mises en œuvre au cœur d’une pensée exploratrice et subversive de la grande ville et de la mégapole⁷. Les dérives des situationnistes et les stratégies exploratrices des Stalker notamment sont des moyens artistiques et politiques qui font encore et encore référence, étant repris et interprétés. Le déplacement vers le lieu du corps en situation est désormais très présent dans l’art contemporain comme dans de nombreuses tendances architecturales qui contribuent à le désigner comme un point focal. Ainsi le groupe Stalker composé d’artistes et d’architectes, qui se définit comme « un laboratoire d’art urbain » ayant mis en place un observatoire nomade, opère par leurs pérégrinations des déplacements du regard. Leurs prospections des territoires, notamment à partir des vides, des friches, des délaissés, rendent visible une cité invisible : des pratiques sociales en marge, des formes de nature masquées par la ville légitimée, instituée.

■ DÉRIVES SITUATIONNISTES⁸

En ce qui concerne les dérives, elles sont emblématiques des dispositifs imaginés par l’Internationale Situationniste qui se présente comme l’un des nombreux mouvements révolutionnaires qui sont nés et se sont développés entre les années cinquante et les années soixante du siècle dernier. Ses protagonistes sont donc les contemporains de ceux qui ont contesté le capitalisme, et en particulier du marxisme dont ils se disent assez proches. Comme ce dernier, ils ont élaboré une mobilisation en vue de le remplacer par une autre vie

et une autre forme de société. Cependant, ils en appellent plutôt à une révolution culturelle. Ils récuse le concept de travail⁹ et concentrent leur réflexion plutôt sur le mode d’être des individus, leur sensibilité, leurs conditions psychologiques, leurs modes de relation les uns par rapport aux autres, bref leur vie en société. Pour eux, la civilisation moderne et notamment le système capitaliste ont mené les hommes à la déchéance et à la décrépitude. Ils posent fermement que c’est en agissant à ce niveau, c’est-à-dire en changeant les conditions de vie des individus et des groupes – d’où l’importance de l’architecture et de l’urbanisme à leurs yeux –, qu’il sera possible de changer les individus eux-mêmes. C’est la raison pour laquelle ils concentrent leurs efforts essentiellement sur la « création des situations » culturellement révolutionnaires, à savoir l’art quotidien et de chacun pourrait-on dire, et lui accordent une importance capitale parce qu’il représente pour eux la planche de salut de l’humanité. L’art auquel il est référé ne doit pas être entendu au sens d’une institution muséale ou académique ni en tant qu’issue d’un corps particulier qui serait celui des artistes mais au sens d’une capacité *aesthétique*, à savoir la capacité d’éprouver, d’être affecté, propre à toute existence. Les situationnistes considèrent que ce sont nos sens qui nous font tels que nous sommes et que ce sont les affects qui s’insinuent en nous à notre insu, qui nous conditionnent ainsi que le souligne également Deleuze¹⁰. Dans ce jeu des sens et du sens, et notamment dans celui des déplacements, l’architecture et la ville exercent un impact déterminant puisqu’elles façonnent notre manière d’être aussi bien dans notre milieu intérieur qu’extérieur. Ainsi envisagent-ils des moyens

par lesquels réaliser leur rêve : « la réalisation de nous-mêmes »¹¹, voire à développer des scénarios d’insurrections urbaines. « *Les villes futures que nous envisageons offriront une variabilité inédite de sensations... et des jeux imprévus deviendront possibles par l’usage inventif des conditions matérielles.* »¹² L’expérience de la marche comme dérive se veut une expérience de l’inattendu et de l’« insoumission aux sollicitations habituelles » en se laissant aller aux sollicitations du milieu et en identifiant des « unités d’ambiances » afin de déconstruire une ville normative qui modèle les citoyens.

La psychogéographie, que Debord définit comme « l’étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, sur les émotions et les comportements des individus »¹³, s’inscrit dans un mouvement de critique radicale, théorique, politique et artistique d’une vie et d’une ville aliénantes. Les nouvelles psychogéographies ont depuis pris de multiples formes, participant de façon multiple à la recherche et à la production d’altermondes à partir de l’épreuve de l’expérience de la rencontre. Notons que cette lutte contre la marchandisation et la spectacularisation constitue une toile de fond quant au constat de l’épuisement d’un certain espace aliénant mais aussi l’enjeu existentiel de sa régénération : « Le monde a perdu ses chemins »¹⁴, explique Günther Anders, et ainsi le goût du monde.

■ REPRISE DES DÉRIVES

Quoi qu’il en soit, dans les dérives, ce qui est en jeu est de l’ordre de l’éveil et de la rencontre. Il s’agit de l’exploration d’une voie se méfiant avec Derrida « *et de la mémoire*

“Les dérives sont emblématiques des dispositifs imaginés par l’Internationale Situationniste.”

répétitive et du tout autre, de l'absolument nouveau ». L'essai de Søren Kierkegaard « La reprise »¹⁵ est particulièrement éclairant à ce propos en ce qu'il prend la mesure de cette « catégorie paradoxale » qui allie concrètement ce qui a été (le même) à ce qui est nouveau (l'autre). « *La reprise est la réalité, le sérieux de l'existence* » explique-t-il. Elle ne se réduit pas à opérer un redoublement impossible en tant que tel, une répétition ; « *la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant* ». Ce qui renvoie aux fragiles et puissantes capacités humaines de délier et relier à la fois.

Les différentes formes de trajectoires, qui se trouvent de la sorte reprises et renouvelées dans un même mouvement, positionnent comme reliés actes de création et actes de résistance, ainsi que l'a souligné Gilles Deleuze¹⁶. Résistance contre un modernisme

aveugle, contre un capitalisme financier ou contre un nihilisme passif, dont Nietzsche considérerait qu'il était une exténuation de la vie dans le monde. L'art humain expérimente sans relâche le déplacement des limites par des actions qui en même temps les fixent et les transgressent en ouvrant des passages pour configurer, élire et transfigurer les lieux. Artistes et habitants ont eux aussi aujourd'hui ensemble la charge d'affronter leur re-création avec la réinvention du rapport entre cultures, mais aussi entre culture et nature. Leurs productions peuvent être comprises à la fois comme des figures d'un mouvement général de cette prise de conscience et comme des opérateurs du changement civilisationnel qui s'amorce.

Chris Younès

Psychosociologue, docteur et HDR en philosophie, professeure à l'ESA (École Spéciale d'Architecture)

CHRIS YOUNÈS

Psychosociologue, docteur et HDR en philosophie, professeure à l'ESA (École Spéciale d'Architecture), fondatrice du laboratoire Gerphau (UMR Lavue) et du Réseau scientifique thématique PhilIAU (MCC). Cofondatrice d'ARENA (Architectural Research European Network) et de la revue *L'esprit des villes*, elle est également membre du conseil scientifique d'Europan.

Ses publications et recherches développent une interface architecture et philosophie sur la question des lieux de l'habiter, au point de rencontre entre éthique et esthétique, ainsi qu'entre nature et artefact. Parmi ses ouvrages : *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, C. Younès (dir.), éd. du Cerf, 2007 ; *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Th. Paquot et C. Younès (codir.), éd. La Découverte, 2009 ; « Architecture des milieux », B. Goetz, C. Younès, *Le Portique* n°25, 2010 ; *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Th. Paquot et C. Younès (codir.), éd. La Découverte, 2012 ; R. D'Arienza et C. Younès (codir.), *Recycler l'urbain*, MétisPresses, 2014 ; *Sauzet, poétique de l'architecture*, éd. Norma, 2015.

Entre dérive et reprise, un art des milieux en partage

NOTES

- 1- Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- 2- Pierre-Antoine Chardel, « Souci du commun, désir d'être ensemble », in *Espace commun et reconstruction du politique* (P.-A. Chardel, B. Frelat-Kahn, J. Spurk dir.), Presses des Mines, 2015. Il écrit : « Est-ce que le partage du sensible ne serait pas une manière significative de maintenir constamment en éveil un certain niveau de désir (d'être ensemble) ? La mise en commun des affects autant que la circulation de la parole vive ne seraient-elles pas finalement des facteurs ontologiques essentiels à la construction de nos espaces politiques ? » (p. 162).
- 3- Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme* [1963-1968], Paris, PUF, 2002.
- 4- B. Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, 2006.
- 5- Iain Sinclair, *Londres 2012 et autres dérives*, Manuella Editions, 2011.
- 6- Cf. B. Goetz, C. Younès, « Hannah Arendt : Monde – Déserts – Oasis », in *Le territoire des philosophes* (T. Paquot, C. Younès codir.), La Découverte, 2009.
- 7- S'ajoutant aux flâneries de Baudelaire et de Walter Benjamin.
- 8- C. Younès, « Résistances créatrices urbaines via l'Internationale Situationniste », in *Les situationnistes en ville*, dir. T. Paquot, éd. Infolio, 2015.
- 9- Cf. la photo d'une inscription sur un mur de la rue de Seine, dans le quartier Saint-Germain-des-Prés à Paris, qui doit dater de 1952, et qui ordonne : « Ne travaillez jamais ». Le groupe la présente en épigraphe de la collection des 12 numéros de sa revue *Internationale Situationniste*, en précisant : « Programme préalable au mouvement situationniste ».

- 10- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éd. Minuit, 1969.
- 11- *Internationale Situationniste* n°6, août 1961.
- 12- *Internationale Situationniste* n°3, décembre 1959.
- 13- G. Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Les lèvres nues*, n°6, Bruxelles, 1955.
- 14- « Nous ne parcourons plus les chemins, on nous "restitue" le monde au sens où l'on restitue une marchandise mise de côté ; nous n'allons plus au devant des événements, on nous les apporte. Nous n'avons plus besoin de traverser le monde qui désormais vient à nous : ce que nous appelions hier encore "l'expérience" est donc devenu superflu. ». G. Anders, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], Paris, éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2002.
- 15- S. Kierkegaard, *La reprise* [1843], trad. N. Viallaneix, Éd. Flammarion Poche, 2008, p.55-56.
- 16- « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence à la FEMIS, 1987.

ÉPROUVER LA MÉTROPOLE EN MARCHANT : LE GR®2013, UN CHEMIN À LA CROISÉE DES CULTURES DE LA RANDONNÉE

Vincent Guillon

« Entre ancien terril de boues rouges, vues sur l'étang de Berre ou l'autoroute, longez un hippodrome où s'entraînent 700 chevaux, puis une décharge, et l'ancien Stadium de Vitrolles bâti par l'architecte Rudy Ricciotti... Le tout au départ d'un plateau qui a accueilli 100 000 GI en 1946 avant de devenir un lieu de rencontres gay. Vous êtes sur le GR2013 ».
Journal Libération du 10 janvier 2013.

Le GR®2013 est sans doute « le monument » de Marseille Capitale européenne de la culture, le plus inattendu au regard du catalogue des propositions culturelles désormais assez convenu auquel se conforment généralement les villes détentrices du fameux label européen. Que vient faire la création d'un chemin de randonnée – qui plus est consacré par la fédération sportive ad hoc avec l'obtention de sa marque déposée la plus prestigieuse (GR®) – dans cette histoire ?

Comme le nombre de jours d'une année que les édiles locaux voulaient « capitale », le GR®2013 s'étend sur 365 km que l'on peut parcourir en 20 étapes. Le tracé forme un huit qui enlace les deux vides métropolitains formés par l'étang de Berre et la chaîne de l'Étoile. Alternant des paysages urbains et périurbains, agricoles et industrialisés, il dessine les contours de la métropole d'Aix-Marseille-Provence en construction. Initié

par l'éditeur marseillais Baptiste Lanaspeze et réalisé avec le concours de la scène locale des artistes-marcheurs, ce sentier et le topoguide qui lui est consacré ont pour ambition de contribuer à faire évoluer les représentations de cet espace ; ou, selon les termes de son concepteur, de « *dresser un état des lieux du paysage tel que les hommes l'ont modifié, de tracer un fil rouge entre toutes les communes de ce territoire balkanisé, de faire un inventaire contemplatif et sensible de l'absurdité de la ville contemporaine et de ses beautés cachées* »¹.

**AUX ORIGINES DU GR®2013 :
ART GÉOGRAPHIQUE,
ACTIVISME URBAIN
ET RÉGIONALISME**

Le projet du GR®2013 repose sur un triple héritage que l'on peut identifier tant au niveau des références mobilisées que des réseaux d'acteurs qui ont contribué à son élaboration. Tout d'abord, une scène artistique locale plutôt dynamique pour laquelle la création du sentier constitue

une fenêtre d'opportunité pour se structurer et gagner en visibilité. Derrière le tracé immédiatement identifiable – symbole de l'infini – se trouve Nicolas Mémain, l'une des figures de proue des artistes-marcheurs marseillais qui – regroupés au sein du collectif « le Cercle des marcheurs »² – ont réalisé l'œuvre collective GR®2013. Aucun paysage n'ayant été transformé par les artistes, cette œuvre se compose d'une série d'éléments : le parcours et la carte ; les textes, illustrations et photographies rassemblés dans le topoguide ; les marches, balades sonores et autres performances proposées. Dans le prolongement de figures emblématiques telles que Carl Andre, Richard Long ou encore Stalker, la pratique de la marche se mue ici en un genre d'art autonome à la recherche d'une transformation symbolique du territoire : d'un côté, par la définition d'espaces et de formes abstraites sur lesquels marcher ; de l'autre, dans l'acte même de marcher et l'expérience qu'il procure. La cartographie s'invite du même coup dans la création artistique pour dessiner une figure à parcourir ou parcourue, projeter un itinéraire et choisir un territoire sur lequel

“La pratique de la marche se mue ici en un genre d'art autonome à la recherche d'une transformation symbolique du territoire.”



©-CAUE13-IGN-GR2013

Carte du GR2013 réalisée par le CAUE 13 à l'occasion de la capitale européenne de la culture

marcher. Ainsi le GR[®]2013 puise-t-il ses références dans une sorte d'art géographique qui « *marque l'espace d'une trace explicitement culturelle* »³ : infléchir le regard porté sur les territoires (notamment périurbains) pour en modifier la valeur esthétique et culturelle.

La seconde filiation du projet se situe du côté de groupes associatifs et d'activistes urbains engagés dans les « arènes » de la fabrique de la ville à Marseille depuis le milieu des années 1990 autour des thèmes du patrimoine et de l'écologie. Mentionnons l'Atelier Marseillais d'Initiatives en Écologie Urbaine (AMIEU) et surtout la coopérative Hôtel du Nord qui constitue l'aboutissement d'un long travail de mobilisation autour d'une conception alternative des processus de patrimonialisation dans deux arrondissements populaires de Marseille (15^e et 16^e). La balade urbaine s'apparente ici à un moyen vivant d'aller à la rencontre

“Le GR[®]2013 constitue un projet hybride, à la croisée de plusieurs logiques interdisciplinaires et intersectorielles.”

de patrimoines sous-estimés et méconnus, de revaloriser des quartiers populaires peu fréquentés depuis l'extérieur.

La dernière « racine » du GR[®]2013 est plus profonde. Elle remonte au Félibrige, mouvement fondé à la fin du XIX^e siècle par Frédéric Mistral et plusieurs jeunes poètes dans le but de défendre et promouvoir la langue, l'identité et les coutumes provençales. L'essor du régionalisme provençal est quasiment consubstantiel au développement de la pratique de la randonnée pédestre à la même époque au sein des groupes d'excursionnistes. D'ailleurs, le fondateur des Excursionnistes Marseillais – l'un des clubs de randonnée actuellement les plus importants en France avec environ 900 membres – n'est autre que le libraire, éditeur et félibre Paul Ruat, qui s'est distingué pour ses publications d'études provençales et d'itinéraires de randonnée dans la région. Outre des indications sur les chemins et les sentiers, les guides publiés par le libraire-randonneur consignaient un grand nombre d'informations relatives au folklore, à la littérature, à la faune et à la flore, à la visite de monuments, aux horaires des trains, aux cafés, etc⁴. Une conception de la randonnée qui irrigue, un siècle plus tard, le GR[®]2013, accessible en transports collectifs depuis les principales villes du département et dont le topoguide offre une plongée dans les références culturelles propres à ce territoire. Remarquons que

les Excursionnistes Marseillais ont pesé significativement au sein de la Fédération Française de Randonnée Pédestre (FFRP) pour faire accepter le projet, le labéliser GR[®] et mobiliser les bénévoles qui ont préparé le sentier (balisage, déblayage, etc.). Des excursionnistes qui se présentent encore aujourd'hui en tant qu'« association pour l'essor provençal »⁵...

UN ÉCHEVEAU COMPLEXE DE PARTENARIATS

À l'image de l'opération Capitale européenne de la culture, le GR[®]2013 constitue un projet hybride, à la croisée de plusieurs logiques interdisciplinaires et intersectorielles. Il instaure un jeu entre les frontières des mondes de l'art, du sport, de l'aménagement et du tourisme à travers lequel les valeurs et les espaces de valorisation du projet sont démultipliés. En ouvrant la « boîte noire » du GR[®]2013, on observe que ce jeu partenarial⁶ infléchit même sensiblement le tracé du sentier. Aux divergences de points de vue sur l'équilibre ville-nature au sein du parcours s'ajoutent les objectifs de valorisation touristique des Bouches-du-Rhône qui s'accommodent plus difficilement du désordre apparent des périphéries urbaines que des paysages de la Sainte-Victoire maintes fois enchantés par les maîtres de la représentation picturale. Sans compter les velléités des villes de la métropole qui souhaitent que le sentier traverse les sites de leurs dernières trouvailles urbanistiques ou de leurs fleurons patrimoniaux, quitte à modifier en profondeur le parcours proposé par les artistes-marcheurs. Aux affres de la coopération, il faut aussi ajouter les impondérables comme les refus d'autorisation de passage ou la dangerosité des sites qui ont pu impacter le tracé original. Dévié de sa forme de 8 initiale, le tracé évolue jusqu'à englober dans sa version définitive le patrimoine naturel que le Conseil général et les représentants de la randonnée sportive au sein du comité de pilotage du projet appelaient de leurs vœux. Quant au MUCEM et au Fort Saint-Jean, porte-étendards de la Capitale européenne de la culture, ils sont finalement bien traversés par le GR[®]2013. Les métamorphoses



Balade patrimoniale sur le terroir des boues rouges au dessus du ruisseau des Aygalades à Marseille. Journées Européennes du Patrimoine 2010.

© Loïc Magnan

progressives de l'œuvre se font au gré de son investissement successif par un nombre toujours plus grand d'acteurs et de leurs interactions. Le caractère hybride du projet se donne ainsi à voir dans les différents types de qualification dont il est l'objet : œuvre d'art pour certains, parcours sportif pour d'autres, mais également produit touristique et marketing, opération d'urbanisme, etc. Une caractéristique que l'on retrouve au niveau de sa fréquentation par des publics aux attentes et aux pratiques aussi bigarrées que celles de ses concepteurs.

ÊTRE RANDONNEUR SUR LE GR®2013 : DES PROFILS ÉCLECTIQUES

Les analyses croisées sur la participation culturelle et sportive des Français montrent que les groupes les plus impliqués dans les loisirs dits « cultivés » sont également les plus enclins à pratiquer la randonnée⁷, contrairement à la majorité des autres activités sportives⁸. D'un point de vue sociologique, il est donc peut-être moins étonnant qu'il n'y paraît de voir éclore un sentier de grande randonnée au sein d'une opération du type Capitale européenne de la culture. Nonobstant la nette stratification sociale des publics de la randonnée pédestre, l'enquête qualitative⁹ réalisée en 2014-2015 auprès d'un échantillon d'une quarantaine de randonneurs du GR®2013 fait apparaître de multiples modalités de pratiques dont nous pouvons rendre compte à travers plusieurs figures types.

Le randonneur « fédé »

Derrière cette première figure, on trouve des personnes qui pratiquent la randonnée principalement dans le cadre d'un club affilié à la Fédération Française de Randonnée Pédestre. Elle réunit la population la plus âgée de notre échantillon. Une grande partie de ces randonneurs s'est d'ailleurs mise à la randonnée au moment de la retraite professionnelle avec pour objectifs d'occuper le temps libre, de s'entretenir physiquement, de s'inscrire dans une activité collective et conviviale. Ces personnes ont la plupart du temps une pratique régulière et douce de la marche. Habitant majoritairement la ville, elles envisagent a priori difficilement la randonnée en dehors d'un environnement naturel et d'un groupe. À leurs yeux, marcher constitue tout autant une pratique de sociabilité, de santé et de découverte des paysages.

Le randonneur « indé »

Contrairement à la première figure, le randonneur « indé » marche seul ou avec des proches (famille, amis, collègues). C'est un habitué des sentiers GR® ou de la semaine de « rando » pour les vacances. Plus que les autres, il collectionne les topoguides et les livres d'itinéraires. Il est autonome dans sa pratique. Il cherche autant la performance sportive que la découverte d'une région. Souvent actif et parfois avec des enfants en bas âge, il randonne le week-end, mais surtout durant ses congés d'été. Il ne rechigne pas non plus à marcher en ville, principalement lors de ses voyages touristiques : « tourisme culturel » nous a-t-on souvent précisé. Les personnes que regroupe cette figure type ont un rythme de pratique de la randonnée très variable ; en fonction du temps qu'elles veulent y consacrer et de leur condition physique. C'est dans cette catégorie que l'on trouve les seuls marcheurs qui ont fait les 365 km du GR®2013 dans leur intégralité.

Le néo-randonneur

Cette catégorie rassemble des individus qui n'avaient pas de pratique préalable ou revendiquée de la randonnée avant de sortir

sur le GR®2013. Souvent jeunes, parfois encore étudiants, habitant Marseille et dotés d'un capital scolaire élevé, ils marchaient de temps en temps à la campagne ou en ville, principalement sous la forme de promenades. Ils ont réellement découvert la randonnée – c'est-à-dire une activité de marche assez longue, consistant à relier un point à un autre suivant un itinéraire précis – avec le sentier métropolitain de Marseille Provence 2013. Deux raisons motivent leur entrée – momentanée ou non – dans une pratique de la randonnée : d'une part, la proximité du GR®2013 avec leur lieu d'habitation et la possibilité d'y accéder en transports en commun ; d'autre part, la qualification « culturelle », voire « artistique », de ce sentier, son intérêt urbanistique, son caractère hors norme ou plus simplement sa médiatisation qui semblent avoir joué dans le sens d'un réenchâtement d'une activité jusque-là considérée comme peu attractive à leurs yeux.

L'arpenteur urbain

C'est le randonneur des villes. Tout l'oppose ou presque au randonneur « fédé ». À l'inverse de ce dernier, il privilégie la pratique de la randonnée en milieu urbain. À travers cette activité, il ne cherche ni la performance, ni l'entretien physique, mais l'exploration de l'environnement bâti. Au « bol d'air », il préfère les ambiances de la ville et de ses périphéries. Il se réjouit de la rencontre fortuite avec les populations qui vivent ou travaillent dans les espaces parcourus afin d'enrichir l'expérience de la découverte. Même si les personnes que l'on réunit derrière cette figure de l'arpenteur urbain ne sont pas réfractaires à une randonnée dans un site naturel de temps à autre, ce n'est pas ce qu'elles privilégient. Leurs motivations sont diverses : découvrir une ville, un quartier ou un patrimoine, décrypter des mutations urbaines, aller à pied là où personne ne passe, satisfaire un goût prononcé pour une esthétique de la zone, de la friche ou de l'industrie, etc. De tous âges, marchant seuls ou en groupe, ces individus se rejoignent au moins sur un point : leur identification à une pratique de la marche qu'ils distinguent, d'un côté, de la « flânerie baudelairienne » en milieu urbain et, de l'autre, de la randonnée plus classique en milieu naturel dont ils



Sur le GR2013, le terril de boues rouges au pied du Stadium à Vitrolles.

© Loïc Magnant

perçoivent avant tout la motivation sportive. D'ailleurs, ils préfèrent le terme de *balade* à celui de *randonnée*.

Le randonneur « libre »

C'est la figure la plus marginale et sans doute la plus inattendue de notre échantillon. Le randonneur « libre » – en référence à la sous-culture du « libre »¹⁰ – se caractérise par une pratique créative de la cartographie et de la randonnée. Il aime avant tout tracer lui-même des parcours au moyen de logiciels de géomatique, les expérimenter et les partager. Il utilise généralement *Open Street Map*, base de données géoréférencées

“Ces publics partagent un même désir d'exploration de l'écosystème métropolitain et de ses métamorphoses.”

et communauté de « cartographes hackers » fondée sur la contribution des membres pour rendre les données accessibles sous licence libre. Il s'oppose de ce point de vue à la FFRP sur la question de la protection des tracés des itinéraires qui empêche leur libre reproduction et publication sur un fond de carte. Le GR[®]2013 constitue une « cible » des actions militantes et créatives de cette cohorte de bidouilleurs informatiques, aboutissant à la réalisation de parcours alternatifs et dérivés du tracé officiel.

Ces cinq figures types, sans être exhaustives, rendent compte des nombreuses modalités de pratiques de la marche qui coexistent sur le GR[®]2013. Les mondes d'amateurs de la randonnée qu'elles décrivent se forment sur la base de conceptions plus ou moins différentes de cette activité, de ses finalités et de lieux où s'y adonner. S'ils utilisent un même parcours, ils se mélangent peu, voire dans certains cas ne se connaissent pas. Il n'y a pas un public, mais des publics de ce sentier métropolitain : on est différemment randonneur selon que l'on pratique la marche dans un club ou seul, depuis longtemps ou non, en milieu naturel ou urbain, pour la performance physique ou la découverte d'un lieu, etc.

Ces publics partagent néanmoins un même désir d'exploration de l'écosystème métropolitain et de ses métamorphoses. Se déployant dans des espaces habituellement peu courus pour les activités de plein air et de marche à pied, le sentier fait découvrir au randonneur « *par paliers, un panorama disparate, représentatif du désordre, ou de la complexité, de ces paysages périurbains* »¹¹. On y voit une métropole en extension et en perpétuelle transformation au fur et à mesure qu'elle empiète sur les espaces naturels ou, à l'inverse, que la nature reprend ses droits dans les interstices libérés par la disparition d'activités humaines. À rebours de « l'effet de masque » souvent recherché par les villes lauréates du label culturel européen dans le but de cacher (superficiellement) les problèmes socio-urbains qu'elles abritent, le GR[®]2013 propose un récit plus ambivalent et une mise à l'honneur de territoires généralement méconnus, pour ne pas dire ignorés. L'esprit qui anime les randonneurs de ce sentier est tout compte fait assez proche de celui des premiers excursionnistes. Le plaisir que procure la marche dans cet environnement urbanisé est diversement apprécié selon les individus, mais l'apprentissage des réalités complexes de la métropole et l'enrichissement qu'il procure sont unanimement relevés. L'expérience qui en résulte n'est pas sans rappeler la direction indiquée par le philosophe K.G. Schelle dans son traité de 1902 sur *l'Art de se promener*¹² : élever l'exécution physique de la marche au rang d'exercice intellectuel et esthétique.

Vincent Guillon

Directeur adjoint de l'Observatoire des politiques culturelles

Éprouver la métropole en marchant : le GR[®]2013, un chemin à la croisée des cultures de la randonnée

NOTES

- 1- Entretien avec Baptiste Lanaspèze, fondateur des éditions Wildproject et concepteur du GR2013, le 15 juin 2013.
- 2- Comment ne pas voir dans le nom du collectif une référence, non pas dénuée de sens critique, au Cercle des nageurs de Marseille, véritable institution de la vie locale.
- 3- *L'Information géographique*, 2012, p.1.
- 4- Voir les Excursions en Provence publiées par Paul Ruat et disponibles sur le site <http://www.tacussel.fr/ruat/index.htm>
- 5- Voir <http://www.exkurs.com>
- 6- Le comité de pilotage du projet réunissait l'association MP2013, le Conseil général, la ville de Marseille, le Cercle des marcheurs, les Excursionnistes Marseillais et le comité départemental de la Fédération Française de Randonnée Pédestre.
- 7- À côté d'autres sports comme la gym et le yoga.

- 8- Coulangeon P. et Lemel Y., « Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul », in *Économie et statistique*, n°423, 2009, p. 3-30.
- 9- Notre enquête a été effectuée dans le cadre du programme de recherche *Publics et Pratiques culturelles Marseille-Provence 2013* coordonné par Sylvia Girel (Aix-Marseille Université).
- 10- Wikipédia, qui constitue certainement l'émanation la plus connue de la « culture libre » en donne la définition suivante : « La culture libre est un mouvement social et une sous-culture qui promeut la liberté de distribuer et de modifier des œuvres de l'esprit sous la forme d'œuvres libres par l'utilisation d'internet ou, plus rarement, d'autres formes de médias. Il puise sa philosophie dans celle du logiciel libre en l'appliquant à la culture et à l'information, dans des domaines aussi variés que les arts, l'éducation, les sciences, etc. ».
- 11- Rolin J., « Marseille en friches », in *revue XXI*, n°24, 2013, p. 60.
- 12- Schelle K. G., *L'Art de se promener*, Paris, Rivages, 1996.

DES EXPLORATIONS AUX HOSPITALITÉS

UN BUREAU DES GUIDES POUR FAIRE L'EXPÉRIENCE D'UN TERRITOIRE

Entretien avec **Loïc Magnant**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Sentier de grande randonnée qui parcourt l'aire métropolitaine de Marseille, le GR®2013 a été conçu et tracé avec des « artistes-marcheurs » et dessine une sorte de grand 8 à l'échelle du département des Bouches-du-Rhône. Le Bureau des guides, structure créée en juillet 2014, travaille à poursuivre et à développer l'aventure du GR®2013 tant à partir de son tracé (le sentier) que de ses pratiques (la marche en milieu périurbain, l'exploration artistique, l'arpentage pour une connaissance hybridée et éprouvée des territoires).

L'Observatoire – Le GR®2013 a été conçu et tracé par des « artistes-marcheurs », il invite à marcher là où l'on ne randonne pas habituellement (en zone urbaine et périurbaine) mais aussi à adopter une posture d'explorateur, de curieux. Racontez-nous sur quoi repose cette alchimie entre marche et exploration artistique d'un territoire ?

Loïc Magnant – En avril dernier, à quelques encablures de la gare d'Aix-TGV, l'artiste promeneur Hendrik Sturm accompagne un groupe d'une trentaine de personnes venues à l'occasion de l'inauguration du nouveau parc départemental de l'Arbois. Nous sommes au cœur du GR®2013, un paysage de chênes kermès, de romarins et de cistes cotonneux typiques de la garrigue provençale connue de tous. Pourtant, Hendrik nous invite à aller plus loin dès les premiers pas de la balade, pour partir à la découverte d'une ville engloutie où 100 000 GI's américains ont séjourné entre 1945 et 1946, quelques semaines ou quelques mois, avant de retourner aux États-Unis ou de partir au Vietnam. En 2013, lors de la création du GR®2013 une première enquête sur l'Arbois d'Hendrik Sturm avait fait resurgir d'un vallon un premier théâtre américain. Cette fois-ci, nous avons rendez-vous avec toute la ville : ses 4 autres théâtres,

la vie du camp retrouvée grâce à des articles de journaux américains de l'époque, une enquête de plusieurs jours sur le terrain, des rencontres inédites et la mémoire de certains participants. Le paysage n'est plus le même à présent et je ne peux m'empêcher de jeter un coup d'œil aux fenêtres du TGV à chaque départ de la gare en direction de Lyon ou Paris. Voilà peut-être comment traduire ce que provoque cette alchimie entre marche et exploration artistique du territoire, le regard change par rapport à ce que nous en percevions auparavant. Il s'enrichit d'une histoire qui incarne et métamorphose les lieux.

Le GR®2013 est une invitation à aller découvrir le périurbain, les banlieues, les zones industrielles, les centres commerciaux qui composent une grande part du territoire métropolitain autour de Marseille comme des grandes villes de France et d'Europe. Une part du territoire qui reste encore inconnue, peu investie, la plupart du temps désertée, au-delà de ceux qui y habitent ou qui y travaillent, et ne le perçoivent qu'enfermés derrière le pare-brise de leur véhicule. À l'heure des réformes territoriales et des métropoles, ce sont effectivement de grands espaces qui restent à explorer.



Workshop du Bureau des guides avec Hendrik Sturm, le collectif SAFI, le collectif Etc et Nicolas Memain autour du projet d'observatoire du paysage « Le Rocher », mars 2016.

© Geoffroy Mathieu



Maquette-gabarit du Rocher, un observatoire du paysage en cours de conception pour le parc départemental de l'Arbois. Mars 2016.

© Geoffroy Malhieu

Sans revenir sur la genèse du GR®2013 (présentée par Vincent Guillon dans ce numéro), la pratique de ce sentier invite à se mettre en dynamique avec son environnement, à aller creuser les liens entre la ville et la nature, l'urbain et l'agricole, les usages passés et ceux à venir... En le faisant le plus simplement du monde... avec ses pieds.

Les artistes-marcheurs¹ sont là pour nous secouer, nous aider à sortir de notre carapace, à nous libérer des usages fonctionnels préétablis que nous pouvons avoir avec la ville qui nous entoure, qui nous échappe.

Les propositions artistiques de chacun nous aident à ressentir, à donner envie, à nous dire ce qui est beau, à regarder ce que nous ne voyons plus. Comme avec Hendrik Sturm, les artistes nous permettent d'entrer dans l'épaisseur d'un territoire, ce qui l'a construit, façonné, ce qui fait qu'il nous interroge aujourd'hui, à entrer en intimité avec lui.

Autour du GR®2013, comme dans les grandes villes et métropoles qui développent ce type de projet, les artistes sont des passeurs indispensables qui nous aident à déjouer nos préjugés, nos ignorances et nous poussent à aller plus loin, par nous-mêmes. La dimension artistique est donc centrale à la création de ce type d'approche, elle ne doit pas être sous-estimée au risque de ne réaliser qu'un chemin. C'est effectivement une question d'alchimie entre artistes, habitants et territoires

L'Observatoire – Le Bureau des guides poursuit la dynamique qui avait été amorcée dans le cadre de Marseille Provence 2013. Comment envisagez-vous de faire évoluer et perdurer cette démarche, passée l'effervescence du moment Capitale culturelle ? Quels sont vos projets ?

L. M. – La capitale européenne a donné une visibilité extrême sur le territoire et le GR®2013 a activement participé à cet écho. Pour autant, un an Capitale ne fait que 365 jours tout au plus ! Le projet de GR®2013 a été pensé comme un projet pérenne, c'est la base de notre partenariat avec la Fédération française de randonnée pédestre qui regroupe les clubs de randonnée qui arpentent toujours le sentier. Le GR®2013 a également été pensé comme un projet qui permet d'articuler des formes événementielles comme une capitale européenne, des actions spécifiques... et du processus à moyen et long terme, en profondeur sur le territoire.

MP2013 terminée, c'est toute la dimension artistique et culturelle du sentier qui se retrouvait en quelque sorte orpheline et potentiellement fragilisée. C'est sur ce constat qu'est née l'idée de créer un

Bureau des guides. Un Bureau spécial, non pas composé de guides de moyenne et haute montagne comme à Chamonix, mais d'artistes et acteurs culturels afin de poursuivre et développer cette dimension centrale au sein du GR®2013.

Aujourd'hui, le Bureau des guides contribue à la vie du sentier aux côtés de ses partenaires (Conseil départemental, Fédération française de randonnée, Bouches-du-Rhône Tourisme), et à ses améliorations, son entretien, et développe plus particulièrement ses actions autour de plusieurs axes ou grandes familles de projets.

Les expéditions : comment fabriquer une culture commune métropolitaine ? Les balades du Bureau des guides avec des artistes, des habitants ou encore des chercheurs sont l'occasion de construire ensemble des représentations approfondies des territoires partagés. Le recueil de ses cultures trouve différentes formes, centralisées autour du portail numérique² que le Bureau des guides anime.

Les hospitalités : cet axe s'appuie sur les usages du GR®2013 en itinérance. Quelles infrastructures ou services mettre en place pour accompagner le randonneur en milieu périurbain ? Ce sont là des questions qui nous animent pour penser le développement du GR®2013. Pour cela, le Bureau des guides s'est associé à une série de collectifs d'artistes, cette fois-ci constructeurs³ tels que Yes We Camp, Etc, SAFI, Cabanon vertical, Bureau de l'envers, etc. comme d'Hôtel du Nord afin de s'appuyer sur les liens avec les habitants et leur capacité d'hospitalité.

Une école de guides : le principe est de pouvoir élargir les pratiques de la marche entre ville et nature, à l'image du GR®2013. Les artistes sont ici les passeurs de leurs sensibilités, de leurs approches des paysages.

“Les artistes nous permettent d'entrer dans l'épaisseur d'un territoire, ce qui l'a construit, façonné.”



© Lola Duval

Identité visuelle du Bureau des guides du GR2013

L'Observatoire – Peut-on dire que c'est une forme de « tourisme de travers » ou de tourisme décalé qui s'invente avec le GR®2013 ?

L. M. – « L'été dernier, j'ai voulu partir en voyage, avec la question du "où partir ?", est venu le constat que je ne connaissais pas les environs de là où j'habite... et j'ai donc décidé de faire le GR®2013. Ça a été une des plus belles expériences que j'ai pu faire. » C'est à peu près les premiers retours qu'Abigaël Lordon, artiste du collectif La Folie Kilomètre à Marseille, m'a fait à son retour. Elle venait de parcourir en continue l'intégralité du GR®2013 en juillet-août 2014.

L'idée qui se joue est qu'il n'est plus nécessaire de partir loin pour faire du tourisme. C'est avant toute chose une invitation à avoir un changement de regard, de posture sur son propre environnement, une sorte de forme extrême d'un tourisme d'expérience. Il se joue en sortant de chez soi, en montant dans un bus pour partir au bout de sa ville, en faire le tour, la traverser, déjouer les idées reçues, les regards et les à priori sur des paysages assez peu connus.

C'est également un tourisme de la rencontre que nous souhaitons développer. Le GR®2013 invite à rencontrer son propre territoire. L'enjeu se trouve aussi dans la rencontre de ceux qui l'habitent qui peuvent nous accueillir, nous le raconter.

Donc, plutôt qu'un « tourisme de travers », je dirais que c'est un tourisme de traverses qui permet de relier toute une série de territoires jusqu'à présents écartés des grands sites touristiques. Les communes de Vitrolles, Maignane ou encore Port-de-Bouc, par

exemple, en ont bien compris l'intérêt et se sont beaucoup investies autour du GR®2013.

L'Observatoire – Les habitants ont très tôt été impliqués dans ce projet, notamment à travers l'hospitalité habitante développée par Hôtel du Nord. Pouvez-vous nous en dire plus sur cette démarche d'hospitalité que vous comptez poursuivre ?

L. M. – En 2013, dans l'exercice de la capitale européenne, le GR® a permis de mettre en scène un territoire, dans ses réalités, ses contradictions, ses richesses visibles ou cachées. Aujourd'hui, l'hospitalité permet de prendre le tracé sous un autre angle, celui de la rencontre de ceux qui habitent le GR® et qui potentiellement peuvent nous y accueillir, nous le faire découvrir.

Il y a trois ans, nous n'avions aucun recul sur les usages d'un tel sentier. Tout le volet du topoguide concernant la pratique du sentier en itinérance a été fait très vite, sans prendre le temps de réflexion nécessaire. Aujourd'hui, nous avons des retours de personnes qui ont pratiqué le GR® sur plusieurs jours. Les retours sont nombreux concernant la richesse nouvelle en termes d'expérience, de rencontres, mais il nous a souvent été rapporté que ce n'est pas si simple de dormir, trouver à manger ou à boire dans certains endroits.

Les artistes constructeurs sont associés pour inventer des formes de refuges, des signalétiques, des observatoires du périurbain... Un autre enjeu majeur est de révéler les capacités d'hospitalité existantes du territoire. Il s'agit de professionnels du tourisme (hôtels, restaurants, campings, etc.) mais aussi d'habitants qui peuvent potentiellement accueillir les randonneurs dans une chambre d'hôte, dans leur jardin... tout comme faire découvrir au randonneur l'endroit où ils habitent.

Grâce aux hospitalités, nous entendons développer toutes formes d'aménagements propices à accompagner le randonneur sur le GR®2013, dans cet esprit d'explorateur. Associer les habitants à ce travail est une manière de rester ancré, de ne pas parachuter des projets qui pourraient paraître hors-sol. C'est également une manière de rendre complices ceux qui nous accueillent, à révéler ce qui fait bien commun. Pour parler de patrimoine, d'urbanité, la parole de celui qui habite là est tout aussi riche que celle d'un expert, d'un aménageur ou d'une personnalité politique.

L'Observatoire – Ce sentier de 365 km qui parcourt l'aire métropolitaine me fait penser au projet Running Fence des plasticiens Christo et Jeanne-Claude qui avaient dû négocier, auprès de propriétaires fonciers, la présence de leur installation sur un territoire côtier du nord de la Californie, parcelle après parcelle, pour obtenir le droit de faire sillonner cette œuvre éphémère sans autre justification que sa beauté... Comment les collectivités se positionnent-elles vis-à-vis d'un tel parcours qui traverse les frontières communales et intercommunales ? Est-ce un projet fédérateur ou fait-il l'objet de divisions ?

“L'idée qui se joue est qu'il n'est plus nécessaire de partir loin pour faire du tourisme.”

L. M. – En avril 2015, en fin d'après-midi au bar Chez Noël, le buffet de la gare de Saint-Victoret, le préfet à la métropole Laurent Théry discute avec le maire de Saint-Victoret, un opposant au projet à l'époque. C'est la fin d'une des marches organisées par le Bureau des guides pour faire découvrir le territoire métropolitain aux grandes équipes d'urbanistes recrutées par la mission de préfiguration à la métropole (SEURA, Devillers et associés, LIN). Le GR®2013 est leur première immersion, première rencontre avec des élus (sur le terrain), des experts (sur le terrain également) et des habitants (chez eux). Cette rencontre paraissait des plus compliquées auparavant, elle semble peut-être couler un peu plus de source après une journée de marche comme celle-là.

Le GR®2013 s'est monté dans le cadre de la Capitale européenne de la culture où toutes les communes, comme beaucoup d'opérateurs culturels et autres, souhaitent participer et « en être ». C'est cette machinerie globale qui a permis la réalisation d'un tel projet en un temps aussi record (pour mémoire, il faut entre 5 et 10 ans pour réaliser un GR®. Ici nous avons mis un an et demi pour le concrétiser). Sans cela, les négociations se seraient sûrement perdues. Entrer dans le patrimoine privé des communes ressemble parfois à *Manon des sources*. Rien n'est dit et tout se bloque, se complexifie. La question de trouver des temporalités, des rythmiques, reste importante. Nous travaillons sur 2017, capitale européenne du sport pour développer des pratiques du GR®2013 en itinérance, une manière plus sportive de l'arpenter sur plusieurs jours. Les artistes avec qui nous travaillons nous accompagnent sur les formes que nous devrons imaginer pour cela avec les communes et les institutions du territoire.

Le GR®2013 est un lien symbolique qui unit les différentes communes au territoire qui se trouve être également celui de la nouvelle métropole. De la même manière que le sentier permet à celui qui marche dessus, en un lieu donné, d'être relié au grand territoire qui l'entoure, les communes perçoivent l'intérêt qu'elles ont de parler d'elles-mêmes aux autres communes, aux autres territoires et ce, au-delà de ce qui les unie ou les distingue. C'est une manière de se saisir des grands sujets métropolitains. Dans ce sens le GR®2013 contribue à creuser les questions qui unissent les grandes métropoles à la nature, à capitaliser sur ces patrimoines complexes à percevoir, aux manières de vivre avec. Les parcourir avec ses pieds reste une manière simple, humble et efficace pour les penser demain.

Entretien avec **Loïc Magnant**

Bloqueur, ancien chef de projets à MP2013 et co-fondateur du Bureau des guides du GR®2013

Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Rédactrice en chef

LA FOLIE KILOMÈTRE OU L'EXTRAVAGANCE DU TERRITOIRE

Coloré, décalé, biscornu, fantasque, sensible, touchant, merveilleux, rêveur, tous ces qualificatifs décrivent parfaitement l'âme de l'association La Folie Kilomètre. Fondée en 2011 à Marseille par de jeunes professionnels en partie formés à la FAIAR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue) et issu du spectacle vivant, des arts plastiques et de l'urbain, l'association conçoit ses créations comme des outils pour déclencher un questionnement sensible et intuitif de la ville. Le groupe s'axe sur quatre thèmes principaux : Créations, Balades, Immersions et Ateliers. À chacun de ses projets, La Folie Kilomètre sollicite les habitants ou les spectateurs pour qu'ils interviennent et partagent leurs idées, leurs ressentis, leurs émotions face au milieu. Parmi les nombreuses actions menées depuis cinq ans par le collectif, quelques actions « statiques » ou mobiles, sur des formats spectaculaires ou intimistes, peuvent être évoquées. Commandé par le Pôle des Arts Urbains, l'intervention *Jour Inondable* interroge les catastrophes naturelles en zone urbaine dans l'agglomération tourangelle. 24 heures durant, les participants s'immergent dans le quotidien d'une ville sous les eaux : fuir la montée du fleuve, se rassembler, évacuer, être hébergés. Entre considérations technique, poétique et documentaire, une histoire parallèle s'imagine. Autre exemple avec les *Variations sur l'Empêchement*, balade urbaine autour du canal qui traverse d'est en ouest la métropole phocéenne : ce courant d'eau artificiel a été, au fil des siècles, enchâssé par le résidentiel, l'industriel et le commercial. Il faut le suivre en restant dans la légalité, le traquer quand il se cache, trouver des chemins de traverse quand il disparaît. Avec *Murmures et Volubiles*, les habitants de la friche de la Belle de Mai peuvent inscrire leurs souvenirs passés, présents et à venir sur les murs du quartier. *Oh ! Les Mots en l'Air* capte l'ambiance de Marseille. Une table et des lettres majuscules par centaines accueillent les visiteurs. Ils sont ensuite amenés à les utiliser pour adresser un mot à la ville. La Folie Kilomètre œuvre maintenant sur *Rivages*, un *road-movie* échelle 1 qui prend place dans les paysages standardisés des zones commerciales. Pour en savoir plus : www.lafoliekilometre.org

Des explorations aux hospitalités : un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire

NOTES

1- Nicolas Memain, Hendrik Sturm, Christine Breton, Dalila Ladjal, Stéphane Brisset, Geoffroy Mathieu, Christophe Galatry, Mathias Poisson.
2- <http://www.gr2013.fr>

3- Les collectifs d'artistes, d'habitants et d'architectes constructeurs impliqués dans le projet sont : Le Cabanon vertical, Le collectif Etc, Yes We Camp, Collectif SAFI, OPP-GR®2013, Par Ce Passage Infranchi, Le Bureau de l'Envers, La Folie Kilomètre, Les Pas Perdus, Hôtel du Nord.

FABRIQUER DE L'« EN COMMUN »

Entretien avec **Patrick Braouezec**
Propos recueillis par **Luc Gwiazdzinski**

Plaine Commune est un de ces territoires où s'expérimentent de nouvelles formes d'expressions et d'expérimentations pour fabriquer la ville de demain dans lesquels la culture et la création sont parties prenantes. Ici, l'art et les artistes sont intégrés à différentes étapes des processus de rénovation urbaine et de fabrique de la ville avec les habitants. Cette approche, très en amont, permet également des modes de financements originaux dans le cadre des projets de rénovation, d'aménagement et d'espace public.

L'Observatoire – Pourquoi ce déploiement de projets artistiques et culturels sur votre territoire ?

Patrick Braouezec – Plaine Commune, créée en 2001, est une communauté d'agglomération de 9 villes populaires du nord de la métropole parisienne devenu Établissement public territorial dans le cadre de la création de la Métropole du Grand Paris en janvier 2016. Notre ambition était, face aux conséquences de la désindustrialisation, de construire un projet de territoire, bénéfique pour tous, qui s'appuie sur ses richesses, ses potentialités et sa population. La culture est dans son ADN (richesse patrimoniale, équipements et événements phares, fabriques culturelles, tissu associatif, expressions artistiques et culturelles innovantes ainsi qu'un pôle des industries culturelles et un pôle de formation et de recherche dans le domaine des arts). Les politiques culturelles sont à la charge des villes mais nous avons mutualisé la lecture publique parce que c'est un socle fondamental d'éveil et d'ouverture que nous devons développer ensemble.

Si nous avons été identifiés, dans le débat sur le Grand Paris, comme le territoire de la culture et de la création, nous n'avons pas opté pour une vision de « cluster des industries culturelles » avec comme seul horizon la compétitivité mais pour une affirmation de la culture comme moteur de développement social, facteur de construction individuelle

et d'« en-commun », levier de participation des habitants à la fabrique de la ville. C'est le sens du Contrat de Développement Territorial (CDT) que nous avons signé avec l'État.

Nous avons l'ambition d'irriguer systématiquement d'une réflexion culturelle l'ensemble des politiques publiques dont nous sommes responsables : l'aménagement, la rénovation urbaine, le logement, la mobilité, les espaces publics, les espaces verts, le développement économique. Il s'agit de lire l'ensemble de nos projets avec un filtre culturel. C'est un nouveau paradigme pour notre action publique que nous voudrions voir s'élargir à l'échelle de la métropole du Grand Paris.

L'Observatoire – Avec des projets comme « Futurité »¹, HQAC² ou encore Aroma Home³, Plaine Commune réaffirme le rôle majeur de l'art dans les processus de rénovation urbaine.

P. B. – Notre ambition, c'est l'accompagnement culturel et participatif (qu'on veut même implicatif !) des mutations urbaines dans un dialogue entre Plaine Commune (compétences urbaines) et les villes (compétence culturelle). Les résidences artistiques adossées à des projets de rénovation urbaine existent depuis une dizaine d'années déjà (cf. la gestion urbaine de proximité, la politique de la ville) mais plutôt en phase finale de réalisation. Avec ces projets, nous essayons d'adopter une lecture culturelle très en amont dans les projets de rénovation urbaine ainsi que dans nos projets d'aménagement et d'espaces publics.

Nous nous donnons comme objectifs de :

- ▶ tisser du lien avec et entre les habitants durant cette période de mutation ;
- ▶ mettre du récit, insuffler du sensible et du possible, créer de l'imaginaire commun et donner de la perspective ;
- ▶ proposer un cadre de dialogue et d'implication des habitants à la fabrique de la ville, non plus frontal mais détourné, moins

“Nous avons l'ambition d'irriguer systématiquement d'une réflexion culturelle l'ensemble des politiques publiques dont nous sommes responsables.”

LA PAPERIE, CNAR GÉO-ARTISTIQUE

Le Centre National des Arts de la Rue de la région Pays de la Loire est une structure un peu particulière. Créée à Angers, en 2010, elle développe différentes actions : *Territoires En Résidences* (TER) qui croisent rencontres habitantes, actions culturelles et accueil de compagnies ; sessions de formation où des artistes et des troupes observent les évolutions sensibles de tout ou partie de la région ; tournées régionales qui proposent des hypothèses artistiques territoriales formulées par des collectifs ; Projets Artistiques et Culturels de Territoire (PACT) qui mêlent, dans un espace géographique défini, recherches de symboles communs par des citoyens engagés et réflexions artistiques. Nommé *Les Génies du Lieu*, c'est dans ce cadre que se déroule, depuis 2014, un projet dans un quartier d'Angers touché par un processus de renouvellement urbain, le quartier Monplaisir.

Impulsée et construite par la Paperie qui joue un rôle de coordination, le projet relève, par bien des aspects, de la sphère géo-artistique. Mais cette initiative angevine n'a pas été simple pour le CNAR. En effet, les méthodes employées pour cette action triennale n'entraient pas dans les cases comptables ni de la Région ni du ministère de la Culture. De plus, la Paperie voulait s'installer de manière pérenne sur ce territoire afin d'établir des liens solides avec les habitants, alors même que la structure possède déjà un lieu dédié. Persuasif, le CNAR obtient un conventionnement avec les collectivités impliquées ainsi qu'un local. Mais, dans les premiers mois, les personnels étatiques et territoriaux ironisent sur cette démarche innovante. Cependant, les relations fortes entre les habitants et les professionnels engagés, l'analyse pertinente des évolutions et des persistance constatées par les équipes et la volonté du CNAR semblent faire taire les critiques et un changement de paradigme s'esquisse.

La constitution d'interventions au plus près des populations, avec une présence permanente dans ces lieux, apparaît comme une solution viable et durable pour pérenniser l'action culturelle locale.

Pour en savoir plus :
www.lapaperie.fr/ et www.lapaperie.eu/

“Ces résidences renouvellent les formes de concertation, inventent des co-constructions de projet, mobilisent l'expertise d'usage.”

sérieux et plus ludique, mais tout aussi rempli de sens que les démarches de concertation traditionnelles souvent à bout de souffle ;
► faire se rencontrer les habitants et les acteurs de la mutation (ouvriers du chantier, entreprises, bailleurs, promoteurs, etc.) ;
► petit à petit, faire la ville autrement.

L'Observatoire – Comment situez-vous la place de l'art dans ces processus ?

P. B. – Tous les artistes ne trouvent pas leur place dans cette approche. Même si nos appels d'offre sont ouverts, ils peuvent encore paraître, pour certains, trop précis dans les attendus. C'est pour cela que cette approche ne peut être que complémentaire des politiques culturelles qui restent déterminantes pour l'avenir de la création artistique. Mais il y a un mouvement d'artistes dont le travail s'inscrit, s'ancre, se forge dans le territoire, dans son histoire sociale, politique, urbaine particulière. Ces artistes construisent leur parcours professionnel à partir de ces aventures. C'est pourquoi il nous semble que le cadre n'enlève rien à la liberté revendiquée.

L'Observatoire – À quelle étape du processus de fabrique de la ville les artistes sont-ils les plus pertinents ?

P. B. – Le plus en amont possible des projets urbains pour que la réflexion patrimoniale et culturelle soit intégrée aux études urbaines, aux bilans d'opération, aux méthodes de concertation. On peut évidemment faire appel à l'artiste dans la phase finale (deux ans avant livraison) mais le temps est important pour la mobilisation des relais locaux. Si l'on souhaite que le projet artistique, associant les habitants, vienne nourrir le projet urbain, alors il faut évidemment mobiliser les artistes beaucoup plus tôt. C'est ce que nous menons

actuellement sur la friche Babcock avec une étude « urba-culturelle » mobilisant citoyens et acteurs (artistiques, économiques, urbains) pour définir un aménagement à partir des usages. Dans le quartier Pleyel, nous commençons tout juste une démarche culturelle pour l'implication des habitants dans le projet urbain. Elle se déroulera sur deux ans. Ce projet urbain verra le jour dans dix ans. Mais on identifie aujourd'hui des questions d'aménagement ouvertes, on a besoin de recueillir les attentes des habitants, on connaît nos capacités à les transformer. Et on commence à avoir une visibilité sur un projet culturel protéiforme, calé sur les phases du projet urbain.

L'Observatoire – Comment faites-vous pour mobiliser les artistes dans des démarches d'urbanisme ?

P. B. – Il y a trois ans, nous avons missionné un artiste du territoire, Nicolas Frize, sur un travail de sensibilisation des élus et des services de Plaine Commune mais aussi pour construire une réflexion collective avec les artistes locaux (les réunions « Nuage »). Elle se poursuit actuellement en associant notamment ceux qui font la commande et ceux qui y répondent. Nous mettons beaucoup de soin dans la formulation de cahiers des charges précis à la fois dans la présentation du contexte du projet et de ses enjeux urbains, économiques, sociaux, territoriaux. Précis dans leurs objectifs et leurs attendus, mais néanmoins ouverts dans la réponse possible (pas de discipline artistique nommée par exemple), pour que l'artiste puisse construire une proposition à partir de ses propres cheminements et pour que le commanditaire puisse être lui-même surpris. Une fois l'équipe artistique choisie, les services de Plaine Commune et des villes l'accompagnent au plus près et au long cours.

L'Observatoire – Comment faites-vous pour trouver des lignes de crédit sur des projets relativement hybrides ?

P. B. – La démarche culturelle abonde au projet de rénovation urbaine, d'aménagement, d'espace public. On part des enjeux urbains, économiques, sociaux. Ainsi le budget du projet artistique et culturel est-il intégré à celui du projet urbain.

Plaine Commune n'a pas de budget culturel isolé pour ces démarches (mis à part le budget consacré à la lecture publique) : les démarches sont financées par les projets urbains. Souvent de manière partenariale – avec l'État pour la rénovation urbaine, avec d'autres aménageurs publics ou privés. D'où l'importance de travailler le plus en amont possible, notamment pour budgéter ces démarches d'emblée.

L'Observatoire – Ces projets artistiques contribuent à la construction d'un imaginaire commun mais permettent-ils aux habitants d'être davantage acteurs des transformations à venir ?

P. B. – Ces résidences renouvellent les formes de concertation, inventent des co-constructions de projet, mobilisent l'expertise d'usage, développent une nouvelle forme d'écoute des habitants et permettent de traduire des attentes dans le projet urbain définitif. C'est encore un pari. Mais il est en marche.

*Entretien avec **Patrick Braouezec**
Président de Plaine Commune, 4e Vice-Président
de la métropole du Grand Paris.
Ancien député-maire de Saint-Denis*

*Propos recueillis par **Luc Gwiazdzinski**
Géographe, directeur de l'IGA (UGA), responsable
du Master Innovation et Territoire*

Fabriquer de l'« en commun »

NOTES

1- Pierrefitte en 2013/2014 réalisé par le Groupe LAPS (collectif de plasticiens et vidéastes). Thème du projet : la ville en mutation. Objectif : imaginer, inventer le futur de la ville à travers une série de « paysages animés » et courts films d'animation avec la technique du *stop motion*, projetés dans l'espace public.

2- HQAC (Haute qualité artistique et culturelle): projet mené à Aubervilliers entre 2013 et 2016 par l'artiste Stefan Shankland, qui affirme que "le monde change l'art et l'art transforme le monde". Au croisement de l'urbanisme, de l'architecture, et de l'art, le projet a abordé le

LA CIE ACTE, PASSEUR DE RÊVES URBAINS

La Compagnie Acte, fondée par la chorégraphe Annick Charlot en 2000, aurait pu être une compagnie comme il en existe des centaines, répétant dans des studios, se produisant dans des lieux consacrés. Mais ce collectif qui réunit, outre la chorégraphe, quatre danseurs permanents, un compositeur, un scénographe, une auteure et l'équipe administrative, a imposé un style à part dans le monde de la danse, au fil de ses créations. Depuis huit ans, la Cie Acte s'inscrit pleinement dans la galaxie géographique.

Après avoir interrogé les concepts de résistance, de résilience et de sensualité durant les premières années de son existence, la compagnie constate en 2008 que le territoire, ses usages, quotidiens ou sporadiques, ses pratiques et ses symboles, ses contradictions et ses points de frottement, peuvent être sondés par le médium du ballet. Elle fait donc le choix de prendre de la distance. « *Cet engagement au monde infléchit la démarche de création [...] pour*

investir l'espace public de la ville et va jusqu'à inscrire le public dans le processus de création à l'instar de : LIEU d'ÊTRE ». Cette chorégraphie participative s'intéresse aux lieux habités et à leurs interactions. L'auditoire s'installe dans l'espace public, tandis que la troupe essaime aux fenêtres et aux balcons de la place ou de l'immeuble. Inversion des rôles, mélange des genres, les cartes sont rebattues.

Acte propose actuellement un nouveau projet. À travers huit sites répertoriés (une gare, une rue, un parc, etc.), « *un homme, deux femmes, trois "je", naufragés dans le "nous" de la cité, ne se connaissent pas, vont se rencontrer. Les trajectoires de leur existence parcourent la ville et nous convoquent ici, là et là-bas* ». Jouant avec les lieux et les passants, spectateurs actifs, *Journal d'un Seul Jour* réfléchit de façon poétique une fois encore aux permanences et aux plasticités de l'urbanité.

Pour en savoir plus : <http://compagnie-acte.fr>

thème de la ville en chantier, de l'import-export et de la mobilité, par le biais de constructions éphémères et d'explorations urbaines participatives.

3- Projet artistique participatif à Villeteuse en 2013/2014 par l'artiste Sarah Harper qui travaille sur des projets de « grand voisinage ». Elle s'est déplacée avec sa caravane et a semé des jardins partagés au fil de ses déplacements. Les riverains se retrouvaient à la fois sujets et acteurs de l'œuvre. C'est le lien entre les habitants qui est ici travaillé.

MOBILISATIONS POPULAIRES SPONTANÉES ET POLITIQUES PUBLIQUES URBAINES : FRÈRES ENNEMIS ?

Collectif Etc

« *Souhaitez-vous que la ville lance une nouvelle concertation ?* » Posée par un journaliste local, cette question a de quoi étonner. Elle est adressée à une assemblée populaire, réunie ce samedi 30 avril 2016 autour de tables de pique-nique, à l'occasion d'une conférence de presse organisée par des habitants et usagers de la place Jean-Jaurès, à Marseille. Car, à elle seule, cette simple question révèle le curieux décalage entre les procédures institutionnelles et encadrées dites « de concertation » et les démarches mises en place par ceux qui pratiquent un quartier et s'y organisent de manière spontanée.

AGITATION DU CÔTÉ DE LA PLAINE

Nous sommes là en plein cœur de Marseille. Considéré comme hautement populaire par la mixité des catégories sociales qui s'y croisent, le quartier de La Plaine¹, organisé autour de la place Jean-Jaurès, est depuis de nombreuses années un lieu de sortie nocturne des Marseillais et Métropolitains. Réputé aussi pour son marché tri-hebdomadaire, cet espace aux usages multiples représente, par sa surface, l'un des plus grands espaces publics du centre-ville, après les rives du Vieux-Port...

Or, depuis quelques mois, une contestation s'organise. En cause : le « projet de réhabilitation » de la place, voulu par la Ville de Marseille et qui doit être mis en œuvre par la Soléam², l'aménageur public opérant sous sa responsabilité.

PLUS QU'UNE BANALE CONTESTATION !

Tout commence par une « fuite » : fin septembre 2015, une pré-étude programmatique de la Soléam arrive sur

la boîte mail de l'Assemblée de La Plaine sur le devenir possible de la place, avec une proposition d'intervention déclinée en quatre scénarios. L'ensemble étant chiffré à 11M€, le réaménagement est global sur près de 25 000 m². Cette Assemblée, sans existence juridique mais réputée depuis de nombreuses années pour l'organisation de son carnaval indépendant, est aussi un lieu de débats et de rencontres pour des habitants et habitués du quartier. Ses membres, se sentant largement concernés, décident alors d'organiser une première réunion publique, sur la place, pour discuter de ces pré-propositions qu'ils n'auraient pas dû voir. « *Il faut arrêter de ne pas demander l'avis de la population et de tout faire en privé. On doit avoir notre mot à dire* », s'insurgent certains³.

En parallèle de ces germes de mobilisation, et comme l'impose le code de l'urbanisme, une procédure de « concertation » est lancée. Mais même si le législateur oblige bien les collectivités à associer « les habitants, les associations locales et les autres personnes concernées »⁴ pendant « toute la durée de l'élaboration du projet », il laisse à l'appréciation du maître d'ouvrage, à travers une délibération du Conseil Municipal, toute latitude quant aux modalités de sa mise en œuvre.

La Soléam mandate alors, par appel d'offre⁵, le cabinet ResPublica, expert en « stratégie et ingénierie de la concertation »⁶, avec qui la Ville de Marseille a déjà travaillé quelques mois plus tôt sur le quartier de la Belle de Mai. Leur objectif : rencontrer des personnes habitant ou pratiquant le quartier, afin de définir un cahier des charges programmatique servant aux futures équipes de maîtrise d'œuvre. Étalées entre les mois de novembre et décembre, quatre réunions publiques seront proposées : deux destinées aux habitants, une pour les forains du marché et une pour la synthèse générale. Chacune d'elles est accessible à 120 personnes, pré-inscrites au préalable par e-mail ou par téléphone.

Les réunions sont houleuses. Des associations se mobilisent aux côtés de l'Assemblée qui, elle-même dénonce le fait « *que la mairie de Marseille et les mairies de secteur fassent des plans de réaménagement dans un total manque d'informations, de transparence et surtout aucune prise en compte des habitants, habitués et commerçants* »⁷. Ainsi, mi-décembre, à la veille de la dernière réunion publique, qui doit présenter les conclusions du travail mené par ResPublica, l'association Un Centre Ville Pour Tous « *appelle à la vigilance et à une concertation véritable* »⁸.



La Plaine, conférence de presse

© Collectif Etc

Car, contrairement à ce qu'affirme l'adjoint au maire Gérard Chenoz, en dénigrant « *une poignée d'irresponsables* »⁹, il y a un réel désir populaire d'intervention sur La Plaine. En effet, le constat de départ semble être partagé entre ces usagers et les institution publiques : « *Personne ou presque ne conteste le besoin important de rénovation. Cette grande place multifonctionnelle [...] est en très mauvais état. On n'y compte plus les nids de poules et les racines qui défoncent le bitume. Cet accord de principe augurerait d'un bon départ pour une politique publique légitime.* »¹⁰ Chacun s'accorde donc pour dire qu'il est nécessaire que les choses s'améliorent.

Mais qu'est-ce qui doit changer ? C'est bien cette question essentielle qui divise. Du côté de la population, « *avant même tout projet d'aménagement, il convient de mettre fin au semi abandon de cet espace par la municipalité* »¹¹. En d'autres termes, il est demandé que les services publics soient assurés.

En revanche, les objectifs de la Ville de Marseille diffèrent quelque peu. Pour le président de la Soléam : « *Dans le cadre du Projet grand centre-ville, notre objectif est, d'ici 2021, de réhabiliter, de revitaliser 35 pôles urbains, dont celui de La Plaine, qui reste un espace public majeur.* »¹²

L'ambition affichée paraît plus grande, mais qu'implique-t-elle ? La mise en œuvre de quelques « invariants », posée en préambule de toute action de la Ville, ceux-là même qui attisent les contestations et qui sont présentés en ces termes dans les différents cahiers des charges : une « *montée en gamme de la place* », « *doter la ville d'un marché qualitatif* », « *améliorer la co-habitation des usages* », « *affirmer son statut de première place de Marseille* »... Personne n'est dupe, chacun de ces points ramènent à des processus connus : marketing territorial, attractivité touristique, revalorisation foncière... entraînant, le plus souvent, une relégation des plus précaires. Et les comparaisons avec d'autres opérations marseillaises sont parfois évoquées : « *la crise de confiance est grave dans cette ville après la stérilisation de la rue de la République [...], de la porte d'Aix [...], l'essoufflement annoncé du [tout nouveau] centre commercial "Les terrasses du port"...* »¹³.

La situation est donc tendue. D'un côté, des habitants qui s'inquiètent du devenir de leur quartier et rejettent les procédures imposées par la Soléam ; de l'autre, Gérard Chenoz, élu à la Ville de Marseille et, à ce titre, président de la Soléam, qui adopte une position claire mais peu satisfaisante pour les premiers : « *nous ne sommes pas venus pour discuter mais pour recueillir*

leurs remarques et leurs propositions »¹⁴. D'ailleurs, la diffusion des documents d'études préalables ne semblent que peu à son goût et il en donne le ton : « *Ce ne sont que des documents de travail, rien n'est encore fait, je pourrais porter plainte contre la personne qui les a exfiltrés !* »¹⁵

La procédure institutionnelle suit alors sont cours. Car même si des voix se sont élevées, ce sont des situations trop bien connues des élus et des techniciens qui ont l'habitude d'être empêtrés dans les difficultés de mise en œuvre de ce type de projets urbains. Gilles-Laurent Rayssac, responsable de ResPublica le sait lui aussi très bien : « *On retrouve ça partout, les gens sont méfiants vis-à-vis des initiatives de la Ville et, ici, cela a été particulièrement vigoureux.* »¹⁶ Un cahier des charges a donc bien été rédigé et publié en mars dernier sur le site Internet de la Soléam. Il révèle d'ailleurs des contradictions avec les propositions faites lors des réunions de concertation et précise les « invariants » énoncés précédemment et objets de contestation. Ce document a été fourni aux quatre équipes pluridisciplinaires de maîtrise d'œuvre retenues par appel d'offre pour entamer un dialogue compétitif de plusieurs mois. Cette procédure imposant une réelle confidentialité, peu d'informations filtrent et aucuns échanges ne sont à prévoir avec les populations durant toute cette phase de conception.¹⁷

LA MOBILISATION HABITANTE SPONTANÉE POUR LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE PUBLIC

« *Touchez pas La Plaine, touchez pas, elle est à tous et à tous restera. Si elle change ne vous en faites pas, c'est le peuple qui la transformera.* »¹⁸ Le refrain est chanté en boucle... Du côté des habitants et usagers de La Plaine, la mobilisation ne faiblit pas. Bien au contraire, la construction d'un discours commun, d'un objet identifiable contre qui lutter a réussi à faire se fédérer un ensemble de dynamiques éparées dans le quartier.



© Collectif Etc

La Plaine, chantier collectif

Cette mobilisation prend plusieurs formes. D'abord portée par l'Assemblée, elle s'est petit à petit élargie à de nombreux individus, groupes ou associations pratiquant La Plaine et qui ont l'habitude de s'organiser de manière autonome et solidaire à l'échelle du quartier. Se poursuivent alors cantines à prix libre, concerts, séminaires et squats de soutien... Un groupe, les Voix de La Plaine, issue directement de l'Assemblée, s'est occupé d'aller recueillir la parole d'usagers de la place ; il y a eu des réunions publiques, organisées à même la place pour échanger sur le devenir du quartier ; et puis, il y a eu un premier chantier collectif : la construction d'un ensemble de tables de pique-nique.

Alors que le temps de la concertation institutionnelle n'est pas encore terminé, quelques « plainards », dont des architectes-constructeurs, dessinent et construisent des éléments de mobilier robuste. Cela nécessite plusieurs jours de préparation qui

se dérouleront en atelier. L'emplacement d'installation est tout choisi : en lisière du terrain en stabilisé, au centre de la place tout en ne perturbant aucune des pratiques existantes, venant simplement en proposer une nouvelle. Sa mise en place, le 20 décembre, sera l'occasion d'une fête de quartier : « *L'endroit devient vite convivial, des familles y pique-niquent, les habitants s'y retrouvent pour des discussions impromptues. La réalisation devient vite un symbole. Mais elle dérange.* »¹⁹

BOMBES LACRYMO ET NOUVEL ÉLAN COLLECTIF

La mairie ne voit effectivement pas d'un très bon œil ce nouveau micro-équipement. Trois mois plus tard, courant mars, et juste quelques jours après la 17^e édition du Carnaval indépendant, une entreprise est dépêchée en sous-traitance par la Ville pour déposer ce « mobilier sauvage ». Instantanément relayée par SMS par des

passants, l'action municipale se complique. Ce sont rapidement quelques dizaines de personnes qui font face aux policiers accompagnant l'équipe de démontage : « *plusieurs habitants se sont agrippés aux tables pour tenter de les protéger. Les policiers municipaux ont alors usé de leurs bombes lacrymogènes pour tenter de les disperser. L'empoignade a duré quelques minutes, et il a fallu l'intervention de la police nationale et même des CRS pour ramener le calme* »²⁰.

Est-ce l'absence d'un bureau de contrôle ayant certifié l'installation des tables, est-ce l'absence d'une assurance couvrant les sinistres potentiels, ou est-ce l'absence d'une demande officielle, et donc l'aval d'un élu, qui ont motivé cette réaction publique ? Quoi qu'il en soit, les tables enlevées et les images de violences policières qui se sont propagées sur les réseaux sociaux n'ont fait qu'attiser les désirs d'occupation de l'espace.

Dans les quinze jours qui suivent, un nouveau chantier collectif est relancé. Et la pose de nouvelles tables a lieu le 30 avril. Plus grandes, plus nombreuses. Et, la mobilisation s'élargissant, de nouveaux micro-équipements ont été prévus : jardinières, cages de foot, panneaux d'affichage libre... Cette fois, l'événement sera largement relayée par les associations locales et son organisation dépasse largement le cadre originel de l'Assemblée de La Plaine. Ce sera *La Table est Plaine*, nom de cette fête de quartier, terrain de convergences. Plus d'un millier de personnes se retrouvent alors pour l'installation de ces nouvelles tables et des autres équipements, lors d'une journée hautement festive qui se terminera tard dans la soirée, sans heurts particuliers.

UN BASCULEMENT CULTUREL ?

Des évolutions sont-elles en train de s'opérer dans l'imaginaire collectif ? Alors que le point de départ a été la contestation d'un projet non concerté, un glissement semble s'effectuer : « *L'heure n'est plus à dénoncer une concertation qu'ils estiment à bien des égards factice, mais à « co-construire » un projet pour la place.* »²¹

“Les images de violences policières qui se sont propagées sur les réseaux sociaux n’ont fait qu’attiser les désirs d’occupation de l’espace.”

Nous pouvons d’ores et déjà observer une dichotomie entre une injonction à la participation telle que martelée depuis plusieurs décennies dans différents textes de loi et, de l’autre, la répression engagée par les pouvoirs publics dès que des habitants ou usagers se saisissent de ce *pouvoir d’agir* auquel on les invite. Comment, alors, dépasser ce hiatus permanent et donc tenter de redéfinir les conditions d’une construction partagée de la ville ?

Plusieurs hypothèses peuvent être évoquées : la réelle considération d’une *maîtrise d’usage*, la redéfinition du *rôle des élus*, et le changement de paradigme en matière d’urbanisme, pour passer de l’urbanisme programmé à l’*urbanisme tactique*.

Nous constatons à l’évidence qu’il existe une réelle volonté des habitants et usagers de s’impliquer dans les processus de transformations de leur quartier. Cela est valable aujourd’hui pour La Plaine, mais ça l’est depuis au moins un demi-siècle en France. Les *luttés urbaines*, celles qui « *portent sur la ville et non pas tous les conflits qui se déroulent dans la ville* »²², s’inscrivent dans une histoire qui remonte à la fin des années 60 : « *au-delà de leur caractère revendicatif, local, isolé, partiel, il y a une permanence des mouvements urbains à l’heure actuelle, une lame de fond de la contestation urbaine* »²³. Malgré les différentes législations mises en place depuis lors, nous voyons qu’il est toujours difficile de trouver des espaces d’entente entre des politiques publiques descendantes et des volontés populaires, auto-gestionnaires et inclusives. L’une des pistes à explorer serait alors peut-être celle de l’introduction d’une *maîtrise d’usage* dans les procédures de projet. Organisés en *conseil*, à la manière des *conseils citoyens* que les services de la

Politique de la Ville tentent de mettre en place depuis quelques mois dans la nouvelle géographie des quartiers prioritaires, ils seraient composés d’habitants et usagers d’un territoire, ainsi que de différentes structures locales pouvant les représenter pour partie. Leur connaissance fine des pratiques issues de ses expériences vécues est porteuse d’un savoir que l’on ne peut négliger. Faire abstraction de cette « *expertise du quotidien* » peut se révéler, nous le voyons dans le cas de La Plaine, être contre-productif, les propositions émanant alors de professionnels et d’une expertise technique souvent trop décalés des usages des lieux.

Une réelle place serait alors à trouver dans un nouveau triptyque que ces conseils formeraient avec le maître d’ouvrage qui finance et le maître d’œuvre qui réalise. Tout serait alors à repenser dans les modes de fonctionnement de chacun...

Cela nous amène à notre second point, celui du rôle des élus. Car poser la question d’un *conseil de maîtrise d’usage* revient à ré-interroger les modes de gouvernance en vigueur dans la manière de fabriquer la ville. Aujourd’hui, comme le rappelle Gerard Chenoz, « *au final, les élus décideront* »²⁴. Or l’enjeu pourrait être ici de redistribuer les cartes du pouvoir. Un glissement est sans doute à opérer d’une démocratie électorale à une démocratie délibérative. La défiance envers les politiques n’est plus à prouver,

à l’opposé d’un désir et besoin de refaire de la politique, dans son sens originel, à savoir de trouver des instances de dialogue et de négociation ouvertes et transparentes pour décider de comment nous voudrions vivre. Les élus peuvent jouer un rôle essentiel dans ces reconfigurations : leur connaissance des territoires, dans ses diverses échelles et dans la transversalité des sujets, est d’une puissante nécessité, afin de mettre en cohérence les différentes initiatives et désirs exprimés localement. Ce rôle, il l’assume déjà en partie, mais l’opacité dans laquelle cela se joue, couplée à leur pouvoir de décider sans rendre de comptes autrement qu’à travers quelques élections, ne leur permet pas d’endosser la confiance populaire nécessaire à une telle tâche.

Enfin, un troisième point nous semble à évoquer : ces différentes reconfigurations proposées seraient indissociables d’un changement de paradigme profond dans la manière de penser nos villes. La temporalité des projets est sans doute à réinterroger et à reconsidérer, notamment en inscrivant le court terme, l’accident et le spontané dans les stratégies publiques de visions à long terme. Cela peut entraîner de nouvelles conditions de gouvernance dont la complexité est à intégrer. C’est ce qui est en train de se jouer à La Plaine : la multiplication des prototypes d’usages permettent de tester la viabilité de micro-équipements. Ils acceptent la souplesse des évolutions de pratiques et de désirs, ils sont économiquement viables, et surtout, ils permettent et suscitent la multiplication des temps collectifs. La fête est réintroduite comme une composante essentielle de la vie urbaine, la convivialité sert d’outil au brassage culturel, la pratique manuelle rend inclusive la mise en œuvre de processus long. Mike Lydon qualifie l’urbanisme tactique comme « *des actions à court terme*

“Faire abstraction de cette « expertise du quotidien » peut se révéler contre-productif.”

“La fête est réintroduite comme une composante essentielle de la vie urbaine, la convivialité sert d’outil au brassage culturel”

pour un changement à long terme »²⁵. Nous sommes donc là dans la construction d’un commun qui, par la multiplication de micro-actions, permet une mise en mouvement d’une dynamique populaire qui redonne sens à une intensité urbaine attirante.

Ces propositions ne sont pas nouvelles. Et elles sont, dans ce cas, directement liées à l’action. La Ville lancera-t-elle une nouvelle concertation, comme cela a été soulevé par un journaliste ? Nul ne peut le prévoir. Mais il y a sans aucun doute matière à expérimentation, sur le quartier de La Plaine et ailleurs, pour inventer de nouveaux processus de construction partagée de la Ville.

Collectif Etc
Architectes-constructeurs

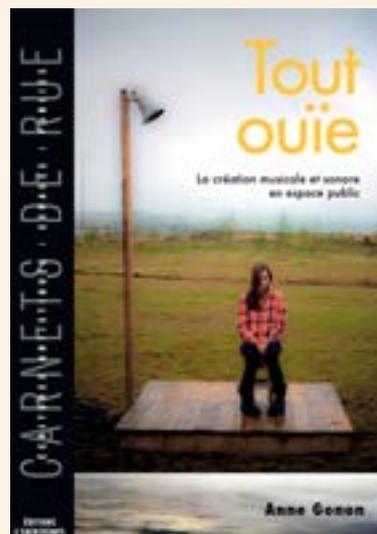
VIENT DE PARAÎTRE

TOUT OUÏE LA CRÉATION MUSICALE ET SONORE EN ESPACE PUBLIC

Auteurs : Anne Gonon, avec Olivier Bertrand, Julie Bordenave, Hélène Doudiès, Gilles Kerdreux, Pascal Mouneyres et Anne-Lou Vicente.

Parcours avec casques, installations, spectacles, concerts, séances d’écoute à l’oreille nue... la musique et la création sonore se déploient à l’air libre à travers une palette de plus en plus riche et diversifiés. Les dispositifs et formats conçus par les créateurs sonores pour l’espace public invitent le spectateur-auditeur à des expériences esthétiques hétéroclites.

Anne Gonon propose une plongée en milieu acoustique qui révèle les mutations de l’ère sonore contemporaine (montée en puissance des technologies, bouleversement de l’écoute de la musique, écologie sonore) et explore un grand nombre de démarches de metteurs en scène, de compositeurs et de plasticiens. Des entretiens avec des artistes – Nicolas Frize, Janet Cardiff et Georges Bures Miller, pali meursault – témoignent de l’hybridation de leurs pratiques au contact du son.



Les journalistes et critiques Olivier Bertrand, Julie Bordenave, Hélène Doudiès, Gilles Kerdreux, Pascal Mouneyres et Anne-Lou Vicente livrent des récits de spectacles, installations ou marches sonores.

Éditions l’Entretemps,
Collection « Carnets de rue »,
mai 2016, 192 p.,
ISBN : 978-2-35539-204-7, 25€.

Mobilisations populaires spontanées et politiques publiques urbaines : frères ennemis ?

NOTES

- 1- « La Plaine » est le nom courant du quartier situé autour de la place Jean-Jaurès, mais qui n’existe pas en tant que tel dans la toponymie officielle.
- 2- Soléam : Société locale d’équipement et d’aménagement de l’aire marseillaise, au statut de Société Publique Locale d’Aménagement (SPLA).
- 3- « La Plaine veut rester populaire », Coquille David, *LaMarseillaise.fr*, publié le 13 oct. 2015.
- 4- Article L330-2 – Loi n°2014-366 du 24 mars 2014 – art. 170, dite « Loi ALUR ».
- 5- « Concertation, piège à... », Boistel Sébastien, *LeRavi.org*, publié le 10 février 2016.
- 6- Le cabinet ResPublica, en charge de la concertation, se définit en ces termes sur son site Internet : « Le métier de ResPublica est le conseil en stratégie et ingénierie de la concertation (conception, organisation et animation). Nos interventions visent à rendre utiles et efficaces les processus de participation publique en apportant méthode, rigueur et innovation à nos clients. » *respublica-conseil.fr*, consulté au 10 mai 2016.
- 7- « Place Jean-Jaurès à Marseille : début de la concertation le 26 novembre », Tanguy Delphine, *LaProvence.com*, publié le 23 oct. 2015.
- 8- Communiqué de presse d’*Un Centre Ville Pour Tous*, diffusé le 15 déc. 2015.
- 9- « La Plaine n’est pas un canton suisse », Castelly Lisa, *Marsactu*, le 18 déc 2015.
- 10- « Marseille dans la dynamique de la méfiance », Rouchier Juliette, *Libération.fr*, 2 fev. 2016.
- 11- Communiqué de presse d’*Un Centre Ville Pour Tous*, diffusé le 15 déc. 2015.
- 12- « Place Jean-Jaurès à Marseille : début de la concertation le 26 novembre », Tanguy Delphine, *LaProvence.com*, 23 oct. 2016.
- 13- « Marseille dans la dynamique de la méfiance », Rouchier Juliette, *Libération.fr*, 2 fev. 2016.
- 14- « Le doute plane encore sur la Plaine », Dihl Marjolaine, *La Marseillaise.fr*, publié le 20 déc. 2015.
- 15- « La Plaine, quartier libre », Le Dantec Bruno, *CQFD* n°138, déc. 2015.
- 16- « La Plaine n’est pas un canton suisse », Castelly Lisa, *Marsactu*, le 18 déc 2015.
- 17- « Guide du dialogue compétitif », sous l’égide du MEDEF, *LeMoniteur.fr*, publié le 07 déc. 2007.
- 18- « Touchez pas à la Plaine », chanson écrite par Manu Théron, *lutteenchante.wordpress.com*, consulté au 12 fév. 2016.
- 19- « Ils ne feront pas table rase de la Plaine », Walgenwitz Catherine, *LaMarseillaise.fr*, publié le 13 déc. 2015.
- 20- « L’impossible concertation sur la Plaine », Penverne Mickael, *20minutes.fr*, publié le 18 mars 2013.
- 21- « Des habitants de la Plaine planchent sur un projet de rénovation alternatif », Delabroy Caroline, *20Minutes.fr*, publié le 6 mai 2016.
- 22- « Contre-pouvoirs dans la ville. Enjeux politiques des luttes urbaines », in *Revue Autrement*, trimestriel 6/76, Paris, 1976.
- 23- *Ibid.*
- 24- « La Plaine, place Jean Jaurès, la Ville veut “entendre tout le monde” », Tanguy Delphine, *LaProvence.com*, publié le 3 nov. 2015.
- 25- Lydon Mike, Garcia Anthony, *Tactical urbanism. Short-term Action for Long-term Change*, Island Press, Washington, 2015.

CONSTRUIRE EN DISSIDENCE

TOUT L'ART DU PEROU

Entretien avec **Sébastien Thiéry**

Propos recueillis par **Luc Gwiazdzinski**

Le PEROU (Pôle d'exploration des ressources urbaines) se définit comme un laboratoire de recherche-action sur la ville hostile conçu pour faire s'articuler action sociale et action architecturale en réponse au péril alentour, et renouveler ainsi savoirs et savoir-faire sur la question. Il est intervenu sur différents terrains : dans des bidonvilles comme à Ris-Orangis, à Paris pour concevoir des projets expérimentaux pour l'accueil de sans-abri dans les interstices de la capitale ; en Avignon, pour transformer la friche industrielle de l'ancien Tri-Postal en centre culturel habité ; à Arles, pour inventer d'autres manières d'habiter la ville en collaboration avec des familles roumaines en occupant les marges. Plus récemment, il est intervenu à Calais pour accompagner la création d'une ville nouvelle par les migrants et les Calaisiens.

L'Observatoire – Vous citez Italo Calvino en tête de votre Manifeste : « L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. » Pourquoi prenez-vous ce risque ?

Sébastien Thiéry – Prendre le risque de faire de la place à ce qui s'invente s'avère, à terme, moins risqué que de céder à ce qui dépérit sous nos yeux. L'enjeu est, et demeure, de rester éveillé au monde qui vient sans se laisser entraîner par la chute de celui qui se meurt. Peut-être connaissons-nous un moment historique, de rupture, nous mettant face à ce choix qui est une responsabilité. Mais nous pouvons aussi faire l'hypothèse inverse qu'il n'en a jamais été autrement et que se rejoue là une question politique majeure, toujours d'actualité : comment faire le deuil de la croyance en la permanence des formes, des récits, des

espaces ? En l'occurrence, pour le PEROU, il s'agit de prendre très au sérieux ce qui s'invente en marge de la fabrique urbaine, dans les bidonvilles, les camps, les refuges en tout genre, faisant l'hypothèse qu'il s'agit là des centres de demain, qu'on le veuille ou non. Les bouleversements économiques, politiques, écologiques nous annoncent la multiplication de formes d'habitat que nous jugeons anormales. Appartenir au monde qui se meurt, c'est redoubler d'effort pour expulser, détruire, éradiquer. Appartenir au monde qui vient, c'est prendre soin de ce qui s'affirme et s'invente ici-même, et « jardiner » ces formes que nous ne connaissons pas, pour les accompagner aussi loin que possible. Rappelons que le président du PEROU n'est autre que Gilles Clément, non seulement théoricien du Tiers-Paysage, mais jardinier de « la vie qui toujours invente », pour reprendre le titre de sa dernière exposition.

Tout commence, chez ce jardinier hors pair, par un geste d'accueil, un élan d'hospitalité. Voilà ce qui, au PEROU, guide nos propres gestes et élans.

L'Observatoire – La description que vous faites du développement métropolitain est apocalyptique ! Il contribuerait à l'exclusion urbaine voire la nourrirait. Est-ce vraiment si grave ?

S. T. – L'entreprise métropolitaine s'apparente à un grand nettoyage. Voyez les rêves d'urbanistes et d'architectes contemporains reproduits dans les revues de luxe de ces corporations : du sol au plafond rayonne une propreté clinique. Dans ce désert, nulle place pour le vieil homme fatigué, le migrant sans le sou, le chômeur en fin de droit, pour celles et ceux qui menacent de ne pas produire. En

“Il s'agit de prendre très au sérieux ce qui s'invente en marge de la fabrique urbaine, dans les bidonvilles, les camps, les refuges en tout genre.”



« Cinéma de la Folie », mis en œuvre par le PEROU dans le bidonville de la Folie à Grigny (Essonne), dans le cadre d'une action de deux ans développée dans ce contexte. Ce cinéma a été construit en collaboration avec les architectes italiens de Stalker et les étudiants du Laboratoire d'Art Civique de l'Université de Rome 3.

© PEROU

même temps, il faut, à celles et ceux qui contribuent au développement, le spectacle reconduit et menaçant d'une chute, d'une déchéance, d'une errance finale. Ces rebuts humains, leur figure grimaçante et leur cloaque sans avenir sont nécessaires à l'ardeur de celles et ceux qui n'ont aucune autre raison de tenir que de se maintenir à distance de ces indésirables. Cette opération sacrificielle fonctionne à plein régime, et il serait tout à fait contre-productif que le cloaque devienne vivable, et que la figure se mette à sourire, qu'à l'ombre l'on se mette à jouir. Voilà pourtant ce que nous nous efforçons de cultiver.

L'Observatoire – Avec le PEROU vous intervenez avec des architectes, des géographes, des urbanistes, des artistes dans différentes Situations. Pourquoi utilisez-vous ce mot « situation » ?

S. T. – Parce que les crises se donnent à nous accompagnées de récits monumentaux nous acculant à la tétanie : sous nos yeux se déclarerait le problème des migrants, ou des Roms, du capitalisme mondialisé ou de grandes manœuvres inaccessibles. Faire face aux grandes crises du monde contemporain c'est, aussitôt, se trouver pétri d'impuissance. Nous croyons que les crises se livrent monumentales pour nous étourdir et nous empêcher de croire en la portée de notre capacité d'agir. À Calais, nous ne travaillons pas « le problème des migrants » mais la question d'une ville du 21^e siècle, composée de 77 000 habitants, dont 5 000

parvenus récemment de régions lointaines et enflammées du monde. Travailler sur telle situation, dénouer les questions qui se posent ici-même, engager des processus de projet là où ne dominent que des perspectives de rejet, tel est notre enjeu, modeste par définition. Ainsi travaillons-nous à une casuistique des crises et visons-nous à élaborer une forme de jurisprudence, c'est-à-dire à apprendre d'une situation pour en entreprendre une autre. Non avec l'idée qu'un vaste problème peut se régler mais avec la conviction qu'un travail soigné sur les territoires où ledit « problème » se manifeste, à hauteur de femmes et d'hommes que nous sommes, peut faire s'étioler ledit « grand problème de société » existant principalement dans nos délires les plus mortifères.

L'Observatoire – Quelle est la place des artistes dans votre plateforme et sur vos projets ? Vous sentez-vous géo-artiste ?

S. T. – Les actions du PEROU consistent fondamentalement en des œuvres de création : avec de multiples créateurs, dans les rangs desquels nous plaçons aussi le sociologue, l'anthropologue, le géographe, nous élaborons des histoires dissidentes.

Notre nom le raconte : nous partons d'une fiction et, usant de ce ressort, nous entendons bousculer le dit « réel ». Aussi mobilisons-nous de multiples créateurs afin de démultiplier les actes de représentation, comme pour faire se lever ainsi de nouvelles perspectives d'action. Le photographe, le plasticien, le metteur en scène ou le musicien nous accompagnent tout autant que le chercheur en sciences humaines et, ensemble, nous œuvrons comme on frappe le sol, pour en faire advenir de nouvelles histoires. Voici ce que pourrait être un géo-artiste non ? Une forme de chaman contemporain, se mêlant des affaires de la cité, insufflant, dans les dossiers fades et sans poésie des experts en ces matières, d'autres créations que celles que nous servent ceux-ci : de lourds ballets de pelleteuses, de la littérature juridique indigeste, des discours sans souffle. Parce qu'il nous faut tout réinventer, à chaque fois. Notre langue y compris.

L'Observatoire – Quels liens faites-vous entre vos interventions *in situ* et celles d'autres artistes qui interviennent dans l'espace public de nos villes notamment dans le cadre de la ville événementielle ?

S. T. – L'entertainment urbain, de facture artistique ou architecturale, dressé sur la place publique au nom de la convivialité, ne m'inspire rien qui vaille. L'esthétique de la palette, toute sympathique soit-elle, demeure inoffensive, risquant de se dissoudre bientôt dans une simple attitude : celle du jeune collectif de religion participative. Y réside, me semble-t-il, un grand fond de mélancolie que ne partage pas le PEROU. Les situations où nous œuvrons sont d'abord des situations de violence et notre travail consiste à répondre à celle-ci par des formes visant à en défaire les logiques et les ressorts. Nous ne nous interdisions pas l'usage de la palette, mais c'est bien de livrer bataille dont il s'agit.

“À Calais, nous ne travaillons pas « le problème des migrants » mais la question d'une ville du 21^e siècle.”



© Laurent Malone

« Cinéma de la Folie », bidonville de la Folie à Grigny, juillet 2014, en collaboration avec le collectif Stalker

L'Observatoire – Vous vous définissez parfois comme « fabricants de l'hospitalité » et vous mettez la question de l'accueil au centre de vos réflexions en citant le « droit à la ville ».

S. T. – Assurément, c'est à des formes et pensées d'une politique de l'hospitalité que nous travaillons, essayant, situation après situation, d'en muscler les définitions. C'est stupéfiant ce que cette notion paraît de nos jours molle et sucrée, alors que toute expérience collective relève en ses fondements de ceci : d'un acte d'hospitalité. Comment saisir de nouveau la force de ce simple mot, son épaisseur de charpente politique ? Telle est notre question, que nous nous efforçons d'éprouver en actes.

L'Observatoire – Quels types de « tactiques urbaines » utilisez-vous pour tenter de fabriquer l'hospitalité « tout contre la ville hostile » ?

S. T. – Le fondement de nos tactiques réside dans une discipline élémentaire : l'attention. Défaire les fables qui nourrissent les actes de violence répétés, c'est prêter attention à la singularité et l'épaisseur de chacune des situations, aux innombrables Calaisiens qui ne savent pas prendre position dans la controverse parce qu'elle est immensément complexe, aux ressources qui germent de relations peut-être difficiles, mais familières avec lesdits « migrants », à ce qui regorge de promesses dans l'épaisseur d'un quotidien jamais diagnostiqué, parce que banalement quotidien. Ici-même, loin

des récits du désastre, s'affirme, s'invente, se crée une urbanité. Faire retentir cette urbanité, l'amplifier et retourner ainsi les évidences, telle est peut-être la définition la plus élémentaire de nos actions.

L'Observatoire – Quels résultats ? Quels impacts ? Vos interventions sont par nature temporaires, éphémères face à des mécanismes plus lourds et pérennes ? N'est-ce pas utopique ? L'imaginaire peut-il suffire face aux bulldozers ?

S. T. – Nous œuvrons dans le temps long, méprisant l'urgence, les dramaturgies politiques en vigueur, et donc le passage du bulldozer qui, lui, n'est qu'éphémère. Parce que le bulldozer n'a pas d'imagination : il ressassé, n'invente rien. Nous expérimentons, construisons, consignons, écrivons et versons des pièces au dossier du monde qui vient. Face auquel le bulldozer ne peut rien.

L'Observatoire – En présentant votre projet sur Calais vous dites que la New-Jungle n'est pas une marge, mais un centre à venir. Son démantèlement récent est-il une défaite ?

S. T. – Le démantèlement de la Jungle est une défaite pour les acteurs publics l'ayant mis en œuvre. Défaite morale : terroriser des femmes et des hommes qui ont vécu ce qu'ils ont vécu n'est pas glorieux. Défaite financière : chaque jour nous dépensons 150 000 euros pour la seule mobilisation des forces de l'ordre à Calais. Défaite politique : être à ce point aveugle à ce qui fait la puissance de Calais, véritable ville-monde, peuplée non seulement de migrants, mais aussi de milliers de militants et bénévoles venus de toute l'Europe, est la marque des plus petits de nos hommes politiques. Nulle vision n'est à l'œuvre, seule gouverne la peur, c'est-à-dire la défaite déjà incorporée.

L'Observatoire – Comment comptez-vous gagner votre « pari de l'hospitalité » ?

S. T. – Nous ne gagnerons jamais : tout est à recommencer perpétuellement, par définition, au gré des situations que nous rencontrons. Ce que nous gagnons, à chacun de nos actes, c'est peut-être la mise à distance, toujours un peu plus grande, de la peur que nous avons peut-être spontanément du monde qui vient.

L'Observatoire – Si la marge éclaire la page, qu'est-ce que ces interventions vous disent de la société métropolitaine ? À quand le PEROU sur la place centrale d'une ville ou dans un festival ?

S. T. – À chaque peuplade son ordre cartographique. Il suffit d'un petit déplacement de la conscience pour voir en Calais la capitale de l'Europe, et dans la Jungle la forme la plus aboutie de « Nuit Debout » : c'est nuit debout, jour debout, vie debout. À ce jour, 23 mai 2016, nous décomptons dans ce que nous croyons être le plus grand bidonville de France : 5 boîtes de nuit, une quarantaine de restaurants, une trentaine d'épiceries, 7 boulangeries, un

“Nous expérimentons, construisons, consignons, écrivons et versons des pièces au dossier du monde qui vient.”

théâtre, trois centres juridiques, trois écoles, quatre mosquées, deux églises. Tout ceci n'a été construit sans aucune espèce de permis de construire, à mille mains, suivant le seul élan de la nécessité de construire, d'une souveraineté recouvrée. Voilà qui pourrait nous en apprendre sur l'état de léthargie urbaine qui est la nôtre : quand reprendrons-nous le chantier ?

L'Observatoire – Quelles suites et quels projets ?

S. T. – Nous venons de sortir un autre magazine municipal de la Ville de Calais, alors peut-être allons-nous construire une autre Mairie de Calais pour poursuivre le travail et inventer d'autres formes d'attention à ce qui s'invente sur ce territoire si mal nommé, si malmené. Nous œuvrons aussi à Avignon, depuis quelques années, aux côtés de CASA – Collectif d'Action des Sans-Abri – que nous accompagnons dans un projet qui, nécessairement, verra bientôt le jour : l'ouverture des 3 000 m² de l'ancien Tri-Postal d'Avignon à de multiples acteurs associatifs et construire là, à proximité de deux hôtels de luxe, non un « centre d'hébergement », mais un « centre-ville ». Un anti-tri en somme, ce que ne devrait cesser d'être ce que nous nommons encore « ville ».

Entretien avec **Sébastien Thiéry**
Politologue, coordinateur des actions du PEROU –
Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines.

Propos recueillis par **Luc Gwiazdzinski**
Géographe, directeur de l'IGA (UGA), responsable
du Master Innovation et Territoire

LES SAPROPHYTES : JARDINER L'URBAIN

Le collectif des Saprophytes, nom tiré de la matière en décomposition, a choisi de révéler la ville par le prisme de l'organique et du vivant. Depuis sa création en 2007, les six pionniers de l'association issus de l'architecture et du paysage développent des micro-actions sur des territoires urbains et périurbains du bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, parfois sur le long terme. En recyclant des objets et des matériaux de leur environnement, en s'appuyant sur les forces vives des espaces à questionner, en s'inspirant des valeurs communes du territoire visé, en valorisant de nouveaux usages, une géographie inédite se dessine au regard de leurs interventions.

L'agriculture urbaine, de la production à la consommation, est le médium le plus souvent utilisé par les Saprophytes pour activer des espaces souvent délaissés. *Les Unités de Production Fivoises*, dans l'est lillois, sont à la fois un verger, un lieu de rencontre, un potager et une champignonnière, espace de liberté et d'indétermination. Autre temps, autre lieu avec *The place to béeé*. Par l'introduction

d'un troupeau de chèvres, élément incongru, les habitants de Dunkerque sont invités à se réapproprier les docks du port. D'autres méthodes sont aussi exploitées par le collectif pour réanimer des zones souvent en désuétude. Le projet le plus abouti a été *Les Beaux Monts d'Hénin*. Sur trois ans et trois épisodes, l'association et des complices – le collectif Etc notamment – ont récolté, recueilli, échangé et activé la cité Darcy, un quartier d'Hénin-Beaumont situé au pied d'un terril. Enfin, *workshops*, voyages d'études et conférences complètent et structurent leur pensée. Dialoguer avec ces interlocuteurs ouvre ainsi des pistes pour de nouvelles actions.

Actuellement, ils se sont une nouvelle fois installés à Dunkerque. Dans le cadre de l'exposition *Simone et Lucien Kroll : une architecture habitée*, ils lancent *Beta Vulgaris*, un *work in progress* participatif et potager.

Pour en savoir plus :
www.les-saprophytes.org

L'ARTISTE DANS L'ÉMERGENCE DE LA VILLE FORAINE

Maud Le Floc'h

La ville foraine, loin d'être la ville de la fête foraine, est une façon de désigner la ville souple, issue de pratiques temporaires, mobiles, sensorielles. Elle confère de l'agilité à la ville pérenne : des astuces, de la transgression parfois et du plaisir souvent. Ces deux termes « ville foraine » associent des valeurs contraires. La figure de la ville renvoie à la stabilité, celle du forain à une flexibilité orchestrée. La ville est le lieu du dur, du bâti alors que la foranité présente des qualités moelleuses, d'adaptation et de souplesse. La ville incarne la permanence, le forain est le règne du temporaire et du fugace. Cette figure oxymorique, présente autant de dangers que d'opportunités. Elle offre de nouveaux horizons d'intervention, au sein desquels l'art et la culture présentent d'incontestables capacités.

Les changements de cadre de référence générés par les crises actuelles, politiques économiques et écologiques, imposent aux systèmes traditionnels de muter. La ville post-moderne se réinvente, dans ses formes mais aussi et surtout dans ses modes de production. Plusieurs facteurs y concourent :

- la conception spatiale favorise désormais la mixité des usages et des fonctions urbaines. L'hybridation, la ville maille, la ville hypertexte, selon les concepts de François Ascher¹, viennent rebattre les cartes des organisations spatiales zonées ;
- la culture numérique favorise l'émergence des approches ascendantes dans un paysage traditionnellement géré par des décisions descendantes ;
- les enjeux liés au durable, au-delà des normes environnementales ISO, ouvrent des possibilités d'innovation, de réemploi et autres initiatives liées à l'économie circulaire ;
- sans compter les mouvements citoyens (collectif « les pas sans nous », indignados, Nuit debout, etc.) ou encore des mouvements contemporains comme les TAZ (Temporary Autonomy Zona) qui fonctionnent sur le principe de l'apparition-disparition ou encore des pratiques de *hacking* et autres piratages.

INSPIRATION NÉO-FORAINE

À l'échelle internationale, la tendance lourde des villes, entre privatisation de l'espace public et autres opérations PPP (partenariats publics-privés) est de transformer le citoyen en client, voire de se transformer elle-même en produit financier. En copiant-collant les modèles urbains et en gommant les identités, son but clairement affiché est de faire monter en gamme les quartiers déshérités.

Selon la façon dont on l'invite, la ville foraine peut être une caution culturelle pour renforcer cette tendance, par l'événementiel, le divertissement, le décorum et la production de prêts à consommer. Elle peut aussi constituer une occasion pour la culture de la ville et de l'urbain, d'affirmer son potentiel d'affranchissement pour les individus. Avec l'art comme moteur associé, elle devient une arme de construction massive. Car il en va de notre avenir de choisir de favoriser l'épanouissement humain au-delà des mécanos urbains.

Parce que sa portée planificatrice est touchée, l'urbanisme, longtemps réservé aux seuls experts, s'ouvre désormais à des procédés plus interactifs. À cela, plusieurs raisons : la

péremption accélérée des investissements lourds, la durée des implantations d'entreprises devenue incertaine à l'heure de la globalisation, le manque généralisé de moyens publics, les longs temps de latence des projets urbains, les nouveaux modes de gouvernance, etc. Ces actualités ouvrent des perspectives d'interventions moins rigides. Le programme parisien « Réinventons nos places »², qui vise à réhabiliter les grands espaces publics de la capitale par des opérations intermédiaires et participatives, est autant une réponse économique au manque d'argent public qu'une expérimentation citoyenne.

Adaptabilité, réversibilité, résilience, sérendipité, hybridation, deviennent les maîtres mots de la ville et de l'urbain et rechargent la grammaire de l'urbaniste, du citoyen et du politique.

Dans ce contexte, l'inspiration néo-foraine ouvre des alternatives au « faire ville », par son ingéniosité (savoir-faire constructifs, audace, système D), par sa culture de la résistance (détournements, récupération, alternatives, etc.), par son désir d'enfance (sensations, jeux, transgression, etc.). De nouveaux talents et compétences sont ainsi convoqués dans le bal du faire

“Le mode forain, nomade et temporaire, est consubstantiel à l'apparition de la ville.”

la ville. C'est bien de cette culture de l'arrangement et de la spontanéité dont la ville et ses producteurs ont besoin. Pour gérer des jeux de tensions contraires, des temporalités opposées entre temps long et urgence d'intervention, pour faire face aux divers imprévus, pour contourner les contraintes et pour, parfois, contorsionner les projets.

TECHNIQUES ET GÉO-POÉTIQUE

Les artistes de l'espace public ont une génétique liée au forain. Plus exactement au néo-forain, dans le sens où ils utilisent certains savoir-faire forains. En réinterprétant ces méthodes dans leurs démarches de création, ils inventent de nouvelles esthétiques, parfois modestes, parfois monumentales.

Ils ont recours à des techniques alertes, des façons débrouillardes, inventives, pour faire face aux contraintes de la rue. Ils travaillent avec l'instantanéité, composent avec les aléas et imprévus, savent recycler, réemployer. Ils savent contourner les interdits et composer avec les conflits d'usage ou adversités de l'espace public. Ils aiment dénicher et inventer des solutions à chaque opposition rencontrée. De cette addition de facultés découlent des partis-pris spatiaux originaux autant que des œuvres vibrant avec l'espace social.

Aujourd'hui, bon nombre de collectifs d'architectes – à commencer par Bruit du Frigo qui a investi récemment les dessous d'une infrastructure ferroviaire à Bordeaux ; Exyzt, à Londres, dans le quartier de l'Union, mais aussi des expériences comme Yes We Camp à Marseille ou à Paris, Bureau Détours au Danemark ; des compagnies des arts de la rue telles que Générisk Vapeur, KompleX

Kapharnaüm, Random, Les Souffleurs ; des chorégraphes (Cie des prairies, Cie Acte, etc.) ; des groupes musicaux (Ars nomadis, Décor Sonore) ; des plasticiens (Tatzu Nishi, Alberto Garutti, Nicolas Simarik, etc.) – créent des occupations de nature foraine, des « construct' » ou *art labs*, des espaces-temps provisoires dans lesquels l'art est en contact de tous, à la fois exigeant et en résonance avec des préoccupations socio-environnementales.

Ces talents sont aujourd'hui une ressource porteuse d'écologie situationnelle et relationnelle. Ne l'oublions pas, le mode forain, nomade et temporaire, est consubstantiel à l'apparition de la ville. De tout temps, les marchés, les habitats temporaires, les installations provisoires, ont concouru à donner vie à la ville.

Au-delà de sa dimension frugale, le propre du forain est l'itinérance et toute sa richesse immatérielle. Son savoir voyager, plus encore cette capacité à arriver en un lieu, à faire attraction puis à démonter les installations, représente une dynamique rare. Qu'il s'agisse, d'une foire, d'un événement urbain, la notion d'apparition-disparition et de temporalité courte force l'intensité d'un espace. Cette capacité d'intervention génère des espaces-temps urbains dotés d'une énergie particulière.

Certains architectes comme Transit-City³ le démontrent à travers leurs recherches historiques et géographiques sur les formes d'architecture nomade où, dans certaines sociétés, c'est l'itinérance qui fait urbanité.

Avec la société de la mobilité, apparaissent de nouveaux lieux, de nouveaux services et de nouvelles formes urbaines. Des camps pour migrants, des *co-boxes* ou des constructions containers, l'architecture temporaire est convoitée. Dans la ville centre mais surtout dans les creux des espaces et des temps de la ville. Structures légères, constructions échafaudages (1024 architecture), mobile-homes ou caravanes revisitées (Échelle inconnue), scénographies créatives sont de nouveaux marqueurs urbains. Les représentations figurées « Plug-in city », « Walking-city »

ou « Instant city » d'Archigram ou encore le manifeste *New York délire* de Rem Koolhaas, redeviennent d'actualité.

À ces caractères d'intensification urbaine par le forain, la présence artistique ajoute un argument supplémentaire : la puissance poétique. Dans l'espace commun, la dimension symbolique fait souvent exception. La création artistique contextuelle a cette faculté à déposer une charge affective exclusive qui se transforme en mémoire vive partagée. On ne repasse plus sur une place publique de la même façon après y avoir vécu une émotion esthétique.

AMBIGUÏTÉS ET POTENTIELS

C'est sur ce constat que se développent de nouveaux actes, dont la visée est notamment d'apaiser les tensions de la ville en transformation. La Société du Grand Paris a ainsi récemment nommé une direction artistique et culturelle pour créer des événements dans l'espace public, le temps des travaux du Grand Paris Express⁴. La SNCF propose ses espaces délaissés aux artistes en recherche de lieux, à travers un Appel à manifestation d'intérêt « sites artistiques temporaires »⁵. Le promoteur Brémond cherchant à offrir un environnement sain à sa future opération *Neaucité*, a favorisé l'occupation artistique de l'ancien site d'Alstom à Saint-Denis (le 6B). Ces acteurs ont compris que le recours à l'artistique permettait de cocher certaines cases manquantes aux projets urbains : compenser des nuisances, ouvrir les imaginaires, créer du récit, parler avec les gens, fédérer divers acteurs, préfigurer des usages, gérer le temps intercalaire, occuper la vacance, faciliter les mécanismes d'appropriation.

Et c'est là toute l'ambiguïté du concept de « ville foraine ». Est-elle au service de la ville spéculative ou d'une ouverture d'alternatives méthodologiques ? Ne nous y trompons pas, les cirques et les fêtes foraines ont été régulièrement utilisés pour occuper un terrain, éviter qu'il ne soit occupé par des populations peu désirables,

“On ne repasse plus sur une place publique de la même façon après y avoir vécu une émotion esthétique.”

voire assurer une fonction « éclairage » de l'espace public pour y déplacer les activités illicites (drogue, prostitution, etc.) comme ce fut le cas dans les années 90 sur la place Stalingrad à Paris

Ces talents créatifs et forains sont aussi vecteurs de mutation, voire de gentrification, le plus souvent à leur insu. En détectant les signes de la modernité, les signaux faibles, les lieux, attitudes et valeurs qui feront sens, en précédant les tendances, ils flèchent les opportunités immobilières et foncières de demain.

Il n'y a qu'à regarder les phénomènes de spéculation engendrés par la présence artistique dans certains quartiers des grandes métropoles européennes (cf. le documentaire *À qui appartiennent les villes ?* d'Arte⁶). L'artiste forain nouvelle génération est bien celui qui crée de la valeur à travers ses pop-up, ses activations de lieu à partir de nano-briques constructives ou autres *plugs*. « Architecte-ambianceur » ou « *trickster* » contextuel ?

La ville foraine désigne la ville éphémère, nomade, convocatrice de sensations. La ville foraine augmente la ville pérenne, fixe et

normée. Elle lui confère de l'enchantement, des idées, de la plasticité. La ville foraine est une tendance que les artistes ont renouvelée. Elle est issue d'une culture plus écologique de notre rapport à la ville, à l'espace public. Elle est aussi une expression urbaine issue de la culture des réseaux sociaux, spontanée, collaborative. La ville foraine génère des attitudes et des combinaisons inédites. Elle rapproche le disjoint et anticipe les lieux de la modernité, fabrique avec peu.

Reste que ces apparentes ouvertures et spontanités, dans les formes et dans les organisations, peuvent générer du précaire, de la flexibilité débridée, voire même être un alibi pour reprendre le contrôle social de certaines marges. La ville foraine, dans ce qu'elle peut produire d'outrances ou d'utopies, doit être assurée politiquement, notamment pour éviter qu'elle ne génère davantage d'incertitude. L'impermanent et le nomade sont des moteurs de changement et de stimulation de projets. Ils ne doivent pas ouvrir de nouvelles voies à la précarité.

Maud Le Floch

Urbaniste, directrice et fondatrice du pOlau-pôle des arts urbains

ÉCHELLE INCONNUE : LA PAROLE AUX EXCLUS DE LA VILLE

SDF, Tziganes, populations paupérisées, peuples en conflit, nomades, immigrés, tous ces « exclus du plan » disséminés sur un territoire ou réunis dans un seul espace clos, passent sous les radars de la ville. Invisible(s) parce qu'ils dérangent ou parce qu'ils se cachent, parce que les statistiques les ignorent ou parce que les politiques les oublient. Ce constat sombre a nourri le projet de quelques architectes à la fin des années 90 : plutôt que de nier ces populations, donnons-leur la parole. Échelle inconnue était née.

Basée à Rouen, depuis sa création en 1998, cette troupe d'*artistes* identifiée par le philosophe Paul Ardenne comme représentatif de « l'art contextuel » ou « relationnel » produit un récit transversal et artistique sur la ville et ses marges. Le collectif s'est d'abord emparé de la thématique des sans-abri. Travail s'étalant sur plusieurs années, il a consisté à explorer la question à travers des publications, des films documentaires et des événements sur la place publique. L'association a également enquêté sur les modes alternatifs d'habiter, en s'appuyant sur la Smala d'Abd El Kader, émir résistant à l'invasion française durant la période de colonisation en Afrique du Nord. Depuis 2013, Échelle Inconnue sonde la mobilité des villes en dialoguant avec des publics spécifiques : circassiens et forains, saisonniers et ouvriers. C'est, enfin, un Doctorat Sauvage En Architecture qui propose des cycles de conférences ouverts et gratuits sur différents aspects de la ville. Ce D.S.E.A a pour ambition d'« explorer collectivement notre ignorance et la difficulté d'appréhender à hauteur d'Homme notre propre espace : la ville ; de la comprendre et la refaire à la hauteur de nos impossibles ».

Décaler le regard sur des populations empêchées, dans différents milieux, dans les interstices ou sur les bords de Seine et tout se réinvente à la lumière de leurs actions.

Pour en savoir plus :
www.echelleinconnue.net

L'artiste dans l'émergence de la ville foraine

NOTES

1- François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, Éditions de l'Aube, 2001.
2- « Réinventons nos places » : Place de la Bastille, Place des Fêtes, Place Gambetta, Place d'Italie, Place de la Madeleine, Place de la Nation et Place du Panthéon, projet initié en 2015 par la Ville de Paris.
3- <http://www.transit-city.com/habitats/nomade/>

4- <https://www.societedugrandparis.fr/focus/projet-culturel>
5- http://www.sncf.com/ressources/dp_sites_artistiques_temporaires_05052015_0.pdf
6- À qui appartiennent les villes ? - 52 mn - film de Claudia Deja - Arte - 2011.

PSYCHANALYSE URBAINE : CHARLEROI SUR LE DIVAN

Entretien avec **Laurent Petit**, **Charles Altorffer**, Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU) et **Fabrice Laurent**, directeur de l'Eden-Centre culturel régional de Charleroi, Belgique.
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

L'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU) est un OVNI dans le paysage urbain. Diagnostiquant les territoires qu'elle traverse par un langage puissamment poétique puisant dans la beauté des lieux et des personnes qu'elle rencontre, l'Agence cherche à résoudre les névroses et les troubles psychiques qui affectent nos villes et nos campagnes. Pour cela, elle ausculte le territoire, analyse les données et les dons nés, pense la cicatrisation, avec délice et délectation, afin d'atteindre le Nirvâna urbain. À terme, l'ANPU prévoit de psychanalyser la Terre entière. Un entretien à trois voix autour du « cas Charleroi ».

L'Observatoire – L'ANPU psychanalyse les territoires depuis dix ans – ce qui représente une soixantaine d'études de cas ! –, existe-t-il des névroses récurrentes ou dont vous observez la montée en puissance ?

Laurent Petit – Parmi les névroses récurrentes, il y a la névrose post-industrielle. L'outil industriel est en train de se décomposer partout, plus ou moins rapidement, sans alternative sociétale pour remplacer les emplois que cela procurait. Il y a beaucoup de territoires en déshérence à cause de cela et ils finissent par tomber en dépression. C'est la première grosse névrose. La deuxième, c'est la mort des centres-villes, le manque de vie récurrent dans toutes les villes après 18 h ou 19 h. Tous les commerces ont disparu à cause des centres commerciaux qui sont désormais à l'extérieur des villes et qui provoquent la mort du tissu social. Les villes sans cœur se meurent et deviennent dures à vivre. Apparaît alors le phénomène de « losangelisation », c'est-à-dire l'étalement urbain, qui prend des formes de plus en plus aberrantes. Certains habitants sautent même l'étape péri-urbaine et deviennent des néo-ruraux. C'est le début de l'exode urbain.

Charles Altorffer – Il n'y a pas de généralité à faire, chaque territoire patient est unique. C'est d'autant plus vrai que les villes sont souvent polynévrosées. Les combinaisons peuvent devenir infinies. On trouve des névroses récurrentes issues des bouleversements civilisationnels actuels, comme le souligne Laurent, mais j'ai davantage de fascination pour les cas rares comme le « syndrome maniaco-défensif » des villes conçues et développées dans l'unique but de défendre des frontières, ou encore le syndrome de Stockholm développé entre Alger et la France, la reproduction du schéma médiéval avec, en guise de rempart, un périphérique aérien et une ceinture verte.

L'Observatoire – Parlez-nous un peu du cas Charleroi que vous traitez actuellement... Est-ce un « cas intéressant » ? Pourquoi l'Eden a-t-il souhaité mettre Charleroi sur le divan ?

Charles Altorffer – C'est même un cas unique ! On a rarement croisé une ville construite pour et par l'industrie – ce qui fait que la dépression actuelle y est d'autant plus profonde. On pourrait faire une comparaison lointaine avec Decazeville, une ville du sud-ouest de la France qui, comme Charleroi, a été construite pour

l'industrie. Malheureusement, quand une mono-industrie s'effondre, c'est un carnage ! L'histoire de Charleroi fait passer cette toute petite ville du statut de locomotive économique pour la Belgique à celui de métropole (après fusion des communes) à qui l'on n'accorde pas d'autre pouvoir à l'échelle nationale que d'être une terre d'expérimentation en matière d'actions sociales. C'est une ville qui a besoin de réaffirmer son Moi urbain.

Laurent Petit – Charleroi et Decazeville ont comme autre point commun une baisse de la population de la ville centre et ce, dans des proportions invraisemblables. La population de Decazeville est passée de 21 000 à 6 000 habitants, soit le même ordre de grandeur qu'à Charleroi. Cela donne des « villes artificielles », sortes de bébés-éprouvettes imposés par le père État. Ce sont avant tout des constructions économiques de villes. Elles ne naissent pas « par la population » ce sont les populations qui viennent s'agglomérer à un projet qui s'effondre avec la fin de l'ère industrielle.

Fabrice Laurent – Inviter l'ANPU à Charleroi n'est évidemment pas neutre. Charleroi a toujours souffert d'une mauvaise image. Nous sommes une ville

“La démarche de l’ANPU consiste à reprendre le canevas de la psychanalyse classique en faisant parler la ville.”

ouvrière, sans université, sans bourgeoisie de vieille souche. Charleroi souffre de tous les syndromes de la post-industrialisation à commencer par le développement de la petite et de la grande criminalité. Plus récemment, nous sommes devenus la ville de Marc Dutroux, la ville des affaires politico-judiciaires... En plus de cette mauvaise réputation, ce qui est frappant, lorsqu’on arrive à Charleroi, c’est ce Ring improbable, un périphérique à l’américaine qui défigure tout et les usines à proximité du centre-ville... Ajouter à cela un cœur de ville en travaux et vous avez un terrain propice à la psychanalyse urbaine... !

L’Observatoire – Un sondage néerlandais assez récent a révélé que Charleroi était considérée comme la ville la plus laide du monde, est-ce aussi cela qui en fait un cas unique ?

Charles Altorffer – Oui, surtout si on le voit comme un début de reconversion. C’est assez amusant quand on sait qu’au moment de l’âge d’or industriel, on identifiait Charleroi au « Pays Noir » – soit à une image assez négative. Mais à partir du moment où cette image a été revendiquée, c’est presque devenu une qualité porteuse d’un nouveau tourisme. Grâce à l’autodérision, on a transformé un défaut en qualité. On peut constater, par exemple, une fierté retrouvée pour les terrils, avec l’organisation de circuits de randonnée. Ce qui était hier encore considéré comme monstrueux intègre aujourd’hui un patrimoine à mettre en avant dans le marketing territorial. C’est une forme de renarcissisation spontanée impressionnante !

Fabrice Laurent – Disons que, pendant des années, la stratégie de la municipalité a consisté à gommer les défauts et à mettre en

valeur les vieilles pierres dont Charleroi est finalement fort dépourvue. Le changement de paradigme vient des artistes et des porteurs de projets. L’appellation « Pays Noir » est aujourd’hui imprimée sur des T-shirts que l’on s’arrache, les fêtes du jeudi soir au Rockerill (une ancienne usine rachetée par des artistes) ne désemploient pas et on ne compte plus les références à Charleroi dans le nom de collectifs musicaux : Poumon Noir, Black Land Crew, CharlyKingston... Récemment, la chanteuse de jazz Mélanie De Biasio, originaire de Charleroi, a appelé son dernier album « Blackened Cities » avec une photo des usines en noir et blanc sur la pochette. Sur cet aspect, il existe certaines similitudes avec Marseille...

L’Observatoire – Faire la psychanalyse d’une ville, concrètement, comment ça marche ?

Laurent Petit – La démarche de l’ANPU consiste à reprendre le canevas de la psychanalyse classique en faisant parler la ville. Nous le faisons via des experts, des personnes qui la pratiquent dans leurs domaines professionnels, dirigeants d’associations ou d’entreprises, etc. Nous allons à la rencontre des grands connaisseurs de la ville (des journalistes à la retraite, des élus retirés des affaires, etc.) grâce à un calendrier de rendez-vous préparé en collaboration avec la structure d’accueil. Ensuite, nous nous laissons guider par le hasard. On se balade dans la ville, on dérive et on rencontre des gens dans la rue. Nous organisons les « opérations divan » durant lesquelles nous interrogeons les habitants sur leur ressenti de la ville. Nous accumulons un nombre considérable d’informations, d’images, de livres, etc. Nous faisons également un tour sur Internet (mais on attend de bien connaître la ville pour le faire

sinon on pourrait tout aussi bien rester chez nous !). On prend des notes, des photos. On laisse passer un mois ou deux avant d’élaborer une grille d’analyse visant à décrypter l’environnement familial de la ville – c’est-à-dire la façon dont elle s’est constituée : par la détection des ancêtres généalogiques, les parents nourriciers, géologiques, mythologiques mais aussi les grands pères castrateurs, les grands maires, et toutes les personnalités qui ont marqué la ville. On crée de la sorte une mythologie familiale autour de la ville. Nous cherchons ensuite à savoir si la ville a subi des traumatismes (guerres, invasions, crises économiques, épidémies, tuiles, « coups du sort »...). À partir de là, nous pouvons déterminer le portrait névrotique de la ville. Il y a peut-être une névrose, deux névroses, plusieurs... Il y a peut-être également des points de la ville très précis dont on ne sait pas quoi faire. On les appelle des PNSU (Points Névro Stratégiques Urbains). Il faut ensuite mettre en place des traitements urbains, architecturaux, économiques, sociétaux, voire cathartiques. On conçoit des événements collectifs pour ressouder la ville, revivre les traumatismes afin de pouvoir les évacuer. Enfin, nous présentons ce travail sous la forme d’une conférence à la population. On peut aussi aller plus loin, en installant de faux panneaux de chantier dans la ville pour présenter nos projets. Nous pouvons également concevoir des dépliants touristiques où l’on projette la région en 2030 (comme nous l’avons fait en Camargue) ; cela peut aussi prendre la forme d’un marquage urbain à l’image du monument de réconciliation entre Tours et Saint-Pierre-des-Corps, etc. Et puis nous passons d’une ville à l’autre... compte tenu que nous nous sommes donné pour mission de psychanalyser le monde entier.

L’Observatoire – Ce premier temps d’investigation mené par l’ANPU, à travers ce carnet de rendez-vous, n’est-ce pas, déjà, une forme de diagnostic partagé avec des acteurs du territoire ?

Charles Altorffer – On suggère plutôt une liste de rendez-vous potentiels qui nous intéressent, avec quelques incontournables : rencontrer un historien, aller faire un tour



© Charles Altorffer

aux Archives, etc. Mais ce travail tient énormément à la structure qui nous accueille et qui va pouvoir suggérer les bonnes personnes, les bons rendez-vous avec des gens qui ont envie de parler de leur ville. Une bonne psychanalyse tient avant tout à la volonté de la ville de se coucher sur le divan. Dans notre méthode, il y a aussi une grande part d'improvisation et de dérive pour flâner les endroits et les habitants intéressants.

Fabrice Laurent – La démarche est particulière. Quand vous recevez des invités quelques jours chez vous, la logique consiste à ne montrer que les bons côtés. Vous en profitez pour leur faire découvrir les musées intéressants, les bons restaurants... Il y a même une grande chance que leur venue coïncide avec un événement ou un festival important. Ils auront donc une vision complètement magnifiée du quotidien. Dans le cas présent, c'est un peu tout le contraire ! Nous avons souhaité inviter l'ANPU en pleine semaine et en dehors de tout événement marquant. Nous avons joué le jeu en listant des personnes qui pouvaient, à leur manière, illustrer toutes les névroses citées plus haut... Ce n'est pas si évident comme travail préparatoire quand vous êtes vous-même originaire de l'endroit. Sans trop dévoiler la démarche menée à Charleroi – puisque les rencontres sont censées rester anonymes – l'ANPU aura pu rencontrer le « Père » (l'ancien

Bourgmestre historique de Charleroi) et manger des frites chez « Robert », une frieterie qui nourrit la ville depuis 1952 ! Et tout cela en blouse de psychanalyste urbain !

L'Observatoire – Pendant l'« opération divan », vous faites passer un questionnaire chinois aux habitants pour capter l'inconscient des villes. Est-ce aussi une manière ludique de mobiliser un public sur la fabrique de la ville ?

Laurent Petit – Non, ça c'est un peu l'utopie de la démocratie participative de vouloir mettre la population dans le coup. Avec les « opérations divan », nous nous intéressons davantage au ressenti des habitants. Ils considèrent la ville comme quelque chose qui doit leur apporter quelque chose. Ils sont davantage dans une posture de « consommateurs de ville » que de « créateurs de ville » et les conversations peuvent être décevantes. Ils connaissent très peu de choses sur l'histoire de leur ville. Bien sûr, il peut y avoir des pépites et des rencontres passionnantes mais, très souvent, nous sommes confrontés à de l'aigreur, à un ramassis de plaintes contre les places de stationnement, les crottes de chien, l'insécurité, etc.

Charles Altorffer – Nous considérons ces constats comme des symptômes qui nous poussent à chercher les nœuds urbains à débloquer.

Laurent Petit – Si l'on souhaite donner des éléments à la population pour qu'elle puisse proposer et comprendre sa ville, il faut faire de la pédagogie. Ce n'est pas notre mission. Nous préférons ouvrir l'imaginaire.

Charles Altorffer – C'est une sorte de pédagogie par l'absurde. Il y a aussi un vrai plaisir, de la part des habitants, à pouvoir parler de leur ville. Ça leur fait du bien et, en soi, c'est déjà un acte thérapeutique ! Le questionnaire chinois permet de parler de sa ville de manière légère. Le vrai problème de l'urbanisme, c'est que tout le monde pense qu'il est réservé à une caste de spécialistes (qui sont d'ailleurs auto-proclamés) mais que ça ne leur appartient pas... En revanche, rêver la ville est ouvert à tout le monde. Quand les habitants arrivent sur le transat et qu'ils s'aperçoivent qu'ils n'ont pas besoin de maîtriser un vocabulaire de spécialiste pour évoquer leur ville, ils sont généralement apaisés et se laissent aller aux confidences.

Fabrice Laurent – L'Eden n'a pas cherché une mobilisation de grande ampleur. Nous avons plutôt choisi d'obtenir un échantillon significatif du ressenti de la population et de faire en sorte que l'« opération divan » ait lieu sur le marché dominical, un moment rassembleur où toutes les couches sociales et générations se croisent...

L'Observatoire – Il est arrivé qu'une collectivité vous dise que votre analyse avait abouti aux mêmes conclusions que celles formulées par l'agence d'urbanisme locale... Il y a donc bien un petit fond de vérité dans ce que vous révélez ? Que compte faire l'Eden du matériau recueilli ?

Laurent Petit – On a effectivement eu le cas d'une enquête qui avait abouti aux mêmes conclusions qu'une étude urbaine à Port Saint-Louis. On avait fait un travail assez minutieux pour ce projet, notamment dans la mise en forme pour la restitution, ce qui avait peut-être brouillé les choses.

Charles Altorffer – En moins de deux plans quinquennaux, nos travaux ont traversé les théâtres pour arriver



© Charles Altorffer

aux oreilles des collectivités. Depuis deux ou trois ans, les collectivités, les architectes ou les urbanistes deviennent nos commanditaires. Tout à coup, nous sommes intégrés à un autre circuit où les résultats de l'enquête en tant que tels sont davantage attendus que la performance théâtrale.

Fabrice Laurent – La venue de l'ANPU à Charleroi s'inscrit dans une démarche plus globale d'analyse partagée du territoire à réaliser dans le cadre du nouveau Décret relatif aux Centres culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles. Tout le processus, qui se veut plus significatif que représentatif, vise à remettre du sens dans l'action du Centre culturel et à définir des enjeux de société qui seront par la suite déclinés en propositions culturelles et artistiques... Les Centres culturels n'ont pas vraiment d'équivalent dans le modèle culturel français qui a séparé l'éducation populaire et les arts. Aussi étrange que cela puisse paraître, la démarche insolite de l'ANPU servira donc à la constitution du dossier très sérieux que nous enverrons au Ministère.

L'autre objectif, plus évident et habituel pour l'ANPU, est d'alimenter le débat et de participer à la construction du projet de ville, ce qui est déjà l'objectif de la Charleroi Academy, une Université populaire que nous avons lancée avec Charleroi BouwMeester¹ et le Professeur Eric Corijn de la VUB (Vrije Universiteit Brussel).

L'Observatoire – Répondre à des commandes publiques pour faire un diagnostic de territoire, est-ce contradictoire avec l'idée d'intervention artistique ? Jusqu'où l'art peut-il aller dans ce rôle-là ?

Laurent Petit – Nous avons eu une expérience assez désastreuse avec la Ville de S. On a été parachuté dans ce projet par une agence d'urbanisme qui trouvait notre démarche amusante. Ils nous ont mis dans l'équipe. On a répondu à l'appel d'offre. Mais, une fois sur place, on s'est aperçu que l'agence d'urbanisme avait déjà écrit son projet d'urbanisme et donc que notre travail de diagnostic ne servait plus à rien... Le pire est que la mairie et

les habitants, n'ont pas du tout compris ce qu'on venait faire dans cette histoire. Cela a provoqué des réactions assez violentes... sans que nous ne puissions faire le dixième de ce qui était prévu. On a bien sûr tiré les leçons de cette expérience douloureuse en essayant, dans les projets à venir, d'ouvrir la brèche : c'est-à-dire commencer par faire travailler l'ANPU avant d'envisager un projet urbain. Nous sommes confrontés à des situations ubuesques ou kafkaïennes chaque fois que les opérateurs nous demandent de travailler avec la population pour imaginer un projet tout en nous demandant que celui-ci soit défini par avance ! Il y a des points d'incohérence et d'impossibilité absolument spectaculaires qu'on ne va peut-être pas réussir à surmonter. On est vraiment en *crash-test* sur tous ces projets... Ce n'est pas du tout la même liberté que celle que nous avons pu connaître sur le terrain artistique et culturel.

Charles Altorffer – Cette liberté est à prendre. L'écueil que nous essayons désormais d'éviter, c'est que l'ANPU ne soit pas « rangée » dans la branche participa-



tive, concertation, « co-construction », « co-urbanisme », où tout le monde est « co-quelque chose »... Au prétexte que nous avons une image de marque assez forte avec les « opérations divan », on voit dans l'agence une caution pour la créativité participative. Or, notre travail ne se situe pas là du tout ! On sait faire parler les territoires, on sait faire remonter l'information et la traduire de manière ludique en programme thérapeutique, puis nous cherchons des projets enchanteurs. Si ce travail sert au projet d'urbanisme, alors pourquoi pas ? Mais nous laissons la « concertation » à ceux qui savent l'animer. Il y a toutefois un volet que l'ANPU pourrait développer dans les années à venir, c'est l'accompagnement aux mutations urbaines. Dans ce long processus qu'est la transformation de la ville, on pourrait imaginer que l'ANPU intervienne quand il s'agit d'entamer un chantier pour proposer des choses relevant de l'événement, par exemple pour tester le devenir de la ville. On a tous entendu parler des journées sans voiture qui sont une façon

de tester la ville autrement. On pourrait, par exemple, imaginer une cérémonie d'au revoir à une rue qui va être condamnée le temps d'un chantier pour que le chantier se passe mieux. Je pense qu'on peut trouver une nouvelle place ici.

Laurent Petit – C'est un tournant délicat car c'est une utopie de vouloir que l'artistique serve à quelque chose. Le travail artistique est très immatériel alors que l'urbanisme reste très matériel. L'architecte revendique d'être artiste mais il est accablé par le réel. Tandis que l'artiste, c'est le contraire, il chercherait à influencer le réel mais il est trop emporté par son imaginaire...

L'Observatoire – À Charleroi, la restitution de votre travail se fera dans le cadre de la Charleroi Academy, qui reçoit habituellement des chercheurs, des experts, etc. Là aussi, ne risquez-vous pas une confusion ou un glissement de registre par rapport à votre travail ?

Charles Altorffer – Là, c'est complètement le décalage qu'on apprécie. L'ANPU a beaucoup joué ses conférences lors de colloques, dans des écoles, etc. C'est la force de l'ANPU de jouer sur cette ambiguïté : le vrai, le faux, l'artistique, le scientifique mais aussi de s'adresser à un public qui n'a pas acheté de billets de théâtre. On a plutôt tendance à aimer ça. Dans le cas de Charleroi, ce qui est intéressant c'est que l'on participe à un diagnostic de territoire à une échelle assez large. Je ne sais pas s'il faut trouver une raison d'être à l'art mais, en tout cas, à Charleroi, ça va au-delà de la seule finalité de faire un spectacle.

Laurent Petit – Jouer devant un public qui ne sait pas qu'il va assister à un spectacle et qui pense qu'il va entendre un expert, c'est une émotion théâtrale très forte, voire beaucoup plus puissante que de jouer dans un théâtre car on sent que le public est en danger, qu'il est complètement chamboulé. C'est une expérience que j'adore en tant que comédien.

Charles Altorffer – Le seul glissement que l'on risque, c'est que notre science poétique fasse école !

Entretien avec **Laurent Petit** et **Charles Altorffer**,
Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU)

et **Fabrice Laurent**
Directeur de l'Eden, Centre culturel régional de
Charleroi (Belgique)

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

NOTES SUR LE MOMENT ALTERNATIF DES GRANDS ESPACES PUBLICS MÉTROPOLITAINS

Marc Armengaud

Que fait la crise aux politiques d'espace public qui ont été, jusqu'au milieu des années 2010, le fer de lance des stratégies d'hyper attractivité urbaine suivant l'exemple de Barcelone (le Forum au bout de *Diagonal Mar*), New York (*Highline*) ou Copenhague (*Superkillen Park*) ? À Bordeaux, Nantes comme à Lille, l'accent mis sur les espaces collectifs portait déjà un choix d'investissement public beaucoup plus léger que les grandes opérations d'équipements ou de quartiers (de plus en plus déléguées au privé par ailleurs), une manière de transformer spectaculairement l'air du temps en lui offrant des scènes renouvelées. Faute de moyen, on sculptait le vide, mais quand on ne peut même plus se payer le vide, que faire ?

Cette culture du projet d'espace public a constitué une partie essentielle du projet politique des dernières mandatures à Paris, où chaque nouvelle « programmation d'espace public » est devenue une nouvelle manière de faire voter les Parisiens « avec les pieds ». On peut être heurté par la réduction des places de stationnement mais comment de ne pas apprécier la « pacification » de l'espace public qui en a résulté ? On peut être dérangé par le bar en bas de chez soi mais qui est contre *Nuit Blanche* ?

LE SPECTRE DES MAUSOLÉES

La chape de l'austérité qui a rattrapé les politiques d'aménagement commande-t-elle d'appuyer aussi sur la touche « pause » de l'espace public parce que les priorités seraient ailleurs ? Et ce, au risque de perdre l'élan enclenché et d'accentuer le décalage entre la société en mouvement et les figures héritées d'un hiératisme monumental soumis à l'automobile... À Paris, tandis que la place de la République a été soigneusement remise en scène, les rotondes de la Bastille, Denfert-Rochereau ou de la Nation ne portent plus que leur nom, épuisées par leur fonction

giratoire et l'effet « point de rencontre » pour les comportements de masse. Sans le secours des marches de l'Opéra, que restait-il à la Bastille ? Hier (ou avant-hier...), foyers d'urbanité rayonnants, ces symboles qui écrivaient la ville ne seront bientôt plus que les mausolées de ce qu'ils représentaient, des souvenirs flous et encombrants. La crise se chargeant de planter les derniers clous dans le cercueil...

PLANCHES À ROULOTTES

Lors de l'exposition *Voies Publiques*¹ au Pavillon de l'Arsenal en 2006, l'agence AWP avait défendu la vision d'une nécessaire nudité de l'espace public (une nudité qui ne refuserait pas la sensualité). Serait public ce qui conserve une part essentielle d'indétermination, permettant

la coexistence des différences sociales, mais aussi des vitesses et des variations temporelles d'usages, un vide pour des cristallisations à géométrie variable. Un bon projet serait celui qui – sans le vouloir – permettrait aux *skaters* et autres *free-runners* d'inventer des figures, sans cesser d'être hospitalier envers ses usages acceptés ou ses regroupements protestataires, qu'ils soient statiques ou mobiles. En ce sens, l'espace public devrait toujours porter en lui-même la ressource d'échapper aux intentions de maîtrise de ses concepteurs et de ses opérateurs, et tendrait alors à proposer une surface fluide permettant d'articuler flexibilité et identité, masse et individu, temps et espace. Bref, une planche sur laquelle peuvent glisser toutes les roulettes : celles des cabas et des vélos, des étuis à contrebasse et des *planches* donc.

“L'espace public devrait toujours porter en lui-même la ressource d'échapper aux intentions de maîtrise de ses concepteurs et de ses opérateurs.”



© Marc Armengaud

Métro Nation, mai 2016.

La place de la République, réhabilitée récemment par l'agence TVK, propose un semblable éloge du vide et de la fluidité offerte aux appropriations programmées ou spontanées. Cette neutralité efficace, à l'élégance en creux, est un pas considérable pour la culture urbanistique de la capitale. Cela n'allait pas de soi, si l'on en croit les débats enflammés suscités jusqu'au sein de la rédaction de *Libération* entre anciens et modernes. Mais l'œuvre du concepteur d'un tel projet ne serait pas à reconnaître prioritairement dans les formes exprimées (minimales) mais dans un effacement maximal, rendu possible par l'absorption d'une grande partie des voies de circulation. De même que l'on a pu parler de nationalisation d'entreprise ou de remunicipalisation de services collectifs (eau, transport, déchets, etc.), il faudrait ici reconnaître une opération de *republicisation* de l'espace urbain. La matérialité du projet – ce qui permet que l'espace soit public – doit se comprendre comme une infrastructure ultra robuste et subtile à la fois, capable de supporter toutes les appropriations à venir (qui se sont d'ailleurs démultipliées, sous la pression des drames et de la crise). Devenu support d'une vision urbaine avant tout, le projet d'espace public est alors une forme introvertie (quoique soigneusement dessinée), un état minimum du sol qui permet la coexistence de toutes

les dynamiques, toutes les expressions, toutes les temporalités. C'est un projet politique. C'est ainsi que la Mairie de Paris ne peut appliquer strictement les réquisits de l'État d'Urgence en faisant expulser Nuit Debout, puisqu'elle a justement réalisé l'aménagement de cette place pour souligner son attachement aux valeurs de l'agora républicaine !

Mais il y a un hic : la réhabilitation de la République a coûté au moins 25 millions d'euros. Ces sommes sont justifiées par l'extrême difficulté que représente la recomposition des sols à 1 mètre au-dessus d'une interconnexion majeure du métro parisien et la recomposition de la rencontre entre 6 artères majeures. Pour donner une mesure de comparaison, la première phase de la *Highline* à New York a coûté 100 millions de plus. Mais la crise rendrait désormais impossible de financer ce type de projet. Faute de pouvoir attribuer un budget comparable aux autres places qu'elle a décidé de mettre en concours lors de

cette mandature, la Mairie de Paris a dû tourner casaque. Le budget total alloué à sept nouvelles places au printemps 2016 sera équivalent à celui de la seule place de la République ! Place d'Italie, Panthéon, Madeleine, Gambetta, place des Fêtes, Bastille et Nation, ces nouveaux concours de places se contenteront donc de préconiser un toilettage mis en œuvre par les services techniques de la ville, permettant la programmation de micro interventions architecturales et végétales destinées à repositionner l'existant dans le contemporain, par la grâce d'usages renouvelés. Voilà une victoire inattendue de la « stratégie de l'*a minima* » mise en place sur les quais de Seine, pourtant raillée au moment de l'inauguration. On viabilise un sol réversible (qui peut être rendu à la circulation routière à tout moment), puis on y pose des installations légères dont les durées de vie n'excéderont pas quelques saisons et inondations. Surtout, on se place dans une perspective temporelle qui s'oppose à l'héritage des mausolées : toutes ces interventions doivent pouvoir évoluer, disparaître, revenir. Aucune n'est pensée à priori comme un monument, même si certaines connaîtront peut-être ce destin. C'est le retour du champ de foire. L'espace public n'est qu'une planche à peine décorée de quelques marquages au sol, où poser des roulottes animées par des artistes de rue, des futurologues passionnés, des collectifs de masseurs urbains ou des chefs cuisiniers ambulants...

Les mots-clés de cette consultation pour l'aménagement des sept places sont : *collectifs interdisciplinaires, conception et construction collaborative, insertion sociale, nocturne, médiation, genre...* La culture qui est ici convoquée est celle des alternatives à l'espace public comme mausolée : artistes, militants, paysagistes, *geeks*, sociologues, chorégraphes, concepteurs lumières,

“La culture qui est ici convoquée est celle des alternatives à l'espace public comme mausolée.”



Athènes, mars 2016, juste après l'expulsion d'un campement de migrants, d'autres migrants reprennent leurs habitudes : jouer au cricket le dimanche.

© Marc Armengaud

urbanistes, cyber punks et architectes... Une culture inventée et réinventée depuis quinze ans par Bazar Urbain, Ici-Même, AWP, Exyzt, Encore Heureux, Coloco, Stefan Shankland, Thierry Payet, Latourex, Ricardo Petit Bain, Etc, Ya+k, Studio Dièse... Ce courant contre-culturel, déjà récupéré par le mouvement *hipster* (qui décline leurs idées dans des formes de *one-man-business*), se voit offrir sur un plateau ce qu'il n'avait jamais demandé : refaire les grandes rotondes haussmanniennes... Mais comment passe-t-on de la culture contre à une culture pour ?

CHRYSLIDES

Voilà donc le paradoxe de la crise appliquée à la conception des espaces publics : elle limite encore plus drastiquement les moyens d'aménagement mais elle radicalise l'exigence politique (autant qu'elle la déplace), ce qui semble devoir profiter à des postures décalées, replacées au centre du jeu par leur capacité à faire beaucoup avec peu. Épilogue d'une dialectique initiée dans les années 90 qui a vu s'opposer espaces publics somptueux et pratiques alternatives légères, c'est la crise qui vient suggérer un moment de synthèse que personne n'envisageait vraiment. Certains regretteront peut-être que ce qui était sauvage, marginal et presque

toujours éphémère devienne *mainstream*. Faut-il craindre que la récupération des marges dilue irrémédiablement le message ? Ou que l'effacement du contraste entre les maîtres d'ouvrage et les concepteurs ne se fasse qu'au détriment de la politique défendue par ces concepteurs venus des marges ?

Cette question arrive trop tard ! Le mélange des genres est acté pour le meilleur et pour le pire depuis le début des années 2000 avec les *Nuit Blanche*, l'île de Nantes et la Biennale *Estuaire, Lille 3000, Lyon Lumière* et autres plages urbaines... Les nouvelles générations de « collectifs alternatifs » se définissent à partir de leur participation à ces grandes-messes, loin de leurs devanciers qui devaient à la fois inventer la commande, la mettre en œuvre, l'accompagner, la commenter, pour faire exister des marges invisibles où ils s'étaient délibérément enfoncés : suburbanisme militant, exploration des nouvelles frontières nocturnes, tactiques participatives d'urbanisme *grassroots*, expérimentations numériques lo-tech bricolées... N'en déplaisent aux pionniers, c'est souvent à cause de leurs succès fondateurs que l'institutionnalisation a eu lieu, une problématique parfaitement banale dans le contexte des arts plastiques ou des nouvelles technos. Le XXI^e siècle recycle ses marges presque aussi vite qu'elles

apparaissent, épuisant les contestations en leur laissant une place au banquet dans des délais qui interdisent la structuration de conflits insurmontables. Une place concédée en échange d'un rôle écrit par les scénaristes d'une politique inspirée par d'ex-pionniers devenus consultants en urbanisme temporaire, parfois intégrés aux grandes administrations territoriales. De nombreuses pratiques collaboratives et expérimentales deviennent ainsi partie intégrante des stratégies urbanistiques de la Mairie de Paris, sur les quais de Seine, ou avec le concours « Réinventer Paris ». Mais ces réflexions sont loin de ne concerner que la capitale, bien sûr : ainsi le quartier des Groues à Nanterre, que programme l'EPADESA, développera-t-il toute une ville temporaire (!), censée permettre un atterrissage humanisé au futur quartier tertiaire durable qui va pousser d'ici 2020.

La vraie question devient alors : qu'avons-nous appris des années pionnières qu'il faudrait rappeler au moment où le temporaire se voit offrir la place du permanent (en attendant des jours meilleurs) ? Une interrogation qui nécessite d'arriver à distinguer plus finement, à l'intérieur des pratiques et des contextes, ce qui relève de la création ou de l'animation socioculturelle de ce qui est une autre manière de faire projet ou de ce qui n'est finalement que du marketing territorial élégant. Et ce, sans chercher à établir une hiérarchie de valeurs, mais pour reconnaître que la qualité se juge à la fois depuis les intentions et les résultats (voire les traces) et pas seulement depuis les conditions de production événementielles, parfois luxueuses, parfois pauvres. Sortant des marges, ces pratiques devraient donc faire à leur tour l'objet d'une critique permettant de pointer ce qui ressort de la qualité plastique ou du service rendu, de la contribution à l'évolution générale d'un territoire ou de l'appropriation participative. L'écueil principal d'une telle taxinomie est celui de la reconnaissance que ces différentes attitudes sont le plus souvent hybrides voire impures, à la fois recherche et prestation de service, création séditeuse et événementiel subventionné, des attitudes fragiles donc, et ce n'est pas la moindre de leurs qualités... Le simple fait de reconnaître

la diversité de ces critères d'appréciation fait qu'on ne peut, par exemple, se contenter d'adouber un projet sous prétexte qu'il serait participatif, nocturne ou constitué de matériaux recyclables, car McDo ou le Club Med en font autant !

Quelle est alors l'énergie initiale qu'il faudrait défendre contre l'instrumentalisation inévitable que suscite ce déplacement de la marge vers le centre ? Si proches que soient ces postures alternatives des pratiques de l'art contemporain, leur valeur fondatrice ne tient pas tant dans la maîtrise d'œuvre au sens plastique que dans la libération d'un potentiel nouveau pour la ville et ses usagers. Un trou dans la paroi, une encoche dans la trame, une fausse note dans le programme. Ces formes de projets expérimentaux simulent un potentiel et stimulent sa puissance en impliquant un cercle élargi d'acteurs, d'usagers, de concepteurs, devenus des alliés, des conjurés en décalage fécond. Finalement, il s'agit avant tout d'une forme de recherche sur de nouvelles configurations relationnelles capables de s'infiltrer dans un monde standardisé, déterritorialisé et augmenté, pas

seulement du fait des nouvelles technologies et de la marchandisation, mais aussi par toutes les nouvelles couches d'intelligences et de désir qui adviennent. Chaque projet porté par ces concepteurs alternatifs, pour le meilleur de leur contribution, est donc une chrysalide où incubent des ruptures, des divergences, des esquives, de nouvelles alliances... L'espace public devient alors ce qui permet que ce qui est public, ou devrait l'être (!), soit mis en débat, expérimenté autrement, partagé, débattu.

Préserver le désir de construire des chrysalides aux yeux de tous, voici le défi offert aux collectifs interdisciplinaires qui seront sélectionnés pour les sept places parisiennes, à eux et à leur maître d'ouvrage². Donc, au-delà des ruses et des calculs d'opportunité des uns et des autres, il faut reconnaître ce que pourraient être ces sept places parisiennes : autant de chrysalides géniales pour stimuler d'autres manières de faire ville, ou... le mausolée de l'alternative.

Marc Armengaud

*Philosophe et urbaniste, co-directeur d'AWP
(Agence de reconfiguration territoriale).*

MARC ARMENGAUD

Philosophe, artiste et urbaniste, co-fondateur d'AWP, agence de reconfiguration territoriale, qui développe à la fois des projets de recherche/expérimentation et de la maîtrise d'œuvre dans les échelles de l'architecture, du paysage, et de l'urbanisme, avec la figure des espaces publics pour fil rouge. Pour AWP, il a été le commissaire scientifique de l'exposition *Paris la nuit* au Pavillon de l'Arsenal en 2013, et auteur du catalogue. Marc Armengaud est également Maître-Assistant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais.

Notes sur le moment alternatif des grands espaces publics métropolitains

NOTES

1- *Voies Publiques*, Simon Texier commissaire scientifique de la partie historique, et AWP scénographe et concepteur de la partie diagnostic et prospective des espaces publics contemporains. Cf. « Espaces (invisibles) publics », par Marc Armengaud / AWP, in *Voies Publiques*, Simon Texier dir., Éditions Picard / Pavillon de l'Arsenal, Paris 2006.

2- Contrairement à ce qui s'est passé pour « Réinventer Paris » où tout le monde s'est réinventé (investisseurs compris), sauf la Mairie qui a continué à apprécier l'innovation avec des jury uniquement composés d'élus...

GOUVERNER PAR L'ÉVÈNEMENT

QUAND L'ACTION SUR LA VILLE S'EMPARE DE LA CRITIQUE ARTISTE

Laurent Matthey

Les avant-gardes du XX^e siècle, notamment celles liées au mouvement lettriste et situationniste, se sont attachées à dérouter l'ordre politique et moral de la ville au moyen de l'irruption de pratiques et d'œuvres artistiques dans l'espace public. L'intervention, qui deviendra bientôt *happening*, devait désorganiser les routines habitantes et établir les conditions d'émergence d'un espace potentiel propre à ouvrir une outre-ville.

Quand, dans le numéro 23 (1955) de *Potlach*, les lettristes suggéraient de poser des interrupteurs sur les candélabres, quand ils proposaient d'« *accentu[er] l'ambiance sonore des gares par la diffusion d'enregistrements provenant d'un grand nombre d'autres gares – et de certains ports* » ou bien encore quand ils faisaient le projet de changer régulièrement le nom des rues, ils puisaient dans un répertoire largement inspiré du surréalisme pour faire émerger des potentialités autres de l'espace urbain.

Cette volonté de dérouter les usages prescrits de l'espace urbain a connu une postérité certaine, suivant une logique – paradoxalement « situ » – qui est celle du *détournement du détournement*. Le bouleversement poétique de la ville occasionné par la dérive urbaine des situationnistes – qui devait permettre au sujet d'être acteur de son environnement urbain tout en prenant conscience des éléments architecturaux qui déterminent son comportement – deviendra, par exemple, un outil de diagnostic du fonctionnement urbain, quand les géographes découvriront, dans les années 1970, que la flânerie permet une intéressante compréhension du fonctionnement des territoires de la vie quotidienne. La saisie de ville au gré des déambulations d'un corps sensible permettant de saisir, selon les praticiens

d'une géographie comportementale ou des représentations, les éléments qui rendent « lisibles » une configuration spatiale donnée. L'outil, réinterprété dans le champ de la recherche académique, colonisera ensuite le marché des études d'urbanisme. Les praticiens des diagnostics habitants diffuseront alors une nouvelle méthode de lecture des qualités d'un espace donné, le safari urbain, se proposant d'appréhender la matière dont sont faits les lieux, en cheminant à travers eux et en discutant avec leurs habitants.

Ce produit dérivé de la dérive (Bonard, Capt, 2009) deviendra graduellement un outil incontournable des phases d'avant-projet, sorte d'accréditation d'une approche attentive aux qualités du lieu de l'intervention, à l'épaisseur existentielle de site de projet (Gwiazdzinski, 2016). Puis, il se diffusera jusqu'à la phase de projet elle-même, alors que les porteurs de projet urbain commenceront à développer des visites de site, des déambulations émaillées de rencontres avec des personnages historiques (de comédiens en costumes dits d'époque) ou contemporains qui ont pour objectif de faire sentir aux habitants d'une métropole donnée l'esprit d'un lieu, singulièrement du point de vue de son inscription dans un devenir. C'est que, parallèlement, la dérive urbaine se sera transformée en un levier d'*exotisation du*

proche (Matthey, 2007) à l'origine du développement de circuits touristiques urbains qui se proposent de mettre en valeur les inépuisables et proverbiaux « aspects inconnus de la ville » (Bonard, Guinand & Matthey, 2009).

Ces mutations de la dérive sont exemplaires. En quelques décennies, la culture et l'art se sont mués en outils au service des institutions publiques (Ambrosino & Guillon 2014), mais aussi au service des nouveaux acteurs de la fabrique urbaine (bureaux d'études interdisciplinaires, promoteurs d'une approche sensible, agences d'animation territoriale...). L'irruption politique de l'art dans l'espace public, la logique déroutante et jubilatoire du *happening* se muant lentement en un événement, au sens anglais d'*event*. La ville événementielle – c'est-à-dire un mode d'action sur la ville qui entrelace animation socioculturelle, aménagements urbains éphémères et marketing des villes (Gravari-Barbas & Jaquot, 2007 ; Gravari-Barbas 2009) au nom de la qualité de vie en ville (Mager & Matthey, 2010) – a modifié la grammaire de l'action politique par l'art. Quand la performance et l'éphémère deviennent un régime ordinaire de l'action sur la ville que reste-t-il de la dimension subversive de l'irruption de l'art sur l'espace public ?

“Le régime de l'évènement est devenu une manière ordinaire de faire la ville.”

L'ART NOUVEAU D'ANIMER LES VILLES : EXPOSITIONS ET AMÉNAGEMENTS TEMPORAIRES

Le régime de l'évènement est devenu une manière ordinaire de faire la ville (Gaberell, Ernwein & Matthey, 2016), conduisant à ce que, désormais, quand quelqu'un dit qu'il est actif dans le domaine de l'évènementiel, il est tout à fait possible qu'il soit tout simplement urbaniste ou collaborateur d'une administration chargée de conduire des politiques de la ville. L'organisation d'évènements – les *planned events* des *event studies* (Lamond, 2015) – permet de faire parler d'un lieu, d'une politique, des administrations publiques qui la porte (Matthey, 2011 ; Ernwein, 2015). Simultanément, elle permet – à peu de frais – d'attester d'une activité. Qualité qui la rend d'autant plus attractive à l'heure du renforcement des principes du *reporting* des activités des administrations, de l'injonction faite aux fonctionnaires d'attester qu'ils sont actifs, de quantifier leur production au moyen d'indicateurs et de rapports d'activités.

Ainsi, la tentation est-elle grande pour les pouvoirs publics de développer des opérations – relativement simples à mettre en œuvre – propres à *animer* la ville. Des manifestations sportives donnent, de loin en loin, l'impression que les villes centres sont un peu des plages ou des stations de sports d'hiver ; dans le même temps, les espaces les plus centraux des aires métropolitaines sont offerts à titre de vitrine aux partenaires des manifestations : RedBull, Coca... Tandis que les mondes de

l'art se trouvent mobilisés dans une version renouvelée du pacte ancien qui lie leur économie à la fortune du prince. Certains musées s'ouvrent à la ville entière, exposant des fragments de collections dans l'espace public, introduisant parfois des lignes de codes de la scénographie muséale dans le logiciel encadrant les interactions sur l'espace public (*regarder, pas toucher*). Dans un processus à double dividende, c'est au nom de la démocratisation de l'accès aux œuvres, que pouvoirs publics et institutions muséales (pas toujours publiques) soignent leur propre image. Dans le même temps qu'une ville accueille une animation et gagne un petit supplément d'âme susceptible de la distinguer dans la grande compétition des villes créatives ou innovantes, elle cède ponctuellement de son espace public à des fins de... publicité. Car on travaille bien sûr à faire savoir qui est l'instigateur de l'évènement, on communique sur le fait que le reste de l'exposition est, par exemple, visible, à Bâle, à la très élégante fondation Beyeler ou à Londres, à la prestigieuse *Tate Gallery* (Matthey, 2014)...

Mais l'évènement travaille à un autre niveau encore dans la fabrique rénovée de la ville. Tout dispositif spatial saisi par le temps est en effet susceptible de devenir un *event*. Les aménagements temporaires, outil urbanistique qui connaît actuellement un succès certain (Gwiazdzinski, 2015a), participe de ce mouvement qui aura acclimaté à l'action urbaine des propositions issues du champ de l'intervention artistique et de la subversion. Les aménagements temporaires permettent bien sûr de tester un équipement à venir. Ils sont,

cela va de soi, mis en œuvre dans le souci louable d'offrir des aménités nouvelles aux usagers de la ville. Ils aspirent également à transformer les rythmes urbains, à animer la surface étale de la quotidienneté (cet espace-temps que la critique des années 1970 caricaturait au moyen de la trinité métro-boulot-dodo). Ils permettent même de révéler des cycles profonds de l'univers urbain, calés sur les cycles cosmiques des saisons. Mais ils offrent, symétriquement, la possibilité, aux acteurs de l'urbanisme, de gagner une visibilité aux yeux des habitants et des financeurs.

Car la ville active et conviviale, propre à capter les circulants régionaux ou mondiaux, est une ville consciente de son obsolescence intégrée ; consciente de la nécessité de se renouveler, du besoin de recourir au marketing pour faire connaître cette rénovation permanente. On meuble ponctuellement l'espace public dans l'attente que quelque chose ou quelqu'un ne survienne qui soit apte à remplacer durablement l'ameublement temporaire. On construit simultanément l'image de ville effervescente, « où les choses bougent », où « il y a des projets », comme on dit. En somme, on invente une forme d'urbanisme trouvant son inspiration à la fois dans *En attendant Godot* de Beckett et *Les Chaises* de Ionesco. De là vient sans doute que l'urbanisme se soit si rapidement converti à l'évènementiel. Au demeurant, peu importe que les évènements trouvent leur public. Seules comptent les mémoires de cet évènement. Mémoire médiatique, liée aux plans de communication qui doivent construire la réception de l'*event*. Mémoire électronique, correspondant à ce qu'il en restera, sur le web. Mémoire bureaucratique enfin, celles des rapports d'activité et de gestion.

Ainsi, la nécessité économique de montrer que la métropole est active pour attirer des investisseurs, la nécessité politique de développer des activités à destination des citoyens convergent-elles vers un urbanisme d'évènements. Celui-ci a conduit à ce qu'en un peu plus de trois décennies, des pratiques et dispositifs issus de l'art auront certes fécondé la



© Luc Gwiazdzinski

réflexion sur la ville (Gwiazdzinski, 2015b), suscité de nouvelles manières d'identifier la qualité des territoires, mais auront presque aussitôt été transformés en outils au service des pouvoirs publics pour aménager et vendre la ville. La médiation culturelle participe, sans le vouloir, à ce détournement.

QUAND L'ÉVÈNEMENT SE FAIT EXPÉRIENCE

Sur le mode de la balade qui décale – rejeton de la dérive situationniste qui constitue le fil de mon argumentation –, des visites d'opérations urbaines modèles,

de réalisations architecturales exemplaires sont organisées partout en Suisse, par les pouvoirs publics, les organisations professionnelles, les associations militantes. Le quidam peut participer à des activités de loisirs en ville qui sont un moyen d'édification, une façon « d'apprendre des choses » sur ce qui « se passe près de chez soi ». Il s'y voit offrir un mode de découverte de son proche environnement. Il suit un guide. Il questionne. Il comprend. Puis, il retrouve ses activités ordinaires, ses proches, ses connaissances et évoque, parfois avec conviction, ce qu'il a vu, ce qui va se faire, là-bas, dans cette aire de la ville. Le quidam est d'autant plus convaincu qu'il

a appris en déambulant, en s'amusant, un peu de manière buissonnière. La réception a été une telle expérience, qu'il est acquis. L'évènement, inscrit, par la médiation culturelle, dans l'économie des loisirs intelligents, est ainsi susceptible d'être le moyen d'un marketing viral : chacun de ses consommateurs devenant un petit propagandiste au service d'une politique, d'une transformation plus ample.

Mobilisé dans le cadre d'activités de loisirs (certes intelligents), l'évènement s'apparente donc à ce que certains critiques de la communication ont appelé l'*infotainment*, c'est-à-dire le croisement de l'information et de divertissement. Or, l'*infotainment* est un puissant outil de gouvernance tant on est moins disposé à la critique quand l'information se fait divertissante, ludique même. Les *nouvelles formes de communication autour des projets urbains* (Bailleul 2008) sont ici exemplaires. Il s'y agit de convaincre dans un mouvement qui tient pour beaucoup de la « séduction manipulatrice » identifiée par les spécialistes de l'esthétique de la communication. Les rugosités résultant de la confrontation des points de vue, le sentiment que l'adhésion est aussi quelque chose qui s'arrache dans le conflit et le débat, s'amoindrissent (Mouffe 2013).

C'est ainsi que les nouveaux dispositifs de communication construisent la réception des projets urbains en travaillant l'habitant par le corps, reprenant en cela des procédés issus d'un certain théâtre contemporain pour lequel le spectateur doit se muer en acteur. Mais ces dispositifs abolissent le procédé du même théâtre qui ménage simultanément des temps de réflexivité critique : de mise à distance de l'action et d'un retour de la conscience qui commente. Les nouveaux dispositifs de médiation culturelle au service de la communication de projet proposent par exemple à un habitant ébahi de se déplacer dans une exposition tout en volumes. De marcher sur une orthophotographie qui lui permet de prendre la mesure des transformations souhaitées d'un territoire donné, des images de synthèse l'autorisent à visualiser le passé d'un lieu avant qu'une modélisation 3D

ne le propulse dans le futur d'un « futur cœur de ville, dense et vert ». Les sens, les affects qui sont ici ciblés pour atteindre un niveau de subjectivité qui n'est pas celui de la pensée argumentative : ce que le corps expérimente, en l'occurrence, ce n'est pas un échange dialectique d'arguments relatifs à des modèles d'organisations sociospatiales, mais des stimuli à l'état brut. De ce point de vue, les dispositifs de médiation et communication permettent aussi l'exercice de ce qu'il est désormais convenu d'appeler un *soft power* : il faut entraîner l'usager dans un mouvement qui lui donnera envie d'adhérer sans qu'il en ait conscience. Le caractère certes éducatif, mais surtout ludique (et par là permettant de libérer du « temps de cerveaux »), des événements organisés pour parler (et faire parler) de la ville, participe parfois de cet objectif. Dans ce mouvement, c'est bien comme une modalité du gouvernement du collectif des citoyens qu'apparaît l'évènement.

Dans ce contexte, l'enjeu est désormais de savoir comment maintenir la substance de ce qui, dans l'intervention artistique relevait préalablement de l'irruption sur l'espace public, du dérèglement de l'ordre normatif de la ville, du politique en somme. Car le risque est grand d'une part de faire de l'art, de ses pratiques et productions, un simple levier de l'animation socioculturelle des territoires. La dissémination des œuvres et pratiques dans l'espace public pourraient également participer à un certain renouveau de la fonction ornementale des œuvres et pratiques, tant il est vrai que de l'intention à sa mise en scène publique, les filtres sont nombreux qui transforment le geste en un événement marketé. Il est parfois utile de se rappeler que le potentiel de critique porté par l'irruption dans l'espace public résulte d'une sorte d'étrangeté qui permet de dérouter une trajectoire, de déprogrammer des usages, de susciter, en somme, l'ébauche d'un rapport réflexif et critique au monde comme il va.

Laurent Matthey

Enseignant-chercheur au département de géographie et environnement de l'Université de Genève

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ▶ Ambrosino, C. & Guillon, V. (2013), « Le Grand Paris à l'épreuve de la métropolisation culturelle : pratiques, territoires et institutions », in *L'Observatoire* n°43, pp.35-39.
- ▶ Bailleul, H. (2008), « Les nouvelles formes de la communication autour des projets urbains : modalités, impacts, enjeux pour un débat participatif. », in *Métropoles*, n° 3. <en ligne : metropoles.revues.org/2202>
- ▶ Bonard, Y. & Capt, V. (2009), « Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes ? », in *Articulo – Journal of Urban Research*, spécial issue 2 <en ligne : articulo.revues.org/1111>
- ▶ Ernwein, M. (2015), *Jardiner la ville néolibérale : la fabrique urbaine de la nature*. Thèse de doctorat en géographie, Université de Genève.
- ▶ Gaberell, S., Ernwein M. & Matthey, L. (2016, sous presse), « Transgresser ou animer ? L'évènement, nouveau régime de la fabrique urbaine ». In Györik Costas L., *Dehors ! Cultiver l'espace public*, Genève, La Baconnière.
- ▶ Gravari-Barbas, M. (2009), « La "ville festive" ou construire la ville contemporaine par l'évènement. », in *Bulletin de L'Association de Géographes Français*, vol. 86 (3), pp.279-290.
- ▶ Gravari-Barbas, M. & Jacquot, S. (2007), « L'évènement, outil de légitimation de projets urbains. L'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes », in *Géocarrefour*, vol. 82 (3).
- ▶ Gwiazdzinski, L. (2016), « Nouvelles explorations urbaines. Entre protocoles géographiques et néo-situationnisme ». In Caritoux, N., *Psychogéographies, Poétiques de l'exploration urbaine*, Paris, Mimesis <halshs-01249044>
- ▶ Gwiazdzinski, L. (2015a), « Nouvelles esthétiques des espaces publics et citoyennetés temporaires ». Conférence dans le cadre du site Formes et structures de la ville contemporaine. Lausanne, Suisse <halshs-01248878>
- ▶ Gwiazdzinski, L. (2015b), « Des tramways nommés désirs », in *Métropolitiques* <en ligne : www.metropolitiques.eu/Des-tramways-nommes-desirs.html>
- ▶ Mager, C. & Matthey, L. (2010), « Sages comme des images. Le leurre du marketing urbain », in *Tracés*, n° 10, pp. 10-12.
- ▶ Matthey, L. (2014), *Building up stories. Sur l'action urbanistique à l'heure de la société du spectacle intégré*. Genève, A-Type.
- ▶ Matthey, L. (2011), « Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle », in *Métropolitiques* <en ligne : www.metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>
- ▶ Matthey, L. (2008), « Si proche, si loin ! Penser les processus urbains à partir des modèles de la géographie du tourisme ? », in *Articulo – Journal of Urban Research*, n°3. <en ligne : articulo.revues.org/613 >
- ▶ Mouffe, C. (2013), *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres, Verso.

L'ART TOPOPHILE

Thierry Paquot

Le philosophe de l'urbain Thierry Paquot nous propose une déambulation critique à travers les époques, les villes et les formes d'intervention artistique. Au-delà des fonctions de décor et du beau, il décrit « l'art dans la rue », avec les spectacles vivants et les installations éphémères, et s'arrête sur « l'art à même la rue », un art qui fait corps avec la ville elle-même au point d'en devenir l'épiderme. Il plaide pour un art qui contribue à la topophilie, cette amitié de l'humain envers un lieu et entraîne les promeneurs à découvrir cette autre ville.

Sur les murs en pierre de cette vieille bastide les maçons avaient confectionné des niches dans lesquelles les habitants plaçaient une statuette de la Vierge ou d'un saint, certainement pour protéger leur demeure. Pendant la Révolution, celle-ci a été vandalisée ou brisée, laissant la niche vide, tel le témoignage d'une absence qui intrigue le passant. Qui parlerait d'art ?

Sur les murs en ciment de cette rue désertée, quasi abandonnée, aux immeubles vétustes voués à une démolition prochaine, on peut lire des graffiti, « *No Future* », « Lili, je t'aime », « À la vie, à la mort », « temps gage », « CRS = SS »... Qui parlerait d'art ?

Sur le mur d'un angle de la petite rue des Gobelins, un pochoir signé Miss Tic interpelle le chaland, « *Ce qui nous crève les yeux, nous rend aveugle* ». On parle alors d'art. Du moins, celles et ceux qui connaissent cette dénommée Miss Tic, pour les autres, ce n'est qu'une inscription qui prête à sourire ou à philosopher, destinée à disparaître sous l'eau féroce d'un Kärcher. L'art s'avère fragile...

Sur les murs, un panneau est solidement fixé, il sert à coller des affiches publicitaires, au slogan souvent d'une banalité troublante et au message ou à l'image d'un machisme ordinaire. Le corps érotisé d'une jeune femme fait donc encore vendre des voyages, des cellulaires ou des voitures ? Peut-on parler d'art ?

Il y a des rues orphelines d'architectures audacieuses, colorées, fantaisistes, des immeubles répétitifs et des maisons standardisées qui, sans grâce, s'imposent au regard du piéton, cherchant désespérément un peu de charme, là où seule triomphe une géométrie autoritaire, rentable et inhospitalière.

De simples arbres suffisent parfois à attribuer à une rue la vie qui lui fait défaut. Ses feuilles miroitent des mille éclats du soleil. Elles s'égouttent parfois en un murmure mouillé. Souvent, sa frondaison hardie fabrique une ombre bienfaisante, tout comme son dénuement hivernal évoque le temps qui passe qui, cycliquement, s'en va rejoindre la répétition calendaire. Mais, nous le savons, c'est tout autre chose qui confère à un lieu urbain cette urbanité si délicate à cultiver. Il faut bien plus que des oiseaux qui virevoltent, des chats et des chiens qui le traversent. Pour être urbain, un lieu réclame de l'attention humaine. Vous allez dire « *On a déjà du mal à s'entraider, regardez tous ces sans-abris qui mendient, alors si nous devons aussi prendre soin des lieux !* » Pourtant, c'est notre condition urbaine. Alors que faire ? L'embellir, dirais-je et vous me répondrez « *Vous savez les goûts et les couleurs !* », rompant à jamais ma velléité esthétisante...

Feuilletant un livre d'histoire des villes, je constate que les toutes premières cités connues se parent de statues, de fontaines, de mosaïques, de trompe-l'œil, de volumes bâtis variés alternant avec des jardins et

des placettes aux dimensions inégales. Les dénivelés sont soignés, les perspectives parfois chahutées, la symétrie – qui sera bien appréciée à l'âge classique – se brise en une enfilade labyrinthique déhanchée. On a l'impression que l'inattendu, la surprise et le familier participent à ce que nous nommons le « décor de la ville » ou mieux encore son « spectacle ». Tout est prêt pour la levée de rideau !

Les façades ouvragées, avec des encorbellements, des ferronneries, des ornements (non criminels, précisons-le !), une silhouette harmonieusement perturbée, enrichissent *le monde* de chacun. C'est là que l'art intervient, sans le crier sur les toits ! La place Royale (dorénavant, des Vosges), la place Dauphine, la place Vendôme, la place de Fürstenberg, pour n'en citer que quelques-unes dans Paris, représentent des œuvres d'art, qui selon les heures du jour et de la nuit, selon la climatique, selon le va-et-vient des piétons se trouvent modifiées, tant dans leur morphologie que dans leur ambiance.

Bien sûr, la forme d'une rue, son tracé comme son parcours, relève de l'esprit du temps. Il y a des ensembles urbains qui chantent la gloire de la monarchie et d'autres qui s'avouent républicains. À présent, la globalisation appauvrit tout territoire de ses lieux propres et le préfère précaire... Néanmoins (mais pour combien de temps ?), des obélisques, des arcs, des portes, des statues, des « installations », des « performances », des « détournements »,

des tags, des graffs – que sais-je encore ? – parent les rues et invitent chacun à l’apprécier. Savons-nous encore regarder une œuvre ? Fait-elle sens ? N’est-elle pas une convention ? Une normalisation des « espaces publics » accompagnant leur vidéosurveillance ? Un zeste d’art sponsorisé par une « marque » pour faire passer la pilule de l’homogénéisation du mobilier urbain et de la privatisation rampante des parcours ?

Gustave Kahn dénonçait l’alignement des façades le long de la voirie, les arbres administratifs au garde-à-vous, la force de l’habitude des praticiens et réclamait de la diversité, des parades, des cortèges, des farandoles mais aussi des affiches, qui apparentaient la rue à un musée hors-les-murs... Il n’allait pas aussi loin que les situationnistes, plus radicaux, qui exigeaient la fermeture des musées et la distribution aléatoire et tournante des œuvres dans les lieux publics, comme les bars, les boulangeries, les épicerie... C’est vrai que cela aurait de l’allure, un Magritte dans l’entrée de notre gare, un Cézanne au bistrot du coin, un Pollock dans la supérette ! Moins imaginaire, Gustave Kahn, se ravissait de l’affichage signé Toulouse-Lautrec, Mucha, Chéret... L’Art Nouveau fleurissait un peu partout dans les capitales européennes, comme le décrit si bien Roger-Henri Guerrand, qui précise que cet art floral qui s’empare du design d’un verre, d’une chaise, d’une rampe d’escalier tout comme d’une station du métropolitain, avec Guimard, se veut aussi politique, c’est-à-dire social. Cet « Art pour tous », dans la lignée de William Morris, désire mettre la beauté à la portée de toutes les bourses, c’est un art, à la fois « utile » et « spirituel », non dans une quelconque signification religieuse, mais dans l’élévation des âmes de chacun. Cet art enrichit le monde de n’importe quel individu, petit ou grand qu’il ouvre, ainsi, à la création.

Paul Klee formule la juste proposition, en disant que « l’œuvre est voie ». En effet, c’est elle qui conduit à elle-même. Aucune œuvre ne se prête à l’interprétation, à l’analyse scolaire, « l’auteur a voulu dire

ceci, montrer cela », non, non et non ! Aucune œuvre ne se comprend. Circulez, il n’y a rien à comprendre ! Il faut sentir, ressentir, apprécier, détester. Une œuvre vous retourne, vous bouleverse, vous désoriente, vous transporte... Tout œuvre puise au cœur du cœur de l’artiste pour se révéler en le révélant, la création est une naissance, une douleur, une séparation et aussi un devenir, une chance, une joie, *un monde*. Celui-ci ne parle pas à tous, tout de suite. Il demande une écoute, un regard, un toucher avec une rare exigence et une rare exclusivité, qu’on ne peut pas toujours satisfaire. En cela, une œuvre attend son heure. Un jour, peut-être, je serais heureux de m’arrêter devant, de la saluer, de la remercier d’être là, comme le Balzac de Rodin, comme une photo-affiche-manifeste d’Ernest Pignon-Ernest. Une œuvre qui se fait le porte-drapeau d’une idéologie n’est pas une œuvre, mais un service commandé peu recommandable ! Autant avouer que la plupart des œuvres du 1 % « art », ne sont pas des œuvres, mais des placements, des opportunités, des obligations, comme celles qui dépérissent au centre d’un rond-point...

À l’art dans la rue s’est mêlé l’art de la rue avec les marionnettes géantes, les spectacles vivants, les installations éphémères, puis l’art à même la rue. Cette heureuse expression prononcée par Paul Ardenne, Stéphanie Lemoine, Julien Terral et théorisée par Marie Escorne rompt avec l’art urbain entendu comme prolongement de l’art muséal. Il s’agit d’un art hors de l’atelier, hors de la galerie, hors des institutions, qui ne vise aucunement un « public » circonscrit et informé, qui ne s’intègre aucunement à un « espace » dit « public », qui fait corps avec la ville elle-même au point d’en devenir l’épiderme, scarifié, tailladé, tatoué. Cet art à même la ville ne se superpose pas au street art, il avance par mille chemins qui re-territorialisent ce que la globalisation déterritorialise, il grimpe sur les colonnes de Buren (dont la dégradation résulte du mauvais traitement que l’administration inflige à son œuvre, aussi bien à Paris qu’à Lyon, où les dispositifs pour l’eau et l’éclairage sont méprisés...), il marche derrière Francis Alÿs trainant son pain

de glace dans les rues de Mexico (1997), laissant une trace humide le temps qu’il fonde et que le soleil en efface le passage, il s’arrête devant la statue équestre de Léopold II que Théophile de Giraud badigeonne de rouge pour mieux déshonorer ce roi colonialiste sanguinaire (2009), il évite les obstacles que Boris Achour dissémine sur les trottoirs (« Actions-peu », 1993-1997), il se fige face au visage que la destruction d’un immeuble révèle sur un mur nu et mis en œuvre par Alexandre Farto alias Vhils ou à ceux que JR réalise avec la complicité de la destruction spontanée... C’est une autre ville que le promeneur découvre par la puissance d’une révélation. L’art ici contribue à la topophilie, cette amitié de l’humain envers un lieu.

Thierry Paquot
Philosophe

LECTURES :

- ▶ Ardenne Paul (2004), *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- ▶ Bourmon Fernand (1909), *La voie publique et son décor*, Paris, Renouard et Laurens.
- ▶ Choay Françoise (1969), *Espacements. L’évolution de l’espace urbain*, avec des photographies de Jean-Louis Bloch-Lainé, Hors-Commerce, réédition, Milan, Skira, 2003.
- ▶ Debord Guy (2006), *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rancçon et Alice Debord, Paris, Gallimard.
- ▶ Escorne Marie (2015), *L’art à même la ville*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Préface de Thierry Paquot.
- ▶ Guerrand Roger-Henri (1965), *L’Art Nouveau en Europe*, Préface de Louis Aragon, Paris, Plon, réédition chez Perrin en 2009 avec une Postface de Thierry Paquot.
- ▶ Kahn Gustave (1900), *L’Esthétique de la rue*, réédition chez Infolio en 2008, avec une Introduction de Thierry Paquot.
- ▶ Lemoine Stéphanie, Terral Julien (2005), *In Situ. Un panorama de l’art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Alternatives.

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES



DES FORMATIONS ITINÉRANTES ET TRANSVERSALES DESTINÉES AUX PROFESSIONNELS DES ARTS ET DE LA CULTURE

MASTER 2

DIRECTION DE PROJETS CULTURELS

Diplôme de Sciences Po Grenoble
12 semaines sur 2 ans
(420 heures de formation)

CYCLE NATIONAL

INVENTER LES TERRITOIRES CULTURELS DE DEMAIN

4 modules d'avril à septembre
(119 heures de formation)

LES ATELIERS CULTURE ET JEUNESSE

ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE, MÉDIATION, PARTICIPATION

5 jours en novembre
(35 heures de formation)

LES ATELIERS DES CULTURES NUMÉRIQUES

PROJETS CULTURELS DE TERRITOIRE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

En collaboration avec l'office
6 jours en mars (45 heures de formation)

RENSEIGNEMENTS

www.observatoire-culture.net
tél. + 33 (0)4 76 44 95 05



Auvergne - Rhône-Alpes



REMIXER L'ACTION PUBLIQUE

Chantiers ouverts au public. Design des politiques publiques. Pauline Scherer (coord.), La 27^e Région, La Documentation française, Paris, 2015, 498 p., ISBN : 978-2-11-009932-7, 29 €.

Comment redonner du sens à l'action publique et la rendre à nouveau désirable ? Cette problématique est au centre du travail de la 27^e Région depuis 2008. Avec l'ouvrage collectif *Chantiers ouverts au public* l'association semble être arrivée à une étape de bilan, qu'elle partage dans un livre-objet qui nous invite à voyager entre corpus théorique, contributions critiques, défis lancés à l'action publique, boîte à outils et retours d'expériences documentés.

Chantiers ouverts au public immerge le lecteur dans l'univers de l'innovation publique. Il permet notamment, et avec beaucoup de simplicité, de comprendre chacun des courants de pensées et mouvements qui inspirent l'innovation publique : les cultures numériques – le hacker, le *Do It Yourself*, le Libre et les communs – l'innovation sociale, la recherche-action, les sciences humaines et sociales, le design de services, le prototypage, le droit à l'essai-erreur, l'expérience usager, la co-création.

La cartographie proposée des initiatives européennes et nord-américaines, et la contribution de certains de ces acteurs, permettent de prendre la mesure de ces démarches. Ce n'est pas uniquement une douce et sympathique utopie produite par d'anciens acteurs un peu dissidents de l'écosystème public français, mais bien une nouvelle approche internationale de l'action publique.

Les auteurs apportent ainsi leur définition de ce que devrait être la politique publique : à quel endroit transforme-t-elle notre société ? À quel moment passons-nous de la politique à l'action publique ? En contrepoint, sont présentées différentes étapes historiques et méthodologiques de ces tentatives de modernisation : bureaucratie wéberienne, décentralisation mitterrandienne, *new public management* de Thatcher, repris en France avec la RGPP¹ et la LOLF²... On comprend ainsi comment les acteurs de l'innovation publique ouvrent une voie qui bouleverse les approches, en travaillant sur du prototypage de services à l'échelle ultra locale, dans des processus d'interactions directes entre usagers et agents publics. Et avec une posture qui assume la part sensible des expériences.

Toute la documentation critique mise à disposition dans l'ouvrage autour du programme TRANSFO permet de rendre palpable la mise en œuvre opérationnelle de leur démarche : quatre Régions volontaires (Bourgogne, Paca, Pays de la Loire, Champagne-Ardenne) ont travaillé sur une période de 2 ans avec une équipe pluridisciplinaire, embarquée au sein du Conseil régional dans un programme de 10 semaines, sur des cas concrets de politiques publiques à transformer ou à imaginer.

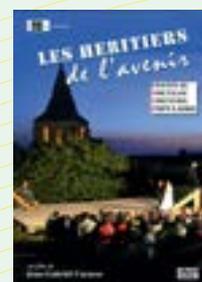
La pertinence de ce programme réside dans la dynamique de transfert de compétences. Il s'agit en effet d'insuffler au sein de l'Administration de nouvelles façons de faire, dans l'idée que l'innovation publique soit une démarche intégrée, et non dépendante d'un tiers externe prestataire et animateur.

Bien sûr, des interrogations se posent sur ces « ovnis de la modernisation publique ». Frédérique Pallez, professeur à l'École des mines ParisTech, coordonne à ce sujet un programme de recherche ANR³, et revient dans son article sur plusieurs points : les usagers participants à ces démarches sont-ils représentatifs ? Quels sont les critères de succès d'un prototype ? Ces expérimentations produisent-elles *in fine* de nouveaux services ou bien ont-elles pour vocation réelle de faire bouger les méthodes de conception et les

BRÈVE

LES HÉRITIERS DE L'AVENIR

Un film de Jean-Gabriel Carasso
Production : L'Oiseau rare 2015



Le festival Nouveau Théâtre Populaire a vu le jour en 2009. De jeunes artistes, sortis pour la plupart de grandes écoles nationales (Conservatoire National, Théâtre National de Strasbourg, Classe Libre du Cours Florent, Studio-Théâtre d'Asnières) décident de construire un plateau dans le jardin d'une propriété privée, à Fontaine-Guérin (Maine-et-Loire). Ils y joueront les grands textes du répertoire français (Molière, Corneille, Feydeau, Hugo...) et mondial (Shakespeare, Büchner, Brecht, Maeterlinck, Tchekhov...). Comme toute entreprise « romantique », celle-ci est née principalement d'un désir de liberté(s). Liberté des acteurs, des metteurs en scène, mais aussi liberté du public, grâce notamment au tarif unique de 5€. Face aux contraintes du travail théâtral professionnel (auquel ils ne renoncent pas), ils entendent inventer un mode de travail et de fonctionnement collectif qui réponde à leur espoir commun.

organisations ? L'auteure s'interroge également sur la capitalisation de ces expérimentations et la capacité des administrations volontaires à intégrer durablement ces méthodologies dans leur pratique professionnelle. La question du changement d'échelle est également posée : est-il possible ? Souhaitable ? La recherche manque encore de recul pour répondre à ces questions, c'est pourquoi elle doit y porter dorénavant une attention particulière.

On peut également se demander si ces Formes d'Innovation Publique (FIP) ne permettraient pas de contribuer à une approche plus prospectiviste de la politique publique ? Un sujet à peine effleuré dans le livre, mais sur lequel La 27^e Région va sûrement travailler à l'avenir.

Enfin, et même si ce n'est pas évoqué, on imagine (et on espère) que les FIP ne vont pas uniquement bousculer les métiers de l'administration mais également ceux de l'expertise et du conseil, dans leur méthodologie trop souvent *top-down* et rationalisée, et du coup dans les relations entre acheteurs publics et assistance à maîtrise d'ouvrage.

Voilà donc un ouvrage construit comme un puzzle, dont la fluidité d'écriture, son épure, son design (il est fonctionnel, on peut le lire dans tous les sens, et piocher ce dont on a besoin) excuse finalement son poids et la difficulté de le transporter avec soi ! Il joue en tout cas un rôle indéniable d'intermédiation qui manque encore cruellement aujourd'hui dans le dialogue entre les acteurs des cultures numériques et de l'innovation, les acteurs publics, et les citoyens.

Sylvia Andriantsimahavandy
Directrice de Cultures Créatives

Remixer l'action publique

NOTES

- 1- Révision générale des politiques publiques.
- 2- Loi organique relatives aux lois de finances.
- 3- Agence nationale de la recherche.

BRÈVES

CULTURE CHIFFRES

L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture, Anne Darras, 2015, ministère de la Culture, DEPS, 16 p.

Le Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS) a réalisé et publié une enquête sur l'insertion des jeunes diplômés des établissements supérieurs dépendant du ministère de la Culture. L'étude concerne 84 établissements et plus de 2500 jeunes actifs interrogés en 2014, trois ans après la fin de leur cursus. Les écoles d'architecture, d'arts plastiques et de spectacle vivant représentent la majorité des établissements observés (trois seulement relèvent du patrimoine et du cinéma). On y apprend que 86 % des diplômés sont en situation d'emploi et exercent pour la plupart un métier en rapport avec leur formation. Un chiffre encourageant, notamment au vu du contexte, même s'il est à noter que les modalités d'accès à l'emploi varient selon les filières et les spécialités des diplômés. L'enquête est très instructive et éclaire différents aspects du travail de ces jeunes diplômés : les types de contrat, d'emploi, de statut, la rémunération, les écarts entre les hommes et les femmes, la répartition entre les activités de création et d'enseignement, le degré d'épanouissement professionnel... Elle est accessible en téléchargement sur le site du ministère : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques>.

HISTOIRE DE LA CULTURE SCIENTIFIQUE EN FRANCE

Institutions et acteurs, Philippe Poirier (dir.), U-Culture(s), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016, 152 p., ISBN : 978-2-36441-164-7, 18 €.

Issue de la volonté militante de ses acteurs de développer une vulgarisation des sciences dans les années 70, la culture scientifique, technique et industrielle (CSTI) se professionnalise et s'institutionnalise dans les années 80. Son histoire, complexe du fait de sa situation au carrefour des politiques culturelles, éducatives, industrielles et de la recherche mais aussi de la diversité de ses acteurs, est dans un premier temps écrite par ceux qui la vivent. Le développement de l'histoire culturelle des sciences, d'une socio-histoire des politiques publiques et la reconnaissance de l'histoire du temps présent font de la CSTI un terrain de recherches historiques à part entière. Comment restituer les actions portées par une multitude d'acteurs ? Comment écrire une genèse de la CSTI ? Avec quelles sources ? Quelles archives créer pour les chercheurs de demain ? Telles sont les questions qui ont animé les débats du colloque du 11 février 2014 dont cet ouvrage présente les actes.

BIBLIOGRAPHIE

SEULS ENSEMBLE... REALLY ?

Seuls ensemble. De plus en plus de technologies de moins en moins de relations humaines, Sherry Turkle, Paris, L'Échappée, 2015, 525 p., ISBN : 978-29158309-1-0, 22 €.

L'ouvrage de Sherry Turkle paru en 2015, *Seuls ensemble*, s'intègre dans une trilogie qui s'initie avec *Second Self* (1984) et *Life on the Screen* (1997). Il porte sur « les rapports qu'entretiennent les gens avec leurs ordinateurs » comme l'auteure le synthétise à la vingtième page de son ouvrage. Le premier volume portait non pas sur « ce que font les ordinateurs » mais sur « ce que nous font » les ordinateurs au plan de la subjectivité. Le second traitait de la façon dont ces machines étaient utilisées pour se forger des identités en ligne tandis que le dernier tend à démontrer « l'accélération de ces deux tendances ».

Seuls ensemble propose cette démonstration en deux parties qui s'avèrent contrastées au plan des valeurs attribuées à cette extension d'une subjectivité connectée des machines aux humains. Cet ouvrage peut donc se décrire comme une somme théorique également au plan méthodologique puisqu'il s'appuie sur une décennie d'entretiens menés avec des adolescents et des étudiants mais également nombre d'adultes dans une perspective psychologique et psychanalytique.

De la robotique du *care* au malaise dans la connectivité

La première partie est consacrée « au moment robotique » et à la façon dont se nouent des relations affectives depuis les jouets robotiques (Furby, etc.) jusqu'aux robots de compagnie pour personnes âgées. Cette partie donne à lire une vision plus compassionnelle de l'intelligence artificielle à travers notamment les développements d'une « robotique du *care* » et confère à ce « moment robotique » une qualité relative d'ambivalence à la vie connectée balançant entre des aspects positifs et négatifs. Ce qui n'est pas le cas de la seconde partie intitulée « *En réseau, dans l'intimité de nouvelles solitudes* » à la tonalité beaucoup plus encore critique quant aux potentialités de la vie intérieure connectée. Si, dans son *Second Self*, Sherry Turkle décrivait l'ordinateur comme un « *second moi-miroir de l'esprit* », le *smartphone*, emblématique de ce « *malaise dans la connectivité* », nous fait vivre un nouvel état du « *moi comme objet* » (p.43). Différentes pathologies du numérique connecté se trouvent passées au crible par la psychologue : *multitasking* entraînant un défaut d'attention, confessions exhibitionnistes, *stalking* et cyberharcèlement, conversations réduites à des échanges de smileys et surtout primauté de la seconde vie connectée au détriment d'interactions sociales réelles. L'expérience analytique de Sherry Turkle l'empêche d'entraîner le lecteur dans une vision schématique mais sa narration n'en est pas moins à charge. Son mode de récit passe souvent par la description des pratiques de la connectivité du point de vue des acteurs, descriptions souvent énoncées sous un jour positif et qui s'avèrent problématiques pour les individus et ce, à leur insu, comme le diagnostique en conclusion la chercheuse. Ainsi, à propos d'un adepte de *Second*

Life, ce père de famille pratiquant ce jeu vidéo au parc, via son mobile, tout en jetant un œil sur ses enfants, suivant un registre d'expérience qu'il décrit tel un « mélange de vies » (*lifemix*), Turkle rapporte de telles pratiques identitaires plurielles à des problèmes conjugaux (« *Pete essaie d'oublier un mariage décevant* »). À propos d'une adolescente, élève en seconde, qui raconte qu'envoyer des textos lui permet de se découvrir et de connaître ses sentiments, Sherry Turkle remarque qu'elle ne débranche jamais son téléphone de peur de rater une urgence et émet l'hypothèse que la jeune fille a connu une vie faite de changements et craint plus que tout de se déconnecter. Dans un cas comme dans l'autre, ce ne sont pas tant les outils numériques ou la connexion qui sont les causes des

BRÈVE

LES INÉGALITES CULTURELLES

Qu'en pensent les Français ?, Olivier Donnat, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, juin 2015, Culture études 2015-4, 26 p.

Inscrit dans le cadre d'un vaste programme de recherches portant sur les représentations des inégalités dans la société française (Dynegal), ce numéro de la collection « Culture études » propose un contrepoint intéressant aux enquêtes menées par le DEPS sur les pratiques culturelles des Français. Après une analyse de la perception majoritairement sévère qu'ont les Français sur l'égalité d'accès à la culture (tout comme sur l'égalité dans d'autres domaines de la vie sociale), cette enquête souligne leurs principales attentes à l'égard des pouvoirs publics en matière de réduction de ces inégalités, plus de la moitié des Français étant favorables à une politique plus ambitieuse dans ce domaine. L'enquête s'attache également à identifier les différences de représentation et d'attentes en fonction de critères sociodémographiques. Elle montre ainsi que les femmes sont les plus nombreuses à dénoncer les inégalités et à réclamer un renforcement de la politique de démocratisation, alors que les jeunes paraissent assez en retrait sur ces questions.

accidents de la vie (mauvais mariages, séparations familiales) mais ils sont jugés par la chercheuse comme un symptôme de fragilité psychologique et leurs usages en deviennent problématiques. La perspective de la discipline psychologique sur la connexion introduit une sur-pathologisation de la pratique. Un peu comme si l'on demandait à des médecins cliniciens de décrire des individus bien portants. À la vie connectée faite d'identités plurielles co-présentes, en mobilité et d'interactions démultipliées dans des arènes digitales et physiques qui se trouvent souvent racontées à travers leurs vertus par les usagers, S. Turkle vient opposer une grammaire normative en termes de « *trahison, cruauté, risques, angoisse, nostalgie* ». Il ne s'agit pas de nier que la connexion fasse souffrir psychologiquement, notamment en étant trop prenante, trop accaparante ; il ne s'agit pas de s'aveugler sur les injonctions normatives de la vie connectée chez les adolescents mais il nous semble problématique de reporter sur les seuls individus et leurs psychologies ce qui relève de normes socio-économiques plus vastes.

Vers une politique du compagnonnage humains/non-humains

Afin de nourrir ce débat, il peut être intéressant, d'une part, de contextualiser les observations et les entretiens menées par S. Turkle en s'attachant aux conditions socio-économiques des sociétés connectées à la manière de Judy Wajcman dans son ouvrage *Pressed for Time - The Acceleration of Life in Digital Capitalism* (2015, Presses Universitaires de Chicago), dont la visée permet de dé-psychologiser le pourquoi des pratiques numériques et de mettre en compréhension plus sociétale la façon dont des outillages, infrastructures et plateformes modèlent de façon dialectique les relations sociales connectées. D'autre part, dans le prolongement de la première partie de l'ouvrage de Sherry Turkle, il semble pertinent d'actualiser les promesses du moment robotique en envisageant de transgresser la coupure anthropologique entre humains et non-humains au profit d'un véritable compagnonnage fait d'incarnation, de responsabilité et de matérialité comme le propose le paradigme compagnonniste ouvert par Donna Haraway dans son *Manifeste des espèces de compagnie* (L'Éclat, 2010).

Laurence Allard

Maitre de conférences, sciences de la communication, université Paris 3-IRCAV/Lille 3

BRÈVES

CONSTRUIRE DES PRATIQUES PARTICIPATIVES DANS LES BIBLIOTHEQUES #33

Raphaëlle Bats (dir.), Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015, 157 p., ISBN : 979-1-09128-158-4, 22 €.

Comment renouveler la participation des citoyens, et des différents publics au sein des bibliothèques ? Nombre d'entre elles s'engagent désormais activement dans la participation et la transformation de leurs pratiques à l'égard des usagers. Cette mutation témoigne de la volonté d'affirmer le rôle indiscutablement social et politique des bibliothèques, tout en renouvelant les réflexions que ces structures de proximité engagent autour des publics, à partir d'approches telles que : les savoirs partagés, la co-construction, l'*empowerment*, la démocratie participative... Cet ouvrage a vocation à accompagner les bibliothécaires – mais aussi tous ceux qui souhaitent se lancer dans des démarches participatives – dans la construction de nouveaux modes d'action qui empruntent au design de service ou au numérique pour imaginer des projets participatifs et innovants. Les témoignages et contributions proposés donnent des idées pour repenser le rôle et les usages de la bibliothèque d'aujourd'hui.

BIBLIOTHÈQUES TROISIÈME LIEU

Amandine Jacquet (dir.), Paris, Association des bibliothécaires de France (ABF), 2015, 198 p., ISBN : 978-2-900177-41-9, 30 €.

L'ouvrage présente et fait le tour du concept de « troisième lieu » appliqué aux bibliothèques. Si le concept est à la mode, il mérite d'être clarifié. Une vingtaine de contributeurs apportent leurs témoignages et réflexions variés. De l'Idea Store en Angleterre à la DOK aux Pays-Bas, en passant par la Chicago Public Library, l'ouvrage nous donne un large aperçu des différentes formes que peuvent prendre certaines bibliothèques dans le monde et en Europe du Nord principalement (bibliolabs, bibliothèques communautaires, bibliothèques participatives...). S'appuyant sur des bases communes de culture d'accueil, de convivialité, d'échange, d'implication des publics, de partage d'une culture vivante et stimulante, de développement des capacités humaines, de sentiment d'appartenance, les « bibliothèques troisième lieu » sont avant tout un projet politique et de société œuvrant à la cohésion sociale et la transmission de la culture. Effet de mode ou nouveau modèle ?

BIBLIOGRAPHIE

QUAND J'ENTENDS LE MOT « CULTURE », JE SORS MON VOCABULAIRE

Abécédaire des arts et de la culture, Christian Ruby, L'Attribut, coll. Culture et Société, Toulouse, 2015, 230 p., ISBN : 978-2-9160-0230-9, 18 €.

Tout auteur d'un dictionnaire, sévère ou « amoureux », d'un lexique, d'un glossaire, voire d'un inventaire ou d'une encyclopédie, s'expose au jugement aléatoire de ses lecteurs, dont la subjectivité ne cède en rien à celle qui présida aux choix de ses entrées. Ainsi en va-t-il de l'*Abécédaire des arts et de la culture* de Christian Ruby.

Spécialiste des Lumières, le directeur de la revue *Raison présente*¹ est trop fin connaisseur de Diderot et d'Alembert pour ignorer les risques du métier. Les règles du jeu veulent que l'œil s'attarde sur les notices que l'usager juge représentatives de l'échantillon, selon des critères qui correspondent en général à ses propres appétences, tandis que son doigt parcourt l'index – ici nommé « table » – à la recherche d'articles manquants.

Qu'on ne taxe pas d'oubli Christian Ruby. Pas de nom commun d'artiste ou de penseur dans sa sélection, peu de titres d'œuvres ou d'appellations d'école entre les lignes, mais les mots et locutions de la langue courante qui reviennent dans les débats sur ce qu'il était, dans le milieu du siècle passé, convenu d'appeler « les affaires culturelles ». Les 133 notions qu'il retient forment un archipel dont les points liés dessinent un portrait de l'auteur en sa bibliothèque.² L'*actor* n'est-il pas « celui qui pose les lois qui le font reconnaître comme leur auteur » (p. 31) ? Chez celui-ci, l'amour du savoir se partage entre esthétique et politique. La première n'a pas son entrée mais le concept affleure partout, et bien sûr dans l'article « Esthétisation ». La seconde s'écrit au pluriel de « Politiques culturelles », avec renvoi à un autre dictionnaire, celui que dirigea Emmanuel de Waresquiel.³ Dans leur examen le philosophe, toujours en voyage entre Athènes et Weimar, diagnostique le récent passage « d'une doctrine platonicienne normative (célébrer l'unité de la nation, un héritage culturel) à une doctrine aristotélicienne agglomérative (cultiver et juxtaposer les différences) », « d'une esthétique du goût plus ou moins liée à la philosophie d'Immanuel Kant [...], à une articulation autour du pragmatisme de John Dewey [...], par la médiation de Friedrich von Schiller [...] et de sa conception de l'esthétique » (p. 162). De quoi rehausser la prochaine joute entre les tenants de la « Démocratisation de la culture » (p. 80) et ceux de la « Démocratie culturelle » (p. 79) !

D'« Acculturation » à « Valeur culturelle », chaque expression a valeur de paradigme pour C. Ruby. De métaphore aussi pour la dernière, « Zoo », qui conclut un ouvrage entamé avec « Animal » par une morale sur l'exhibition coloniale de l'altérité. Deux termes allemands soulignent la signature d'un auteur dont les travaux sur Schiller font autorité,⁴ également

nourri de Kant, Hegel, Nietzsche, Benjamin et Arendt : *Bildung*, dont « formation » n'est que l'une des traductions possibles et *Kultur* dont, au XVIII^e siècle, l'acception s'est démarquée de *Zivilisation*, emprunt aristocratique au français, suspect de refléter la superficialité de l'esprit courtisan. Deux expressions anglo-américaines témoignent de ce que la langue épouse l'époque, pour le meilleur (*Cultural studies*) et pour le pire (*Mainstream*).

Pour ce qui est de la terminologie française, l'étymologie fournit souvent l'introduction et propose un bouquet de sens que l'auteur arrange selon son inspiration. Son éclectisme fait merveille dans les suggestions bibliographiques qui ponctuent chaque notice. C'est certes moins dans ce livre que dans les travaux de Pierre-Michel Menger que le lecteur puisera les éléments nécessaires pour appréhender le dossier des intermittents du spectacle, et plutôt dans ceux de Françoise Benhamou qu'il étanchera sa soif de connaissance sur « Économie et entreprises de la culture ». C. Ruby l'y renvoie justement.

La promesse du titre, sinon l'ordre alphabétique, invite à commencer par « Arts et culture » : on verra que toute la question tient dans la conjonction de coordination, ce « et » par lequel on oppose si souvent deux termes pensés cette fois dans leurs relations historiquement et sémantiquement situées, qui suscitent ce que les botanistes, les poètes, mais aussi les théoriciens du management stratégique⁵ appellent des « fertilisations croisées ». De là, on rebondira avec plus ou moins de bonheur vers « Création », « Communication » et « Éducation ».

Sans surprise, l'une des plus longues notices est vouée au « Spectateur » auquel C. Ruby avait déjà consacré tant de pages.⁶ Consacrer n'est pas le verbe qui convient, d'ailleurs, car l'art d'être spectateur est entièrement profane. Sa naissance « date de l'ère moderne, ce moment où les œuvres se qualifient par leur adresse indéterminée à tous (chacun ou tous), rompant ainsi avec l'adresse déterminée au divin de l'art de culte, en vertu de quoi elles déterminent une manière de construire un spectateur contemplatif, donc un type de spectateur dans un rapport esthétique. » (p. 197)

D'autres précis ont tenté de cerner l'étendue du champ sémantique couvert par la notion de culture dans ses migrations de la littérature à l'anthropologie.⁷ L'originalité du projet de C. Ruby, résumé *in fine* par « quatre paradigmes majeurs », tient à l'importance accordée non seulement à l'origine grecque ou latine des vocables, à leur arrangement dans des locutions, à leur emploi par des philosophes tels qu'Antonio Gramsci (« Hégémonie »), Michel Foucault (« hétérotopie ») ou François Jullien (« Universel »), mais encore à leur usages sociaux, leur portée politique et leur « Trajectoire culturelle », puisque la culture est avant tout affaire de dynamique.

À force de jongler avec les mots il serait commode à l'érudit de cacher ses convictions derrière des définitions. Quelle conception de la culture défend-il au fond ? D'aucuns le sommeront de choisir entre une analyse implacable de la domination (bref mais limpide exposé des notions de « Capital culturel » et d'« habitus » chez Pierre Bourdieu) et une rhétorique messianique de l'émancipation (précise référence au « Partage du sensible » selon Jacques Rancière).⁸ Sans se laisser enfermer dans ce faux dilemme, C. Ruby privilégie la dimension critique et réflexive d'une culture dont il ne se résout pas à abolir la forme intransitive, inscrite dans l'expression « Se cultiver » : « *L'humain se fait lui-même, il est son propre sculpteur, il se donne la forme qui lui convient – ainsi parlait Pic de la Mirandole (1463-1494)* » (p. 61). Ainsi fait-il œuvre de pédagogue, distinguant sans opposer, interprétant sans reproduire, appelant son lecteur à entretenir lui-même un savoir en friche. On se souviendra, au moment de refermer cet herbier, qu'il faudra souvent le rouvrir pour en faire germer les graines.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique à l'Université Paris Ouest Nanterre

Quand j'entends le mot « culture », je sors mon vocabulaire

NOTES

- 1- Par ailleurs collaborateur des sites Le Spectateur européen et Nonfiction.fr.
- 2- De son abondante bibliographie, on retiendra aussi : *Devenir contemporain ? La couleur du temps au prisme de l'art contemporain*, Éditions du Félin, Paris, 2007 ; *Les Résistances à l'art contemporain*, Labor, Bruxelles, 2002.
- 3- *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse et CNRS, Paris, 2001.
- 4- Voir Schiller ou l'esthétique culturelle, *Apostille aux Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, La Lettre volée, Bruxelles, 2006 ; *Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, La Lettre volée, Bruxelles, 2005.
- 5- Voir Henri Savall & Véronique Zardet, *Ingénierie stratégique du roseau*, Economica, Paris, 1995 (rééd. 2005), p. 497.
- 6- Voir notamment : C. Ruby, *Spectateur et politique. D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture*, La Lettre volée, Bruxelles, 2015 ; *La Figure du spectateur. Éléments d'histoire culturelle européenne*, Armand Colin (coll. « Recherches »), Paris, 2012 ; *L'Archipel des spectateurs*, éditions Nessy (coll. « La philosophie aux éclats »), Besançon, 2012 ; *L'Âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, La Lettre volée, Bruxelles, 2006.
- 7- Voir notamment Victor Hell, *L'Idée de culture*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1981 ; Denys Cuche, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte (coll. « Repères »), Paris, 2001.
- 8- Voir aussi C. Ruby, *L'Interruption, Jacques Rancière et la politique*, La Fabrique, Paris, 2009.

BRÈVES

PARTICIPATION DES HABITANTS : OSONS FAIRE AUTREMENT !

les cahiers du Développement Social Urbain, deuxième semestre 2015, n°62, 49 p., 17 €.

Les cahiers du Développement Social Urbain nous présentent dans ce numéro un ensemble d'initiatives novatrices qui favorisent la participation des habitants en Rhône-Alpes. Il ne s'agit pas de démarches exposées habituellement et développées depuis 30 ans dans le cadre de la politique de la ville, mais de projets d'innovation sociale actuels et alternatifs. De différentes façons, ils apportent tous des réponses concrètes à des problématiques sociales, de cadre de vie, de participation citoyenne, d'emploi et de développement économique dans les quartiers (accès à une alimentation de qualité à coût abordable, développement des capacités de recyclage, échange de services, espace de réflexion, etc.). Au niveau du logement, diverses initiatives, portées à la fois par des bailleurs sociaux mais aussi par d'autres structures indépendantes, permettent d'accompagner les habitants dans l'appropriation de leur cadre de vie (habitat, environnement) et de renforcer leur capacité d'action et d'engagement. Ces démarches passent entre autre par l'art et la culture. Inspirants et optimistes, ces projets montrent que de nouveaux espaces de renouvellement social sont possibles.

NECTART N° 2

Nouveaux Enjeux dans la Culture, Transformations Artistiques et Révolution Technologique, éditions de l'Attribut, 2016, 160 p., ISBN : 978-29-16002-36-1, 19 €.

Nectart, pour « Nouveaux Enjeux dans la Culture, Transformations Artistiques et Révolution Technologique ». Titre ambitieux qui trace les lignes de force du sommaire de la nouvelle revue culturelle des éditions de l'Attribut, maison indépendante toulousaine. La revue porte la marque de son époque : financée par du *crowdfunding* et éditée en petit format avec un graphisme sobre, peu de photos, du noir et du blanc et une couleur, l'orange, qui vient égayer autant que rythmer les pages. Un invité, figure intellectuelle marquante de ces dernières années, ouvre la revue à travers un entretien. C'était Boris Cyrulnik pour le premier numéro, c'est Nancy Huston pour le second. S'ensuit une place libre laissée aux artistes. Graphistes, auteurs, metteurs en scène disent leur rapport au monde, le rôle de l'artiste et de son art dans la société. Puis viennent des dossiers de fond traitant d'enjeux culturels à diverses échelles. Les sujets sont à la fois très actuels et très accessibles. Il y en a pour tous les goûts, pour tous les lecteurs, les spécialistes des politiques culturelles autant que les amateurs d'art et de culture en général.

BIBLIOGRAPHIE

DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE...

Pourquoi la musique ?, Francis Wolff, Fayard, Paris, 2015, 464 p., ISBN : 978-2-2136-8580-9, 22 €.

« “La musique est l’art des sons”. Quel ne fut pas mon éblouissement, à l’âge de huit ans, en découvrant cette définition. Je ne sais pas si ce fut mon entrée dans la “théorie musicale”, mais je crois que ce fut mon entrée en philosophie. Il y avait dans cet énoncé tout le pouvoir magique des formules définitionnelles. Elle concentrait en quelques mots simples le mystère des choses impalpables. Je n’ai guère changé d’opinion : la musique est bien l’art des sons. »

Peut-être faut-il être philosophe comme Francis Wolff, c’est-à-dire sage et hors du champ (de tir) des musicologues, compositeurs et autres professionnels de la musique pour se contenter joyeusement de cette ancienne mais utile définition de la musique, sans doute, puisqu’il le dit, à la portée d’un enfant. On ne peut soupçonner pourtant l’auteur, professeur à l’École normale supérieure de Paris, de manquer d’outils conceptuels pour expliquer doctement la musique et on en déduit donc, et immédiatement, qu’on tient là un livre à nul autre pareil, un livre bienveillant avant d’être savant – ce qu’il est aussi –, un livre qui nous prend par la main, par le cœur (et par l’oreille évidemment !) et nous mènera loin. Mais n’allons pas trop vite et laissons le mystère pour le futur lecteur.

Pourquoi la musique ? Voici une belle et simple question. Elle est posée d’emblée, en titre. Et il fallait l’oser. Il y a beaucoup de livres qui traitent du *comment* (penser la musique aujourd’hui) et si peu qui répondent au *pourquoi* ? Serait-ce que le comment permet d’éviter le pourquoi, moins rationnel et rassurant ? En tout cas les conservatoires, comme les universités, instituent le comment dès le commencement. Par souci de technique, ou de logique, ou d’intellectualisme, ou de facilité (sans exclure la possibilité que l’intellectualisme soit une facilité), le pourquoi a été oublié. Pourquoi fait-on de la musique ? Pourquoi ressent-on des émotions ? Aimez-vous Brahms, Berlioz, Boulez, Bowie ? Pourquoi oui ? Pourquoi pas ? *Et cetera*, il y a tant de pourquoi... Alors pour y voir clair, Francis Wolff nous propose habilement de transposer – exercice musical s’il en est – l’allégorie de la caverne de Platon. Moins d’ombres et plus de sons. Et même seulement des sons, à entendre (donc comprendre) esthétiquement, de manière sensible.

Francis Wolff a posé et répondu à ses questions sur la musique comme s’il ignorait que le sujet est saturé de thèses et autres théories martelées comme autant de vérités révélées. En trois grandes parties¹, il a choisi de définir :

1. *ce qu’est la musique* (donc ce qu’est l’art et ce que sont les sons, pour s’en tenir à sa définition) ;
2. *ce qu’elle nous fait* (qui n’exclut pas qu’elle nous fasse du bien) ;
3. *pourquoi elle est unanimement partagée* (« partout où il y a des hommes, il y a de la musique »). Magnifique projet ! Et tant pis s’il oublie que certains ethnomusicologues, pas plus relativistes ni

même préoccupés que lui par la réduction de la musique en une infinité de particularités, ont aussi pensé singulièrement ces sujets. André Schaeffner insiste sur les origines de la musique et propose cette idée : le pied du danseur aurait précédé la main du musicien... On n’est pas si loin des idées de Wolff. Ou encore John Blacking qui donne une autre belle définition de la musique (« du son humainement organisé ») et opère un retour à l’enfance musicale lors d’un séjour en Afrique... Et Jean Durning aussi, nous promenant en Orient, pour montrer qu’en musique *quelque chose se passe* doublement, dans la transmission autant que dans l’événement. Autant de thèmes abordés directement ou indirectement par Wolff sans que ces références semblent connues de lui. Mais peu importe puisque son regard extérieur et ses propositions stimulantes nous ramènent encore et toujours à la musique, avant toute chose...

Enfin, si on accepte volontiers que sa discographie soit évidemment subjective et partielle (comment faire autrement ?) on tentera de ne pas se limiter à son champ référentiel trop exclusivement occidental. Heureusement les chants soufis, Ravi Shankar et le jazz, bien que familiers désormais, nous suggèrent d’expérimenter en dehors de nos références classiques ce qui, selon Wolff, pourrait être *propre et commun* à toutes les expériences musicales. Comme une invitation à composer notre propre discographie et apprivoiser des événements sonores inouïs.

Parce que l’essentiel comme l’inattendu sont posés et/ou proposés de manière accessible, le livre de Wolff s’offre une place à part parmi les livres sur la musique. Philosophique, esthétique, amoureux aussi, il nous étonne à chaque instant et génère sa propre musique à danser, à penser... C’est pourquoi il est important.

Bruno Messina

Directeur de l’Agence iséroise de diffusion artistique et du Festival Berlioz
Le titre de cet article est emprunté au poème *Art Poétique* de Paul Verlaine.

De la musique avant toute chose...

NOTE

1- Il y en a une quatrième, trop courte hélas, mais elle est une extension du champ qui pourrait nous mener ailleurs et il n’est peut-être pas utile de l’aborder ici. Le lecteur la découvrira à la fin du parcours, comme la lumière dans l’allégorie de Platon.

BIBLIOGRAPHIE

POLITIQUE DES ALGORITHMES

À quoi rêvent les algorithmes ? Nos vies à l'heure des big data, Dominique Cardon, Seuil, coll. La République des idées, Paris, 2015, 112 p., ISBN : 978-2-0212-7996-2, 11,80 €.

Le petit livre (106 pages) de Dominique Cardon est en réalité un grand livre. Modeste, il fait appel à une prise de conscience collective de l'importance du calcul dans nos vies. Ambitieux, il dessine une critique du discours qui privilégie les données individuelles sur les actions collectives. C'est un livre que toute personne, attachée à la démocratie réelle et à l'autonomie des individus, doit lire et méditer. « Une radiographie critique des algorithmes est un enjeu démocratique aussi essentiel qu'inaperçu. »

Dominique Cardon élargit la notion d'algorithme (organisation d'un calcul) pour considérer combien nous nous trouvons dans une situation telle que « nombre de nos gestes quotidiens, d'achats, de déplacements, de décisions personnelles ou professionnelles se trouvent orientés par une infrastructure de calcul ». Loin d'être neutre, le calcul algorithmique importe les méthodes, les informations, les choix, les hypothèses de ceux qui l'ont mis en place. Les gigantesques infrastructures de calcul qui rythment nos activités, nos orientations, nos décisions et nos choix sont en réalité des plateformes qui visent avant tout « la satisfaction de leur client ». En économie, le client est celui qui paie un service et quand celui-ci est offert gratuitement aux usagers, la question qui se pose est celle de la loyauté de la plateforme de service. Sert-elle l'utilisateur ou son client ? Comment pouvons-nous, en régime démocratique, nous assurer de cette loyauté des plateformes ? On sent bien qu'il s'agit d'une question fondamentale. Ouvrir les algorithmes pour en mesurer les objectifs, les conséquences sur nos vies et assurer une régulation du calcul conforme aux intérêts sociaux, devrait devenir une question politique et sociologique déterminante.

Selon Dominique Cardon, nous entrons dans une *société du calcul* sous la double pression d'une augmentation des données calculables (nos traces, symptômes de nos pratiques, et les signaux portés par la multiplication des informations en ligne) et d'un changement dans les méthodes et les objectifs des calculs. En sociologue, il considère la statistique comme un instrument de mesure permettant de valider des hypothèses sur les comportements et les stratifications de nos sociétés. Or, les nouveaux calculateurs introduisent une *micro-physique* qui vient bouleverser cette approche : les dynamiques sociales seraient déterminées à partir des profils individuels, constitués par l'accumulation de traces. Pour les tenants des mégadonnées (*big data*), « le modèle n'est plus une entrée dans le calcul, mais une sortie ». La théorie sociologique, les hypothèses sur l'évolution des comportements et des sociétés, obtenues par des agrégats issus du raisonnement seraient remplacées par des classifications issues de l'analyse algorithmique des comportements individuels. Dominique Cardon va s'efforcer tout au long de ce livre de

déconstruire ce discours positiviste sur les données et les calculs. Les calculateurs ont des objectifs, et leur mission, loin d'élargir la connaissance de la société sur elle-même, est plutôt de trouver de nouveaux moyens de persuasion, d'influence. « En alignant les calculs personnalisés sur les comportements des internautes, les plateformes ajustent leurs intérêts économiques à la satisfaction de l'utilisateur. »

Selon l'auteur, il y aurait quatre formes de calculs et de mesures qui s'appliqueraient à nos activités sur l'internet : la *popularité*, qui mesure la fréquentation d'une page (et ce faisant sa valeur pour l'apposition de bannières publicitaires) ; l'*autorité*, qui découle du nombre de liens se dirigeant vers un document (mais

BRÈVE

ÉCONOMIE DES ARTS ET DE LA CULTURE

François Mairesse, Fabrice Rochelandet, Paris, Armand Colin, 2015, 272 p., ISBN : 978-2-20027-741-3, 27 €.

Les derniers chiffres parus sur le poids économique des arts et de la culture imposent aux acteurs en charge de ce champ de se saisir au plus vite des implications de la logique économique. Afin de faire face aux enjeux à venir il est nécessaire de comprendre les codes économiques et leurs incidences. Cet essai, écrit à deux voix, encourage à une meilleure maîtrise du discours économique et de sa structure et aide à en appréhender les limites et la portée. Il apporte les clefs utiles à l'appropriation d'une discipline encore trop étrangère aux professionnels, souvent « orientés dans le monde de la culture en réaction aux difficultés de raisonnement scientifique ». Or, l'argument économique devient de plus en plus important aujourd'hui, car il est le seul à la fois légitime et audible pour les autorités de tutelle. L'intérêt de cet ixième ouvrage d'économie de la culture réside dans le fait que, à l'aide d'une analyse générale rigoureuse, par secteur et transversale, il permet de comprendre le raisonnement économique *stricto sensu*, pour le valider, ou éventuellement y apporter une solution alternative.

qui survalorise alors les internautes agissants, qui disposent de pages pouvant inscrire ces liens) ; la *réputation* qui définit la capacité d'un individu à relayer des informations (une métrique qui a eu un impact radical sur des industries comme le tourisme ou la restauration) ; et la *prédiction* dont l'objectif est d'offrir à l'usager une « recommandation » issue de la comparaison entre son activité propre et celle des autres internautes qui ont des comportements similaires. Chacune de ces métriques mériterait un examen critique, mais plus que tout, il importe de concevoir que chaque internaute se sait « *sous le regard d'une métrique* » ce qui tend à « *orienter ses actions en direction des effets qu'elles auront sur la mesure. Les métriques servent à fabriquer le futur* ». Ceci nous montre que mesurer n'est pas inoffensif. Les algorithmes utilisés par la société des calculs doivent à ce titre pouvoir être analysés et critiqués, afin d'évaluer leur loyauté.

Un paradoxe veut qu'un calcul appuyé sur de nombreuses traces individuelles, au lieu de dévoiler une grande diversité, finit par construire des groupes très homogènes. Selon Dominique Cardon, ce sont ainsi les régularités sociologiques pré-existantes, et souvent repérées par les travaux antérieurs, qui réapparaissent. « Qui se ressemble s'assemble »... les algorithmes retrouvent les dictons populaires.

Pour développer le pouvoir d'agir du citoyen du XXI^e siècle, Dominique Cardon estime qu'il est nécessaire « d'encourager la diffusion d'une culture statistique auprès d'un public beaucoup plus large que les seuls spécialistes ». Puisse ce livre nous inciter à ouvrir la boîte noire de la société des calculs et nous donner l'envie d'agir pour que la démocratie (le choix éclairé des citoyens via leurs formes d'organisation collective) reste le moteur de l'avenir, et que l'on renvoie les mesures à leur place d'indicateurs.

Hervé le Crosnier

Enseignant chercheur à l'Université de Caen

BRÈVE

PATRIMOINE, IDENTITÉ ET DÉVELOPPEMENT TERRITORIAL

Edwige Garnier et Frédéric Serre (dir.), La Librairie des territoires, 2015, 180 p., ISBN : 979-10-90369-08-5, 18 €.

Constitué des contributions d'un collectif de chercheurs et de professionnels du développement territorial impliqués dans une formation de l'Université de Limoges, cet ouvrage décrypte la notion de patrimoine, sa place croissante (qualifiée d'inflation patrimoniale) dans nos sociétés et examine sa mobilisation dans le développement territorial, notamment autour de la construction de projets de territoire, du développement économique et touristique, de l'activation du lien social. Le patrimoine est appréhendé comme une construction sociale et l'ouvrage s'inscrit dans la lignée des travaux universitaires récents menés dans les champs de la géographie et de l'aménagement territorial. Toutefois, sa lecture n'est pas réservée aux chercheurs et aux étudiants, faire du livre un outil de réflexion accessible à l'ensemble des acteurs est d'ailleurs un objectif constant de la maison d'édition *La Librairie des territoires*. Agrémenté d'exemples variés de valorisation patrimoniale, puisés notamment en milieu rural et mobilisant des lieux de mémoire, les milieux naturels, les arts visuels..., cet ouvrage montre la diversité de relations entre patrimoine, identité et territoire. Il nous éclaire sur les rapports que nos sociétés entretiennent avec leur passé, ce qui est bienvenu dans le contexte actuel de transformation de la mise en œuvre des politiques publiques sur les territoires.

à signaler

L'art en chantier : Stefan Shankland et l'Atelier/TRANS305, Stefan Shankland et Stéphane Tonnelat, Paris, Archibooks, 2016, ISBN: 978-2-3573-3393-2, 183 p., 19 €.

La culture pour tous, Jean-Michel Tobelem, Paris, Fondation Jean-Jaurès, 2016, ISBN : 978-2-3624-4088-5, 117 p., 6 €.

Repenser les politiques culturelles, UNESCO, Rapport mondial Convention 2015, 237 p.

<https://drive.google.com/file/d/0B6fdZ0qWrZyoaENTbG92bTFILXM/view>

La transformation sociale par l'innovation sociale, Juan-Luis Klein, Annie Camus, Christian Jetté, Christine Champagne, Matthieu Roy (dir.), Québec, Presses de l'université du Québec, 2016, ISBN 978-2-7605-4387-4 , 463 p., 42 €.

n° 38/39 - été 2016 - 15 €

stradda

numéro
double

le magazine des arts pluriels

ESPACES PUBLICS | CIRQUE | SCENES

à commander
sur
stradda.fr

10 ans
de création

+33 (0)1 55 28 10 10
accueil@horslesmurs.fr



L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Vincent Guillon / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : © Gilles Aguilar.

Cie Acte/Annick Charlot

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Marie Andrieu

Ont collaboré à ce numéro : Charles Altorffer, Laurence Allard, Sylvia Andriantsimahavandy, Marie Andrieu, Marc Armangaud, Patrick Braouezec, Collectif Etc, Bernard Faivre d'Arcier, Camille Faye, Michèle Ferrier-Barbut, Aglaée Degros, Nicolas Détrie, Vincent Guillon, Luc Gwiazdzinski, Joël Henry, Alice-Anne Jeandel, Fabrice Laurent, Hervé Le Crosnier, Maud Le Floc'h, Loïc Magnant, Quentin Maillet, Cécile Martin, Laurent Matthey, Bruno Messina, Hélène Monin, Samuel Périgois, Laurent Petit, Lisa Pignot, Olivier Py, Elisabeth Renau, Jean-Pierre Saez, Philippe Saire, Florian Salazar-Martin, Sébastien Thiéry, Emmanuel Wallon, Chris Younès.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 3^e trimestre 2016

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère, la Ville de Grenoble, l'Institut d'études politiques et l'Université Pierre-Mendès France de Grenoble.

Éprouver la métropole en marchant : le GR®2013, un chemin à la croisée des cultures de randonnée Vincent Guillon / Des explorations aux hospitalités, un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire Loïc Magnant / Fabriquer de l'« en commun » Patrick Braouezec / Mobilisations populaires spontanées et politiques urbaines : frères ennemis ? Collectif Etc / Construire en dissidence. Tout l'art du PEROU Sébastien Thiéry / L'artiste dans l'émergence de la ville foraine Maud Le Floc'h / Psychanalyse urbaine : Charleroi sur le divan Charles Altorffer, Laurent Petit, Fabrice Laurent / Notes sur le moment alternatif des grands espaces publics métropolitains Marc Armengaud / Gouverner par l'événement. Quand l'action sur la ville s'empare de la critique artiste Laurent Matthey / L'art topophile Thierry Paquot / Remixer l'action publique Sylvia Andriantsimahavandy / Seuls ensemble... really ? Laurence Allard / Quand j'entends le mot « culture », je sors mon vocabulaire Emmanuel Wallon / De la musique avant toute chose... Bruno Messina / Politique des algorithmes Hervé le Crosnier.



© Gilles Aguilar
Cie Acte/Annick Charlot, spectacle LIEU d'ÊTRE à Villeurbanne en 2014.

22 €

N° 48 ÉTÉ 2016

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net
Tél. +33 (0)4 76 44 33 26
Fax +33 (0)4 76 44 95 00
www.observatoire-culture.net