

CAhiers de la MÉTROPOLÉ BORDELAISE

#20 | NOVEMBRE 2021

nagnagna

EE

ART:
EAT.



Necropolis

GRAFFITI IS
WHAT MAKES CITY
MORE INTERESTING
THAN GRAFFITI



LA VILLE
QUI AIMAIT
L'ART ?

de

Tous

les

jours

OF THE USE
TO HUMAN VANITY: A COFFEE
CUP, A BEER CAN, A CAPRI-SUN
ON THE PAVEMENT.

NEVER
CULTIVANT
LES ZONES
À DÉFENDRE.

anarcademisme.org

**LA VILLE
QUI AIMAIT
L'ART ?**

Publication semestrielle de l'a-urba
Hangar G2 - Bassin à flot n° 1
Quai Armand-Lalande - BP 71
33 041 Bordeaux Cedex
www.aurba.org

une revue créée par Jean-Marc Offner

Directeur de la publication et de la rédaction
Françoise Le Lay
Gilles Pinson, rédacteur en chef adjoint

Équipe éditoriale
Élodie Maury, responsable d'édition
Sandra Rinjonneau, assistante de rédaction

Comité de rédaction
François Cougoule, Valérie Diaz,
Nathanaël Fournier, Patrice Godier,
Françoise Le Lay, Thierry Oblet,
Gilles Pinson, Guillaume Pouyanne,
Sandrine Vaucelle

Coordination graphique
Olivier Chaput

Conception maquette
Catherine Cassou-Mounat,
Olivier Chaput, Véronique Schiltz

Iconographie
Hélène Dumora,
sauf mention contraire

Commercialisation et diffusion
Le festin
176, rue Achard
Zone d'activité Achard - Bât. F1
33 300 Bordeaux
05 56 69 72 46
contact@mail.lefestin.net
www.lefestin.net

Diffusion
Estelle Fromy • 05 57 10 58 67
diffusion2@mail.lefestin.net
Anabelle Vischi • 05 57 10 58 67
diffusion@mail.lefestin.net

Abonnements
Julie Brochard • 05 57 10 58 60
julie.brochard@mail.lefestin.net

Impression
Imprimerie Laplante (Mérignac)

Dépôt légal : novembre 2021
ISBN : 978-2-36062-292-4
ISSN : 2260-9075

 **PEFC** 10-32-3010 / Certifié PEFC /

Ce produit est issu de forêts gérées
durablement et de sources contrôlées.
pefc-france.org



Arnaud Théval, *Accident artistique*, document 2021, © Arnaud Théval.

édito

Entrez les artistes ! *CaMBo* annonce la couleur pour un dossier consacré à la relation complexe, parfois tourmentée, entre l'art et la ville... et le politique. Il ne s'agit pas seulement de décoder les formes d'expression proposées par l'art urbain contemporain mais de s'interroger sur cette toile XXL que représente la ville. Avons-nous besoin d'art dans la cité, et pourquoi ? Quelle place est faite aux artistes ? Quel rôle ont-ils ? Que partagent-ils avec les urbanistes ?

Au fil des textes, les auteurs de ce dossier évoquent l'Œil de l'artiste, sa capacité à porter le regard, à le déplacer, à voir comme si c'était la première fois. « Qu'est-ce que l'artiste ? » interrogeait Bergson : « C'est un homme qui voit mieux que les autres car il regarde la réalité nue et sans voile ».

Ainsi, dans la ville, l'artiste peut saisir et révéler ce que passants et habitants ne voient pas, ou plus. Il imprime sa création sur une façade ou sous un pont, l'inscrit dans le coin d'un panneau, la grave sous nos pas, l'installe au centre d'une place ou la glisse subrepticement sur un trajet familier. Au travers de sa vision, Il réenchante l'urbain quotidien. D'aucuns considéreront qu'il impose sa conception du beau et du monde.

L'art dans la ville est à la fois expérience sensorielle et interpellation. Car au-delà de l'œuvre, il y a ce qui se joue « hors-cadre », « hors-champ » : le lieu, l'espace public, le quartier. La ville. Son histoire. Les habitants et les usages. Les futurs possibles. C'est tout cela que l'artiste nous invite à percevoir. Certes la démarche artistique reste une expression de soi mais elle est aussi une manière de questionner les évidences. De chahuter les conventions.

Décaler le regard, mettre en perspective, c'est aussi ce que fait, à sa façon, l'urbaniste. Pour dépasser la bataille du beau et du laid, l'antagonisme entre le modèle vertueux et celui qui est dénoncé, pour enterrer les guerres de territoires (entre ville et campagne pour n'en citer qu'une). Encore faut-il se libérer « des persistances rétinienne les plus installées » qu'examine Jean-Marc Offner dans *Anachronismes urbains*. Dans cette ambition, l'urbaniste n'est pas démuné d'outils et de créativité : les mots et la quête de définitions, l'observation et la recherche de la mesure, l'invention de nouvelles formes de représentation, ou encore le recueil de la parole afin d'entendre les aspirations des citoyens. Parfois aussi, il lui arrive de nouer une alliance bienheureuse avec l'artiste.

Regarder autrement, c'est embrasser la complexité. C'est éviter de porter sur un paysage, un projet, des modes de vie, un jugement esthétique, social ou moral. L'art, comme l'urbanisme, s'emploie à préférer la nuance à la bien-pensance.

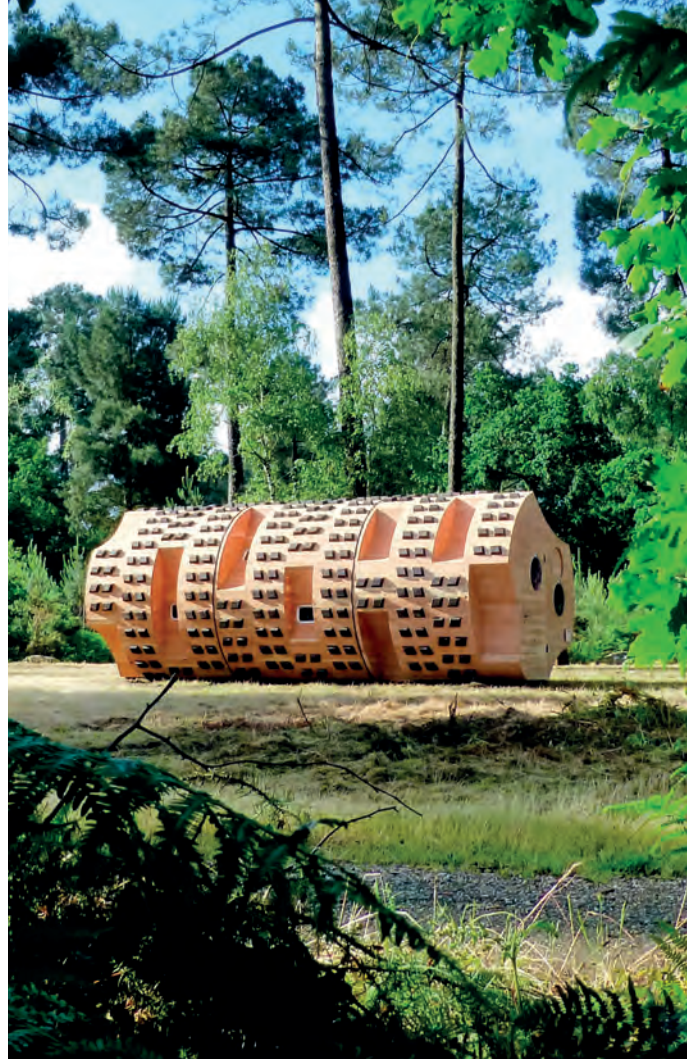
Françoise Le Lay



© Pierre Fraenkel.



Mathieu Tremblin & Co, Mauvaise restauration « Freedom », 2020, rue Saint-Michel, Strasbourg. © Mathieu Tremblin.



Bruit du Frigo, Le Tronc creux, refuge périurbain #5, 2013, forêt du Bourgaith à Pessac. © Bruit du Frigo.

DÉBATS

GRAND ENTRETIEN

Christophe Hutin
| Gilles Pinson

4

CONTROVERSE

**Périurbain : faut-il (vraiment)
lutter contre la voiture ?**

8

| Yoann Frontout | Guillaume Pouyanne
| Anaïs Trousselle

IMPERTINENCE

Bouffons du ballon
| Thierry Oblet

11

BRUITS DE LA VILLE

ÉPHÉMÈRE

Photographie | Hélène Dumora

13

SENS DE L'ÉVÉNEMENT

Vivre ensemble ?

| Élodie Maury

14

ESPACES PUBLICS

Les délaissés urbains

De l'invisibilité à la reconquête ?

| Emmanuelle Goïty | Sophie Haddak-Bayce

15

VOISINAGE

Le parc d'éoliennes au large de l'île d'Oléron

| Antonio Gonzalez Alvarez

17

INNOVATION

Permis d'innover et réversibilité

| Jean-Émeric Monseau

20

DOSSIER LA VILLE QUI AIMAIT L'ART ?

coordonné par Arnaud Théval | François Péron

31

À quoi sert l'art public contemporain ? Christian Ruby	35	Les fantômes de la station Laurier De l'art dans l'espace public comme images de pensée Alain Kerlan	48
Reconnaître l'œuvre d'art dans la ville ? Marie Escorne	38	Cultivons nos liens : c'est urgent ! Pauline de La Boulaye	52
« L'art est en capacité de s'adapter ou de contrarier l'espace » Entretien avec Benoît-Marie Moriceau François Péron	42	Quand l'artiste devient créateur d'urbanité Sophie Haddak-Bayce	56
« Les gens sont totalement sensibles à l'art » Entretien avec Pierre Fraenkel et Mathieu Tremblin Arnaud Théval François Péron	44	Créer du lien dans la ville Artistes et urbanistes, même combat ? Entretien avec Yvan Detraz et Arnaud Théval Sophie Haddak-Bayce François Péron	60

ACTEURS

IDENTITÉS MÉTROPOLITAINES

Photographie Hélène Dumora	21
-------------------------------------	----

MÉMOIRE

Chais des Chartrons, Cœur de Bastide Les deux « ZAC de départ » du renouveau bordelais Patrice Godier	22
---	----

TRANCHE DE VIE

(Im)mobilités Nathanaël Fournier	25
--	----

FABRIQUE URBAINE

« Activez-moi tout ça ! » Clara Barretto François Cougoule	28
--	----

DÉCRYPTAGES

REPRÉSENTATION

Dériver pour mieux se retrouver ? Malvina Orozco	65
--	----

RECHERCHE

Histoires de villes Sandrine Vaucelle	68
---	----

MÉTHODE

Comment ambiancer une rue en 5 minutes ? Jean-Christophe Chadanson	70
--	----

CHIFFRAGE

250 000 habitants deviennent des ruraux ! Caroline De Vellis	72
--	----

LEXIQUE

Périurbain L'impossible définition Stella Manning	73
--	----

ACTUALITÉ DU DROIT

Les contrats de transition écologique « Faux-amis » juridiques ? Michaël David	74
---	----

KIOSQUE	75
----------------	----

Christophe Hutin

GILLES PINSON

Votre parcours est étonnant ! Après un échec à l'École de la marine marchande, vous vous retrouvez à Soweto à 19 ans. En 2021, vous voilà architecte et commissaire du pavillon français à la Biennale d'architecture de Venise. Comment en êtes-vous arrivé là ?

J'ai grandi dans un petit village d'altitude dans les Hautes-Pyrénées. C'est peut-être ce qui m'a poussé à vouloir devenir marin, car en montagne on n'a pas d'horizon au sens propre du terme. J'ai aussi de la famille en Bretagne, un pays de voyageurs et de marins. J'avais envie de voyager et d'avoir un horizon. J'ai raté à deux reprises le concours de la marine marchande. Je crois qu'on se construit dans les échecs. Ces échecs ont été au final bénéfiques pour moi. Ça m'a permis de rebondir et de partir en Afrique du Sud. Pourquoi l'Afrique du Sud ? Parce que c'était l'actualité, c'était le printemps 1994, les premières élections post-apartheid.

C'est cette expérience en Afrique du Sud qui m'a conduit vers le logement. Dans le quartier où je vivais, il y avait des mariages tous les week-ends. J'y étais systématiquement invité comme élément exotique. Le samedi, on faisait la fête, et le dimanche, il fallait construire la maison des jeunes mariés. J'ai participé à ces constructions. J'étais assez nul, je n'avais aucune compétence mais cette expérience m'a bouleversé.

Je me suis dit que c'était ce que j'avais envie de faire dans la vie. J'ai pensé bêtement que c'est ce qu'on apprenait à faire dans les études d'architecture, construire des maisons avec les moyens du bord. En fait pas du tout... J'ai fait des études d'architecture mais je n'ai pas forcément appris des choses qui ont prolongé cette expérience.

« L'énergie que mettent les habitants dans l'acte d'habiter devrait être la matière première de l'architecte »

Comment passe-t-on de l'expérience de la construction de maisons à Soweto à ce que vous racontez sur ce que vous appelez les « communautés à l'œuvre » ?

Je pense qu'il faut toujours se rappeler qu'habiter c'est une action. Lorsqu'on habite, on n'est pas passif. L'énergie que mettent les habitants dans l'acte d'habiter, elle peut et doit transformer l'architecture. C'est une ressource pour l'architecture mais qui, dans les faits, est malheureusement insuffisamment mobilisée. En Afrique du Sud, je me suis retrouvé à participer à cette action d'habiter. Les gens construisent, transforment, renouvellent au quotidien leur maison. Il y a derrière tout cela une formidable dynamique collective et sociale. On ne fait pas les choses tout seul, il y a toujours des gens qui viennent filer un coup de main, des gens compétents, des gens moins compétents, la famille, un Français qui est là par hasard. Dans

mon travail d'architecte, c'est cette énergie des habitants, des communautés qu'il m'intéresse de mobiliser. On l'a fait au Grand Parc à Bordeaux. Je travaille actuellement dans une ancienne cité de transit à Mérignac-Beutre, où on voit que depuis plus de 50 ans, les gens ont modifié leur habitat. Ils sont très actifs et j'essaie de faire en sorte que cette dynamique puisse être prise en compte dans la façon dont on engage un processus de transformation en architecture.

Comment cette pratique trouve-t-elle sa place dans la manière dont en France on a recours à l'architecture ? À travers les concours ? Dans le rapport avec les bailleurs sociaux ou les promoteurs ? Y a-t-il un espace pour travailler comme vous le faites ?

A priori non, mais il faut créer les espaces. C'est très compliqué. Quand on achète une maison ou quand on loue un appartement, on n'a pas trop d'espace de création en tant qu'habitant. Pourtant, les gens arrivent toujours à trouver des interstices, à trouver des moyens, des dispositifs d'improvisation, de contournement qui font qu'on arrive à agir sur son habitat. En architecture, c'est un peu ça qu'on essaie de faire aussi, trouver des procédures dans des endroits où on peut agir et travailler comme je viens de dire. Par exemple, les 93 maisons qu'on refait à



Christophe Hutin est une figure qui détonne dans le paysage de l'architecture bordelaise et française. Depuis plus de 20 ans, il propose une réflexion critique sur l'architecture et les modes de production de la ville et du logement. Pour ressourcer les pratiques des professionnels de l'acte de construire, il défend l'idée d'une mobilisation de l'expertise et de l'expérience habitante. C'est aussi un farouche contempteur de la démolition des grands ensembles comme en témoigne sa participation, aux côtés de l'agence Lacaton et Vassal, à la réhabilitation du quartier du Grand Parc à Bordeaux. En 2021, il a représenté la France à la 17^e Biennale internationale d'architecture de Venise, y défendant le rôle des « communautés à l'œuvre » dans l'acte de bâtir.



Mérignac-Beutre, on a commencé par reconnaître que ce travail que les habitants font depuis 50 ans pour transformer, agrandir leur maison, c'est notre base de travail. Reconnaître ce travail, c'est déjà un projet en fait.

C'est vrai que la commande en architecture n'est pas vraiment faite pour travailler comme ça. Notre travail d'architecte, c'est de faire en sorte de modifier la commande initiale par la façon dont on opère, par le processus qu'on engage. Je m'inspire pour cela de ce qu'écrit John Dewey¹ sur l'enquête. L'architecte doit enquêter tout au long de son travail de conception, se confronter à la réalité des pratiques

et des expériences des habitants et impliquer ces derniers dans l'enquête. Mais pour l'architecte, ça implique de s'engager dans le projet, de changer ses outils, ses modes de pensée, ses habitudes. Donc, c'est compliqué.

La loi MOP² qui organise la commande en architecture nous oblige à travailler dans un système linéaire, progressif, unidirectionnel. On part d'une idée simple ou schématique, et puis on va la détailler, la préciser, à travers différentes phases jusqu'à atteindre un niveau de précision permettant de communiquer des instructions à l'entreprise qui effectue les travaux. C'est un processus qui, pour moi,

n'est pas optimal, qui est limitant. Je pense qu'on devrait être dans les allers-retours, dans des itérations permanentes dès le départ. C'est cela qui permet une réelle confrontation avec la complexité. On ne peut pas être dans une approche schématique ou par le plan masse comme si on était à plusieurs kilomètres de l'objet et puis, petit à petit, on va rentrer dans l'objet. Il faut être dans l'architecture, dans la situation qu'on opère dès le départ. Et pour ça on ne peut pas faire l'économie de l'humain, de la complexité des situations.

1 | John Dewey (1859-1952) est un philosophe, psychologue et pédagogue états-unien, considéré comme la figure du courant dit pragmatiste en sciences humaines et sociales. Au cœur de sa pensée, on trouve la notion d'« enquête » qui est pour lui un moyen essentiel de construction de la connaissance mais aussi un outil démocratique d'émancipation.

2 | La loi « Maîtrise d'Ouvrage Publique » (MOP) de 1985 est la loi qui organise les relations entre le maître d'ouvrage (le commanditaire) et le maître d'œuvre (l'architecte).

Et de la présence sur place ?

Évidemment. Puisque la prise en compte du réel c'est forcément sur place.

Comment se traduit concrètement cette démarche de l'enquête ?

Cela dépend des projets et des situations mais par exemple à Mérignac-Beutre, on occupe une maison depuis deux ans. On a énormément de présence sur le terrain justement pour avoir des outils de connaissance les plus précis et les plus avancés possibles pour pouvoir intervenir.

Observer plus, construire moins. Plus on a de connaissances de la situation, moins on a à intervenir. Gilles Clément dit cela à propos de son travail de paysagiste et de jardinier : « observer plus, jardiner moins ». Je me suis réapproprié la phrase et l'ai déclinée pour l'architecture : « observer plus, construire moins ».

Donc le rôle de l'architecte aujourd'hui, ce n'est pas que de construire ?

Effectivement. Le problème c'est qu'on a toujours abordé la question de l'architecture par une approche matérialiste, par la construction. Je ne suis pas contre la construction, c'est quelque chose que j'apprécie et on met beaucoup de soin et d'attention dans les projets qu'on fait. Ce que je veux dire c'est que le sujet ce n'est pas la construction, le sujet c'est la vie qui s'installe à l'intérieur. Il y a une dimension immatérielle dans l'architecture. Cette dimension est davantage prise en compte par les sciences sociales.

Plus généralement, la question que je me pose aujourd'hui : peut-on encore construire ? Face aux enjeux climatiques et écologiques, je trouve que nous sommes parfois complètement

déraisonnables dans la façon dont on opère. On ne peut pas continuer à construire, démolir, refaire tout le temps. Or on ne sait faire que ça. Il faut prendre en compte les situations habitées et agir sur la ville existante. Cette ville existante, on l'a démontré au Grand Parc, a les capacités d'être augmentée, de façon très simple, très économe. Peut-être faut-il aujourd'hui, en tant qu'architecte, se donner comme

« Observer plus, construire moins. »

objectif d'arrêter de construire. C'est peut-être un suicide professionnel ce que je dis, mais en tout cas, il faut repenser le métier !

Que pensez-vous du projet actuel de détruire des tours dans le quartier de Saïge à Pessac ?

C'est une affaire très douloureuse pour moi. On démolit beaucoup trop en France. Dans le cadre du Programme national de rénovation urbaine, on a démoli 80 000 logements sociaux. On reconstruit autant qu'on démolit, paraît-il, mais au final le solde c'est zéro. Ce sont donc des milliards d'argent public qui sont investis pour un solde de zéro. Moi ça me questionne. La démolition c'est aussi démolir tous les liens sociaux, toute la vie sociale de nos quartiers, le rapport affectif que les gens peuvent avoir avec leur logement. Démolir c'est dire aux gens qu'ils n'ont pas le droit à avoir un projet de vie, une histoire dans un logement, dans un quartier. Moi je trouve que c'est très brutal, c'est violent et donc je m'oppose catégoriquement à la démolition.

On a fait l'opération GHI au Grand Parc qui pour moi aurait pu être une jurisprudence : plutôt que de démolir,

on peut opérer une mise à jour des logements qui permet de repartir pour très longtemps et de ne pas déranger les habitants. À la Benauges, la barre D, 160 logements, a été démolie, je me suis beaucoup investi sur ce sujet, j'ai bousculé le conseil municipal à l'époque, j'en ai pris plein la tête et là aujourd'hui on a une municipalité qui n'arrive pas à arrêter ce système. Et donc la barre a été démolie. C'est

douloureux pour moi parce qu'on a eu le prix de la ville de Bordeaux d'architecture pour le projet du Grand Parc et

en même temps la ville de Bordeaux continue à démolir des barres qui sont complètement analogues. À Saïge, c'est hallucinant. On a 480 logements qui vont être démolis avec un mépris des gens sur place. On fait des concertations pendant deux semaines, première quinzaine d'août... Et là, plus de la moitié des locataires ont signé une pétition contre la démolition. Cette pétition n'est pas prise en compte au moment des votes. Il y a un déficit de démocratie qui est monstrueux. Cette décision est incompréhensible. Elle est aberrante sur le plan écologique. On nous demande d'avoir des bilans carbone positifs sur des constructions neuves. Je m'excuse, mais quand on démolit 480 logements, on va mettre un siècle à s'en remettre sur le plan du bilan carbone. Aberrante sur le plan financier. Je vous rappelle qu'on a modifié le tracé du tramway pour qu'il desserve Pessac-Saïge. Aberrante sur le plan de la mixité ! C'est quand même hallucinant de penser que, parce que tu vas enlever des gens qui sont en situation de logement social ou de précarité, tu vas favoriser la mixité sociale. La mixité sociale ça devrait être le contraire, le mélange de populations, mais pas par le fait d'enlever une catégorie de population, ceux qui

ont le plus de difficultés à accéder au logement, pour avoir une situation sociale correcte.

Quelle est votre position sur un des débats qui agite la région bordelaise et au-delà la France sur la question de la métropolisation, de l'opportunité de continuer à construire pour accueillir de nouvelles populations ou encore les débats autour de la densification ?

J'ai beaucoup cru un temps, quand j'étais jeune, à la décentralisation. Le problème c'est que la décentralisation a laissé la place à la métropolisation et qu'avec la métropolisation, on a recréé des bulles de centralisme délocalisées. Avant on avait un réseau en étoile autour de Paris qui profitait avant tout à Paris. Aujourd'hui, c'est la même chose mais au profit d'une poignée de métropoles de région. La métropole de Bordeaux, par exemple, récupère l'ensemble des investissements publics au détriment du reste de la région. Je trouve que ce n'est pas bien. Sur les transports, comme sur plein d'autres infrastructures, on n'aurait pas dû se contenter d'investir à Bordeaux, on aurait dû diffuser. On a pensé la métropole de Bordeaux comme un peu hors sol, déconnectée du reste du territoire. Je pense que c'est une erreur.

Il faudrait une décision politique très forte qui débouche sur une règle interdisant d'urbaniser et de viabiliser de nouveaux terrains. On a plein de zones déjà urbanisées, viabilisées et dans lesquelles les équipements et les infrastructures sont loin d'être à 100 % d'utilisation. Donc moi je pense qu'il faudrait qu'il n'y ait pas de constructions neuves, qu'il n'y ait pas de via-

bilisation de terrains nouveaux sur la métropole. Ça obligerait l'ensemble des investisseurs publics et privés à rentabiliser les équipements, à rentabiliser la ville actuelle et aujourd'hui on se retrouve avec des nouveaux quartiers qui concentrent tous les investissements publics et tout le reste de la ville finalement se dégrade et n'est pas pris en compte dans les investissements publics. Comment vous expliquez qu'on construise des quartiers, qu'on fasse Euratlantique et que rue de la Rousselle les immeubles s'effondrent ? Comment c'est possible ? Ce n'est pas normal ! On construit des bâtiments qui valent une fortune, on crée des équipements qui valent une fortune et tout ce qui

« Il faudrait une décision politique très forte qui débouche sur une règle interdisant d'urbaniser et de viabiliser de nouveaux terrains. »

est dégradé, tout ce qui devrait être réparé, qui mérite une attention, un travail, on ne s'en occupe pas. Et après quand on s'en occupe, c'est trop tard, c'est trop dégradé, il faut le péter, comme à Saïge ou comme ailleurs.

Mais alors comment faire pour traiter cette demande attribuée aux Français d'avoir de l'habitat individuel, si possible non mitoyen, si possible dans des zones périurbaines ?

Il y a plein de maisons en France qui n'attendent que d'être rénovées, d'être habitées par des gens, partout, dans tous les territoires. Peut-être que tout le monde peut trouver chaussure à son pied, déjà dans la société telle qu'elle est constituée, telle qu'elle existe. Le problème c'est qu'on ne fait jamais le lien entre tout ça. On pourrait déjà essayer de satisfaire cette demande

en mobilisant les logements vacants qui sont nombreux dans les zones rurales et les petites villes. Il y a une vacance de bâtiments existants qui est énorme en France.

Et puis, je pense fondamentalement que cette demande, elle est largement construite et entretenue par la pénurie de logements dans les zones les plus denses et les plus convoitées, les métropoles notamment. La pénurie de logements c'est ce qui tient le marché du logement. Ce n'est pas un discours complotiste. Mais je m'étonne quand dans un endroit où on ne peut pas loger les gens, on démolit les logements. Il y a une logique derrière. Et la pénurie de logements, c'est ça qui fait que les prix

du marché sont maintenus. Si on mettait à disposition beaucoup plus de constructions, des choses qui sont à disposition, peut-être que le marché du logement baisserait un petit peu. Le logement

serait plus abordable. Or, ce n'est pas le cas. Donc moi ce que je vois c'est que le marché augmente, alors que la vacance augmente. Il y a quelque chose qui me paraît illogique. —

Périurbain : faut-il (vraiment) lutter contre la voiture ?

YOANN FRONTOUT | GUILLAUME POUYANNE | ANAÏS TROUSSELLE

Le 17 septembre avait lieu, à l'initiative de Bordeaux Métropole et du Forum urbain, une journée d'étude sur les mobilités dans le périurbain¹. L'occasion d'interroger ces espaces souvent caricaturés, et les habitudes de mobilité de leurs habitants, plus diversifiées qu'il n'y paraît.

1 | Colloque *Vivre, se déplacer et travailler dans le périurbain. Quelles mobilités pour demain ?*, septembre 2021, organisé dans le cadre de la Semaine de la Mobilité. L'intégralité des débats est disponible en replay sur la chaîne Youtube de Bordeaux Métropole.

Voici maintenant un quart de siècle que les politiques de mobilité urbaine ont opéré leur mue. Le mot d'ordre des années 1960, l'adaptation de la ville à l'automobile, s'est transformé en son contraire : diminuer l'usage de l'automobile en ville. Les efforts déployés pour rendre la mobilité durable ont visé à la fois à gêner les déplacements automobiles, en réduisant la place consacrée à la voiture dans l'espace public, et à favoriser les modes de transport alternatifs à l'automobile, qu'ils soient collectifs (comme le tram et le bus) ou actifs (comme la marche et le vélo). Plus largement, ces politiques de mobilité ont participé au grand mouvement de reconquête urbaine entamé à la fin du XX^e siècle. L'approche par la mobilité a été complétée par la rénovation des espaces publics (pour rééquilibrer le partage de la voirie entre les modes de transport) et par la reconstruction de la ville sur elle-même, qui devait permettre d'offrir une densité suffisante pour assurer la compétitivité des transports alternatifs.

Vingt-cinq ans plus tard, le bilan de ces nouvelles politiques de mobilité est en demi-teinte : leur efficacité n'a guère

dépassé les centres-villes. L'usage de la voiture reste ultra-dominant dans la périphérie et les quelques mesures mises en place pour proposer une alternative se sont la plupart du temps traduites par des échecs : le transport à la demande est un gouffre financier, le covoiturage reste marginal... C'est pourtant là, dans le périurbain, que les choses se jouent : ces espaces condensent l'essentiel des distances parcourues et des émissions polluantes. Et malgré son importance, le périurbain est le grand oublié des politiques de mobilité durable. Est-ce par impuissance ou négligence ? Est-il vraiment possible de lutter contre l'automobile dans un espace qui a été construit autour d'elle ? Pour faire le point sur ces questions, Bordeaux Métropole et le Forum urbain ont organisé un colloque portant sur les mobilités dans le périurbain¹. Cet article s'en inspire et pose la question centrale de ces débats : faut-il vraiment lutter contre l'automobile dans le périurbain ?

Qu'est-ce que le périurbain ?

C'est un espace qui entoure la ville et dont le statut est difficile à appréhender, un

1 | Ibid.

« tiers espace » qui n'est pas encore de la ville, mais plus vraiment de la campagne. Martin Vanier lui-même avoue son incapacité à le saisir, tant spatialement (de quoi est-il fait ? Où commence-t-il et où finit-il ?) que socialement (qui l'habite ?)². Le périurbain est un concept flou, et nous avons encore du mal à penser cette nouvelle articulation des relations ville/campagne.

Il faut dire que la grande diversité du périurbain empêche de l'appréhender de façon globale³. Difficile de trouver des points communs à cette mosaïque d'espaces si différents, au point qu'il serait plus juste de parler des périurbains et non du périurbain. Diversité des formes, d'abord, des maisons détachées des lotissements des années 1980 aux maisons accolées et aux petits immeubles des quartiers plus récents, des zones d'activité aux vieux centres-bourgs rattrapés par l'urbanisation. Diversité du peuplement ensuite : le périurbain est autant un espace de relégation pour les ménages modestes que le refuge des classes aisées, tout en étant largement occupé par les classes moyennes ; et s'il est plutôt l'espace résidentiel des familles, les autres statuts familiaux sont aussi représentés : célibataires, retraités, familles monoparentales⁴...

2 | M. Vanier, « Dans l'épaisseur du périurbain », *Espaces et sociétés*, 2012, 148-149 (1), pp. 211-218.

3 | L. Rougé, *Réhabiliter le périurbain. Comment vivre et bouger durablement dans ces territoires ?* Loco, 2013.

4 | C. Aragau, M. Berger, L. Rougé, « Du périurbain aux périurbains. Diversification sociale et générationnelle dans l'ouest francilien », *Pouvoirs locaux*, 2011, 94 (3), 58-64.

Diversité des motivations pour l'habiter, enfin : certains cherchent du foncier abordable, chassés par l'inflation immobilière des centres ; d'autres fuient l'insécurité et la pollution de la ville lorsqu'arrive un enfant ; d'autres, enfin, y voient une sorte d'idéal résidentiel, combinant les avantages de la ville et de la campagne.

Considérer cette diversité nous invite à déconstruire nos représentations souvent caricaturales du périurbain : le pavillon, la haie de sapinettes, le jardinage du dimanche... Une lecture très « urbano-centrée » qui donne à voir le périurbain comme une sorte de ville inachevée, incomplète, imparfaite – et parfois avec mépris, comme lorsqu'un magazine de grande diffusion titre « La France moche » et compare le périurbain à des « métastases urbaines¹ ». On oublie que l'établissement dans le

périurbain est le plus souvent le résultat d'un choix, et qu'il est rarement regretté².

Le royaume de la voiture

Le seul préjugé vrai concernant le périurbain est l'ultra-domination de l'automobile dans les déplacements. Dilaté, dispersé, organisé par la métrique des vitesses motorisées, le périurbain s'est construit par et pour la voiture. Au point qu'elle est devenue une nécessité et non plus un choix, comme l'illustre le concept de « dépendance automobile » inventé spécialement pour rendre compte de cette réalité. Cependant, là aussi, le constat est simpliste.

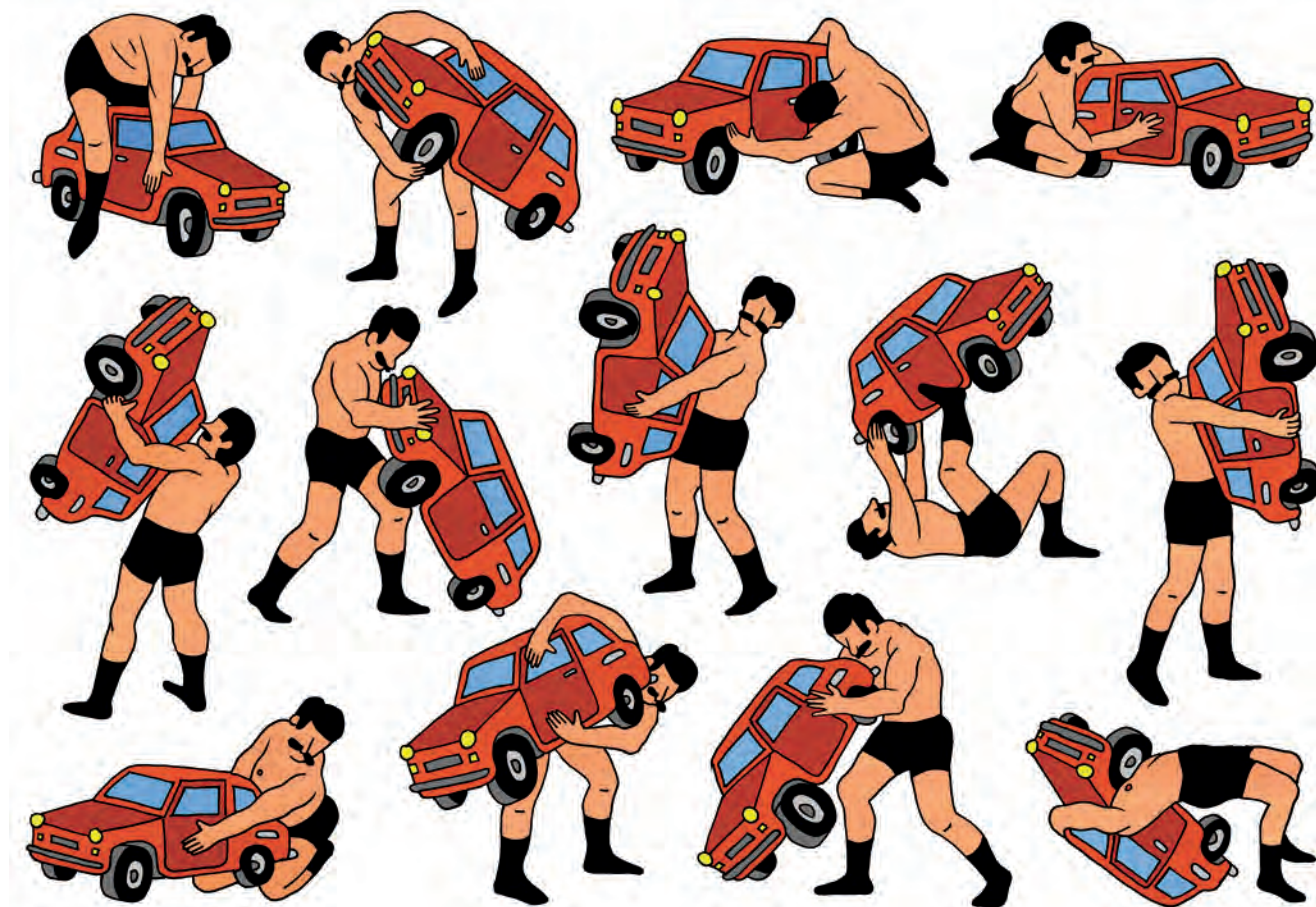
D'abord parce que l'usage quasi-systématique de l'automobile cache une grande diversité de comportements. Pour décrire la mobilité dans le

périurbain, les études spécialisées sont contraintes de définir des profils d'habitants en fonction de leur manière de se déplacer. L'étude la plus récente sur la mobilité périurbaine en Gironde³ classe ainsi les habitants en fonction du degré de fréquentation de différentes sphères spatiales, plus ou moins éloignées du domicile : on oppose ainsi, par exemple, « l'enthousiaste hypermobile », qui fréquente assidûment les destinations proches tout en rayonnant sur l'ensemble de l'agglomération ; « l'épanoui casanier » qui, à l'inverse, se déplace peu et surtout à proximité de son domicile ; « l'excursionniste satisfait », quant à lui, fréquente des sphères différentes selon le motif de son déplacement : proches pour les achats du quotidien, lointaines pour ses loisirs. Et si ces trajets sont effectués pour la plupart

1 | « Halte à la France moche », *Télérama*, 3135, février 2010. Pour un contrepoint, voir l'essai d'Éric Chauvier, *Contre Télérama*, Allia, 2011.

2 | Intervention de Cécile Rasselet, colloque *Vivre, se déplacer et travailler dans le périurbain*.

3 | a'urba et 6-T, *Être périurbain en Gironde*, 2021.



en automobile, ils reflètent surtout la variété des motivations et des lieux fréquentés par les habitants du périurbain, dessinant plusieurs évolutions d'importance pour ces espaces.

La première est « l'épaississement » du périurbain. Il n'est plus cette banlieue d'origine du début, et se dote avec le temps d'équipements, d'emplois et de fonctions toujours plus nombreux et diversifiés : le périurbain d'hier deviendrait la ville de demain – la densité en moins. Dès lors, il se structure par un système de lieux qui polarisent les déplacements : zones d'activité périphériques, galeries commerciales, centres-bourgs... Ce processus, dit de « multipolarisation », fait lentement rentrer le périurbain dans une phase de maturité qui s'accompagne d'une autonomie croissante vis-à-vis du centre historique : fréquenter le centre-ville, pour les habitants du périurbain, devient de plus en plus rare. Le glissement progressif d'un périurbain « cadre de vue » à un périurbain « cadre de vie » se traduit par un ancrage territorial de plus en plus fort de la part de ses habitants. La constitution progressive de liens sociaux de proximité génère à la fois un rétrécissement de l'espace des mobilités quotidiennes et une inscription active dans le territoire, que ce soit par l'entraide, l'investissement associatif ou par la fréquentation de « lieux de confiance », reflets des nouveaux modes de consommation : marchés locaux ou maraîchage à la ferme. L'indéniable dépendance à l'automobile du mode de vie périurbain implique souvent une solidarité collective au bénéfice de ceux qui en sont exclus, alimentant en retour l'ancrage local des habitants¹.

En outre, les habitants du périurbain développent un véritable « savoir-faire de mobilité », qui les conduit à rationaliser à l'extrême leurs déplacements quotidiens. Certes, l'automobile est l'instrument de l'autonomie, mais elle est aussi source de stress et de pénibilité. Il faut, là encore,

1 | M. Thébert, M. Coralli, H. Nessi, P. Sajous, « Un territoire d'attaches : lien aux lieux et lien aux autres dans le périurbain francilien », *Géographie, Économie, Société*, 2016, 18, pp. 59-88.

combattre le préjugé selon lequel les habitants du périurbain prendraient leur automobile pour un oui ou pour un non. Au contraire, le programme d'activités quotidien fait l'objet d'une optimisation toujours plus poussée pour limiter au maximum l'usage de l'automobile, butant parfois sur l'absence d'aménagements favorisant les modes alternatifs. Et en cas de hausse du prix des carburants, les habitants réagissent par une diminution de leurs déplacements, soit en délaissant certains motifs (comme le loisir), soit en « chaînant » les trajets. Il semblerait que nous ayons atteint le *travel peak*, ou maximum des déplacements effectués en automobile : depuis plusieurs années, les distances parcourues dans le périurbain en France plafonnent sans augmenter.

Développer des politiques de mobilité originales et innovantes

Ainsi, le périurbain semble réfractaire aux politiques de mobilité durable, surtout lorsqu'il s'agit de calquer les solutions des centres-villes. Les densités sont trop faibles pour assurer une desserte efficace par les transports collectifs à un prix raisonnable ; la restriction du stationnement sur voirie semble inutile, la plupart des résidences disposant de garages privés ; le territoire est trop vaste pour mettre en place efficacement des solutions de type *free-floating*², etc. Le périurbain ne pourra se diriger vers une mobilité plus durable que si l'on est capable de développer des politiques de mobilité originales et innovantes, adaptées à la diversité des territoires périurbains. Plusieurs pistes présentent un potentiel certain, à condition que les pouvoirs publics investissent sérieusement la question. Il s'agit bien d'accompagner le développement d'une offre diversifiée qui puisse répondre

2 | Le *free-floating* est la mise à disposition d'un mode de transport (vélo, trottinette, scooter, voiture...), réservable sur smartphone, sans que celui-ci ne soit rattaché à une borne. Son fonctionnement est optimisé en milieu urbain, où la densité permet d'augmenter la probabilité de trouver un véhicule disponible proche de soi. En périurbain, sa disponibilité serait trop aléatoire pour en faire une alternative durable et régulière à l'automobile.

aux contraintes économiques et de temps des habitants. L'intermodalité, ou combinaison de plusieurs modes de transport pour un même déplacement (voiture + tram, par exemple), nécessite de prévoir les infrastructures adaptées (des parking-relais). L'enjeu est le même pour le covoiturage, qui demande des aires de rencontre pour grouper les déplacements, aires qui pourraient éventuellement s'étoffer de commerces ou de services. Enfin, le vélo, jusqu'ici cantonné aux balades du dimanche, se développe rapidement pour les trajets courts en périurbain, mais les infrastructures cyclistes (pistes cyclables en site propre, garages vélos...) restent rares. Qui plus est, la mise en place des politiques de mobilité durable est ralentie par des problèmes de coordination des élus sur des territoires périurbains très morcelés³. Un frein possible à la transposition de solutions pourtant éprouvées ailleurs, comme les autoroutes cyclables au Danemark⁴.

Alors, faut-il vraiment lutter contre l'automobile dans le périurbain ? Les solutions ne pourront être trouvées qu'à partir du moment où l'on considère ces territoires dans toute leur originalité, dans toute leur diversité et où l'on tient compte de l'ancrage local des habitants et de leurs facultés d'auto-organisation. Parallèlement à la prise de conscience que la vitesse n'est pas forcément une fin en soi, la crise sanitaire récente nous invite à penser le concept d'immobilité, le déplacement le plus écologique étant celui qui ne se fait pas. Une immobilité non pas subie comme pendant le confinement, mais recherchée, et accompagnée par les pouvoirs publics. Gageons que les territoires périurbains seront capables de s'en inspirer. —

3 | J.-M. Offner, « L'automobile et la ville, une politique à repenser », *La Jaune et la Rouge*, 2021.

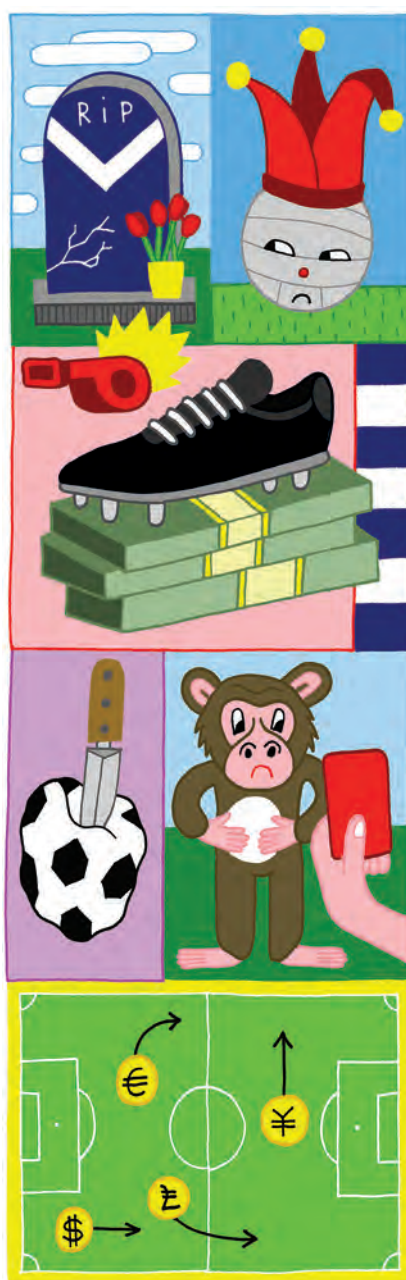
4 | Intervention de Diana Bern Skyum, cheffe de projet « Autoroutes cyclables » pour la région de Copenhague, Colloque *Vivre, se déplacer et travailler dans le périurbain*.

Bouffons du ballon

THIERRY OBLET

Dans une société divisée, les démonstrations d'union présentent un visage a priori réjouissant. Un tel spectacle fut donné en amont de la vente¹ des Girondins de Bordeaux, lâchés fin avril par leur actionnaire, le fonds d'investissement américain King Street, pour rentabilité insuffisante, et menacés de perdre leur statut de club professionnel. Dès mai, une pétition Tous Girondins ! a réuni autour du maire de Bordeaux, les présidents de la Métropole, du Département et de la Région, moult responsables économiques ou culturels, d'anciens joueurs prestigieux et une kyrielle de citoyens. Seul le groupe municipal « Bordeaux en lutte » s'est gaussé de cette union sacrée autour de la recherche d'investisseurs « nécessaires à l'ambition sportive, mais éloignés d'une vision spéculative et proches des acteurs de terrain² ». Jamais une telle unanimité politique n'avait été observée depuis la candidature de Bordeaux, en 2013, au titre de capitale européenne de la culture. En vain, le titre avait échoué à Marseille.

Ce n'était pas la première fois non plus qu'il fallait sauver les Girondins de Bordeaux. Mémoire avivée par les rumeurs d'un dépôt de bilan, *Sud Ouest* avait, début avril³, rappelé les tribulations politiques et financières qui avaient permis au club, 30 ans plus tôt, de survivre à la dette de 250 millions de



francs héritée de l'ère Claude Bez. D'un point de vue sociopolitique, l'étonnant de l'affaire tenait à ce que l'emprise d'un maire aussi puissant que Jacques Chaban-Delmas se trouvât pour la première fois ébranlée, et cela pour un jeu de ballons ! Mais un jeu pour lequel le maire était prêt à engager la caution de la municipalité pour les emprunts du club à hauteur de 80 millions.

Le passif atteint en 1990 avait eu pour actif des titres de champion et une épopée européenne. 30 ans plus tard, les 60 ou 80 millions d'euros de déficit et les 38 millions de dette soldent des résultats sportifs médiocres dans une belle enceinte sportive toutefois. Loin de se rêver en tutelles au crochet desquelles le football professionnel pourrait vivre, la municipalité et la métropole auraient apprécié que le nouveau reprenneur les soulage du château du Haillan⁴ et du partenariat public-privé contracté pour la construction et l'exploitation (déficitaire) du grand stade⁵. Dans un premier temps, ces collectivités s'en tiendront à un moratoire sur les loyers que le club leur doit afin qu'il reparte du bon pied. Car le football est une fête dont nulle métropole européenne ne peut se passer pour exister, ni se risquer d'en frustrer les passions. La reprise du club a été saluée dans un climat de singulière indulgence aux frasques financières qui constituent la routine de ce sport.

4 | Centre d'entraînement, cette propriété de la ville est louée à un prix 10 fois inférieur à ceux du marché.

5 | Une vente dont la possibilité juridique apparaît très incertaine.

1 | Pour un récit des coulisses de cette vente, *Sud Ouest*, 23/07.

2 | « Tous Girondins ! », *Sud Ouest*, 4/05.

3 | *Sud Ouest*, 4 et 5/04.

Cette mansuétude à l'égard de la démesure n'est pas sans rappeler l'hospitalité faite aux fêtes des fous au Moyen Âge. Ces effervescences collectives étaient caractérisées par la contestation et l'inversion tolérées de l'ordre social. L'hypothèse est tentante pour un jeu fondé sur l'entrave de ce qui aurait fait de l'homme un animal raisonnable : le lien entre le cerveau et la main. Toutefois, les matchs de football mobilisent trop les forces de l'ordre pour être identifiés à celles-ci. Aujourd'hui, les supporters ultras ne raccompagnent pas encore chez elles les Compagnies Républicaines de Sécurité !

Les clubs de football professionnels ressemblent davantage à ces fous qui, dans les cours aristocratiques de la Renaissance, sous couvert d'une irresponsabilité plus ou moins feinte, pouvaient énoncer ou illustrer par leur comportement ces vérités que les hommes sensés se devaient de refouler. Ces clubs ne sont-ils pas les bouffons de nos sociétés démocratiques ? Sans avoir besoin de discourir, ils en dévoilent les rouages par leurs actions. On a trop souvent réduit le football à n'être qu'un nouvel « opium du peuple » promu pour offrir quelques consolations terrestres au sein d'un monde difficile à supporter. C'est aussi un vecteur de conscientisation politique des masses. Ainsi des tentatives récurrentes des clubs les plus riches de créer une super ligue européenne qui leur serait réservée. L'enjeu est de sécuriser les investissements de leurs actionnaires en neutralisant les risques économiques associés jusqu'alors aux échecs sportifs, comme la non-qualification à une compétition richement dotée. Cette financiarisation du football met à mal



la saveur de ce sport : l'incertitude des compétitions et les belles histoires qui vont avec l'espoir qu'un petit accède au sommet. Elle éclaire l'aspiration des plus riches à s'entendre pour asseoir leurs positions. Soit une possibilité d'appréhender les effets de la financiarisation plus accessible que les montages et leurs conséquences dans les domaines du crédit logement ou de l'industrie pharmaceutique, mais qui peut y sensibiliser.

On réduirait la portée sociologique du football à n'en faire qu'une figure parmi d'autres de l'argent roi. Elle attire plutôt notre attention sur ce que le sociologue Robert Castel avait remarqué à propos de la condition des malades mentaux dans les asiles : « La contradiction¹ est la racine cachée du consensus social et le compromis précaire la forme que prend sa stabilité trompeuse². » Ainsi comprend-on mieux l'accueil chaleureux du nouveau propriétaire par les supporters ultras ; ils jugent leur attachement pour « l'amour du maillot » et la fidélité d'un joueur à son club que cela suppose compatible avec le « trading de joueurs³ » dont le repreneur a fait son modèle économique. Ainsi comprend-on mieux qu'un maire hostile au foot business et à ses extravagances soutienne une reprise des Girondins de Bordeaux dans un moule guère différent du précédent ; une résignation à ce que *Sud Ouest* nomme « le choix de la raison⁴ » !

1 | En l'occurrence, entre soigner la maladie et protéger l'ordre social.

2 | Robert Castel, « présentation », in Ervin Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Éditions de Minuit (« Le sens commun »), 1968 [1961], p. 34.

3 | Recrutement de jeunes footballeurs à haut potentiel pour les revendre beaucoup plus cher après une ou deux saisons au haut niveau.

4 | *Sud Ouest*, 30/06. Quant à l'auteur de ces lignes, il a lui-même signé la pétition.



Vivre ensemble ?

ÉLODIE MAURY

Fin 2021, trois « grands » événements ont retenu notre attention par le thème que les organisateurs avaient choisi pour leurs dernières éditions. La Biennale d'architecture de Venise d'abord, dont les participants étaient invités à réfléchir sur : « Comment allons-nous vivre ensemble ? » La 6^e édition des Journées nationales de l'architecture en octobre organisée sous l'égide du ministère de la Culture ensuite, autour du thème « Vivre ensemble ». Enfin, la 42^e Rencontre nationale des agences d'urbanisme qui se tiendra début décembre 2021 à Dunkerque autour de la question : « Comment reconstruire le vivre ensemble et co-habiter ? »

Ces trois événements rassemblent des publics certes très différents et la résonance et le prestige dont bénéficie la biennale de la Cité des Doges n'ont rien de comparable avec l'événement annuel bien plus modeste mais non moins intéressant qu'est la Rencontre du réseau de la fédération nationale des agences d'urbanisme. Mais une question nous taraude : pourquoi donc tous ces gens s'interrogent-ils au même moment sur le « vivre ensemble » ? Si vivre ensemble est un état de fait, cela ne va pas pourtant de soi. On le sait depuis longtemps déjà, la question n'est pas nouvelle. En France, elle a émergé dans les années 1990 en lien avec (en vrac) la crise de son modèle d'intégration, la mondialisation, la montée des inégalités et l'apparition de « fractures » sociales

et territoriales. *Pourrons-nous vivre ensemble ?* écrivait Alain Touraine en 1997. Mais, à y regarder de plus près, les contours de l'expression « vivre ensemble », utilisée à toutes les sauces, sont bien difficiles à cerner. Comme l'expliquait le président de l'Assemblée nationale, Richard Ferrand, en avril 2019 dans son discours d'ouverture du Forum sur le vivre ensemble, qui se tenait dans un lieu hautement symbolique, le Bataclan : « Depuis quelques décennies, on parle du "vivre-ensemble", dont on a fait un nom commun, une entité assez mal définie (...). À moins qu'il ne s'agisse d'une injonction morale, encore moins précise hélas ! (...) plus on l'invoque, plus ce mystérieux "vivre-ensemble" risque bien de jouer le rôle dérisoire d'un fétiche rituel...¹ ». Une parole creuse en somme, nous dit le locataire du palais Bourbon.

Alors pourquoi, en 2021, continue-t-on à tenter de penser le « vivre ensemble » ? Il semble évident que la crise sanitaire, les confinements et autres couvre-feux sont passés par là. En révélant de manière criante, à l'intérieur de nos foyers mais aussi dans les rues et quartiers de nos villes, que la sympathique proximité pouvait vite basculer vers une promiscuité insupportable, ils ont sans doute redonné de la vigueur à la notion, dans sa dimension spatiale en plus de son aspect social. Car, depuis les années 1990 et l'invasion de l'espace politique et

médiatique par le « vivre ensemble », le problème s'est corsé. S'il y a 20 ou 30 ans, la question sous-jacente derrière cette expression était la question sociale et celle de la « mixité », aujourd'hui, en raison de l'acuité de la crise écologique que nous traversons et de l'éveil des consciences, s'y est ajoutée la question de la coexistence et de la distribution de l'espace entre l'ensemble des composantes du vivant, les animaux humains, les animaux non humains, les espèces, la nature... Est-ce donc là la raison pour laquelle le « vivre ensemble » revient à l'agenda des colloques et grands-messes de chercheurs, experts et autres décideurs politiques ? Et pour quels résultats – a-t-on envie de demander – puisque la notion semble inopérante ? « Le problème [de l'expression "vivre ensemble"] n'est pas celui de déterminer comment une parole peut faire agir, de la parole performative ; au contraire, c'est celui de la parole qui ne fait pas agir (...), qui double la réalité, se substitue à l'action et ne change rien² ». Ce constat est sombre et sans appel. Un motif de réjouissance tout de même : manifestement, le projet de vivre ensemble reste à l'ordre du jour et peut-être ces événements récents accoucheront-ils de solutions opérationnelles !

1 | Discours de Richard Ferrand, Forum sur le vivre ensemble, avril 2019.

2 | Géraldine Mosna-Savoye, « Le vivre ensemble », *Le Journal de la philo*, France Culture, 21 novembre 2019.

Les délaissés urbains

De l'invisibilité à la reconquête ?

EMMANUELLE GOÏTY | SOPHIE HADDAK-BAYCE

Il existe un espace public aménagé, pratiqué, glorifié, beau et propre. Il y a aussi un espace public plus caché, oublié, très peu fréquenté, voire pas fréquentable, car laissé pour compte, « moche » et « sale ». On parle ici des espaces de délaissés, compris dans le domaine public, mais où il ne se passe pas grand-chose. Des espaces qu'on ne pratique pas, qu'on regarde à peine, qu'on évite même : bouts de terrains enfrichés, parkings abandonnés, carrefours routiers, sous-faces de ponts, surlargeurs et autres recoins en dents creuses, tunnels ou passerelles abandonnés, bords de routes ou de voies ferrées. Aussi appelé interstice ou entre-deux, cet espace résiduel en marge de l'espace public se distingue de la friche, souvent par sa taille, mais

surtout par sa domanialité, son usage et sa destinée. Si la friche incarne l'état transitoire d'une parcelle viabilisée qui a connu une forme d'occupation et d'usage aujourd'hui disparus, le délaissé n'a jamais été pensé ou aménagé. Il correspond à un site dont on ne sait que faire, du fait de contraintes morphologiques et topographiques, d'accessibilité réduite, de nuisances sonores, de pollution éventuelle, de risques inondation ou technologiques. En un mot, c'est la « partie » qui reste après un aménagement. Ces délaissés sont à la fois partout (chacun en connaît au moins un au détour de son quartier) et pour ainsi dire nulle part (pas de nom, pas de vocation, pas de traitement).

Le délaissé, un espace vide ?

Roger Bacon expliquait au XIII^e siècle que la nature a horreur du vide, les révolutions scientifiques successives l'ont contredit, montrant que la matière ne s'écroule pas sur elle-même. Le vide a donc sa place dans l'équilibre du monde. Ces lois de la physique s'appliquent-elles à l'esprit des villes, notamment aux espaces délaissés qui a priori n'auraient pas de sens, car pas « entretenus » ? Deux dynamiques animent le concept du vide : la taxinomie (définir, classer) et la maîtrise, voire la domination (appréhender l'inconnu, donner une consistance, créer, remplir).

Les espaces abandonnés attisent la curiosité ou entraînent un rejet. La conceptualisation d'un endroit hors-espace, d'un « en dehors des radars », revient fréquemment en sciences humaines et en théorie de l'aménagement. Or, si la physique accepte le vide, les humains posent le poids de leurs connaissances et de leurs expériences sur tout ce qui existe.

Les délaissés seraient fréquemment apparentés à des espaces auxquels on n'adosse pas de fonction précise, un vide anthropologique. Leur forme, ensauvagée, n'appartient pas aux canons de beauté. Naissent divers sentiments, entre acceptation et appropriation sociales, ignorance, incompréhension voire gêne ou intolérance. C'est un lieu non maîtrisé à double titre, parce qu'il est souvent peu entretenu et parce qu'on ne sait pas qui

Sous-face du pont Saint-Émilien à Cenon.



en est responsable. Un article¹ rappelle les propos de Camille de Toledo sur le syndrome de la page blanche que l'on chercherait à remplir, dont il fait une métaphore des espaces délaissés. Jean-Christophe Bailly suggère quant à lui² quelques solutions face à cette volonté de tout maîtriser, dont ces espaces qui témoignent d'une époque : en faire des « espaces provisoires à durée indéterminée », « postes d'observation de cette venue du temps ». Et pourtant, ils peuvent être des lieux de vie et d'activité. La végétation peut s'y développer. L'espace du vivant ne se réduit pas à celui des humains, témoignant d'une vision anthropocentrée du territoire. Des pratiques plus ou moins officieuses s'y jouent aussi (simples cheminements, terrains de jeux, barbecues sauvages, murs de graff, espaces de rencontre, etc.) : le délaissé ne l'est pas pour tous !

Le délaissé, un espace à aménager ?

Dans la quête de rentabilité de l'espace urbain, dans la recherche d'un bien de plus en plus rare – l'espace –, les délaissés urbains intéressent de plus en plus. Un peu comme les différents stades de l'appropriation dans le monde animal (observation / approche / interaction / contact), un délaissé s'observe, se parcourt puis éventuellement s'approprie et se transforme.

Que ce soit simplement pour se pencher sur leurs évolutions ou pour y intervenir, l'observation et la connaissance de ces espaces s'améliorent. Et des tentatives d'inventaires voient le jour. L'atelier de la « forêt des délaissés », l'association Champs libres - Biodiversité, l'appel à manifestation d'intérêt AIRE de Bordeaux Métropole

ou encore le Laboratoire d'Initiatives Foncières et Territoriales Innovantes (LIFTI) sont autant de démarches qui permettent selon des échelles et des méthodologies très variées de recenser une partie des délaissés urbains (promenades, mobilisations habitantes, photo-interprétations, cartes en ligne interactives, etc.).

Si l'on tend à vouloir réduire la quantité d'espaces « inutiles », il est toutefois difficile – et pas nécessairement souhaitable – d'avoir une stratégie systématique sur ces délaissés. Certains peuvent avoir une charge (dans le sens d'une somme de valeurs contingentes avec des services écologiques, sociaux ou symboliques rendus) positive ou négative. Le regard porté sur ce délaissé dépend aussi de sa situation, s'il est en marge (bords d'infrastructures, lisières de zones d'activités, etc.) ou au cœur d'un ensemble urbain. Ainsi, la nécessité d'initier volontairement la transformation d'un délaissé par la collectivité ne peut démarrer que par une analyse de la perception des riverains, des besoins des usagers de l'espace public attenant, des attentes des propriétaires des alentours.

« Activer » un délaissé prendra alors nécessairement des formes bien différentes, avec des interventions parfois souples et légères, parfois plus structurantes. De la mise en réseau de ces espaces pour en changer le regard telles que les balades périurbaines de Bruit du Frigo dans la métropole bordelaise³, à la transformation d'une sous-face d'autoroute londonienne désaffecté à Hackney Wick en un lieu artistique doublé d'un nouvel espace public, les exemples sont pléthoriques. Ces métamorphoses s'orientent vers

des vocations programmatiques très diverses : renaturation des villes, logistique urbaine, nouvelles aménités (services, commerces, petits équipements), événementiel (animations culturelles ou sportives, marchés), implications habitantes. Ces espaces libres sont ainsi essentiels à l'accompagnement des mutations fonctionnelles, environnementales et sociétales de la ville, d'où l'importance de ne pas tout programmer, tout transformer, tout « remplir ». Laissons encore de la place aux délaissés urbains, pour les usages informels d'aujourd'hui et les grandes inconnues de demain !

Dans son ouvrage de science-fiction *Les Furtifs*⁴, Alain Damasio met en avant l'importance des lieux non maîtrisés à travers des îlots de liberté hors télésurveillance au sein ou aux marges des villes, ces dernières ayant été vendues à des grands groupes financiers. Ces îlots assurent non seulement un espace de liberté en forme de cabotage, hors des contrôles sociaux habituels, mais aussi une forme de démocratie. L'espace délaissé apparaît comme le miroir de nos représentations collectives de l'espace et de nos actions, entre volonté de classer, de hiérarchiser, de maîtriser, de transformer et celle de conserver un lieu de respiration, de mémoire, qui autorise l'utopie et les possibles. À l'image d'un jeu de taquin, le délaissé peut être pris en étau entre les espaces maîtrisés et se déplacer dans la ville au fil du temps... bien que l'espace de jeu s'agrandisse, avec la métropolisation. Tout comme la case vide reste primordiale pour actionner la mobilité des différentes pièces, le délaissé demeure essentiel à la régénération urbaine. —

1 | <http://www.slate.fr/story/167420/friches-urbaines-age-des-possibles>

2 | <https://laviedesidees.fr/La-forme-d-une-ville.html>

3 | Y. Detraz, *Zone sweet zone, la marche comme projet urbain*, Wildprojet, coll. Tête nue, 2020.

4 | A. Damasio, *Les Furtifs*, La volte, 2019.

Le parc d'éoliennes au large de l'île d'Oléron

ANTONIO GONZALEZ ALVAREZ

« Il semble bien, répondit Don Quichotte, que vous ne soyez pas entraînés à cette aventure : ce sont des géants ; et si vous avez peur, sortez de là et priez car je vais entrer avec eux dans une bataille féroce et inégale. »

Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*



Localisation du projet d'après la carte incluse dans le document d'information pour l'enquête publique, © a'urba.

L'idée d'un parc d'éoliennes au large de l'île d'Oléron est née en 2014, portée par le groupe WPD (qui développe, finance, construit et exploite des projets de parcs éoliens) et des acteurs locaux. En 2015, la zone est identifiée par l'État comme une de celles qui présentent du potentiel dans le document stratégique de la façade Sud-Atlantique pour diversifier le bouquet énergétique et diminuer les émissions de gaz à effet de serre. Après une période de flottement, le projet est conforté en avril 2020 lorsque le ministère de la Transition énergétique et solidaire adopte la Programmation Pluriannuelle de l'Énergie 2019-2028 qui positionne l'éolien en mer (dont le projet d'Oléron) au cœur de la transition énergétique.

Le parc devrait compter dans un premier temps entre 50 et 80 éoliennes et une puissance nominale comprise entre 500 MW et 1 000 MW. L'éolienne la plus proche se situerait à 15 km des côtes. La construction d'un deuxième parc plus au nord avec une capacité de 1 000 MW supplémentaires est aussi envisagée. Le débat public est prévu entre septembre 2021 et janvier 2022. L'État et RTE (Réseau de Transport d'Électricité), maîtres d'ouvrage du projet, entendent que celui-ci permette de concilier les points de vue notamment sur la zone préférentielle du projet, sa puissance cible et donc son extension ainsi que le corridor de

raccordement à terre. Il est attendu aussi que le débat fournisse des éléments pour le cahier des charges de l'appel d'offres pour la construction et l'exploitation du parc éolien (car contrairement aux parcs éoliens en mer attribués avant 2018, à Oléron, le développeur n'a pas été désigné en amont du débat public). Le lauréat devrait être désigné en 2022 pour une mise en service du parc en 2030¹.

Cependant, le projet, défendu par les élus locaux, suscite de nombreuses oppositions dans un contexte où une vague anti-éolienne semble gagner du terrain en France. Quels sont les arguments des uns et des autres ?

Un projet défendu par les élus locaux

Dans plusieurs courriers adressés aux successifs ministres de l'Environnement ou des Transitions écologiques et énergétiques entre 2016 et 2018, les élus de la communauté de communes de l'île d'Oléron défendent les avantages du projet :

- Un potentiel de 500 MW à plus de 15 km des côtes. Cette puissance permettrait de produire l'équivalent de la consommation domestique du département de la Charente-Maritime à un prix ultra-compétitif : 50-60 €/MWh.
- Des conditions de vent très satisfaisantes sur le site (vitesse moyenne supérieure à 8 m/s).
- La création de 400 à 600 emplois directs locaux pendant la phase de construction sur le port de La Rochelle et une centaine d'emplois sur l'île d'Oléron pendant les années d'exploitation.
- Un développement compatible avec le parc naturel marin (PNM) de l'estuaire de la Gironde et la mer des Pertuis comme le précise le plan de gestion du PNM : « Les énergies marines renouvelables sont compatibles avec les enjeux majeurs de préservation des espèces, habitats et fonctions écologiques². »

1 | Pour plus de détails sur le projet, voir le site du projet de la Commission Nationale du Débat Public : <https://www.debatpublic.fr/parc-eolien-en-mer-au-large-de-la-nouvelle-aquitaine-445>
2 | Finalité 37 du plan de gestion du PNM. Citée en annexe de la lettre au ministre du 24 octobre 2018

Le tout dans un contexte où il existe une volonté politique à tous les niveaux d'engager une transition vers les énergies renouvelables pour réduire les émissions de gaz à effet de serre (GES) et la dépendance nucléaire. L'objectif de l'État est d'abaisser la part du nucléaire de 70 % aujourd'hui à 50 % en 2035 à la faveur des énergies renouvelables. Le projet contribue également aux objectifs de la région Nouvelle-Aquitaine qui souhaite installer 1 100 MW d'éolien en mer d'ici 2030.

Les élus évoquent aussi un large consensus des parties prenantes du territoire après des mois de consultation et s'inquiètent de la durée des délais de lancement du projet qui pourrait « fragiliser » ce consensus. Et, en effet, en 2016, un collectif d'associations de défense de l'environnement et personnalités diverses prend forme pour s'opposer au parc d'éoliennes et faire entendre sa voix³.

Les arguments de la contestation

Le premier courrier adressé par le collectif contre le parc d'éoliennes aux élus expose ses inquiétudes suscitées par le « gigantisme du projet », à la fois en surface (car la zone d'étude de 300 km² dépasse de beaucoup les 100 km² initialement évoqués) et en hauteur : « plusieurs centaines de grands mâts clignotants hauts de 200 mètres et plus encore... Une belle barrière lumineuse de plusieurs dizaines de kilomètres qui éclairera à l'ouest le soleil couchant⁴ »... L'argument principal, la défiguration du paysage, rejoint celui de certaines personnalités médiatiques qui alimentent un mouvement anti-éolien en France. Le sociologue Jean Viard affirme qu'il s'agit là d'une vision passéiste du territoire : « On a accepté de construire 63 000 ronds-points ; contre ça, il n'y a pas de mouvement. Contre les éoliennes, il y a du mouvement ; je le trouve franchement conservateur, comme si le paysage ne pouvait pas changer. La France écologique ne ressemblera pas à la France de la révolution industrielle. Il

3 | <http://www.eolien-oleron.fr>

4 | Voir courrier n° 1 du collectif dans : <http://www.eolien-oleron.fr>



Vue depuis la pointe de Chaucre sur l'île d'Oléron.

faut une France écologique, et oui ça va transformer⁵. »

Au fil des mois cependant, les arguments des opposants au parc d'éoliennes d'Oléron s'affaiblissent. L'ampleur du projet engendrera des travaux importants : réalisation des fondations, arasement des fonds marins, production de déblais et de boues de forage (estimées à 10 000 tonnes par éolienne) sans compter les pollutions produites par les navires et autres engins de construction et de maintenance. Tout cela dans un secteur classé Natura 2000 depuis 2009 et parc naturel marin depuis 2015, qui est au milieu de voies majeures de migration et de stationnement d'oiseaux marins. La Ligue de Protection des Oiseaux est d'ailleurs vent debout contre le projet et dénonce une catastrophe écologique : « Lorsque les parcs éoliens sont implantés dans des zones Natura 2000, 80 % de la mortalité est due aux éoliennes... On y ramasse les oiseaux à la pelle⁶ ! »

5 | Propos tenus dans l'émission *C dans l'air* du 18 juin 2021 relayés par le site : <https://www.goodplanet.info/2021/06/22/leolien-face-a-un-festival-de-demagogie/?cn-reloaded=1>

6 | <https://www.lanouvellerepublique.fr/a-la-une/leolien-offshore-d-oleron-fait-debat>. Ces propos sont sans doute à nuancer. D'autres études de la LPO font part d'une mortalité variable de 0,3 à 18,3 oiseaux par éolienne et par an : <https://www.lpo.fr/actualites/impact-de-leolien-sur-l-avifaune-en-france-la-lpo-dresse-le-etat-des-lieux>



Lors d'une réunion publique sur le projet, le conseiller régional Benoît Biteau, agacé par ces critiques, lance à ses détracteurs : « Moi aussi, j'aime bien les oiseaux [...] mais je préfère qu'on en perde quelques-uns plutôt que de devoir se poser la question de renouveler la centrale du Blayais quand elle arrivera en fin de vie. S'il y a un accident nucléaire demain, nous aurons alors des problèmes bien plus graves. Il y a urgence à développer des alternatives. »¹

Pour autant, il semble difficile que l'éolien remplace le nucléaire. Sans entrer dans les détails techniques, le principal obstacle est que l'énergie éolienne est intermittente : elle dépend du vent, de sorte qu'il est rare que la puissance effective dépasse les 45 % de sa puissance nominale pour les éoliennes en mer. Lorsque les élus et la presse annoncent que le parc permettra de couvrir la demande de tout le département de la Charente-Maritime, ce n'est pas tout à fait exact. Il faudrait ajouter : quand le vent souffle ! Étant donné la forte variabilité de l'éolien, le fournisseur d'énergie compense les creux de production par de l'électricité en provenance d'autres sources. C'est pourquoi

l'éolien (comme le solaire) ne permet pas de remplacer complètement les autres modes de production d'énergie.

Enfin, sans vouloir prétendre à l'exhaustivité, signalons un dernier argument de poids : le coût. L'État garantit un prix d'achat de l'énergie éolienne sur 15 ou 20 ans qui est en général avantageux pour les exploitants afin de « booster » ce secteur industriel. Pour l'éolien en mer, le prix d'achat oscille ces dernières années entre les 130 et les 155 €/MWh, même si une tendance à la baisse est constatée², alors que le prix de vente de l'électricité sur le marché oscille entre les 35 et les 50 €/MWh. La différence est donc prise en charge par l'État, tout comme le coût des infrastructures de raccordement aux réseaux... qui sont donc *in fine* payés par le contribuable. Certains spécialistes et médias dénoncent ainsi des subventions « cachées » de l'État, sous couvert de « projets écologiques », au profit d'entreprises dont le seul souci est la rentabilité financière, qui exercent un puissant lobbying auprès des plus hautes sphères politiques³.

Faut-il jeter l'éolien avec l'eau du bain ?

Le projet de parc éolien à Oléron est-il adapté à son contexte ? Nous ne trancherons pas le débat ici mais le doute est permis. Les travaux de la commission particulière du débat public permettront d'y voir plus clair. Son président, Francis Beaucire, espère pouvoir « ouvrir le débat à toutes les questions et mettre les gens en situation, certes d'exprimer leur opposition mais aussi d'exprimer d'autres solutions que celles que propose le maître d'ouvrage⁴ ».

Si certains projets de parcs éoliens sont difficiles à défendre, il ne faut cependant pas faire de cette énergie un ennemi à abattre. La priorité aujourd'hui est de réduire les émissions de GES et donc de lutter contre les énergies carbonées. Même intermittente, les énergies éolienne comme solaire sont les plus propres et les plus « sûres ». Elles sont l'alternative à privilégier dans les pays trop dépendants des énergies fossiles. L'urgence semble moindre en France du fait de l'importance du nucléaire dans son mix énergétique. Mais ses centrales sont vieillissantes, les coûts d'entretien et de traitement des déchets nucléaires deviendront vite prohibitifs et les risques accrus. Développer l'éolien en fixant des règles d'emplacement claires pour éviter les nuisances et en ajustant les prix d'achat semble être un des axes de travail prioritaires. D'autant plus que la demande en électricité augmentera sans doute si l'on décarbone les transports et le chauffage.

Tout cela ne saurait cependant suffire à couvrir nos besoins en électricité. Alors, quelles alternatives ? Sans doute réapprendre à moins consommer et renoncer à un certain confort... —

4 | Sud Ouest, 13/06/2021.
<https://www.sudouest.fr//charente-maritime/saint-pierre-d-oleron/eolien-en-mer-la-commission-du-debat-public-n-est-pas-au-service-du-projet-d-oleron-ni-au-service-de-sa-destruction-3723528.php>

1 | <http://www.aqui.fr/environnements/projet-d-eolien-offshore-au-large-d-oleron-bientot-des-etudes-d-impact,15236.html>

2 | <https://www.actu-environnement.com/ae/news/montant-tarif-achat-eolien-francais-33988.php4>

3 | Dans cette mouvance, voir le documentaire : <https://eoliennes-lefilm.com>

Permis d'innover et réversibilité

JEAN-ÉMERIC MONSEAU

Comment réaliser un bâtiment réversible ? La question est centrale pour permettre une seconde vie en économisant les ressources, c'est-à-dire sans démolition et si possible avec des travaux de rénovation les moins lourds possibles. Avec la crise sanitaire, le sujet est devenu incontournable quand on aborde l'aménagement de quartiers mixtes en centre de métropole, comme Saint-Jean Belcier situé au cœur de l'OIN (Opération d'Intérêt National) Bordeaux-Euratlantique, à deux pas de la gare Saint-Jean. Les surfaces de plancher à vocation tertiaire seront-elles pérennes avec le recours accru au télétravail ? Les logements seront-ils adaptés aux changements de mode d'habiter ? L'objectif de la réversibilité est clair, sa réalisation se révèle toutefois bien plus complexe qu'il n'y paraît.

Issu d'une innovation lauréate de l'appel à manifestation d'intérêt « permis d'innover » lancé par l'Établissement Public d'Aménagement Bordeaux-Euratlantique et ses homologues Grand Paris Aménagement et Euroméditerranée en 2017, le projet TEBiO (maître d'ouvrage Elithis, maître d'œuvre Canal Architecture) cherche à dépasser les freins juridiques et constructifs à la réalisation d'un tel bâtiment avec permis de construire « sans affectation préalable ». Introduit en 2016 par la loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine, le permis d'innover vise

à passer d'une culture de la norme à une culture de l'objectif en permettant des dérogations, dès lors qu'est démontrée l'atteinte de « résultats équivalents » à l'objectif sous-jacent de la norme. Ce dispositif s'applique notamment dans le périmètre des OIN afin de simplifier ou faire évoluer les réglementations, de « construire mieux, plus et moins cher ». L'étude d'impact portant la dérogation est instruite dans le cadre de la demande de permis de construire.

Dans le cas de TEBiO, la première ambition du permis d'innover porte sur la capacité architecturale du bâtiment à muter en respectant l'esprit des règles applicables à chaque usage prévu. Le travail itératif de conception à partir des principes constructifs posés au préalable par le maître d'œuvre – épaisseur du bâtiment, hauteur des étages à 2,70 m, circulation par pontons extérieurs, poteaux-dalles, distribution des réseaux sans reprise structurelle, enveloppe du bâtiment – aboutit à une réversibilité réelle entre logement et bureau et a permis de circonscrire le périmètre dérogatoire à quelques sujets précis : portance des planchers, acoustique ou intervention des secours. Ainsi, le projet respecte, entre autres, les règles de stationnement du PLU de Bordeaux Métropole quelle que soit la part de surface de plancher affectée à chaque destination.

Le second champ du permis d'innover est relatif aux implications réglementaires et économiques de la double affectation dans le permis de construire et relève plutôt du domaine de l'expérimentation que de la dérogation. Il nécessite de se coordonner avec l'ensemble des services instructeurs concernés, y compris au niveau ministériel. Quelle fiscalité, taxe d'aménagement ou taxe foncière, appliquer ? Selon quelles modalités les services peuvent-ils instruire un dossier de permis hors norme, ne serait-ce que pour le formulaire CERFA ?

En poussant la logique de la réversibilité à de telles extrémités, il n'est pas certain que tous les obstacles recensés soient surmontés, forçant dans le cas contraire à revenir à des dispositions plus usuelles. Quoi qu'il en soit, la réflexion autour de ce permis d'innover aura permis de tester la solidité des normes face à l'enjeu de la réversibilité tout en concevant le bâtiment le plus adapté à cet égard. Ce processus aura ainsi été un prétexte pour atteindre un objectif en dépassant des modes de fabrication de la ville souvent enchaînés dans des champs normatifs et économiques contraints rendant ces objectifs illisibles, voire intenables. Il est envisagé de déposer un permis de construire à la fin de l'année 2021. —



Chais des Chartrons, Cœur de Bastide

Les deux « ZAC de départ » du renouveau bordelais

PATRICE GODIER

Réalisées dans le cadre du projet urbain pour la ville de Bordeaux élaboré par la municipalité d'Alain Juppé lors de son premier mandat, deux opérations urbaines rattachées aux noms évocateurs des Chartrons et de la Bastide ont été, à l'orée des années 2000, représentatives à l'échelle bordelaise d'une façon renouvelée de faire la ville (la ville sur la ville). Chacune à leur manière, elles ont été innovantes dans les contenus opérationnels comme dans le dispositif d'organisation des opérateurs. La ZAC (Zone d'Aménagement Concertée) « Chais des Chartrons », située en retrait des

quais sur la rive gauche de la Garonne, conçue préalablement dès 1994 sous le nom d'îlot des Chartrons, visait la réhabilitation du bâti existant et l'actualisation du riche patrimoine des chais et son urbanisme de lanières. Sur la rive droite, la ZAC « Cœur de Bastide » devait être la première incarnation de la recomposition urbaine de ce secteur avec la transformation d'une friche ferroviaire et industrielle en un nouveau quartier, après des années de projets sans suite. De façon commune les deux opérations manifestaient le souci de préserver une cohérence d'ensemble, d'éviter

les projets juxtaposés de promoteurs, et de trouver des éléments fédérateurs, l'héritage du vin pour l'une, le paysage pour l'autre. Le recours à la figure professionnelle de l'architecte coordonnateur, chargé de garantir la composition d'ensemble auprès des différents opérateurs lors des phases de mise en œuvre, traduisait les intentions des maîtres d'ouvrage à vouloir faire respecter ces principes.

Avec ces deux « ZAC de départ », l'une à portage privé (Chartrons), l'autre publique (Bastide), le cycle du renouveau qui a marqué les débuts du Bordeaux actuel était lancé.

Vue de la friche ferroviaire de la gare d'Orléans au milieu des années 1990 où sera aménagée la ZAC Cœur de Bastide.



Aujourd'hui, ces deux quartiers font désormais parties intégrantes du paysage bordelais, jusqu'à appartenir aux réalisations dont la mémoire s'est progressivement dissoute dans les multiples formes prises par la transformation urbaine de Bordeaux depuis 20 ans.

Retour au centre pour les projets urbains

Du fait de leur localisation en cœur d'agglomération, les deux opérations ont été pensées pour être les premiers fers de lance de la reconquête urbaine basée sur un projet de ville axé autour du fleuve.

D'abord en prenant appui sur le principe d'une centralité perdue qu'il faut régénérer sur chacune des rives. Une centralité d'agglomération pour Cœur de Bastide (25 hectares) en vertu de réalisations d'intérêt communautaire comme le jardin botanique et le pôle universitaire ; une centralité de quartier pour Chais des Chartrons (5 hectares) avec la programmation d'une rue artisanale, d'une école, d'un gymnase et d'une galerie marchande. Ensuite, par la capacité à prendre « la

mesure des lieux » pour définir le cadre de chaque projet. Ainsi, à l'instar des ZAC parisiennes (Bercy), le patrimoine bâti et la trace laissée dans le tissu urbain ont joué un rôle essentiel pour les contours de l'opération des chais, dans ce quartier des Chartrons où la culture du vin a construit à partir du XVI^e siècle un urbanisme et une architecture de monde clos, marqué depuis par le déclin et l'abandon. La dominante végétale de la Bastide en opposition à celle minérale de la rive gauche a constitué pour sa part un principe fort de conception pour son aménagement, après les nombreuses vicissitudes et les âpres débats qui ont émaillé pendant presque 20 ans la réflexion urbanistique sur ce secteur. Dominique Perrault, son concepteur, s'est d'ailleurs appuyé sur la géographie pour souligner la complémentarité des deux rives du fleuve entre le concave et le convexe, entre le bâti et le paysage naturel.

Les deux ZAC sont aussi représentatives (là comme ailleurs) du cycle urbain qui marque cette époque quant aux concepts opérationnels mis en œuvre comme par exemple le rôle

central dévolu aux équipements avec la particularité ici d'avoir été édifiés simultanément à la construction de logements, alors que souvent les seconds précèdent les premiers. Ainsi en est-il également du souci d'intégration urbaine et de la recherche de désenclavement de ces opérations pour lesquelles le tramway va jouer un rôle fondamental ou bien encore par les représentations demeurées timides de la densité urbaine dans une ville qui se méfie des hauteurs : l'architecte Dominique Perrault avait ainsi imaginé des blocs de 30 mètres de hauteur en bordure du fleuve rive droite avant d'être désavoué par la maîtrise d'ouvrage.

L'avènement de l'architecte coordonnateur

Les deux ZAC s'avèrent également représentatives d'une nouvelle organisation du système d'acteurs dans sa partie technique pour mettre en œuvre les opérations dans des temporalités exceptionnellement brèves pour ce type d'intervention (6-7 ans). Le souci de faire respecter les règlements de zone, d'introduire des éléments esthétiques et d'organisation urbaine amène les maîtres d'ouvrage à recourir à l'architecte-urbaniste coordonnateur (ici Alain Charrier pour les deux ZAC). Cette fonction s'impose pour la société privée HLM Domofrance en charge de la ZAC Chais des Chartrons afin que chaque architecte en charge d'un projet constitutif du programme de ZAC recherche avec les autres « l'harmonisation et la complémentarité ». De même, dans le cadre de Cœur de Bastide, la société d'économie mixte BMA s'appuie sur cette même figure professionnelle pour coordonner une grande diversité de produits (logements individuels et collectifs, équipements publics, bureaux, commerces) et garantir la cohérence d'ensemble. Dans ce cadre, l'architecte coordonnateur engage un travail de traduction qui se révèle singulier, entre architecture et urbanisme, entre stratégie globale et mise en œuvre de réalisations situées. Une fonction

Vue de la rive gauche au milieu des années 1990 : au premier plan, le hangar démolí a laissé place à un skatepark ; à l'arrière, la ZAC des Chartrons a été construite en actualisant le patrimoine des chais et son tissu urbain en laníères.





Le cœur de la ZAC Chais des Chartrons et la rue du Faubourg des Arts.

qui lui permet d'assurer le passage d'objectifs socio-économiques et de règlements vers la forme urbaine et sa matérialité mais qui l'oblige également à devoir justifier du résultat architectural auprès des décideurs et du public. Avec comme conséquence l'utilisation renforcée d'outils de représentation et de communication pour donner une traduction active et positive des démarches urbaines engagées ; une imagerie dont il sera fait usage en abondance par la suite pour les autres projets. Ce type de dispositif organisé autour d'un architecte-urbaniste coordonnateur sera d'ailleurs étendu selon des modalités différentes à l'échelle des nouveaux quartiers comme aux Bassins à flots (Nicolas Michelin), à Bastide Niel (Winy Maas) ou Brazza (Youssef Tohme).

Mémoire des quartiers et cycles de la ville

Quinze ans après leur réalisation, la mémoire de ces deux ZAC s'est progressivement disséminée dans le nouveau paysage de la ville avec la multiplication des opérations menées par la suite dans le cadre des nombreux projets urbains de la « décennie bordelaise ». Le quartier de la Bastide dans sa diversité a fini par intégrer

son cœur qui bat pour plus large que lui (avec les ZAC Niel et Brazza) et le quartier des Bassins à flots prolonge dorénavant le centre-ville sur la rive gauche, via le quartier des Chartrons dont les chais sont une composante. Si bien que rares sont aujourd'hui ceux qui ont retenu leurs noms de départ. Les « deux ZAC » vivent dorénavant de manière jugée agréable par leurs habitants leur vie de quartier dont on souligne le sempiternel « esprit de village ». Pourtant, pendant longtemps, il est resté une impression d'inachevé et de rendez-vous manqué vis-à-vis des promesses dont elles étaient porteuses. Ce fut pour la ZAC Cœur de Bastide les affres d'une architecture jugée trop modeste, voire « médiocre et fade » comme elle était qualifiée par les participants à un café de l'architecture organisé par arc en rêve et le journal *Sud Ouest* en 2009. Notamment pour le « paravent » du quartier, en bordure de fleuve, là où beaucoup attendait un geste architectural fort plutôt que les deux bâtiments de la Banque populaire et du millénium érigés à cet endroit qui n'ont pas été jaugés à la hauteur de la façade prestigieuse du palais de la Bourse situé en face. Pour la ZAC des Chais des Chartrons, le manque de débouché du quartier sur les quais

a pénalisé sa fréquentation avant que la percée du passage de Luze en 2011 et la venue de publics divers issus de l'installation d'une pépinière d'entreprises, de commerçants (restaurants), d'artisans d'art (dans une rue dédiée) et surtout d'étudiants (Resto U) permettent son envol.

Plus généralement, par leur capacité à jouer le rôle de signal urbain ou de point de repère aux qualités suffisamment originales par rapport aux tissus environnants pour être identifiées ou remarquées, les quartiers sont associés à des représentations collectives qui évoluent en fonction des cycles urbains de la ville. C'est ainsi que les évolutions des deux ZAC se sont progressivement inscrites dans les plis de l'époque. Végétal et écologique pour la Bastide avec son parc aux Angéliques devenu un pôle de fréquentation et d'animation prisé, même si l'allée Serr, espace public majeur à proximité du jardin botanique, est toujours en mal d'activité pérenne. Culturel et durable pour les Chais des Chartrons par sa modernité sage, respectueuse du patrimoine existant, et dont la rue du Faubourg-des-Arts est devenue un des passages obligés des visites organisées par l'office du tourisme de Bordeaux. —

(Im)mobilités

NATHANAËL FOURNIER

Myriam et Jacques sont à la retraite depuis 13 ans. Ils évoquent notamment l'évolution de la place de la voiture, une mobilité professionnelle qui a impliqué de transiter par plusieurs grandes villes françaises et la mutation progressive d'une résidence située barrière de Pessac.

Jacques : « Je viens de la campagne. Je suis né en 1947 à Lugon-et-l'Île-du-Carnay, entre Saint-André-de-Cubzac et Libourne. Mon père fabriquait des harnais et des colliers d'attelage pour les chevaux. Mais après les grandes gelées de 58, les agriculteurs ont perçu des aides et se sont motorisés avec des tracteurs. Mon père n'avait plus de travail. Comme il était aussi matelassier, il aurait pu s'en sortir s'il avait eu une voiture. Mais ce n'était pas le cas. Et je l'admire, parce que dans les années 65, il allait de Lugon à Bacalan en mobylette pour travailler à la raffinerie de sucre Frugès-Say. Ensuite il a été pompiste de nuit dans une station-service à Saint-Vincent-de-Paul. C'était plus proche. Mais un jour il a été renversé par une voiture. Il est décédé quelques mois après. J'ai quitté Lugon à 14 ans. Je suis parti à Tours comme apprenti cuisinier. Quand j'ai obtenu mon CAP, j'ai commencé en faisant des saisons à Arcachon, La Baule, Lacanau... Et en dehors de l'été, j'ai travaillé dans une brasserie à Bordeaux, puis dans un restaurant à côté de Saint-Médard-de-Guizières. Un jour, je tombe par hasard sur une annonce qui disait que le Centre hospitalier régional de Bordeaux recrutait 14 cuisiniers-pâtisseries. J'ai candidaté et je suis entré en mai 1969 à l'hôpital Saint-André. C'est ainsi que j'ai rencontré Myriam.

Quand on s'est marié en 71, on a loué deux logements successifs rue du Mirail. On a connu le marché des Fossés sur le cours Victor-Hugo. Il commençait en face du palais des sports et descendait sur 300 ou 400 mètres. Un marché de plein air, tous les dimanches matin, qui reflétait la forte communauté espagnole du quartier. Il y avait des bouquins, des bibelots... On a connu les halles Lagrue aussi. La famille Lagrue, qui avait plusieurs établissements. Une grande halle alimentaire, à l'angle du cours Victor-Hugo et de la rue Sainte-Catherine, là où il y a le magasin Carrefour maintenant. Une sorte de précurseur des supermarchés quoi. Et ils tenaient un étal de fruits et légumes dans le marché Victor-Hugo. Au coin de la rue Saint-François et de la rue du Mirail, ils faisaient aussi des élevages de poussins ! Et à gauche, ils louaient de la vaisselle pour les fêtes, les mariages... C'était très recherché. Ils louaient à un prix très correct. Après ma journée de travail à l'hôpital, je préparais le concours d'adjoint des cadres en option "intendance". Je suivais des cours du soir au lycée de la Benauges. Je partais à pied de la rue du Mirail. Après la porte de Bourgogne, j'empruntais le passage souterrain sous la place Bir-Hakeim. On ne traversait pas en surface, c'étaient des voies rapides pour les voitures. Donc il y avait des escaliers pour aller en sous-sol,

comme si c'était une entrée de métro. Il ne fallait pas avoir peur !

À cette époque, il y avait une foule de voitures à Bordeaux. Je me souviens des embouteillages, même avec les quatre voies de circulation sur les cours Victor-Hugo et d'Albret. Aujourd'hui la circulation a beaucoup diminué. Donc je pense qu'il faudrait arrêter de culpabiliser les automobilistes. Ça m'agace, on a l'impression d'être des mauvais citoyens.

J'ai été reçu au premier concours en 1977. J'ai été affecté à Pellegrin puis j'ai fait l'ouverture du tripode en 1978. Au début des années 80, j'ai préparé d'autres concours et j'ai eu celui d'inspecteur des affaires sanitaires et sociales. Donc à partir de 1984, après une année de formation à Rennes, j'ai travaillé à la cité administrative, à la direction régionale des affaires sanitaires et sociales (DRASS) d'Aquitaine. Puis en 1989, je suis parti presque un an suivre une formation à l'institut régional d'administration de Lille, pour devenir responsable informatique et organisation à la DRASS. J'ai fait partie des premiers voyageurs du TGV Bordeaux-Paris ! Je revenais toutes les semaines. Mais je peux remercier ma femme, qui s'est occupée des enfants pendant que j'étais à Rennes et à Lille. Je suis à la retraite depuis 2008. Mais je continue à beaucoup m'investir dans mes activités mutualistes. Avant le Covid, je montais à Paris presque 20 fois par an, entre les réunions du conseil d'administration, les commissions, les formations... Parfois j'y vais en train. Mais ça me fait très mal aux

jambes. Le pire c'est quand on me met dans les carrés famille ! Donc en général j'y vais en voiture. J'adore conduire. Surtout sur l'autoroute quand il n'y a personne ! »

Myriam : « Mes parents venaient tous les deux de la Bastide à Bordeaux. Mon père travaillait dans le pétrole, chez Desmarais, qui gérât les stations Azur et qui a ensuite fusionné avec Total. Il a commencé ouvrier et a fini cadre. Il s'occupait de l'entretien et de l'approvisionnement des stations-services. Comme Jacques, je suis née en 1947. Mais je suis une urbaine, j'ai toujours vécu à Bordeaux. J'ai passé mon enfance à la Bastide. D'abord à Stalingrad. C'était une belle place, avec ses platanes et son ancien tramway. Puis mes parents ont acheté une échoppe rue du Petit-Cardinal, derrière la cité de la Benauge. Quand mon père a eu sa première voiture, je devais avoir huit ans. À l'époque il n'y en avait pas beaucoup. Je me rappelle qu'il y avait un local qui était loué comme parking. Il y avait 15 ou 20 places, mais il n'y avait que trois voitures dedans ! Et il n'y en avait même pas de garées dans la rue. Au début des années 60, mes parents ont vendu la maison pour payer nos études et j'ai habité pendant sept ans rue Maryse-Bastie, un logement social dans un des premiers bâtiments de la cité du Grand Parc. Après le bac, j'ai fait un BTS de diététicienne et je suis entrée à Saint-André en 1968.

Mais je voulais travailler en pédiatrie, donc j'ai obtenu de pouvoir travailler à l'hôpital des enfants malades, cours de l'Argonne. En 83 on a quitté la rue du Mirail pour louer à deux pas de l'hôpital, rue Barrau. Là c'était vraiment bien parce que je pouvais partir à la dernière minute. J'avais juste à traverser le cours. Et nos enfants allaient à l'école tout à côté.

Enfin, en 1988, on a acheté un appartement près de la barrière de Pessac, rue de Ségur. C'est une résidence construite en 1970 par la ville de Bordeaux. Pendant 25 ans, il y a eu un système de location-accession à la propriété.

À notre arrivée, c'étaient encore les premiers occupants qui habitaient la grande majorité des logements. Notre résidence, c'était presque une maison de retraite ! Quand on mettait un vélo dans le hall, on le retrouvait dehors ! Et ils interdisaient à nos enfants de jouer au ballon à l'arrière, dans la cour. Mais c'était marrant parce qu'en même temps on les entendait dire : "Oh, tu te rappelles ces parties de ballon qu'on faisait, nous, avec nos enfants ?!"

Au fil du temps, ça a évolué. Un appartement a été occupé par plusieurs générations de la même famille : on a connu les parents, les enfants, les petits-enfants et maintenant les arrière-petits-enfants (rires) ! Mais la plupart des appartements ont été achetés pour faire de la location. Sur vingt-deux logements, on n'est plus que dix copropriétaires à y habiter.

Il y a quelques années, un couple a installé des composteurs collectifs dans la cour. Et puis Antoine, un jeune propriétaire, a proposé d'installer des grands bacs pour faire des plantations. Au début, c'étaient les hauts cris, parce qu'il ne fallait pas aller sur la terrasse, que ça allait faire du bruit... Il faut dire que les chambres donnent la plupart du temps derrière. Alors l'idée a mûri pendant 2 ou 3 ans, au fil des changements d'occupants... Moi j'y étais favorable. Avec ses murs gris et tout, je trouvais cette terrasse d'une tristesse... Finalement le syndic a donné son accord et Antoine a construit lui-même des bacs en bois pour faire un potager partagé. Il prenait vraiment les choses en main. Parce qu'il s'y connaissait en jardinage : il fallait cueillir la tomate à telle heure, il fallait regarder le cycle de la lune et tout ça ! Depuis, il est parti mais on est toujours quatre ou cinq personnes à s'en occuper. C'est sympa parce que ça a embelli la cour et qu'elle est ombragée. Et quand on se retrouve en bas, on discute. Moi j'y vais pour arroser mes arbres et mes fleurs... "Et comment vont tes fraises ?" "Vous voulez goûter une framboise ?" (rires). »





« Activez-moi tout ça ! »

CLARA BARRETTO | FRANÇOIS COUGOULE

La fabrique de la ville est un processus qui s'inscrit dans le temps long. Les opérations d'aménagement doivent respecter différentes phases qui peuvent durer plusieurs années : achat du foncier, libération des sols, définition d'un programme, lancement d'une consultation, esquisses, demandes d'autorisations, mise en œuvre du chantier et livraison, vente des biens aux futurs occupants... La superposition, la complexité et les délais de ces étapes du projet urbain semblent contradictoires avec les attentes citoyennes qui elles, expriment des

besoins essentiels à satisfaire sur un temps court : recherche d'un appartement pour ceux qui ne disposent pas de logements adaptés ou de locaux pour démarrer une activité professionnelle, manques d'équipements dans un quartier, etc.

Comment apporter des solutions rapides à ces demandes urgentes ? Comment composer la ville en tenant compte des revendications croissantes des usagers mais aussi d'une plus forte volonté d'implication des habitants dans l'élaboration des projets urbains ?

L'urbanisme transitoire, un outil de programmation fertile

De nouvelles formes de production de la ville viennent aujourd'hui se juxtaposer aux mécanismes traditionnels de la fabrique urbaine, reposant sur quelques structures¹ engagées dans la transformation des villes. Cet urbanisme de « transition² » vient combler les manques et peut apporter des

1 | *Yes we camp*, Aurore, Plateau Urbain, Intercalaire, Le sens de la ville.

2 | « C'est un état par lequel le projet urbain transite, c'est un modèle de transitions possibles pour envisager autre chose dans le futur. » (Hafid El Mehdaoui, *Comm1 Possible*)

Herbes folles, centre technique municipal (CTM) à Toulouse, © Clara Barretto.





Heptagone, Sècherie à Bègles, © Aquitanis.

réponses aux urgences, dans le cadre organisé – voire planifié – des opérations d'aménagement. L'urbanisme transitoire est ainsi né de la nécessité de sortir du carcan programmatique conventionnel¹ en développant la possibilité d'offrir une nouvelle vie éphémère et innovante à un lieu : accueillir des fonctions inattendues et expérimenter par petites touches ce que peuvent être les formes de la ville de demain. Il se base sur le potentiel des espaces urbains et la créativité collective pour tester de nouvelles configurations et usages tout en faisant preuve de pragmatisme. C'est une démonstration qui permet de considérer les besoins et d'enrichir le futur programme. Les formes données à ces occupations temporaires sont multiples :

« L'urbanisme transitoire permet de se donner le temps d'expérimenter. On prend le temps pour jouer, faire semblant. C'est une parenthèse de jeux possible avant d'acter un programme. »

Chloé Vienot, agence Intercalaire

rafraîchissement et animation d'un site² qui sera voué à être transformé à terme, accueil de jeunes actifs³ au sein de rez-de-chaussée commerciaux vacants, renaissance de bâtiments désaffectés par l'instauration de nouveaux usages⁴, offre d'habitat d'urgence à des réfugiés⁵, etc. Aussi, les installations transitoires préfigurent l'ambiance urbaine du quartier à venir et permettent aux habitants voisins de s'approprier les lieux, de participer à l'élaboration des programmes dans

l'attente qu'un projet plus pérenne voit le jour.

Par sa temporalité de court terme et sa dimension exploratoire, l'urbanisme transitoire ouvre le champ à plus d'audace dans les propositions en introduisant plus de souplesse dans les programmes, par l'expéri-

mentation de nouveaux services aux habitants par exemple.

La fabrique d'un système vertueux

Parmi les projets d'urbanisme transitoire, les démarches destinées aux néo-entrepreneurs intéressent de nombreux acteurs. Une des conditions nécessaires pour attirer de nouvelles entreprises est qu'une collectivité puisse leur offrir des locaux d'activités et des bureaux adaptés.

Pourtant le constat est bien là : d'un côté, des milliers de mètres carrés de locaux sont vides ; de l'autre, des entrepreneurs sont à la recherche d'espaces pour travailler. Rendre alors

1 | « Il permet de rebattre les cartes des logiques de la programmation urbaine traditionnelle, un site pour une fonction. » (Mathias Rouet, Plateau Urbain)

2 | Ex. Herbes Folles, occupation de l'ancien CTM à Toulouse.

3 | Les Aubiers.

4 | Sècherie de Morue à Bègles.

5 | Les Grands Voisins (Aurore).

utiles ces surfaces et favoriser des occupations à moindre coût dans une logique gagnant-gagnant offrent de nombreux avantages.

Pour l'actif-locataire, c'est un tremplin au développement de sa structure grâce à un prix au mètre carré de son local ultra-compétitif. C'est aussi l'opportunité d'un apprentissage individuel au contact d'un collectif d'entrepreneurs, d'un partage des pratiques et d'actions ponctuelles communes sur les sites occupés. Pour le quartier, les habitants et les usagers, c'est la possibilité d'investir et de valoriser des lieux atypiques et singuliers, de faire revivre un patrimoine bâti, de partager des biens communs et de s'ouvrir aux autres. Pour les propriétaires, les promoteurs et la collectivité, c'est un moyen de lutte contre la vacance et le squat, notamment. Ils peuvent trouver une rentabilité à l'occupation (combler les vacances de locaux qui se révèlent chères en frais de gardiennage et d'entretien), une assurance de garanties (un modèle économique solide, un projet temporaire réversible) et des

« Le transitoire met en mouvement les choses que l'on peut arrêter plus facilement. Il n'y a pas de pression. »

Pascale Dubois, agence Intercalaire

retombées positives dans le futur programme urbain (par les retours des expertises d'usagers).

De nombreuses collectivités, manquant de moyens humains et financiers pour leurs programmes, voient des avantages dans ce nouveau mode opératoire qui leur offre une visibilité incomparable. Enfin l'aménageur y

« L'urbanisme transitoire, c'est une logique d'opportunité d'occupation qui sert tout le monde. »

Aurélien de Domingo, Aquitanis

trouve son compte : en apportant des solutions concrètes d'accueil et de solidarité, il met en avant son éthique et sa responsabilité sociétale.

Ainsi, l'urbanisme transitoire repose sur la mobilisation d'un système d'acteurs d'une nouvelle teneur et la

constitution d'une ingénierie de liens : des porteurs de projets « précaires » (jeunes entrepreneurs créatifs), des propriétaires publics ou privés proposant des lieux disponibles, des

promoteurs et aménageurs du projet en devenir, et des « tiers de confiance » qui sont les assembleurs des projets transitoires. Ces derniers sont des facilitateurs permettant le dialogue entre l'ensemble des acteurs et endossant différentes missions : gestionnaires et activateurs de sites, coordinateurs entre usagers et experts-conseils auprès des collectivités. Ils offrent aussi les garanties d'une démarche structurée de l'occupation tant dans son modèle financier que son montage juridique.

Une fabrique des possibles

L'urbanisme transitoire est une nouvelle étape dans la construction d'un projet urbain, plus créative et plus solidaire. C'est une manière de réfléchir à la ville par des liens de solidarité entre professionnels de l'urbain et habitants d'un quartier et des relations de confiance entre l'opérateur d'un site, les actifs-créatifs et la collectivité.

C'est un outil d'urbanisme « connecté », qui s'appuie sur le numérique comme support de diffusion des initiatives à grande échelle et favorise la mise en lien des parties prenantes¹.

C'est enfin un mode opératoire « laboratoire » coordonné par des experts, ce qui suppose un dialogue constant entre les professionnels de l'urbain et qui accorde une plus grande place aux usagers. Il impose aussi la nécessité de reconsidérer les pratiques et d'adapter les règles de la fabrique urbaine conventionnelle pour faire naître des initiatives de biens communs porteuses de sens. —

Le Bocal, Plateau Urbain à Bordeaux, © Aquitanis.



¹ Par exemple, l'agence Intercalaire et Plateau Urbain proposent des plateformes, tels des observatoires des besoins, qui recensent les opportunités et demandes pour mettre en relation les acteurs.

LA VILLE QUI AIME L'ART



Rien ne semble plus éloigné que ces deux entités que sont l'art et la ville ; l'une parlant à chacun au creux de son émotion et l'autre invitant les citoyens à la vivre au mieux. Pourquoi donc vouloir faire se conjuguer ce qui a priori est contraire ? À moins que la relation d'intimité à l'art (à la beauté ?) ne requière un débordement de la sphère du privé et qu'il faille absolument que la sphère publique accueille du sensible visible pour le plaisir de tous. Rien n'en est moins sûr car l'art n'est pas consensuel (mais il peut le devenir), et lorsque ses formes plastiques s'installent durablement dans le paysage, elles agacent, déçoivent, suscitent l'admiration, au pire elles sont ignorées. Pourquoi alors nos institutions publiques tentent-elles l'aventure de l'art dans l'espace urbain ?

L'art public

L'évolution historique des formes artistiques dans nos villes est depuis un demi-siècle une bataille à la fois esthétique et politique. L'histoire de l'art, de sa pensée et de ses formes semble avancer tant et si vite que notre société ne la perçoit plus ou alors en l'ancrant dans un imaginaire d'un siècle passé. Nos élus hésitent ou s'engagent pour fabriquer avec l'art des icônes de leur cité, des totems sur leurs places

publiques. Tout est affaire de mesure de la prise de risque... Les citoyens observent d'un œil critique l'intrusion autoritaire d'œuvres dont le sens, le message (en faut-il ?) et les formes intriguent. Nos institutions usent de stratégies de médiation pour convaincre, avec des outils de mise en lien des œuvres et de son public (existe-t-il ?) dans la ville. Et puis, le temps de l'excitation de la rencontre entre l'œuvre et son territoire passe, le temps fait son œuvre, il ruine les formes et érode les paroles vindicatives. C'est comme ça, ça a toujours été le fait du prince, diront les mauvaises langues. Et si celles-ci avaient raison de penser qu'il faille agir autrement, mais pas pour les bonnes raisons (celles d'arrêter et de ne rien faire, c'est trop triste) ? Et si nous écoutions plutôt ceux qui tentent des aventures d'œuvres d'art en impliquant les citoyens dans le dispositif de concertation ? Encore, me diriez-vous, déjà lassés d'un participatif galvaudé et instrumentalisé... Mais si l'art est dans l'espace urbain, si le partage du sensible, pour paraphraser Rancière, est une revendication politique d'une action publique, peut-on continuer à ne pas penser démocratiquement son arrivée dans la ville ? L'art et le citoyen sont la première partie

de ce dossier visant à comprendre ce qui relie l'objet déposé institutionnellement dans la ville à la question de l'art pour le spectateur. En clair, à quel moment ce que je vois est-il de l'art pour moi ? Au-delà de la rhétorique un peu basique du genre « j'aime pas », « ça coûte trop cher » ou « mes enfants en font autant », à quel moment « le spectateur de l'ordinaire » se trouve-t-il touché, déplacé par des œuvres dans sa ville et à quel dessein ?

L'art du hors champ

Dans notre imaginaire, la pratique artistique requiert une forme de liberté à laquelle notre société prête des vertus d'exception sans trop en nommer les contours. L'artiste est un homme ou une femme vivant à côté du monde, un peu perché comme on dit pour le moquer, il ou elle n'a pas de limites. Tant et si bien que lorsque la figure de l'artiste sort de son atelier pour investir les murs de la ville, personne ne s'en étonne. Là, ça se gâte quand même un peu, on se fâche de voir que l'expression de l'homme ou de la femme libre vient heurter son mur, son espace privé, polluer son horizon de ses formes indigestes, de son verbe affreux et de ses signes abscons. Imaginez

L'artiste Olivier Grossetête construit des maquettes géantes en carton éphémères avec les enfants des centres d'animation sur la place Pey-Berland à Bordeaux pendant Agora, biennale d'architecture, d'urbanisme et de design, en 2014.





Fresque de l'artiste Annette Messager, installée sur le mur du centre d'animation au Grand Parc à Bordeaux en 1982, © François Péron.



LA VILLE QUI AIME L'ART ?

maintenant qu'en plus de peinturlurer les murs, ces derniers déposent ici et là des sculptures au gré de leurs envies. Un magnifique méli-mélo d'objets composerait nos paysages urbains, nos rues seraient des musées à ciel ouvert... enfin faut voir. Au-delà de l'aspect ludique de ce débordement de l'art dans la ville, se pose la question centrale de l'autorisation pour faire de l'art dans l'espace dit public. Si chacun peut se sentir légitime pour prendre la parole, la trace de celle-ci et son encombrement posent des questions de légalité. Mais l'art et sa noble représentation n'ont-ils pas besoin d'être reconnus, adoubés et institués pour être légitimes ?

Avec les artistes Mathieu Tremblin et Pierre Fraenkel nous questionnerons le droit de faire de l'art sur la ville que s'octroient des artistes, les problèmes que cela engendre et l'appropriation de ces formes par les institutions. Faut-il canaliser l'expression artistique pour que celle-ci soit bien vue ? Bien reconnue ? Autant dire que la manifestation du désir de l'art est une revendication salvatrice pour nos imaginaires, comme nous le raconte l'œuvre de l'artiste Fred Forest mais que l'expression hors des cadres se paye cher pour les artistes franchissant les limites du fameux pas de côté...

L'art éternel ?

Ces différentes modalités d'apparition artistique sur et dans la ville se heurtent à la même usure ou destruction mais pas exactement avec la même

violence. Sans doute que l'un des enjeux premiers de l'art dans la ville est sa capacité non seulement à s'intégrer (ça c'est valable pour n'importe quel bâtiment ou objet usuel) mais surtout à pouvoir être approprié. Mais comment rendre possible cette rencontre entre un univers personnel, intime d'une proposition artistique singulière et les potentiels bénéficiaires de cette dernière ? Nous sommes à la fois dans un moment où les enjeux symboliques en croisent d'autres, plus mystérieux et dans le moment de la construction d'un récit commun sur l'œuvre et de sa place. Hélas, il n'y a aucune recette mais quelques attitudes favorisant le possible partage de ce qui est proposé au travers de l'art. Nous rêvons, car bien entendu, personne n'a en réalité de temps à accorder à grand-chose en dehors de chez lui tant nos relations à l'espace urbain se sont lissées au fil des rénovations urbaines sanctuarisant les flux et le commerce. La ville est accueillante mais pas trop, ouverte mais sans plus. Comment s'étonner que le détachement général ne produise alors quelques violences ? Comment s'étonner que l'objet d'art qui n'est ni compris, ni aimé et encore moins approprié soit dégradé ? S'ensuit alors une cohorte de questions sur la réparation, l'entretien, la responsabilité... n'en jetons plus, la liste des inconvénients est plus longue que celle des plaisirs. L'entretien d'une œuvre pose une question fondamentale, celle de l'action et de la présence publiques à l'endroit d'un objet inutile. À l'heure où tout est compté, évalué,



Arnaud Théval, *Accident artistique*, document 2021, © Arnaud Théval.

monétisé ou presque... Que faire de ce qui est gratuit et ne rapporte rien ? C'est bien un enjeu majeur pour notre société de consommation que d'accepter des objets sans spectacle ni rendement – en excluant ici les œuvres événementielles que Guy Debord aurait immédiatement intégrées à sa critique sur la société du spectacle. Mais si l'œuvre n'est ni un phare dans la nuit, ni un spectacle, peut-on s'émouvoir de sa disparition ? Pour conclure, peut-on en finir avec des œuvres d'art qui ne parlent plus à notre époque comme on en finit avec les statues des héros aux actions racistes ou autres méfaits que l'histoire a finalement récusés ? Si l'art est un patrimoine, doit-il indéfiniment occuper notre imaginaire sans qu'aucun renouvellement n'advienne ?

Ce dossier a pour fil rouge cette tension entre l'art, le politique et la ville. Les philosophes Christian Ruby et Alain Kerlan, les artistes Benoît-Marie Moriceau, Pierre Fraenkel et Mathieu Tremblin, les historiennes Pauline de La Boulaye et Marie Escorne, les urbanistes François Péron et Sophie Haddak-Bayce tentent d'y démêler les malentendus qui se nouent dans les discours des uns et des autres. Ils et elles cherchent à ouvrir des brèches partout où il est possible de faire cohabiter des imaginaires différents pour que lorsque l'art flirte avec la ville, la rencontre soit la plus belle, la plus incertaine... au profit des spectateurs parfois totalement ignorants de l'art mais totalement spécialistes de leurs espaces de vie. Ou comment l'art peut-il s'échapper d'une instrumentalisation quand il est invité sur l'espace

potentiellement de tous ? Est-il cet outil-objet idéal pour penser des évolutions dans notre démocratie si verticale ?

Nos invité-e-s nous aident à développer ces questionnements. D'une parole didactique s'articulant à des concepts philosophiques laissant place à des expériences urbaines rejoignant une autre promenade philosophique pour déboucher sur un espace polémique, celui des engagements et du débat... Ce dossier tente de produire une pensée sur ces impensés ou mal-pensés ou laissés-pour-compte de nos politiques publiques, en composant un récit des modalités à imaginer encore et encore pour fabriquer du commun à partir de nos divergences sensibles. Et quoi de mieux que l'art pour bien se disputer, si la dispute est bien le début de la fabrication de la cité ! J'écris en pensant à nos multiples réunions, celles qui ont fait émerger cette ligne éditoriale. Ce titre me vient subitement comme une « ironie désirable ». Un peu idiot, je me demande quelle serait cette ville qui aimerait l'art. François Péron est urbaniste à l'a-urba et je partage la composition de ce dossier avec lui depuis maintenant six mois. Parfois, les débats qui agitent la petite équipe qui s'est constituée pour la revue révèlent la complexité d'un sujet qui mêle les affects, les esthétiques et les positions professionnelles. Le désordre de l'art réveillerait-il les réticences chez les penseurs de la ville à accueillir les débordements des cadres institués ? _

Arnaud Théval, artiste.

À quoi sert l'art public contemporain ?

CHRISTIAN RUBY

Christian Ruby, philosophe, nous invite à penser la présence de l'art dans la ville par une mise en perspective historique et critique. Il n'y a aucune évidence à l'émergence de l'art dans nos quotidiens et le sens de celle-ci n'a pas toujours été le même...

Nul ne reste indifférent au contraste entre la statuaire publique ancienne et les tendances, recherches et réalisations entreprises par les artistes contemporains. La preuve en est, tant de questions devant leurs œuvres : « À quoi cela sert-il ? », « Est-ce de l'art ? ». Nul ne reste indifférent non plus à l'ampleur des dénigrement auxquels se complaisent certains comme, à l'inverse, à l'enthousiasme des autres. Toutes et tous posent une question : face à la variété et le renouvellement de l'art sur le domaine public ne nous trouvons-nous pas devant le symptôme d'une tendance durable ? Si l'ancienne uniformité figurative de la statuaire publique ne soulève plus que l'indifférence du public pour le « roman national » et les héros de la nation qu'elle était censée imager ou qu'elle promouvait, il reste cependant à savoir comment emporter l'adhésion des citoyennes et des citoyens pour cette multiplicité de formes (en quantité et en qualité) proposées désormais par les artistes afin de transformer la ville, les usages de la ville ou les lieux publics. De nos jours, que peut-on raconter sur l'art public, rebaptisé en art urbain, et que peut-on raconter avec l'art public ? Comment en justifier la mise en public ?

L'art et la ville

Il s'agit d'abord d'aller au-delà de l'hostilité ou des louanges avec lesquelles on fait souvent le renom ou l'oubli de certaines œuvres du domaine public : « c'est beau » ou « c'est laid », « j'aime » ou « je n'aime pas », « c'est n'importe quoi », « cela ne signifie rien », « le public ne comprend pas » ! Les justifications doivent par conséquent être à la hauteur des enjeux urbains d'une société qui s'appesantit moins sur les deuils et les héros, et surtout à la hauteur des manières de faire contemporaines des artistes et de la diversité

des activités plastiques. L'art en public non seulement n'a plus à être un instrument de pouvoir, mais encore il peut légitimement multiplier ses sources, ses matières, ses engagements.

En somme, dans les justifications actuelles, l'art public n'a plus à se placer dans la ville afin de lui conférer une touche artistique, là où on l'assignait autrefois, en en tirant des effets de décor et de consensus dans une société qui se concevait en nation menacée. Il est devenu le « lieu » même de multiples manières de faire la ville ou de faire ville. Les artistes pensent en termes de rapports de l'art et de la ville, d'implication des citoyennes et des citoyens, d'interactions entre les commanditaires et la réalisation et ne réduisent plus leur œuvre à un objet, pour un monde dans lequel l'attitude contemplative est devenue incongrue.

Face à cette disposition, comment faire entendre le déplacement opéré dans le travail des artistes urbains vers la relation instaurée avec le lieu ou les habitants ?

Des justifications par les artistes

En ce qui concerne les artistes, on note qu'ils ont parfois du mal à imprimer à leur propos la dimension de la cité qui est prescrite dans l'art public, rémunéré sur des fonds publics. Néanmoins, afin qu'on leur confie une participation à cette dimension, ils s'honnorent de déployer des pratiques qui, ayant perdu en statuaire, ont gagné en intensité urbaine.

Tantôt ils promettent de transformer les lieux publics en terrains d'aventure artistique, ou parcours d'art contemporain en plein air. Ils estiment nécessaire de travailler à rendre les lieux publics à l'esprit du jeu, allant de pair avec l'idée d'excéder dans la rue

la retenue habituellement imposée dans la sphère du travail. Par ce geste, ils promettent de combler le vide d'une existence vouée à la consommation et au travail répétitif.

Tantôt ils se consacrent à des *work(s) in progress*, des pratiques impliquant les habitant(e)s. Cela aboutit à inviter chacun(e) à suivre des protocoles d'action urbaine, dont le mérite évident est de déplacer le regard des uns et des autres, et des uns sur les autres, et parfois d'apprendre à suspendre l'ennui suscité par la consommation à outrance ou à contourner la surveillance en public par des caméras de plus en plus nombreuses : parcours, découvertes, poésie ambulante, constat d'abandon ou de dégradation... autant de manières de s'approprier l'espace et l'usage singulier de la ville.

Tantôt les artistes cherchent à dessiner des lieux d'expression autonome dans lesquels il est permis de questionner le bien commun et les difficultés de l'être ensemble. C'est fréquemment dans ces options que se déploient des thèmes sociaux et/ou écologiques désormais, et parfois des confrontations avec les pratiques de désobéissance civile.

On voit que cette sphère limitée de justification recoupe différents rapports à la ville, mais hésite encore largement entre art dans la ville et art et ville.

Des justifications esthétiques

Quant aux discours des commanditaires à destination du public, lesquels sont repris dans la presse à l'occasion d'une dépose d'œuvre dans le domaine public ou d'une opération artistique, ils s'appuient sur des justifications esthétiques concernant la réception (programmée ou réelle). Ces discours produisent des éclaircissements pouvant éventuellement aider le « public » (passant(e)s, spectatrices ou spectateurs, « vandales » ?) à s'intéresser à l'entreprise, lui servir de point d'appui afin de dépasser le simple goût (« la beauté affine les mœurs ») et donner lieu à des débats ?

On rencontre pourtant là des manières assez banales de qualifier des travaux artistiques. Si elles donnent à entendre des mobiles d'intervention en public, des dispositions politiques explicitant « l'évidence » d'une démarche en art urbain, elles sont le plus souvent prudentes : elles soulignent que l'œuvre de l'artiste ne défigure pas la ville, n'endommage pas un site, fait partie intégrante d'un être-en-commun dont

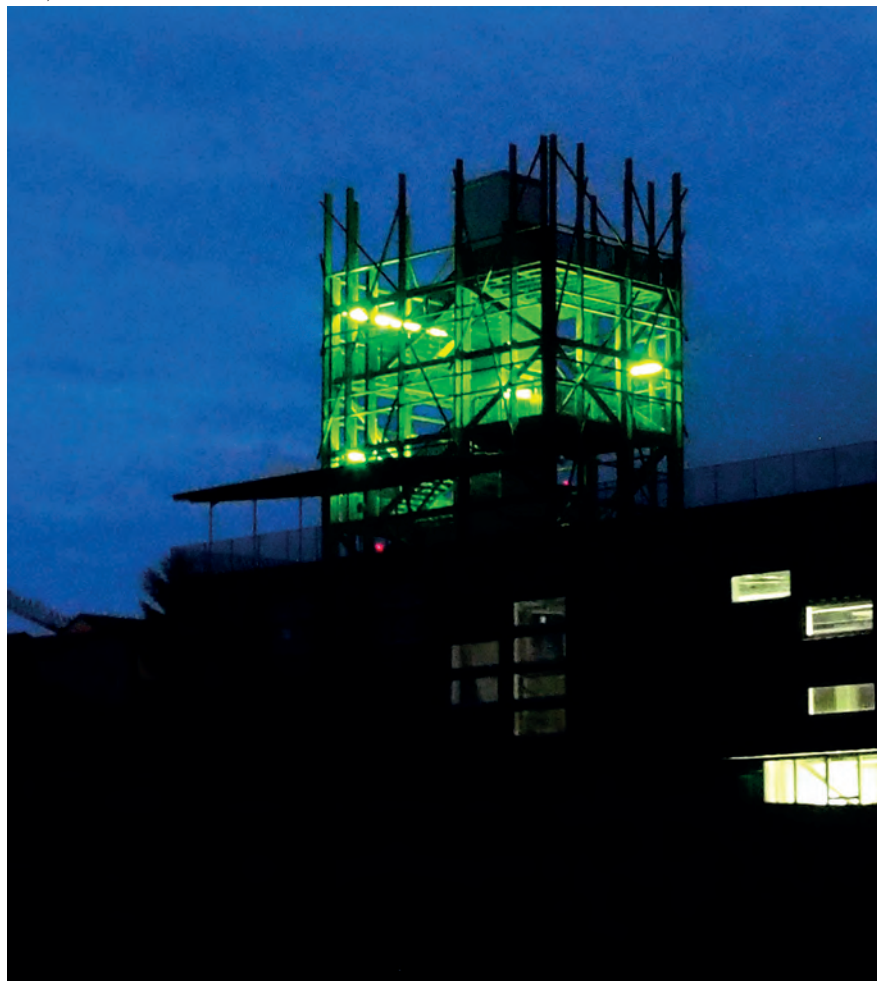
les édiles ont la charge, et que personne ne veut voir échouer dans le vide d'une existence sans projets.

Centrale est l'idée selon laquelle l'art urbain améliore nos existences en gommant la grisaille ou le vide ressentis par beaucoup. Dans un ordre d'idée semblable, vient la justification par la capacité de l'art à remédier aux défauts de la ville. Où l'artiste devient, selon les cas, réparateur, il prend le monde en réparation comme le garagiste répare un moteur en panne, ou médecin de la vie urbaine, il intervient au chevet d'un monde malade, et réinsuffle de l'énergie dans la ville.

Des interactions

De tels discours sont-ils à la hauteur des enjeux de l'art contemporain urbain ? Quelle que soit la série de justifications suivie concernant l'art de l'espace public (au double sens de ce qui lui appartient et qui le concerne), il est impossible de ne pas s'inquiéter

Servante, 2016, tubes néons disposés sur trois niveaux dans le belvédère du Chronographe, Rezé, © Bernard Calet.



du fait que l'on parle peu de l'élaboration, grâce à lui, d'une culture urbaine et/ou démocratique inédite. Or, ces discours devraient être les instruments conduisant sur la voie de cette culture. Car les œuvres d'art contemporain appellent à cesser de vivre la ville sous le seul critère du « beau ». Elles privilégient l'interaction entre toutes et tous, et se déploient en mettant en relation les acteurs des territoires.

Si de moins en moins de personnes passent avec indolence devant les travaux des artistes, ce n'est pas que toutes et tous les apprécient au même titre. Mais chacun s'est formé progressivement à ces nouvelles manières d'approcher les œuvres, de s'extraire des espaces publics trop contraints, trop ostentatoires et placés en surplomb du public.

L'art public n'est plus imposé à la ville en surplomb. Il gagne en attention aux rapports aux autres. Il se donne dans un jeu plus libre à l'égard des habitantes

et des habitants. Mais attention, il peut révéler aussi plus de tensions entre les acteurs de la ville parce qu'il suscite des débats sur ses formats dans leur rapport à une existence parfois exténuée, son lien à la démocratie, sa signification au regard du « roman national », la place qu'il laisse encore ou non à des absolus (le Beau, le Peuple, le Loi, etc.). Ce bouleversement prête enfin à une vie plus organique de la cité. —

Pour aller plus loin : Christian Ruby, *Circumnavigation en art public à l'ère démocratique*, éd. Naufragés éphémères, 2021, 136 p.



SERVANTE, 2016, Bernard Calet

Une servante est un accessoire au théâtre. C'est une lampe posée sur un haut pied et qui reste allumée quand le théâtre est plongé dans le noir, entre les représentations ou les répétitions. C'est une veilleuse qui peut aussi s'appeler sentinelle. Elle veille sur les esprits, les fantômes qui rôdent dans ces lieux « chargés ». En anglais, on l'appelle *ghost lamp*. De jour, le Chronographe (Rezé, au sud de Nantes), n'est pas, bien entendu un théâtre mais le lieu où se « joue » la valorisation du patrimoine archéologique. La question de la re – présent – tation (monstration) et du public est une fonction commune à ces deux types d'équipement. La nuit, la quasi-totalité du bâtiment est sombre, seule la partie haute du belvédère émet une lumière endogène d'un vert/jaune au travers de sa structure. Le point haut du bâtiment devient « servante ». Un dispositif à base de néons sur trois niveaux amène une présence lumineuse. La lumière est luminescente, diffuse, non directionnelle. Comme la servante, la lueur verte veille sur les fantômes de tous les habitants qui vivaient dans ce qui est devenu aujourd'hui le site archéologique. L'architecture devient une servante à l'échelle du site et même de la ville. La couleur verte/jaune a été choisie par analogie à la luciole, petit coléoptère qui émet la nuit ce type de rayonnement et qui est visible dans des espaces herbacés, le long de cours d'eau. Comme dans le théâtre, la servante amène une présence. Là, sur le site, par le bâtiment, la magie opère...

Reconnaître l'œuvre d'art dans la ville ?

MARIE ESCORNE

Si l'art est invité à fabriquer du sensible en ville, ses formes et ses inscriptions dans l'espace ne sont pas pour autant lisibles et identifiables par chacun. « Aller à la rencontre des œuvres dans la ville nécessite (...) de se défaire de certaines habitudes pour voir à nouveau, comme pour la première fois, ce qui nous entoure », nous dit Marie Escorne, enseignante en arts plastiques.

Parfois comparées à des musées à ciel ouvert, nos villes sont certes ponctuées d'œuvres et de monuments de différentes époques, mais elles sont traversées par des citoyens généralement accaparés par leurs occupations et plutôt attentifs à la circulation et à la signalétique qu'au décorum. S'ils deviennent spectateurs, c'est donc par intermittence voire à leur insu, c'est-à-dire sans en avoir vraiment conscience. Ainsi, les mascarons qui agrémentent la façade d'un hôtel particulier n'éveillent-ils que rarement l'attention des passants, une statue du XIX^e siècle orne un rond-point autour duquel les automobilistes circulent sans la regarder, là des piétons s'affairent sans remarquer parmi les pavés les *Stolpersteine*, « pierres d'achoppement » que l'artiste berlinois Gunter Demnig a scellées en hommage aux victimes de la déportation... Aller à la rencontre des œuvres dans la ville nécessite donc peut-être de se défaire de certaines habitudes pour voir à nouveau, comme pour la première fois, ce qui nous entoure. Toutefois, il arrive aussi que les artistes choisissent de donner à leurs créations des formes inhabituelles, frôlant l'invisibilité comme les discrètes *Stolpersteine* de Gunter Demnig. Plus étonnamment sans doute, on peut passer sans les voir à côté d'œuvres aux dimensions plus imposantes mais peut-être inattendues, comme *Le Musée du réverbère* de Nathalie Mertens et Christophe Terlinden (Bruxelles, 2004) ou *La Maison aux personnages* d'Ilya et Emilia Kabakov (Bordeaux, 2009). Exemples du renouvellement de la commande publique, ces deux projets montrent qu'il est parfois nécessaire de savoir pour voir.

La commande publique à l'unisson de l'art contemporain

Le Musée du réverbère et *La Maison aux personnages* témoignent d'une évolution de la commande publique qui valorise désormais des créations dont les formes sont très éloignées et même à l'opposé des ouvrages traditionnellement élaborés pour orner l'espace urbain. Nos villes portent en particulier les marques de la « statuomanie », mot employé pour désigner la frénésie avec laquelle de nombreux monuments commémoratifs ont été érigés entre la fin du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. Bien que le terme ait émergé en France (popularisé par l'historien Maurice Agulhon à la fin des années 1970), la statuomanie est un phénomène qui touche de nombreux pays et n'épargne pas la Belgique dont les villes sont jalonnées d'hommages rendus aux artistes, savants, hommes de pouvoir belges comme Léopold II, si décrié aujourd'hui pour les exactions commises au Congo sous son règne. En France comme en Belgique, les nombreuses statues ainsi érigées entre le XIX^e et le début du XX^e siècle avaient une valeur patrimoniale et didactique, elles servaient à asseoir une identité et un pouvoir. Le terme de « commande », avec ce qu'il contient de directif, est particulièrement approprié pour qualifier ces projets car les artistes disposaient d'une marge de liberté très réduite : ils devaient en effet s'en tenir à un programme préétabli qui définissait généralement le thème, le lieu d'implantation de l'œuvre et même ses matériaux et ses dimensions. Dans le courant du XX^e siècle, la commande publique se modifie et laisse plus de place à des artistes et des projets novateurs. En France, sous le Front populaire, Jean Zay (alors ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts) pose les jalons de ce qui sera le 1 %

d'art, dispositif entériné en 1951 qui prévoit qu'1 % du coût de toute construction ou extension d'un bâtiment public soit consacré à une création artistique. Cette loi, qui a ensuite connu un équivalent belge, marque un changement important, mais consacre aussi une façon d'envisager l'art comme un ornement, et les formes qui voient le jour dans ce cadre restent souvent (du moins au début de sa mise en place) relativement traditionnelles. Un tournant s'opère en France au début des années 1980, sous l'impulsion de Jack

Lang qui mène une politique de commande artistique d'ampleur caractérisée par une volonté de couvrir l'ensemble du territoire et d'être au plus près de la création contemporaine. Une partie des œuvres est encore dédiée à la mémoire d'hommes ou femmes de renom, mais les créations prennent des formes plus déroutantes, comme l'*Hommage à Arago* de Jan Dibbets (1994), constitué de 135 médaillons implantés dans le sol le long du méridien de Paris. Toute une tendance anti-monumentale se développe ainsi dans la commande publique avec des créations qui peuvent épouser le paysage, se répandre sur le sol, utiliser la lumière comme matériau...¹ Cette singularité est perceptible dans les œuvres d'art public qui voient le jour avec la réapparition des tramways dans de nombreuses villes de France. C'est précisément avec la construction du tram à Bordeaux que *La Maison aux personnages* est conçue avec d'autres œuvres sur le thème du texte et du récit, comme les panneaux coupe-vent ornés de représentations cartographiques placés à plusieurs arrêts du réseau (*Stalker, Aux bord'eaux*, 2003), le palindrome d'Élisabeth Ballet disposé au sol (*Travelling*, 2004), ou l'installation sous forme de plots de Melik Ohanian (*Le Récit perpétuel*, 2006)².

Des politiques de commande publique similaires se développent également à partir des années 1980 au sein des différentes régions belges³. *Le Musée du réverbère* est le premier projet inauguré dans le

Le Musée du réverbère de Nathalie Mertens et Christophe Terlinden à Bruxelles, © Bert De Leenheer.



- 1 | C. Cros, L. Le Bon, *L'art à ciel ouvert. La création contemporaine. Commandes publiques en France 1983-2007*, Flammarion, 2008.
- 2 | <https://www.bordeaux-metropole.fr/Sortir-decouvrir/L-art-dans-la-ville/Commande-artistique-tramway>
- 3 | *Intégrations d'œuvres d'art. Inventaire des intégrations d'œuvres d'art 1986-2010, en application du Décret de la Communauté française. Les personnes morales de droit privé*, ISELP, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2011.



5



cadre d'un dispositif original mis en place dans la région de Bruxelles-Capitale : le 101^e % qui se veut lui aussi en phase avec les démarches des artistes contemporains, en particulier avec une esthétique relationnelle ou participative. Instauré par la Société du Logement de la Région de Bruxelles-Capitale (SLRB), le 101^e % permet l'implantation d'œuvres in situ pour des logements sociaux et implique en effet que les artistes travaillent nécessairement avec les habitants. Les œuvres réalisées dans ce contexte ont une durée de vie limitée à dix ans, au-delà desquels elles peuvent être supprimées ou pérennisées, comme *Le Musée du réverbère*, acquis par la ville de Bruxelles.

Lumière sur *Le Musée du réverbère*

Le Musée du réverbère se visite de jour comme de nuit rue Émile-Delva, à Bruxelles. Il est composé de quinze lampadaires de différentes formes et époques, diffusant chacun une lumière spécifique, variété dont peut s'étonner le promeneur passant par cette rue (ayant peut-être suivi les panneaux indiquant l'existence et l'emplacement de ce musée). On y trouve par exemple le modèle « Place Royale » de 1900, le « Mer du Nord » de 1924 ou encore le modèle « Boule » daté de 1960... Le titre de l'installation réalisée par Nathalie Mertens et Christophe Terlinden prête pourtant à confusion, car ce qui se présente comme un musée est avant tout une œuvre d'art contemporain. S'approprier et exposer des objets préexistants sont des gestes qui peuvent renvoyer à Marcel Duchamp et ses célèbres ready-made. Cependant, alors qu'un urinoir, une pelle à neige ou une roue de bicyclette paraissent « déplacés » lorsqu'ils sont exposés dans un lieu d'art, les réverbères semblent être en quelque sorte dans leur « environnement naturel » lorsqu'ils sont placés dans la rue. L'œuvre prenant la forme inhabituelle d'une collection de réverbères disposés in situ risque ainsi doublement de passer inaperçue et même triplement puisque les lampadaires sont des objets que l'on considère rarement pour eux-mêmes. On peut cependant apprécier la modestie de ces objets et de l'œuvre qui s'efface au profit de ce qu'elle éclaire, en l'occurrence les façades du Foyer Laekenois datées des années 1920, présentant une diversité de styles et de matériaux à laquelle les réverbères font écho. Par ailleurs, le fait d'impliquer les habitants dans l'élaboration du projet, comme le veut le dispositif du 101^e %, concourt sans doute non seulement à son acceptation mais aussi à sa compréhension et sa reconnaissance, au moins par les riverains.



Vues de *La Maison aux personnages* d'Ilya et Emilia Kabakov à Bordeaux.





La Maison aux personnages : fiction dans la ville

Située près de l'hôpital Pellegrin à Bordeaux, *La Maison aux personnages* est une œuvre d'Ilya et Emilia Kabakov dans laquelle se retrouvent les thèmes de l'habitat, l'utopie, la fiction, chers à ce couple d'artistes originaires de Russie et vivant à New York¹. Concrètement, cette création adopte l'apparence d'une échoppe bordelaise construite sur une place comparable à un îlot au milieu de la circulation assez dense à cet endroit. Cette situation ne facilite guère l'accès à l'œuvre et renforce son lien avec l'utopie qui se présente originellement (avec Thomas More) sous la forme d'une île. Traverser la rue pour approcher la maison est un trajet que l'on effectue donc rarement par hasard mais plutôt guidé par la curiosité : ce cheminement est déjà une façon d'entrer dans le récit que les époux Kabakov écrivent d'une certaine façon à même la ville.

Bien qu'elle comprenne trois portes, il est impossible d'entrer dans la maison de 148 mètres carrés autrement que par le regard : c'est à travers les quinze fenêtres ponctuant l'édifice que l'on découvre en effet l'univers des sept personnages fictifs qui peuplent la demeure. Absents, ces personnages ne se dévoilent qu'à travers leurs chambres et les

objets qu'ils y conservent. Les textes inscrits sur des plaques fixées sur les façades permettent de compléter le récit. Ainsi la maison se « lit », pièce après pièce, comme un album dont on tournerait les pages, rappelant qu'Ilya Kabakov a aussi une pratique de l'illustration². Le spectateur découvre alors des personnages rêveurs, atteints de folie douce, pris de désirs d'évasion : une habitante a disposé des plantes factices dans sa chambre pour avoir l'impression de dormir dans son jardin, un autre a construit une barque pour y dormir, celui-là porte plusieurs fois par jour des ailes d'ange dans l'espoir de s'améliorer, un autre encore a installé une porte au plafond...

Les habitants de *La Maison aux personnages* paraissent tous très seuls, chaque microcosme est cloisonné, la communication entre les occupants et avec le monde extérieur paraît presque impossible. L'œuvre des Kabakov peut dès lors apparaître comme une critique de nos sociétés contemporaines où chacun vit replié sur soi-même. Elle s'offre aussi comme un hommage à une certaine forme de folie, à celles et ceux qui vivent en marge et trouvent une façon de fuir le réel par l'imaginaire.

Depuis une quarantaine d'années, nos villes se sont ainsi ouvertes à l'art contemporain, qui fait véritablement partie du paysage urbain. Ce rapprochement entre la commande publique et l'art contemporain soulève bien des questions qui ne semblent pas toutes résolues : n'y a-t-il pas quelque chose de contestable dans la récupération, par les institutions, de formes transgressives ? Suffit-il de sortir l'art des musées pour le démocratiser ?

Le Musée du réverbère et *La Maison aux personnages* nous ont donné l'occasion d'envisager un certain nombre de ces interrogations. La réception de ces créations peut se faire en plusieurs étapes : on peut ne rien voir, percevoir un musée ou une maison, comprendre enfin qu'il s'agit d'œuvres d'art. Cette réception feuilletée n'est pas spécifique à l'art public urbain, mais au moins le visiteur du musée dispose-t-il d'informations grâce auxquelles il peut en savoir un peu plus sur ce qu'il regarde. Faut-il par conséquent ajouter des indications pour que les citoyens puissent mieux voir les œuvres dans l'espace urbain ? N'est-il pas contestable de vouloir faire de la ville un musée ? À l'heure d'une instantanéité généralisée, il est peut-être salutaire que demeurent des objets dont la compréhension n'est pas immédiate et qui, loin de s'imposer comme les monuments traditionnels ou les publicités, impliquent un cheminement de la part de spectateurs libres de choisir d'aller ou non à leur rencontre. —

1 | A. Cazeaux, « Les habitats singuliers d'Ilya et Emilia Kabakov : la raison à l'épreuve du social », *Les Cahiers d'ARTES*, n° 15, 2020, p. 185. On peut également trouver des informations sur cette œuvre sur le site de Bordeaux Métropole et du CAPC.

2 | A. Cazeaux, *op. cit.* Nous renvoyons aussi au site des artistes <http://www.kabakov.net>

« L'art est en capacité de s'adapter ou de contrarier l'espace »

Entretien avec Benoît-Marie Moriceau

FRANÇOIS PÉRON

L'exercice particulier de la réponse à une commande publique n'exonère pas l'artiste de devoir composer avec un espace urbain constitué et les contraintes qui vont avec : l'emplacement, le patrimoine architectural et végétal, les flux de circulation, les risques de dégradations de l'œuvre... L'artiste Benoît-Marie Moriceau nous parle de ses interventions, qui génèrent perturbations ou dérèglements perceptifs dans les lieux qu'il investit.

Comment composes-tu avec les multiples contraintes de l'intervention artistique dans l'espace public ? Génèrent-elles un dialogue avec l'environnement urbain de l'œuvre ?

Mes projets dans l'espace urbain peuvent s'avérer furtifs ou inversement plus manifestes, selon les circonstances. Au-delà du sensationnalisme ou de l'ostentatoire, j'aime que l'on puisse mettre en doute la nature d'une proposition artistique en tant que telle, et éventuellement la confondre avec son environnement architectural ou paysager, des domaines auxquels j'emprunte un certain nombre de formes ou d'usages. Le recours au grand format de la sculpture conditionne également la possibilité d'une expérience immersive qui met en jeu des déplacements et des points de vue, non seulement de l'œuvre, mais aussi du lieu qui la contient. En substance, je mets en place des dispositifs qui ne sont pas strictement fermés sur eux-mêmes, mais au contraire susceptibles d'altérer l'atmosphère du lieu, sa température. Par exemple, *Bright Square Society* (2010) consistait à implanter des éclairages sur un parvis habituellement plongé dans l'obscurité, comme une invitation à prolonger, de nuit, les activités qui s'y déroulaient le jour. La mise en lumière extrêmement forte avait pour effet de surdéterminer ce lieu, de le surexposer temporairement, à la manière d'un tournage de film ou d'un spectacle à ciel ouvert, sans pour autant qu'on prenne conscience directement du geste artistique.

Les limites physiques de l'œuvre sont-elles toujours définies dès la commande de départ ? Essaies-tu de déplacer ou d'étendre ce cadre ?

L'enjeu de mon travail consiste de plus en plus à interroger les espaces potentiels de l'art, comme autant de circonstances, évidentes ou forcées, de frottement avec le réel. Pour moi, il n'y a pas de hiérarchie

ou de priorité vis-à-vis des lieux que l'on me propose, aucun n'est à mon sens meilleur qu'un autre. Je crois que l'art est en capacité de s'adapter ou de contrarier l'espace qui lui est donné et d'une certaine façon, que le lieu peut conditionner la manière dont une œuvre apparaît et peut être reçue. Aujourd'hui mes commanditaires sont plutôt architectes, urbanistes, aménageurs que diffuseurs ou commissaires d'exposition. Lorsqu'ils me sollicitent, le programme est généralement en cours d'écriture et ils recherchent bien souvent une approche particulière qui permette d'aborder leur programme sous un autre angle, comme édifier une œuvre sur le toit d'un cinéma ou intervenir sur le sol d'une place publique qui n'existe pas encore. Mon rôle consiste sans doute à pointer du doigt une alternative à ce qui se donne à voir a priori. En ce sens, je m'évertue nécessairement à déplacer le cadre de la commande.

Benoît-Marie Moriceau, *Bright Square Society*, 2010, production Paris Musées, Paris, © André Morin.





Benoît-Marie Moriceau, *Psycho*, 2007, Production 40mcube, Rennes, © Hervé Beurel.

On dit parfois qu'il n'y a rien de plus invisible qu'une œuvre d'art dans l'espace public, qu'elle finit par se fondre dans son environnement. Qu'est-ce qui l'identifie ? À quel moment cesse-t-elle d'interroger le passant pour devenir un élément du patrimoine ?

Le caractère furtif de l'œuvre ou sa propension à être absorbée par son environnement est à mon sens gage d'une certaine qualité à susciter le questionnement, la surprise et l'émotion. La médiation autour de l'œuvre est un enjeu essentiel qui doit s'inscrire tout aussi subtilement, dans la continuité de l'œuvre elle-même, au risque parfois que l'information puisse cependant nous échapper. Je pense notamment à la conception des cartels imaginés par le graphiste Jean-Marie Courant pour le programme ART Public Poitiers, qui consistaient à désigner l'œuvre et l'auteur sur des plaques en fonte moulées qui reprenaient la forme des plaques d'égouts. La ville se construisant toujours sur elle-même, l'œuvre continue nécessairement à exister, évoluer avec le temps, persister, devenir trace ou être oubliée.

Benoît-Marie Moriceau, *Anisotropic Panorama*, 2013, commande publique de la ville de Poitiers et du ministère de la Culture, © André Morin.



Installer une œuvre dans un espace public peut générer des tensions ou des incompréhensions... La concertation est-elle une de tes préoccupations ? Doit-on demander leur avis aux habitants ?

Malheureusement, la concertation publique demeure très souvent un faire-valoir, un argument ou une légitimation politique. En revanche, il est à coup sûr très risqué de concevoir une œuvre sans prendre connaissance du contexte, de l'histoire et des usages du lieu et de ses parties prenantes qui intègrent à la fois les habitants et les usagers qui ne vivent pas nécessairement sur place. Cet aspect est pour moi absolument indispensable à l'émergence de l'œuvre et sa potentielle acceptation sur un territoire. C'est une responsabilité bien particulière d'imposer une œuvre à l'environnement quotidien d'une communauté de personnes qui ne l'a pas choisie. En 2007, lorsque je projette de recouvrir le centre d'art 40mcube de peinture noire, nous sommes confrontés à la réglementation urbaine qui régit l'emploi des couleurs sur le bâti. Nous sollicitons également les copropriétaires de l'immeuble voisin qui s'opposent farouchement au projet. Dans ce cas, aller à contre-courant est la seule issue qui permette de produire l'œuvre et de la voir exister. Cela implique une forme de conviction et de ténacité sans lesquelles il est préférable de rester à l'abri dans son atelier.

Quand on crée une œuvre destinée à l'espace public, parle-t-on de soi ? De la ville ? À qui parle-t-on et attend-on une réponse ?

Si l'on s'abstrait du penchant autolâtre de certains artistes à investir l'espace public, il s'agit surtout d'expérimenter des modalités d'apparition et des échelles particulières, très différentes du cadre traditionnel de l'exposition. Il est assez difficile d'occulter l'environnement spatial et le contexte d'intervention de la ville, sans quoi, l'œuvre risque inéluctablement de produire l'effet d'un cheveu sur la soupe ! S'agissant de l'adresse, il existe des situations où l'on peut assez clairement déterminer qui seront les spectateurs de l'œuvre, comme les habitants d'un quartier lorsque j'étais intervenu sur la façade aveugle de la Maison radieuse de Le Corbusier. Dans d'autres situations, comme l'intervention réalisée sur les tramways dans le cadre du Voyage à Nantes, il s'agit plutôt d'un espace de flux où de nombreuses personnes vont être amenées à voir l'œuvre, sans que l'on sache précisément à qui on s'adresse. On ne s'attend pas en ce sens à une réponse en tant que telle de la part du public, mais il faut s'attendre inmanquablement à des réactions animées et discordantes. _

LA VILLE QUI AIMA L'ART ?

« Les gens sont totalement sensibles à l'art »

Entretien avec Pierre Fraenkel et Mathieu Tremblin

ARNAUD THÉVAL | FRANÇOIS PÉRON

Ce dialogue avec deux artistes nous conduit sur les lisières d'un art hors des murs des institutions publiques. Les mythes d'un art transgressif et polluant sont ainsi débattus avec des artistes dont l'activité est d'inventer par des formes dérangeantes d'autres façons de parler, de nous parler.

Avez-vous dans votre imaginaire un héritage qui irrigue votre pratique artistique dans l'espace urbain ou déplacez-vous les codes de l'art contemporain dans la rue ?

Pierre Fraenkel : Il y a certainement un désir de déplacer une pratique dans un autre espace que celui confiné des galeries. Je crois que ma pratique est influencée par l'idée de manifestation. Comment prendre de la liberté dans l'espace public ? Comment se manifester ? Ça me parle davantage que la culture artistique classique que j'ai reçue aux Beaux-Arts, très ancrée dans un milieu clos.

Mathieu Tremblin : Mon désir d'intervenir dans l'espace urbain est lié à la découverte de la pratique du graffiti. Ce n'est pas une volonté de quitter l'espace de la galerie, mais plutôt d'embrasser une pratique dans le quotidien et dans l'espace public. De lier la pratique artistique et la créativité avec un espace social, parfois à son insu, à son corps défendant.

Vous êtes également sur le terrain d'une sorte de communication ou de l'art de communiquer ?

PF : Oui, tous les supports qui apparaissent dans l'espace urbain comme communicants, que ce soient les banderoles, les pancartes ou même les enseignes, ce sont des moyens qu'on peut détourner, utiliser, et on peut en inventer. À partir du moment où on essaie de capter, d'être en situation de communiquer, on est très proche de la culture publicitaire. À la différence que je ne vends rien et ça, c'est très important. Les publicitaires se nourrissent aussi des artistes mais là où les choses sont différentes, c'est quand elles ne vendent rien, même pas un nom, un « blase », une signature... Pour moi, signer c'est déjà un acte publicitaire.

Mais quand tu intervies avec une typologie de formes dans l'espace urbain, on reconnaît Pierre Fraenkel. N'est-ce pas une façon de communiquer sans signature ?

PF : Effectivement, j'agis beaucoup localement et je pense que les gens connaissent plus ma typo que mon nom ; mais si je bouge, ce n'est plus le cas. Quand je vois quelque chose dans la rue avec une signature, la volonté artistique s'impose à moi et ça a un effet repoussoir ; je me dis « bon, voilà une œuvre d'art ». Je pense qu'il faut laisser aux personnes le choix de déterminer ce qu'elles font de ce qu'elles voient, ne pas leur imposer ce que c'est.

MT : J'aime l'idée que l'œuvre dans l'espace public ait un statut non artistique, non reconnue comme œuvre, qu'elle puisse être considérée comme un acte de vandalisme, délictueux, ornemental, communicant. C'est ce qui fait l'essence et l'intérêt d'agir dans l'espace public. La commande publique de street art, c'est une aberration : quel intérêt d'agir sans l'autorité si c'est pour finalement réintroduire l'autorité ? La dimension émancipatrice de la pratique artistique dans l'espace public passe par le fait de transmettre à la fois comment on pratique et comment on regarde. L'œuvre doit inviter la personne à faire cet exercice, elle ne doit pas juste s'imposer.

Le détournement est-il consubstantiel à votre pratique ? Qu'est-ce que vous détournez de la ville, de ses usages habituels, à la différence d'autres street-artistes ?

PF : Dès qu'on commence à siéger dans l'espace public, on est très attentif à la façon dont il est meublé et construit, aux signes qui apparaissent. Et parfois on réalise la façon dont on est dirigé dans l'espace urbain, dont on navigue dans ce réseau. Par exemple, depuis



© Pierre Fraenkel.

un an et demi, à Mulhouse, dans la petite périphérie en voiture, je voyais un panneau directionnel vide, qui n'indiquait rien, et c'est assez rare finalement. Et je me disais « qu'est-ce qu'ils foutent à la ville, qu'est-ce qu'il se passe ? ». Tout d'un coup ce panneau m'est apparu comme un espace vacant et je me suis dit que j'allais le détourner, l'utiliser à mes fins. Ce que j'aime dans l'idée du panneau directionnel, c'est qu'il donne un sens, qu'on peut essayer de donner un sens à ce qu'on fait, de participer à une circulation, à un mouvement collectif.

La ville devient grammaire ?

MT : La notion de grammaire urbaine est intéressante parce que la phrase urbaine s'écrit de plein de façons, il n'y a pas que la manière policée *Bescherelle*, pensée par les architectes et les urbanistes. On peut utiliser un répertoire de formes identifiables dans l'espace public, qui devient un vocabulaire très parlant : la canette abandonnée, la signalétique sur le sol, le marquage de voirie. Et quand on va utiliser ce vocabulaire, une conversation va se mettre en œuvre beaucoup plus facilement. Les gens sont très réticents envers le graffiti ou des formes d'appropriation spontanée ; cette appropriation de l'espace par la saturation de signes est souvent vécue comme une forme de défiance, alors que je pense que c'est vraiment l'inverse : on va accompagner une perception de la ville vers du signifiant.

Dans vos pratiques, vous employez des mots. Pouvez-vous nous en dire plus sur leur usage dans l'espace urbain ?

MT : Le rapport au langage pour moi n'arrive pas en premier. Je ne me suis pas dit tout de suite : tiens je vais mettre des mots dans l'espace public. Il y avait ce background du graffiti anarchiste en général, et aussi ces expériences de rencontres fortuites avec des inconnus dans la rue. On suppose que les gens sont joueurs parce que le jeu c'est la seule manière d'ap-

procher la ville, d'approcher l'inconnu. Le jeu permet d'apprendre à connaître quelqu'un par une interaction, et le langage c'est la manière la plus simple de faire des jeux qui puissent fonctionner dans l'espace avec la proximité, le lieu-dit. Le lieu-dit est déjà une manière d'incruster le langage, de l'insérer, de le lier à l'esprit des lieux. Je pense que c'est vraiment ça, une conversation avec l'esprit des lieux, le lieu du jeu, une manière d'inviter à jouer avec nous.

PF : Je suis venu au texte, j'allais dire... malheureusement. Depuis l'enfance, j'ai des problèmes de dyslexie, j'ai encore beaucoup de mal à écrire sans faute et après les Beaux-Arts, je ne m'étais pas destiné à être dans le texte. Puis j'ai ressenti le besoin d'intervenir dans l'espace public, pour me manifester, pour dire quelque chose. La première difficulté que j'ai surmontée c'est l'orthographe, la conjugaison, les fautes... Mais ce qui m'intéressait c'était de dire des choses même maladroitement grammaticalement parlant, je m'en foutais qu'on me fasse chier pour un « e »... j'avais ce désir que le message passe. Et j'ai été frappé par la difficulté des gens à passer outre la grammaire, l'orthographe... Je pouvais dire quelque chose de très profond, d'intéressant, et même de provocateur, mais si je faisais une faute, c'était ça qui prenait le pas. Ça m'a beaucoup intéressé et d'ailleurs, je me suis lâché : s'il n'y avait pas l'espace pour un « s », je ne le mettais pas, on s'en fout, pourvu que le message passe.

Et le moment du « faire » ? On imagine souvent les artistes cagoulés, cachés, pour ne pas se faire choper par la police...

MT : Moi je ne fais pas de nuit. Quand on agit de nuit, les seules personnes qu'on a comme interlocuteur c'est la police, et généralement la BAC qui va vous amener au commissariat et on va y passer la nuit... C'est un très mauvais calcul d'agir de nuit : on est isolé, il y a des gens qui font un peu n'importe quoi dans l'espace public... Donc je préfère agir de jour, parce que je considère que ma pratique est légitime et que ça peut



© Pierre Fraenkel.

donner envie aux gens d'agir par eux-mêmes. Et l'interaction est beaucoup plus intéressante. Qu'est-ce que c'est que le vandalisme ? C'est quoi être légitime à agir dans l'espace public ?

PF : Je rejoins Mathieu. La nuit, moi, j'étais presque soulagé de voir les flics. Parce que j'ai fait de mauvaises rencontres avec de sales types. Mais globalement, la nuit, flics ou voyous, c'est un public très restreint et qui n'est pas celui qu'on désire. À ça se rajoute la difficulté de travailler dans l'obscurité. Travailler en plein jour, techniquement c'est mieux. Pour moi, il y a eu un moment de bascule : j'en avais marre de bosser dans l'insécurité. L'État a mis en place un moyen assez peu connu : le panneau d'expression libre. Ce sont des supports sur lesquels les individus ou les associations ont le droit de s'exprimer. Je me suis dit, « tiens, ça me permet de passer de la nuit au jour, et c'est un moyen légal ». Ça m'a permis d'être en contact avec le passant. Pas toujours, parce que les gens quand ils vous voient avec de la peinture en train de faire des choses un peu dégueulasses où il y a marqué des trucs pas toujours positifs, ils ont plutôt tendance à ne pas vous regarder. Mais il y a des gens curieux, qui demandent ce que vous foutez et qui entament la discussion. Ce qui est drôle avec ces panneaux d'expression libre, c'est que la police elle-même ne sait pas que c'est légal. Et le frisson de faire en plein jour est plus fort que celui de l'illégal.

Qu'avez-vous appris grâce aux interactions qu'ont suscitées vos productions dans l'espace urbain ?

MT : Principalement que les gens sont totalement sensibles à l'art, que la médiation n'est pas nécessaire. En fait l'appareil de médiation crée sa propre nécessité, c'est-à-dire que pour moi les œuvres d'art sont handicapées par la galerie. La démocratisation

de l'art fonctionne simplement par le fait d'aller sur le terrain de l'espace public : ce qui est important, c'est la manière dont on concerne les gens, la manière dont on s'adresse à eux.

PF : Ce qui ressort des relations avec le public, c'est qu'à travers mon travail, j'ai le sentiment de parler de ce qui nous traverse tous : des problèmes souvent sociaux ou plus émotionnels, plus intimes, mais communs à tout le monde. Ça m'a apporté un sentiment d'appartenance. Il y a un désir de participer à la cité, de se sentir partie prenante, pas simplement d'être le trublion. J'avais une grande appréhension à intervenir dans l'espace public parce que c'est prendre une position, presque une responsabilité. Mais pour dire quoi ? À un moment donné, il ne faut pas se poser trop de questions et il faut y aller. Agir au grand jour permet la discussion en direct ou parfois à rebours, sur les réseaux sociaux ou lors de rencontres dans ma ville : « ah ben c'est toi qui as fait ça ? » ; « sache que ce que tu avais écrit par terre ce jour-là ça a changé ma vie ».

Existe-t-il une relation amoureuse, intime entre vous, une ville et ses habitants ?

PF : Forcément il y a une réciprocité assez forte entre Mulhouse et moi. J'ai envie de faire des choses monumentales, que je vais tenter de faire, dont je n'ai pas le droit et ça me rend bon dans le sens où je prends mes aises. Appartenir à une ville, y être connu, ça a des conséquences étonnantes parce qu'on se sent légitime. Et mes actions qui ne le sont pas sont prises pour légitimes : on pense que ce que je fais est adoubé, que c'est une commande de la ville, alors que non. C'est marrant parce que je peux presque faire ce que je veux. Je mets des trucs sur des bâtiments, c'est Pierre Fraenkel, c'est bon. Ça me fait rire, parce que du coup plus c'est gros, plus ça passe. Mais si je fais ça dans une autre ville, ça craint plus. Dès que je

bouge, je ne me sens pas en danger, mais je retrouve des réflexes attentifs pour ne pas me faire choper, tout bêtement.

MT : Il y a une perméabilité entre pratique et territoire. Par exemple avec David Renaud, quand on a fondé le duo des Frères Ripoulain, c'était un moment de transition urbaine à Rennes : ils ont décidé de ne plus étendre la ville, ils ont densifié sur des friches, et nous on s'est mis à faire des rouleaux dans l'espace public pile à ce moment-là. On a fini par intervenir avec pignon sur rue puis on s'est arrêté au bout de deux ans, parce qu'on avait fait presque tous les spots. En gros, la période de pratique correspond à la période urbaine. On ne pouvait plus continuer à faire ce genre de slogan : on serait passé dans le registre de la décoration pour la municipalité. Or nous, ce qui nous intéressait, c'était de jouer avec les codes de la fresque commandée, un peu gauche, un peu mal faite et que ce soit voué à la destruction des lieux dont on parlait à travers ces peintures-là.

Et en arrivant à Strasbourg, j'ai constaté, c'est peut-être l'esprit germanique, qu'il y a un côté très strict et replié sur soi. Il fait froid plus longtemps donc il y a moins d'espace public. J'y ai repris ce geste de faire du texte coupé avec des petites descriptions de situations que j'avais rencontrées. Si je n'avais pas habité Strasbourg, je ne pense pas que j'aurais repris ce projet-là. Ce que j'aimerais faire, c'est me promener dans la ville avec un groupe de personnes et on se pose juste dans l'espace urbain et on regarde ce qui se passe. Et à un moment, on collecte ces textes et on les remet en circulation. Geste très simple. On fait avec l'esprit des lieux.

La ville doit-elle proposer des espaces d'expression ?

PF : Il y a eu une expérience assez intéressante à Mulhouse : un ancien adjoint à la culture, Michel Samuel-Weis, collectionneur d'art contemporain, avait fait intervenir l'artiste Tobias Rehberger sur

une ancienne station essence en béton. Il a fait une œuvre où le béton était volontairement entamé, près du quartier du Drouot¹, pour que les jeunes se disent que cette œuvre était vétuste et qu'ils puissent s'exprimer dessus en faisant des graffitis. Je trouvais ça très hypocrite et ça coûtait une blinde.

C'est très compliqué cette question de proposer des espaces. Par exemple, il y a dans plein de villes une association qui s'appelle Le Mur, qui propose des espaces dédiés à la création. Le travail dans l'espace urbain se réduit à cet espace, et ça peut donner le sentiment que si on est dans cet espace-là, on a réussi. Et finalement les artistes se prennent le mur parce que ça met en place un système de pseudo-réussite. J'y ai vu un petit graffiti que j'ai adoré, qui était à la bombe, il y avait marqué « Maman regarde je fais du street art, j'ai réussi ! » Je trouvais ça génial !

La question de la démocratie et de l'autorité apparaît en filigrane dans l'appropriation de l'espace urbain. Y a-t-il un positionnement dont ceux qui fabriquent la ville devraient se nourrir ?

MT : Je pense qu'il faut des murs autorisés, des murs d'expression libre. Ça n'empêchera pas les graffitis, mais ça permettra à tout un tas de pratiques de s'épanouir. Sans ça, plein de gens ne vont pas pratiquer ou vont abandonner. J'aurais envie d'intervenir au niveau de la gouvernance des espaces publics pour réfléchir à d'autres politiques de dégraffitage. Par exemple un comité avec des usagers, des graffeurs, des artistes, qui déciderait des choses qu'on garde dans l'espace public, plutôt que d'enlever automatiquement ce qui n'est pas autorisé. On met bien en place des commissions pour savoir si on va détruire ou conserver tel ou tel bâtiment. À quel moment on fait la même chose avec le paysage urbain et la manière dont la population se l'approprie ?

¹ Le quartier du Drouot, à Mulhouse, est un quartier de logements sociaux construit dans les années 1950. Il fait aujourd'hui l'objet d'un projet de rénovation urbaine.

Tagclouds, rue de Gaillon à Rennes, 2010, © Mathieu Tremblin.



Les fantômes de la station Laurier

De l'art dans l'espace public comme images de pensée

ALAIN KERLAN

Dans un récit poétique, le philosophe Alain Kerlan nous parle de l'expérience esthétique du promeneur urbain quand les œuvres d'art, avec toute leur puissance évocatrice, se déploient dans l'espace public.

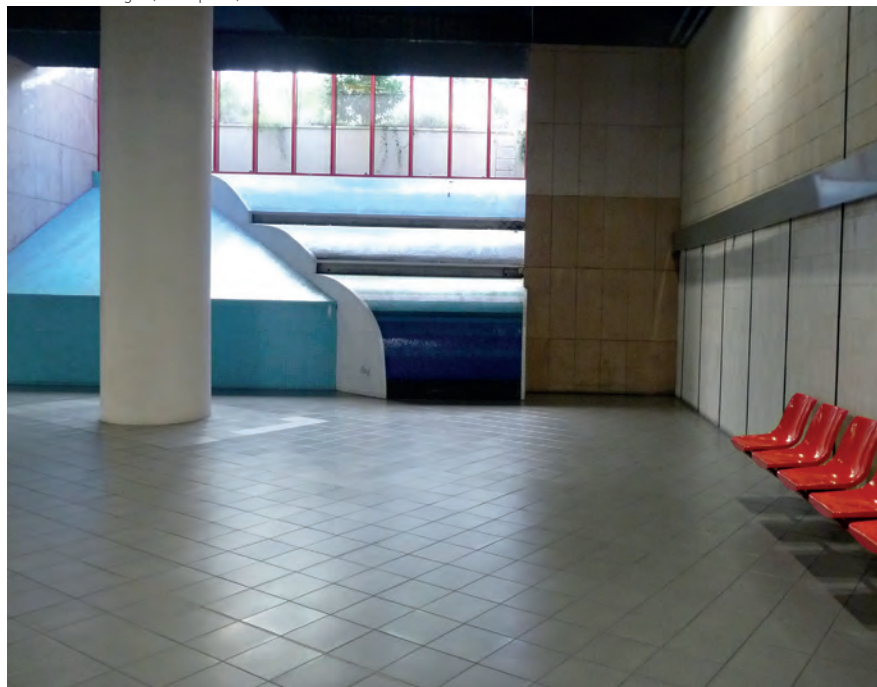
Bien des Lyonnais et habitants du Grand Lyon, même de longue date, seraient étonnés d'apprendre, – comme je l'apprends et m'en étonne moi-même, qui ne suis toutefois lyonnais que par intermittence – que leur ville peut s'enorgueillir de compter près de 300 œuvres contemporaines installées dans son espace public. Un guide¹, arrondissement par arrondissement, les répertorie, les présente, les localise pour le promeneur dûment avisé. Encore 300 est-il une estimation qui peut comporter quelques oublis ! Et ce guide ne peut contenir que les œuvres installées depuis son édition en 2008. Le 7^e arrondissement propose à lui seul près d'une cinquantaine d'œuvres – dont la liste révèle des noms prestigieux, comme ceux de Gilles Aillaud, de Philippe Favier ou de Lawrence Weiner, parmi d'autres –, œuvres ainsi inscrites dans le quotidien de passants qui pourtant semblent le plus souvent les voir sans les regarder, les regarder sans les connaître, et peut-être même les voir sans les voir.

Une ontologie diminuée

Combien de milliers d'usagers de la compagnie des transports lyonnais passent ainsi chaque jour devant la sculpture de Gilles Barracaud (*Untitled*, 1991)², « sculpture minérale faite de céramique bleue représentant les flots figés d'une cascade³ », installée sur un quai de la station Garibaldi ? Combien sont-ils à laisser se fondre dans leur quotidien jusqu'à l'effacement l'œuvre de l'artiste ?

La question, bien sûr, vaut pour tous ces quais et toutes ces villes où vivent de cette vie étrange et vaguement fantomatique les œuvres tributaires du quotidien de passants affairés. Cette question peut troubler, déranger. Et en effet elle me trouble. Ou plus précisément, elle jette le trouble dans l'idée que je me fais de l'œuvre et de ses fonctions, et qui me vient de la lecture d'Hannah Arendt ou de Hans-Georg Gadamer, s'accordant tous deux dans une définition qu'on peut ainsi résumer : une œuvre (d'art, de culture), c'est quelque chose qui me contraint à m'attarder ; qui m'apprend à m'attarder. Et donc implique une suspension du temps de l'affairement. Il y aurait, dans toute œuvre d'art, comme un surcroît ontologique. Mais ce quai de métro et bien d'autres quais, bien d'autres lieux passagers aussi, tout à l'inverse, sont là pour qu'on n'y fasse que passer, précisément.

Lyon, station de métro Garibaldi, restes de la fresque de Gilles Barracaud (*Untitled*, 1991). La partie extérieure commençant dans le puits de lumière, très endommagée, a disparu, © Alain Kerlan.



1 | M. Homiridis, P. Lacroix, *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon. 1978/2008*, Éditions La BF15.

2 | Par l'une de ces ironies qui semblent s'en prendre particulièrement à l'art dans l'espace public, la partie extérieure de la fresque de la station Garibaldi, qui a été dans la mémoire de l'auteur le point de départ de ce texte, n'existe plus aujourd'hui. Elle a rejoint la cohorte des fantômes (voir photo ci-contre).

3 | *Ibid.*, p. 109.

L'œuvre dans l'espace public, ici, aurait-elle pour charge ce renversement paradoxal : nous apprendre ou du moins nous accoutumer à « passer », à n'ouvrir dans le temps de l'affairement qu'une inactuelle, potentielle trouée, qu'une symbolique échappée, une allusion, dans l'instant d'une éclaircie, à la possibilité et au souvenir nostalgique de l'autre temps ? Dans l'espace public, c'est plutôt une ontologie diminuée, une apparence précaire, une apparition éphémère qui attend l'œuvre qui s'y installe.

Un passant provisoire

Ces interrogations me ramènent à la sculpture minérale de Gilles Barracaud, et me voilà en pensée assis sur un rare banc d'un quai de la station Garibaldi, me voilà par exception extrait du flot quotidien, m'attardant alors à l'œuvre de l'artiste, et m'interrogeant : n'est-ce pas de ma condition paradoxale dans cette situation de passant provisoire que me parlent ces flots immobiles d'une cascade figée ? Ne suis-je pas interpellé, à ce titre, par l'artiste et l'œuvre suspendant le mouvement des eaux, source de toute vie ? Est-ce de cela que l'artiste m'entretient ? Il aura fallu toutefois que je m'arrête, pour m'ouvrir à son interpellation. Pour les autres passants passagers, pour moi-même dans l'ordinaire du flot urbain, l'œuvre pourrait bien demeurer comme une sorte de décor qui l'aide à passer, comme une trace d'elle-même, ou elle-même déjà trace : œuvre suffisamment décorative pour accompagner de son halo le passage, sans trop risquer d'inviter à s'arrêter ; décor assez « confortable » pour porter en douceur vers les portes de la rame ou vers l'escalier roulant de la sortie... L'artiste de l'espace public contemporain ne demeure-t-il pas alors le frère, même lointain, de l'artiste du temps des princes, jouant le jeu de la commande tout en parvenant à glisser aux puissants, sous les codes convenus, un tout autre message ? La différence toutefois est de taille : désormais, le message subliminal ne s'adresse plus aux puissants, mais à tout un chacun, à l'homme démocratique. Dans la sculpture minérale de la station Garibaldi, elle lui délivre un message proche de celui que Tocqueville formulait après un voyage dans la jeune démocratie des États-Unis : elle lui dit le risque de l'effacement des individus, du repli sur soi, du désintérêt pour la chose publique.

Art public et autonomie esthétique

L'art de l'espace public se déploie en somme au croisement d'un double ébranlement. Le premier touche aux fonctions de l'art : que nous disent des fonctions de l'art ses développements dans l'espace public à l'âge démocratique ? Du point de vue des politiques culturelles, le choix d'installer l'art dans l'espace

public relève au moins en partie d'une volonté de démocratisation : mettre à la portée de tout le monde ce qui n'est autrement accessible qu'à celles et ceux qui franchissent les portes des musées et des galeries. Mais peut-on s'en tenir là ? Le second ébranlement affecte l'expérience esthétique elle-même : qu'en est-il de l'expérience esthétique quand l'art se déploie aux quatre coins de l'espace public et participe de l'expérience de la ville ?

Pour ce qui concerne les fonctions, une ligne d'analyse pourrait être utilement empruntée. Elle nous est fournie par les historiens et les théoriciens de l'art décrivant le mouvement qui conduit les arts au cours des temps à se libérer des fonctions qui leur sont assignées et conquérir leur autonomie esthétique, qui ne peut se gagner sans que soient suffisamment levées les tutelles des pouvoirs politiques et religieux. Suivre cette ligne mène cependant à un constat et à une interrogation singulière. Dès lors que cet art devenu autonome pénètre dans l'espace public, tout se passe comme s'il était « rattrapé » par ces fonctions dont il s'était défait et les tutelles qui continuent de l'y assigner, et même peuvent y ajouter quelques autres assignations fonctionnelles. S'il ne sert plus les prestiges des cours princières ni déploie leur gloire, les villes, les régions et leurs édiles ont en partie pris le relais : les œuvres de grands noms de l'art qui se dressent sur leurs places centrales célèbrent plus ou moins discrètement et pêle-mêle, prestige et puissance, gage de démocratisation, marque de distinction dans l'ordre du goût, souci de l'image et affirmation de dynamisme, placement à la bourse des valeurs culturelles et touristiques.

L'artiste d'aujourd'hui investissant l'espace public doit se jouer d'un ensemble de fonctions implicites ou explicites dont les enjeux sont le prestige, la mémoire, le symbole, le pouvoir, le décor, l'interpellation, le « lien social »... voire le camouflage ! Et jouer avec. Il doit même faire comme il peut avec les restes de sacralité qu'une certaine idée de l'art accorde encore à certaines œuvres. Philippe Labourel, sorte de Facteur Cheval de la performance, se garde bien d'asseoir ses Nounours géants nés dans le 13^e arrondissement parisien sur les colonnes Buren du Palais Royal¹... En somme, œuvrant dans l'espace public, l'artiste prend acte de la coexistence conflictuelle de ce que Jacques Rancière appelle les régimes de l'art : s'y côtoient le régime éthique, qui veut un art édifiant, le régime représentatif où les enjeux de mémoire et de symbole trouvent encore leur compte, et le régime proprement esthétique dans lequel l'art

1 | Les Nounours et leur père « se méfient du sculpteur prompt à crier au scandale sur la dénaturation de son œuvre » [L. Carpentier, « Paris cède aux câlins des Nounours géants », *Le Monde*, 22 avril 2021].





La Joute de Jean-Paul Riopelle à Montréal, © Diane Saint-Jacques.

affirme son autonomie et espère engager le passant à en faire l'expérience. De toute évidence, les pouvoirs politiques comme les pouvoirs moraux et idéologiques, et avouons-le, le plus grand nombre des passants s'accommodent tout particulièrement bien d'un art édifiant, et aussi d'un art mémoriel et symbolique ; ils le manifestent d'ailleurs avec ardeur quand l'artiste y déroge.

Et qu'en est-il de l'art en régime esthétique, d'un art qui n'obéit qu'à lui-même et à sa propre logique, quand il pénètre l'espace public ? Dans la bonne ville de Besançon, capitale du pays de Courbet et qui vit aussi naître Victor Hugo, j'ai pu voir sur la triste façade aveugle d'un immeuble d'ordinaire voué au 1 % artistique qu'un plasticien s'était saisi de cet espace pour y interroger la problématique du cadrage et en proposer l'expérience : celle d'une image peinte géante de ce qui doit être la représentation d'une jeune fille, une écolière peut-être, comme pourraient l'indiquer les chaussures et les chaussettes, les jambes nues, mais d'une image limitée à la seule figuration d'une jupe plissée, tronquée à mi-corps par l'arête du toit ; tout le reste, absent, appartient à l'imagination du passant, à l'espace du ciel au-dessus (Hyurio, *Occuper des espaces*, 2019). L'exercice pictural du jeu entre le cadre et l'image se poursuit donc dans l'espace public ; mais qu'attend alors l'artiste du passant ?

L'œuvre au défi du passant

Le plus sage est peut-être bien de n'en attendre rien d'autre que l'expérience libre qu'en feront différemment les différents passants, et l'intégration qu'ils en feront à leur propre expérience.

Les œuvres installées dans l'espace public sont nécessairement des foyers d'expérience, ainsi le veut notre modernité, comme l'avait déjà compris Baudelaire avant Walter Benjamin. L'expérience, oui, mais de quelle expérience s'agit-il ? Souvent, trop souvent, c'est celle, programmée, du touriste, guide en main, qu'il s'agisse du vieux *Guide bleu* ou du décomplexé *Routard*, et pour qui l'art public appartient à la ville-musée, ou plutôt à la ville proposée comme ville-musée. On se fera ainsi un devoir d'aller voir « le Buren » lyonnais installé sur la place des Terreaux. Au Québec, comme je n'ai pas manqué de le faire, de se mettre en quête de la fameuse fontaine de Jean-Paul Riopelle, *La Joute*, installée sur la place du Vieux-Montréal qui porte son nom, ou d'une fresque céramique de René Derouin, dont on a lu qu'une d'entre elles se trouvait dans les bâtiments de l'UQAM¹. Ne dédaignons pas ce tropisme touristique ; paradoxalement, il peut nous rendre plus disponibles et ouverts aux rencontres que nous le sommes dans nos villes du quotidien. Regardant *La Joute*, je vois peut-être d'un autre œil les « gratte-ciels », comme on ne le dit plus guère, qui l'entourent et la surplombent, et peut-être même ai-je en tête l'immense silhouette du pont Jacques-Cartier ou du pont Champlain.

Commencent alors une autre expérience, une autre rencontre, plus singulières. Elles sont portées par ce que Walter Benjamin appelait des « images de pensée² ». Des images qui en elles-mêmes donnent à penser, qui sont comme une cristallisation de pensée, ou, pour le dire d'une façon qui voudrait en

1 | Université de Québec à Montréal.

2 | W. Benjamin, *Images de pensée*, Christian Bourgois, 1998.

souligner le surgissement et la force d'évidence, des images qui vous font dire : « oui, c'est cela ! c'est exactement cela ! », une sorte d'eureka provoqué par le court-circuit entre l'image et la pensée. Un exemple, une image de pensée suscitée par la ville de Naples, fera comprendre mieux qu'une définition. À Naples, écrit Benjamin, « tout ce qui est gai est ambulant : musique, jouets, glaces se répandent par les rues ». L'image de pensée qui se cherchait à l'occasion de ma rencontre avec la sculpture de Riopelle manifestait son sens et frayait son chemin entre les impressions qui s'y côtoyaient : entre la sonorité jaillissante de la cascade au sommet de l'installation, à laquelle se mêle par moment la rumeur de la circulation routière, la vapeur d'eau glissant en nuages à la surface du bassin, l'étrangeté de ces formes vaguement humaines qui composent l'installation, faussement solides dans leur simplicité géométrique, dont le surplomb des buildings souligne la précarité cachée sous ces dehors bien carrés, et ces images toutes proches des ponts franchissant l'immensité du Saint-Laurent, et sans doute aussi ceux de quelques avenues montréalaises longuement arpentées. À l'arrière-plan aussi de cette image de pensée, mais comme un contrepoint négatif, violent, le fracas de l'entrée de la rame dans le métro montréalais, dont la secousse et la vitesse m'habitent depuis la toute première fois où j'ai mis les pieds sur l'un de ses quais. Tel est sans doute le défi auquel l'art dans l'espace public contemporain sera de plus en plus confronté : il faut que l'œuvre en quelque façon arrête suffisamment le passant pour qu'elle commence à exister dans son regard, qu'elle fasse suffisamment trace dans son trajet, mais aussi qu'elle le libère de cette emprise nécessaire, qu'elle laisse suffisamment cours aux images de pensée dont se tisse l'expérience du passant contemporain.

À chacun ses fantômes

Ce défi, dans ce qu'il a de redoutable, je m'aperçois aujourd'hui que j'aurais déjà pu en prendre conscience dans une autre circonstance d'un séjour au Québec. La scène me ramène à mon point de départ : un quai de métro, mais cette fois à Montréal, sur la ligne orange, à la station Laurier. Sur l'autre quai, je peux lire le nom de la station, et aussi celui de cette direction qui a pour moi les allures d'une trouvaille surréaliste : « Côte Vertu ». Et puis en dessous, mon regard s'arrête, non pas sur une fresque, comme à la station Garibaldi, mais sur une apparition que je suis peut-être le seul à voir et que je m'empresse de photographier. La photographie conservée aujourd'hui encore en témoigne, je n'avais pas rêvé. Elle laisse deviner, au-dessus de quelques sièges bancs, la présence de cinq ou six fantômes, si l'on veut bien appeler « fantôme » la trace qu'a laissée un vivant.

Ce n'est pas l'œuvre d'un artiste qui m'avait arrêté et interpellé ce jour-là, mais celle, involontaire, qu'avaient dû composer au fil du temps et bien malgré eux les passants anonymes dont les traces infimes des têtes et des bustes avaient jour après jour marqué les murs. En photographiant les fantômes de la station Laurier qu'avais-je fait, sinon tenté de capter une image de pensée ? Sinon tenté d'enrichir et d'affiner celle qui avait commencé à prendre forme face à la cascade de Jean-Paul Riopelle, en la rattachant à l'impression que suscitait en moi la conjonction entre, d'un côté, la fragilité et la vulnérabilité du passant anonyme, et, de l'autre côté, le fracas de la longue rame lancée à vive allure le long d'un vaste quai presque désert ? _

Station Laurier du métro de Montréal, © Alain Kerlan.



Cultivons nos liens : c'est urgent !

PAULINE DE LA BOULAYE

L'art n'est pas sans combat, sans arrachement à des réalités politiques implacables, notamment la question des moyens. Pauline de la Boulaye signe là une tribune agacée sur nos errances, nos hésitations à ne pas nous saisir davantage de l'art pour penser la fabrication de nos espaces publics et reconstruire ainsi nos relations aux autres et à notre environnement.

La ville de ce début de XXI^e siècle est en état d'urgence permanent. La crise est totale : sociale, religieuse, migratoire, sanitaire, environnementale... Nos rues, nos places, nos paysages sont de plus en plus sous contrôle : contrôle militaire, contrôle sanitaire, privatisation du sol par les terrasses, les commerces, les logements. La ville et ses oubliés débordent comme un raz-de-marée. Les précaires sont migrants, intellectuels, ouvriers, artistes, femmes, enfants... Les équipements traditionnels sont submergés. Les anciennes structures relationnelles de la société fissurent. Nous assistons à une véritable attaque du milieu, c'est-à-dire : la destruction de nos relations aux autres et à ce qui nous entoure. Nous sommes sur le point de basculer dans la tyrannie : un monde dépeuplé dans lequel des individus isolés ne voient dans les êtres et les choses, que des objets consommables et jetables. Nous atteignons les limites du « prêt-à-habiter » l'espace privé / « prêt-à-consommer » l'espace public. Dans ces conditions, quelle place pour la rencontre gratuite et la création d'imaginaires communs ?

Il est urgent de renouer avec les échelles intermédiaires, de recoudre notre rapport au monde pour retrouver le sentiment « océanique » d'appartenance à des paysages vivants et des communautés humaines. Nous ne pouvons qu'aspirer à un monde d'après peuplé d'êtres civilisés voyant dans chaque chose qui les entoure des sujets. C'est ce que pratiquent les artistes, les philosophes et les poètes. Il est essentiel aujourd'hui de nous rappeler que le propre de l'activité humaine, c'est la culture du lien à soi, aux autres et à l'environnement. La création artistique a surgi comme une nécessité de se lier

symboliquement au monde : sculpture, ornement, peinture, danse, musique. C'était avant l'invention du langage.

Plusieurs milliers d'années plus tard, nos institutions culturelles tâchent de donner accès à la culture pour tous (vœu d'après-guerre pour reconstruire un monde en paix) mais elles doivent être rentables pour compléter des subventions publiques qui ne sont jamais à la hauteur des objectifs sociaux et de la mission d'intérêt général. Résultat : nos musées, nos centres culturels sont dépendants de l'offre et de la demande. Dans cette société du spectacle, les publics consomment du « culturel ». On y propose de la médiation socioculturelle, mais elle est trop souvent *top down*.

Nous avons quelque chose d'important à faire : partager le pouvoir esthétique et politique, redonner à chacun et chacune la capacité de se lier symboliquement à ce qui nous entoure. C'est un projet de renaissance, un projet de civilisation : changer la place de l'art dans la ville, c'est-à-dire dans les lieux publics, dans les quartiers et dans les équipements collectifs (hôpitaux, écoles, prisons).

En dehors des sentiers balisés du marché de l'art et des institutions culturelles, des artistes expérimentent. Elles et ils ont développé des pratiques inclusives, participatives, tissent des liens concrets avec des territoires, des communautés d'habitants. Leur propos est de lutter contre l'exclusion culturelle, de réparer le lien humain, de se lier à des territoires. Il y a ceux qui ont une approche éco-environnementales, d'ouverture poétique de l'espace, de

revitalisation urbaine et qui invitent les habitants à modifier leur perception concrète ou inconsciente de la ville (Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine en France, Stalker en Italie, Assemble Studio à Londres). Il y a ceux qui questionnent les institutions humaines, gardiennes de l'ordre urbain (justice, police, prison), du mode de vie en ville (hôpitaux, écoles), de la culture (musées, statuaire publique), et du rapport à la nature. Ceux-là invitent les habitants à réfléchir aux normes et à la marge, à se positionner (Arnaud Théval en France). Il y a ceux qui proposent de réparer la chaîne du soin. Il y a ceux qui renouent avec les origines, le mystère de la création, les rites (Julien Celdran en Belgique). Il y a ceux qui créent des communautés, des tiers lieux et cherchent de nouveaux formats culturels de vie. Ceux-là travaillent sur la rencontre de l'autre et l'apaisement des tensions (Oiseaux sans Tête en Belgique). Tous travaillent la dimension symbolique, créent des dispositifs ou des objets relationnels qui installent un lien durable entre habitants et lieux. Ils sont souvent à la fois artistes, anthropologues, social designers, architectes, ou bien agissent en collectif. Elles et ils prennent le risque de créer du commun sans attendre une reconnaissance individuelle des institutions. Au

lieu de mettre leur art directement sous cloche dans un *white cube*, ils mettent l'art à l'épreuve du social, du climat et du temps.

S'ils ont pu œuvrer à créer des lieux « situés », c'est parce qu'ils ont été écoutés par ceux qui font la ville : architectes, urbanistes, comités de quartier, aménageurs publics, politique de cohésion sociale... La multiplication récente de programmes de projets artistiques et citoyens est une bonne nouvelle dans ce sens. Reste qu'il ne faut pas se tromper de lien. Les liens invisibles qui sous-tendent un projet d'art urbain sont aussi importants que les liens visibles. Je veux dire que la gouvernance avec laquelle le projet est mené doit être fidèle aux valeurs défendues. Trop d'appels à projets sont pavés de bonnes intentions mais finissent par manipuler les liens au lieu de les revitaliser. C'est un exercice des plus délicats. C'est ce que j'analyse et expérimente en tant que commissaire indépendante de projets d'arts urbains. J'active des dispositifs micro-locaux dans le but de partager le pouvoir esthétique et politique, c'est-à-dire donner les moyens de se lier aux objets artistiques : les façonner, les entretenir, les partager avec une communauté et décider ensemble de leur destin.

Stalker, *Aux bord'eaux*, 2003.



Il y a de l'argent pour produire un art urbain univoque qui répète le récit *mainstream* de la société de consommation, qui normalise des formes subversives ou qui impose de l'art contemporain « tombé du ciel », coupé du vécu des citoyens. Mais on finance trop peu les processus fondés sur le lien. Les budgets publics généralement alloués à la production d'œuvres d'arts urbains pourraient intégrer une part pour le travail de lien symbolique, communautaire, réflexif et critique. Par exemple, lorsqu'une ville commande une fresque murale, un pourcentage du budget de production devrait a minima être alloué à l'activation d'un événement avec les riverains, à un débat critique avec la presse, à un workshop avec les artistes. Il ne s'agit pas de se contenter d'un communiqué pour justifier l'arrivée d'une œuvre sur un mur ou une place, il s'agit d'intégrer la relation avec les habitants en amont de l'installation, d'inscrire l'œuvre dans un espace civique, de débat et d'émancipation.

Et de façon plus incrémentale, il devient urgent de replacer le lien à l'intérieur des projets d'aménagement de ville. Le lien humain est un matériau de construction durable. De la même manière que l'on investit dans les autres matériaux durables : bois, technologie verte, panneaux solaires... La maîtrise d'ouvrage publique pourrait inscrire dans les cahiers des charges l'importance de travailler avec des

artistes du lien et des professionnels de la relation à l'autre : des associations porteuses de programme d'éducation permanente, des transmetteurs de techniques de *community organizing*, des facilitateurs d'intelligence collective, des habitués de l'occupation temporaire, des passeurs de communication non-violente, des chercheurs en sciences humaines (anthropologues, historiens, sociologues)... Mettre toutes ces compétences à l'intérieur de chantiers permettrait d'habiter les lieux au sens de les « soigner », les « signifier », les « identifier » pour bouleverser leurs formes trop uniformes. Le naturel étant dissensus, déséquilibre, asymétrie. Plus que le 1 % artistique, ce matériau composite (art, éducation, social) devrait occuper a minima 10 % d'un projet de construction ou d'urbanisme.

Dans le monde qui vient, et après les traumas des confinements et de la distance sociale, le grand défi sera de réparer le lien humain, nous rassembler autour de lieux communs en partageant des responsabilités et des valeurs. Et pour ce faire : cohabiter, inclure, débattre, discuter, essayer, recommencer... C'est comme l'eau dans le sol, ça prend beaucoup de temps, ça doit décanter, ça demande de la ténacité, de la patience, des outils, de la médiation, de la traduction, de la cristallisation... En bref, donnons-nous les moyens de nous mettre d'accord sur la gestion des désaccords. _

Arnaud Théval, *Accident artistique*, document 2021, © Arnaud Théval.





Julien Celdran, *Paraboles custom 2*, 2011, rue Navez, Schaerbeek, © Julien Celdran.

Julien Celdran est artiste chercheur en auto-anthropologie. Il questionne l'histoire de l'art et de la culture à travers des œuvres qu'il produit en interaction avec des habitants et à travers des performances.

En 2011, il a personnalisé quarante antennes paraboliques avec des habitants de Molenbeek. Pour « montrer les cultures », Julien Celdran se met en retrait. Il se dit auteur d'un protocole mais « presque pas » auteur des dessins qu'il applique à l'adhésif découpé. Son protocole s'appuie sur un motif (séquence géométrique répétitive destinée à être ornementale) qui doit venir de l'intérieur, de chez soi. Puisque la fonction des antennes est d'apporter des images lointaines à l'intérieur de chaque appartement, sa proposition est que ces antennes donnent en retour, une image, un motif décoratif qui vient de l'intimité des appartements. Chez l'habitant, l'artiste discute des propositions, prend le temps du dissensus et de la négociation avant de trouver un accord.

Julien Celdran a pu réaliser ce projet dans le cadre d'un Contrat de Quartier (plan d'action, conclu

entre la Région de Bruxelles-Capitale et la Ville de Bruxelles, visant à améliorer le cadre de vie d'un quartier précaire) et avec le soutien de l'association Patrimoine à Roulettes. Le rôle de médiation joué par l'association a été déterminant pour connecter l'artiste et les habitants.

En résulte une exposition sur les toits du quartier de la Cage aux Ours. Exposition itinérante car à chaque déménagement, les antennes se déplacent avec leurs propriétaires.

Ce projet demande une certaine organisation des rapports entre l'artiste, les habitants, le Contrat de Quartier, l'association médiatrice. Il place l'œuvre au cœur d'un processus de concertation. Chaque acteur est coresponsable de l'œuvre. C'est une œuvre qui échappe tant au marché qu'à une institution. Une œuvre collective qui prend soin des symboles identitaires. Elle s'expose dans le paysage urbain, lui apporte une nouvelle dimension. L'œuvre doit vivre une vie sociale, traverser le temps, éprouver le climat. Son exposition est liée aux aléas de la vie. Sa conservation aussi. Ce qui relativise les notions d'art et de propriété.

Quand l'artiste devient créateur d'urbanité

SOPHIE HADDAK-BAYCE

Depuis près d'un demi-siècle, l'artiste est un acteur de plus en plus associé à la transformation de l'espace public. Tandis que l'architecte-urbaniste est reconnu depuis longtemps comme le metteur en scène des nouveaux paysages urbains, l'artiste se taille une place croissante dans la chaîne de production urbaine.

Aujourd'hui, la sensibilité et le regard de l'artiste sont considérés comme une véritable compétence au service du projet urbain. Son travail peut se traduire par une production, mais aussi par un accompagnement des habitants dans le processus de transformation de la ville, apportant une réelle plus-value en termes de compréhension d'enjeux sociologiques que les autres acteurs de la ville peinent souvent à développer.

Certaines démarches artistiques permettant de « révéler » la ville, quelles sont les interfaces entre la production artistique et la production urbaine ? Si ces œuvres sont parfois au service d'un usage, peut-on toujours les considérer comme de l'art ? Enfin, comment des interventions artistiques sont-elles programmées dans l'espace public pour réactiver des lieux délaissés ou dévalorisés ?

La ville comme support créatif

L'artiste devient un nouvel acteur dans l'espace public, en interaction avec l'architecte, l'urbaniste, le paysagiste, l'ingénieur, l'écologue ou encore le sociologue. Au-delà de la question de l'intégration de l'œuvre dans un site, l'intervention artistique peut interroger la mise en valeur du patrimoine, l'ergonomie d'un lieu, l'interaction sociale, la conception d'un mobilier, le développement de nouveaux usages. À travers la production artistique associée à un espace, élus et décideurs recherchent la singularité, l'originalité et l'identité. Face à la relative uniformisation des productions architecturales et urbaines, la conception d'un espace public par un artiste reste un moyen d'affirmer la volonté d'apporter une solution propre à ce lieu. Ainsi, des projets d'aménagements artistiques deviennent de véritables « destinations », attirant

tant les habitants que les touristes. Tels des totems, ils forment des repères dans la ville, incarnent bien souvent une certaine fierté et participent au sentiment d'appartenance à un quartier.

Confier la conception d'un espace à un artiste est une démarche totale encore assez rare. Aujourd'hui, la plupart des commandes publiques artistiques sont plus prudentes et principalement liées à l'aménagement, aux usages urbains et au lien social, par le biais de l'ergonomie et du design. Les crises climatiques et sanitaires exacerbent certains enjeux urbains : la recherche de confort, de calme, de fraîcheur et d'espaces de nature. Face à cette quête d'une ville plus sensorielle, plus agréable, plus ludique, de nouvelles typologies d'intervention émergent, portées par une évolution du positionnement des artistes élargissant le champ artistique dans l'espace public. Ainsi, via le travail d'un artiste, les installations permettant l'interaction, voire la co-construction avec les usagers, sont plébiscitées. C'est l'occasion de transformer la perception d'un lieu en invitant autour d'une œuvre de nombreux usagers qui, par leur présence ou leur investissement, vont activer l'espace. Par exemple, dans le cadre de la célébration du centenaire du mouvement Bauhaus, l'œuvre intitulée *Dialogue as form*, réalisée en 2019 à Tel Aviv (Israël) par le collectif allemand Raumlabor, a été l'occasion de signifier autrement un espace urbain. La vaste fontaine de la place Bialik a ainsi été élégamment cernée d'une structure gonflable « englobante », apportant poésie, repère, confort et ombrage aux usagers, qui ont été nombreux à s'y retrouver, y discuter et se réapproprier l'espace autrement.

Urbanisme tactique : l'artiste et la créativité au service de la programmation in situ

Il existe un certain « flou artistique » assumé entre processus collaboratif de production de la ville, design urbain et art. En effet, lorsque l'on parle d'intervention artistique dans l'espace public, la frontière devient ténue entre différents corps de métier. Plasticiens, sculpteurs, paysagistes, éclairagistes, acousticiens, coloristes, architectes ou designers répondent ensemble ou parfois séparément à des appels à projets artistiques portant sur l'espace public. Le domaine de l'urbanisme a toujours compté sur les apports de ces professionnels de l'aménagement. Toutefois, leur rôle et la considération accordée à leurs productions sont grandissants grâce à la multiplication de ce type de dispositifs artistiques urbains.

Le contexte de crise a remis en débat la problématique du temps long dans la conception urbaine : le temps des études et de la planification n'est pas corrélé avec celui des usages et des envies. Plutôt que « rien ne se passe » durant les périodes longues et fastidieuses de montage, de programmation, de

conception puis de réalisation du projet urbain, certains endroits-clés peuvent ainsi être activés in situ dès les phases amont de réflexion, afin de nourrir la démarche d'ensemble à long terme. De statut d'exception, ce dispositif agile – qu'on appelle communément l'urbanisme tactique ou transitoire – est devenu de plus en plus courant.

Des collectifs, qui se sont spécialisés dans l'animation culturelle et créative, occupent alors le lieu, lui redonnent vie et décuplent ses usages, en prônant les vertus du levier artistique dans la transformation progressive des espaces. En utilisant le lieu comme espace d'expression, ces pionniers laissent une empreinte dans la ville. Ces interventions artistiques placent l'expérimentation au cœur de la démarche de projet, en développant des phases de préfiguration et d'observation pour mieux définir les contours des projets finaux et les attentes de leurs usagers.

Ce type d'activation et de création de valeur préfigurant l'aménagement définitif est de plus en plus intégré dans les processus courants d'aménagement, à la demande des collectivités, des aménageurs ou

Collectif Raumlabor, *Dialogue as form*, Tel Aviv, Israël, © Raumlabor.





Collectif IEPE & the anonymous crew, *Art Attack*, performance sur la Rosenthaler Platz à Berlin, Allemagne, © IEPE & the anonymous crew.

même parfois directement des habitants, plaçant de fait la démarche artistique in situ au centre d'un nouveau dispositif de production de la ville. Par exemple, à Berlin en 2010, un collectif d'artistes nommé IEPE & the anonymous crew a « piloté » 2 000 automobilistes présents sur la Rosenthaler Platz pour qu'ils deviennent des « révélateurs ». Les pneus des voitures ont ainsi été enduits de 500 litres de peinture aux teintes variées, de manière à laisser sur la chaussée la trace de leur passage. En plus d'être très graphique et collaborative, cette performance artistique a le mérite de percuter le citoyen, en donnant à voir l'emprise réelle utilisée par les modes motorisés (à la façon des *sneckdowns*, ces empreintes de véhicules laissées dans le neige) : les voitures n'occupant pas toute la place qui leur est réservée, les parties non utilisées peuvent être affectées à d'autres usages, tels des agrandissements de trottoirs, des pistes cyclables, des placettes ou encore des jardins de poche.

Une démarche artistique pour réactiver des espaces urbains et les rendre plus attractifs

Intervenir artistiquement dans l'espace c'est aussi faire monter en gamme le paysage urbain pour révéler autrement des espaces publics ordinaires, délaissés ou peu identifiés.

Entre ambition de marquer une identité territoriale et souci de garantir un espace public en dialogue avec ses usagers, la commande artistique permet de porter un nouveau regard sur le territoire. Elle offre la possibilité de « mettre en lumière » un espace, de proposer une nouvelle lecture d'un paysage, de questionner et de transformer un lieu, de changer l'image d'un quartier, de rendre plus amènes des territoires parfois hostiles. L'intention politique de faire concevoir une œuvre ou d'organiser une manifestation culturelle s'appuyant sur des commandes artistiques urbaines n'est donc pas anodine. Il s'agit d'un puissant outil de transformation de la ville, à la fois formel (aménagement, construction, événementiel) mais aussi informel (concertation, communication,

sensibilisation) pouvant rapidement changer l'image d'un territoire.

Le projet d'art urbain « les murs de la L2 », unique et hors norme, réalisé en 2018 à Marseille dans le cadre de l'aménagement d'une voie rapide de contournement de la cité phocéenne, en est un parfait exemple. Sur près de 10 kilomètres, à la suite de rencontres pédagogiques ou d'ateliers participatifs avec les acteurs du projet (aménageurs, citoyens, écoliers, etc.), de nombreux street-artistes sont intervenus sur des supports urbains ordinaires dans l'univers autoroutier (murs anti-bruit, sous-faces d'infrastructures, bretelles, échangeurs, parois de soutènement, édicules techniques, etc.) proposant une lecture inédite des lieux. Faisant travailler l'imaginaire des passants, les regards décalés offerts par les artistes sont autant de manières de tisser des

liens entre les espaces et les usagers, pour mieux intégrer des territoires en marge.

En l'espace de trente ans, le rayonnement artistique et culturel est devenu un des outils d'attractivité pour les métropoles : la manière dont il se traduit dans l'espace public est désormais un enjeu majeur. En construisant des imaginaires communs, l'art est aujourd'hui considéré comme un formidable levier de fabrique de la cité, tour à tour de manière plus sensible et décalée, plus partagée et inclusive, plus étonnante et spontanée ou plus brutale et radicale. —

Dire, murs de l'autoroute L2 à Marseille, © Studio Magellan.



Créer du lien dans la ville

Artistes et urbanistes, même combat ?

Entretien avec Yvan Detraz et Arnaud Théval

SOPHIE HADDAK-BAYCE | FRANÇOIS PÉRON

Avec des finalités très différentes, artistes et urbanistes sont amenés à intervenir auprès de groupes d'habitants d'un quartier ou d'usagers d'un lieu. Peut-on trouver des passerelles entre ces pratiques ? Nous avons confronté les méthodes de travail d'Yvan Detraz, cofondateur du collectif de création urbaine Bruit du Frigo, et d'Arnaud Théval, plasticien qui questionne la représentation du collectif dans les institutions. Leurs interventions peuvent interroger aussi des individus qui ne participent pas directement à la démarche ; éventuellement, elles créent l'événement ; in fine, elles contribuent à recréer du lien.

Pour commencer, un point de vocabulaire à propos de vos interventions. Parle-t-on de projet ? d'œuvre ? de démarche artistique ?

Yvan Detraz : Chez Bruit du Frigo on parle plus de projet, de manière générique, c'est plus notre vocabulaire. On parle d'œuvre ou d'installation artistique quand on invite des artistes.

Arnaud Théval : J'ai une démarche artistique qui conduit à produire des projets avec différents acteurs et qui aboutissent à une œuvre. Quelle que soit la méthode employée, quelle que soit la place que ces acteurs m'accordent dans leur espace de travail, la finalité n'est pas nécessairement de tout contenir dans un objet unique mais de produire des situations et des objets qui résultent d'un processus long et immersif, ponctué d'aller et retour entre les acteurs et moi (photos, textes, débats).

Qu'attendez-vous des groupes de personnes (usagers d'un lieu, habitants...) que vous sollicitez dans votre processus de création ?

AT : Quand je viens sur place dans une prison, un hôpital, je n'ai pas d'attente autre que mon imaginaire intrigué : par la rencontre, je crée un espace pour échanger, discuter, travailler les impensés, les non-dits. L'attente va se générer au cours de la rencontre, une fois que nous avons fait connaissance les uns avec les autres et qu'émerge la possibilité d'une forme de présence artistique. Je viens d'abord me nourrir d'une culture, je viens m'immerger dans un espace dans lequel on ne m'attend pas.

YD : Pour Bruit du Frigo c'est différent : on travaille vraiment à faire émerger les attentes pour imaginer un

projet. Dans nos démarches, l'objectif c'est de transformer, d'améliorer, de changer une situation ou un espace. Ça peut être un espace de proximité dans un quartier pour les habitants, les riverains, ou un espace public plus large pour les habitants d'une ville. L'enjeu, c'est de créer les conditions pour travailler avec une communauté locale : des riverains, des habitants, des institutions, les acteurs locaux, culturels, etc., et de les embarquer dans une histoire collective. On construit à partir des nécessités exprimées par les gens avec qui on va travailler. On n'est pas là pour venir imposer notre vision des choses, mais pour leur ouvrir des perspectives nouvelles auxquelles ils n'auraient pas forcément pensé.

Pour Bruit du Frigo, la démarche artistique est-elle un outil comme un autre au service d'un projet urbain ? Est-ce un enjeu pour vous d'être reconnu comme artiste et considérez-vous vos projets comme des œuvres d'art ?

YD : Dans la plupart des actions qu'on développe, il y a un commanditaire en attente d'un projet, plutôt d'urbanisme, pas tellement d'un projet artistique. On vient rarement nous chercher pour un projet artistique ; l'artistique, c'est un médium qui va nous permettre d'arriver à un résultat. On pourrait travailler avec des sociologues ou d'autres compétences, mais on a plutôt choisi l'artistique et le culturel au sens large pour travailler la transformation du territoire avec les gens. On va solliciter des artistes si on sent qu'à un moment on va avoir besoin d'un regard étranger au projet. On définit un cadre ce qui est souvent inhabituel pour l'artiste, et on lui demande de s'inscrire dans un processus où son



L'institut du point de vue, aménagement éphémère sur les toits de la cité Pinçon, 2012, quartier de la Benaugue, Bordeaux, © Bruit du Frigo.

travail est au service de la démarche globale : ça peut être un groupe de musique qui vient animer un lieu pour le faire vivre, le mettre en usage et faire venir les gens. Il faut être festif, parce que le but de tout ça, c'est aussi de pouvoir prendre du plaisir tous ensemble, pas uniquement de faire des ateliers avec les habitants pour régler des problèmes et transformer des lieux. Tout ce temps du projet est hyper-fort, hyper-puissant socialement. Cette histoire collective, c'est souvent ce que les gens retiennent. On n'a rien trouvé de plus efficace que l'artistique pour arriver à ces fins de manière facile, assez spontanée : c'est vraiment un médium, un outil, pas vraiment la finalité. Dans quelques projets comme les refuges périurbains, on pourrait considérer que c'est une finalité, parce qu'on a produit une œuvre installée dans l'espace public. Mais sa fonction est d'amener les gens à pratiquer et regarder différemment un territoire.

Arnaud, la participation des usagers d'un lieu est-elle un outil « comme un autre » au service de la conception de tes œuvres ?

AT : Ce n'est ni un outil ni un service, c'est une nécessité première. Je ne peux pas démarrer un processus artistique tant que je suis étranger à un endroit, à une communauté de personnes. Je dois devenir familier avec la culture que je vais investiguer, ses habitudes, ses coutumes et ses croyances, puis me défaire de mes propres caricatures et des assignations que je projette parfois malgré moi. Les personnes que je rencontre ne sont pas au service de mon projet, c'est plutôt moi qui viens avec mon désir de rencontre et de construction d'une œuvre et je dois me mettre dans une situation d'écoute et de réciprocité pour qu'une altérité possible se mette en place. Ça peut être désagréable : la rencontre occasionnelle peut générer (voire elle doit) du dissensus ou du conflit. Donc on n'est pas tout à fait au

même endroit qu'Yvan : je vais plutôt me servir de ma perception de ce que je trouve de caché dans les communautés institutionnelles pour m'en servir comme levier. Donc ça bouscule : l'œuvre d'art ou disons d'abord le processus artistique a cette capacité d'être dérangeant et questionnant puisque c'est potentiellement un espace où on peut projeter, penser et dire à peu près tout ce qu'on veut. Et dans l'émergence des formes qui vont naître de ces connexions avec ces personnes, à un moment ça m'échappe et c'est là que ça commence à travailler tout le monde. C'est le point commun avec Bruit du Frigo : on ne sait pas trop où on va.

Au début du projet, y a-t-il une idée préconçue, une vision de « l'objet final » ou est-ce la surprise au fur et à mesure du parcours ?

YD : Ça dépend de l'objectif. Il y a deux manières de convoquer le médium artistique, pour caricaturer. La première c'est d'inviter un artiste à travailler avec nous de manière contextuelle, en immersion. Il va se familiariser avec un contexte et des gens, pour faire naître sa proposition artistique. Et il y a une manière plus ponctuelle, événementielle et festive, où on ne va pas demander à l'artiste ce travail d'immersion, mais quelque chose qu'il a l'habitude de produire dans un contexte différent. Quand on demande à un chef de sortir de son restaurant, qu'on le met sur le toit d'un immeuble avec des habitants, il est obligé de changer sa pratique, mais il n'a pas besoin de passer 15 jours avant. La finalité des deux approches n'est pas la même : la transformation d'un côté, « l'animation » de l'autre.

AT : J'engage ma démarche artistique dans un temps long (4, 5, 10 ans) qui me permet de me défaire des stéréotypes que je peux avoir sur des lieux, des personnes et des institutions. L'aspect intéressant quand on reste longtemps, c'est que quand on fait une première proposition (formelle, textuelle, performative...), il y a une

Arnaud Théval, *Moi le groupe, sous la peau*, 2007, format 263 x 373 cm avec les lycéens de 1^{re} BEP routier, lycée professionnel Renoir, Châteaubriant, © Arnaud Théval.



réaction. Soit on la constate et c'est la finalité du travail (dommage), soit c'est un point d'appui pour faire émerger des éléments encore plus intéressants. Le temps long permet aux acteurs de digérer ce qu'ils ont traversé. C'est très important car parfois l'immédiateté de la réception de l'œuvre nous laisse à la surface des histoires possibles, avec des réactions très violentes ou au contraire enthousiastes. Puis il y a des personnes qui ne parlent pas, qui n'osent pas dire ce qu'elles pensent parce qu'on n'a pas réussi à réduire les écarts entre la figure de l'artiste ressentie comme trop éloignée et le propre récit qu'elles peuvent engager d'elles-mêmes. Le fait de revenir longtemps après permet l'émergence d'une parole nouvelle sur l'objet artistique : c'est là qu'on voit l'œuvre agir dans sa capacité de transformation des personnes et de leur espace.

Au début du processus créatif, comment sélectionnez-vous les participants au projet ?

AT : La plupart du temps, il est nécessaire que je rencontre tous les acteurs de façon horizontale. Je dois pouvoir parler au directeur comme au balayeur. Ceci dit nous pouvons largement discuter l'équivalence des paroles de tous ces acteurs, dans des institutions très autoritaires comme la pénitencière ou l'hôpital. Ce qui est très important, c'est de réussir à instaurer le partage d'un imaginaire, c'est-à-dire de mettre tout le monde au travail – le directeur comme le surveillant – sur ce que signifie une présence artistique dans leur institution.

Quand j'étais en résidence à l'École nationale d'administration pénitencière, qui forme les surveillants de prison, il fallait choisir parmi 900 élèves. J'ai d'abord dû rencontrer tous les formateurs pour expliciter ma démarche, et enfin j'ai décidé de rendre obligatoire la rencontre avec moi. C'est pas évident, dans une école de sécurité, de rendre obligatoire la rencontre avec le pas de côté ! Et je ne regrette pas : parfois il faut rendre obligatoire et contraignante la rencontre. On n'a pas laissé le choix pour qu'elle ait lieu là où elle n'est pas du tout attendue, mais une fois qu'elle a eu lieu, ils ont pu décider de continuer ou pas. Certains ont arrêté, mais c'est pas grave parce que celles et ceux qui ont continué sont ceux qui, a priori, n'auraient jamais mis les pieds dans un espace comme celui-ci.

YD : Pour nous c'est un peu différent : on a un cadre imposé qui consiste à travailler sur l'aménagement d'un espace, d'un quartier, d'une place, d'un jardin. On a une commande publique qui est assortie d'une liste de personnes et de structures qu'il faut absolument rencontrer, comme les comités de quartier, les associations. On va pas forcément courir après toutes ces structures plus politiques et institutionnelles, on va les voir et on leur dit « c'est une démarche libre et on vous invite à y participer ». Ce qui va nous intéresser, c'est d'aller trouver le public qu'on ne voit

pas forcément. Ça peut être par le biais de structures comme le centre social ou la MJC, qui connaissent un peu tout le monde, qui vont être notre relais local pour identifier les incontournables qui vont constituer le noyau dur : des gens qu'on n'aurait jamais trouvés autrement, qui ne sont pas forcément engagés ou bénévoles dans plein de trucs. Après, la dernière étape c'est d'aller voir tout le monde : c'est là qu'on amène ce qu'on sait faire, avec des dispositifs dans l'espace public qui nous permettent d'attirer les gens qu'on ne verrait jamais.

Jusqu'à quel point la participation des habitants peut orienter le projet ?

YD : Ça dépend vraiment de la commande. Dans un cas de figure très ouvert comme ce qu'on avait fait sur les toits de la cité de la Benauges, on a exécuté une idée d'habitants. On avait travaillé avec eux sur un processus un peu utopique qui consiste à dire que la ville est un terrain de jeu où tous les imaginaires sont possibles : laissons libre cours à notre imagination, voyons ce qu'il en ressort et on va considérer toutes ces idées pour faire germer des projets concrets. Ça donne des choses absolument infaisables, improbables, et des choses hyperréalistes qui répondent à des besoins concrets. À la Benauges, beaucoup de gens nous ont parlé des toits qui autrefois étaient accessibles pour faire sécher le linge, aller voir les feux d'artifice, des rendez-vous amoureux, des pique-niques, etc. Ça a été fermé dans les années 1990 et les gens en ont gardé beaucoup de nostalgie. Cette histoire revenait tout le temps. Un groupe de femmes regrettait qu'il n'y ait pas de lieu dans le quartier pour le bien-être de type hammam, massage... Du coup, on a monté un institut de beauté sur le toit de l'immeuble : c'était un projet artistique et éphémère, issu de cette idée des gens et auquel on a donné la forme et l'organisation. Mais sans

Arnaud Théval, *Le tigre et le papillon, surveillantes*, 2015, 250 x 350 cm, École nationale d'administration pénitencière, Agen, © Arnaud Théval.





Cabanon Cuyes, 2013, installation temporaire dans le quartier Cuyes, Dax, © Bruit du Frigo.

un travail de terrain, on serait passé à côté de cette idée-là. C'est quelque chose qui arrive assez souvent. Et puis il y a des projets où il faut aller beaucoup plus vite, parce qu'on est plus dans la démonstration et la participation vient valider, légitimer un projet. On trouve ça moins intéressant, c'est toujours mieux que rien mais toutes les maîtrises d'ouvrage ne jouent pas le jeu d'une démarche participative réelle : le projet existe déjà un peu et la participation est là pour valider. Mais même dans ce cadre il y a toujours quelque chose de chouette à imaginer. On a fait pas mal d'interventions ponctuelles où tu poses une installation, dans un procédé d'irruption dans un quotidien : ça génère des choses inattendues qui peuvent améliorer ou réorienter le projet.

AT : Comme mon travail porte sur l'image de l'autre dans les institutions et sur l'émergence des écarts entre les récits et les discours, entre la perception de l'intime et le récit collectif, ce qui m'intéresse c'est l'implication de l'autre pour déplier et construire d'autres récits. Si l'autre n'est pas là, moi en tant qu'artiste, je n'existe pas ou peu. Je suis en permanence en négociation avec l'autre sur sa possibilité d'apparaître dans l'image différemment de ce qu'on attend de lui dans une institution publique. Je ne fais jamais de mise en scène, je fais toujours des mises en situation : c'est-à-dire que je ne prévois jamais le contenu de mes images, mais je prévois la situation pour qu'il puisse se passer quelque chose. Ça permet à tous les acteurs de l'image de trouver leur place, de trouver une place.

Ensuite, il y a la question esthétique, du cadrage, des choix plastiques que j'opère et que je décide : je ne mets pas en négociation cet aspect-là des choses. Mais il y a des moments où je reviens montrer ce que j'ai fait pour qu'on en discute. C'est parfois surprenant, mais il y a un écart entre le moment où on discute de ce qui arrive et

le moment où ça arrive sur l'espace public : c'est une nouvelle surprise qui crée une distorsion, une réaction surprenante. Je ne négocie pas non plus la peur : à chaque fois qu'on crée une image un peu différente dans une institution, il y a la peur du qu'en dira-t-on, d'être « pénalisé » par le jugement du collectif. Parfois, je suis débordé par ce qui arrive : sur une image où je me dis qu'il va y avoir un truc dingue, il ne se passe rien. Et d'autres fois où je me dis que c'est pas si riche ce qui se passe, c'est un véritable cataclysme parce que dans l'image il y a des éléments du contexte dont la puissance politique m'échappe et échappe aussi aux personnes impliquées.

Est-ce que parfois ça ne marche pas avec le groupe d'usagers, parce qu'il y a une mauvaise dynamique de groupe ou une mauvaise ambiance ? Comment réagissez-vous ?

YD : Il y a des contextes très difficiles où il y a peu de tissu associatif local, donc c'est la galère pour mobiliser les gens. On doit les intéresser à un sujet collectif, dans des contextes où ils ont déjà des difficultés individuelles à surmonter au quotidien. C'est pour ça qu'on mobilise des formes où les gens vont vivre une expérience et pas juste participer à un travail autour d'une table.

AT : J'ai plusieurs expériences où si c'est compliqué, c'est qu'a priori le terrain est trop balisé. Mais dans ma pratique, plus c'est compliqué, plus il y a de résistance, plus je touche quelque chose qui fait sens sur ma présence dans l'institution. Il m'est arrivé d'être censuré, de n'avoir aucun écho, d'avoir des affiches déchirées, d'avoir des groupes de lycéens qui ne veulent pas travailler avec moi. Quelle que soit la situation de refus, d'évitement ou d'esquive, ce n'est pas un échec, c'est plutôt une matière première pour continuer à travailler.

Qu'en est-il de la vie de l'œuvre après votre départ ? Que reste-t-il de l'œuvre et de l'expérience de votre passage au sein du collectif, du quartier, de l'institution ?

AT : Dans ce qui se passe « après », j'entends aussi l'action de la mémoire et de la transmission. Comment produire une mémoire de ce qui s'est passé ? Comment la mettre en récit ? Pour moi ça passe par différentes formes. Dans tous les endroits où j'ai travaillé, quelques années après un livre est offert à chacune des personnes : cet objet permet de stabiliser une mémoire commune de ce qu'ils ont travaillé et traversé avec moi et ça permet aussi de faire le tour de ce qui s'est passé, parce que c'est généralement un ensemble d'événements assez fragmentaires.

Et dans l'espace physique de l'œuvre, il y a deux cas de figure. Des œuvres qui étaient conçues pour être éphémères sont devenues pérennes : dans un lycée à Saint-Nazaire, j'ai réalisé une pièce qui s'appelait *Moi le groupe, Dynastie*, qui parle de la transmission de la culture ouvrière. Cette œuvre était imprimée sur du



Arnaud Théval, *Proximités*, 2001, 400 x 300 cm, détail des pièces installées dans les chantiers de l'Atlantique et au Centre d'art contemporain, le Grand Café à Saint-Nazaire, © Arnaud Théval.

papier affiche parce que j'avais peu de moyens pour ce travail. Quelques années après (dix ans), quand nous y sommes retournés avec une équipe de France 3 pour un documentaire, c'était émouvant de voir cette affiche toute modeste devenir un élément constitutif de l'identification des nouvelles générations d'élèves : elle est toujours en place et elle a suscité un engouement tel, qu'ils ont commandé à d'autres artistes des photos des autres formations.

Parfois l'image n'existe plus physiquement, mais elle est dans la mémoire collective : aux chantiers de l'Atlantique de Saint-Nazaire, en 2001, j'avais photographié tous les acteurs des chantiers. C'était l'image recomposée d'une foule, qui a dû être enlevée quelques années après. En revenant vingt ans après, je dis à l'agent de la sécurité en blaguant, « tu te souviens pas de moi, j'étais venu photographier » ; en fait il s'en souvenait très bien sans avoir été là à l'époque et me dit « la personne qui est au-devant de l'affiche est dans le bureau là-bas, tu peux aller la voir ». Il ne dit pas grand-chose sur l'œuvre, mais elle est présente dans une mémoire mentale qui se transmet de façon orale.

Là où ça fonctionne, c'est quand les acteurs sont à l'image. Ça raconte la nécessité de penser de l'espace public avec les acteurs et de pérenniser la présence dans l'espace public d'œuvres les concernant, et de ne pas envisager l'espace public ou des œuvres d'art uniquement comme des monuments, ou alors des monuments construits avec une histoire partageable à différentes échelons de la vie de la cité et qui permettent à chacun de trouver une place.

YD : Ça dépend des projets. On a des projets ultra-éphémères où, à la fin, on va tout démonter. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse, la question du transitoire n'est pas une finalité pour nous. On préfère faire du pérenne partout même si parfois le transitoire peut avoir de l'intérêt. On vise la pérennité des choses, même si des installations peuvent avoir une durée de vie de deux ou trois ans avant d'être démontées et transformées

en installation pérenne. On essaie de convaincre les maîtres d'ouvrage de sortir d'un schéma où l'aménagement de l'espace public doit procéder d'investissements massifs pour les 20 à 30 prochaines années, parce qu'au bout de 10 ans, les besoins ont déjà évolué et les lieux sont obsolètes. On conseille de partir sur des temporalités plus courtes avec des investissements moindres, puis de faire un bilan tous les 10, 15 ans pour voir si on maintient, si on prolonge, si on change, etc. Soyons davantage dans un processus de transformation continue de l'espace public.

L'espace public, c'est un matériau à modeler de manière permanente. Après la livraison des aménagements, il va falloir continuer à faire vivre, à transformer, à modifier, altérer tous ces espaces, comme on le fait chez soi : on fait un trou dans les murs, on repeint... Sauf que la question d'agir sur l'espace public a été confisquée aux gens, depuis le mouvement hygiéniste, depuis un siècle et demi, où tout a été confié à des professionnels. On a dépossédé les gens d'une capacité à façonner par eux-mêmes leurs espaces du quotidien. Ce qu'on essaie de proposer, c'est d'être dans une posture d'accompagner, de conseiller les habitants.

Après notre intervention, on aimerait bien que ça vive, donc on prépare l'après en travaillant avec les habitants pour que les dynamiques qu'on impulse puissent perdurer. Dans un quartier d'habitat social où les gens ne se parlaient plus vraiment, on devait construire un lieu pour rassembler les gens du quartier : c'était l'hiver, donc on a construit un petit cabanon avec un poêle à bois. Ça a été l'attraction, tout le monde venait nous voir pendant la semaine de chantier : des menuisiers à la retraite, les gamins pour nous aider à construire, etc. Et ça a créé un tel lieu de convivialité, de chaleur autour du poêle, qu'ils ont relancé une association de quartier éteinte depuis une dizaine d'années. Ce projet est un cas d'école : après il y a eu plein de trucs qui se sont produits et qu'on aimerait bien retrouver ailleurs, notamment sur la pérennisation des démarches participatives. C'est aussi ça l'objectif : créer du collectif. _

Dériver pour mieux se retrouver ?

MALVINA OROZCO

L'image du poète légèrement enivré, errant dans la ville, se laissant porter par la rue, est un poncif de la littérature et du cinéma. On peut en citer des exemples plus ou moins récents : la longue déambulation de Raskolnikov dans les rues de Saint-Petersbourg dans le roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski ou le personnage de Gil dans le film de Woody Allen *Midnight in Paris*. Et si cette errance, cette « dérive » guidée par ses seules impressions, était un moyen de découvrir un lieu, d'appréhender l'espace urbain et ses différentes ambiances ? C'est ce que Guy Debord et son internationale situationniste fondée en 1957 ont tenté de théoriser comme base d'une nouvelle réflexion sur la ville.

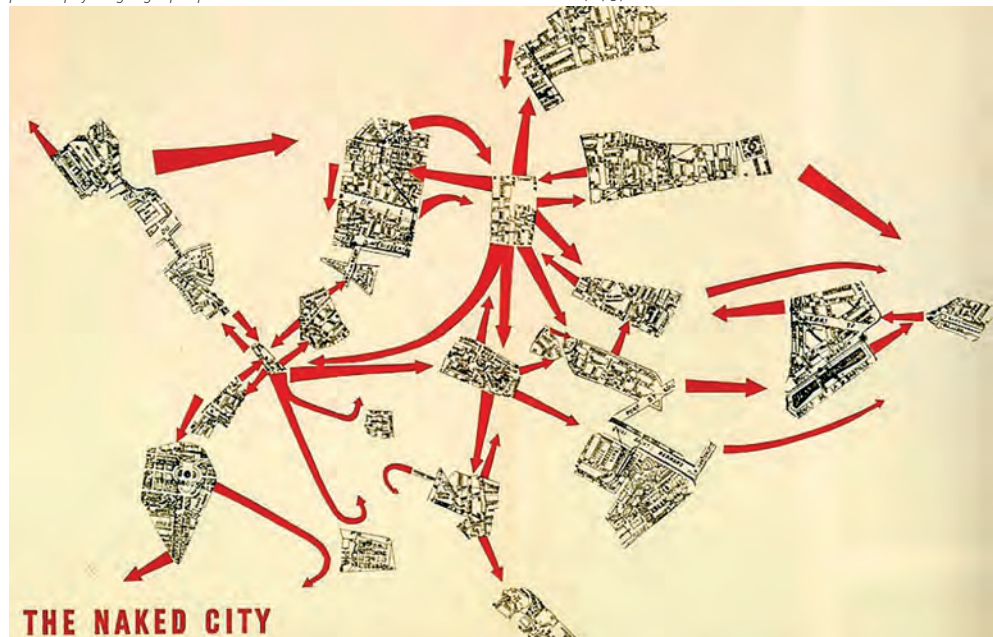
Ce mouvement a été créé en réaction aux impératifs utilitaires de l'urbanisme de l'après-guerre et à l'organisation marchande de l'espace. Partant du principe que le décor a une influence sur le corps et donc les choix et les désirs des individus, il prône un urbanisme différent qui leur permettrait de s'épanouir. Si Debord fait essentiellement référence, à son époque, aux réalisations de Le Corbusier et « ses ghettos à la verticale » ou aux boulevards haussmanniens qui, selon lui, se plient aux directives policières afin de mater plus facilement de possibles émeutes, on peut également penser que sa pensée était visionnaire. Que dire en effet d'applications comme Google Maps qui millimétrise et pré-

cise à la seconde près un trajet ? De TripAdvisor qui prédéfinit l'espace que l'on va fréquenter et ne laisse que peu de place au hasard et à l'aventure ? Ou encore, comme l'explique le chercheur Bertrand Cochard, du jeu PokemonGo dans lequel les mouvements du corps sont dictés par le numérique ? Nous sommes bien loin de l'œuvre de Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, où l'auteur tente moins de faire connaître au lecteur le territoire que de lui transmettre une expérience vécue par le récit de sa rencontre sensible avec la ville de Nantes saisie par un promeneur en mouvement.

La dérive est ainsi le premier exercice afin de redevenir l'acteur de sa propre vi(II)e mais elle ne saurait se suffire à elle-même. Elle est un des trois éléments qui constituent l'urbanisme unitaire. Ce dernier repose également sur la critique radicale de l'urbanisme moderne, fonctionnaliste, préconisé par Le Corbusier, et la revue *Potlatch* (1954-1957) qui propose « le jeu psychogéographique » de la semaine¹. Il s'agit davantage d'une critique de l'urbanisme fonctionnaliste que d'une doctrine à part entière. Elle récuse la fonction et promeut un espace où le

1 | Thierry Paquot, « Le jeu de cartes des situationnistes », *CFC*, n° 204, juin 2010.

Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour : pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, 1957.



ludique se substituerait à l'utile, c'est-à-dire « l'espace vécu » où l'individu serait seul maître de ses actions, de sa conduite, sans tenir compte des orientations extérieures qui conditionnent habituellement son parcours¹. Il en résulte donc « un labyrinthe (...) appréhendé par l'expérience² ».

Concrètement, qu'est-ce que cela signifie ? C'est par exemple, ouvrir le métro la nuit aux promeneurs, même lorsqu'il ne circule plus, offrant de multiples terrains de jeu ; c'est ajouter des interrupteurs aux lampadaires, remettant au hasard l'illumination de la ville et l'orientation du marcheur ; c'est créer des labyrinthes urbains, où seul le corps décide du chemin à emprunter, unique sujet de son propre désir, « c'est se réapproprier nos cadres de vie donnant à nos corps, nos désirs et nos comportements un droit de cité³ ». Finalement, l'urbanisme unitaire tente de remettre un peu de poésie dans la ville en délaissant un paysage urbain standardisé, et en quête d'une intensité dans la « pratique » de la ville. Les Zones à Urbaniser en Priorité (ZUP) deviennent sa cible idéale, à l'image de la ville de Morcenx, dans les Pyrénées-Atlantiques. Construite après la découverte d'un gisement de pétrole à Lacq en 1957, cette ville propose trois types d'habitat : des barres, des tours et de l'habitat individuel pavillonnaire. L'international situationniste hurle alors au scandale et à la construction de « villes où on s'ennuie à mort » alors qu'elle « réclame de l'aventure » afin « d'esquisser l'image d'une vie plus heureuse⁴ ».

Cette critique de l'urbanisme fonctionnaliste introduit ainsi la question des usages et la possibilité d'une subjectivité dans l'espace urbain. La perception de l'espace dessine progressivement une géographie émotionnelle qui contribue à fabriquer des territoires⁵. La psychogéographie apporte donc des éléments de réflexion et ouvre à de nouvelles pratiques géographiques pouvant enrichir les éléments méthodologiques de l'analyse territoriale. Si elle permet la représentation spatiale d'émotions, elle n'est pas la seule discipline qui cherche à rendre graphique la subjectivité et la perception. La sociologie et l'architecture s'y appliquent également et certains diront que, de toute façon, la carte est toujours une représentation subjective.

La carte de psychogéographie tente de dessiner des systèmes, sans que les normes de la carte de géographie ne soient forcément respectées. Il est

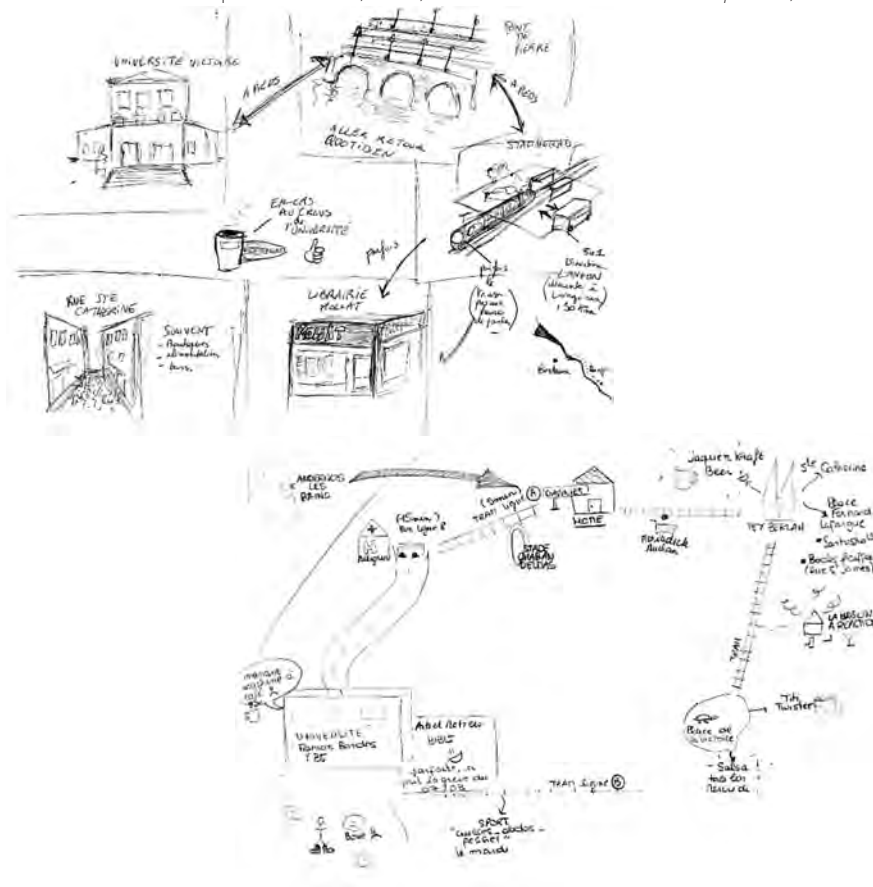
donc parfois difficile de comprendre cette carte pour quelqu'un d'autre que son propre auteur. C'est pour cela que dans l'élaboration d'un diagnostic territorial, l'exercice de la carte mentale sera préféré à celui de la psychogéographie, faisant appel à une subjectivité mais redessinant une géographie. L'exercice de la carte mentale permet d'introduire une expérience sensible et apporte des données qualitatives qui viennent compléter les approches objectives des géographes.

Les cartes mentales sont définies par R. Brunet comme des « cartes qui représentent les représentations spatiales des personnes interrogées : lieux désirés, lieux fantasmés, lieux connus et inconnus⁶ ». Elles permettent de comprendre l'espace tel que les individus se l'imaginent et de mettre en évidence les ambiances urbaines.

5 | Anne-Solange Muis, « Psychogéographie et carte des émotions, un apport à l'analyse du territoire ? », *Carnets de géographes*, n° 9, 2016.

6 | Roger Brunet, « Espace, perception et comportement », *Espace géographique*, tome 3, n° 3, 1974.

Cartes mentales réalisées par des étudiants, a'urba, Les étudiants bordelais dessinent leur quotidien, 2018.



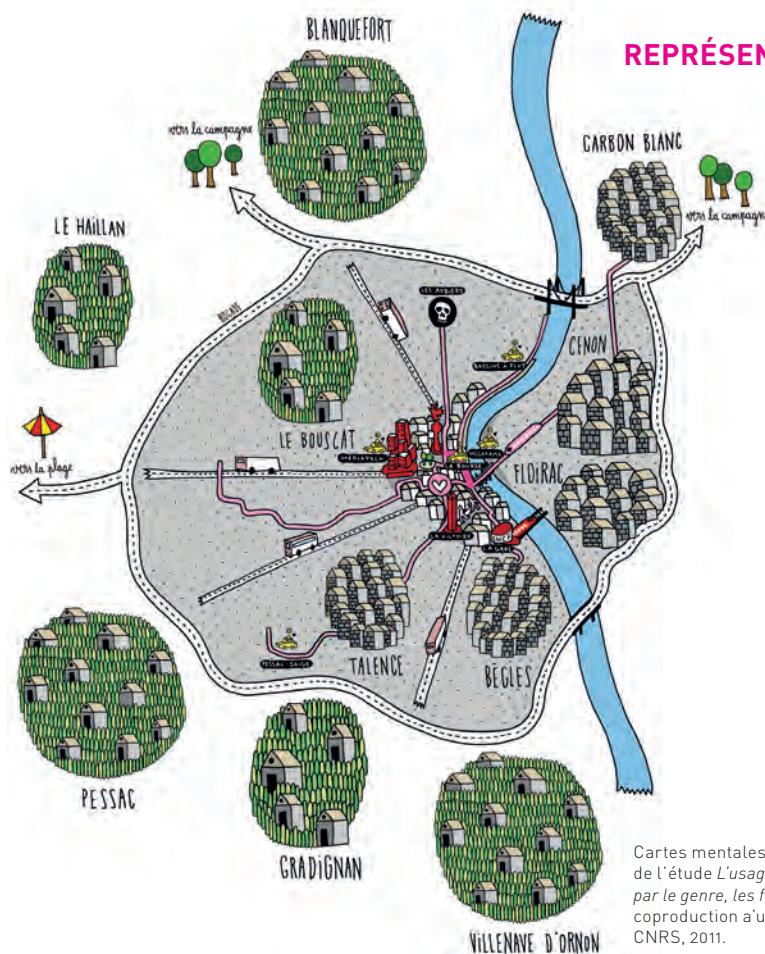
1 | Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris, 1958.

2 | Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, Batais Situationniste, 1957.

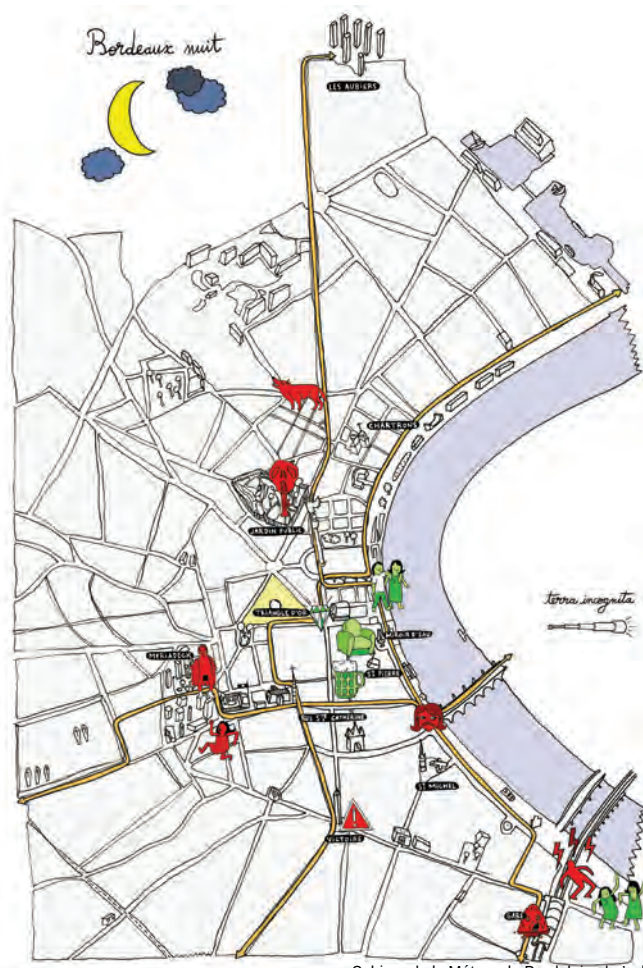
3 | Bertrand Cochar, « Psychogéographie, urbanisme unitaire et dérive : l'espace de la ville comme terrain de la pensée critique chez Guy Debord et Henri Lefebvre ». Dans le cadre de *Le corps contemporain et l'espace vécu : entre imaginaire et expérience*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2016.

4 | Constant Nieuwenhuys, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale Situationniste*, n° 3, 1959.

Ces cartes permettent de prendre conscience de certains détails de la ville : un banc, une place, un arbre qui sont pour la plupart d'entre nous insignifiants ou anodins, mais qui revêtent pour d'autres une véritable signification et une importance réelle. Ces lieux d'émotions contribuent à donner du sens à un espace et deviennent alors intéressants dans l'analyse territoriale. Les forces, les faiblesses, les points d'intérêt et enjeux d'un site peuvent être révélés et trouver un nouvel écho par la construction de cartes mentales. Elles permettent d'illustrer des attaches et constituent des données qualitatives précieuses dans l'étude du territoire. Une manière de réenchanter la ville et d'insuffler un peu de poésie dans son aménagement !



Cartes mentales extraites de l'étude *L'usage de la ville par le genre, les femmes*, une coproduction a'urba - ADES-CNRS, 2011.



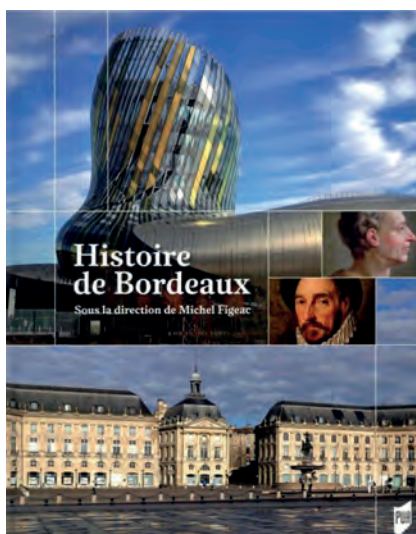
Histoires de villes

SANDRINE VAUCELLE

Plusieurs parutions récentes, une nouvelle *Histoire de Bordeaux* produite en 2019 par onze auteurs et dirigée par Michel Figeac, une histoire des quatre ports négriers du Sud-Ouest présentée en 2020 dans *Mémoire noire*, *Urbicides* un ouvrage réunissant en 2021 les contributions de 28 auteurs... nous invitent à nous tourner vers les chercheurs du Centre d'études des mondes moderne et contemporain (CEMMC) de l'Université Bordeaux Montaigne. Pour le lecteur de CaMBo, nous avons rencontré les historiens Caroline Le Mao et Philippe Chassaing, qui, au sein du laboratoire, sont responsables de l'axe de recherche « Modèles urbains, modèles d'urbanité ». Parmi les travaux conduits, l'étude des villes portuaires est, de longue date, une des spécialités de l'École d'histoire urbaine bordelaise. De manière plus récente, les historiens du CEMMC contribuent au développement de nouveaux thèmes, comme les urbicides, les peurs urbaines ou l'urbaphobie.

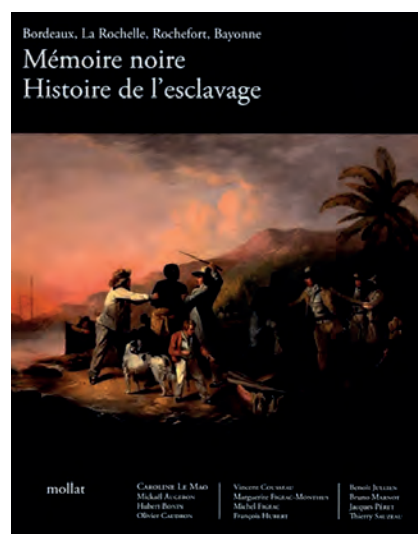
Une histoire des villes portuaires dans la longue durée

S'inscrivant dans la tradition du Centre d'histoire des espaces atlantiques que dirigeait Paul Butel, spécialiste du commerce bordelais au XVIII^e siècle, puis au sein du CEMMC sous la direction de Michel Figeac, un certain nombre de travaux de recherche d'historiens bordelais ont porté et portent encore sur les villes portuaires, dans une approche du temps long. Ces recherches sur les liens qu'entretiennent les villes avec leur port



depuis le XVI^e siècle, contribuent à construire, au-delà des singularités et des monographies, un modèle de ville portuaire de l'Atlantique. Point de transit en position d'interface avec son arrière-pays, la ville portuaire a un rôle de redistribution vers des espaces plus lointains, comme Bordeaux vers l'Europe du Nord à l'époque moderne. Du point de vue de l'urbanité, la ville portuaire prend appui sur une communauté urbaine particulière, dans laquelle les négociants jouent un rôle important ; elle est aussi un lieu de brassage des populations et des sociétés, ce qui lui confère une identité cosmopolite. D'un point de vue spatial, au fil du temps, les espaces urbains et portuaires tendent à se différencier et à se dissocier au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle.

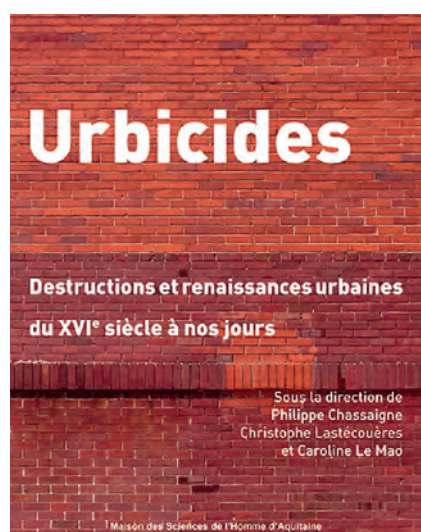
Un projet de recherche récent a creusé l'histoire des quatre ports négriers du



Sud-Ouest atlantique pour montrer leur contribution au commerce triangulaire ou en duplice (projet NAOM portant sur « La Nouvelle-Aquitaine et les outre-mers » dirigé par Caroline Le Mao). La Rochelle a été le premier de ces ports à se lancer dans la traite négrière ; Bordeaux a dominé ce trafic dans le dernier quart du XVIII^e siècle ; Rochefort a armé quelques navires et soutenu la traite espagnole ; Bayonne enfin a eu un rôle beaucoup plus restreint. Au total, ces quatre ports ont convoyé plus de 308 000 captifs entre les XVI^e et XIX^e siècles et ont transporté vers l'Europe nombre de denrées tropicales. Les chercheurs ont montré comment, parmi les dix ports français autorisés à pratiquer ce trafic, chacun de ces ports était un point d'ancrage particulier dans l'espace régional, pris dans un système colonial global. Ces quatre ports aux profils et aux trajectoires

différenciés ont contribué à la structuration d'un système portuaire, permettant un enrichissement direct ou indirect de l'espace régional.

Si l'histoire des villes portuaires est un pan traditionnel des recherches menées à Bordeaux, d'autres travaux sont conduits depuis quelques années par les historiens du CEMMC sur de nouveaux concepts, pour contribuer au renouvellement des champs étudiés en histoire urbaine et contribuer davantage à des débats d'actualité.



Urbicides, peurs urbaines et urbaphobie

En organisant tous les deux ans un colloque international à Bordeaux, dans la tradition du CESURB-Histoire, laboratoire CNRS des années 1990, les historiens du CEMMC veulent permettre aux chercheurs de différentes disciplines de se rencontrer pour fédérer une communauté en études urbaines. Ainsi, un ensemble de trois colloques a été prévu à Bordeaux : en 2018 sur les urbicides, en 2020 sur les peurs urbaines et en 2022 sur l'urbaphobie. Les publications qui en découlent vont donner lieu à un triptyque, dont le premier volet est paru il y a quelques mois.

Urbicides, destructions et renaissances urbaines du XVI^e siècle à nos jours est un ouvrage collectif dirigé par Philippe Chassaigne, Christophe Lastécouères et Caroline Le Mao, réunissant les textes de 28 auteurs

sur les violences faites à la ville. « Urbicide » est un terme apparu dans les années 1960, associé de manière traditionnelle à la destruction d'une ville en temps de guerre. Mais en le comparant aux notions d'abandon ou d'anéantissement, en interrogeant la préméditation ou en identifiant les effets collatéraux d'autres processus (explosion d'une centrale nucléaire), ces chercheurs montrent que pour construire ce concept d'urbicide, plusieurs critères sont à prendre en compte : il peut s'agir de destructions brutales ou d'une mort lente (comme pour le « suicide urbain » de Detroit depuis 1929), de destructions matérielles (bâtiments ou quartiers, plus souvent que ville entière), mais aussi d'une volonté de détruire l'urbanité ou le vivre-ensemble, comme pour la bibliothèque de Sarajevo. Concernant les opérations de rénovation urbaine, Philippe Chassaigne cite *L'Assassinat de Paris* de Louis Chevallier pour évoquer le chantier des Halles. À travers l'exemple de la transformation radicale du quartier de Mériadeck au moment où a été installée la dalle, il questionne les façons dont le projet « Bordeaux 2000 » prévu par Jacques Chaban-Delmas et la dénaturation du quartier qui en a découlé a été perçue par les Bordelais. Suite aux destructions, plusieurs types de renaissance urbaine sont possibles pour les villes mutilées : après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, des choix urbanistiques opposés conduisent Varsovie à être reconstruite à l'identique, quand pour Minsk a été adopté un modèle stalinien.

Le deuxième volet du triptyque qui porte sur les peurs urbaines s'inscrit dans une approche émotionnelle de la ville. Avec l'image d'une dévoreuse d'hommes, la ville a toujours fait peur pour différentes raisons. Aux peurs de cataclysme ou aux légendes urbaines, aux facteurs d'insécurité ou aux émeutes urbaines, s'ajoutent l'insalubrité ou les pollutions, car il existe aussi pour les villes des peurs environnementales. Le thème a suscité un

grand intérêt : plus de 120 propositions de communication ont été envoyées. Les actes du colloque qui s'est tenu à Bordeaux en septembre 2020 paraîtront en 2022. Le troisième volet, enfin, portera sur l'urbaphobie, avec un colloque annoncé pour 2022, qui conduira à interroger les imaginaires anti-urbains et, en négatif, l'urbaphilie.

Ville rêvée, ville imaginée et ville vécue

Pour les prochaines années (2022-2026), les historiens du CEMMC ont choisi de travailler encore davantage les utopies, les représentations ou les imaginaires urbains. Hormis les travaux sur l'urbaphobie, leurs recherches vont se poursuivre sur deux autres axes : d'une part, une approche de l'histoire urbaine par l'objet, comme le publiophone, l'affiche, le street art ou les énergies renouvelables déjà étudiés dans le séminaire *Habiller la ville* et ainsi contribuer à une histoire matérielle ; d'autre part, dans une approche des liens existant entre ville et éducation, la place de l'université dans la ville, que ce soit sur un plan matériel ou du point de vue des représentations. Plus largement, ils souhaitent apporter une dimension historique à des questions actuelles. _

POUR ALLER PLUS LOIN

- Centre d'études des mondes moderne et contemporain (CEMMC) <https://cemmc.hypotheses.org/modeles-urbains-modeles-durbanite>
- *Habiller la ville* carnet de recherche sur les objets urbains du XVI^e siècle à nos jours. <https://habitville.hypotheses.org/5>
- Le projet régional de recherche NAOM, « La Nouvelle-Aquitaine et les outre-mers ». <https://naom.hypotheses.org/>
- Les urbicides dans *La Fabrique de l'Histoire* sur France Culture « Que détruit-on quand on détruit une ville ? » <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/une-histoire-des-catastrophes-culturelles-que-destruit-quand-detruit-une-ville>

Comment ambiancer une rue en 5 minutes ?

JEAN-CHRISTOPHE CHADANSON

Le constat est connu, partagé, nos rues seraient tristes, peu animées, vides. C'était mieux avant ! Avant les voitures ! Les cartes postales en noir et blanc du début du XX^e siècle nous font découvrir avec étonnement des boulevards comme des rues familières qui étaient à cette époque autant de lieux de promenade et d'exposition.

Pourtant, sans attendre que les pouvoirs publics réaménagent la chaussée, élargissent les trottoirs, changent les sens de circulation ou réduisent la vitesse, est-il possible en cinq minutes de modifier l'ambiance d'une rue, de provoquer un événement, des regards, en somme de retrouver une qualité majeure de l'espace public, à savoir sa vie et son animation, comme condition de l'urbanité ?

À la lecture des chercheurs en urbanisme et en sociologie et au regard des expériences accumulées par les équipes de l'a-urba, il est possible de décrire ce que chacun d'entre nous peut expérimenter, tester dès maintenant. Alors... action ! Quelques idées à tester en cinq minutes.

Poser sa chaise devant son pas de porte, s'asseoir et regarder les passants

Sortez votre chaise sur le trottoir devant votre pas de porte et asseyez-vous ! S'asseoir par exemple dans une rue d'échoppes à Bordeaux, et lire, boire son thé, musarder ou tricoter... change immédiatement l'ambiance

d'une rue, provoque un échange de regards avec ceux qui traversent la rue de manière mécanique et motive à engager la conversation.

Il s'agirait d'après l'urbaniste Nicolas Soulier, de s'inspirer des « frontages » montréalais, sorte d'escaliers privés qui débordent sur la rue, en encourageant et expérimentant ce type de dispositif en France, puis à pérenniser cette occupation, par la mise en place d'une autorisation d'occupation temporaire du domaine public sur une étroite bande, en façade de rue.

Poser un pot de fleur devant son pas de porte

La végétalisation d'une rue n'est pas uniquement le fait de la puissance publique qui plante des arbres et pose des jardinières. Vous pouvez peindre votre porte d'entrée en couleur pour l'animer et poser un plan de fleurs sur votre pas de porte en choisissant une plante qui va courir progressivement sur les bords de votre entrée puis sur votre mur extérieur.

Dans certaines communes comme à Bordeaux, vous pouvez également soit semer quelques graines de fleurs

Repas de quartier et *Street Party* lors du Zinefest #8, juillet 2021, rue des Douves à Bordeaux, ©Disparate.



ou de légumes dans les fissures du sol, soit planter sur des trottoirs non revêtus (en laissant le passage pour les piétons, notamment les personnes à mobilité réduite), soit réaliser une mini-fosse à planter en faisant faire à la ville de Bordeaux un trou de 15 cm de diamètre. Il suffit pour cela de faire une demande sur Internet auprès de la commune afin d'obtenir un permis de végétaliser.

Donner rendez-vous à ses voisins dans la rue

Inviter ses voisins ou ses amis à se retrouver dans une rue / sa rue / une rue quelconque / une rue que vous avez toujours aimée... est un moyen très simple d'animer une rue. Plutôt que de se donner rendez-vous toujours au même endroit à un arrêt de tramway connu, cette initiative peut complètement changer l'ambiance des rues.

Plus engageant, l'organisation d'une fête, par exemple le jour de la fête des voisins (qui a lieu généralement le dernier vendredi de mai... mais qui s'est tenue le 24 septembre 2021 en raison de la crise sanitaire), est l'occasion de se retrouver autour d'un repas ou d'un buffet improvisé entre voisins.

Organiser un flashmob dans une rue

Il s'agit d'organiser au moyen d'Internet une mobilisation éclair de personnes (qui pour la plupart ne se connaissent pas), dans un lieu donné, afin de réaliser une action collective (souvent une danse chorégraphiée) avant de se disperser rapidement. L'effet de « surprise » pour les participants / spectateurs est la principale caractéristique de ce type d'événements. Les motivations peuvent aller du message politique au happening en passant par l'humour potache.

Organiser un jeu avec ses enfants dans la rue

La rue peut être une source infinie de jeu pour les enfants (et les adultes). La course, le skateboard en passant par le *street workout* (littéralement « entraînement de rue ») en constituent quelques exemples. Il s'agit dans ce dernier cas d'une activité physique entre la gymnastique et la musculation basée sur l'utilisation de mobiliers urbains : bancs, barres, poteaux, structures urbaines de jeux pour enfants.

Plus organisées, les rues à jouer ou *playing out* avec dessins à la craie sur la route, jeux d'eau, cordes à sauter... sont des moments planifiés par les parents (avec l'accord de la commune) dans des rues données. Ces moments offrent la possibilité aux parents de se rencontrer et de discuter sur le trottoir. À Bristol, en Angleterre, des parents ont organisé une fête de quartier afin de pouvoir disposer de la rue en toute légalité et en sécurité.

S'interdire d'utiliser son portable lorsque l'on marche dans la rue

L'utilisation excessive du portable peut mettre en péril le goût de la flânerie et de la rencontre et les remplacer par une tendance à l'exposition/l'exhibition de son intimité entraînant un rejet de l'autre. Francis Jauréguiberry, sociologue à l'université de Pau, analyse les nouveaux comportements associés à l'utilisation des smartphones. Il révèle combien le « degré d'urbanité » du lieu conditionne l'usage discret ou pas du portable. Dans une brasserie, sur une place connue, là où le lieu est associé à la possibilité d'une rencontre, nous utiliserions assez peu notre portable. Dès lors, s'interdire d'utiliser son portable dans une rue même ennuyeuse, c'est rendre possible la moindre petite chance de rencontrer l'autre, d'être

attentif à ce qui va se passer et de lutter contre l'envie de plonger dans son intimité numérique afin de s'extraire du monde.

Laisser sa porte entrouverte lorsque l'on est une entreprise

Les rues ont cessé depuis longtemps d'accueillir le chaos des activités humaines. De l'Antiquité à la ville industrielle, les marchands, les maraîchers, les remouleurs, les vendeurs de journaux, les porteurs remplissaient la rue. Aujourd'hui, la faible diversité des fonctions (travailler / se promener / acheter) n'est pourtant que relative. Il suffit de regarder un rez-de-chaussée occupé par un cabinet d'architectes pour se rendre compte que des activités économiques sont présentes derrière les façades. Nous prenons plaisir à découvrir ou imaginer derrière les baies et les fenêtres les types de métiers de ceux qui sont justement en train de s'affairer.

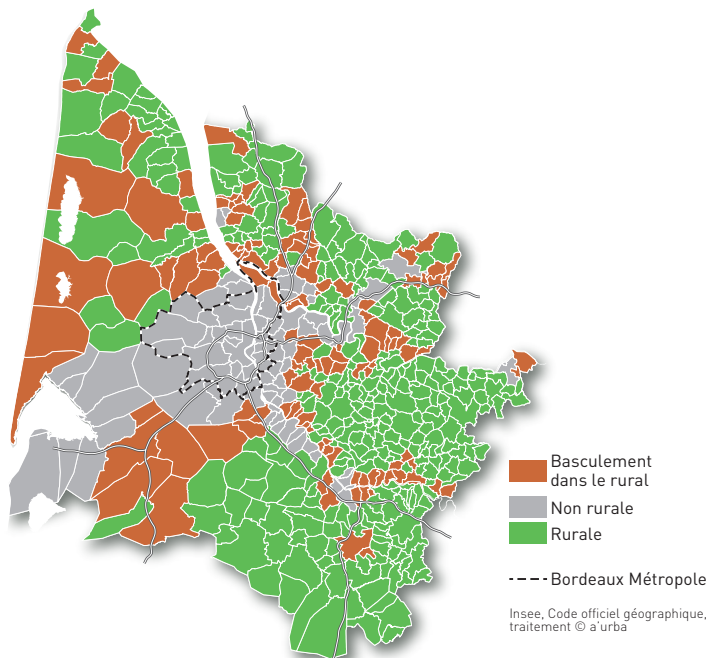
Une manière simple de modifier l'ambiance d'une rue est peut-être de temps en temps de laisser sa porte ouverte lorsque l'on travaille et d'accepter d'être vu depuis la rue. _

POUR ALLER PLUS LOIN

- N. Soulier, *Reconquérir les rues. Exemples à travers le monde et pistes d'actions*, éditions Ulmer, 2021.
- « Ville minute » : comment les Suédois réinventent leurs rues ? La Suède invite ses citoyens à réinventer la ville, en commençant par leur rue. Ce projet de « ville minute » entend créer des espaces plus respirables, conviviaux et participatifs. Inspirant en période de pandémie.
<https://www.wedemain.fr/partager/ville-minute-comment-les-suedois-reinventent-leurs-rues/>

250 000 habitants deviennent des ruraux !

CAROLINE DE VELLIS



Ça y est, la crise sanitaire a eu son petit effet... La ville, la mal-aimée, se vide au profit de terres lointaines. Près de 250 000 habitants deviennent des ruraux. La revanche des oubliés est enfin arrivée ou presque !

Vous y avez cru ? Non, qu'il n'en déplaise, cet effet de forte croissance du nombre de ruraux est le fait d'une nouvelle définition de l'espace rural et non d'un phénomène imputable à la crise sanitaire ou à celle des Gilets jaunes. Mais pourquoi une nouvelle définition ? Pourquoi maintenant ? Quelles sont ces nouvelles communes dites rurales ?

L'espace rural a toujours été défini « en creux ». Une fois l'espace urbain délimité, tout le territoire n'appartenant pas à cet espace était défini comme rural. Un monde divisé en deux : la ville ou le rural. À la suite de nombreuses critiques, l'Insee, qui définit les zonages, a choisi en 2010 lors de la refonte des aires urbaines de ne plus nommer les communes définies en creux comme rurales mais simplement comme des communes « isolées », en dehors de l'influence des villes. Passée presque inaperçue, il s'agissait pourtant d'une première étape vers la reconnaissance d'un territoire aux multiples facettes. Si l'urbain ne définit plus le rural, alors ce dernier n'est plus délimité. C'est pourquoi, en 2019, à la suite de la mission Ruralité et de la commission Territoires du Conseil national de l'information statistique, un groupe de travail a été formé afin de réfléchir à la définition d'un espace rural.

L'exercice n'est pas simple. L'avantage d'une définition en creux est d'apporter une éventuelle diversité : le rural c'est tout sauf l'urbain... Si définir un objet, c'est le rendre réel, vivant et permettre de mieux le cerner, c'est aussi faire des choix et restreindre le champ des possibles. Et c'est un peu le cas avec cette première définition qui ne retient qu'une dimension morphologique. L'espace rural est l'ensemble des communes peu et très peu denses (selon la grille de densité¹). En raison de la complexité et la pluralité de cet espace, il n'a pas été possible de trouver un consensus autour de ses aspects fonctionnels.

Outre le fait d'avoir mis des mots sur l'espace rural, cette nouvelle définition en a dessiné les contours. Regardons les effets sur notre territoire. Tout d'abord les chiffres : avec une définition en creux, les Girondins habitant dans ces communes hors unité urbaine représentaient 210 000 personnes, soit 13 % de la population du département. Avec cette nouvelle définition, ils sont désormais 455 000 personnes, soit à 29 %. Même exercice avec les communes : on passe de 322 communes hors unité urbaine à 447 communes rurales, soit 84 % des communes girondines ! Des communes basculent donc de l'urbain au rural, en un claquement de doigts. Regardons encore de plus près.

- 1^{er} constat : deux communes de la métropole bordelaise sont désormais

1 | Carroyage de 1 km² qui recouvre le territoire européen, la grille de densité permet d'évaluer la concentration de la population et sa répartition dans l'espace. Par un jeu de combinaisons, une typologie définit les communes densément peuplées aux communes peu denses. Afin de tenir compte des espaces faiblement denses de la France, l'Insee a ajouté une catégorie : la classe des communes très peu denses.

des communes rurales. Il s'agit d'Ambès et de Saint-Vincent-de-Paul.

- 2^e constat : des communes très touristiques comme Lège-Cap-Ferret ou Lacanau deviennent des communes dites rurales.

- 3^e constat et non des moindres : des communes qui forment des unités urbaines² au sens de l'Insee sont également définies comme rurales. C'est le cas, par exemple de la commune de La Réole, qui est pourtant la ville-centre de son unité urbaine ou encore de Mios ou de Bazas.

Ainsi, cette première définition, relativement simple dans son application, fait apparaître des complexités avec des définitions de territoires qui se chevauchent. Et c'est peut-être finalement cet aspect-là qui décrit le mieux la réalité des territoires. Ils peuvent être peu denses, tout en jouant un rôle important dans le fonctionnement du territoire, ils peuvent être dynamiques ou vieillissants, proches ou éloignés d'une métropole, isolés ou connectés. Il est difficile de cloisonner les territoires dans des groupes tant leur diversité est grande. D'ailleurs, les mêmes difficultés apparaissent avec la définition du périurbain (voir article ci-contre).

Délimiter la maille territoriale, créer des frontières n'est pas chose facile. La prochaine étape pourrait être d'apporter davantage d'éléments qualitatifs à la définition du rural. Affaire à suivre donc... —

2 | L'unité urbaine est composée d'une ou plusieurs communes présentant une continuité du bâti et comptant au moins 2 000 habitants.

Périurbain

L'impossible définition

STELLA MANNING

Tout le monde parle du périurbain, techniciens comme acteurs politiques. Chacun en a sa propre définition, sa propre perception. Pour autant pourquoi qualifie-t-on une commune de périurbaine ? Existe-t-il une définition intangible ?

Durant les années 1960 s'amorce en France une tendance forte à l'urbanisation diffuse au-delà des banlieues des villes.

Ce développement des villes hors de leurs frontières, empiétant sur l'espace rural environnant, fait perdre à ce dernier son caractère rural, dans sa forme et dans son peuplement, avec des populations ne travaillant pas dans l'agriculture et tournées vers la ville pour leur emploi. S'ajoute ainsi une couronne supplémentaire au suburbain, dont le terme était déjà utilisé depuis un siècle environ, et qu'on associe aujourd'hui plutôt à la banlieue. Apparaît alors la notion d'espace périurbain, qui se définit littéralement par « autour de la ville ».

Ce développement périphérique est favorisé par différentes politiques publiques, comme en témoigne le journal *Le Monde* du 17 juin 1966 « Le V^e Plan a donné la priorité au développement péri-urbain ou suburbain » : promotion de l'accession à la propriété individuelle et développement des infrastructures de transport. Il est favorisé par une hausse du pouvoir d'achat et une énergie peu onéreuse. On commence alors à parler du périurbain sans que pour autant celui-ci soit défini.

L'Insee s'attache dès la fin des années 1950 à catégoriser les différentes communes afin de créer des zonages

d'étude non-administratifs permettant d'analyser le fait urbain. Apparaît la notion de continuité urbaine ou unité urbaine. Puis sont créées, en 1962, les ZPIU, zones de peuplement industriel et urbain, qui tentent de mesurer l'influence des unités urbaines sur les espaces ruraux qui les entourent et de cerner ainsi la croissance des espaces périurbains. On ajoute aux communes de l'unité urbaine deux catégories de communes :

- les communes rurales comptant un ou plusieurs établissements industriels, commerciaux ou administratifs de 20 salariés ou plus et dont l'effectif cumulé représente 100 salariés au minimum : les « communes industrielles » ;
- les communes rurales non-industrielles, mais qui présentent un faible taux d'actifs dans l'agriculture, une part importante d'actifs allant travailler hors de la commune vers l'unité urbaine ainsi qu'un taux d'accroissement de la population significatif entre deux recensements : les « communes dortoirs » ou « rural périurbain ».

Mais avec l'extension des aires d'influence des villes, ce zonage devient peu à peu inutilisable puisqu'en 1990, les trois quarts du territoire métropolitain (contre un tiers en 1975) et 96 % de la population font partie d'une ZPIU.

L'Insee a alors le choix. Soit il considère que l'influence de la ville n'a plus de limites et que les modes de vie urbains se sont généralisés, soit il estime qu'il y a différents niveaux de périurbanisation et définit ainsi un nouveau zonage¹.

C'est finalement ce dernier parti qui est retenu, avec la création du zonage en aires urbaines (ZAU). Ont ainsi été définis les pôles urbains, leur couronne et les communes multipolarisées. En creux se dessinent l'espace à dominante rurale (voir article ci-contre). Et alors que les premiers travaux ne mentionnaient que le terme « couronne », cette dernière est rapidement devenue au fil des publications de l'Insee la couronne périurbaine. En 2020, est substitué au ZAU le zonage en aires d'attraction des villes (ZAAV), mais est conservé le principe de couronne autour des pôles urbains.

Dans l'étude *Être périurbain en Gironde*, l'a-urba et 6-T bureau de recherche ont retenu, quant à eux, la première option, jouant sur le fait qu'il n'y ait pas plus de définition sociale que de définition spatiale du phénomène et ont retenu un périmètre élargi à presque l'ensemble des communes de la Gironde, à l'exception de la bande littorale et des plus « urbaines » d'entre elles : 510 des 535 communes girondines ont ainsi été considérées comme périurbaines², obligeant à inverser le regard classique de l'urbain vers le périurbain. —

1 | *Insee Méthodes*, n° 109, mars 2015, p. 17.

2 | *Être périurbain en Gironde*, a'urba & 6-T bureau de recherche, décembre 2020, 172 p.

Les contrats de transition écologique

« Faux-amis » juridiques ?

MICHAËL DAVID

À la différence du droit de l'urbanisme rétif à l'idée de contractualisation, le droit de l'environnement la cultive abondamment et de manière éprouvée. Comme le souligne un commentateur autorisé de la matière, « l'environnement est par excellence un domaine de gestion conjointe entre l'État et les collectivités territoriales¹ ».

Force est de constater que bien avant les lois de 1982-1983, l'État et les collectivités coopéraient dans divers secteurs de l'environnement avec les contrats de lutte contre le bruit ou d'amélioration de la qualité des eaux avec les contrats de rivière. La décentralisation n'aura fait que libérer les énergies locales en passant progressivement d'une approche sectorielle à une approche globale et intégrée avec les chartes d'écologie urbaine en 1993 ou les plans de paysage en 1995.

Assez paradoxalement, alors que la formule contractuelle séduit les collectivités, l'État la réduit à peu de chagrin. Les faits sont têtus et les réflexes pavloviens : l'environnement est une affaire nationale et non locale. La décentralisation des compétences et des responsabilités locales ne peut être qu'homéopathique. On rejoint alors l'idée dominante en doctrine selon laquelle le transfert des compétences environnementales aux communes (et leurs groupements), aux départements et aux régions doit être retenu et orienté.

Près de vingt-cinq ans auront passé avant que la formule ne connaisse un regain d'intérêt avec la création des contrats territoriaux de relance et de transition écologique (CRTE) par la circulaire du 20 novembre 2020. Ces contrats sont la déclinaison des contrats de cohésion territoriale de la loi du 22 juillet 2019² avec pour cible notamment la lutte contre l'artificialisation des sols, le développement des mobilités douces, la sobriété énergétique ou plus largement la préservation de la biodiversité.

Ce rapprochement des anciens « rivaux », ordinaire en surface, est loin d'être désintéressé pour les deux parties. Deux raisons au moins abondent en ce sens.

En premier lieu, ces contrats reflètent une gestion concertée. Parce qu'il n'a plus les moyens de réaliser seul ses objectifs, l'État se rapproche des collectivités. La négociation des politiques publiques devient le ciment des relations nouvelles. Les collectivités se déclinent alors comme des partenaires obligés avec d'importants moyens d'action et une précieuse connaissance du terrain. C'est d'ailleurs l'un des axes de la circulaire précitée que de faire contribuer l'État « à l'ensemble des priorités stratégiques inscrites dans le projet de territoire » et « d'associer les élus à la définition des périmètres de référence ».

En second lieu, ces contrats expriment une gestion retenue. L'État apporte et monnaie son concours technique et financier. En pratique, l'État tuteur demeure et n'est pas remplacé par l'État partenaire. La présence et l'autorité de l'État continuent de se manifester mais sous des formes plus discrètes et insidieuses. On note une sophistication des procédures qui entretient les fonctions d'encadrement de l'État. L'objectif demeure toujours d'associer les collectivités à un programme que l'État désire réaliser et qu'elles sont chargées de mettre en œuvre. Sur cet aspect, la circulaire est sans ambiguïté maniant le colbertisme à la française sans vaciller. On y parle de « logique intégratrice en favorisant la logique de guichet unique », d'actions devant veiller « à s'inscrire en conformité avec les orientations du gouvernement » ou encore « de concours financiers de l'État aux collectivités locales ».

Tiraillée entre deux logiques contradictoires, la bonne volonté du ministère de la Transition écologique de rassurer et promouvoir ce nouvel outil par la parution d'un guide suffira-t-elle à apaiser la crainte des élus ? Nombreux sont ceux qui redoutent « de se voir imposer une vision du territoire pour flécher les financements, vision qui ne correspondrait pas à celle constatée et souhaitée par les élus locaux »... —

2 | La carte dévoilée recense 833 futurs contrats dont 660 par un EPCI, 170 par au moins deux EPCI et 3 au niveau départemental (dont la Gironde) dont la signature doit intervenir avant le 30 juin.

1 | Y. Jégouzo, présentation de la loi du 2 février 1995, in RFD adm., 1996, p. 198.

Bruce Bégout

Le concept d'ambiance

Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2020, 408 p.

La première phrase de l'ouvrage pose d'emblée le sujet : « l'homme vit continuellement au sein d'ambiance ». Dans la lignée de Nietzsche et de Heidegger, l'auteur affirme que le rapport premier de l'homme au monde est un rapport impressionniste. Le monde se découvre d'abord dans une impression affective immédiate qui, d'une certaine façon, court-circuite les sens et la conscience. Autrement dit, l'affectif précède le perceptif et le réflexif. Cela nous apprend déjà beaucoup sur notre relation au monde et suffirait à légitimer une plus grande prise en compte des ambiances dans l'aménagement urbain.

Mais l'auteur va plus loin : l'affectif de l'ambiance aurait ceci de particulier qu'il serait « présence tonale ». Tous les penseurs de l'ambiance s'accordent sur le fait que ce phénomène dépasse la dialectique du sujet et de l'objet, se situant davantage dans l'entre-deux. Mais cette position médiane serait plus qu'une inter-relation, ou même une synthèse, elle serait « médiale » au sens où « l'ambiance n'est rien d'autre qu'un phénomène qui exprime la présence du milieu sensible, et, qui, d'une certaine façon, ne renvoie pas d'abord à des personnes et aux relations qu'elles entretiennent avec leur environnement ». En somme, l'ambiance procède « d'un médium sensible et fluide dans lequel baignent les individus comme dans un océan ambianciel ».

Penser ce milieu tonal primordial qui enveloppe toutes les situations, tel est l'objectif qu'assigne l'auteur à la nouvelle discipline de l'éco-phénoménologie.

Armé de ce concept, Bruce Bégout invite alors le lecteur dans un vaste périple revisitant les écrits de penseurs qui font la démonstration, explicitement ou en puissance, de cette réalité phénoménale inédite. Et il n'hésite pas pour cela à convoquer différents champs disciplinaires : la philosophie naturellement, mais aussi la psychologie ou encore la psychanalyse. À chaque lecteur de dire si ce voyage initiatique lui aura permis de toucher du doigt le mystère phénoménologique de l'ambiance.

Nous nous attarderons, pour notre part, sur la question conclusive de l'ouvrage : « Une fois que l'on a mis au jour ce fond tonal de l'expérience, que l'on a attiré l'attention des contemporains sur cette dimension essentielle de la vie et du monde, la question qui se pose est de savoir ce que l'on doit faire de cette révélation. À quelles fins s'attache la prise en compte des ambiances ? » Esquissant de rapides pistes de réponse, l'auteur pressent que cette connaissance émergente « souhaite former de nouvelles conduites, créer plastiquement des manières de sentir et d'agir qui réforment l'état actuel de la sensibilité ». Tout un programme, qui interpelle l'urbaniste dans de nouvelles missions : d'abord, faire sentir, humblement, cette présence tonale (les promenades sensibles de l'a-urba y suffiront-elles ?) puis tenter d'insérer l'espace urbain dans ce qui n'est peut-être rien d'autre que ce que Carl Gustav Jung appelait l'Âme du monde...

Bob Clément



Yaëlle Amsellem-Mainguy

Les filles du coin, vivre et grandir en milieu rural

Les presses de Sciences Po, 2021, 264 p.

Que se passe-t-il dans nos campagnes ? Quels regards la jeunesse porte-t-elle sur elle-même ? Que fait-elle ? Et en particulier, que font-elles ? La recherche sur la jeunesse en milieu rural, en essor depuis une dizaine d'années, s'est d'abord penchée sur la situation des jeunes hommes (*Les gars du coin*¹ de Nicolas Renahy). Les jeunes femmes font l'objet de ce livre. Yaëlle Amsellem-Mainguy, chargée de recherche à l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire, a mené une enquête qualitative auprès de deux cents jeunes filles et jeunes femmes de 14 ans à 28 ans sur quatre territoires ruraux : la vallée de la Chartreuse en Savoie et la presqu'île de Crozon, secteurs plutôt touristiques, et les Deux-Sèvres et les Ardennes, campagnes moins connues et marquées par des difficultés économiques.

Yaëlle Amsellem-Mainguy rappelle le regard souvent négatif porté par la société sur les jeunes en milieu rural, entre humiliation, populisme et a priori. La jeunesse populaire française est aussi rurale, elle n'est pas seulement celle des banlieues. À travers les récits qui ponctuent l'ouvrage, se dessine une diversité de situations, de parcours de vie de jeunes filles et de jeunes femmes de milieu social essentiellement populaire et parfois précaire. Il n'y a pas un archétype des filles du coin, et les « coins » et le contexte familial n'offrent pas les mêmes opportunités de vie, d'activité, de solidarité, de mobilité.

L'auteure déroule plusieurs thèmes structurant le quotidien et la vie des jeunes femmes. Elle traite tout d'abord de la définition du rural, « la jeunesse rurale n'est ni une société paysanne ni une jeunesse agricole ». Le rural n'est pas le même partout et comprend des sous-espaces. Des différences de pratiques, de représentations sociales, de niveau de vie et de sociabilité se jouent selon que l'on vit dans un bourg ou dans un hameau éloigné, selon la commune ou l'appartenance à une tribu familiale.

Analyser les amitiés et les relations amoureuses montre un monde d'interconnaissances étroites, gages de protection, mais aussi de contrôle social et de pratiques extrêmement genrées, « tout le monde se connaît ». Faire partie d'une bande de filles est recherché ; cela intègre et offre certaines libertés, même si leur présence dans l'espace public est discrète en comparaison de celle des jeunes hommes. Les établissements scolaires jouent un rôle important dans la construction des amitiés mais également dans la fabrication « des réputations » des jeunes filles, véritable pression sociale, voire harcèlement quotidien, « tout se sait ». Les études sont vues comme émancipatrices.

L'occupation du temps libre est marquée par des inégalités sociales, de genre et territoriales. Le parcours scolaire est dessiné le plus souvent par l'offre de formation locale. Les tensions se répètent durant la vie professionnelle entre rester ou partir pour améliorer son niveau de vie et s'émanciper, nécessitant un bagage socioculturel et économique. La concurrence sur le

marché de l'emploi local est rude. Lorsqu'elles quittent le territoire, les jeunes femmes s'orientent le plus souvent vers un territoire rural d'un autre département ou d'une autre région.

Les conditions de mobilité fondent les arbitrages quotidiens des jeunes femmes et, pour ainsi dire, tout au long de leur vie, chez « celles qui restent ». L'auteure décrit les déplacements comme une combinaison de coûts organisationnels, financiers et émotionnels (prise de risque, accidentologie...). Selon qu'elles ont leur propre véhicule (rare dans l'échantillon), qu'elles sont transportées par des proches (les parents ou les jeunes hommes, prioritaires par rapport aux filles pour le scooter ou le permis de conduire) ou qu'elles peuvent profiter d'un réseau de transport en commun ou pas, elles n'accèdent pas aux mêmes lieux. Pourtant elles ne comptent souvent pas les kilomètres parcourus dans une journée.

Il est fort probable qu'aux quatre coins de la Gironde et en particulier dans le « couloir de la pauvreté » comme le qualifie l'Insee, on trouve des jeunes femmes dans des situations similaires. Les politiques mises en œuvre adoptent-elles une approche genrée susceptible de les améliorer ?

Emmanuelle Goïty

1 | N. Renahy, *Les gars du coin. Enquête sur une jeunesse rurale*, éd. La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2010.



Chantal Deckmyn

Lire la ville, manuel pour une hospitalité de l'espace public

Édition Dominique Carré, 2020, 255 p.

Comment proposer des espaces publics accueillants ? C'est à cette question que l'ouvrage de Chantal Deckmyn, architecte-urbaniste qui a aussi étudié la philosophie, la psychanalyse et la socio-anthropologie, apporte un certain nombre de réponses parce qu'il s'agit, selon elle, de « défendre l'espace public [...] car il est menacé dans ses qualités essentielles et, de plus en plus, dans son existence puisqu'il rétrécit comme peau de chagrin ».

Cette réflexion est conduite à travers le prisme des plus fragiles, les personnes sans domicile fixe en premier lieu, dépendantes de l'espace public, dont le témoignage apporte un éclairage sensible de la problématique.

Cette publication illustrée de bonnes pratiques mais aussi de contre-exemples propose aux lecteurs des préconisations en matière d'hospitalité de l'espace public en indiquant la marche à suivre. Les bénéfices directs et indirects pour les personnes comme pour la ville sont également mis en évidence, de même que les effets potentiellement indésirables. Pour chacune des dix-neuf thématiques traitées, une rubrique « pour en savoir plus » offre des références littéraires, cinématographiques, picturales...

Ce livre fait ainsi office de guide pratique au sein duquel le lecteur peut aller et venir, piocher des idées, au gré de ses besoins, sur les différentes composantes de l'espace public.

L'auteure passe donc en revue les services permettant l'aménagement d'espaces publics hospitaliers. En raison de leur individualisation, les services collectifs qui sont progressivement entrés dans les logements en améliorant ainsi leur confort, ont délaissé l'espace public et participé à son appauvrissement. Ainsi sont abordés les bancs, fontaines, toilettes ou encore les bains publics... L'accent est également mis sur la signalétique, forme élémentaire de l'hospitalité, qui souffre à la fois d'un excès de messages, « les signes fleurissent là où le sens se perd », mais aussi d'une absence des informations les plus basiques compensée et/ou induite par l'équipement croissant des personnes de plus en plus connectées.

L'ouvrage s'intéresse également à certains lieux comme les lieux de culte, les centres commerciaux, les gares ou bien les parkings considérant qu'ils pourraient être un prolongement de l'espace public voire un espace public augmenté. Ces sites offriraient alors des cheminements piétons permettant de les traverser et d'assurer des continuités urbaines avec la ville. Ils proposeraient également une gamme de services, accessibles à tous et pas seulement à leurs usagers, pour répondre aux besoins les plus urgents ou à des demandes moins essentielles.

La nature en ville ou la nuit urbaine font aussi l'objet d'interrogations de la part de l'auteure sans oublier la question de la sûreté tant les postures adoptées en matière d'aménagement des espaces publics peuvent se révéler défensives. Chantal Deckmyn propose donc de « désarmer l'espace public » car cette façon de faire visant à se protéger de certaines occupations se révèle être une « punition collective qui rend coercitif le milieu de vie de tous les citoyens ».

Cette publication vient compléter l'importante littérature contemporaine sur les espaces publics, boostée par la crise sanitaire. Elle offre l'opportunité de se questionner sur ce qui pourrait donner envie de déambuler et de faire une pause dans l'espace public. À ce sujet, l'auteure met l'accent sur « la pliure », jonction entre l'espace public et les espaces privés où se tisse l'urbanité car les rez-de-chaussée, les seuils « participent de l'ambiance de la ville, jouent de ses qualités autant qu'ils les produisent ». Des sujets à creuser pour poursuivre les travaux de l'a-urba sur la marchabilité ou encore sur la place des enfants dans la ville.

Valérie Diaz



Pierre Veltz

L'économie désirable Sortir du monde thermo-fossile

Seuil, coll. République des idées, 2021, 128 p.

Dans la continuité de son ouvrage *La société hyper-industrielle* publié en 2017, Pierre Veltz poursuit ses réflexions sur le monde de demain en ouvrant des perspectives face à l'urgence climatique. Il balaie d'entrée le paradigme de la décroissance comme solution à la crise écologique dont la conséquence serait l'aggravation des inégalités. La création de richesse est le moteur de l'économie. Mais alors, comment concilier croissance et soutenabilité, ce que l'auteur nomme « l'équation de la mutation-profonde-en-douceur » ?

Par mutation profonde, il faut entendre la nécessité d'un changement de modèle. La douceur exige quant à elle de ne laisser personne sur le bord du chemin. Malheureusement, Pierre Veltz ne donne pas la recette de la potion magique. Il prévient : « les issues seront multiples, expérimentales et chaotiques ».

Quatre postures sont tout de même proposées pour espérer un avenir moins sombre. D'abord, accepter le monde tel qu'il est : l'urgence est réelle. Attendre l'harmonie planétaire pour dépasser la crise écologique est une utopie, non sans utilité, mais impensable dans les délais impartis.

Ensuite, changer de regard. Il est indispensable de prendre conscience des opportunités offertes par ce qu'il appelle « la société hyper-industrielle » : une combinaison entre services, manufacture et numérique. L'industrie de masse du siècle dernier laisse place à un modèle économique ayant une empreinte environnementale plus faible. De nombreux secteurs expriment la volonté de « verdier » leurs processus de production. Il s'agit pour Pierre Veltz d'efforts sur le « comment ».

Troisième posture : pour espérer une mutation, le « comment », doit s'accompagner d'une réflexion sur le « quoi » que l'auteur estime être un angle mort de la pensée écologique. Il utilise l'image d'un paquebot dont on chercherait à améliorer le moteur, mais auquel on ne

fixerait pas de cap. Dessiner les contours « d'une économie désirable », humano-centrée, doit redonner du baume au cœur. En changeant de lunettes, l'éducation, la santé, la fabrique de la ville ne sont plus jugées comme des coûts, mais comme des sources de croissance.

Enfin, selon Pierre Veltz, il faut nuancer le poids du volontarisme politique et des investissements publics. Si une intervention massive et planificatrice de l'État est inévitable, les moyens engagés ne sauraient être efficaces sans l'expression libre et la créativité de la société.

Six chapitres composent l'ouvrage : les deux premiers détaillent les enjeux de la transition. Le troisième précise les perspectives pour une économie désirable. Le sixième questionne la place de l'État dans l'impulsion et le financement d'un modèle soutenable. Quant aux chapitres quatre et cinq, ils se concentrent sur les territoires en interrogeant leur capacité à peser dans la balance. Les initiatives locales fourmillent de toutes parts et sont portées par une multitude d'acteurs. On ne peut que s'en réjouir. Mais méfions-nous de la dérive d'un localisme exacerbé qui conduirait notre société à un repli sur soi.

Emmanuelle Gaillard



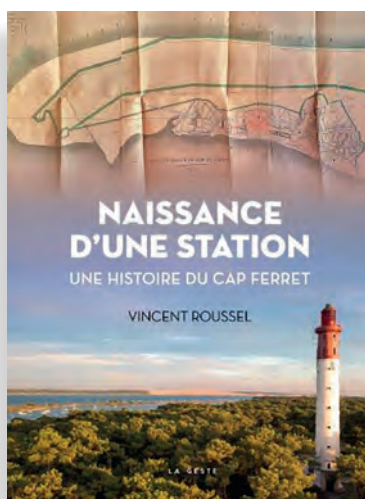


Michel Suffran

Le Bordeaux de François Mauriac

Le Festin - La petite machine, janvier 2021, 150 p.

Le Bordeaux de Mauriac, c'est d'abord le centre ancien, celui de la rue du Mirail, de la Grosse Cloche, qui se poursuit autour de Sainte-Catherine et se prolonge au-delà des boulevards, vers Caudéran et Grand-Lebrun. Ce sont les lieux de l'enfance et de l'adolescence, des errances d'une famille. C'est aussi le Bordeaux du port, qu'à travers les fissures du beau décor classique de la place de la Bourse et de la façade des quais, l'enfant-espion observe, guette, humant le fleuve et ébauchant ce qui deviendra son Bordeaux intérieur. C'est encore le Bordeaux des jalles, des pins et de la lande : de Château-Lange à Gradignan au chalet maternel de Saint-Symphorien, et bien sûr à Malagar, que Mauriac investit à l'âge de raison. Au contraire d'un tableau réaliste, Michel Suffran retrouve un Bordeaux mauriacien habité, enchanté, recomposé à la lueur de l'œuvre, où la description d'un lieu résulte de la fusion de plusieurs. La géographie urbaine est métamorphosée par la puissance de la littérature. « Les maisons, les rues de Bordeaux, ce sont les événements de ma vie... »



Vincent Roussel

Naissance d'une station : une histoire du Cap Ferret

La Geste, juillet 2021, 229 p.

Cette saga documentée et illustrée retrace une histoire immobilière vivante du Cap Ferret. Longtemps tenu à l'écart géographique de sa commune de rattachement, ce territoire était resté sauvage et occupé seulement par les agents de l'État qui en était propriétaire, les pêcheurs et les ostréiculteurs. L'originalité du site tient d'abord au caractère unique de son aménagement, toujours imposé aux opérateurs successifs comme devant intervenir sur son espace entier. L'autre spécificité du site est d'avoir permis la création d'un véritable « esprit ferret-capien », qui s'est illustré par des actions de préservation, alimentées par des personnages haut en couleur.



Marc Saboya

1957 : Chaban-Delmas condamne l'échoppe bordelaise

Éditions midi-pyrénéennes, août 2021, 46 p.

Le 25 novembre 1957, en conseil municipal, Jacques Chaban-Delmas appelle à la destruction de l'échoppe, cette petite maison ouvrière bordelaise, jugée désuète et insalubre. Ce discours est conforme aux nouvelles exigences du ministère de la Reconstruction, qui favorisent les grands ensembles (la cité du Grand-Parc) ou la politique de la table rase (Mériadeck). Si la création des secteurs sauvegardés en 1967 commence à imposer la notion de système urbain, il faut attendre l'arrivée d'Alain Juppé à la mairie (1995) et le classement de la ville à l'Unesco pour que l'échoppe soit enfin reconnue comme un habitat identitaire et durable, emblématique du patrimoine bordelais.

Abonnez-vous !

Et recevez **CaMBo** chez vous :



1 an : 2 numéros = 20 €

2 ans : 4 numéros = 40 €

Collection complète* : 19 numéros = 150 €

*N° 3, épuisé - offre valable jusqu'au 15 mai 2022 - dans la limite des stocks disponibles

Oui, je souhaite m'abonner à la revue **CaMBo** pour ☐ 1 an ☐ 2 ans ☐ collection (1 à 20)
à partir du n° 20 (novembre 2021) ☐
à partir du n° 21 (à paraître, mai 2022) ☐

M. ☐ Mme ☐

Nom

Prénom

Courriel

Date

Signature

Adresse

Code postal

Ville

Pays

Bulletin à renvoyer accompagné de votre règlement par chèque à l'ordre du festin sous enveloppe non affranchie à l'adresse suivante :

Le Festin
autorisation 64348
33 098 Bordeaux cedex

CAhiers de la MÉTROPOLÉ BORDELAISE

LES AUTEURS

p. 28 | **Clara Barretto**
urbaniste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 70 | **Jean-Christophe Chadanson**
urbaniste, directeur de l'équipe Projet urbain à l'a-urba.

p. 75 | **Bob Clément**
ingénieur-urbaniste, chargé d'études à l'a-urba.

p. 28 | **François Cougoule**
urbaniste, chargé d'études à l'a-urba.

p. 74 | **Michaël David**
conseiller juridique à l'a-urba, enseignant-chercheur associé à l'Institut Léon Duguit (ILD), université de Bordeaux.

p. 72 | **Caroline De Vellis**
statisticienne, chargée d'études à l'a-urba.

p. 77 | **Valérie Diaz**
urbaniste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 38 | **Marie Escorne**
maître de conférences en arts plastiques à l'université Bordeaux Montaigne.

p. 25 | **Nathanaël Fournier**
économiste, chargé d'études à l'a-urba.

p. 8 | **Yoann Frontout**
journaliste scientifique,
animateur d'événements scientifiques.

p. 78 | **Emmanuelle Gaillard**
économiste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 22 | **Patrice Godier**
maître de conférences en sciences humaines et sociales à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux.

p. 15, 76 | **Emmanuelle Goïty**
sociologue, chargée d'études à l'a-urba.

p. 17 | **Antonio Gonzalez Alvarez**
ingénieur-urbaniste, directeur de l'équipe
Dynamiques territoriales à l'a-urba.

p. 15, 56, 60 | **Sophie Haddak-Bayce**
urbaniste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 48 | **Alain Kerlan**
philosophe, professeur des universités à l'université
Lumière Lyon 2, directeur de l'Institut des Sciences et
des Pratiques d'Éducation et de Formation (ISPEF).

p. 52 | **Pauline de La Boulaye**
auteure, curatrice indépendante spécialisée en
urbanisme culturel (arts, environnements, habitants),
diplômée en histoire contemporaine et sciences
sociales (Paris).

p. 1 | **Françoise Le Lay**
directrice des d'études à l'a-urba.

p. 73 | **Stella Manning**
urbaniste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 14 | **Élodie Maury**
chargée de communication et d'édition à l'a-urba.

p. 20 | **Jean-Émeric Monseau**
directeur transversal et innovation,
Bordeaux-Euratlantique.

p. 11 | **Thierry Oblet**
sociologue, maître de conférences
à l'université de Bordeaux.

p. 65 | **Malvina Orozco**
urbaniste, chargée d'études à l'a-urba.

p. 31, 42, 44, 60 | **François Péron**
urbaniste, chargé d'études à l'a-urba.

p. 4 | **Gilles Pinson**
professeur de science politique
à Sciences Po Bordeaux.

p. 8 | **Guillaume Pouyanne**
économiste, maître de conférences
à l'université de Bordeaux.

p. 35 | **Christian Ruby**
docteur en philosophie, chargé de cours à l'École
supérieure d'art et de design TALM, site de Tours.

p. 31, 44 | **Arnaud Théval**
artiste, maître de conférence en art à l'École
nationale supérieure d'architecture et de paysage
de Bordeaux.

p. 8 | **Anaïs Trousselle**
chercheuse en géographie et aménagement
de l'espace, fondatrice de NARRAU.

p. 68 | **Sandrine Vaucelle**
géographe, maître de conférences
à l'université Bordeaux Montaigne.

LES ILLUSTRATEURS

p. 17, 72 | **Olivier Chaput**
infographiste à l'a-urba.

p. 26-27 | **Christine Dubart**
infographiste à l'a-urba.

p. 9, 11-12, 67 | **Sylvain Tastet**
infographiste à l'a-urba.

LA PHOTOGRAPHIE

p. 1, 13, 15, 18, 21, 22-24, 32, 40, 53, 67
| **Hélène Dumora**
photographe à l'a-urba.

LES ARTISTES

Couverture
| **Mathieu Tremblin**

Titre et onglets du dossier « La ville
qui aimait l'art ? » p. 31-64
| **Pierre Fraenkel**

#20 | NOVEMBRE 2021

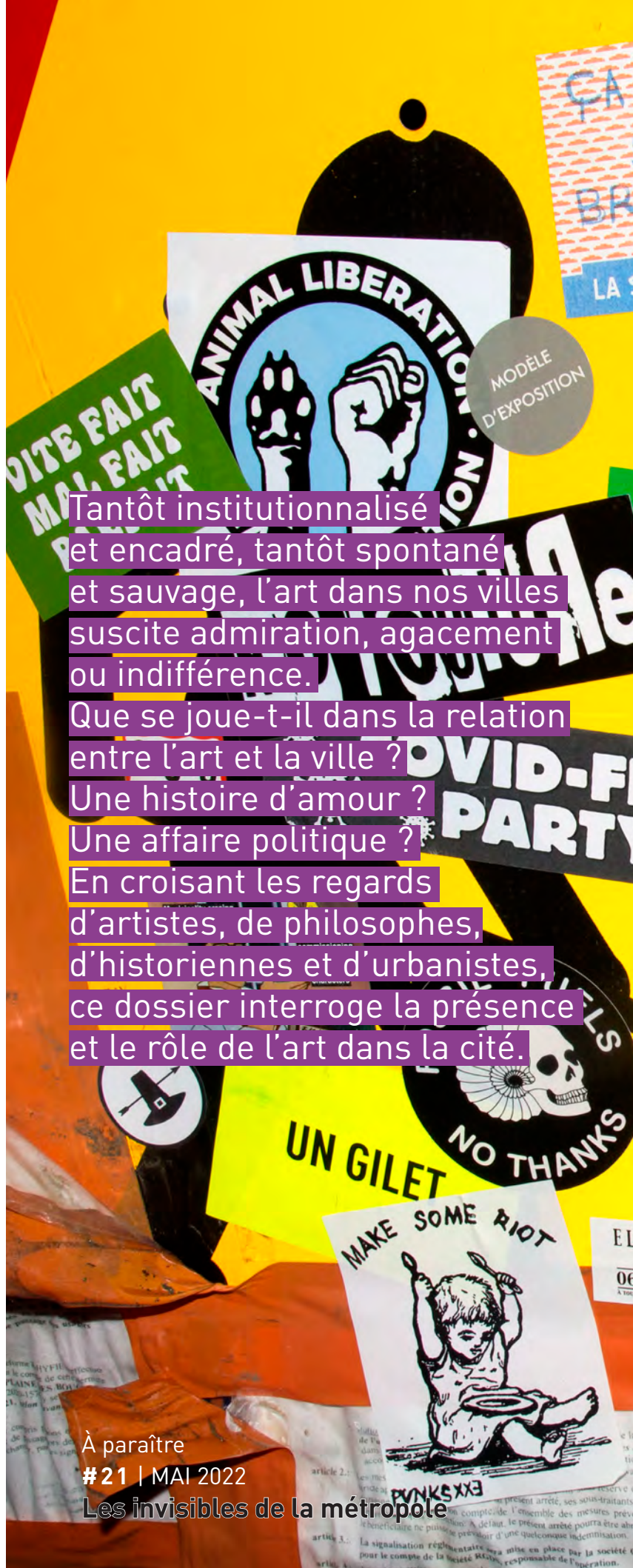
LA VILLE QUI AIMAIT L'ART ?

**le festin
a'urba**
agence d'urbanisme
Bordeaux Aquitaine



10 €

9 782360 622924



Tantôt institutionnalisé
et encadré, tantôt spontané
et sauvage, l'art dans nos villes
suscite admiration, agacement
ou indifférence.
Que se joue-t-il dans la relation
entre l'art et la ville ?
Une histoire d'amour ?
Une affaire politique ?
En croisant les regards
d'artistes, de philosophes,
d'historiennes et d'urbanistes,
ce dossier interroge la présence
et le rôle de l'art dans la cité.

À paraître

#21 | MAI 2022

Les invisibles de la métropole