



HAL
open science

De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines

Céline Bonnel Guérard

► **To cite this version:**

Céline Bonnel Guérard. De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2020. Français. NNT : 2020PA01H306 . tel-03275411

HAL Id: tel-03275411

<https://theses.hal.science/tel-03275411>

Submitted on 1 Jul 2021

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

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

École doctorale - ED 279 APESA

Thèse pour l'obtention du titre de docteur en arts et sciences de l'art

Spécialité esthétique

Présentée et soutenue publiquement

par Céline BONNEL GUÉRARD

le 9 mars 2020

École des Arts de la Sorbonne (salle 311)

DE LA RUINE CONTEMPORAINE

QUELQUES VISIONS DYSTOPIQUES ET
SPECTRES DE SURVIVANCES URBAINES

sous la direction de M. le Pr. Jacinto LAGEIRA

Membres du jury :

Mme la Pr. Sabine Forero-Mendoza, université de Pau et des Pays de l'Adour (rapporteur)

Mme la Pr. Françoise Parfait, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

M. le Pr. Éric Valette, université Picardie Jules-Verne (rapporteur)

M. le Pr. Jacinto Lageira, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Je remercie sincèrement,

Jacinto Lageira, mon directeur de thèse, pour sa confiance, ses conseils avisés et sa bienveillance tout au long de ces années de recherche,

Aubert Eude, pour son travail de relecture et ses encouragements amicaux,

ma mère, Jacqueline pour son soutien indéfectible.

Je dédie ce travail à mon père, Jean-Pierre Guérard.

DE LA RUINE CONTEMPORAINE

QUELQUES VISIONS DYSTOPIQUES ET SPECTRES DE SURVIVANCES URBAINES

Introduction : du temps des ruines au temps en ruines

- 1) *De la ruine contemporaine dans un contexte de nouvelle barbarie*
 - 1.1 De la barbarie culturelle à la culture de la barbarie
 - 1.2 De la ruine contemporaine : définition des termes
 - 1.3 Ruines et Présentisme : le présent qui passe

- 2) *Il était une fois, le projet moderne ...*
 - 2.1 Les prémices de l'urbanité
 - 2.2 Remise en question du projet moderne : la ville mal aimée
 - 2.3 Les utopies urbaines comme remparts au sentiment d'urbaphobie
 - 2.4 La science-fiction pour panser les maux urbains contemporains

I / Villes en ruines : quelques visions dystopiques

- 1) *De la ruine industrielle : l'exemple de la ville de Détroit*
 - 1.1 Détroit, la carcasse de l'après festin moderne
 - 1.2 De la Motown à la NoTown : Détroit, une crise protéiforme
 - 1.3 Le Ruin Porn, genèse d'un phénomène porno-photographique

- 2) *La flânerie de la décadence*
 - 2.1 L'homme des foules
 - 2.2 Le Tourisme Noir

- 3) *De la ruine traumatique : le cas de la guerre du Liban (1975-1990)*
 - 3.1 La valeur des ruines
 - 3.2 Esthétique de la destruction
 - 3.3 Photographier la destruction
 - 3.3.1 Montrer une ville ordinaire dans un contexte « extraordinaire » de la ruine : Sophie Ristelhueber.
 - 3.3.2 L'archi-figurée de Gabriele Basilico

4) *De la ruine écologique : la catastrophe comme fait social total*

- 4.1 La catastrophe comme métaphore
- 4.2 Du mythe du Déluge au mythe du Progrès
- 4.3 Vers une société du « risque zéro » ...

II/ Rêves et reconquêtes urbaines : le paysage entropique réinventé

1) *Détroit : quelles opportunités des systèmes résilients urbains ?*

- 1.1 Esthétique de la résilience
- 1.2 Éloge du paysage entropique : « Say good things about Detroit »

2) *Pour une approche cognitive du paysage urbain*

- 2.1 Le paysage urbain
- 2.2 L'image mentale d'une ville
- 2.3 La langue de la ville

3) *Flâner dans les ruines*

- 3.1 Photographier les résidus urbains ; informer et documenter
- 3.2 Des paysages urbains postmodernes : de la ruine à l'envers à l'Anarchitecture

4) *Réflexions sur de possibles nouvelles urbanités*

- 4.1 Penser la justice spatiale : de John Rawl à Edward Soja
- 4.2 Villes de demain : écologie urbaine et développement durable
- 4.3 Responsabilité Vs. Espérance

III / Des ruines en ville : panser des mémoires plurielles

1) *Mémoires et récits de guerre : le cas libanais*

- 1.1 L'amnésie programmée
- 1.2 Écrire et enseigner l'Histoire
- 1.3 Reconstruire Beyrouth

2) *Réactiver la mémoire*

2.1 Faire-mémoire : la mémoire par traces

2.2 Christian Boltanski ou « La Petite mémoire de l'oubli »

2.3 La fabrique de la mémoire libanaise

2.3.1 Akram Zaatari et la mémoire de ce qui aurait pu avoir lieu

2.3.2 L'artiste archiviste : Walid Raad et L'Atlas Group

IV / L'art comme médiation dans un contexte de nouvelle barbarie : expérimenter et transmettre l'expérience urbaine

1) Arts et espaces publics

1.1 L'espace public comme lieu(x) commun(s)

1.2 Expérimenter l'espace urbain : une pratique du geste

1.3 Œuvrer en contexte

2) *Déborder la ville*

2.1 Mettre à nu la ville

2.2 L'*Homo Ludens* et la *polis*

2.2.1 Constant et la New Babylon

2.2.2 Les apports de Constant : le don et le jeu

2.3 L'attitude ludique comme attitude esthétique

2.4 Partout comme une aire de jeu

3) « *Aux arts, citoyens !* » : *les Nouveaux Commanditaires*

3.1 « Faire art comme on fait société » : Les Nouveaux Commanditaires

3.2 Aller au-delà : Ettore Spalletti pour la Salle des départs de l'hôpital de Garches

3.3 L'art de la *convenence* : Rémy Zaugg pour le lavoir de Blessey

3.4 Esthétique de la réception : « Faire faire » et « faire » l'œuvre

Conclusion

Bibliographie

Introduction

Du temps des ruines au temps en ruine

Qu'il s'agisse de ruines de guerre, industrielles ou écologiques, les ruines qui nous entourent aujourd'hui se présentent davantage comme des objets politiques qu'esthétiques. Surmédiatisées, voire scénographiées dans l'espace urbain, les ruines contemporaines nous touchent de la même manière que les ruines classiques touchaient les hommes du XVIII^e siècle, mais pour des raisons cependant bien différentes : par leur violence, leur puissance de destruction et leur radicalité. Aussi sommes-nous passés du temps des ruines au « temps en ruine ». Dans sa célèbre peinture *Vue imaginaire de la grande Galerie du Louvre en ruines*, Hubert Robert anticipe d'ailleurs dès 1796, malgré l'apparente solidité de notre civilisation, la destruction et l'inéluctable précarité de toute existence humaine. L'artiste met ici en scène la destruction du Louvre alors en cours d'installation. Cette réflexion sur le passage du temps et la pérennité de toute œuvre d'art est évidemment à replacer dans le contexte d'une époque très marquée par un goût pour la ruine et l'Antiquité.

Allégorie du temps, la ruine conjugue depuis toujours Savoir et Imaginaire. Au Moyen Âge, elle est représentée dans les manuscrits, le plus souvent motivée par des thèmes religieux tels que l'Apocalypse ou la chute de Babylone. À la Renaissance, la ruine antique s'impose progressivement comme un motif récurrent. Artistes et amateurs d'antiquités reproduisent dans leur carnet des fragments de vestiges romains, en particulier dans le nord de l'Italie qui bénéficie à cette époque « du meilleur climat pour les études archéologiques¹ ». À titre d'exemple, Andrea Mantegna réalise respectivement en 1457 et 1480 deux versions de *Saint Sébastien martyrisé devant les ruines d'un édifice romain*. Au XV^e siècle, Saint Sébastien, protecteur contre la peste, fait l'objet d'une très forte dévotion. L'artiste est l'un des premiers peintres à passer du croquis

¹ Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident*, Paris, Flammarion, 1993, p. 316.

au tableau. Il renouvelle ainsi l'iconographie traditionnelle par l'introduction de nombreuses références à l'Antiquité.

Pour les hommes de la Renaissance, la représentation des ruines constitue un double enjeu. D'une part, la ruine témoigne de la fascination pour la culture latine, d'autre part, en tant qu'élément architectural, elle affirme l'actualité de la culture antique. En rupture avec son passé médiéval, l'homme de la Renaissance a la conviction de vivre un âge nouveau au cours duquel il élabore une vision historique capable de se mesurer à la grandeur antique. Il n'est donc pas étonnant qu'à partir du XVII^e siècle, la ruine devienne un thème pictural à part entière. Elle n'est plus uniquement perçue comme décor théâtral, mais est élevée en tant que sujet principal de l'œuvre. Cela s'explique en grande partie par le fait qu'à partir du XVII^e siècle, bon nombre d'artistes, d'intellectuels et d'aristocrates multiplient les séjours en Italie sur les traces des ruines romaines.

À cela s'ajoute le développement croissant des chantiers archéologiques de Pompéi et d'Herculanum. Les ruines du Cinquencento participent d'un nouveau climat dramatique et tourmenté. On retient *Le Paysage avec ruines antiques* (1536) d'Herman Posthumus, premier et unique tableau ayant pour sujet un champ de ruines. À la droite de la composition, les restes d'une rotonde renvoient au mausolée de Constance, volontairement détruit par l'artiste, tandis qu'à gauche, les édifices étagés ressemblent au Palatin. Désormais élevée au rang d'allégorie de l'Histoire, la ruine « n'est plus un détail qui vient caractériser localement un élément singulier, crèche ou colonne de marbre, comme au Quattrocento. Elle devient le symptôme d'un état général de déréliction ou prétexte à une image ambiguë, à la fois étrange et familière² ».

Entre paysage imaginé et destruction anticipée, la ruine s'impose en tant qu'accès à une parfaite connaissance du passé mais aussi comme un moyen de se projeter vers l'avenir. Chateaubriand, peut-être mieux que personne, nous décrit longuement les relations qu'entretient son époque avec les ruines :

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s'y

² Michel Makarius, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, p. 50.

joint en outre une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelque fois si fameux n'ont pu vivre cependant au-delà du peu de jours assignés à notre obscurité³.

Témoin du passé, gardienne du temps, la ruine revêt donc ce caractère inquiétant qui invite à questionner notre propre existence, notre passé, notre présent et notre futur.

Au XIX^e siècle, si l'intérêt qu'on lui porte est toujours aussi présent, la manière de l'aborder change en raison de l'essor de la pratique photographique, propre à l'avènement de la société industrielle. En effet, les européens de plus en plus attirés par l'Orient⁴, organisent de nombreuses campagnes de documentation telles que celles des français Louis de Clercq et Maxime du Camp en Égypte. La photographie devient un médium privilégié pour constituer une mémoire, en marge de la tradition véductiste du XVIII^e siècle et sous l'impulsion des frères Alinari à partir de 1854. Par le choix d'un cadrage distancié et frontal, la photographie affirme sa fonction documentaire, « servante des arts et des lettres⁵».

Depuis le XX^e siècle, cette douce mélancolie ruiniste semble cependant connaître une véritable subversion. L'apparition des ruines de guerre, l'horreur des événements et la brutalité du monde contemporain plongent en effet la ruine dans un nouveau paradigme esthétique, celui du tragique, voire du kitsch :

Depuis le siècle dernier, les ruptures consommées par la modernité et l'accumulation des désastres ont rendu la ruine indissociable de la perception générale de l'histoire. Dégradations et destructions ne concernent pas seulement les restes de bâtiments anciens ; de proche en proche, les ruines désignent la société entière, de telle sorte qu'elles ne témoignent plus du passé mais du présent. Mieux, au moment même où il advient, le présent se donne comme ruine, tandis que la catastrophe devient le paradigme de l'événement⁶.

Depuis 1945, les ruines ne renvoient plus seulement au passé, mais bel et bien à un présent qui voit son pouvoir de destruction changer d'échelle. À ce titre, le film *Allemagne, année zéro* (1948), de Roberto Rossellini, tourné dans les ruines de Berlin, met parfaitement en évidence les horreurs contemporaines. Edmund, un adolescent de quinze ans vit de petits trafics pour

³ François-René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, Tome 3, Livre V, Paris, Flammarion, 2018.

⁴ On pense en particulier à la diffusion du livre de *Contes des Mille et une Nuits* qui, grâce à la traduction d'Antoine Galland à partir de 1704, fait naître en Europe un goût prononcé pour l'Orient et ses civilisations disparues.

⁵ Charles Baudelaire, « Curiosités esthétiques », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 763.

⁶ Michel Makarius, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004, p. 7.

aider sa famille à survivre. Son père, alité, préfère mourir que d'être une charge pour les siens ; Edmund décide alors de le tuer. Troisième volet de la trilogie du cinéaste sur la guerre, après *Rome ville ouverte* et *Païsa*, ce film a valeur de document sur la situation de l'Allemagne, précisément Berlin, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les plans dépouillés nous montrent la déambulation de l'adolescent dans la ville ravagée par les bombardements, ce qu'il reste avec ces années meurtrières, mais aussi ce qui jaillira de cette terre asséchée :

Zéro marque l'aube d'un nouvel âge avec ses origines dans la croyance et la doctrine, peut-être aussi dans l'ordre et l'autorité. Ce chiffre peut soit exprimer un effondrement irrévocable, un appel à l'éradication entière des événements vécus. Soit, la certitude d'un nouveau débat. Les révolutions marquent le début d'une nouvelle époque avec une nouvelle ère. La révolution française qualifiait 1792 de l'an 1. Au premier soir de la révolution de juillet à Paris en 1830, comme le rappelle Walter Benjamin, l'on a tiré sur les horloges – ordre au temps passé de s'arrêter, un nouveau début de zéro⁷.

Les bombardements, le traumatisme des populations, la dévastation de paysages entiers, les catastrophes écologiques, la désindustrialisation de quartiers ou de villes entières inscrivent l'objet ruine dans un nouveau rapport temporel. À ce changement de registre, de nouvelles formes artistiques émergent dans lesquelles la ruine devient une représentation de la réalité elle-même. Elle exprime une vérité que l'on ne peut nier, dont on ne peut détourner le regard. Elle invite à penser l'histoire contemporaine et notre modernité comme processus de dislocation. En d'autres termes, « aucune mémoire de la transcendance n'est plus possible, si ce n'est pas l'intermédiaire de la Ruine⁸ ».

Depuis bientôt plus d'un demi-siècle, de nombreux artistes explorent ce monde en ruines afin d'engager une ré-exploration du thème. Selon les pratiques et les démarches adoptées, la ruine devient tantôt le support, tantôt l'objet ou le sujet de l'œuvre. À titre d'exemple, la ruine de Gordon Matta-Clark est une médiation sur l'urbanité, chez Georges Rousse, elle est un support de ses anamorphoses pour questionner l'éphémère, tandis que chez Anselm Kiefer, elle témoigne de la guerre et de ses horreurs. Autrefois objet de délectation du sublime, la ruine s'apparenterait donc de nos jours à une allégorie de la conscience moderne face au Temps et à l'Histoire.

⁷ Richard von Weizsäcker, « Drei Mal Stunde Null ? 1949-1969-1989. Siedler Verlag », cité dans Niall Bond, « L'heure zéro : un mythe fondateur de l'Allemagne de l'après-guerre », revue web *Sens public*, février 2012 : <http://www.sens-public.org/spip.php?article914>

⁸ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 280.

1) *De la ruine contemporaine dans un contexte de « Nouvelle Barbarie »*

1.1 De la barbarie culturelle à la culture de la barbarie

En 1939, dans un texte intitulé « Expérience et pauvreté », Walter Benjamin en vient à déplorer la pauvreté de l'expérience liée à la modernité. L'essai débute par une fable relatant les vertus de la pauvreté, extraite des lectures de Benjamin enfant. À partir de cette lecture, l'auteur tire deux enseignements. Le premier, d'ordre moral : le père mourant dit à ses enfants qu'il y a un trésor caché dans le vignoble. Lorsque ces derniers retournent la terre, ils découvrent alors que la vraie richesse est le fruit de leur travail. Le second enseignement est le constat brutal d'un espace transformé en champ de bataille, un spectacle sans précédent dont la dureté a plongé le monde dans un mutisme absolu. Selon l'auteur, ce bouleversement se situe lors la Première Guerre mondiale au cours de laquelle « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle⁹ ». L'expérience de la guerre de position, l'inflation économique, la faim, la violence constituent un ensemble d'expériences inédites vécues mais qui ne peuvent se partager avec ceux qui ne les ont pas vécues.

Si l'expérience peut exister dans le récit, dans une médiation entre l'individu et l'histoire, le philosophe note que « les gens revenaient muets du champ de bataille. Non pas plus riches, mais plus pauvres en expériences communicables¹⁰ ». On assiste alors à une certaine perte d'humanité auprès de cette génération qui ne parvient pas à transmettre son histoire : « L'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes. Où tout cela est-il passé ? Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables, qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral¹¹ ? »

Si la communication est devenue un obstacle et le passé, un traumatisme, Benjamin plaide pour un oubli des fables et des leçons apprises. Alors que la Première Guerre mondiale laisse place au choc et à un champ de ruines impossible à formuler en termes d'expériences, il faut chercher à présenter et à inventer une vie qui ne se déroulerait plus sous l'autorité de l'expérience, mais plutôt au regard de son impossibilité. Aussi formule-t-il la notion de

⁹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 365.

¹⁰ *Ibid.*, p. 365.

¹¹ *Ibid.*, p. 364-365.

« nouvelle barbarie¹² », un mode qui en appelle à la force active de l'oubli : « à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à se construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite à gauche ». À l'*Armseligkeit*, littéralement la « pauvreté de l'âme » qui semble avoir envahi nos vies, Benjamin oppose la perception de l'*infans* qui « crie comme un nouveau-né dans les langes sales de l'époque ». C'est un enfant sans parole dont le petit vêtement rudimentaire indique qu'il n'a rien connu d'autre que la dévastation du temps présent. Il n'a aucun souvenir du passé, il l'ignore, et bien qu'il grandisse dans les conditions catastrophiques de ce présent, son appétit envers l'avenir est débordant.

Le nouveau barbare est donc celui qui n'accepte pas de se départir de l'expérience et tente de concevoir des « possibilités radicales¹³ ». Tel un enfant, il recommence, il débute et joue :

simplement pour lui (l'enfant), il ne s'agit pas d'une seconde fois, mais de nouvelles fois, de centaines, de milliers de nouvelles fois. Ce n'est pas seulement le moyen de venir à bout des premières expériences traumatiques par abrutissement, conjuration obstinée ou parodie, mais c'est aussi le moyen de goûter sans cesse, de la manière la plus intense, triomphes et victoires. L'adulte se déleste de l'horreur, jouit doublement d'un bonheur en le racontant. L'enfant recrée toute la chose depuis le début, il recommence¹⁴.

Si l'expérience n'est plus communicable, le langage du jeu prend la relève en ce qu'il se construit selon une exploration répétitive qui libère une puissance inventive des moyens techniques. Le langage du nouveau barbare diffère du langage de la culture, car son champ est celui de l'improvisation. Il nous libère de notre savoir-faire, de notre subordination à la culture qui a perdu son autorité, de notre référence constante à un passé détruit. L'expérience n'est plus. Pour autant cette nouvelle attitude est empreinte d'optimisme et d'espérance car, « dans leurs bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut à la civilisation. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. Admettons. Il n'empêche que l'individu peut de temps à autre donner un peu d'humanité à cette masse qui la lui rendra un jour avec usure¹⁵ ».

Il ne s'agit pas d'un désenchantement du monde, bien au contraire. Désormais, les gens fatigués de l'expérience « aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur

¹² *Ibid.*, p. 367.

¹³ *Ibid.*, p. 372.

¹⁴ *Ibid.*, p. 368.

¹⁵ *Ibid.*, p. 373.

pauvreté, extérieure et finalement intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'on en sort quelque chose de décent¹⁶ ». En cela, la pauvreté de l'expérience peut prendre la forme de l'utopie benjaminienne. L'utopie telle que la formule le philosophe ne relève ni de la rationalité d'un projet, ni d'un pur imaginaire. Elle est un accès à la lucidité imprégnée d'images de souhaits rêvés. L'auteur en appelle ici aux images oniriques, car ces virtualités sont émancipatrices.

Benjamin définit aussi le nouveau rôle politique et culturel qui incombe à l'historien. C'est en mettant en relation des images d'un passé lointain avec l'aspiration au nouveau qui détermine le présent que l'historien pourra libérer la charge utopique que recèle le moment présent. Dans le cas de la nouvelle barbarie, cette référence au passé peut certes sembler complexe à mettre en œuvre. Les nouveaux barbares étant passés hors du champ de la culture, ils sont résolus à vivre au présent. Pour autant, Benjamin n'exclut pas la puissance de rêver dans la mesure où la lucidité barbare ne peut que constater à quel point son époque donne encore matière au mythe.

Pour étayer ce propos, l'auteur prend appui sur les images de *cartoons* de Walt Disney, images de rêve collectif très populaires dès les années 1930. Ces images, engendrées par l'expérience en pauvreté, témoignent selon lui du mythe de l'Âge d'or retrouvé. L'essai débute par une fable de Jean de La Fontaine et se termine par l'apparition d'un nouvel animal, Mickey Mouse, produit de cette nouvelle barbarie. L'animal n'a plus de fonction morale. Le dessin animé est divertissant, il est une sorte de paradis retrouvé de l'enfance, puisqu'il fait oublier les contraintes du quotidien. Chez Disney, c'est l'extase perpétuelle des animaux et des choses. L'existence n'est pas standardisée ni soumise à un quadrillage normatif. Aussi les dessins animés permettent-ils, l'espace d'un moment, de faire oublier à ses spectateurs la dureté du monde qui les entoure.

Il n'en demeure pas moins que la position de Benjamin reste discutable car, si la nouvelle barbarie apparaît après la Première Guerre mondiale, la montée du nazisme qu'elle engendre et les atrocités de la Seconde Guerre mondiale qui l'accompagnent marquent les limites de cette théorie. Le passé ne peut et ne doit pas être oublié pour se transmettre aux futures générations. Quelques années plus tard, Benjamin développe d'ailleurs, dans un texte intitulé « Sur le concept d'histoire » l'image célèbre de l'ange dont le visage est tourné vers le passé. Considéré comme le testament du philosophe, la figure poétique de l'« Ange de l'Histoire » dresse un

¹⁶ *Ibid.*, p. 371.

tableau apocalyptique de l'Europe des années 1930. L'apocalypse est ici utilisée comme un principe méthodologique pour parler de ruines. Si cette allégorie concerne en premier lieu l'historien, elle frappe aussi tout chercheur en sciences sociales qui s'intéresse aux rebruts de la grande ville moderne :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'évènements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement sur l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹⁷.

¹⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 434.



Paul Klee, *Angelus Novus*, encre de Chine, 1920, Musée d'Israël.

Acquis par Benjamin en 1921, le tableau représente un personnage, les mains en l'air. Telles des ailes, ses pieds et ses mains sont fuselés aux extrémités. Il a la bouche ouverte, des faisceaux de lumière semblent jaillir de ses grands yeux. Sa chevelure bouclée rappelle les parchemins enroulés à la manière des dieux messagers. Tout comme Benjamin, Klee cherche à travers cette œuvre à prendre son envol, à s'extirper du champ de bataille en ruines par l'utilisation d'une figure poétique. Devant autant de catastrophes et de souffrances, l'Ange personnifie l'Histoire ; la désillusion de ce que nous appelons progrès.

S'appuyant sur la réflexion amorcée par Benjamin, le philosophe italien Giorgio Agamben réactualise à la fin des années 1970 la notion de pauvreté de l'expérience et sa nouvelle barbarie

comme résultat. Il réaffirme que l'homme moderne est incapable de vivre et de transmettre des expériences, car la pauvreté de l'expérience, caractéristique de l'époque moderne, est l'une des seules « données sûres dont il dispose sur sa propre condition¹⁸ ». Pour l'auteur, la pauvreté de l'expérience ne se réduit pas uniquement à l'expérience de la Première Guerre mondiale. Elle se manifeste sous différentes formes au sein même de l'expérience quotidienne que nous faisons de la métropole : « Nous savons pourtant, aujourd'hui que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat¹⁹. »

Si pour Benjamin, la pauvreté de l'expérience est à rattacher à l'impossibilité d'une médiation avec l'histoire, l'expérience de la ville moderne et notre incapacité à la communiquer, nous amène dès lors à nous interroger sur le mode de vie qu'elle sous-tend. Comment pouvons-nous aujourd'hui raconter nos expériences dans une ville où se pratique la nouvelle barbarie ?

On rappelle que le terme « barbare » renvoie communément à *l'autre* — celui que l'on rejette par son attitude contraire au respect moral. En cela, il est un antonyme au concept de culture qui englobe les idées de civilisation et de culture de l'esprit. Le terme apparaît pour la première fois dans *Illiade* d'Homère au chant II, à propos du peuple des Cariens, alliés des Troyens lors du siège de la ville et qualifiés de « barbarophones ». Selon une approche historique et critique, le *barbaros* désigne chez les grecs l'altérité linguistique, il est celui qui ne parle pas la langue grecque. À l'origine, le caractère étranger de la langue, les pratiques religieuses et les modes de vie ne sont pas péjoratives. À Rome, le terme prend une signification plus politique. Il exprime l'altérité géographique, la frontière des *limes*. Le barbare est un habitant d'une province de l'empire tandis qu'au Moyen Âge, il qualifie le non-catholique en terre d'Islam. À la Renaissance et au Siècle des Lumières, il est le *sauvage*. Le jugement ethnologique glisse peu à peu vers un jugement moral qui concerne moins les barbares que la barbarie qui désigne des actes de cruauté :

Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté : sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage. Comme de vrai nous n'avons autre mire de la vérité, et de la raison, que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes. Là est toujours la parfaite religion, la parfaite police, parfait et

¹⁸ Giorgio Agambem, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

accompli usage de toutes choses. Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits, que nature de soi et de son progrès ordinaire a produits : là où la vérité ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice, et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages. [...] Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie. Leur guerre est toute noble et généreuse, et a autant de beauté que cette maladie humaine en peut recevoir : elle n'a autre fondement parmi eux, que la seule jalousie de la vertu²⁰.

Ainsi l'Antiquité confondait-elle tout ce qui ne participait pas de la culture grecque (puis gréco-romaine) sous le même nom de barbare ; la civilisation occidentale a ensuite utilisé le terme sauvage dans le même sens. Or derrière ces épithètes se dissimule un même jugement : il est probable que le mot barbare se réfère étymologiquement à la confusion et à l'inarticulation du chant des oiseaux, opposées à la valeur signifiante du langage humain ; et sauvage, qui veut dire « de la forêt », évoque aussi un genre de vie animale, par opposition à la culture humaine. Dans les deux cas, on refuse d'admettre le fait même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit²¹.

Contrairement aux sociétés antiques pour lesquelles le barbare était un étranger et/ou un sauvage par rapport à des mœurs jugées cruelles, l'homme moderne se trouve confronté à une intrusion barbare dans son propre camp, celle du *Moi* collectif à laquelle il n'est pas préparé. Chez Benjamin, la nouvelle barbarie (« barbarie positive ») est une éthique de la destruction face à un monde qu'il sait déshumanisé depuis la grande guerre et la montée des régimes totalitaires qui menace un autre conflit mondial. Il s'agit d'une certaine vision de la culture qui tente de résister à une obsolescence programmée à l'heure des nouveaux procédés techniques et médiatiques :

Une chose est claire ; le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champs du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot de livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille. Non, cette dévalorisation n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique de la guerre de position, l'expérience économique par inflation, l'expérience

²⁰ Montaigne, « Des cannibales », *Essais*, 1580 : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/cannibales>.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Denoël, 1987, pp. 20-21.

corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernements. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrice, le minuscule et fragile corps humain.²²

Depuis les Lumières, la raison se pense aux antipodes de la barbarie ; pourtant, l'Histoire du XX^e siècle a montré qu'il existe un lien ambigu entre culture et barbarie. Pour le dire avec George Steiner, « ni la grande lecture, ni la musique, ni l'art n'ont pu empêcher la barbarie totale. [...] Ils ont souvent été l'ornement de cette barbarie, une *fioritura*, un très beau cadre à l'horreur²³ ». Alors que l'époque moderne se caractérise par une esthétique du choc et de la destruction, le témoignage de la culture devient un témoignage de barbarie. La *barbarie culturelle* se confond avec une *culture de la barbarie*.

Comme l'énonce d'ailleurs Adorno quelques années plus tard dans *Prismes* (1955), « écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Il est désormais impossible d'écrire, de créer et de penser *comme avant* sans tenir compte de l'effondrement moral de la civilisation occidentale : « c'est justement parce que la société moderne met l'accent sur le progrès de la civilisation, parce qu'elle (après l'expulsion de la barbarie dominant dans le pré-moderne) a conçu sa rationalité comme une domination sur le monde, comme raison instrumentale – c'est justement à cause de cela que la société moderne n'a pas été immunisée contre l'inhumain et le barbare²⁴ ».

Dans un contexte de pauvreté généralisée de l'expérience, l'œuvre d'art ne peut survivre à la consommation de masse bourgeoise²⁵. Dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Benjamin, d'un optimisme relatif, tente malgré tout de mettre en avant les vertus supposées de la technique. Il plaide pour un art réactionnaire, subversif, à mi-chemin entre un usage dominant et un usage révolutionnaire. La photographie et le cinéma (*Mickey Mouse*) sont à ce titre, selon lui, des arts qui pourraient favoriser l'émergence d'une culture démocratique. L'esthétique de la destruction serait le terreau d'une utopie matérialiste, une revanche de la culture populaire sur la culture bourgeoise dominante.

²² Walter Benjamin, « Expérience et Pauvreté », *Œuvres*, tome II, Paris, « Folio », 2000, p. 365.

²³ George Steiner, *Barbarie de l'ignorance*, Paris, Le bord de l'eau, 1998, p. 40.

²⁴ Kark-Siegbert Rehberg, cité dans Nelli V. Mostroshilova, « La barbarie, face cachée de la civilisation », *Diogène*, n° 222, 2008, pp. 93-107.

²⁵ Le déclin de l'*aura*, « unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il ».

Dans son article « La barbarie, face cachée de la civilisation », Nelli Mostroshilova répertorie cinq formes de barbarie contemporaines²⁶ :

- *La barbarie écologique*, violence plus ou moins intentionnelle à l'égard de la nature.
- *La barbarie politique* sous laquelle sont regroupées les restrictions des droits et libertés fondamentales ainsi que toute forme de violence et de terrorisme.
- *La barbarie de l'immoralité* qui est une transgression des normes morales et un mépris des valeurs humanistes.
- *La barbarie militaire* utilisée comme instrument pour résoudre les conflits.
- *La barbarie du quotidien*, conséquence d'une vie quotidienne désolante et indigne pour celui qui la subit.

À titre d'exemple, au lendemain des attentats de Paris du 13 novembre 2015, les termes « barbares » et « barbarie » ont été à maintes reprises utilisés par les médias pour qualifier ces horreurs pour lesquelles la société française ne parvenait pas à mettre de mot. En réaction, Pierre Zaoui publie l'article « Le triple embarras du mot “barbare” », dans lequel il considère ce mot « brûlé », parce « qu'on l'a trop employé pour désigner l'autre en général, et, particulièrement, le musulman. Brûlé, parce qu'il fait écran à toute intelligence précise de l'ennemi qu'exige toute situation de guerre. Brûlé, parce qu'il situe le conflit exactement sur le terrain où Daech veut le situer : celui de la culture et des valeurs et non celui de la politique, des alliances et des rapports de force²⁷ ». Comme l'analyse d'ailleurs Philippe-Joseph Salazar dans *Paroles armées* à propos des massacres orchestrés par Daech :

Le Califat est une forme d'hostilité radicale parce qu'il ne joue ni le jeu conventionnel des formes politiques, ni le jeu formel de la guerre, ni le jeu des droits humains. Il agit en dehors des formes. Il récuse les codes mondiaux qui régissent ou encadrent le politique tel que nous le pratiquons. Dans sa définition de l'humain (le rapport à l'Humanité), dans sa profession de foi politique (la nature de l'État), dans son recrutement de civils et de militaires (la nature de l'organisation sociétale) et dans sa stratégie guerrière (l'objet et la méthode d'une défensivité agressive), le Califat a introduit une distance radicale entre « nous » et « lui ». [...] Il (le Califat) récuse notre langage (comme mesure des choses) et nos codes politiques (comme idiome commun). Il récuse la possibilité d'une langue

²⁶ Nelli Mostroshilova, « La barbarie, face cachée de la civilisation », *Diogène*, n° 222, 2008, pp. 93-107.

²⁷ Pierre Zaoui, « Le triple embarras du mot “barbare” », *Libération*, 17 novembre 2015.

commune au politique dont nous aurions, et avons de fait, fixé les codes, les rôles, les procédures, les forums²⁸.

La barbarie protéiforme de Daech se traduit par un rejet total de notre histoire, de notre modèle et de notre système de valeurs occidentaux, au profit d'un idéal de société où loi et barbarie cohabiteraient culturellement. Il s'agit ici d'une barbarie rigoureusement organisée, esthétisée, voire érotisée et sacralisée (par eux et pour eux) par la mise en scène de mutilations et de supplices corporels.

Aussi la barbarie serait-elle, pour reprendre les termes de Jean-François Mattéi dans son essai *La barbarie intérieure. Sur l'immonde moderne*, « un concept *métahistorique* qui caractérise une attitude consubstantielle à tout état de civilisation, ou, plus encore, comme un concept *métaphysique* qui définit l'un des deux pôles par rapport auxquels l'homme trouve son orientation²⁹ ». Ce que nous qualifions d'actes de barbarie ne le sont pas aux yeux de ceux qui les commettent.

1.2 De la ruine contemporaine : définition des termes

Comme l'analyse Jean-François Lyotard, à la différence des sociétés prémodernes qui reposaient sur des mythes archaïques (fables, mythes chrétiens), nos sociétés modernes s'enracinent dans l'idée de progrès, « dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble.³⁰ [...] Elles ne cherchent pas cette légitimité dans un acte originel, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser³¹ ». Le *grand récit* moderne ne s'inscrit pas dans un Âge d'or passé, mais vers l'avenir. Il se veut un récit d'émancipation, un triomphe du « Nous ».

Toutefois, force est de constater que l'histoire contemporaine en a décidé autrement. Le *métarécit* qui se voulait émancipateur et universel peine à trouver auprès des instances narratives traditionnelles car il n'est plus en adéquation avec la réalité : « Pouvons-nous

²⁸ Philippe Joseph Salazar, *Paroles armée. Comprendre et combattre la propagande terroriste*, Lemieux, 2015, pp. 248-250.

²⁹ Jean-François Mattéi, *La barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 2001, p. 4.

³⁰ Jean-françois Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, 1988, p. 45.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'Idée d'une histoire universelle de l'humanité³² ». L'histoire contemporaine ne peut plus être interprétée comme un progrès linéaire et continu car il existe un différend insurmontable entre l'Idée (de justice, de liberté) et le réel (les faits). Le progrès et le capitalisme ont conduit à un désenchantement du monde et un pessimisme envers l'avenir :

Nous pouvons observer et établir une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le progrès général de l'humanité. Cette idée d'un progrès possible, probable ou nécessaire, s'enracinait dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble. [...] Ni le libéralisme, économique ou politique, ni les divers marxismes ne sortent de ces deux siècles sanglants sans encourir l'accusation de crime contre l'humanité. [...] À la suite de Theodor Adorno, j'ai employé le nom de « Auschwitz » pour signifier combien la matière de l'histoire occidentale récente paraît inconsistante au regard du projet « moderne » d'émancipation de l'humanité. Quelle sorte de pensée est capable de « relever », au sens de *aufheben*, « Auschwitz » en le plaçant dans un processus général, empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle³³

On souligne que la frontière entre *modernité* et *postmodernité* est mince. Si le préfixe « post- » exprime l'idée de prolongation par rapport à la période précédente, il inaugure avec lui une nouvelle séquence qui marque à la fois la fin mais aussi la radicalisation de la modernité. En effet, la postmodernité est ce constat sans appel de l'éclatement du grand récit. Elle est une crise du sujet, une fragmentation des mots, des choses qui conduisent à l'élaboration de nouveaux dispositifs esthétiques. Alors que la modernité se voulait universelle, la postmodernité est un concept hybride, hétérogène qui repose sur la multiplicité des genres, des discours, des formes, du temps et de l'espace de l'individu.

Si le nouveau visage de la modernité intrigue autant qu'il inquiète, dans quelle mesure pouvons-nous parler de ruines contemporaines, car cette réapparition inopinée d'un nouveau genre de ruines n'est pas sans bouleverser le vocabulaire communément établi ? Comme l'analyse Zoltan Somhegyi, on désigne sous l'appellation « ruines contemporaines » tout type d'édifices dégradés tels que des usines, des centrales électriques, des bâtiments publics datant des deux derniers siècles. Ceux-ci sont communément répertoriés sous le terme de « ruines

³² *Ibid.*, p. 44.

³³ *Ibid.*, p. 122.

industrielles » car, contemporains de la révolution industrielle ou postérieurs à elle. Toutefois, à la différence des ruines dites « classiques », les ruines modernes ne s'inscrivent pas dans une durée suffisante pour que la nature, principal acteur de leur délabrement, puisse nous en livrer un caractère pittoresque et faire naître en nous le pur plaisir de l'imagination.

Suivant la définition du Larousse, on entend par la *ruine* (*ruina*, *ruere* : faire tomber) un « processus de dégradation, d'écroulement d'une construction, pouvant aboutir à sa destruction complète ; état d'un bâtiment qui se délabre, s'écroule ». Aussi pourrait-on qualifier ces architectures de « bâtiments qui ressemblent à une ruine ». La ruine commence non pas au moment où le monument se dégrade mais dès lors que celui-ci n'est plus habité, au moment où le sens de l'usage pour lequel il a été fondé n'est plus perçu. Pourtant, une contradiction évidente se fait jour dans le ravissement esthétique que les ruines procurent. Si les ruines classiques nous ravissent, c'est parce qu'une durée significative sépare le temps originel du bâtiment et le temps dans lequel nous vivons, contrairement aux ruines contemporaines qui, « n'ont pas encore acquis la patiné burinée de l'âge, la vraie rouille du Moyen Âge ; elles n'ont pas encore revêtu leur lierre ; elles ne sont pas habitées par ce bestiaire habituels de lézards, de chauves-souris, de hiboux, de serpents, de crapauds tachetés et de petits renards qui prospère dans l'enceinte des vieilles ruines et que les visiteurs ont si souvent observés³⁴ ».

On l'observe, nos sociétés postmodernes entraînent dans leur chute de plus en plus d'espaces qu'elles jettent, laissent à l'abandon au profit de nouveaux systèmes économiques. Aussi, s'interroge-t-on sur la manière d'appréhender ces espaces délaissés, « en suspens » dont la vision, parfois brutale, perturbe nos sens, nos repères esthétiques et historiques. Faut-il penser, comme Marc Augé, que « l'histoire à venir ne produira plus de ruines. Elle n'en a pas le temps. Sur les décombres nés des affrontements qu'elle ne manquera pas de susciter, des chantiers néanmoins s'ouvriront, et avec eux, une chance de bâtir autre chose, de retrouver du sens au temps et au-delà, peut-être, la conscience de l'histoire³⁵ ».

Si la ruine peine à trouver sa place dans notre société de recyclage qui n'est plus en mesure de produire les conditions mêmes de son existence – marqueur négatif d'une histoire en crise – , elle fait néanmoins l'objet d'un discours critique foisonnant qui alimente à sa manière de nouvelles poétiques. Bien souvent objet de controverse, fantasmagorie d'une esthétique du

³⁴ Rose Macaulay, « A note on new ruins » (1953), in *Documents of Contemporary Art*, Londres, Édition Brian Dillon, Whitechapel Gallery – Cambridge ; Massachusetts, The MIT Press, 2011, p. 27.

³⁵ Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 38.

voyeurisme, la ruine « contemporaine » fait émerger de nouveaux discours et de nouvelles attitudes de contemplation. De la pratique photographique du *ruins porn* (« mode », « mouvement » qui tente d'esthétiser la dégradation urbaine) au tourisme noir (goût contemporain très prononcé pour les bâtiments effondrés et la catastrophe), sa contemplation soulève de nouvelles interrogations et donne lieu à des approches esthétiques et artistiques inédites.

L'une des versions modernes du site archéologique qui illustre probablement le mieux ces propos est probablement l'île de Gunkanjima. Située au Sud du Japon à une vingtaine de kilomètres de Nagasaki, cette île fut jusqu'à sa fermeture en 1974 une exploitation de ressources minières par l'entreprise Mitsubishi. Aujourd'hui, l'île est abandonnée, mais ses commerces, gymnases, écoles et restaurants en béton armé, bien qu'interdits au public, demeurent un rappel éternel pour bon nombre de familles minières. Si pendant de nombreuses années, personne n'a osé s'aventurer sur cette île en suspens, aux bâtiments menacés d'effondrement (vitres cassées, escaliers effondrés où la nature semble avoir repris ses droits), Gunkanjima est aujourd'hui, à la manière de la ville de Détroit, l'une des destinations privilégiées pour les amateurs d'exploration urbaine (l'*Urbex*). En 2002, l'île est devenue propriété officielle de la ville de Takashima qui souhaitait l'inscrire au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Dans un premier temps, seuls les journalistes et photographes étaient autorisés à pénétrer sur le site afin de le faire connaître au grand public. En 2009, face au regain d'intérêt médiatique, la ville de Nagasaki a financé un projet de construction d'un chemin de béton à l'extrémité sud de l'île afin que les touristes puissent accéder à une partie du site. Cette stratégie permet de répondre à la forte demande du tourisme de ruines tout en prenant en considération les risques potentiels d'écroulement.

Si Gunkanjima incarne les préceptes du Tourisme Noir, c'est parce qu'elle témoigne à elle seule de l'échec du projet moderne. Elle est le résultat de l'exploitation des Coréens, puis des Chinois, pendant près d'un siècle, et de l'abandon minier au profit de nouvelles énergies plus rentables. Toutes ces étapes illustrent l'échec d'une utopie sociale et moderne que l'on croyait infaillible. Aujourd'hui, seule résiste une « carcasse de l'après festin moderne », un lieu délaissé, vidé de toute existence humaine et empreint de nostalgie.

En 2010, l'artiste Louidgi Beltrame fait de ce mouvement entropique le sujet de son installation *Gunkanjima*. À partir de divers éléments récoltés sur le site, l'artiste propose un parcours destiné à faire surgir les fantômes qui peuplent encore l'île. Le tout est détaillé par des

commentaires en voix *off*. L'œuvre, qui oscille entre documentaire archéologique et fiction scientifique n'est d'ailleurs pas sans rappeler *La trilogie de L'île de Béton* de J. G. Ballard.



Louidgi Beltrame, *Gunkanjima*, 2010. Vidéo 33 mn. Frac Centre.



Louidgi Beltrame, *Gunkanjima*, 2010. Vidéo 33 mn. Frac Centre.

La prolifération d'images de ruines constitue probablement l'un des phénomènes les plus marquants de notre époque, comme en témoignent par exemple les reportages quasi quotidiens consacrés au conflit en Syrie, et dont les villes de Raqqa ou de Palmyre ne sont que de tragiques représentations. Aussi, semblerait-il légitime de se demander si ce processus d'appropriation esthétique n'aboutit pas finalement à faire de tout décombre un monument, alors que paradoxalement notre société d'hyperconsommation nous incite en permanence à jeter. Ce qui sidère et fascine aujourd'hui, ce ne sont ni plus ni moins que les spectacles de villes frappées par la guerre, désertées après des catastrophes naturelles ou industrielles, comme si la ville franchissait les limites de la science-fiction pour se donner dans toute sa décrépitude. La ville alimente des rêveries crépusculaires, des fantasmes post-apocalyptiques.

Si notre société de vitesse n'a plus le temps de produire des ruines, peut-être est-ce parce que les ruines seraient finalement amenées à disparaître à la fois comme réalité mais aussi comme concept. Faut-il y voir un malaise, une inquiétude de notre civilisation, consciente qu'elle ne laissera derrière elle que des « espaces de pacotilles » ? Selon Marc Augé, si notre rapport au temps et à l'histoire se sont radicalement transformés, ce sont moins les ruines qui disparaissent que leur signification. Nos constructions, nos objets sont conçus dans et pour un présent toujours renouvelable : « Les ruines ne sont plus concevables aujourd'hui puisque, précisément, les bâtiments ne sont pas faits pour vieillir, accordés en cela à la logique de l'évidence, et de l'éternel présent³⁶. »

1.3 Ruines et Présentisme : le présent qui passe

Depuis plus d'une décennie, la ruine fait l'objet d'un vif intérêt dans un champ interdisciplinaire. De nombreux ouvrages, publications, manifestations scientifiques et artistiques lui sont entièrement consacrés. Devenue un véritable « instrument méthodologique pour ausculter un état de crise³⁷», son champ de recherche s'élargit et retient désormais l'attention de disciplines aussi diverses que variées telles que l'histoire, l'architecture, l'esthétique et la sociologie. Cependant pour toutes, la difficulté majeure réside probablement dans le fait de saisir la ruine dans son moment politique, en d'autres termes dans son *présentisme*.

³⁶ Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, p. 85.

³⁷ Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Édition de la Villette, 2008.

En effet, à l'attrait des ruines classiques que nous connaissons, vient aujourd'hui s'ajouter d'une part, des ruines que l'on pourrait qualifier d'« instantanées » provoquées par divers vecteurs de destructions contemporaines ; d'autre part, des ruines « à l'envers », à la manière de Robert Smithson, qui sont une vision anticipée des catastrophes urbaines, écologiques et sociales futures. Elles sont une inversion et une rétroversion du rapport au temps puisque nous anticipons leur futur état de ruine. La permanence de l'accident et de l'évènement de nos sociétés actuelles coïncide d'ailleurs parfaitement avec ce point. L'envers du progrès est obsolescence et violence, dominé par l'omniprésence de la mort et du chaos. Comme l'analyse l'archéologue Laurent Olivier à propos des attentats du 11 septembre 2001, les débris-vestiges apparus si rapidement dans les aires de vie humaine révèlent quelque chose « que nous ne devions normalement pas voir, une béance s'est ouverte sur ce qui va venir et se retire déjà. Nous avons entrevu ce qui va arriver, nul ne sait quand. Il nous a été donné de voir, avant les autres, ce qui restera de notre époque lorsque son temps viendra. Appelons cela son archéologie, puisque c'est de cela qu'il s'agit. Nous avons vu de quoi est fait notre monde : une étendue de choses désincarnées, qui nous écrasent³⁸ ».

Si l'idée de ruine est « déjà là » – le passé et le futur comme irruption dans le présent –, il convient d'envisager le temps des ruines contemporaines sous l'angle du « présentisme », sans passé ni lendemain. Certains sociologues et historiens s'intéressent de près à cette notion sous laquelle le présent, qui se caractérise par l'urgence et l'immédiateté, occuperait une place démesurée et engloberait tout le passé et l'avenir du présent.

Dans son ouvrage *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, François Hartog tente ainsi de saisir, par le biais des différentes temporalités qui les structurent et les ordonnent, les phénomènes contemporains qui traversent nos sociétés : L'hypothèse (le présentisme) et l'instrument (le régime d'historicité) sont solidaires. Le régime d'historicité permet de formuler l'hypothèse et l'hypothèse engage à élaborer la notion. Au départ au moins, l'un ne va pas sans l'autre³⁹ ». Pour l'auteur, la notion d'historicité est la pièce maîtresse de sa démonstration car elle permet d'appréhender les moments de crise du temps, non le temps. Elle est une manière de traduire, d'ordonner les expériences du temps, d'articuler les trois temporalités (passé, présent et futur) afin de leur donner sens. Sous le terme « Régime », l'auteur entend une manière d'organiser les éléments du temps de l'histoire tandis que

³⁸ Laurent Olivier, « Quelque chose s'est ouvert ... », *Libération*, 25 avril 2001.

³⁹ François Hartog, *Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 13.

l'« Historicité » porte en soi l'idée du temps historique. Elle est une présence de l'homme à lui-même en tant qu'histoire, la manière dont il se déploie dans le temps.

Pour étayer son propos, Hartog s'appuie sur le chant VIII de l'*Odyssée*. Lors du banquet chez les Phéaciens, Ulysse demande à l'aède de chanter son plus grand exploit, la prise de Troie. Or, en l'entendant, il se met à pleurer. Si Ulysse pleure, c'est parce qu'il n'a pas les mots pour relier celui qu'il a été à celui qu'il est présentement : il se trouve soudain confronté à l'incapacité de relier l'Ulysse glorieux qu'il était (le preneur de Troie) au naufragé ayant tout perdu, jusqu'à son nom⁴⁰ ». Ulysse ne peut se penser lui-même, le passé lui fait défaut pour saisir son identité. Dans le cas présent, c'est bien l'histoire qui prime sur le temps dans la mesure où les rapports aux catégories temporelles (passé, présent et futur) sont des catégories historiques. Celles-ci varient tout au long de l'histoire mais pour autant, s'imposent à tous pour chaque époque (régime d'historicité). Il y existerait donc une historicité commune à toutes les sociétés et à toutes les époques, bien que ressentie de manière différente :

Si pour reprendre les termes de Claude Lévi-Strauss, le degré d'historicité des sociétés est le même, l'image subjective qu'elles se font d'elles-mêmes et la manière dont elles ressentent cette historicité, elles, varient. La conscience qu'elles en ont et l'usage qu'elles en font ne sont pas identiques. Ou, dit autrement, différent des unes aux autres les modes d'historicité, c'est-à-dire les manières de vivre et de penser cette historicité, d'en user aussi, les façons d'articuler passé, présent et futur : leurs régimes d'historicité⁴¹.

Hartog s'appuie aussi sur les travaux de l'anthropologue américain Marshall Sahlins. Chez les Maoris, l'évènement – qui n'en n'est pas un au sens de l'histoire européenne moderne qui repose sur l'idée que l'évènement est unique – est immédiatement perçu, puisque le mythe cosmique se retrouve dans l'évènement de tous les jours. L'évènement est mythe. Il n'advient pas mais revient, car il est pensé sous le mode de la répétition. Le rapport au temps est ainsi qualifié d'« héroïque », car il est ancré dans des mythes qui se pérennisent et traduisent une coexistence « du passé dans le présent⁴² » :

Les Maori pensent que le « futur est derrière eux ». Habiles mythologues, il arrivent toujours à sélectionner une tradition qui leur permette de donner une forme et une expression à leurs « intérêts » concrets du moment. Le passé est comme une vaste réserve de schèmes d'actions possibles, où l'on

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

va des mythes d'origines aux souvenirs récents, de la séparation de la Terre et du Ciel à la fixation des frontières du groupe, du divin à l'humain, de l'abstrait au concret, de l'universel à l'individuel. Entre ces « stades » ou ces « époques », tous affectés du même degré d'existence (il s'agit de vie réelle), n'existent plus de ruptures. Un Maori passe d'autant plus facilement des uns aux autres que les organisent des structures analogues. Ce sont, en somme, autant d'épisodes, qui, à chaque fois et à leur façon, racontent la même histoire et où, si celle-ci vient à varier, se retrouve dans la même armature. Si bien que le mythe cosmique se retrouve dans « l'événement de tous les jours ». En ce sens l'événement est mythe⁴³.

La thèse majeure d'Hartog réside cependant dans la notion de « présentisme » – néologisme construit à partir du mot « futurisme » (le futur commandait) –, régime d'historicité contemporain étendu tant en direction du futur que du passé : Le présent seul : celui de la tyrannie de l'instant et du piétinement d'un présent perpétuel. Le cas de Chateaubriand est pertinent puisque l'auteur se situe dans une transition entre deux régimes d'historicité, celle de l'ancien et du nouveau. Le passé et le futur s'exercent sur son présent comme deux forces antagonistes, aussi impossibles que déterminants : « Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troubles, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue. La géographie entière a changé depuis que, selon l'expression de nos vieilles coutumes, j'ai pu regarder le ciel sur mon lit. Si je compare deux globes terrestres, l'un du commencement, l'autre de la fin de ma vie, je ne les reconnais plus. ⁴⁴ »

On rappelle que Chateaubriand appartient à la noblesse bretonne. Il assiste à la Révolution française, puis en 1791 quitte les « ruines de l'Ancien Monde » pour l'Amérique. Un an plus tard, exilé à Londres, il y devient ambassadeur, puis à Berlin et à Rome. Dans *L'Essai sur les révolutions*, l'auteur précise : « Je commençai à écrire l'Essai en 1794, et il parut en 1797. Souvent, il fallait effacer la nuit le tableau que j'avais esquissé le jour : les événements couraient plus vite que ma plume ; il survenait une révolution qui mettait toutes mes comparaisons en défauts : j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives qui passaient et s'abîmaient le long du bord⁴⁵. » Dans ce présent « dilaté », trois notions deviennent les maîtres mots de notre époque : mémoire, patrimoine et commémoration. Lorsque les repères manquent – l'accélération du temps accentue la

⁴³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe. Anthologie*, Le Livre de Poche, Paris, 2000, p. 488.

⁴⁵ Cité dans François Hartog, *Présentisme et expérience du temps*, *op. cit.*, p. 115.

désorientation –, on cherche à tout prix à préserver des lieux et objets afin de rendre habitable un présent dans lequel on ne se retrouve plus. La commémoration prolonge le phénomène mémoriel en tant que reprise publique. Chateaubriand ne pratique pas une écriture de l’histoire mais plutôt une écriture de la mémoire pour tenter d’exprimer la crise du temps dont il est la victime. Tirailé entre deux régimes d’historicité, il ne parvient pas à comprendre le passé ni même à saisir le présent tandis que le futur lui, est imprévisible.

Selon Hartog, la montée du présentisme – un présent « omniprésent », « omnivore » –, coïncide avec celle des utopies révolutionnaires et progressistes des années 1960. « Tout, tout de suite ! », « No future » sont à ce titre deux exemples de slogans que l’on retrouve sur les murs de Paris en mai 68. Les années 1970 marquent quant à elles la désillusion avec le chômage de masse. Le présent devient sombre et pesant. Dès cette période, les médias commencent aussi à consommer le présent à tel point que l’évènement se donne à voir en train de se faire, s’historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration. L’économie médiatique est partout : « Le présent au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu’on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s’il voulait “prévoir” le passé, se faire *passé* avant même d’être encore pleinement advenu comme présent ; mais ce regard c’est le sien, à lui présent⁴⁶. »

La chute du mur de Berlin en 1989 constitue aussi pour Hartog une autre rupture, une brèche dans le temps. Elle marque l’effacement de la Révolution et des idées communistes suivie d’une muséification instantanée. Le présent suspend ici le temps de l’histoire : « Il n’y a plus ni passé ni futur, ni temps historique, s’il est vrai que le temps historique moderne s’est trouvé mis en mouvement par la tension créée entre champ d’expérience et horizon d’attente ⁴⁷ ». A l’heure du numérique, de l’information simultanée et continue qui abolit la distance et le sens critique, les évènements se succèdent ou se télescopent. La singularité du régime présentiste réside dès lors dans le fait que seul le présent (chronophage) compte puisque nous archivons immédiatement ce qui est en train de se passer et ne nous étonnons plus de ce qui vient. Si l’accélération du temps présent constitue une rupture avec le passé, l’évènement moderne se construit sans passé ni futur. Sans récit ni mémoire, il s’inscrit dans la destruction et l’obsolescence.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

Chacun d'entre nous peut faire l'expérience présentiste en parcourant une « Ville Générique », concept développé par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas dans son plaidoyer du même nom. Une ville présentiste est une ville sans histoire, sans caractère. Elle ignore le vieillissement car, « du fait que la croissance humaine est exponentielle, le passé, à un certain moment va devenir trop petit pour être habité et partagé par les vivants. [...] L'identité, ainsi conçue comme partage du passé, est un pari perdu d'avance⁴⁸ ». La ville présentiste est,

une ville libérée de l'emprise du centre, du carcan de l'identité. La Ville Générique rompt avec le cycle destructeur de la dépendance : elle n'est rien d'autre qu'un reflet des besoins actuels et des moyens actuels. Elle est la ville sans histoire. Elle est assez grande pour tout le monde. Elle est commode. Elle n'a pas besoin d'entretien. Si elle devient trop petite, elle s'étend simplement. Si elle devient vieille, elle s'autodétruit et se renouvelle, simplement. Elle est partout aussi attirante – ou sans attrait. Elle est « superficielle » – comme un studio hollywoodien, elle peut produire une nouvelle identité du jour au lendemain⁴⁹.

Si « le présent est devenu l'horizon sans futur et sans passé. Il génère au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour besoin, et valorise l'immédiat⁵⁰ », la multiplication des commémorations et divers phénomènes de « patrimonialisation » ne sont que de puissantes manifestations pour contrer une mémoire impossible. A titre d'exemple, le *Ground Zero*, « kitschification⁵¹ » accélérée du site du World Trade Center après les attentats du 11 septembre 2001 à New-York en est un symptôme.

⁴⁸ Rem Koolhaas, « La Ville Générique », *Junkspace*, Paris, Payot, 2001, pp. 45-46.

⁴⁹ Rem Koolhaas, « La Ville Générique », *Junkspace*, Paris, Payot, 2001, p. 49.

⁵⁰ Bertrand Lessault, « François Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps », 2009. Site consulté le 7 décembre 2017 : <http://osp.revues.org/752>.

⁵¹ Neli Dobrova, « Le 11 septembre 2001 aux États-Unis et sa kitschification accélérée », *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, Rennes, PUR, 2015, pp. 115-125.



Mémorial du 11 septembre 2001. Avril 2016. Collection de l'auteur.

Pierre Nora, dans *Les Lieux de mémoire*, analyse d'ailleurs précisément cet engouement contemporain pour la commémoration. Les Lieux se veulent une histoire du présent, le présent comme compréhension de nous-mêmes. C'est à partir de 1984 que l'historien entreprend, sous le titre général *Les Lieux de mémoire*, une série d'ouvrages consacrée aux relations qu'entretiennent l'histoire et la mémoire. Partant du constat que depuis les années 1970, les Français témoignent d'un vif engouement pour la commémoration, voire s'exercent à une « boulimie commémorative », il tente de saisir la manière dont le passé se projette à la surface du présent. Dans la conception traditionnelle, l'histoire permettait d'analyser le passé pour affronter l'avenir. Or, les événements récents (décolonisation, la guerre froide, remise en question du gaullisme, mai 68) ont renversé ce rapport. L'accélération de l'histoire accentue le sentiment de perte de repères par rapport au passé et conduit à l'hypertrophie des instruments de mémoire. Seul le présent se fait historique. L'histoire contemporaine est instantanément « traduite » (par les journalistes) puis inscrite dans une dimension historique : « l'histoire contemporaine est une histoire sans historiens⁵² ».

⁵² « Historien public et Présent Nation. Mémoire de Pierre Nora. Entretien », Gallimard, octobre 2011 : [http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Nora.-Historien-public-et-Present-Nation-Memoire/\(source\)/116021](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Nora.-Historien-public-et-Present-Nation-Memoire/(source)/116021)

Quant est-il à présent des *villes en ruines* telles que Détroit, Beyrouth ou la Nouvelle-Orléans, sont-elles des vestiges à patrimonialiser ? De quelle manière pouvons-nous penser (panser) les ruines urbaines et humanitaires de Palmyre ou de Mossoul ? La problématique des ruines urbaines s'avère indissociable de la perspective du présentisme car la ruine est « déjà là » :

Aujourd'hui, la lumière est produite par le présent lui-même, et lui seul. En ce sens (seulement), il n'y a plus ni passé ni futur, ni temps historique, s'il est vrai que le temps historique moderne s'est trouvé mis en mouvement par la tension créée entre champ d'expérience et horizon d'attente. (...) Qu'il s'agisse d'une situation transitoire ou d'un état durable, reste que ce présent est bien le temps de la mémoire et de la dette, de l'amnésie au quotidien, de l'incertitude et des simulations. Dans ces conditions, décrire ce présent – ce moment de crise du temps -, cille une « brèche » entre le passé et le futur ne convient plus. Notre présent ne se laisse pas ou mal saisir comme « cet étrange entre-deux » dans le temps, « où l'on prend conscience d'un intervalle qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore⁵³ ». Il ne se voudrait déterminé que par lui-même. Tel serait donc le visage du présentisme de ce présent : le nôtre⁵⁴.

Si les ruines contemporaines n'ont que le présent pour temporalité, il convient dès lors d'objectiver le témoignage selon un principe de responsabilité plutôt que de le soumettre à un regard esthétique qui les transforme en ruines. En instituant un nouveau rapport spatio-temporel, ces ruines accélérées incarnent une dimension politique et sociale inédites qui méritent tout notre discernement.

2) *Il était une fois, le projet moderne...*

Connaître et comprendre la ville d'aujourd'hui constitue un véritable défi. Si chaque époque a ajouté sa marque à celle des générations précédentes, que l'urbanisation rapide d'après-guerre en Europe a considérablement modifié le paysage urbain (volume, implantation, matériaux utilisés) et que les bouleversements économiques et productifs des trente dernières années ont déplacé la question de la ville, il convient de procéder à une nouvelle lecture de l'espace urbain.

⁵³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 42.

⁵⁴ François Hartog, *Présentisme et expérience du temps*, *op. cit.*, p. 35.

Depuis plus d'un siècle, le regard que nous portons sur la ville se façonne en grande partie par les représentations que nous livrent le cinéma, la photographie et les médias selon une association de l'image et du temps. La ville est présentée comme un miroir disloqué de la modernité, une « extra-modernité » résultat de l'extravagance de l'homme capitaliste. Le projet moderne semble être allé trop loin dans le narcissisme et la démesure. La ville, à la fois hantise et obsession, est comme déchirée. Elle abrite des crevasses et des vides aspirants, des *failles* qui, comme le rappelle Georges Didi-Huberman⁵⁵ signifient « étoffe de soie trouée par des mailles », « laisser un manque, faire défaut ».

On définit la ville comme un territoire particulier ou une combinaison de territoires qui repose sur un système de besoins et de ressources quotidiens (alimentaires, services, revenus) et une construction politico-économique en interaction et attraction avec l'extérieur. D'une manière communément admise, la ville apparaît à la plupart des civilisations comme leur expression la plus ancienne, la plus riche et la plus élaborée. Elle répond à des exigences quasi-universelles de la vie en société. Elle est un marqueur topographique et social qui favorise la rencontre et l'échange entre les hommes. En cela, la ville est un lieu commun et permanent qui permet à des groupes humains, jusque-là séparés, de se rassembler de manière durable, de développer et pérenniser une activité économique.

Il va de soi que d'une civilisation à l'autre et d'une période à l'autre, la forme de la ville change puisqu'elle est le produit de l'histoire, d'une somme d'expériences historiques qui ne peuvent se soustraire à la rigueur d'un concept. Elle n'est pas seulement une accumulation d'objets urbains ou une combinaison de fonctions. Elle se caractérise par une certaine composition démographique, sociale et ethnique qui s'appréhende dans une relation avec le temps. La ville est le résultat d'expériences et d'apports urbains accumulés par les différentes générations qui ont habité et habitent un même lieu. Toutefois, toutes les villes reposent sur des critères morphologiques, fonctionnels et socio-culturels. Elles impliquent la concentration d'une population, de ses activités et de ses habitats dans lesquels émergent des formes de vie et un aménagement de l'espace particuliers. Sa position géographique est le plus souvent le fruit d'une stratégie (accessible par voies naturelles par exemple). La conception quasi-biologique de son développement lui vaut d'ailleurs sa comparaison avec le corps humain (croissance, tissu, cœur, artère).

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *L'étoilement. Conversation avec Hantai*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998, p. 91.

2.1 Les prémices de l'urbanité

On rappelle ici quelques éléments chronologiques et contextuels concernant les prémices de l'urbanité. Ceci afin de mieux saisir l'évolution et les enjeux reconduits de la ville moderne à nos jours.

Intimement liées au développement d'une société sédentaire agricole, les premières villes apparaissent en Mésopotamie aux IX^e et VIII^e siècles av. J.-C. Leur organisation spatiale est le fruit d'une construction collective. Les premiers lieux urbains sont en effet des lieux d'échanges au sein desquels entrent et sortent des flux de marchandises (surplus agricoles et importations des ressources manquantes). Les inégalités sociales et l'activité économique sont bien constitutives de l'histoire urbaine puisque le phénomène urbain résulte d'une part de l'optimisation des conditions matérielles rendues possibles par l'élevage et l'agriculture, d'autre part par la mise en place de rapports sociaux bien spécifiques. À cela, l'architecture devient une démonstration du pouvoir de certains sur l'ensemble de la population. Elle établit une différenciation hiérarchique entre les élites et le reste de la population.

Selon Marcel Hénaff, la ville se constitue premièrement comme monument en ce qu'elle se conçoit comme espace symbolique visant à une représentation totalisante de l'univers : « La formation du monde fut œuvre d'architecture, réciproquement la fondation architecturale de la ville est recreation du monde⁵⁶ ». À ce titre, l'enceinte de la ville permet de délimiter l'intérieur de l'extérieur. Elle instaure une limite visible et cohérente de l'espace urbain en même temps qu'elle unit une communauté entre ses murs. Aussi, « l'édification de la cité comme monument est indispensable à la réalisation de la cité comme communauté⁵⁷ ». Elle contribue à créer un sentiment d'appartenance et d'interdépendance entre tous les individus d'une communauté qui cohabitent et coexistent dans un espace restreint et unifié.

À la Renaissance, la conception de l'espace urbain est profondément modifiée. Dans son ouvrage *De aedificatoria* (1485), premier traité d'architecture composé depuis Vitruve, le théoricien génois Leon Battista Alberti expose une vision de l'architecture qui n'est plus exclusivement pensée comme l'art de bâtir des bâtiments et des monuments mais comme l'art d'aménager l'espace, plus particulièrement l'espace urbain. La cité, à la fois ville et société, se pense comme une totalité organique. Les différentes parties qui la compose doivent être

⁵⁶ Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008, p. 39.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 151.

proportionnelles afin de donner l'apparence d'un corps parfait. Elle est donc appelée à devenir, par l'intervention de l'architecte, l'urbaniste, l'artiste et le philosophe, le véritable monument. L'espace urbain doit embrasser d'un seul regard en se présentant comme un ensemble de bâtiments aussi rationnellement ordonnancés les uns par rapport aux autres que chacun peut l'être dans sa structure propre. L'espace ne se comprend plus comme architecture mais comme image, conçu pour être vu, non pour être vécu.

Ce nouvel espace s'apparente pour l'auteur à un décor de théâtre, un espace scénique mis en perspective dans lequel la ville se donne à voir en tant que spectacle fixé et géométrisé par l'architecture. L'architecture se soumet à la volonté d'un regard souverain qui l'emporte ainsi sur le vécu du reste des individus. L'espace urbain devient alors la scène où l'élite expose son pouvoir et légifère une manière de vivre la ville. L'autorité s'octroie *le droit à la ville*, c'est-à-dire le droit d'aménager l'espace urbain dans son propre intérêt et selon sa propre vision.

On rappelle que la *Renaissance*⁵⁸ est une période de renouveau artistique, littéraire et scientifique débutée vers le XIV^e siècle en Italie du Nord. Fortement impulsée par la redécouverte de l'Antiquité, elle marque une véritable révolution de la pensée et de tous les champs artistiques. Son modèle, qui succède à l'esthétique médiévale et se diffuse très rapidement dans toute l'Europe jusqu'à la fin du XVI^e siècle, remet profondément en question les codes et les canons précédemment établis. Le développement systématique des fouilles archéologiques met en effet en perspective l'héritage gréco-romain (monuments et écrits). Les villes de Florence, Rome, Venise sont autant de témoins de ce renouveau artistique. De plus, les écrits d'Alberti sur la perspective influencent radicalement ses contemporains. Un nouveau langage architectural voit le jour au sein duquel l'artiste occupe une place de premier ordre.

Théoricien, peintre, sculpteur et architecte, à la manière de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange, l'artiste de la Renaissance est en effet celui qui maîtrise les traités et les règles de la perspective⁵⁹ La création artistique ne se limite plus au service de la religion et au strict respect de ses canons de représentation. Elle se déploie selon un mouvement humaniste qui place l'homme et son rapport avec la nature au centre de l'univers. Il convient toutefois de souligner qu'on associe généralement l'émergence du statut de l'artiste – distinct de celui de l'artisan –

⁵⁸ Le mot « Renaissance » apparaît pour la première fois au XVI^e siècle sous la plume de Giorgio Vasari dans son recueil *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes*. Il évoque le courant artistique apparu en Italie deux siècles plus tôt.

⁵⁹ En 1436, Brunelleschi réalise la coupole du Duomo de la cathédrale Santa Maria del Fiore, à Florence. Il s'agit d'une véritable prouesse technique qui énonce les principes de la perspective théorisés par Alberti.

avec l'apparition d'Académies d'art aux XVI^e et XVIII^e siècles bien qu'en fait, cet événement institutionnel débute dès le XV^e siècle avec l'apparition de la figure de l'artiste-inventeur. Celles-ci répondent à un double objectif : émanciper l'artiste de la tutelle des métiers et fournir un nouvel enseignement qui permette à une élite de peintres et de sculpteurs d'échapper aux arts mécaniques. À titre d'exemple, la ville de Mantoue, sous l'impulsion des ducs de Gonzague, voit éclore au XV^e siècle, le modèle des cours princières. L'artiste se libère peu à peu des corporations et de sa condition d'artisan, acquiert la fortune et l'indépendance grâce à sa dépendance même à l'égard du pouvoir. On retient Andrea Mantegna, peintre de cour des Gonzague pendant près d'un demi-siècle, et Jules Romain, artiste omniprésent auprès du duc Frédéric II.

Dans l'Italie princière de la fin de Moyen Âge et du début de l'âge moderne, une certaine pensée urbaine prend corps, entendue comme une pensée *de* et *sur* la ville et inséparable de l'émergence d'une nouvelle figure, l'architecte. La ville est la réalisation d'une volonté princière, une production du souverain. De son tracé à sa conception, elle est une manifestation directe du pouvoir. Cet investissement de la ville par l'action conjointe du prince et de l'architecte donne par la suite naissance à partir du XIV^e siècle et durant tout le XV^e siècle à ce que l'on nomme « la pensée urbaine ». Cette pensée repose sur l'idée que l'architecture, au service de la magnificence du pouvoir princier, assure sa renommée et sa pérennité. À titre d'exemple, le *Trattato d'architettura* (1450) du Filarete, écrit par le seigneur de Milan Francesco Sforza exalte parfaitement cela : « Il appartient d'abord à l'architecte d'engendrer le bâtiment de conserve avec celui qui veut bâtir ; pour ma part, j'ai déjà engendré cette ville avec mon seigneur, de conserve avec lui je l'ai examinée maintes et maintes fois, elle a été pensée par moi et décidée avec lui. Puis j'en ai accouché, c'est-à-dire que je l'ai dessinée en plan en suivants ses fondations⁶⁰ ».

Système dynamique de voies de circulation, la ville, au-delà de préoccupations hygiénistes liées aux épidémies, devient un puissant instrument de pouvoir et de contrôle. Dans son ouvrage, *L'Invention de la Ville Moderne*, Philippe Cardinali note que la Renaissance marque les nouvelles modalités de conception de la ville en tant qu'espace coordonnant l'ensemble des arts. Dans un contexte de stabilité politique et de modernisation de la structure étatique, la ville en tant qu'espace propre à l'humain au sein duquel tout est à créer, offre les conditions mêmes

⁶⁰ Cité dans « De la ville idéale à l'utopie urbaine : Filarete et l'urbanisme à Milan au temps des Sforza », *Idées de villes, villes idéales. Cahiers de Fontenay*, Fontenay-aux-Roses, 1993, p. 70.

d'émergence des arts et de la singularité des artistes. Sous plusieurs aspects, la ville « pré-moderne » annonce déjà la métropole moderne à venir. L'essor industriel, rendu possible grâce à une concentration de la main d'œuvre ouvrière et aux progrès techniques, a consacré la ville moderne en monument du capitalisme.

On utilise ici le concept de Modernité pour évoquer la période historique qui se met en place à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, communément appelée la Révolution Industrielle. Suivant cette chronologie, on entend par « ville moderne », l'évolution urbaine qui s'opère à cette époque, étroitement liée à une industrialisation et une urbanisation sans précédent au cours de laquelle la petite ville se transforme en métropole.

Comme l'observe David Harvey⁶¹, les transformations que connaît la ville (les avancées technologiques, la croissance démographique exponentielle, l'intensification des échanges) au cours de cette période se traduisent par une reconstruction du savoir géographique bourgeois. En effet, parallèlement au processus d'industrialisation, un nouveau marché mondial se met en place et favorise la découverte et l'exploitation de nouvelles ressources. Cet équilibre est notamment rendu possible et maintenu par le biais des colonies qui permettent une main mise sur de nombreuses ressources premières. De plus, grâce aux avancées technologiques, un vaste réseau de transports voit le jour, facilitant ainsi les échanges des flux de marchandises. Cette nouvelle conception de la géographie *via* le commerce contribue activement au renforcement du pouvoir et de l'économie sur la main d'œuvre ouvrière et permet une gestion optimale de l'espace.

Au sein de la ville, on cherche aussi à orienter au mieux les citoyens dans des objectifs précis (la consommation et le transport). Le savoir géographe se fonde désormais sur la rationalisation de l'espace dans une logique d'accumulation du capital et de contrôle. La ville est taillée sur mesure afin de répondre au mieux aux normes du modèle économique capitaliste. Pour Harvey, l'un des mythes fondateurs de la modernité est précisément basé sur une rupture radicale avec le passé qu'il nomme « destruction créative⁶² » : « La création du Nouveau Monde urbain sur les ruines de l'ancien suppose la violence. C'est ainsi que Haussmann saccagea les anciens quartiers de Paris, usant de l'expropriation au nom de ce qu'il appelait le bien public⁶³. »

⁶¹ David Harvey, *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, Éditions Syllepse, Paris, 2001, p. 37-39.

⁶² David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : vers un matérialisme historico-géographique*, Éditions Syllepse, Paris, 2001, pp. 37-39.

⁶³ David Harvey, *Paris, Capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012, p. 19.

À ce titre, les travaux du baron Haussmann illustrent parfaitement le processus de destruction créative. Tout d'abord, la reconfiguration de Paris permet un plus large contrôle et une plus grande visibilité du pouvoir. Les quartiers ouvriers potentiellement dangereux, repères des révolutionnaires et des classes ouvrières, sont entièrement détruits. A cela, s'ajoute l'aménagement de l'espace en grandes artères afin de limiter toute tentative d'insurrection ou de mise en place de barricades. Enfin, cette restructuration permet au pouvoir d'instaurer un nouveau style de vie. La vie parisienne bourgeoise se caractérise par le développement de grands magasins, de la mode et du tourisme. L'espace urbain permet la rationalisation du système économique : « Haussmann savait très bien que sa mission était de contribuer à résoudre par le biais de l'urbanisation le problème des surplus de capital⁶⁴ ». La destruction créative s'impose ici comme nécessaire et essentielle à la survie du capitalisme. Paris devient le monument du capitalisme, ce qui n'est évidemment pas sans bouleverser les modes de vie de sa population.

En Angleterre, ce phénomène est aussi visible. Les écrits de Friedrich Engels dénoncent avec virulence la nouvelle condition urbaine, symptomatique d'une pensée individualiste dominante et d'une deshumanisation latente :

Lorsqu'on a visité les « mauvais quartiers » de cette métropole, c'est alors seulement qu'on commence à remarquer que ces londoniens ont dû sacrifier la meilleure part de leur qualité d'hommes, pour accomplir tous les miracles de la civilisation dont la ville regorge, que cent forces, qui sommeillaient en eux, sont restées inactives et ont été étouffées afin que seules quelques-unes puissent se développer plus largement et être multipliées en s'unissant avec celles des autres. La cohue des rues a déjà, à elle seule, quelque chose de répugnant qui révolte la nature humaine. Cette indifférence brutale, cet isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers, sont autant plus répugnante et blessante que le nombre de ces individus confiné dans cet espace réduit est plus grand. Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec une impudence, une assurance si totale qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville⁶⁵.

À l'aune d'Engels, le philosophe allemand Georg Simmel observe d'ailleurs que toute métropole se caractérise par une « intensification de la vie nerveuse⁶⁶ ». Celle-ci résulte

⁶⁴ David Harvey, *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, Éditions Syllepse, Paris, p. 164.

⁶⁵ Friedrich Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Éditions Sociales, 1960, p. 37-38.

⁶⁶ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 234.

du changement rapide et ininterrompu des stimuli externes et internes. L'homme est un être de différence entre l'impression d'un instant et celle qui la précède ; persistance des stimuli, insignifiance de leurs différences, régularité habituelle de leur cours et de leurs contrastes usent pour ainsi dire moins de conscience que la concentration rapide d'images changeantes, le brusque écart dans le champ du regard, l'inattendu des impressions qui s'imposent. En créant précisément ces conditions psychologiques, - avec cette façon de marcher dans la rue, avec ce tempo et cette diversité des façon de vivre économique, professionnelle, sociale-, c'est déjà dans les fondements sensoriels du psychisme, dans le quantum de conscience qu'elle exige de notre organisation comme être de différence, que la grande ville forme un profond contraste avec la petite ville et la campagne, dont la vie sensible et intellectuelle coule plus régulièrement selon un rythme plus lent, davantage fait d'habitudes⁶⁷.

Le mode de vie citadin, qui repose sur les notions de vitesse et de nombre empêche tout individu d'interpréter de manière sensible et émotive ce nouvel environnement : « La réaction à ces phénomènes est enfouie dans l'organe psychique le moins sensible, dans celui qui s'écarte le plus des profondeurs de la personnalité⁶⁸ ». La grande ville décrite par l'auteur est donc un univers extrêmement dépersonnalisé dans lequel le citadin oscille entre blasement et réserve : « Le blasé est tout à fait incapable de ressentir les différentes valeurs, pour lui, toutes choses baignent dans une totalité uniformément morne et grise ; rien ne vaut la peine de se laisser entraîner à une réaction quelconque⁶⁹. ». En cela, la métropole est une forme exemplaire de la vie moderne. La figure de l'étranger permet de s'arracher aux appartenances traditionnelles pour laisser place à l'individualisme, mais sans pour autant « faire valoir sa personnalité propre dans les dimensions de la vile dans une grande ville⁷⁰ ».

On comprend dès lors que la rationalisation de l'espace urbain n'est pas uniquement à saisir dans sa conception géographique. Parler de la ville moderne suppose prendre aussi en compte l'expérience qu'en fait chaque individu.

Dans *Le droit à la ville*, Henri Lefebvre analyse lui aussi la question de l'urbain et le rapport qu'il entretient avec l'évolution du capitalisme. Pour l'auteur, l'industrialisation fournit le point de départ pour saisir les évolutions actuelles. Il oppose la notion de valeur d'usage de la ville qui relève de l'appropriation et de l'expérimentation de ses lieux, ses rues,

⁶⁷ Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », Philosophie de la modernité, Paris, Payot, p. 62.

⁶⁸ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 235.

⁶⁹ Georg Simmel, *La philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1987, p. 308.

⁷⁰ Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », Philosophie de la modernité, Paris, Payot, p. 248.

ses bâtiments et de ses possibilités de socialisation, à la valeur d'échange. Si la révolution industrielle a introduit un nouveau rapport de l'espace, rationnel au service de l'économie capitaliste, la valeur d'usage s'amoindrit au profit de la valeur d'échange. La ville devient un lieu de commerce, d'accumulation des richesses et d'échanges de marchandises. En cela, l'avènement de l'ère industrielle perturbe la réalité urbaine. La valeur d'usage, par la mise en place d'une destruction créative, marque la domination de la classe bourgeoise sur la classe prolétarienne. Une ville qui s'agrandit est donc une ville qui laisse toute la place à la valeur d'échange comme seule et unique réalité.

2.2 Remise en question du projet moderne : la ville mal aimée

Alors que le XIX^e siècle marque le début de la manufacture concentrée puis de la grande industrie, les grandes villes deviennent progressivement de véritables « vitrines » de l'économie industrielle. La majeure partie de la production est progressivement rejetée en périphérie de la ville au profit des activités tertiaires, de commandement et de production culturelle. En réaction, dans un climat d'urbaphobie⁷¹ grandissant, de nombreux projets progressistes émergent. À la recherche de la cité idéale, ils se posent en alternatives. C'est sous l'impulsion de penseurs politiques tels que Engels, considéré comme un des fondateurs de la sociologie urbaine, Fourier et Ruskin que sont dénoncées les tares de la grande ville industrielle. Ces auteurs pointent du doigt les limites de l'industrialisation comme la démocratie, les rivalités de classes, le profit, l'exploitation et l'aliénation par le travail.

Au sens large du terme, on entend par cité idéale un projet politique qui ne repose pas exclusivement sur des problématiques d'ordonnement mais sur des critères sociaux, politiques et culturels tels que le souci de justice sociale qui permettrait à chaque citoyen de tirer profit de l'activité industrielle. En d'autres termes, il s'agirait de concevoir une organisation territoriale équilibrée entre les espaces publics (lieux de rencontre, d'échanges, de loisirs et de travail) et les espaces privés où se concentrerait la cellule familiale. Incarnation à la fois intellectuelle et matérielle d'une utopie urbanistique, la cité idéale vise à la perfection

⁷¹ Du sens commun « phobie », « aversion, peur instinctive » appliquée à la ville « urbs », l'urbaphobie renvoie à une angoisse pathologique de la ville qui se caractérise par un rejet de la ville dense, animée, lieu d'habitat, de services et d'activités.

architecturale mais aussi humaine. Elle est une organisation sociale harmonieuse régie par des préceptes moraux et politiques.

Déjà au V^e siècle avant J.-C, Hippodamos de Milet, considéré comme le père de l'urbanisme, met au point le premier plan urbain dit en damier, le plan hippodaméen. Il se caractérise par des rues rectilignes et larges qui se croisent à angle droit sur l'ensemble du périmètre urbain. Cette organisation de l'espace coïncide parfaitement avec l'organisation sociale et politique de la cité. Selon un triple découpage spatial, qui correspond aux différentes catégories de population, il s'articule autour de l'Agora, située au centre. La rationalisation de l'espace public participe activement à l'harmonie et à l'équilibre politiques de la cité. La notion d'urbanisme naît cependant pour la première fois en 1910 sous la plume de Pierre Clerget⁷². Science et théorie de l'établissement humain, elle est une discipline au caractère réflexif et critique en raison de sa prétention scientifique et sa portée universelle, qui se donne pour mission de résoudre les problèmes d'aménagement de la cité machiniste. Dès le début du XIX^e siècle, l'Angleterre est le premier théâtre d'un développement urbain sans précédent puis, quelques années plus tard, c'est au tour de la France et l'Allemagne. Les anciennes cites européennes voient leur cadre médiéval et baroque éclater au profit d'une nouvelle organisation des moyens de production et de transport sans même avoir eu le temps de s'y préparer.

Il convient de souligner que dans la mythologie gréco-latine comme dans la tradition judéo-chrétienne, les villes sont depuis toujours le théâtre des grands désastres qui scandent l'histoire des hommes et leurs rapports au monde. L'image de la ville en ruines, le plus souvent associée à celle de décadence morale et politique d'une société, incarne à la fois la fin d'une culture et le début d'une autre. On retrouve une permanence de la construction/destruction, de la reconstruction et de la renaissance. Dans la civilisation mésopotamienne, on retrouve aussi dans les plus anciens récits de naissance du monde cette évolution créatrice. Elle débute par la séparation du ciel et de la terre jusque-là unis au sein d'un temps éternel. Le temps indéfini devient cyclique. Il engendre la lumière et l'obscurité, lesquelles sont inhérentes à la création de l'homme et de la civilisation. La ville est une étape de ce nouvel ordre. Elle est gouvernée par un souverain et protégée par le monde divin, en opposition aux peuples dits « barbares » qui menacent son équilibre. La destruction est toutefois une étape incontournable, préalable à toute reconstruction, à toute renaissance. On l'observe à travers le mythe du Déluge universel

⁷² Cité dans Gaston Bardet, *L'urbanisme*, Paris, Broché, 1975.

que l'on retrouve par la suite dans de nombreuses civilisations : le fléau envoyé par le monde divin sauve le plus sage des hommes afin qu'il bâtisse un nouveau monde.

Dans l'histoire occidentale, la chute de la ville acquiert aussi un rôle central dans le débat culturel. Il y a la prise d'Athènes par les Perses vers 480 avant J.-C, puis de Rome par les Gaulois vers 390 av J.-C. Enfin, dans la tradition chrétienne, le Jugement dernier constitue l'ultime catastrophe urbaine. La colère de Dieu prend la forme de tremblements de terre ou de destructions par le feu. Les édifices sont incendiés, transformés en ruines sous l'action du feu dans la continuité des enfers. Au Moyen Âge, la ville est considérée comme le lieu du démon, des vices et de la débauche. Cette urbaphobie ancestrale repose en particulier sur une conception de la campagne en tant que cadre organique de socialisation, gardienne des valeurs authentiques tandis que la ville symbolise l'aliénation matérielle et spirituelle de ses individus. Elle exacerbe le vice, l'égoïsme et la cupidité de ses individus. Considérée comme une « anomalie de peuplement⁷³ », elle augmente les tensions, précipite les échanges et brasse sans fin la vie des hommes. C'est dire si la ville est par excellence une création humaine, un *artefact* qui s'est développé sur l'ensemble de la planète à travers les âges, sous des formes et selon des rythmes très divers.

En Angleterre, le mouvement culturaliste né sous l'impulsion des réformateurs sociaux Ruskin et Morris, dénonce l'hygiène déplorable des grandes villes industrielles (habitat ouvrier insalubre, distances épuisantes qui séparent les lieux de travail et d'habitation, voirie fétide). Le passage d'une société majoritairement rurale à une société majoritairement urbaine s'est fait de manière très brutale sur une période relativement courte. Il a conduit à une paupérisation de la population des grandes villes. Cette « crasse » urbaine est d'ailleurs abondamment décrite dans les romans de Charles Dickens. Sa littérature foisonne en effet d'images sur l'horreur de la ville industrielle. On pense en particulier au roman *Oliver Twist* (1838) dans lequel son héros doit survivre dans un univers urbain de banditisme, de violence et de prostitution. L'auteur dénonce une ville où les hommes perdent leur humanité et s'agglutinent en masses violentes :

Il était presque onze heures quand ils atteignirent la barrière de péage d'Islington. Oliver n'avait jamais vu endroit plus sale ni plus misérable. La rue était très étroite et très boueuse, et l'atmosphère imprégnée d'odeurs immondes. Il y avait pas mal de petites boutiques, mais il semblait que les seules marchandises en magasin fussent des masses d'enfants qui, même à cette heure tardive, entraient et

⁷³ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Armand Colin, 1967.

sortaient à quatre pattes ou poussaient des cris perçants à l'intérieur. Des venelles et des cours couvertes laissaient voir de petites enchevêtrements de maisons, où des ivrognes et des ivrognesses se vautreient littéralement dans les immondices⁷⁴.

Si la société industrielle a répandu la laideur et provoqué la désintégration culturelle, certains penseurs et industriels tentent de la combattre par une série de mesures collectives inspirées. De Platon aux modèles opératoires de la Renaissance italienne, en passant par les projets socialistes utopistes, la recherche de la cité idéale s'inscrit dans une véritable recherche politique, sociale et spatiale.

2.3 Les utopies sociales, remparts au sentiment d'urbaphobie

En réaction aux premiers effets de l'industrie et d'une ville devenue écrasante, les premières théories utopistes voient le jour. Certains penseurs s'essayent en particulier à des propositions d'ordonnement urbain communautaires. À ce titre, Robert Owen et Charles Fourier souhaitent créer un ordre urbain adapté aux nouvelles aspirations humaines.

Il faut noter que si les caractères fondamentaux de l'utopie urbaine se combinent inégalement selon les auteurs étudiés, tous ont cependant en commun une même conception de l'homme et de la raison face au scandale de la ville industrielle qui aliène l'individu. On retrouve le souci de justice sociale (et spatiale) qui répartit de manière plus égalitaire les bénéfices tirés de l'industrie entre tous les citoyens.

On cite en premier lieu les expériences utopistes d'Owen, en Angleterre. L'auteur se sent personnellement concerné par les problèmes de la société industrielle naissante puisque lui-même a travaillé dès l'âge de dix ans dans une fabrique de coton avant de se trouver quelques années plus tard à la tête d'une filature de Manchester, puis être copropriétaire d'une fabrique de New Lanark. Convaincu très tôt que l'éducation est un levier indispensable à l'homme industriel pour dominer la machine et contribuer à son rendement, il fonde les premières écoles maternelles du pays. Il concentre aussi ses efforts sur la réduction du temps de travail, l'amélioration de l'habitat et la mise en place d'une scolarité obligatoire. Les théories d'Owen

⁷⁴ Charles Dickens, *Les aventures d'Oliver Twist*, Paris, Gallimard, coll. Folio Junior, 2018, p. 63.

sont mises en application dès 1825 dans l'État de l'Indiana, aux États-Unis, avec la colonie *New Harmony* :

L'homme est une organisation composée de diverses facultés corporelles et intellectuelles, éprouvant des besoins ou des penchants physiques et moraux, des sensations, des sentiments et convictions. Dans la société actuelle, il n'y a aucun accord entre ces différents penchants ; il se trouve poussé à agir par des sensations ou des sentiments qui sont souvent en opposition avec son intelligence. Le moment est arrivé où un changement doit être produit : une nouvelle ère doit commencer. L'esprit humain qui, jusqu'ici, a été enveloppé de ténèbres de la plus grossière ignorance doit enfin être éclairé⁷⁵.

Il serait à désirer que le gouvernement établisse plusieurs noyaux ou associations-modèles, contenant 500 à 2000 habitants dans des bâtiments convenables pour produire et conserver une variété de produits, et élever et donner aux enfants une éducation conforme. Il faut faire une enquête à travers l'ensemble du pays et repérer les lieux les plus propices à l'installation de ces établissements – agricoles et industriels à la fois⁷⁶.

(J'ai dessiné) un plan sur lequel on distingue un ensemble de carrés formés par des bâtiments. Chaque carré peut recevoir 1200 personnes et il est entouré de 1000 à 1500 acres de terrain. A l'intérieur des carrés se trouvent des édifices publics qui le divisent en parallélogrammes. L'édifice central peut contenir une cuisine publique, des réfectoires et tout ce qui peut contribuer à une alimentation économique et agréable. Pour transformer radicalement la condition et le comportement des défavorisés, il faut les retirer du milieu dont ils subissent actuellement une néfaste influence, les placer dans des conditions conformes à la constitution naturelle de l'homme et que peuvent manquer d'améliorer leur sort, ce qui sied à l'intérêt de toutes les classes⁷⁷.

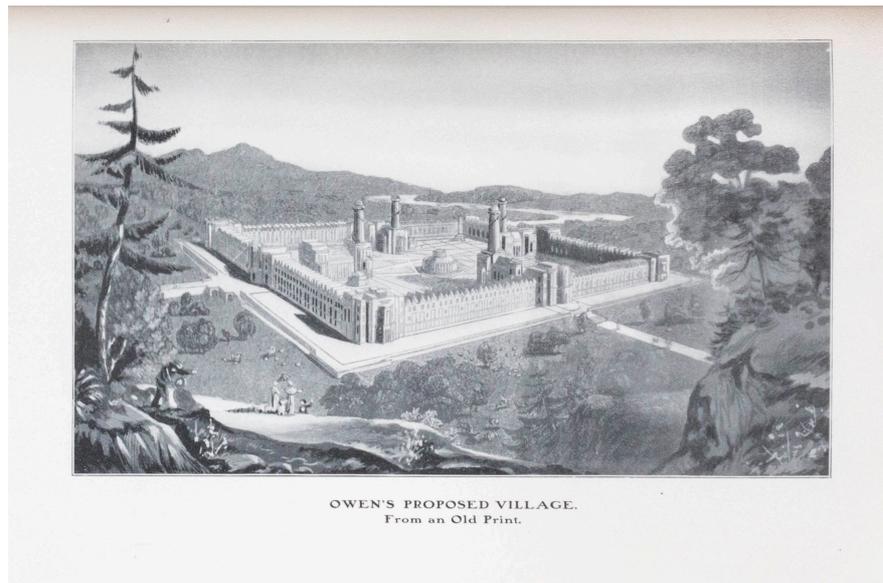
Ce plan permettra de supprimer, dans une génération, les subventions faites aux miséreux, en détruisant radicalement le paupérisme ou toute dégradation de cette sorte. Il offrira les moyens d'augmenter graduellement la population des districts non peuplés de l'Europe et des États-Unis, partout où cette augmentation sera jugée nécessaire ; il permettra à une population beaucoup moins importante de subsister dans le bien-être, en un point donné ; bref, il sera le moyen d'augmenter de plus de dix fois la force et la puissance politique du pays où il sera adopté.⁷⁸

⁷⁵ *The Book of the New Moral World*, Londres, 1836, abrégé et traduit par T.W. Thornton, *Le Livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel*, Paris, 1847, cité dans Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 90.

⁷⁶ Robert Owen, *Le livre du nouveau monde moral contenant le système social rationnel*, 2017 (1847), Paris, Broché, p. 54.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.



Proposition de Robert Dale Owen pour la colonie New Harmony.
D'après George Lockwood, *New Harmony movement*, 1905

Dans une autre démarche, Charles Fourier élabore son modèle du phalanstère. Celui-ci intègre l'habitat, lieu de vie avec les lieux de production et collectifs. Il est hérité du modèle de Philippe de Macédoine, qui au IV^e siècle organisait ses soldats en unités de combat afin qu'ils pénètrent plus rapidement les colonnes ennemies. Chaque « phalange » (unité sociale) se composerait de 1500 à 1600 personnes, enfants, femmes et hommes en bonne santé et aptes au travail. Toutes ces unités réunies cultiveraient ensemble la terre et récolteraient les fruits de leur labeur :

Les civilisés, regardant comme superflu ce qui touche au plaisir de la vue, rivalisent d'émulation pour enlaidir leurs résidences nommées villes et villages. Recherchons comment les arts pourraient, par la voie de l'embellissement et de salubrité, conduire par degrés à l'Association. [...] L'Association naîtrait de l'état des choses, dans une ville construire sous le régime de garantie sensitive sur la beauté et la salubrité. [...] L'édifice qu'habite une Phalange n'a aucune ressemblance avec nos constructions, tant de ville que de campagne, et pour fonder une grande Harmonie à 1600 personnes, on ne pourrait faire usage d'aucun de nos bâtiments, pas même d'un grand palais comme Versailles ni d'un grand monastère comme l'Escurial. Les logements, plantations et étables d'une telle société doivent différer prodigieusement de nos villages ou bourgs affectés à des familles qui n'ont aucune relation sociétaire et qui opèrent contradictoirement : au lieu de ce chaos des

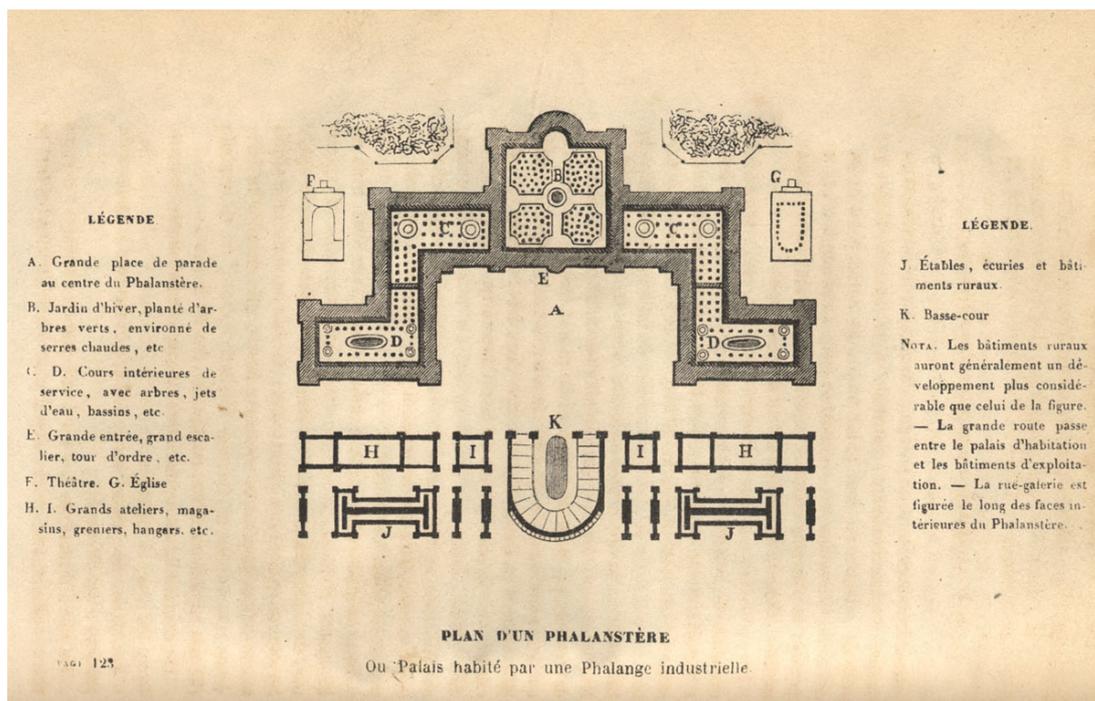
maisonnettes qui rivalisent de saleté et de difformité dans nos bourgades, une Phalange se construit un édifice régulier⁷⁹.



Représentation du projet sous la forme d'un vaste palais évoquant le château de Versailles.
Dessin réalisé par Victor Considérant, disciple de Fourier.

Les phalanstères de Fourier s'élançeraient dans les territoires industrialisés afin de les restructurer de l'intérieur puisque selon l'auteur, ils connaissent le chaos. Ils seraient situés en milieu rural mais à proximité d'une ville (pour des raisons de logistique) et feraient l'objet d'une activité agricole, artisanale et manufacturière. Au centre du phalanstère, on trouverait le « palais du peuple » qui comprendrait les habitations des travailleurs et les espaces de vie collective dédiés aux réunions, aux célébrations religieuses et à l'éducation. Au rez-de-chaussée seraient aménagés les dortoirs des enfants, les cuisines et salles à manger collectives. Le concept du phalanstère repose donc sur le travail agricole et la vie collective.

⁷⁹ « Traité de l'Unité universelle ou Traité de l'Association domestique agricole », Paris, 1822. Cité d'après « L'Harmonie universelle et le Phalanstère exposés par Fourier », *Recueil méthodique de morceaux choisis de l'auteur*, Tome 1, Paris, Librairies phalanstériennes, 1849, p. 176-184.



Plan d'un Phalanstère ou Palais habité par une phalange industrielle.

Gravure publiée dans *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, (deuxième édition), Paris, Éditions À la Librairie sociétaire, 1845. Bibliothèque du Familistère de Guise.

En 1857, directement inspiré par les idées de Fourier, l'entrepreneur Jean-Baptiste André Godin entreprend la construction d'un familistère à Guise, dans le nord de Paris. Entièrement dédié à ses ouvriers, cette réalisation s'inscrit dans une recherche de bien-être et de progrès individuel. Chaque appartement (deux à trois pièces) comprend le chauffage l'hiver et la ventilation l'été. Le site dispose aussi d'un théâtre, d'une école, de magasins et d'une piscine où sont dispensés des cours de natation pour les enfants. En zone urbaine du familistère se déploient des bars et des restaurants à bas prix. Ils sont gérés par les ouvriers eux-mêmes. Godin introduit simultanément un système de sécurité sociale, l'éducation pour tous (laïque, mixte et gratuite), réduit à dix heures la journée de travail, et emménage lui-même dans le corps principal du familistère qui s'étend sur 18 hectares.

Aujourd'hui encore, trois cent personnes (propriétaires) vivent dans ces bâtiments. Avec Godin, les idées utopistes de Fourier se traduisent en un projet social concret, adapté aux principes et ambitions capitalistes. Alors que le premier basait le concept de phalanstère sur le travail et la vie collective, le familistère lui, se fonde sur des critères dynamiques et modernes de l'économie domestique tout en préservant la cellule privée familiale. Ce projet utopique qui

dura tout de même 110 ans reste aujourd'hui dans tous les esprits, car il témoigne à la fois de la possibilité de créer un modèle politique et démocratique tout en pratiquant l'autogestion. Combinant la compétitivité avec l'éducation, la tolérance religieuse et le bien-être des travailleurs, Godin a même anticipé les préoccupations écologiques contemporaines, notamment par le recyclage des eaux chauffées par les fournaies.

C'est à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, après l'exposition universelle de 1851 que la critique de la ville se radicalise. Malgré le triomphe apparent du progrès, un sentiment anti-urbain de plus en plus exacerbé se manifeste. Les années de Grande dépression (1880) ont mis à mal la foi au progrès. Les rêves d'une prospère et harmonieuse société industrielle s'évanouissent avec elles. L'urbaphobie devient une réalité effrayante et traumatisante pour la majeure partie des citoyens. Ainsi que l'a écrit Ebenezer Howard à propos des conditions de vie dans les cités industrielles et de leurs répercussions physiques et morales sur sa population :

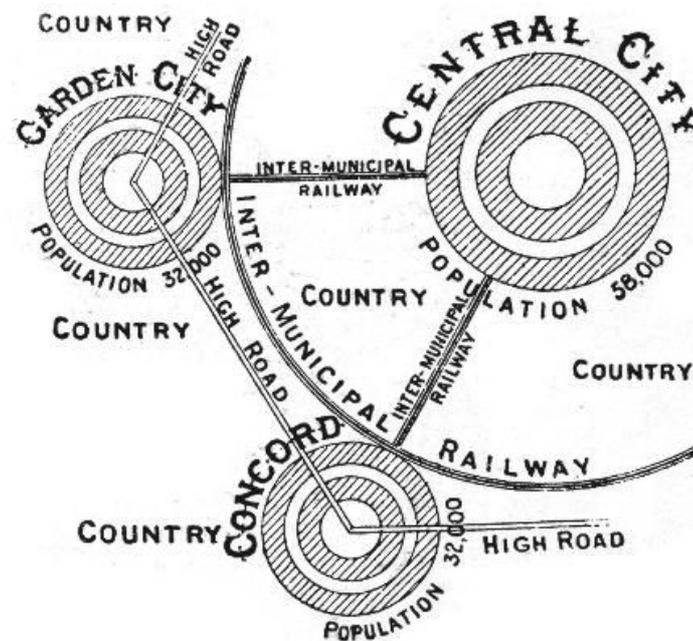
Ce n'est pas un sentiment d'orgueil que Londres fait naître en moi. Je suis hanté par une impression de terreur, par le fait terrifiant de ces millions d'être jetés comme au hasard sur les rives de ce noble fleuve travaillant chacun dans son trou, chacun dans sa cellule, sans se connaître, sans souci les uns des autres, sans la moindre idée de la façon dont vit son prochain ; par les pertes que subit dans l'indifférence générale cette armée innombrable. Il y a soixante ans un grand Anglais, Cobbet, comparait Londres à une loupe. Si alors Londres était une loupe qu'est-il devenu maintenant ? Une tumeur, un éléphantiasis, qui aspire voracement le sang et les os de districts ruraux⁸⁰.

S'il se dégage de la ville moderne un caractère funeste et immoral fondé sur l'égoïsme et la rapacité, le seul refuge possible pour Howard est un retour aux aspirations bucoliques. Aux horreurs de la ville, l'auteur fait l'éloge d'une campagne verdoyante. Il prône un retour à la terre comme remède à tous ces maux, bien que conscient des désavantages que ce départ implique (le manque de travail, de divertissements et les problèmes d'insalubrité dont l'approvisionnement en eau potable en quantité suffisante).

En 1898, Howard publie son livre manifeste *Les cités jardins de demain*. Un an plus tard, il fonde la *Garden city Association* Garden, inaugurée par la création de deux cités jardins pionnières, Letchworth (1903) et Welwyn Garden City (1920). Lieu hybride, la cité jardin se veut une synthèse des seuls avantages de la ville et de la campagne. Elle se présente sous la

⁸⁰ Ebenezer Howard, *Les cités jardins de demain*, Paris, Dunod, 1969.

forme d'une ville de petite taille dont la population ne dépasse pas 32.000 habitants. Elle se situe à proximité de la ville mais est entourée d'une ceinture verte.



Ebenezer Howard, *Garden City of To-morrow*, 1902.

Sa population vit en communauté auto-suffisante, notamment grâce aux activités agricoles, industrielles et commerciales développées autour de cette ceinture. Suivant cette logique, la forme la plus aboutie de cité idéale se présenterait sous la forme d'une agglomération urbaine, satellite composé de six cités jardins qui graviteraient autour d'un centre principal. Le point de départ de ce modèle n'est pas la situation de l'individu mais celle du groupement humain de la cité. À l'intérieur de celle-ci, l'individu n'est pas une unité interchangeable. Il est un élément irremplaçable.

Il y a, en réalité, non pas seulement comme on l'affirme constamment, deux possibilités – la vie à la ville et la vie à la campagne – mais une troisième solution, dans laquelle tous les avantages de la vie de ville la plus active et toute la beauté et les délices de la campagne peuvent être combinés d'une manière parfaite. La ville et la campagne peuvent être considérées comme deux aimants, chacun cherchant à attirer à lui la population, rivalité dans laquelle une nouvelle forme de vie, participant des deux premières, vient s'interposer. [...] La ville est symbole de société – d'aide mutuelle et d'amicale coopération, de paternité, de maternité, de large relation d'homme à homme, d'expansives sympathies, de science, d'art, de culture, de religion. Et la

campagne ? La campagne est symbole de l'amour et des libéralités de Dieu pour l'homme. Tout ce que nous sommes et tout ce que nous avons vient d'elle. Par elle nous sommes nourris, habillés, logés et abrités. Sa beauté est l'inspiration de l'art, de la musique, de la poésie. [...] La ville et la campagne *doivent être mariées*, et de cette joyeuse union jaillira un nouvel espoir, une nouvelle vie, une nouvelle civilisation. [...] La construction d'un tel aimant, si elle pouvait être réalisée et suivie de la construction de beaucoup d'autres, fournirait certainement la solution de la question brûlante : « Comment refouler la marée de la migration de la population dans les villes et rendre cette population à la terre⁸¹ ?

Les modèles du pré-urbanisme n'ont cependant donné lieu qu'à un nombre insignifiant de réalisations concrètes. Les limites de ses entreprises s'expliquent en grande partie par le caractère contraignant de leur organisation sur le long terme et surtout, par leur coupure avec la réalité socio-économique contemporaine. Toutefois, on reconnaît leur intérêt car ils amorcent une nouvelle méthode pour penser l'urbanisme et les propositions du Mouvement Moderne qui suivront. Pour paraphraser Henri Lefebvre, on peut donc affirmer que la sociologie urbaine est née avec le marxisme car la ville telle que nous la connaissons aujourd'hui a pris son essor au XIX^e et début XX^e siècle, au moment même où les rapports sociaux, les formes et les modes de vie se sont réinventés. La ville, lieu de la modernité, devient tantôt le théâtre de luttes sociales, tantôt le lieu permettant à l'individu de gagner en liberté.

Si Engels aborde la question des grandes villes en Angleterre sous l'angle des conditions de vie des ouvriers et les effets de l'industrialisation sur l'ordre urbain, Marx souligne, dès la fin des années 1850, le rôle de la ville dans l'évolution des conditions matérielles de vie. Dans *Le Capital*, le philosophe observe que la ville est devenue le théâtre des conflits entre la bourgeoisie et le prolétariat. Contrairement à la campagne où les individus sont éparpillés, en ville ils se regroupent et s'organisent. La bourgeoisie (urbaine) naissante prend le dessus sur les seigneurs car c'est en ville que se concentrent le capital, les outils de production industrielle et les plaisirs. Les paysans y affluent en masse. En cela, la ville ne découlerait donc pas de l'industrialisation mais l'aurait rendue possible car, le pouvoir ne repose plus sur la terre mais sur le travail industriel. L'individu vend sa force de travail pour manger, se loger, se vêtir. Aussi la ville n'est-elle pas seulement un lieu d'exploitation du prolétariat, elle est aussi un lieu de frustration croissante. Elle crée une interdépendance entre les individus, contraints de recourir les uns aux autres pour satisfaire leurs besoins.

⁸¹ Ebenezer Howard, *Les cités jardins de demain*, Paris, Dunod, 1969, p. 31.

Entre 1950 et 1980, bon nombre d'architectes et d'urbanistes s'élèvent contre les conditions de vie désastreuses et la misère des populations des grandes villes industrielles du XIX^e et du début du XX^e siècle. Cette période marque la naissance d'une nouvelle théorie d'urbanisme qui s'appuie sur l'idéologie du Mouvement moderne, principalement incarnée en la personne de Le Corbusier. « Soleil, espace, verdure », tels sont les trois maîtres mots, un peu à la campagne mais proche de la ville. Sous l'appellation Mouvement moderne, on désigne l'initiative des Congrès Internationaux d'architecture moderne (CIAM) et la « Charte d'Athènes » (1933). Depuis les années 1920, le souhait de créer une « ville autre » se manifeste de manière accrue. Les idées majeures sont formulées dans les années 1930, peaufinées dans les années 1940 puis appliquées depuis les années 1950. Comme en témoigne l'extrait ci-dessous, il ne s'agit pas pour le Mouvement d'abolir la ville mais plutôt de remettre en question la ville existante :

Le chaos est entré dans les villes. L'emploi de la machine a bouleversé les conditions de travail. Il a rompu un équilibre millénaire portant un coup fatal à l'artisanat, vidant les campagnes, engorgeant les villes et, faisant litière d'harmonies séculaires, perturbant les rapports naturels qui existaient entre les foyers et les lieux de travail. Un rythme forcené joint à une précarité décourageante désorganise les conditions de la vie, s'opposant à l'accord des besoins fondamentaux. Les logis abritent mal les familles, corrompent leur vie intime, et la méconnaissance des nécessités vitales, maladie, déchéance, révolte. Le mal est universel, exprimé, dans les villes, par un entassement qui les accule au désordre et, dans les campagnes, par l'abandon de nombreuses terres (Art.8)⁸².

Les destructions et les démolitions deviennent des éléments inhérents à la stratégie du Mouvement moderne : « Notre tâche actuelle est de les arracher (les villes) à leur désordre. Au nom de la santé publique, des quartiers entiers devraient être condamnés. Les uns, fruits d'une spéculation hâtive, ne méritent que la pioche ; d'autres, à causes de souvenirs historiques ou des éléments artistiques qu'ils renferment, devront être en partie respectés ; il est des moyens de sauver ce qui mérite de l'être tout en détruisant impitoyablement ce qui constitue un danger⁸³.»

Le champ d'action du Mouvement est particulièrement visible en France lors de la Reconstruction. Il alimente en effet un sentiment d'urbaphobie et un désir de destruction urbaine. Dans son « Plan voisin », présenté en 1925 au pavillon de l'Esprit nouveau lors de

⁸² *Charte d'Athènes*, Le Corbusier, art. 8, 1957.

⁸³ *Ibid.*, art. 23-24, 1957.

l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Le Corbusier propose le réaménagement (destruction) d'une partie de la rive droite de Paris. Seuls quelques bâtiments sont sauvegardés (le Louvre, le Palais-Royal, la place Vendôme) pour conserver le souvenir du paysage parisien :

Le plan Voisin comprend la création de deux éléments neufs essentiels : une cité d'affaires et une cité de résidence. La cité d'affaires fait une emprise de 240 hectares sur une zone particulièrement vétuste et malsaine de Paris – de la Place de la République à la rue du Louvre, de la gare de l'Est à la rue de Rivoli. La cité de résidence s'étend de la rue des Pyramides au rond-point des Champs-Élysées et de la gare Saint-Lazare à la rue de Rivoli ; entraînant la démolition de quartiers en grande partie saturés et couverts d'habitations bourgeoises abritant aujourd'hui des bureaux⁸⁴.

Ce projet est entièrement financé par Gabriel Voisin, pionnier dans le domaine de l'aéronautique et fabricant d'automobiles de luxe qui voit d'un œil intéressé ce projet de ville traversé d'autoroutes, car si pour Le Corbusier, l'automobile a tué la grande ville (embouteillages, bruits, pollution), elle seule est à présent capable de la sauver.

Il en appelle alors à la construction de grands axes, à l'édification de gratte-ciel et d'immeubles à redents afin de permettre la mobilité des voitures et des piétons, car « l'axe est peut-être la première manifestation humaine, il est le moyen de tout acte humain. L'axe est le metteur en ordre de l'architecture. Faire de l'ordre, c'est commencer une œuvre. L'architecture s'établit sur des axes.⁸⁵ ».

Certes, l'automobile est un moyen de transport rapide mais elle est incompatible avec la « rue-corridor », « résidu des siècles ; c'est un organe inopérant, déchu.⁸⁶ » :

Je pense donc bien froidement qu'il faut arriver à cette idée de démolir le centre des grandes villes et de le rebâtir, et qu'il faut abolir la ceinture pouilleuse des banlieues, reporter celles-ci plus loin et, à leur emplacement, constituer, petit à petit, une zone de protection libre qui, au jour utile, donnera la liberté parfaite des mouvements et d'ici là permettra de constituer à prix bas un capital dont la valeur décuplera et même centuplera.⁸⁷

⁸⁴ Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, coll. « L'Esprit nouveau », Paris, 1924.

⁸⁵ Cité dans Marc Perelman, « Il y a menace sur Paris : le Plan Voisin de Le Corbusier », *Villes en Parallèle*, n°42-43, 2009, p. 132.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 125.

La révolution urbaine telle que l'entend Le Corbusier est une ville où,

vous serez sous des arbres, des pelouses vous entourent d'immenses distances verdoyantes tout autour de vous. Un air sain, presque pas de bruit. Vous ne voyez plus de maisons ! Comment donc ? À travers les ramures des arbres, vous apercevez dans le ciel à de très grandes distances les unes des autres, des masses de cristal gigantesques, plus hautes que n'importe quel édifice du monde. Du cristal qui miroite dans l'azur, qui lui dans les ciels gris de l'hiver, qui semble plutôt flotter dans l'air qu'il ne pèse sur le sol, qui est étincellement le soir, magie électrique. ⁸⁸

Aussi le Plan Voisin est-il une démonstration théorique autant qu'un manifeste spatial d'une utopie, celle d'une « ville en ordre », d'une ville qui s'aligne avec une articulation franche entre la verticalité et l'horizontalité.



Maquette et dessin du projet pour le centre de Paris : *Plan Voisin* dessiné entre 1922 et 1925.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 127.



Dessin du projet pour le centre de Paris : *Plan Voisin*, entre 1922 et 1925.

En 1958, alors âgé de 70 ans, Le Corbusier soumet à André Malraux deux pages dactylographiées intitulées « Le sort de Paris » dans lesquelles il propose de poursuivre l'entreprise du Baron Haussmann à qui il voue une grande admiration. Cette proposition repose sur quatre arguments : décongestionner le centre-ville, accroître sa densité, les moyens de circulation et les surfaces plantées. Les vingt-quatre gratte-ciel initialement prévus dans le *Plan voisin* ne sont plus que dix-huit. Adoptée le 4 août 1962, la « loi Malraux » sur la protection et la mise en valeur du patrimoine historique et esthétique permit de calmer la fureur de démolition et les détracteurs de la grande ville.

Entre 2004 et 2017, l'artiste Alain Bublex prend au pied de la lettre l'une des propositions du Plan Voisin : faire traverser Paris par une artère de grande circulation. À partir de photographies et d'images de synthèse, il procède à une inversion du centre et de la périphérie de la capitale. L'actuel périphérique devient l'axe central de la ville, autour duquel se répartissent les commerces et les habitations :

Un des aspects fascinants du Plan Voisin est qu'il représente l'exact contre-pied de ce qui a été fait : transformer le centre de Paris plutôt que de le préserver, se refuser à l'extension infinie des banlieues, plutôt que de créer les Villes Nouvelles. Ainsi, le centre de la ville serait devenu une sorte de banlieue. (...) L'effet d'inversion doit jouer dans les deux sens : si la banlieue est au centre, le centre doit se trouver en périphérie. Paris aurait alors une nouvelle caractéristique unique, elle serait

la seule ville à posséder un centre annulaire bâti de part et d'autre d'une autoroute sans fin : le périphérique⁸⁹.



Alain Bublex, *Plan Voisin de Paris*, plan, épreuve chromogène, 2004.

De nos jours, le sentiment d'urbaphobie se traduit soit par un rejet partiel avec un mouvement massif de périurbanisation (résidences secondaires, *Gated communities*), soit par un retour radical à la terre, « aux sources » (qualité du cadre de vie et aspirations écologiques).

2.4 La science-fiction pour panser les maux urbains contemporains

Les utopies sociales et les aspirations écologiques occupent une place privilégiée dans l'expression littéraire et visuelle de nos sociétés. Au cinéma, en particulier dans le champ de la science-fiction, une pensée pessimiste face au déferlement technologique envahit nos écrans.

Comme l'analyse Alain Touraine, c'est « la montée moderne de la rationalisation qui a provoqué la multiplication des utopies⁹⁰ ». En effet, la rupture consommée avec le passé, la

⁸⁹ Alain Bublex, « Le Plan Voisin 3 : une conséquence possible », *Forum Arts de Paris*, 21 novembre 2006.

⁹⁰ Alain Touraine, « La société comme utopie » dans L. Tower, R. Schaer, *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF / Fayard, 2000, p. 28.

mécanisation généralisée, la montée du totalitarisme en Europe et l'immense pouvoir des technosciences font progressivement basculer nos sociétés modernes dans la peur et l'effroi. Suite du tragique bilan de la Seconde Guerre mondiale, la découverte des camps et l'utilisation de la bombe atomique, la science-fiction devient véritablement une littérature de l'angoisse. Le thème de la fin du monde est un des motifs récurrents. À cet égard, bon nombre de sociologues et d'anthropologues s'intéressent à ce nouveau genre littéraire, considéré comme une forme contemporaine et occidentale de mythologie dont le contenu et la fonction ne se comprennent qu'en référence au contexte des sociétés dans lesquelles elle a émergé.

La science-fiction est un genre littéraire qui apparaît en Occident avec la société industrielle du XIX^e siècle. Le terme fut cependant forgé un siècle plus tard, par l'américain Hugo Gernsback, un passionné pour les sciences et les techniques, et pionnier dans le domaine de l'électricité. Il est en outre le fondateur du magazine scientifique *Modern Electric* (1908) qui s'intéresse à travers ses articles aux « merveilles de la science », puis plus tard des magazines de vulgarisation scientifique *Scientifiction* (1924) et *Amazing Stories* (1926).

Aujourd'hui, la science-fiction se définit plus largement comme un genre narratif qui cherche à décrire un état futur du monde en s'appuyant notamment sur les sciences actuelles, tout en anticipant leurs progrès et leurs conséquences, souvent néfastes, sur l'humanité. Elle se décline sous différentes formes telles que la littérature, le cinéma et la bande-dessinée. Il est cependant possible de la classer selon quatre sous-catégories : tout d'abord, l'uchronie, très appréciée par les amateurs d'histoire qui consiste à rejouer un événement historique pour inventer un monde alternatif ; puis, le Space Opéra qui s'appuie sur d'hypothétiques progrès techniques en matière de voyages spatiaux et colonisation de l'espace ; ensuite, le roman d'anticipation, souvent confondu avec la science-fiction qui prend appui dans notre présent pour mettre en lumière les dérives potentielles qui guettent notre société contemporaine ; enfin, le roman post-apocalyptique qui met en scène un monde ravagé par une catastrophe planétaire dans lequel les hommes tentent de survivre. Avec sa portée didactique, ce type de roman permet de faire réfléchir le lecteur sur sa condition, ses valeurs et ses limites éthiques.

En cela, la science-fiction, ancrée selon chacune de ses époques, est un formidable outil de questionnement autant qu'elle exprime les angoisses et les attentes de ses contemporains. En déstabilisant le lecteur par un effet miroir, - un univers parallèle à son réel-, elle lui permet de s'interroger sur le monde qui l'entoure :

Alors que le mythe se propose comme l'explication définitive de l'essence des phénomènes, la science-fiction les pose comme des problèmes à examiner ; elle dénonce l'identité statique du mythe comme illusoire, très souvent comme frauduleuse, dans le meilleur des cas, comme une cristallisation temporaire de contingences en perpétuelle évolution. La science-fiction ne pose de question sur l'Homme ou le Monde ; elle demande : quel homme ? Dans quelle sorte de monde ? Et pourquoi tel homme dans tel monde⁹¹ ?

À ce titre, l'œuvre de James Graham Ballard est exemplaire d'une esthétique ruiniste et entropique. Romancier britannique, souvent classé dans le sous-genre de l'anticipation, Ballard s'intéresse particulièrement à l'hégémonie de l'automobile et de la publicité qui tyrannisent la vie et la ville modernes. Aussi peut-on dire que son œuvre est aussi une anticipation à la fois politique et sociale.

Dans *Le Monde englouti* (1962), le soleil qui s'est rapproché de la Terre, provoque un réchauffement climatique et la montée des eaux. Les villes, partiellement englouties sont recouvertes d'une immense jungle. Si le récit prend place en Grande-Bretagne, il pourrait se situer n'importe où. Ici, la catastrophe s'inscrit dans le quotidien. Sa portée est universelle. *Le Monde englouti* est le premier volet dédié aux mondes post-apocalyptiques⁹². L'élément retenu est, comme le titre l'indique, l'eau.

La trilogie de Béton (*Crash !*, *L'Île de Béton* et *I. G. H.*) est considérée comme l'œuvre la plus aboutie d'une science-fiction tournée vers l'humain. *L'Île de béton* relate l'histoire de Robert Maitland, un riche architecte qui, après un accident de voiture, s'échoue dans une bretelle d'autoroute, sur un îlot surplombé par un échangeur. Tel un Robinson moderne, il doit alors organiser sa survie. Le texte ballardien ici prend la forme d'un oxymore. L'île déserte est attachée à l'urbanité (le béton et réseau routier), concomitante de la capitale et formée à partir de ses résidus urbains.

L'île de béton est aussi un lieu où les tensions urbaines sont exacerbées : la ville, l'autoroute, la vitesse, le construit, le détruit sont autant d'échos directs aux transformations urbaines que connaissent les villes occidentales, particulièrement Londres à cette époque. En effet, durant la reconstruction d'après-guerre, le gouvernement britannique enclenche une vaste opération de

⁹¹ Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Les presses universitaires de l'Université du Québec, 1977, p. 15.

⁹² Surnommés « Les quatre apocalypses », les quatre romans suivants mettent en scène une fin du monde possible liée à un des quatre éléments : *Le vent de nulle part* (1962), *Le monde englouti* (1962), *Sécheresse* (1964) et *La forêt de cristal* (1966).

modernisation du réseau national afin de s'adapter à la nouvelle réalité qu'est l'automobile. Toutefois, l'opinion publique se montre déjà préoccupée par les dommages environnementaux qu'entraînent de telles percées et les problèmes liés à la sécurité des usagers (absence d'éclairage, de barrières de sécurité, etc.).

D'un point de vue urbanistique, ces espaces plus ou moins isolés, correspondent à ce que Marc Augé nomme des *non-lieux*, c'est-à-dire « aussi bien des installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeur, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés de la planète⁹³ ». *L'Île de béton* est ce lieu *autre* qu'est le réseau routier, un *non-lieu* de la civilisation urbaine. Le terrain en friche sur lequel s'échoue Maitland conserve toutefois les traces d'un passé communautaire : « Sous l'herbe épaisse, il reconnaissait çà et là des traces de fondations, des plans de pavillons du début du siècle, et même l'entrée d'un abri souterrain de la Deuxième Guerre mondiale, à moitié bouchée par la terre et le gravier qu'on avait entassés là en élevant les remblais⁹⁴ ». L'île présente donc une certaine résistance à l'urbanisation motorisée tandis que l'autoroute, malgré sa monumentalité, est perçue comme fragile : « L'île était vraiment étrangère au réseau routier infiniment plus ancienne que toute la région. On aurait dit que ce triangle de terrain vague avait survécu volontairement à force d'humilité têtue, et qu'il continuerait à persévérer dans l'être, inconnu, insoupçonné, quand les autoroutes seraient depuis longtemps retombées en poussière⁹⁵. » En ce sens, l'œuvre de Ballard, longtemps associée au genre de la science-fiction, bien qu'elle ne se présente pas comme une fiction spatiale, retient particulièrement notre attention, car elle entretient des liens étroits avec la réalité sociale et architecturale de l'Angleterre contemporaine, plus largement de l'urbanité occidentale. Le sujet de science-fiction est ici contenu dans la vie quotidienne.

Dans les années 1970, la croyance en une croissance économique infinie s'ébranle. La guerre du Vietnam, la montée du nationalisme, les chocs pétroliers, l'étalement urbain, la surexploitation des ressources sont autant d'inquiétudes qui alimentent un climat de terreur dans les villes modernes occidentales. Dans *Ecotopia* (1974), fable éco-utopique, Ernest Callenbach pose les principes d'une écologie urbaine appliquée. En 1980, les trois états de la côte ouest des États-Unis (Californie, Oregon et Washington) ont fait sécession du reste de l'union. Depuis

⁹³ Marc Augé, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

⁹⁴ J. G. Ballard, *L'île de béton*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, pp. 38-39.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

son indépendance, l'Écotopie vit isolée du reste du monde et applique une nouvelle économie respectueuse de l'environnement. En 1999, William Weston, journaliste au *Times-Post* de New-York se rend sur place afin de réaliser un reportage :

(3 mai.) Il faut ajouter que l'Écotopie reste un défi permanent à la philosophie sur laquelle se fonde le régime américain actuel : celle du Progrès, croyance aux bienfaits de l'industrialisation et de l'accroissement du produit national brut. Pendant ces deux dernières décennies, nous nous sommes attachés à fermer les yeux sur ce qui se passait en Écotopie – avec l'espoir que tout cela n'avait aucun sens et sombrerait dans le ridicule. Mais il nous apparaît clairement maintenant que l'Écotopie ne court pas à la faillite, comme beaucoup d'experts américains l'avaient prédit tout d'abord, et que ce pays mérité de notre part un examen plus objectif⁹⁶.

Alors que le narrateur s'attend à découvrir un pays totalitaire et une population revenue à l'état sauvage, il découvre à son grand étonnement une société entièrement axée autour de l'équilibre homme/nature. L'agriculture y est en effet rationalisée et un moratoire sur les activités industrielles, instauré. L'urbanisation est stoppée. Les voitures roulent au ralenti, l'énergie solaire est privilégiée, les plastiques sont biodégradables et soumis à un tri sélectif. De plus, les Écotopiens ne travaillent que vingt heures par semaine. Ils mangent sainement, pratiquent une activité sportive régulière et confectionnent eux-mêmes leurs vêtements. Les écoliers alternent quant à eux cours théoriques et activités pratiques telles que la pêche, la chasse et l'artisanat.

Les Écotopiens ont un tel amour de la nature qu'ils vont jusqu'à lui faire sa place dans leurs trains en suspendant partout des fougères et toutes sortes de petites plantes que j'ai été incapable d'identifier (alors que mes compagnons en donnaient les noms latins avec la plus grande facilité). A l'extrémité de la voiture, j'ai avisé des réceptacles ressemblant à des poubelles et marqués chacun d'une grande lettre – M, V et P. On m'a expliqué qu'ils étaient destinés à recevoir des objets à recycler. Cela peut peut-être paraître invraisemblable à des Américains, mais j'ai observé que pendant notre voyage mes compagnons ont tous, sans exception, jeté leurs boîtes de métal, leurs bouteilles de verre, leurs papiers et leurs gobelets en plastique dans le réceptacle approprié, et cela sans l'embarras qu'un Américain aurait éprouvé à coup sûr en pareil cas ? C'est ainsi que j'ai été confronté pour la première fois avec les pratiques de recyclages qui sont, dit-on, une des grandes fiertés des Écotopiens⁹⁷.

⁹⁶ Ernest Callenbach, *Écotopie*, Paris, Éditions Stock, 1978, pp. 14-15.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

Weston rencontre des Américains *autres*, accueillants, libérés et altruistes. En *Ecotopia*, le don l'emporte sur le commerce et la créativité est l'une des facultés les plus appréciées. Après avoir rencontré la femme de sa vie, le journaliste renonce finalement à quitter ce paradis écologique.

(4 mai.) Les Écotopiens sont presque des personnages de Dickens : leurs vêtements sont souvent assez étranges, mais, à la différence de ceux des hippies des années 60, ils n'ont rien de sordide ni de dingue. De drôles de chapeaux et de drôles de coiffures, des vestons, des gilets, des guêtres, des jaquettes ajustées ; je crois même avoir aperçu une queue-de-pie – ou alors c'était un type que la nature avait surabondamment pourvu. Beaucoup de broderies et de garnitures de plumes ou de coquillages, beaucoup de patchwork⁹⁸.

Les gens paraissent très libres et totalement disponibles les uns vis-à-vis des autres, comme s'ils avaient un temps infini devant eux pour tirer profit des possibilités qui pourraient s'offrir à eux. Il n'y a pas, comme dans nos lieux publics, une menace latente de violence caractérisée pouvant aller jusqu'au crime, mais les émotions fortes ne manquent pas et s'expriment volontiers. La paix de notre voyage a été rompue plusieurs fois par des cris et des insultes ; les gens ont une espèce de curiosité insolente qui suscite souvent de vives réactions. C'est comme s'ils avaient perdu ce sens de l'anonymat qui nous permet de vivre ensemble en grand nombre. [...] Mais tous ces cris et toute cette fureur ne semblent jamais être le signe d'une agressivité véritable⁹⁹.

Il convient toutefois de signaler que les Écotopiens témoignent d'un certain repli sur eux-mêmes. Ils restent très méfiants envers les États-Unis qu'ils considèrent comme un pays pollué, matérialiste et corrompu. Ceci montre bien les limites d'une société aussi radicale ... Il n'en demeure pas moins que l'*Écotopie*, loin de s'inscrire dans un passé fantasmé se veut clairement postindustrielle. Elle est le résultat d'une société éclairée par des préoccupations sociales et éthiques qui impulse sur l'organisation économique et technologique. La technique n'est pas abolie mais choisie et maîtrisée. En ce sens, l'*Écotopie* dessine pour certains l'avenir de l'humanité tandis que pour d'autres, elle ne « saurait exclure la menace d'un ordre autoritaire et conformiste, voire « écofasciste¹⁰⁰ ».

Aussi s'interroge-t-on sur la manière dont les récits de science-fiction, en tant qu'expériences de la pensée et mouvement d'anticipation, contribuent dans une certaine mesure à ce qu'Hans

⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁹ Ernest Callenbach, *Écotopie*, Paris, Editions Stock, 1978, p. 26.

¹⁰⁰ Krishan Kumar, « Utopie et anti-utopie au XXème », dans Lyman Tower et Roland Schaer, *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, BNF / Fayard, 2000, p. 263.

Jonas appelle « une éthique du futur ». En effet, la science-fiction n'est pas un genre littéraire au sens strict du terme, puisqu'elle relève de divers genres littéraires (nouvelle, roman, essai) ou extra-littéraires (cinéma, émissions radiodiffusées, séries TV). De plus, son récit, dit « d'anticipation », se nourrit certes de mythes et de traditions mais s'inscrit aussi dans l'avenir de l'humanité métamorphosée par le progrès des sciences et de la technologie (cyborgs, mutants, voyages dans l'espace). À titre d'exemple, le thème de l'immortalité, la traversée d'un pays extraordinaire et la quête de l'immortalité présents dans *L'Épopée de Gilgamesh* sont des thèmes chers à la science-fiction. À cet égard, le corpus littéraire et cinématographique de la science-fiction nous semble pertinent en ce qu'il reflète d'une part, les doutes et les angoisses de notre époque ; d'autre part, il transpose des mondes dans des espaces-temps non-situés. C'est d'ailleurs pour cette raison que le genre de l'utopie (*u-topos* en grec, « en aucun lieu ») se confond souvent avec la science-fiction, « hors du temps ». La science-fiction propose certes des récits mais elle est avant tout un espace de production d'idées et d'expériences nouvelles et originales.

À ses débuts, le récit de science-fiction exprime une fascination pour les nouvelles possibilités offertes par le progrès scientifique. Après la Seconde Guerre mondiale, il traduit tantôt la crainte grandissante d'une apocalypse nucléaire, tantôt une prise de conscience de la finitude des ressources. On pense aux réalisations cinématographiques de Stanley Kubrick dans lesquelles la science-fiction devient un support pour questionner la science et ses possibles retournements en désastres. *Docteur Folamour* est un conte loufoque sur les risques encourus par l'humanité dans sa course à l'armement tandis que *2001, l'Odyssée de l'espace* relate la conquête de l'espace et la confiance aveugle en la science et ses supposés progrès.

On l'observe, l'avènement de l'énergie atomique marque un arrêt brutal dans une foi naïve envers une technique toute-puissante. Dans un contexte de guerre froide, la menace nucléaire ébranle profondément les convictions progressistes, elle devient un thème récurrent du cinéma de science-fiction. Dans *La Guerre des Mondes* (1898), roman dans lequel son auteur Herbert G. Wells inverse la position historiquement occupée lors des mouvements de colonisation, ce sont les européens qui subissent la colonisation brutale et imprévue des Martiens. Adapté au cinéma en 1954 par Byron Haskin, dans un contexte de guerre froide, l'invasion extraterrestre fait directement écho à l'expansion du communisme soviétique :

Avant de juger trop sévèrement, il faut nous remettre en mémoire quelles entières et barbares destructions furent accomplies par notre race, non seulement sur des espèces animales, comme le

bison et le dodo, mais sur les races humaines inférieures. Les Tasmaniens, en dépit de leur conformation humaine, furent en l'espace de cinquante ans entièrement balayés du monde dans une guerre d'extermination engagée par les immigrants européens. Sommes-nous de tels apôtres de miséricorde que nous puissions nous plaindre de ce que les Martiens aient fait la guerre dans ce même esprit¹⁰¹ ?

Au cinéma, l'anticipation dystopique se révèle particulièrement efficace dans la stigmatisation et la dénonciation des maux contemporains. Elle traduit la défiance de l'époque vis-à-vis de la modernité. Pour la première fois, le cinéma de science-fiction met en scène et thématise la destruction de l'environnement par la technologie ou les forces du capitalisme. Ainsi *Soylent Green* (1973) est un film d'anticipation qui place l'humanité dans une situation extrême, asphyxiée par le smog et ravagée par la surpopulation. En 2022, les hommes ont entièrement épuisé leurs ressources naturelles et à elle seule, la ville de New-York, transformée en bidonville, compte plus de 44 millions d'habitants. Omniprésente et répressive, la police assure l'ordre. Seul le Soleil Vert, sorte de pastille sans goût, parvient à nourrir une population misérable. Le film reflète ici le progrès froid imposé par la nécessité de nourrir les masses. L'homme est prêt à pratiquer l'euthanasie pour se maintenir. On découvre là un présent sans éthique. Seuls les plus riches, barricadés dans de véritables forteresses ont accès aux produits naturels. Adapté du roman de Harry Harrison (1966), le film est incontestablement à replacer dans un contexte d'après-guerre où l'explosion démographique et le premier choc pétrolier fournissent les prémices d'une conscience écologique sous l'impulsion du mouvement hippie.

Dans le même champ de réflexion, *Silent Running* (1972) anticipe le désastre écologique. En 2001, suite à une guerre nucléaire, la végétation a totalement disparu de la surface de la terre. Dans l'attente d'une renaissance de la nature, des espèces animales et végétales sont placées au sein du vaisseau spatial *Valley Forge*, entretenu par des botanistes. Alors que l'équipe reçoit l'ordre de détruire les serres, Freeman Lowell se rebelle et tue ses compagnons pour tenter de sauver le dernier dôme de végétation terrestre. Puis, il se fait passer pour mort et organise sa vie sur le vaisseau, aidé de deux drones. Finalement rattrapé par les autres transporteurs, il choisit de faire exploser son vaisseau. À la manière de *2001, l'Odyssée de l'espace*, sorti seulement trois ans auparavant, l'homme seul dans l'espace est aidé par la technologie. Celle-ci est à l'origine de sa propre destruction mais, pourtant, l'homme développe avec elle des relations « humaines ». Le botaniste « soigne » les drones, joue avec eux, leur

¹⁰¹ Herbert Georges Wells, *La Guerre des mondes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 14.

parle affectueusement. En cela, Lowell incarne le mythe de l'homme moderne qui, anéanti sous le poids du progrès technique, ne trouve plus sa place parmi les siens. Ironiquement, c'est d'ailleurs au dernier drone qu'il confie l'entretien de l'ultime serre avant sa disparition : « Et la Terre survivra », comme l'indique la traduction française.

On le voit, les catastrophes relatées dans les récits de science-fiction sont le plus souvent le fruit de l'agir humain. L'homme prométhéen a déclenché des forces qui le dépassent, « un univers nouveau vient de naître. L'homme, l'homme, L'HOMME a forcé l'ultime secret, brisé le sceau, enfin possédé la vierge chose. Le sang a coulé, un cri de flammes a jailli, de douleur, et d'orgueil, et d'extase. L'homme vient enfin de se montrer adulte. Il est maître désormais de l'énergie élémentaire, maître de la matière femelle. [...] Prométhée, puéril ancêtre, avec son amadou ...¹⁰² »

Pour le dire avec Freud, depuis les explosions nucléaires de Nagasaki et Hiroshima, « les hommes sont maintenant parvenus si loin dans la domination des forces de la nature qu'avec l'aide de ces dernières il leur est facile de s'exterminer les uns les autres jusqu'au dernier. Ils le savent, de là une bonne part de leur inquiétude présente, de leur malheur, de leurs fonds d'angoisse¹⁰³ ». Aussi la science-fiction ne ferait finalement qu'imaginer la fin du monde à partir de catastrophes (réelles) passées. Pour ce faire, elle a recours au transfert – l'homme moderne est déplacé vers un ailleurs temporel et spatial –, et le mal est toujours incarné par un « autre » sous différents visages (monstres, extraterrestres, astéroïdes, etc.). En cela, le cinéma de science-fiction se révèle une puissante catharsis. Il permet à l'humanité d'exorciser et d'extérioriser sa violence et son sentiment de culpabilité.

À l'aube des années 2000, le cinéma catastrophe à grands effets spéciaux s'empare volontiers de la problématique environnementale. Le réchauffement climatique devient un thème apocalyptique privilégié (*The Day After Tomorrow*). D'autres thèmes font recette, comme celui d'une humanité ensevelie sous des tonnes de déchets, ou encore d'humains obèses qui errent dans l'espace tandis que les robots tentent de sauver la planète et le genre humain (*WALL-E*, 2008). La sensibilité écologique transparait aussi lorsque la forêt et ses esprits se révoltent contre les hommes et leur industrie (*Princesse Mononoké*, 1997). Bien que certaines productions littéraires ou cinématographiques récentes pâtissent de clichés réducteurs qui

¹⁰² René Barjavel, *Le diable l'emporte* (1948), Paris, Denoël, 1959 p. 15.

¹⁰³ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 2004, p. 89.

orientent la science-fiction dans la dystopie (ou l'anti-utopie), la science-fiction ne doit pas se réduire à une tentative de prédire ou d'annoncer les futurs maux de l'humanité. Elle procède davantage de la mise en place de dispositifs permettant de mettre à l'épreuve des éléments de futurs possibles.

Véritable réservoir d'expériences – au sens proposé par John Dewey (l'expérience comme rencontre entre un organisme et un environnement) –, la science-fiction est porteuse de réflexivité collective. Elle est une manière de projeter, d'interroger l'histoire collective dans ses déroulements possibles. Elle donne matière à penser (panser) et à interpréter les nouveaux enjeux écologiques qui nous attendent d'un point de vue politique, éthique, culturel et philosophique. La sécession arcadienne *Ecotopia* précédemment énoncée n'est d'ailleurs pas si éloignée du modèle de société aujourd'hui proposé dans le débat public. Elle est une société tournée vers les énergies renouvelables, les liens communautaires, l'équilibre avec le reste du vivant et une activité professionnelle fortement réduite au profit de la créativité.

Nous l'avons mis en exergue, la catastrophe est donc une invention relativement récente dans notre histoire culturelle puisqu'elle s'enracine dans les temps modernes de l'idéologie du progrès. Si le XX^e siècle clôture définitivement l'âge de l'innocence technologique et scientifique qui plaçait une confiance aveugle dans le progrès, il ouvre la voie à une perception du désastre. Le mythe du progrès s'inscrit désormais dans un paradigme ambivalent et permanent. Chaque progrès est aussi un progrès de destruction. Contrairement aux époques passées, notre société se retrouve dans l'impossibilité d'imputer les situations à des causes externes puisqu'elle fabrique ses propres catastrophes à l'échelle mondiale, produit et « distribue » ses propres images culturelles de catastrophe. En cela, le film-catastrophe relève d'une fonction cathartique.

Les films-catastrophe s'inscrivent dans l'esprit de notre temps. Ils ne sont ni plus ni moins que le produit de pratiques sociales, puisque conditionnés par un certain contexte historico-sociologique de normes et de valeurs. Si chaque culture sélectionne ses dangers au prisme de multiples stratégies, le film-catastrophe en tant que création imaginaire d'une époque, ouvre un dialogue entre nos conceptions de la sécurité et nos représentations de ceux-ci. Dans les sociétés traditionnelles, tout événement traduisait une disposition divine visant à réparer le désordre du monde et renouveler l'harmonie entre le monde divin et le monde humain. De nos jours, dans nos civilisations désenchantées de mythes, l'évènement (ou l'accident) s'apparente ni plus ni moins au résultat d'une faille ou une erreur d'évaluation. En proie à une sorte de « médecine

sociale », les catastrophes deviennent par un processus de réappropriation, tantôt ludiques et éducatives (tourisme noir, lieux de mémoire), tantôt le nouveau visage d'une économie culturelle (reconversions industrielles) :

Les stratégies politiques et les discours scientifiques qui parlent du sort de l'humanité et de l'avenir de la planète Terre affichent leur innocence en utilisant les risques du désastre comme fondements irréfutables de leurs décisions et de leurs arguments. La catastrophe sert de bouc-émissaire aux promoteurs des nouveaux équilibres du monde. De cette façon, elle permet de masquer le jeu des perversions de la « bonne » conscience et de légitimer l'avènement infini d'une rationalité fondée sur la conquête d'une gestion optimale des relations entre les hommes et leur environnement¹⁰⁴.

Aussi le catastrophisme régnant s'apparenterait-il à une forme de servitude volontaire, acceptable au prix d'une idéologie de la sécurité et bonheur bourgeois et pour laquelle nous sommes chaque jour prêts à céder un peu plus de liberté afin de garantir notre sécurité. Si l'accident et le désastre nous fascinent, ils deviennent une culture, un mode de vie. Toutefois, incapables de comprendre ce qui arrive, nous nous tournons vers l'euphémisation ou l'exagération de la catastrophe *via* le cinéma, la presse, la radio, la télévision.

¹⁰⁴ Henri-Pierre Jeudy, *Le désir de catastrophe*, Paris, Aubier, 1990, p. 10.

I) Villes en ruines : quelques visions dystopiques

Dans la tradition occidentale, la ruine dans l'espace urbain se situe dans un entre-deux. Au fil des siècles, elle a acquis une autonomie esthétique, à la fois le réceptacle de symboles et de métaphores, elle est aussi un puissant objet de connaissance historique. Comme le distingue Claude Lévi-Strauss, il existe des sociétés dites « chaudes » et des sociétés « froides ». Si les secondes ont un passé aussi ancien que le nôtre, elles semblent cependant avoir élaboré une sagesse particulière qui les incite à résister à toute modification de leur structure. Cette « froideur » se traduit en particulier pour l'auteur par une forme de persévérance à travers le mythe et le rituel. À l'inverse, les sociétés « chaudes » génèrent le changement par le développement technologique et la mémoire historique.

Chaque culture développe au fil du temps différentes stratégies de gestion de la mémoire à travers différents usages du passé. Aussi, une société se définit-elle par une « combinaison » d'éléments qui lui sont propres, « chauds » et « froids ». En cela, la ruine, en tant qu'élément qui traverse les époques et objet de culture doit être comprise et analysée comme un élément « froid » – achevé, défonctionnalisé –, mais aussi un élément « chaud », intégré, restauré mentalement et historicisé :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes : nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imaginaire disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons : à l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poésie des ruines¹⁰⁵.

À partir du XVIII^e siècle, les ruines s'inscrivent dans un goût de plus en plus prononcé pour l'inachevé. On parle de « goût des ruines » ou de « frisson de la ruine », sorte de plaisir mêlé d'émotions pénibles, d'un attrait pour la souffrance et la violence. En raison de leur diffusion, la vue des ruines de villes anciennes de Syrie, d'Italie, de Grèce et d'Égypte contribuent grandement à stimuler la réflexion critique sur le plaisir que procure une telle représentation. La ville en ruines vaut comme rappel et comme annonce. À un empire en succède un autre. La ruine propulse le sujet-spectateur dans une réflexion sur le temps mais vécue dans le présent de

¹⁰⁵ Denis Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Herman, 1995, p. 701.

l'expérience. Il ne s'agit plus uniquement de méditer sur ce qui n'est plus mais sur ce qui ne sera plus. Pour le dire avec Diderot, à propos des ruines anticipées d'Hubert Robert, « les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend¹⁰⁶. »

Dans le contexte actuel d'une époque tournée vers le *présentisme*, opter résolument pour le temps moderne et l'accélération peut conduire à ne plus vouloir regarder en arrière. Aussi la ruine se lit-elle aussi au présent. En 1909, dans son *Manifeste futuriste*, Marinetti invite d'ailleurs à libérer l'Italie de sa gangrène de professeurs et d'archéologues au profit de la beauté de la vitesse. Si l'on privilégie une « histoire courte », tout objet, si peu qu'il soit défonctionnalisé peut ainsi rapidement être élevé au rang de ruine et faire l'objet de dispositifs de conservation à des fins touristiques. La mémoire l'emporte ici sur l'histoire, le patrimoine et le monument historique. Tout en théorie, peut donc être conservé et devenir patrimoine à condition d'être *présentifié*. Tout ne serait-il que ruines, instabilité et entropie ? La notion de modernité, intimement liée à la ville et à l'artifice, remet donc profondément en question le modèle ruiniste traditionnel fondé sur l'autonomie, le fragment et la temporalité.

1) *De la ruine industrielle : l'exemple de ville de Détroit*

1.1 Détroit, la carcasse de l'après-festin moderne

En 1982, dans son ouvrage *La fin des villes*, Paul Henry Chombart de Lauwe tire la sonnette d'alarme concernant les risques que comporte une urbanisation non-maîtrisée et le gigantisme des villes : « Le déséquilibre rural-urbain, l'impossible développement, l'accroissement des inégalités sont-ils les signes avant-coureurs d'une destruction ou d'une mutation¹⁰⁷ ? » Alors que l'explosion urbaine touche l'ensemble des pays industrialisés, les risques de gigantisme urbain à l'échelle des techniques modernes soulèvent de nombreuses interrogations parmi lesquelles la relation ville et nature, l'organisation territoriale, les flux humains, les réseaux de transports et de télécommunications. Quelle définition peut-on donner de l'urbanité

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 701.

¹⁰⁷ Paul-Henry Chombart de Lauwe, *La fin des villes : Mythe ou réalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1982.

contemporaine ? Doit-on parler d'urbain généralisé, de « ville générique », de « fin des territoires » ? En l'absence de toute limite et de discontinuité, que reste-t-il de la vieille opposition entre la ville et la campagne ? Signifie-t-elle la fin de l'autonomie des villes comme lieu d'intégration et d'émancipation ?

Olivier Mongin¹⁰⁸ rappelle que la première mondialisation historique date de la fin du Moyen Âge, début de la Renaissance. Elle prend son essor sous l'impulsion des Grandes Découvertes au XV^e siècle, elle est un phénomène purement économique indissociable de la ville marchande. La deuxième mondialisation débute, quant à elle, entre 1870 et 1914, avec l'entrée de la société dans une ère industrielle. Les sociétés se métamorphosent, portées par les politiques qui jouent un rôle moteur et volontariste. Enfin, la troisième mondialisation s'amorce dès les années 1960. Elle marque l'apparition des « économies-monde », c'est-à-dire l'entrée vers le global dans lequel l'État ne joue désormais plus un rôle central dans la politique industrielle. Multidimensionnelle, celle-ci est marquée par la révolution post-fordiste dans l'organisation du travail, la révolution technologique avec l'émergence d'internet et de l'électronique, le passage vers une économie de services.

C'est précisément cette troisième mondialisation qui nous intéresse. Le passage d'une société industrielle à une société de services n'est en effet pas sans remettre en question l'idée d'une certaine géographie territoriale unifiée. Alors que les sites et les territoires de la vie industrielle se décomposent de manière lente et progressive, la ville se retrouve confrontée à de nouvelles problématiques urbaines et architecturales. Les entrepôts, les usines, et hangars laissés à l'abandon se multiplient un peu partout. On parle de paysages ou de décors « post-industriels » pour qualifier ces espaces accidentels qui désormais, font leur apparition de manière inédite dans le paysage urbain.

Depuis les années 1970, c'est bien l'ensemble de la formule industrielle, qui autrefois a fait la réussite de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord, qui est remis en question. Cette crise conjoncturelle annonce le renouvellement des formes de production et d'emploi permises par le phénomène de mondialisation : délocalisation des chaînes de production, investissements dans de nouveaux domaines de recherche prometteurs tels que l'informatique ou l'industrie biologique, développement de la société de services. Tout cela bouleverse les représentations urbaines communément établies et remet en question l'idée même d'habiter l'espace.

¹⁰⁸ Olivier Mongin, *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, p. 139.

Ces « friches industrielles » – espaces déstructurés, héritage d’un déclin de certaines activités industrielles – deviennent pour ainsi dire des paysages banals dans les grandes agglomérations et les territoires suburbains contemporains.

De manière générale, les friches industrielles se présentent comme des anciens sites industriels — usines ou terrains associés à celles-ci. Elles peuvent aussi prendre la forme d’entrepôts ou de décharges, abandonnés ou sous-utilisés. Ce sont des sites vacants, parfois contaminés par les produits chimiques ou autres polluants liés aux activités industrielles, des espaces végétaux qu’il faut (re)-conquérir. La plupart de ces friches se situent en zones urbaines, à proximité du centre-ville des grandes agglomérations, mais possèdent chacune leur propre identité et leur propre histoire industrielle. Si leur présence n’est pas rare et ne choque aujourd’hui plus personne, il est toutefois important de souligner qu’elles entraînent une dépréciation du paysage sur les plans esthétique, économique et écologique. Elles témoignent incontestablement du déclin d’un système de production et par conséquent, d’une certaine perte de prospérité. Les larges cicatrices dont elles marquent souvent le tissu urbain ont des effets néfastes irréversibles : « La friche marque la fin d’une temporalité spécifique, la disparition de relations et d’interrelations. Elle est donc un indicateur de changement, un indicateur du passage de l’ancien à l’actuel, du passé au futur par un présent en crise¹⁰⁹. »

Visible à l’échelle locale, la friche exprime de manière immédiate et brutale des mutations de grandes ampleurs dans un espace et un temps limités. En France, dans les territoires dits « noirs » de la région du Nord-Pas-de-Calais, spécialisés dans les ressources houillères, les friches témoignent d’une remise en question radicale et foudroyante de toute la structure économique et sociale depuis la fin des Trente Glorieuses : « La friche devient un paysage banal, découlant d’un phénomène de crise amorçant le renouvellement des formes de production et d’emploi, des principes de localisation, des équilibres entre secteurs économiques et même de la répartition mondiale des activités¹¹⁰. »

Jusqu’à la fin des années 1960, la prolifération des friches industrielles reste contenue car elles sont très rapidement réutilisées par d’autres groupes industriels du même secteur d’activité. Aujourd’hui, elles fleurissent dans les villes et leur périphérie, atteignant des tailles beaucoup plus importantes. En surnombre dans le paysage urbain, leur capacité de mutation

¹⁰⁹ Claude Raffestin, « Une société de la friche ou une société en friche », *Collage*, n° 4, 1997, pp. 12-15.

¹¹⁰ Marcel Roncayolo, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990.

reste très complexe physiquement mais aussi d'un point de vue mémoriel car elles demeurent un rappel constant d'une vie sociale ouvrière en berne et d'un dynamisme économique révolu. La troisième mondialisation, sortie lente et progressive de la société industrielle, marque bien une reconfiguration territoriale peu homogène puisque la décomposition de ces sites industriels perturbe de manière significative la réflexion architecturale et urbaine. Pour autant, peut-on parler de « fin des territoires » ou de « mort de l'industrie » ?

1.2 De la *Motown* à la *NoTown* : Détroit, une crise protéiforme

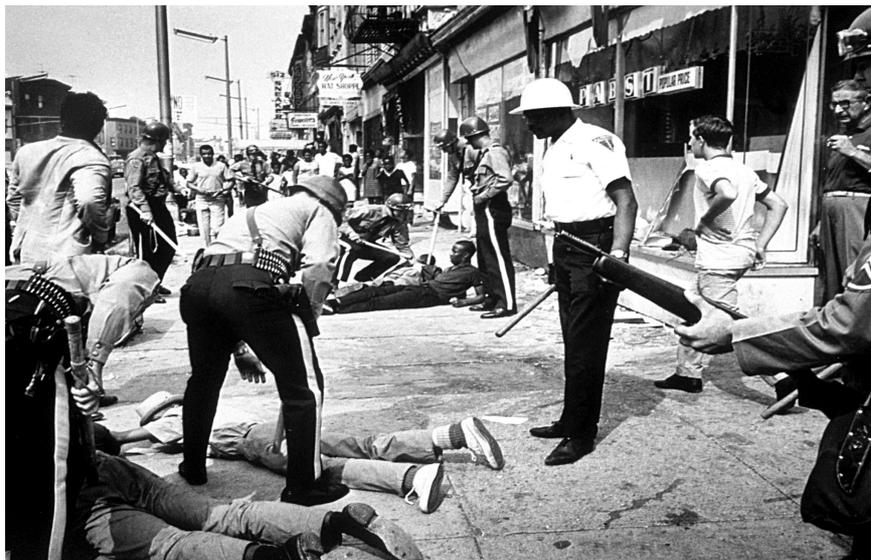
Possession américaine depuis le Traité de Londres de 1824, la ville de Détroit est depuis toujours un haut lieu stratégique en matière d'exportation en raison de sa proximité avec les Grands Lacs et son réseau de chemins de fer. Dans un contexte industriel florissant, l'entrepreneur pionnier Henri Ford décide, dès 1908, d'y construire sa première usine automobile pour le modèle de la Ford T. Production à grande échelle, rationalisation parfaite grâce au travail à la chaîne, le modèle fordiste se présente rapidement comme le nouveau visage du capitalisme américain. Partout dans le pays, une importante masse salariale noire, venue du Sud des États-Unis et d'Europe afflue à la recherche de l'*American Dream*. À partir des années 1950, de nombreuses entreprises ne tardent pas à suivre l'exemple de Ford. Parmi elles, General Motors, Packard et Chrysler, ce qui lui vaut rapidement à Détroit le surnom de *Motor City*. La ville compte alors environ deux millions d'habitants. Gratte-ciel, théâtres, écoles, bibliothèques fleurissent un peu partout à la hauteur de l'utopie moderne qu'incarne la ville.

À cet âge d'or révolu succède aujourd'hui l'image d'une ville plongée dans une crise protéiforme. Désormais archétype de la ville en déclin, passée d'une désindustrialisation à une crise économique et spatiale généralisée, Détroit connaît, en effet, le rétrécissement urbain le plus important des États-Unis. Un tiers de sa surface est en friche pour une superficie totale de 360 km², soit 3,5 fois la ville de Paris. Défaillance croissante des services publics, rues désertées, maisons et carcasses de voitures brûlées, parcelles envahies de mauvaises herbes, tout cela participe à la création d'une esthétique post-apocalyptique. Ainsi que l'énonce Myriam Revault d'Allones¹¹¹, le concept de crise, du grec *krisis*, signifie le jugement, le moment décisif d'un processus incertain qui permettrait d'énoncer un diagnostic de sortie de crise. Or, de nos

¹¹¹ Myriam Revault d'Allones, *La crise sans fin, essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012.

jours, l'homme, dans sa quête de modernité a fait le choix de la table rase du passé. Il habite un monde incertain dans lequel la crise semble permanente. A Détroit, la crise prendrait la forme d'un fait social total : économique, social, démographique et spatial.

Il convient de rappeler que derrière une apparente prospérité se cachaient très tôt, en germe de crise, les premières tensions raciales. En effet, les États-Unis connaissent à partir des années 1940 de fortes restrictions raciales. Ainsi, à Detroit, la communauté blanche s'oppose violemment à l'arrivée de main d'œuvre afro-américaine. Au cours de ces années, on dénombre plus de deux cent associations afin de se « prémunir contre cette intrusion ». L'année 1967 marque le point culminant de ces tensions mais aussi un tournant majeur dans l'histoire de la ville. En juillet, suite à une bavure policière dans un bar clandestin, de violentes émeutes éclatent. Commerces et habitations sont brûlés, saccagés et pillés. L'état d'urgence est décrété et cinq mille soldats sont mobilisés.



Soulèvements urbains, Détroit, été 1968. @Associated Press.

En Amérique, il existe un désir intense d'éviter de regarder en face les questions raciales. Du coup, les émeutes de Détroit, ou ailleurs, deviennent une tragédie condamnée se reproduire. Détroit était notre passé. C'est devenu notre présent¹¹².

¹¹² James Baldwin cité dans « Kathryn Bigelow au cœur des émeutes raciales », *Le Monde*, 15 septembre 2017.

Le 11 octobre 2017, la documentariste Kathryn Bigelow revient avec son film, *Detroit*, sur les émeutes qui ont plongées la ville dans le chaos durant l'été 1967. La narration porte plus particulièrement sur l'épisode de l'Algiers Motel. Ce fait divers, pris dans la grande histoire urbaine et nationale, met en scène ce qui apparaît aux premiers abords une bavure policière avant de définir méthodiquement la violence d'un système et son incapacité à réformer. Alors que depuis deux jours un climat insurrectionnel règne dans la ville, les forces de l'ordre, après avoir entendu des détonations de coups de feu, encerclent le bar clandestin situé dans un quartier noir de la ville. Bafouant toute procédure, elles soumettent les clients à un interrogatoire tortionnaire pour obtenir leurs aveux. Au cours de cette nuit, trois hommes (non armés) sont tués et plusieurs sont blessés.

Le film se déroule en trois parties. Il s'ouvre sur des images d'archives retraçant l'histoire des Noirs aux États-Unis. Cette articulation historique et politique permet à Bigelow de mettre en perspective les événements que le film s'attèle à décrire. Puis, il s'en suit les émeutes et la mise en place de la répression. Detroit apparaît ici comme une zone de guerre. Les boutiques sont pillées et les chars prêts à intervenir à la moindre alerte. La deuxième est entièrement consacrée au drame du motel :

Toute l'intelligence de Kathryn Bigelow (pour cette partie) est justement de ne pas prendre parti en décrivant un face-à-face ultra-manichéen dans lequel aucun Afro-américain n'aurait rien à se reprocher. Son choix est de nous faire observer de l'intérieur la mécanique avec laquelle la brutalité dont font preuve les membres de la police municipale, que même les militaires désapprouvent, va inexorablement mener à l'irréparable. Dans ce huis-clos étouffant, filmé en quasi-temps réel pendant une quarantaine de minutes qui semble interminable, le tension est à son paroxysme.¹¹³

Enfin, la troisième partie s'intéresse au « procès mascarade » pour lequel tous les inculpés ont été déclarés non coupables.

À sa sortie, le film a fait l'objet de critiques mitigées. D'une part, les événements de l'été 1967 sont encore une plaie sensible dans la ville et dans le pays. Elles ravivent donc inévitablement un ségrégationnisme encore latent. D'autre part, on reproche à Bigelow son voyeurisme brutal qui relèverait selon certains, plus de la perversité que d'un réalisme crédible.

¹¹³ Julien Dugois, « Detroit. La critique du film », À voir à lire, 11 octobre 2017 : <https://www.avoir-alire.com/detroit-la-critique-du-film>.

Au terme des émeutes de juillet 1967, on déplore quarante-trois morts et plus de mille cent blessés. Très médiatisées, ces émeutes constituent l'un des éléments déclencheurs du déclin de la ville, conséquence et résultat de l'étalement urbain, de l'accès à la propriété – le *White Flight*, fuite des populations blanches du *Downtown* vers les banlieues résidentielles –, et d'une partie des délocalisations vers les *suburbs*. Progressivement pointée du doigt dans les médias, la ville est considérée comme l'une des plus dangereuses des États-Unis.

Appelée *Murder City*, la ville du crime et des gangs, son centre-ville est progressivement déserté. Aujourd'hui encore, la fragmentation entre la population noire et la population blanche est très nette et persistante. Le *Downtown* reste peuplé à 80% d'Afro-Américains, tandis les *suburbs* (quartiers riches situés en périphérie de la ville) sont majoritairement habités par la population blanche. Les émeutes de 1967 sont donc encore très enracinées dans la répartition sociodémographique actuelle de la ville.

À cela, la crise des *subprimes* de 2007 donne le dernier coup de massue à la ville en perdition. Ses habitants, qui jusque-là résistaient à la crise économique, se voient définitivement dans l'impossibilité de rembourser leurs prêts immobiliers. Entre janvier 2008 et juillet 2009¹¹⁴, on estime à environ 67.000 les habitations saisies. Le taux de chômage atteint plus de 28% pour une population totale qui ne compte désormais plus que 700.000 habitants. Détroit devient une ville gruyère, une sorte de patchwork d'édifices et d'habitats en suspens, tandis que d'autres constructions sont soumises à l'occupation anarchique de populations défavorisées. Entre faillite économique, officiellement déclarée en 2013, et le déclin démographique entamé depuis déjà plusieurs décennies, bon nombre d'usines à l'arrêt et de bâtiments publics pris dans ce processus, sont entièrement ou partiellement laissés à l'abandon. Ils deviennent l'objet de vives spéculations, le plus souvent bradés à des prix dérisoires avant d'être finalement détruits par le bailleur puis, transformés en parkings ou en attente de projets.

On rappelle que le rayonnement passé de Détroit et la surmédiatisation actuelle reposent sur plusieurs facteurs, dont le premier est incontestablement l'effervescence musicale qui émerge dès la fin des années 1950. En 1959, Berry Gordy, ouvrier noir américain décide d'appliquer le modèle fordiste à celui de l'industrie de la musique, à savoir produire des « tubes en série ». Il fonde alors son label soul, *Motown* et enregistre des artistes de renommée aujourd'hui

¹¹⁴ Allan Popelard, Paul Vannier, « Détroit, la ville afro-américaine qui rétrécit », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010.

internationale tels que Diana Ross and *The Supremes*, Stevie Wonder et Marvin Gaye pour ne citer qu'eux. À la fin des années 1960, Detroit laisse ensuite place à la scène rock. S'inspirant de l'environnement social, technologique de la ville et de la rudesse des sons produits dans les usines automobiles, de jeunes musiciens blancs rêvent eux aussi de succès à la manière des artistes de la *Motown*. Parmi eux, on retient la figure emblématique du chanteur Iggy Pop, qui est né et a grandi à Détroit, avec son groupe de rock garage *The Stooges*.

La fin des années 1980 marque quant à elle la naissance de la musique électronique sous l'impulsion des DJs noirs américains du collectif *Underground Resistance*. Imprégné de l'atmosphère industrielle : dureté des sonorités, abandon quasi total de la voix et structure musicale répétitive, ce nouveau genre musical rappelle le mouvement répétitif des robots des chaînes automobiles. Depuis les années 1990-2000, la frustration générée par l'interminable déclin de la ville voit éclore une nouvelle génération d'artistes issus de la musique hip-hop. On cite le chanteur et acteur Eminem, « l'enfant de la ville », dont le film *8 Miles* ainsi que le clip de la chanson *Beautiful* réalisé dans les ruines industrielles de la ville participent sans nul doute à la (sur-)médiation nationale et internationale de Détroit.



Détroit, Downtown, avril 2016. Collection de l'auteur.

Cette surenchère médiatique est aussi très présente au cinéma dont Détroit, avec ses allures de ville fantôme en perdition devient l'un des lieux de tournage privilégiés : *Robocop* (1987), *The Virgin Suicides* (1999), *Grand Torino* (2008) et, plus récemment, *Only Lovers Left Alive* (2013) et *Lost River* (2014), sont à ce titre les exemples les plus significatifs de cette dépréciation esthétique. Aux images de modernité capitaliste, de prospérité et de créativité se succèdent celles d'une ville dévastée, à l'agonie, exposée aux regards du monde entier. Entre désolation et spectacle apocalyptique, Détroit devient donc objet et sujet d'un imaginaire collectif de la dramatisation de l'espace urbain.



Détroit, Downtown, avril 2016. Collection de l'auteur.

Cet aspect se retrouve en particulier dans le cinéma de science-fiction, créateur par excellence de dystopies. En effet, depuis sa naissance, le cinéma entretient, tout comme le médium photographique, de fortes affinités avec la ville. La naissance de celui-ci est liée à celui de l'avènement de la métropole moderne. Déjà dans les années 1890, Louis Lumière donne à voir les premières scènes de vie et de paysages urbains. Tourné vers la ville, le cinématographe devient de ce fait le témoin de la révolution industrielle et urbaine. Il analyse la société et son processus d'urbanisation. « Fenêtre sur la ville », son histoire s'inscrit parallèlement avec celle

de l'urbanisation, et inversement. La ville, ses couleurs, ses formes, son architecture, ses grouillements et ses lumières deviennent de nouveaux enjeux esthétiques. Elle invite à la flânerie et offre diverses clés de lecture par la construction d'une géographie mentale et culturelle du quotidien.

Avec l'apparition du cinéma de science-fiction, projection des phénomènes sociaux de manière hypertrophiée, la ville mal-aimée et monstrueuse fait l'objet d'une esthétique originale. Le futur, la science, l'évolution de l'homme et des sociétés sont constitutifs de sa trame. Ainsi à titre d'exemple, la ville *Metropolis* (1927) apparaît chez Fritz Lang comme un lieu diégétique. Présent revisité, poussé à son paroxysme, cette représentation fixe encore aujourd'hui une certaine représentation de la ville et de la société urbaine du futur. La mégalopole machiniste de Moloch broie dans ses souterrains toute une population d'esclaves au profit de la caste de privilégiés. Déshumanisée, sa verticalité architecturale symbolise parfaitement les rapports antagonistes entre les différents groupes sociaux qui y vivent et leurs rapports au pouvoir. La ville haute avec ses beaux quartiers inaccessibles s'oppose à la ville souterraine. Ce dernier point rappelle une certaine réalité socio-spatiale des années 1920, marquées par une vitesse prodigieuse du mouvement architectural et urbanistique. Représentations des maux urbains, visions noires et oppressantes, le cinéma de science-fiction met donc en scène ce que l'on nomme des « contre-utopies » ou dystopies, nouveaux visages et enjeux esthétiques de la modernité et de l'Humanité.

Dans cette perspective, il n'est guère surprenant de constater que de plus en plus de productions cinématographiques prennent aujourd'hui place dans une géographie localisable. Cela permet d'accentuer les analogies existant entre la représentation cinématographique des villes du futur et les références urbaines contemporaines. Le genre de la science-fiction se pose comme l'expression la plus aboutie d'une forme d'anti-urbanisme. Il dénonce une organisation sociale, mécanique et froide de l'espace urbain, souligne ses failles, sa monotonie architecturale. Il remet en question l'idée même de la ville moderne fondée sur des préoccupations hygiénistes et scientifiques.

1.3 Le *Ruins Porn*, genèse d'un phénomène photographique

En 2008, le *Courrier International* publie un article intitulé « La ville de toutes les catastrophes », dans lequel son auteur Rupert Cornwell tente d'analyser les raisons qui ont plongé la ville de Détroit dans une situation économique et politique sans précédent. A en juger par les quelques lignes sélectionnées ci-dessous, la ville de Détroit, longtemps élevée au rang d'exemple de réussite capitaliste est devenue le symbole d'une Amérique en crise, et plus largement d'une profonde remise en cause de des modèles économique et industriel dominants : « La décrépitude de Détroit, berceau de l'industrie automobile, symbolise les difficultés actuelles de l'économie américaine. Une page se tourne dans l'histoire du pays. La principale industrie de la ville est en train de s'effondrer¹¹⁵. » Si cet article n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, il témoigne néanmoins du ton catastrophique et alarmant utilisé par les médias pour décrire l'effondrement industriel et économique de la *Motor City*.

Certes, la crise des *subprimes* n'est qu'un élément de plus qui vient s'ajouter à la longue liste des difficultés économiques, sociales et spatiales que connaît la ville depuis déjà plus d'une vingtaine d'années. Pourtant dès 2008, Détroit devient l'un des sujets privilégiés de l'actualité nationale et internationale. Des centaines de journalistes, reporters et photographes affluent du monde entier pour rendre compte des conséquences de la crise sur le paysage urbain. Les photographies de maisons abandonnées ou de bâtiments publics désertés font rapidement le tour du pays, stigmatisant ainsi la ville en symbole du déclin de la grande Amérique et de son modèle capitalisme triomphant. Détroit qui a longtemps fait la fierté du pays et de son *American Dream* devient le bouc émissaire pour expliquer aux citoyens américains la chute de leur pouvoir d'achat.

En réaction, le journaliste de *Vice Magazine* Thomas Morton condamne en 2009 dans son article « Something, Something, Something Detroit – Lazy journalists love pictures of abandoned stuff », les pratiques journalistiques plus que douteuses auxquelles s'adonnent de nombreux reporters qui, exploitent sans éthique ni limite la misère et le désarroi des habitants de la ville comme fonds de commerce. Il revient notamment sur certains articles publiés quelques mois plus tôt et révèle les méthodes douteuses utilisées par certains de ses confrères. À propos du réalisateur français Florent Tillon, venu à Détroit pour son documentaire *Détroit, ville sauvage*, dans lequel ce dernier tente de mettre en scène le retour d'animaux sauvages en

¹¹⁵ Rupert Cornwell, « La ville de toutes les catastrophes », *Courrier International*, 2008.

ville, il écrit : « Après plusieurs jours sans en voir un seul, (les résidents) ont dû le dissuader de ne pas louer un renard dressé afin de courir dans les rues pour la caméra¹¹⁶. »

Au cours de son séjour, Morton rencontre James Griffioen, un écrivain-photographe qui vit à Détroit et est souvent sollicité par des journalistes pour une visite guidée de la ville : « Au début, tu es très flatté par cela, genre “Whao, ces professionnels sont intéressés par ce que j’ai à leur dire et à leur montrer”. Mais tu deviens usé d’essayer de leur montrer tous les différents aspects de la ville, et de les voir écrire la même histoire que tout le monde. Les photographes sont les pires. La seule chose qui les intéresse est de photographier du *Ruin Porn*¹¹⁷. »

C’est ainsi qu’on attribue la paternité du terme « Ruin Porn » à James Griffioen, bien que conscient que l’on doit sa popularisation au journaliste Thomas Morton. Quelques mois plus tard, l’information reprise par le *Huffington Post* marque officiellement la naissance du *Ruin Porn*. Symptomatique d’une certaine pratique esthétique, médiatique et touristique qui émerge depuis la fin des années 2000, le phénomène du *Ruin Porn* soulève de vives interrogations tant éthiques que statutaires et terminologiques. Force est de constater qu’avec l’apparition d’internet et de sa démocratisation à l’échelle planétaire, Détroit n’est plus seulement la cible privilégiée des photographes et journalistes de presse écrite ou audiovisuelle, mais celle de bon nombre d’internautes qui découvrent *via* tous supports confondus (blogs, Instagram, Facebook, Tweeter) les images d’une ville en ruines. Le spectacle fait sensation et propulse Détroit sur le devant la scène médiatique et touristique.

Il convient de préciser qu’avant même l’apparition d’internet, le déclin de Détroit fait l’objet d’une attention particulière, notamment auprès de sociologues, écrivains économistes et urbanistes qui dès la fin des années 1990 s’interrogent sur l’urbanité du futur. Au milieu des années 1990, l’écrivain et photographe Camilo José Vergara entame à l’aide d’articles et de photographies, une réflexion sur l’urbanité de grandes villes industrielles en déclin. Il plaide alors pour un plan de sauvetage de la ville de Détroit qui prendrait la forme d’une acropole américaine. C’est aussi dès cette période qu’une vaste production de photographies, d’albums et de films vient alimenter et orchestrer la polémique naissante du *Ruins Porn*. Parmi ses protagonistes, les deux photographes français, Romain Meffre et Yves Marchand (*The Ruins Of Detroit*) et Andrew Moore (*Detroit Disassembled*) dont les publications respectives furent

¹¹⁶ Thomas Morton, « Something, Something, Something Detroit : Lazy journalists love pictures of abandoned stuff », *Vice Magazine*, Juillet 2009.

¹¹⁷ *Ibid.*

très médiatisées, notamment dans le célèbre journal américain le *New York Times*¹¹⁸. De la couverture au choix du papier de grande qualité en passant par la qualité du cadrage et des prises de vues, rien ne semble laissé au hasard pour faire sensation. Le volume de Meffre et Marchand recense à lui seul près de deux cent photographies d'édifices en ruines, prises entre 2005 et 2009. Toute présence humaine y est exclue, à l'inverse de Moore qui, dans quelques-unes de ses photographies inclut des habitants de la ville devant leur maison ou bien des ouvriers se rendant dans les usines encore en activité. Dans le premier ouvrage, un texte introductif, « La Cité des ruines », rédigé par Thomas J. Surge, professeur d'histoire et de sociologie à l'université de Philadelphie, retrace l'histoire de la ville et « éclaire » le lecteur sur les raisons de son déclin.

À quelques exceptions près, les lieux retenus pour ces deux publications sont les mêmes. Le goût pour la faille et l'anéantissement sont fortement mis en exergue, comme le dénonce John Patrick Leary¹¹⁹ professeur à la Wayne University de Détroit, pour qui ces travaux surfent sur la tendance de plus en plus appréciée dans les arts visuels, à savoir théâtraliser la décrépitude, la perte et le déclin. Les nombreux clichés d'édifices contenant encore mobilier et objets tendent à véhiculer l'idée d'une ville abandonnée du jour au lendemain, au temps suspendu. Or, on le sait, la fermeture des édifices publics s'est faite de manière progressive. Commerces, bureaux, écoles, églises et hôpitaux ont dans un premier temps dû faire face à des restrictions budgétaires avant une fermeture définitive. De plus, si une grande partie du matériel est encore présente aujourd'hui, deux éléments d'explication peuvent être avancés. D'une part, du fait que la société américaine, basée sur le consumériste n'a pas pour habitude de recycler ou récupérer, préférant acheter des produits neufs. D'autre part, dans le cadre de ces fermetures, étalées sur plusieurs années, le pillage est devenu monnaie courante : tuiles, portes, fenêtres, bois sont autant de matériaux revendus ou utilisés par les populations pour pallier la pauvreté. Si les raisons réelles de cet abandon ne sont pas explicitement connues, elles participent néanmoins à la construction et à la mise en scène d'une « mythologie », au sens moderne proposé par Roland Barthes¹²⁰, autour de laquelle tout nous incite à croire à un abandon total et soudain.

¹¹⁸ Mike Rubin, « Capturing the Idling of the Motor City », *The New York Times*, 21 août 2011.

¹¹⁹ John Patrick Leary, « Detroitisme », *Guernica*, Janvier 2001 : www.guernica.mag.com/features/leary_1_15_11

¹²⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Face à cette ingérence, entre acharnement médiatique et cynisme touristique, les Detroitiens vivent depuis quelques années des moments difficiles. Ciblées de toutes parts, la ville et ses ruines sont devenues des objets de consommation au même titre que n'importe quels autres.



Michigan Central Station, Détroit, avril 2016. Collection de l'auteur.

Dans un article intitulé « Pornographie », Gilles Lapouge rappelle que la pornographie « vise moins la sexualité que le discours qui se tient sur elle, l'image qui la présente, la symbolise, la sublime ou la dégrade, et le regard qu'elle porte sur elle-même¹²¹ ». Aussi, la pornographie ne concernerait pas les choses elles-mêmes mais plutôt la représentation de celles-ci — la manière adoptée pour rendre sensible un objet absent et créer un discours qui peut déranger, choquer, perturber et/ou être qualifié d'obscène.

Dans le cas du *Ruin Porn*, la re-présentation de ruines et la pornographie semblent aller de pair en ce qu'elle produit une connotation négative orientée vers des notions de voyeurisme et d'érotisme. En effet, le voyeurisme se dit de quelqu'un qui prend plaisir à regarder, observer les gens et les choses. C'est une sorte de curiosité malade et d'intérêt permanent pour le

¹²¹ Gilles Lapouge, article « Pornographie », *Encyclopædia Universalis*. Site consulté le 29 octobre 2016.

monde moderne et ses formes : « tendance à se repaître de la souffrance et des malheurs d'autrui ; trouble de la sexualité consistant à épier autrui à son insu dans des conduites impliquant l'intimité¹²² ». Dès lors, la critique du *Ruin Porn* repose sur une certaine complaisance, voire délectation de la part de son observateur (photographe, touriste et lecteur) qui, à la vue de telles images de décrépitude et de déliquescence urbaines prend plaisir à contempler le désarroi humain.

À titre d'exemple, l'horloge fondue de la *Cass Technical High School*, photographiée entre autre par Moore, Marchand et Meffre, a inspirée en 2011 la célèbre compagnie *Swatch* pour sa montre *Meltd Minutes*. Second exemple, en 2012 les photojournalistes italiennes Arianna Arcara et Lucia Santese publient *Found Photos in Detroit*, suivie d'une exposition à Turin l'année suivante. Les documents dont il est ici question sont des photographies récoltées au cours de l'année 2009 dans diverses maisons et bâtiments abandonnés. On y voit notamment des suspects d'homicides et des enfants maltraités. Se justifiant de ne pas en être les auteurs, les deux protagonistes prétendent traiter ces documents comme des archives afin de documenter sur la privation des droits des citoyens. Il va de soi que cet argument ne fait pas l'unanimité auprès de la population qui les accuse de violation de la vie privée. Ces enfants et ces suspects sont désormais exhibés au regard du plus grand nombre. Certes, on peut s'interroger sur le laxisme dont a fait preuve la police locale en quittant les lieux et adhérer à la thèse qu'Arcada et Santese qui n'auraient ni plus ni moins que « mis en perspective » ces documents en les inscrivant dans un discours et une actualité entropique. Doit-on envisager le *Ruins Porn* comme un genre photographique à part entière qui participe à la construction d'un discours esthétique critique sur l'obsolescence de notre condition post-moderne ?

En plus de cela, le *Ruin Porn*, au-delà du cercle journalistique dans lequel il s'enracine, est intimement associée au phénomène du Tourisme Noir. Sorte de pèlerinage, légitimité par ses amateurs dans un but éducatif d'apprentissage par un témoignage direct, il témoigne comme un désir accru « d'enrichir son expérience et sa culture ». Peu de temps après la médiatisation de la crise de 2008, la ville fut rapidement positionnée en destination de premier choix. Certains habitants n'ont d'ailleurs pas hésité à se prêter au jeu, allant même jusqu'à créer des sites exhibant les bâtiments en ruines de la ville. Le Tourisme Noir devient alors une aubaine pour se relever financièrement ou tout simplement, survivre ...

¹²² Cf. *Dictionnaire Larousse*.

2) *La flânerie de la décadence*

2.1 L'Homme des foules

La notion de flâneur telle que l'a codifiée Walter Benjamin, est employée dès la fin du XIX^e siècle pour désigner des poètes et des intellectuels qui se promènent et observent de manière critique les comportements, les rapports sociaux, les modes de déplacement et d'exploration urbains. La flânerie présuppose une attitude particulière. Flâner, c'est l'acte de marcher, de « traîner » au gré de ses envies, sans direction précise. C'est contempler la ville, l'explorer dans ses moindres recoins afin d'en découvrir les failles et les entrailles. Sorte d'animal urbain, le flâneur est éduqué au rythme de la métropole industrielle et de sa frénésie consummatrice.

En 1863, dans un texte intitulé « Le peintre de la vie moderne », Charles Baudelaire théorise la figure du flâneur, nouvelle personnalité sociale qui émerge à l'aube de l'industrialisation et qu'il lie à la figure de l'artiste. Le poète amorce une réflexion sur l'expérience urbaine, aujourd'hui point nodal de nombreuses pratiques artistiques. Il dresse de manière élogieuse le portrait de M. G.¹²³, « peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel¹²⁴ », dont il oppose la posture à la figure du Dandy : « Je le nommerais volontiers un dandy, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot dandy implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout mécanisme moral de ce monde ; mais d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M. G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme¹²⁵. »

Si la figure du dandy est à rattacher à l'avant-garde de la bourgeoisie et de la mode, la figure de l'artiste flâneur semble habitée par une sensibilité bien différente. Le flâneur prend plaisir à se mêler à la foule car c'est *par elle et en elle* qu'il existe : « Le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini¹²⁶. » C'est paradoxalement dans l'espace public que le flâneur, dans sa quête de solitude et d'anonymat, se sent le plus chez lui. Il est au centre du monde mais en même temps, en reste ignoré.

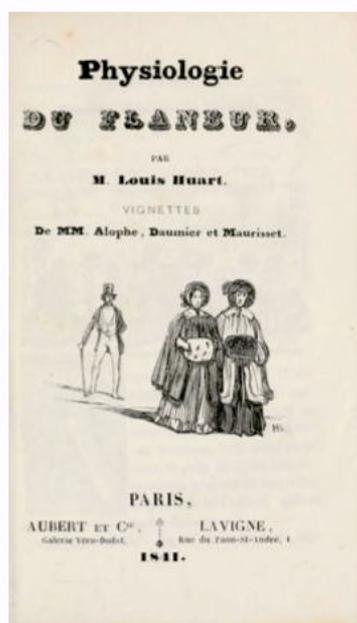
¹²³ Le pseudonyme M. G. renvoie aux initiales du peintre Constantin Guys qui souhaitait préserver l'anonymat.

¹²⁴ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Tome 2, Paris, Gallimard, p. 138.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 147.

Dans une posture originale, Baudelaire renverse ainsi le rapport avec l'espace public pour en faire un espace privé, et *vice versa*. Un nouveau rapport à l'espace urbain s'établit dans lequel l'artiste s'offre corps et âme à la ville pour faire l'expérience de la modernité. Le flâneur se déplace à pied, il concilie trois activités principales : la marche, l'observation et l'interprétation. Son vagabondage va de pair avec un processus autoréflexif, au cours duquel il prend conscience de lui-même en tant qu'individu dans l'espace public. La marche est l'une des conditions de sa solitude et de sa liberté. C'est par elle qu'il se sociabilise avec l'espace de la ville. *L'homme des foules* « se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible¹²⁷ ». *L'homme des foules* est un flâneur qui trouve refuge dans la foule pour s'y cacher. Pris d'un profond malaise face à la société, il vise l'anonymat dans la sphère publique. Cette posture vient dès lors, non contredire la première, mais la complexifier car le flâneur de la vie moderne oscille entre attraction et répulsion. Il cherche à vivre tous les possibles de la ville autant qu'il cherche à s'y abandonner.



Louis Huart, *Psychologie du Flâneur*, 1841. Dessins d'Honoré Daumier. Bibliothèque nationale de France.

¹²⁷ Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Tome 2, Paris, Gallimard, p. 143.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la *foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionnée, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de beaux tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule, à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. "Tout homme, disait un jour M. G., dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes facultés, et *qui s'ennuie au sein de la multitude*, est un sot ! un sot ! et je le méprise"¹²⁸ !

Benjamin s'est particulièrement intéressé à la relation que Baudelaire entretient avec Paris à l'aube de son industrialisation. Dans son célèbre texte *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, publié pour la première fois en 1939, le philosophe décrit la démarche du poète flâneur de la manière suivante :

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie locale est l'encontre de toute poésie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie¹²⁹.

Si la ville perd sa valeur d'usage au profit de sa valeur marchande, le flâneur est parfaitement conscient de ne pouvoir vivre pleinement l'expérience de l'espace. Il est donc celui qui contemple la modernité, tente de s'accomplir dans les nouvelles valeurs et les modes de vie

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 148-149.

¹²⁹ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

axés sur la consommation, tout en se camouflant dans les foules denses et compactes de Paris. Il est la représentation symptomatique de cette modernité et cette aliénation collective.

Au cours du XX^e siècle, alors que les rapports à l'espace urbain n'ont cessé de se complexifier, la figure du flâneur évolue elle aussi. À ce propos, Benjamin déclare que « le flâneur emmène le concept même d'être-à-vendre en promenade. Tout comme le grand magasin est son dernier repère, l'homme-sandwich est sa dernière réincarnation¹³⁰ ». Le philosophe entend par « homme-sandwich » la personnification de la marchandise, celui qui arrête les passants dans la rue, les sollicite afin qu'ils achètent les produits de consommation, promeut des événements et spectacles associés à la culture bourgeoise. Telle une marchandise, il vend son corps comme un écran de publicité. Mais à l'époque où Benjamin écrit, l'homme-sandwich est le plus souvent une figure pauvre, du sans-abri. Il est une victime exploitée par le système capitaliste. Avec l'intensification nerveuse de la ville et la transformation de l'espace public, la posture sociale du flâneur se trouve radicalement modifiée. Il devient lui aussi un homme-sandwich. Pour le dire avec Susan Buck-Morss, « si, au début le flâneur en tant qu'individu rêvait en se projetant dans le monde, à la fin la flânerie était devenue une tentative idéologique de se réapproprier l'espace social et de donner l'assurance que l'observation passive de la personne était suffisante pour être au courant de la réalité sociale. A l'époque de Benjamin, même cet aspect de la flânerie était en voie de disparition : le flâneur était devenu un personnage suspect¹³¹ ».

D'artiste flâneur, le concept baudelairien passe ainsi du côté de celui de l'individu suspect, stigmatisé par la classe dominante. Sa démarche « le rapproche du clochard et, en fait, leur bravade dans la flânerie, leur anarchisme et leur idéalisme, sont les mêmes¹³² », bien que cette posture se situe aux antipodes de la logique productiviste qui gouverne ce nouveau monde. La figure de la prostituée se trouve aussi associée à celle de l'homme-sandwich. Dans le rapport qu'elle entretient avec l'espace urbain, la prostituée incarne à la fois une marchandise en même temps qu'elle fait l'expérience de la ville. Aussi la figure du flâneur et de la prostituée incarnent-ils les nouveaux visages des revers de la modernité. Tous les deux, par leur mode de vie qui diffère fondamentalement des valeurs bourgeoise, « dérangent » par leur seule présence.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Suzanne Buck-Morss, *Le flâneur*, « L'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la flânerie », *Le capital : Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Cerf, 2010, p. 60.

¹³² *Ibid.*, p. 71.

Aujourd'hui, la flânerie est un style de vie. Cafés, restaurants, revues et sites internet se spécialisent dans « le marché de la flânerie » et proposent des services personnalisés à leurs clients basés sur l'exploration urbaine (locations de logements, circuits touristiques originaux, enregistrement visuel des expériences). La flânerie s'étend aussi à de nombreuses pratiques urbaines qui n'impliquent plus uniquement la marche. On pense au cycliste, au joggeur et au danseur qui sont des sujets en mouvement dans l'espace urbain. Toutefois, pour ces trois dernières figures, l'expérience de l'espace reste très partielle dans la mesure où il s'agit de pratiques qui invitent à se déplacer de manière habituellement instrumentale, suivant un parcours précis. Le joggeur est une figure concentrée sur elle-même, absorbée dans son mouvement de course. Il ne prend pas la peine de comprendre ce qui l'entoure. Le traceur et le danseur urbains ne peuvent quant à eux pas se permettre de commettre une erreur dans la réalisation de leurs mouvements hautement complexes. Certes, leur attitude est une observation de l'espace urbain mais elle est relative au bon déroulement de leur action, non rattachée à une compréhension sociale de l'espace dans lequel ils agissent. Il reste le cycliste qui, dans sa mobilité particulière au sein de la ville, peut inviter à repenser la pratique de la flânerie. Pour le dire avec Marc Augé, « je pédale, donc je suis ».

Dans son *Éloge de la bicyclette*, Marc Augé revendique, en effet, le recours à la bicyclette comme nouveau moyen d'expérimentation de la ville. Comme il le rappelle, la bicyclette fait partie de notre histoire, de notre patrimoine culturel. Elle est intimement liée, entre autres, à nos premiers souvenirs d'enfance. C'est un objet mythique, culte. D'une part, elle est empreinte d'une forte symbolique, en particulier à partir de 1936-1938 au moment des premiers congés payés où elle devient synonyme d'évasion. D'autre part, elle est une véritable institution française si l'on pense au célèbre Tour de France.

De nos jours, la bicyclette représente aussi les promesses d'un avenir écologique pour la ville. Elle « porte sur ses épaules » la révolution écologique que tentent d'entamer nos *métacités*. On l'observe de nombreuses municipalités développent le concept de vélos pour tous, accessibles par des bornes réparties un peu partout dans la ville. À Paris, il s'agit de l'opération Vélib' dont la réussite était assez évidente jusqu'en 2018 : « Avec un peu d'imagination, on serait même tenté de rêver, à partir de là, d'une ville où chacun pourrait à volonté prendre n'importe quelle bicyclette dans la rue, la laisser n'importe où et en reprendre une autre plus tard ; rêver d'une sorte de communisme urbain pour chevaliers et chevalières de

la bicyclette qu'uniraient une éthique commune et des règles de courtoisie unanimement respectées¹³³. »

Cette réapparition du flâneur aux multiples visages repose sur deux aspects fondamentaux de l'expérience urbaine :

Les flâneurs de Paris – cette espèce qu'on aurait pu croire en voie de disparition – réapparaissent, mais à bicyclette ; les nouveaux flâneurs, nez au vent, faisaient à l'évidence une double découverte : ils se rendaient compte avec émerveillement que la ville est faite pour être regardée, pour être vue (vue directement, sans la médiation d'un appareil photographique ou d'une caméra), qu'elle est belle jusque dans ses rues les plus modestes, et qu'il est aisé de la parcourir. La bicyclette, pour ceux et celles qui se risquent à l'utiliser en ville pour la première fois, est l'occasion d'une expérience inédite : elle permet de réévaluer les distances et de faire des rapprochements que les transports publics interdisent, dans la mesure où ils suivent des itinéraires fixes. A bicyclette, plus de changements, plus de correspondances. On se glisse subrepticement dans une autre géographie, éminemment et littéralement poétique puisqu'elle est l'occasion de contacts immédiats entre lieux que d'ordinaire on ne fréquentait que séparément, et qu'elle apparaît ainsi comme la source des métaphores spatiales, des rapprochements inattendus et des courts-circuits que ne cesse de susciter à la force du mollet la curiosité réveillée des nouveaux promeneurs¹³⁴.

Contre la passivité des lieux et de leur usage quotidien, la bicyclette s'impose ainsi comme un outil de reconquête urbaine : « En quelques coups de pédale, on peut passer de Montparnasse à la Tour Eiffel, traverser la Seine, s'attarder sur un pont pour embrasser longuement du regard l'île de la Cité ou les frondaisons des Tuileries, gagner le Nord, se perdre dans les rues étroites du Paris romantique, replonger vers la Bastille et le Marais, filer vers le bois de Vincennes qui n'est pas si loin, ou revenir à Montparnasse pour boucler la boucle¹³⁵. »

La bicyclette permet l'émergence d'une nouvelle géographie, une redéfinition des frontières des lieux de la ville et la démultiplication de possibles en matière de ré-investigations de l'espace urbain. Elle est « une écriture, une écriture libre souvent, voire sauvage – expérience d'écriture automatique, surréalisme en acte, ou, au contraire, méditation plus construite, plus

¹³³ Marc Augé, *Éloge de la bicyclette*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p. 54.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 55.

élaborée et systématique, presque expérimentale, à travers les lieux préalablement sélectionnés par le goût raffiné des érudits¹³⁶ ».

Toutefois, l'auteur admet que l'expérience actuellement en cours à Paris présente un double risque. Le premier, reposant sur le fait que l'utilisation du Vélib' peut être rapidement associée à une certaine catégorie générationnelle et devenir une attraction touristique. Le second, lorsque l'on observe les tensions qui existent entre les automobilistes et les cyclistes en ville : les premiers, par « leur absence de culture urbaine, d'urbanité, repérable dans le mépris à l'égard des cyclistes »; les seconds, par leur comportement parfois désinvolte en manière de circulation. Aussi, l'auteur conclut-il que le succès d'une telle proposition ne sera total que « Le jour où les gens de tous âges considéreront comme naturel de prendre un vélo à la station la plus proche pour se rendre à leur travail ou aller faire des courses. Cela supposerait que personne n'ait plus peur de la circulation automobile et des accidents, que de nombreux aménagements soient réalisés, que de vraies pistes cyclables existent partout et que le sort des cyclistes ne dépende pas du talent, de la bonne volonté et de la patience des conducteurs d'autobus ou de taxis¹³⁷.

2.2 Le Tourisme Noir

On entend par exploration urbaine (*Urbex*) un « tourisme intérieur qui permet aux esprits curieux de découvrir un monde dans les coulisses du spectacle¹³⁸ ». Cette pratique repose sur une visite de lieux abandonnés dont l'accès est bien souvent interdit tels que les Catacombes de Paris, les anciennes lignes de chemin de fer, les bases militaires fermées ou les usines à l'arrêt. L'explorateur, dans sa quête de l'inconnu et de l'interdit, brave tous les dangers afin de connaître, d'éprouver et de s'approprier l'espace. Il va sans dire que les anciens fleurons industriels dont Détroit (« Mecque de l'Urbex »), qui à elle seule représente un désastre économique industriel à l'échelle d'une ville entière, constituent une étape d'initiation pour les amateurs d'exploration urbaine. Si les médias furent les premiers à qualifier la ville de « ville en ruines » pour désigner son état de faillite, ses bâtiments publics, ses friches industrielles et ses maisons abandonnées, le terme « ruines » prend cependant un tout autre sens dans l'imaginaire des explorateurs.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁸ Jeff Chapman, sous le pseudonyme « Ninjalicious », *Access All Areas*, Coach House Press, 2005, p. 3.

Avec le développement d'internet à l'échelle planétaire, l'*Urbex* compte aujourd'hui des milliers de sites entièrement dédiés à ces lieux insolites. Sur ces sites, on trouve des centaines de clichés qui sont comme autant de preuves du passage que laisse le touriste. Ce dernier se met en scène, témoigne de son expérience, se raconte. L'image, très souvent retravaillée avec des logiciels de retouche numérique et associée au texte, participe de la dramatisation du projet urbain moderne. Toutefois, en concertation avec les acteurs locaux, de nombreux sites d'*Urbex* tentent depuis quelques années d'évoluer vers une recherche de contenu. Ainsi le créateur du site *Detroiturbex* présente-t-il un travail de documentation. Il confronte les vues actuelles avec les clichés d'époque des différents bâtiments présentés. À cela, s'ajoute pour chaque édifice une notice explicative sur l'historique de la construction et son actualité : « en état de délabrement », « en attente de destruction » ou « en attente de réhabilitation ». Au printemps 2014, la page d'accueil du site annonçait ses nouvelles ambitions : « Documenter le passé, présent et futur de la ville de Détroit ». À ce jour, le site répertorie environ deux cent lieux et bâtiments abandonnés. Il constitue une véritable carte au trésor.

Alors que le nombre d'espaces délaissés ne cesse de croître un peu partout dans le monde en raison de changements de système productif, de guerres ou de catastrophes écologiques, une nouvelle forme de tourisme qui consiste à percevoir la ruine, élément visible du désastre moderne, comme un divertissement atteint son apogée. Ces vestiges témoignent à la fois d'un goût contemporain prononcé pour la catastrophe moderne autant qu'ils procèdent de sa banalisation. L'impact est double puisque cette pratique touristique met aussi en jeu les habitants eux-mêmes qui, malgré leur mécontentement, contribuent grandement à la mise en scène de ce spectacle.

Le tourisme noir vise à la découverte et la visite de lieux associés à une certaine forme de souffrance, de destruction et /ou de mort. Si l'on pense par exemple aux touristes se rendant sur le site du Mémorial du 11 septembre 2001 à New-York ou à ceux qui se rendent à Fukushima, ce tourisme s'apparente à une sorte de pèlerinage moderne dont l'objet peut-être le recueillement. La surconsommation d'images choc véhiculées par des médias omniprésents, l'essor du cinéma d'horreur et de science-fiction qui exposent des visions apocalyptiques participent activement à son essor. L'expérience de la catastrophe et de la mort, expériences par reproduction, deviennent des poncifs banalisés.



Mémorial du 11 septembre 2001, avril 2016. Collection de l'auteur.

À ses débuts, le tourisme noir se veut un « échange culturel mutuel menant à une compréhension commune, et faire de la guerre un fait moins probable dans le futur¹³⁹ ». À titre d'exemples, les musées, les mémoriaux dédiés à la Seconde Guerre mondiale et à l'Holocauste sont un rappel éternel des horreurs commises par l'homme moderne. Tous ces sites s'inscrivent dans une volonté de préserver une mémoire de ces sombres années et d'en tirer un enseignement afin que de telles catastrophes ne se reproduisent plus jamais. On cite aussi la ville d'Hiroshima qui, depuis son bombardement le 6 août 1945 mène une politique de reconstruction entièrement orientée sur la conservation des traces de ce traumatisme. Elle attire chaque année des millions de touristes.

Si on ne peut nier le fait que ces voyages permettent de prendre conscience de la grandeur des désastres modernes, de ressentir une certaine empathie à l'égard des victimes, ils soulèvent néanmoins de vives interrogations à la fois éthiques et esthétiques. Notre société de vitesse facilite ces voyages en même temps qu'elle nous délivre des images de désastres avant même que nous nous soyons rendus sur le lieu, la notion de distance s'abolit et avec elle, toute symbolique. N'importe quel événement nous est rapporté par les journaux, la télévision et internet. Nous vivons l'information « en direct », pour ne pas dire quasiment à la seconde même

¹³⁹ John Lennon, Malcom Foley, *Dark Tourism, The attraction of death and disaster*, Londres, Thomson, 2005, p. 7.

où un événement se produit. Dans ce sillage infernal d'échange et de partage de l'information, l'attractivité du tourisme noir se légitime par ce processus de marchandisation médiatique. Aussi cette pratique touristique peut-elle être interprétée comme un indice de la postmodernité puisqu'elle n'existe que si les événements sont suffisamment récents et intenses pour exister dans la mémoire des contemporains. Selon l'actualité qu'ils consacrent ou non à tel ou tel site sinistré, les médias favorisent la création d'un intérêt initial et la mise en place d'infrastructures touristiques « noires ».

3) De la ruine traumatique : l'exemple de la guerre du Liban (1975-1990)

3.1 La valeur des ruines

Dans un contexte guerrier, les ruines en milieu urbain se présentent comme autant de cicatrices d'un tissu, d'une fonctionnalité et d'une identité symbolique de l'espace brutalement interrompus. À Beyrouth, les ruines dites « violentes », « traumatiques » disséminées un peu partout au sein du tissu urbain sont un rappel éternel des douloureuses années de guerre civile.

Il convient de distinguer l'intérêt que l'on porte à la *Ruine* et au concept de conservation volontaire qui l'accompagne. Si les ruines « lentes » sont le résultat d'un long processus historique, liées à l'action cumulée du temps, des hommes et d'événements variés, les ruines « violentes » à l'inverse, sont consécutives à des événements ponctuels, plus ou moins destructeurs, selon différentes échelles et issues d'aléas violents (les guerres, les catastrophes naturelles ou humaines). Cette seconde catégorie de ruines, plus récente et douloureuse, fait davantage appel à la valeur historique du monument qu'à sa valeur d'ancienneté. Le plus souvent, c'est dans un contexte d'aménagement urbain et de présentation très spécifiques que les ruines violentes s'inscrivent dans un processus de patrimonialisation.

Comme le formule Aloïs Riegl dans son célèbre ouvrage *Le Culte moderne des monuments*, « la dénomination de monument ne peut être comprise dans un sens objectif, mais uniquement subjectif. Ce n'est pas dans leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monument ; c'est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons qu'il soit intentionnel ou non¹⁴⁰ ». Aussi, définit-on un monument comme une œuvre érigée, d'art ou éc Claude Lévi-

¹⁴⁰ Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 43.

Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 356-357. rite, qui a pour but de maintenir dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains passés et particuliers. Sa valorisation résulte d'un processus social par lequel des individus reconnaissent et partagent un ensemble de valeurs, et varie par conséquent selon les sociétés et les époques : « Leur signification et leur importance en tant que monument ne proviennent pas de leur destination originelle, mais elle leur est attribuée par les sujets modernes que nous sommes. Dans les deux cas, aussi bien pour les monuments voulus que pour les non voulus, il s'agit d'une valeur de mémoire et c'est pour cette raison que nous parlons de monuments¹⁴¹. ».

Le Culte moderne des monuments pose les fondements d'une politique de la mémoire. En effet, tout fait humain dont un témoignage nous est conservé peut prendre une valeur historique. Inversement, tout monument historique est aussi un monument de l'art.

Si le témoignage est un monument écrit, sa lecture provoquera des représentations mentales, s'il est un monument de l'art, son contenu sera perçu immédiatement par les sens. Il est dès lors important de se rendre compte que tout monument de l'art, sans exception, est en même temps un monument historique car il représente un degré de l'évolution de l'art plastique pour lequel, à vrai dire, aucun substitut absolument équivalent ne pourra être trouvé. Tout monument historique est aussi un monument de l'art, car un monument écrit d'aussi peu d'importance qu'une feuille de papier déchirée portant une courte note anodine contient en plus de sa valeur historique pour l'évolution de la fabrication du papier, de l'écriture, du matériel pour écrire, etc. toute une série d'éléments artistiques : le format de la feuille, la forme des lettres, la manière de les composer. Certes, ces éléments sont si insignifiants que dans des milliers de cas nous n'y prêtons pas attention parce que nous possédons suffisamment d'autres monuments qui nous font connaître à peu près la même chose de manière plus riche et plus détaillée. Mais si la feuille en question était le seul témoignage conservé de l'art de son époque, nous serions obligés de la considérer comme un monument de l'art tout à fait indispensable malgré son insuffisance. (...) En ce sens, le monument de l'art est donc précisément « un monument historique de l'art ». De ce point de vue, sa valeur n'est pas « une valeur d'art » mais « une valeur historique ». Il en résulterait que la distinction entre « monuments de l'art » et « monuments historiques » n'est pas pertinente puisque les premiers sont contenus dans les seconds et s'y confondent¹⁴².

Riegl distingue trois catégories de valeurs que peut avoir un monument. La première, la valeur d'ancienneté qui est liée au passage du temps et à l'âge du monument. Elle est « indiquée

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 56-57.

par une imperfection, par un manque d'intégralité, par une tendance à la dissolution de la forme et de la couleur qui sont les caractéristiques nettement opposées à celles de l'objet moderne, c'est-à-dire nouvellement produit¹⁴³. ». La valeur d'ancienneté repose donc sur la perception de ces traces. Le monument peut alors faire l'objet d'une conservation partielle, mais pas éternelle car d'autres monuments vont venir le remplacer : « Les ruines d'un château offrent l'exemple le plus frappant d'une désagrégation progressive d'un tout jadis complet. Pourtant l'ancienneté s'exprime mieux par un effet moins violent et plus visuel que tactile, la décomposition de la surface, sa désagrégation et sa patine, qui, outre l'usure des angles et des bords, révèlent un inéluctable travail de dissolution par la nature¹⁴⁴ ». Aussi Riegl en conclut-il que « le principe esthétique fondamental de notre époque sur lequel repose la valeur d'ancienneté peut donc être formulé ainsi : de l'homme nous exigeons la production d'une intégralité comme symbole d'une genèse nécessaire, de la nature nous exigeons par contre la dissolution de l'intégralité comme symbole d'une disparition tout aussi nécessaire¹⁴⁵ ».

La deuxième valeur est la valeur historique d'un monument. Celle-ci s'avère plus grande que l'état d'origine car le monument « représente pour nous un moment déterminé de l'évolution dans un domaine quelconque de l'activité humaine¹⁴⁶ ». Dans ce cas, tous les signes d'altération (usure, érosion, décomposition) doivent être éliminés pour préserver au mieux le monument dans une visée didactique : « Il ne s'agit pas de conserver les altérations provoquées par une dégradation naturelle mais de préserver un document authentique pour les restitutions futures de la recherche en histoire de l'art¹⁴⁷ ». Toutefois, « si le culte de l'historique accorde une valeur documentaire à l'état originel du monument, il reconnaît aussi une valeur limitée à la copie lorsque l'original est irrémédiablement perdu. En ce cas, un conflit insurmontable avec la valeur d'ancienneté surgit si la copie se présente non pas comme un moyen auxiliaire de la recherche historique mais comme un substitut pour l'appréciation historique et esthétique de l'original (le campanile de Saint Marc à Venise)¹⁴⁸ ».

La troisième valeur correspond à la valeur commémorative pour laquelle le monument n'a d'autres ambitions que de prétendre à un présent éternel puisqu'il se réfère aux valeurs et à l'usage contemporains, en d'autres termes au vivant. Il doit donc être protégé d'éventuelles

¹⁴³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 88.

dégradations ou de destructions pour s'inscrire en permanence dans l'actualité : « Alors que le culte de l'ancienneté est exclusivement fondé sur la dégradation et que le culte de l'historique veut arrêter toute dégradation mais sans toucher à celles déjà accomplies qui justifient son existence, le culte de la commémoration prétend à l'immortalité, au présent éternel. ¹⁴⁹ » Pour le dire avec Riegl, « le culte de l'ancienneté est par définition l'ennemi mortel de la valeur commémorative. Tant que les hommes ne renonceront pas à l'immortalité terrestre, le culte de la commémoration demeurera un obstacle insurmontable pour le culte de l'ancienneté¹⁵⁰ ».

Si les ravages de la guerre ravivent l'esthétique de la ruine poétique chère au XVIII^e siècle et au paysage romantique, il s'agit cependant bien de ruines « neuves », qui sont autant de signes de violentes destructions et sont marquées d'un coefficient de souffrance humaine. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les ruines ne renvoient en effet plus seulement au passé mais bien à un présent dont le pouvoir de destruction a indéniablement changé d'échelle. Si la tradition romantique nous a habitués à une vision rêvée des ruines, la conservation des ruines traumatiques en milieu urbain soulève la douloureuse question de la mémoire, voire de la prévention du risque. La conservation de la ruine indique la mémoire de l'évènement. Prendre connaissance d'une catastrophe passée et imaginer que cette catastrophe puisse à nouveau survenir sont deux processus mentaux distincts. Les ruines traumatiques en appellent à la compréhension du sens de l'histoire, d'un passé immédiat qui s'expose dans un registre de douleur : « Il ne s'agit pas de lutter contre l'oubli, mais de donner un sens posthume à la mémoire du mort, un sens qui reste toujours susceptible d'être actualisé¹⁵¹. » Aussi est-il indispensable d'intégrer ces cicatrices spatiales, fonctionnelles et psychologiques à l'ensemble du paysage urbain.

En France, à la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreux sites sont progressivement inscrits ou classés au titre de monuments historiques. Une lente réflexion s'élabore sur la préservation des vestiges de guerre et le développement d'un tourisme des champs de bataille. À l'aube du XX^e siècle et de sa puissance meurtrière sans précédent, la question de la mémoire s'affirme comme l'un des enjeux majeurs pour les acteurs de la guerre. Elle est une leçon des faits pour les générations à venir. À titre d'exemple, les ruines d'Oradour-sur-Glane, village martyrisé le 10 juin 1944 par une troupe Waffen SS se présente aujourd'hui comme un haut lieu de pèlerinage de l'Ouest limousin. Son Centre de la mémoire, par lequel chaque visiteur

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵¹ Henri-Pierre Jeudy, *La Machinerie patrimoniale*, Paris, Sens & Tonka, 2001, p. 92.

doit obligatoirement passer avant d'accéder aux ruines, propose un récit distancié et critique par rapport à la mémoire collective à laquelle il se réfère. S'il transmet cette mémoire, il en fait aussi apparaître la construction, les causes et les conséquences. Toutefois, de nombreuses problématiques de conservation et d'authenticité se posent inévitablement dans la gestion du site. En effet, pour que ces ruines traumatiques soient accessibles et lisibles par les différents publics (environ 300.000 visiteurs par an), il convient de les entretenir. Faut-il entretenir l'ensemble du village, l'église ou bien seulement les parcelles d'espaces verts ? Que doit-on et que peut-on conserver afin de les mettre en valeur et faire sens ?

Si les ruines de guerre « sont la visibilité des sociétés en temps de détresse¹⁵² », les ruines conservées du village d'Oradour-sur-Glane ont pour but de signifier la détresse de victimes innocentes. Au lendemain de la guerre, il est en effet décidé que les ruines du village seraient préservées « en l'état ». Le général De Gaulle entend d'ailleurs faire de ce village le symbole des souffrances du peuple français au cours des quatre années d'occupation qu'il a subies. Bien que ces ruines soient « muettes » et ne nous disent rien de l'événement qui les a conduits à cet état, un vaste corpus de récits, de témoignages et de photographies se constitue dès juin 1944. Ce corpus est aussi alimenté par la forte médiatisation du « procès de Bordeaux », entre janvier et février 1953 au cours duquel une vingtaine de sous-officiers de la Waffen SS, dont quatorze français originaires d'Alsace annexée sont jugés devant un tribunal militaire. Au même moment, dans un contexte de guerre froide et dans un but d'unité nationale, les députés votent une loi d'amnistie qui exempte les Français de la « responsabilité collective ». Le verdict du procès provoque une vive colère à Oradour : un soldat allemand et un Alsacien engagé volontaire furent condamnés à mort, les autres condamnés aux travaux forcés entre cinq et douze ans.

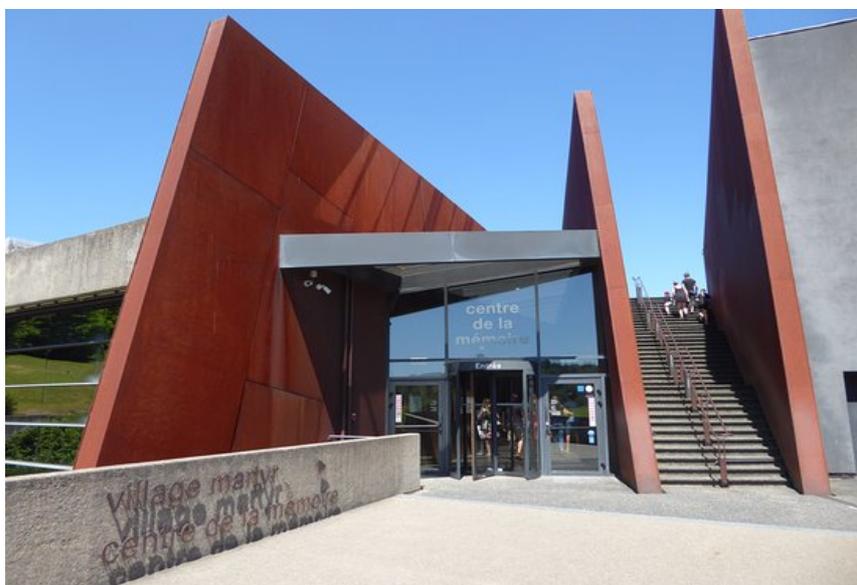
Tous ces éléments participent rapidement à la construction d'un discours collectif et alimentent l'*aura* des ruines d'Oradour. Le village en ruines est un événement puissant, unique, voire l'un des plus grands crimes de guerre national qui atteste de la véracité des faits. À Oradour, le visiteur ne peut qu'être submergé par l'émotion :

Un Centre de la Mémoire a été inauguré en 1999, avec des objets, tels des reliques, exposés dans des vitrines. On ne peut s'empêcher de penser à l'émotion éprouvée à Auschwitz devant les montagnes de valises, de cheveux, de lunettes, de chaussures d'enfants. Mais, dans cette antre de

¹⁵² Walter Benjamin, *Œuvres*, « Sur le concept d'histoire », t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

l'horreur suprême, la masse des objets, remplissant des salles entières, fait immédiatement basculer le regard vers le crime qui y a présidé. Alors qu'à Oradour, les objets expriment un quotidien ordinaire qui s'est soudain figé. Un vélo d'enfant, un jouet, un landau, des lunettes, ... De même l'indication, dans les ruines, du nom de l'échoppe et de son propriétaire individualisent la commémoration, l'éloignant quelque peu d'un mémorial national dédié non pas au soldat mais aux civils inconnus¹⁵³.

Le corpus, les témoins puis les historiens permettent de relater l'événement qui a transformé la village en ruines.



Entrée du *Centre de la Mémoire*, Oradour-sur-Glane.

En raison des intempéries et des transformations dues aux travaux d'entretien et aux normes de sécurité pour accueillir les visiteurs, les ruines perdent leur authenticité :

Ainsi des murs ont été démontés puis remontés pour éviter qu'ils ne s'affaissent. Pour restreindre les déplacements à l'intérieur des maisons, des portes ont été obstruées à mi-hauteur par des murets en pierres modifiant la lisibilité des façades. Des cartouches, en forme d'ardoise d'écoliers, ont été

¹⁵³ Yves Faucoup, « Oradour, la mémoire en ruines », *Le Club de Médiapart*, 10 juin 2017.

disposés à même les murs des maisons pour indiquer les métiers des habitants (charron, gantière, puisatier, ...), faisant du site un écomusée de la vie rurale limousine¹⁵⁴.

Toutes ces interventions transforment donc inévitablement ce qu'elles tentent de préserver. Comme l'analyse Jean-Jacques Fouché¹⁵⁵, les ruines d'Oradour tendent davantage vers une esthétisation, car la scénographie de l'exposition permanente ainsi que le parcours atténuent la violence des faits au profit de l'émotion et de la pitié des visiteurs.

Aujourd'hui classées monument historique et protégées par un mur, les ruines d'Oradour soulève donc de douloureux enjeux d'authenticité et de représentations, à la fois des acteurs locaux mais aussi des observateurs extérieurs, car tous ces acteurs n'accordent pas la même importance ni la même valeur aux ruines.



Le village martyr d'Oradour-sur-Glane.

Un paysage en ruines n'est pas seulement une image de désolation à partir de laquelle on comptabilise le poids économique des destructions de guerre, il est chargé d'une fonction hautement symbolique. Le paysage n'est plus seulement à envisager comme le théâtre des

¹⁵⁴ Jean Jacques Fouché, « L'aura des ruines d'Oradour », *Les cahiers Irice*, 2001, n° 7, pp. 63-72.

¹⁵⁵ *Ibid.*

affrontements, et les ruines comme leurs conséquences visibles. Ils sont l'objet d'un discours savamment orchestré et mis en scène. Quels peuvent être les géo-symboles de la destruction et de la reconstruction ? De quelle manière ceux-ci conditionnent-ils nos représentations des espaces vécus et des espaces perçus ?

3.2 Esthétique de la destruction

La destruction correspond à la mise à bas d'un édifice. Elle est un processus qui se développe dans le temps et se matérialise de manière concrète par le résultat d'une action sur une matière. Dès les premiers récits, la représentation de la destruction est intimement associée à celle de la chute des villes. La ruine en est la première conséquence directe et visible. Dans la mythologie gréco-latine comme dans la tradition judéo-chrétienne, les villes sont le théâtre de grands désastres collectifs. Des désastres naturels (tremblements de terre, inondations, éruptions volcanique) aux dévastations accomplies par la main humaine qui scandent l'histoire, les chutes des villes ne sont jamais perçues comme des faits isolés. Elles représentent les maillons d'une chaîne qui intéresse la responsabilité des peuples et de leurs gouvernants, le respect et la violation des lois humaines et divines, la détestation des dieux.

À titre d'exemple, la ville de Troie occupe une place tout à fait singulière. Au chant IV de l'*Iliade*, Agamemnon annonce à son frère Ménélas qu'« un jour viendra où elle périra, la sainte Iléon, et Priam, et le peuple de Priam à la bonne pique¹⁵⁶ ». Nous sommes avant la catastrophe, mais déjà les ruines se profilent. Agamemnon, Hector et Priam savent que Troie va et doit périr. À un empire en succède un autre, dont la ruine n'est autre que son rappel éternel et l'annonce de sa destruction programmée.

Au Moyen Âge, les représentations de villes en ruines se réfèrent principalement à la Bible avec la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe : « Alors l'éternel fit tomber sur Sodome et sur Gomorrhe une pluie de soufre enflammée par un feu qui venait du ciel, de l'Éternel. Il fit venir une catastrophe sur ces villes ainsi que sur toute la région. Toute la population de ces villes périt ainsi que la végétation¹⁵⁷. »

¹⁵⁶ Homère, *Iliade*, p. 164.

¹⁵⁷ *La Bible*, « Genèse », 19, 24-25.



John Martin, *La Destruction de Sodome et Gomorrhe*, 1852, huile sur toile, Laing Art Gallery.

Babylone est elle aussi une ville maudite. Terre d'exil des hébreux, elle est corruptible et corrompue. Sa ruine s'accomplit dans l'*Apocalypse* :

Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande ! Elle est devenue un habitacle de démons, un repaire pour tout esprit impur, pour tout oiseau impur et détesté, parce que du vin de son ardente impudicité elle a abreuvé toutes les nations et que les rois de la terre ont fornicé avec elle et que les marchands de la terre ont tiré richesse du débordement de son luxe. (...) Alors un ange robuste prit une pierre pareille à une grosse meule et la jeta dans la mer en disant : « Ainsi, d'un coup, sera précipitée Babylone la grande ville ». On entend une voix qui dit « Alléluia ! Il a châtié la grande Prostituée qui corrompait la terre par sa prostitution¹⁵⁸.

Dès la première moitié du XVIII^e siècle, philosophes et critiques s'intéressent à la notion de Sublime, *plaisir mêlé de terreur* que peut revêtir la ruine. Il faut rappeler que Longin (213-271 av. J.-C.) est l'un des premiers à avoir théorisé la notion de sublime dans le discours, écrit ou oral. Elle est une manière de convaincre son auditoire par l'utilisation d'une rhétorique riche en images, la maîtrise du verbe et un style ample :

¹⁵⁸ *La Bible*, « Apocalypse », 17-19.

Le sublime est en effet ce qui forme l'excellence et la souveraine perfection du discours. C'est par lui que les grands poètes et les écrivains les plus fameux ont remporté le prix, et rempli toute la postérité du bruit de leur gloire. (...) Le sublime confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur. Sous l'action du véritable sublime notre âme s'élève en quelque sorte, exulte et prend de l'essor, remplie de joie et d'orgueil comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle avait entendu¹⁵⁹.

Longin définit le Sublime ainsi :

Il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible en enlève l'âme de quiconque nous écoute. (...) Quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme une foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble¹⁶⁰.

Au XVIII^e siècle, Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées sur le Sublime et le Beau* (1757) rediscute cette notion par le biais de la relation entre plaisir et douleur. Le sentiment de sublime naît précisément de tout ce qui excite des idées de douleur ou de péril. En cela, le plaisir relatif (*delight*) — délice lié aux idées de souffrance et de danger, se distingue du plaisir positif (*pleasure*) réveillé par la beauté.

À l'instar de Burke qui imagine la destruction possible de Londres, Hubert Robert préfigure cette poétique de la destruction avec *La Grande Galerie du Louvre en ruine* (1796) d'Hubert Robert préfigure cette poétique de la destruction. Au premier plan, on voit le fragment d'un des deux *Prigioni* de Michel-Ange transférés au musée en 1793, tandis qu'au milieu de la galerie, un dessinateur copie l'Apollon du Belvédère, emblème de la beauté classique qui résiste aux atteintes du temps et des hommes. Le désastre est accompli.

Dans le cas de cette étude sur la destruction guerrière, puis de la reconstruction de Beyrouth, la notion d'urbicide nous semble pertinente pour penser un cadre conceptuel aux nouvelles formes de violences urbaines. En effet, au sortir du conflit en 1991, les lieux discursifs vont être en priorité reconstruits. Au nom du principe d'unité de la nation qu'ils défendent, effacer

¹⁵⁹ Boileau, préface et traduction du *Traité du Sublime* (1674), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 103.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

et rendre visible le processus de pacification, ses agresseurs ciblent les points vitaux de la capitale, les lieux du vivre ensemble et de l'altérité. Annihiler, ruiner une ville, c'est donc briser l'identité d'un groupe auquel un individu se sent appartenir.

Le concept d'urbicide est formulé pour la première fois en 1992 par l'architecte et ancien maire de Belgrade, Bogdan Bogdanovic pour désigner la destruction de Mostar, et plus largement les actes de violences contre les villes de Bosnie. On rappelle que la ville de Mostar est emblématique des divisions internes qui ont morcelées la Bosnie-Herzégovine dans les années 1990. D'une part, la ville doit faire face aux forces extrémistes serbes de Bosnie de Radovan Karadzic; d'autre part, aux forces extrémistes croates de Bosnie de Mate Boban. La population est prise en otage, ségréguée selon son appartenance ethnique. Le 24 août 1993, la ville de Mostar est proclamée capitale de la république de l'État des Croates de Bosnie, tandis que le cessez-le-feu intervient seulement le 25 janvier 1994, un mois avant les accords de Washington qui instaurent la Fédération croate-musulmane :

Alors que les destructeurs de villes étaient habités dans les temps anciens par une « sainte peur », un peur régulée et freinée, il ne peut plus s'agir aujourd'hui que de revendications sans frein de l'*habitus* mental le plus bas. Ce que je crois déceler dans les âmes paniquées des destructeurs de villes, c'est une résistance féroce cinte tout ce qui est urbain, c'est-à-dire contre une constellation sémantique complète, composée de l'esprit, de la morale, de la manière de parler, de goût, de style... je rappelle que le terme d'urbanité désigne jusqu'à ce jour dans les langues de l'Europe le raffinement, l'articulation, l'accord de l'idée et du mot, du mot et du sentiment, du sentiment et du geste¹⁶¹.

Par la suite, la notion d'urbicide est introduite dans le débat français sous la plume de François Chaslin dans son ouvrage *Une haine monumentale : essai sur la destruction des villes en ex-Yougoslavie*. Créé à partir du terme « génocide » (du grec *genos*, « genre », « espèce », et par association « peuple », associé à la racine *-cide*, « tuer », « massacrer »), ce néologisme, appliqué à *urbi* (« cité ») désigne un profond discours de haine de la ville. Il se matérialise par la destruction totale de son identité en tant que lieu d'échanges et de rencontres. En d'autres termes, il s'agit d'une ritualisation de la destruction de la ville à travers un acharnement savamment orchestré sur les bâtiments-symboles de l'urbanité : détruire du dehors et du dedans afin que la ville soit finie, rasée, vidée d'elle-même.

¹⁶¹ Bogdan Bogdanovic, « L'urbicide ritualisé », *La guerre en ex-Yougoslavie*, dans Véronique Nahoum-Grappe (dir.), Paris, Éditions Esprit, 1993, pp. 27-34.

3.3 Photographier la destruction

Si la révolution photographique, au-delà du simple fait d'offrir une représentation vraie de la réalité, cherche à créer une reproduction exacte du réel, elle instaure inévitablement un nouveau rapport au réel. Les premières images de destruction dont nous disposons, représentent essentiellement des bâtiments en ruines, des murs défensifs effondrés et des paysages meurtris. À titre d'exemple, on cite les travaux de Charles Marville mandaté par l'administration parisienne pour photographier les nouvelles constructions et le processus menant à la destruction de bâtiments anciens du tissu parisien des années 1860. Le motif de la ruine devient ici promesse de renouveau.



Charles Marville, *Vues du Vieux Paris* : rue Saint Nicolas-du-Chardonnet, Paris Ve, vers 1866.

Négatif conservé au Musée Carnavalet, Paris.

De nos jours, la photographie occupe donc une place prépondérante dans le questionnement sur la représentation des espaces urbains dévastés. Cela ne fut cependant pas toujours le cas, peut-être en raison du fait que la ruine de guerre n'est pas un décor pour un paysage. Elle se présente davantage comme la défiguration d'un lieu en inscrivant dans la mémoire de la désolation, traumatisme et anéantissement de tout ce que l'homme a bâti.

Jusque dans les années 1970, la photographie de guerre se fonde sur « l'approche Leica ou Rolleiflex », préconisée par l'Agence Magnum¹⁶². Ces appareils, plus maniables et plus légers, permettent au photoreporter d'être au plus proche de l'action, de photographier des moments décisifs d'un événement, produire des « images-pulsion¹⁶³ ». Le photoreportage de guerre va très rapidement s'imposer comme l'expression visuelle par excellence de ce qui ne peut se dire. L'effet recherché est l'action violente, brutale, spectaculaire et sensationnelle. Ces images décomposées, explosées mettent en morceaux le réel et témoignent de sa cruauté.

Cette pratique, qui naît pendant la Seconde Guerre mondiale, atteint son apogée pendant la guerre du Vietnam et participe activement à l'émergence d'une certaine esthétisation de la guerre. La photographie révèle sa « faculté viscérale¹⁶⁴ » à capter l'horreur, elle se veut dénonciatrice de l'absurdité de la guerre. Durant la guerre du Vietnam (1955-1975), les photoreporters exercent leur métier sans aucune contrainte ni limite de déplacement sur le front. Cette période est d'ailleurs considérée comme l'Âge d'or du photoreportage. Par la suite, les militaires prennent conscience de l'impact des images de guerre sur l'opinion publique et en verrouillent l'accès, notamment pendant la guerre des Malouines (1982) et la guerre du Golfe (1990-1991) au cours desquelles les lieux de combats sont interdits aux photoreporters et leur accès, contrôlé et encadré sous peine de retrait de leur *pass* de presse. En raréfiant les images de victimes, cette censure donne l'illusion d'une guerre « propre » auprès de l'opinion publique. Entre voyeurisme, manipulation de l'opinion publique, création de stéréotypes et concurrence de la télévision, le photoreportage ne demeure plus, à partir des années 1980, le seul genre photographique de guerre existant. Sa méthode et son approche sont fortement remises en question.

¹⁶² L'agence Magnum Photos fut fondée en 1947 par les photographes Robert Capa, Henri-Cartier Bresson, George Rodger, William Vandivert et David Seymour.

¹⁶³ Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 182.

¹⁶⁴ Alain Mons, *Paysage d'images*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 31.

C'est dans un contexte d'espaces de plus en plus meurtris, irréguliers, accidentés ou désertifiés par la guerre contemporaine que la question du paysage fait l'objet d'un intérêt renouvelé. En marge de la conception pittoresque ou ornementale, les représentations du paysage, ses perceptions et ses pratiques ne s'envisagent désormais plus uniquement selon des termes esthétiques. Elles deviennent des enjeux politiques, sociaux et économiques. Espace éthique et politique, le paysage se pose en tant que réalité naturelle, reflet de la manière dont les hommes habitent le monde, l'aménagent et le pratiquent. Dès lors, il s'agit pour le photographe de prélever les indices d'un réel toujours plus fuyant afin d'en révéler les failles terrestres, corporelles, matérielles et imaginaires. Si l'horreur de la guerre relève de l'ordre de l'irreprésentable, le défi pour ce dernier est de la mettre en scène de manière métaphorique. Le paysage devient un support, un outil d'interprétation et de lecture des différentes temporalités. La composition photographique se nourrit de cette décomposition spatiale.

3.3.1 Sophie Ristelhueber : montrer une ville ordinaire dans un contexte « extraordinaire » de la ruine.

Durant l'été 1982, en pleine guerre civile, l'opération « Paix en Galilée » est lancée par les forces israéliennes contre la résistance palestinienne (l'OLP) installée à Beyrouth, afin de contraindre la Syrie à quitter le territoire libanais et ainsi, permettre l'accès à la présidence de la République de leur chef Bachir Gémayel. « Armée » d'un appareil photographique, le même que celui de ses collègues photoreporters dits « de guerre », Ristelhueber se rend alors à Beyrouth. Son premier ouvrage, *Beyrouth photographies* (1984) retrace l'histoire de la violence collective depuis les années 1970 jusqu'aux conséquences du siège de la ville. La série est présentée pour la première fois en 1984, à l'Institut français d'Architecture, à Paris.

Dans une démarche radicalement éloignée de celle des photoreporters de guerre, l'attention de la photographe ne se porte pas sur le conflit, les combats ou les victimes mais sur le paysage, les stigmates visibles en son tissu, les structures vidées de toute présence humaine et leurs façades criblées de balles : « Immeubles éventrés, broyés, cassés, marqués d'impacts de balles, escaliers en déroute, tout ramené à la matière [...]. La trace de la guerre est là, physique, dans ces plaies des murs, dans ces béances des façades que la photographie verse subitement à

l'histoire, comme des tragiques monuments de notre époque déjà ruinés, témoignant à la fois d'une splendeur et d'un cataclysme¹⁶⁵. »

Ristelhueber s'intéresse à la trace et à la valeur indicielle laissées sur le paysage par le contact de deux corps. Sans emphase ni froideur, avec une mise à distance, l'artiste traite ici de manière inédite la complexité du conflit dont elle est le témoin. Elle opère un décentrement radical. Loin de toute tentative de « tragification systématique du monde¹⁶⁶», elle interroge la destruction dans une démarche singulière des ruines et des traces laissées par l'homme dans les lieux dévastés par la guerre. Le conflit, ses combats ni mêmes ses victimes n'entrent dans le champ, il y a uniquement « toujours une trace de ce qu'il (l'être humain) avait construit ou de ce qu'il avait détruit¹⁶⁷ ».



Sophie Ristelhueber, *Beyrouth photographies*, 1984.

Ensemble de 31 photographies noir et blanc, tirages argentiques, 50 x 60cm.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle du photographe britannique John Davies, figure emblématique de la « New Topography Photography » dont l'ambition est de produire un

¹⁶⁵ Christian Caujolle, « Que voyons-nous de Beyrouth », *Libération*, 9 avril 1984.

¹⁶⁶ Robbe-Grillet, *Nature, humanisme et tragédie. Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 67.

¹⁶⁷ Ann Hindry, *Sophie Ristelhueber*, Paris, Hazan, 2002, p. 82-83.

ensemble objectif, c'est-à-dire sans opinion et sans jugement envers les choses et les situations photographiées. Il s'agit d'exposer, d'énoncer autrement par la photographie. La « Nouvelle Topographie » s'apparente à une volonté de voir différemment le paysage en s'attachant à la représentation d'un environnement changeant.

Ce regard documentaire n'exclut en rien une forte dimension esthétique. Dans les années 1980, Ristelhueber suit cette trajectoire documentariste, fortement caractérisée par l'intérêt pour la topographie. Les deux photographes travaillent pareillement pour des agences gouvernementales : John Davies pour l'Arts Council de Grande-Bretagne, Ristelhueber pour la DATAR. À l'instar du couple Becher, tous deux s'attardent sur les indices matériels mais aussi sur l'ossature du paysage. Aussi le paysage martyrisé et entropique de Ristelhueber est-il vidé de toute présence humaine pour laisser place à des façades aveugles de béton armé, criblées d'impacts de balles. La ville devient la métaphore d'un corps à la peau trouée et aux entrailles retournées.

Dans une démarche topographique, quasi-archéologique, Ristelhueber examine donc ces traces laissées par l'homme en surface afin de les rendre visibles : « J'ai ces obsessions que je ne comprends pas très bien, de la marque profonde, de la surface entaillée, des cicatrices, des traces que les êtres humains laissent sur terre. Mais il ne s'agit pas d'un commentaire sur l'environnement. D'une certaine manière, je suis une artiste qui travaillerait un peu comme une archéologue¹⁶⁸. »

Ses travaux se distinguent très nettement des photographies de presse ayant traité le conflit. L'enjeu n'est pas dans le cas présent d'informer et de consommer les images sur un mode journalistique mais bien d'« ouvrir la relation du regardeur à l'image qui lui était proposée en mettant sa perception en alerte à plusieurs niveaux de lecture, en ne l'enfermant pas dans un rapport émotif “coup de poing” à ce qu'il voyait¹⁶⁹ ». La photographie ne fournit pas un support d'information médiatique mais se propose comme une réflexion sur la ville contemporaine en ruines qui invite ainsi à questionner le présent.

À travers son travail photographique, Ristelhueber, par une mise à distance dans sa représentation de la guerre, réfléchit à la manière de proposer un discours critique au spectateur. Ses choix esthétiques sont incontestablement révélateurs de ce parti pris. Par l'utilisation d'une

¹⁶⁸ Ann Hindry, *Sophie Ristelhueber, op. cit.*, p. 82-83.

¹⁶⁹ Ann Hindry, *Sophie Ristelhueber, op. cit.*, p. 29-32.

focale normale qui aplatit le sujet et souligne les éléments graphiques ainsi que par l'utilisation du noir et blanc, l'attention se porte sur les motifs géométriques et leur répétition à partir d'un cadrage serré : les impacts de balles, les fenêtres et les briques. Tout repère spatial est écarté : « J'ignore la perspective, j'évite le ciel, les lignes de fuite. Je privilégie les espaces saturés, cloisonnés¹⁷⁰. »



Sophie Ristelhueber, *Beyrouth photographies*, 1984.

Ensemble de 31 photographies noir et blanc, tirages argentiques, 50 x 60cm.

¹⁷⁰ Cheryl Brutvan, Sophie Ristelhueber, *Détails du monde*, Arles, Actes sud, 2002, p. 83-84.

L'observateur est invité à imaginer et à construire ce qui est hors-champ. En s'attachant à la mise à nu des faits et à l'empreinte de l'Histoire sur les paysages, l'artiste rend donc visibles les traces, les plaies et les cicatrices sur les corps urbains martyrisés. Les ruptures de façades, trouées, déchirées sont à voir comme des percées métaphoriques de l'expression des déchaînements humains. L'éventrement des murs, symboles de protection, c'est aussi laisser rentrer la confusion. Il ne s'agit pas de dénonciation ni de pathos mais plutôt d'inviter le spectateur à s'interroger sur ce qui résiste au désastre. En d'autres termes, il s'agit de montrer une ville « ordinaire » dans le contexte « extraordinaire » de la ruine.

On l'observe, cette série n'a pas pour vocation de produire des images relevant du spectaculaire ou du sensationnel. Elle se propose de restituer l'essence ravageuse de la guerre moderne, sans jugement ni sensiblerie. Dans un premier temps, par une mise à distance temporelle puisque l'artiste intervient sur le champ de ruines de l'après-conflit, afin d'en questionner les traces et de leur donner valeur de témoignages. Dans un second temps, l'artiste intervient par le choix des objets photographiés. En effet, la guerre ce n'est pas seulement des hommes qui s'affrontent ou des corps mutilés, c'est aussi des bombardements qui frappent les populations civiles, leurs habitations et ravagent les villes. Dans une vision entropique du monde contemporain, la photographe opère ainsi à un désancrage spatial. Ruines, terre et gravats se désagrègent, se fragmentent pour se mélanger, se superposer au hasard et produire leur propre histoire d'une réalité complexe.

3.3.2 L'architecture figurée de Gabriele Basilico

Dans l'histoire de la photographie, le paysage a toujours occupé une place prépondérante pour l'étude des territoires. Au XX^e siècle, alors qu'on assiste au développement du tourisme, la photographie de carte postale modifie la perception et la représentation qu'on se fait du territoire. En France, dès la fin des Trente Glorieuses, cet imaginaire collectif semble pourtant quelque peu décalé des réalités contemporaines. Aussi, pour remédier à cela, la mission de la DATAR propose-t-elle dès 1984 à des photographes, français et étrangers, de porter un regard sur le territoire français de l'époque. Parmi eux, Raymond Depardon, Robert Doisneau, Gabriel Basilico, Ristelhueber ainsi que Lewis Baltz et Franck Gohlke. Comme l'analysent Bernard Latarjet et François Hers, respectivement ingénieur du Génie rural des eaux et forêts et photographe en poste à la DATAR, « le paysage n'est pas seulement une réalité qu'on

enregistre. Il est surtout la représentation qu'en propose une culture¹⁷¹ ». Dès lors, il s'agit de réaliser un portrait du territoire français, sans aucune contrainte dans la manière d'en rendre compte.

La Mission n'est pas un travail de documentation des politiques d'aménagement du territoire mais un acte d'aménagement. Dans un contexte d'urbanisation et de désindustrialisation sans précédent, la singularité des démarches artistiques engagées est mise en avant et ce, malgré une réception très mitigée ; certains qualifiant en effet ces photographies d'éléments de dénonciation d'une crise du paysage : « Paysage du déclin, de la déception et de la décrépitude¹⁷² », plutôt que comme une contribution esthétique à une nouvelle culture du paysage.

Entre octobre et décembre 1991, un an après la fin officielle du conflit, la Mission Photographique de Beyrouth est lancée sous l'impulsion de la romancière et essayiste Dominique Eddé et grâce au financement de la Fondation Hariri. Ce projet s'articule autour de six photographes, – Gabriele Basilico, Josef Koudelka, René Burri, Raymond Depardon, Fouad Elkoury et Robert Frank. L'objectif est de sauvegarder des traces visuelles du centre-ville de Beyrouth dans une volonté de patrimonialisation des ruines. Il s'agit d'une véritable investigation dans laquelle chaque photographe, sans contrainte de sujet, a pour mission d'explorer et de documenter la ville sinistrée. Lorsque les photographes arrivent à Beyrouth, le chaos règne. Largement dévasté, le centre-ville est déserté. Deux ans plus tôt, en 1989, l'accord de paix de Taëf a mis fin à quinze ans de guerre civile. Sans transition ni concertation, le Liban entame la phase de reconstruction du centre-ville de Beyrouth, en partie détruit au printemps 1975. Une course frénétique commence alors. Partout, de nouveaux immeubles fleurissent, côtoyant des façades éventrées et criblées de balles.

Si depuis la Renaissance, les ruines incitent à la rêverie, les ruines de guerre peuvent difficilement y prétendre car elles ne sont pas consécutives à un abandon, ni à une désertion. Elles sont bien le résultat d'une destruction humaine provoquée par la guerre. Aussi, photographier les ruines de guerre, n'est-ce pas une manière de rendre sa dignité à la ville ? Tenter de conserver une certaine nostalgie d'un passé aujourd'hui défiguré ?

¹⁷¹ Bernard Latarjet, François Hers, *Paysages, Photographies, Travaux en cours en 1984-1985*, Paris, Hazan, p. 28.

¹⁷² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997.

Après quinze longues années de guerre civile, Beyrouth est une capitale défigurée par les bombardements et si la ruine est bien présente comme réalité, il s'agit pour le photographe de l'inclure dans sa réflexion sur le paysage : la ruine dans le paysage urbain d'après-guerre et comme paysage urbain d'après-guerre. Dans le premier cas, la ruine dans le paysage (plan large) structure l'espace de la représentation. Dans le second, la ruine comme paysage (plan serré) fait surgir dans la conscience du spectateur des souvenirs. En cela, la mission photographique *Beyrouth, centre-ville* propose une réflexion sur le travail de mémoire et les champs esthétiques que celui-ci propose. La ruine est l'objet de la commande. Elle organise l'espace photographique en intimant une vision dont les photographes font l'expérience. Tout porte à croire que cette expérience se situe sur deux niveaux de mémoire : celui de la ville et celui des ruines car photographier une ville en ruines, c'est aussi créer une autre vision culturelle des ruines. La destruction est créatrice de vide, de cicatrices et de nouveaux signes.

Devant une telle vision chaotique, entre un passé déconcertant et un futur imprévisible, le photographe et architecte milanais Gabriele Basilico tente d'apporter une réflexion critique sur ce qui reste d'une ville une fois la guerre terminée et sur la manière dont la ville peut encore, après la destruction, produire des possibilités de survivance ou de renaissance. Il dresse un constat progressif de la ruine tout en se situant dans une tradition du paysage urbain.

Depuis ses débuts, les travaux du photographe s'inscrivent en effet dans l'exploration de l'espace urbain et des relations qu'il entretient avec l'activité humaine. Au milieu des années 1970, Basilico s'intéresse en particulier à la photographie d'architecture dont il renouvelle la pratique en l'inscrivant dans un débat sur l'habitat et la ville. Privilégiant un point de vue objectif et frontal, il photographie le paysage contemporain, urbain, portuaire et industriel vidé de ses habitants et de ses usagers. Cette démarche n'est pas sans rappeler celle de Walter Evans et d'Eugène Atget avec qui la photographie devient un support d'enregistrement de la réalité de l'espace humanisé. Dans cette perspective, l'architecture est à considérer comme la manifestation de l'activité humaine, la base matérielle de toute fondation d'une civilisation qui marque temporellement un espace ou un territoire. Mais en 1991, cette confrontation avec la ville en ruine de Beyrouth remet profondément en question la méthode et l'approche de l'espace de Basilico.



Eugène Atget, cour, 178, avenue Choisy. Vue d'architecture (1870-1913), Gallica.bnf.fr



Walter Evans, *New Orleans Houses*, 1935, Florence Griswold Museum.

C'est dans une démarche tout à fait singulière que ce dernier choisit ici d'ouvrir un dialogue privilégié entre architecture et espaces meurtris, loin de l'idée de produire un inventaire, un reportage de la ville ou une quelconque volonté d'esthétisation des ruines. Architecte de formation, il place l'*architecture figurée* au centre de sa pratique : « J'ai cherché à assimiler la structure complexe de la ville, atténuant les effets de dramatisation liés à son histoire, en la regardant comme j'aurais pu regarder Milan ou Rome¹⁷³. » Pour ce faire, il entreprend une première étape de repérage. Il traverse la ville à pied et réalise quelques photos en couleur. Puis, retourne sur ces mêmes lieux où il procède à une vue définitive en noir et blanc.

Dans la série *Beyrouth 1991*, il s'agit exclusivement de vues d'ensemble de la ville et de plans plus resserrés de groupes de bâtiments. L'accent est mis sur la frontalité des ruines et leur mise en valeur selon les lois de la perspective : « mettre de l'ordre » dans les ruines en jouant sur les effets d'ombre et de lumière, l'utilisation de la profondeur de champ, la juxtaposition de différentes échelles et l'articulation du vide et du plein.



Gabriele Basilico, *Beyrouth*, 1991, Mission photographique de Beyrouth.

¹⁷³ Gabriele Basilico, Dominique Eddé, Francesco Bonami, *Beyrouth 1991*, Cherbourg, Le point du jour, 2003, p. 33.

De plus, contrairement à la série *Beyrouth, Photographies* de Ristelhueber, la présence humaine, certes peu visible, n'est pas écartée : « Il s'agissait pour moi de chercher les clés qui m'auraient permis d'instaurer un rapport personnel et affectif avec le lieu. Instaurer d'une façon ou d'une autre un dialogue avec la ville, le plus humain possible. Je voulais me familiariser, arrêter de considérer la ville comme une grande blessure ouverte ou comme une relique¹⁷⁴. »

En 2003, douze ans après sa première mission, Basilico se rend une nouvelle fois à Beyrouth dans le cadre d'une commande pour la revue d'architecture *Domus*. Le photographe revient alors sur les différents points de vue photographiés en 1991 afin de les mettre en perspective avec leur actualité. Que reste-t-il de leurs structures mutilées ? Quelles formes revêt la nouvelle urbanisation de la ville ? Basilico constate très rapidement que le centre-ville de Beyrouth est passé sans transition de *ville-ruine* à *ville-chantier*. Désormais, espaces vides et zones entièrement reconstruites se côtoient. La série *1991(2003)* met d'ailleurs parfaitement en évidence ces transformations radicales. Douze ans plus tard, les mêmes lieux sont totalement modifiés, jusqu'à devenir parfois méconnaissables. Cette mise en perspective questionne incontestablement les différentes possibilités de survivance de la ville : la ville comme objet transformé, en ruines mais également la ville comme objet de transformations futures, résultat du processus de reconstruction.

Comme le souligne Marcel Fortini¹⁷⁵, on peut prêter à la mission photographique *Beyrouth, centre-ville* un caractère historique dans la mesure où cette commande et le livre qui en résulte figent les conséquences d'une catastrophe liée à une guerre. Contrairement aux ruines antiques qui traversent les époques car elles appartiennent au patrimoine mondial de l'humanité, les ruines de guerre n'ont pas vocation à être (toutes) conservées. Certes, on construit des mémoriaux pour perpétuer la mémoire des guerres, des génocides, conservés et restaurés par une volonté politique d'établir un devoir de mémoire contre l'oubli, mais à Beyrouth, c'est le parti pris de la *tabula rasa* qui a été choisi. Dans ce contexte, la Mission photographique prend un sens mémoriel tout particulier puisqu'elle procède de la survivance et de la construction d'une mémoire sur l'esthétique des ruines de la guerre de Beyrouth. Dans une certaine mesure, elle permet ici d'aller à l'encontre de la volonté politique en sauvant les ruines urbaines (de guerre) de la disparition physique qui les menaçait.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁵ Marcel Fortini, *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre : Beyrouth, centre-ville, une commande exemplaire*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 24.

Aussi, *Beyrouth, centre-ville* constitue un témoignage visuel incontestable, certes subjectif, qui participe activement à la construction d'une esthétique des ruines dont seule la trace photographique peut encore témoigner. Chaque ruine, selon le point de vue critique adopté par le photographe, favorise une esthétique du manque en ce qu'elle est une altération par rapport aux souvenirs qu'elle réveille. La photographie, en tant que marque de survivance dans la mémoire collective lui permet de traverser le temps, de devenir intemporelle, en particulier auprès de la jeune génération libanaise qui n'a pas connu le centre-ville d'avant-guerre, ses anciens souks et sa mythique place des martyrs aujourd'hui disparus avec la reconstruction orchestrée par SOLIDERE. En cela, cette commande constitue donc un projet photographique charnière de réappropriation de la mémoire active en ce qu'il interroge la perte plutôt que de l'illustrer.

Il faut remarquer que cette campagne s'inscrit dans la lignée des grandes commandes telle que la Mission héliographique (1851) qui avait pour but l'éducation et l'information scientifique des Français et des artistes dans la représentation des paysages urbains et naturels. Les ruines apparaissent officiellement en photographie à travers les vues des sites archéologiques prises par Maxime Du Camp lors de son voyage en Égypte en 1849-1850 avec Gustave Flaubert. Isolés de toute présence humaine, ces clichés constituent des témoignages historiques et documentaires. Occasionnellement, des personnages sont mis en scène afin d'indiquer une notion d'échelle. Avec Disderi et la création d'un service photographique des armées françaises en 1855, une nouvelle approche de la ruine voit le jour. La guerre et ses ruines sont évoquées à travers des portraits de soldats et de campements militaires. La lenteur des procédés de l'époque interdit la saisie du mouvement. Puis avec la Commune (1871), les Première et Seconde Guerres mondiales, la ruine devient véritablement un « tremplin esthétique ». La présence humaine pouvant être « accessoire » selon la construction recherchée. En cela, les missions archéologiques font de la ruine un monde réel, des champs de bataille une tragique réalité historique, politique et documentaire.

Si la naissance de la photographie a donné lieu à une « esthétique généralisée¹⁷⁶» en raison des possibilités techniques de reproduction et de diffusion massive des images qu'elle permet aujourd'hui, on constate avec les photographies de Sophie Ristelhueber et de Gabriele Basilico qu'elle affirme avec puissance son caractère singulier et métaphorique. Alors que la guerre pulvérise le paysage, la photographie permet de révéler l'ultime de la dévastation. La

¹⁷⁶ Alain Mons, *Paysage d'images*, *op. cit.*, p. 27.

composition photographique se nourrit de cette décomposition spatiale. En prélevant des morceaux du réel, la photographie fait, à sa manière, l'éloge de la faille. Elle donne à voir autrement, rend visibles les stigmates, les fissures terrestres, matérielles et humaines. Si pour le dire avec Jean Baudrillard, « l'espèce humaine est sans doute la seule à avoir inventé une mode spécifique de disparition qui n'a rien à voir avec la loi de la nature¹⁷⁷ » (sur un plan purement logique), il existe néanmoins une inadéquation fondamentale entre la photographie et la catastrophe. La dimension temporelle du désastre ne s'accorde nullement avec le caractère instantané de la photographie. Il n'en demeure pas moins que l'image photographique permet de rendre visible l'invisible. Elle est un « certificat de présence », un *memento mori*.

On l'observe, il existe aujourd'hui bon nombre d'ouvrages reproduisant les photographies de désastres : Hiroshima-Nagasaki ainsi que les nombreuses villes martyres de la Seconde Guerre mondiale. La destruction et son imagerie est un puissant horizon esthétique qui attire autant qu'il révolte. Le chaos séduit, fascine. Dans l'anéantissement et l'effritement de l'espace, le médium photographique suspend le temps et devient pour le dire avec Roland Barthes, « un point énigmatique d'inactivité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt ¹⁷⁸» dont l'image provoque chez le spectateur un sentiment de *sublime* fondé sur le choc et la terreur : « La terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime¹⁷⁹». Contrairement au sentiment du beau qui naît de l'harmonie et entraîne une douceur plaisir, le plaisir relatif du sublime provient d'un fond de menace qui déstabilise le sujet malgré sa mise à distance. Dans cette « esthétique de la disparition », la ruine devient une « expérience esthétique apocalyptique », du grec *apokalupsis* – « Calypso », la déesse qui dissimule –, et procède ainsi d'une expérience de dévoilement.

¹⁷⁷ Jean Baudrillard, *Le mal ventriloque*, Paris, L'Herne, 2008.

¹⁷⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 142.

¹⁷⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1998, p. 102.

4) Des ruines naturelles et écologiques : la catastrophe comme fait social total

4.1 La catastrophe comme métaphore

Selon le *Dictionnaire des risques*, une catastrophe est un événement causant un sinistre d'ampleur majeure, dont les conséquences sociales et symboliques sont d'ordre historique. Dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2010), elle est apparentée à un « malheur effroyable qui cause la mort de nombreuses personnes ». Partant de ces deux définitions, on constate que la catastrophe repose donc sur la conjugaison de deux facteurs : l'intensité de l'impact et le caractère exceptionnel.

D'un point de vue étymologique, le terme grec *katastrophê* trouve son origine dans la sphère théâtrale. Composé du radical *strophê*, dérivé du verbe *strephein* qui signifie « action de tourner, évolution », et du préfixe *kata*, « idée de contrainte et de chute », il désigne chez les grecs de l'Antiquité le dernier acte de la tragédie. Sa fonction est double : il raconte le dénouement d'une intrigue tout en provoquant une *catharsis*. Sous l'Empire romain, les tragédies au dénouement sanglant suscitant un vif engouement, la connotation négative prend le dessus. Historiquement, le terme français « catastrophe » est introduit par François Rabelais dans le *Quart Livre* (1522) : « Pantagruel, le faiseur de catastrophe », puis chez Voltaire avec *Le poème sur le désastre de Lisbonne* (1756). Survenu le 1^{er} novembre 1755, jour de la Toussaint, le tremblement de terre de Lisbonne marque le basculement de la culture européenne vers les Lumières de la Raison :

Ô malheureux mortels ! Ô terre déplorable !
Ô de tout le mortel assemblage effroyable !
D'inutiles douleurs éternel entretien !
Philosophes trompés qui crie : « Tout est bien »,
Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,
Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;
Cent mille infortunés que la terre dévore, (...)

Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :

« Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes » ?

Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants

Sur le sein maternel écrasés et sanglants¹⁸⁰ ?

Dans les sociétés dites « traditionnelles », l'explication de la catastrophe repose en grande partie sur le fléau divin, « la divine Providence ». Avec le Romantisme, elle est, si l'on s'appuie sur l'exemple du tremblement de terre de Lisbonne (1755), une sublimation esthétique du désastre, de ses forces et de ses formes.



Le tremblement de terre de Lisbonne 1755 : Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* (1759). BNF-Expositions virtuelles , « Le fanatisme religieux ».

À peine ont-ils mis le pied dans la ville en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas ; la mer s'élève en bouillonnant dans le port, et brise les vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques ; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent ;

¹⁸⁰ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, Gallica : Les essentiels Littérature : www.gallica.bnf.fr

trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines, Le matelot disait en sifflant et en jurant : « Il y aura quelque chose à gagner ici. -- Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène ? disait Pangloss. -- Voici le dernier jour du monde ! » s'écriait Candide. Le matelot court incontinent au milieu des débris, affronte la mort pour trouver de l'argent, en trouve, s'en empare, s'enivre, et, ayant cuvé son vin, achète les faveurs de la première fille de bonne volonté qu'il rencontre sur les ruines des maisons détruites et au milieu des mourants et des morts. Pangloss le tirait cependant par la manche. « Mon ami, lui disait-il, cela n'est pas bien, vous manquez à la raison universelle, vous prenez mal votre temps. -- Tête et sang ! répondit l'autre, je suis matelot et né à Batavia ; j'ai marché quatre fois sur le crucifix dans quatre voyages au Japon ; tu as bien trouvé ton homme avec ta raison universelle ! ».

Quelques éclats de pierre avaient blessé Candide ; il était étendu dans la rue et couvert de débris. Il disait à Pangloss : « Hélas ! procure-moi un peu de vin et d'huile ; je me meurs. -- Ce tremblement de terre n'est pas une chose nouvelle, répondit Pangloss ; la ville de Lima éprouva les mêmes secousses en Amérique l'année passée ; même causes, même effets : il y a certainement une traînée de soufre sous terre depuis Lima jusqu'à Lisbonne. -- Rien n'est plus probable, dit Candide ; mais, pour Dieu, un peu d'huile et de vin. -- Comment, probable ? répliqua le philosophe ; je soutiens que la chose est démontrée. » Candide perdit connaissance, et Pangloss lui apporta un peu d'eau d'une fontaine voisine¹⁸¹.

Depuis Georges Cuvier qui, en 1812, propose d'expliquer la formation de la Terre par une série de cataclysmes, le catastrophisme semble à la mode dans le champ scientifique mais aussi idéologique. Il faut attendre le XIX^{ème} siècle avec *Le Dictionnaire de la langue française* par Émile Littré pour que l'acception s'institutionnalise sous les termes de « grand malheur », « renversement », « fin déplorable ». On l'observe, la connotation funeste de la catastrophe, le « faire spectacle », est donc largement plébiscitée au cours des siècles.

Avec l'industrialisation, l'avènement de la modernité, les deux grandes guerres mondiales, la Shoah et Hiroshima-Nagasaki, l'humanité prend conscience de sa capacité autodestructrice. On pense en particulier aux écrits de Hans Jonas qui ont fortement contribué aux réflexions de ce que l'on nomme aujourd'hui l'écologie politique. Si l'Esprit moderne soutient le Progrès, il contient donc avec lui l'idée de catastrophe, d'anéantissement et de désenchantement : « Le monde moderne dans toute sa puissance, en possession d'un capital technique prodigieux, entièrement pénétré de méthodes positives, n'a sur toutefois se faire ni une politique, ni une morale, ni un idéal, ni des lois civiles ou pénales, qui soient en harmonie avec les modes de vie

¹⁸¹ Voltaire, *Candide ou l'Optimiste*, 1748, BNF Essentiels : <https://candide.bnf.fr>.

qu'il a créés, et même avec les modes de pensée qui la diffusion universelle et le développement d'un certain esprit scientifique imposent peu à peu à tous hommes¹⁸². »

À partir des années 1970-1980, l'anthropologie s'intéresse particulièrement aux conséquences structurelles et aux processus sociaux et anthropiques mis en œuvre pendant et après une catastrophe. Dans le monde germanique, sous l'impulsion des sociologues Lars Clausen et Wolf R. Dombrowsky, on parle de *Katastrophensoziologie*. Refusant de considérer la catastrophe comme « anormale » ou « insolite », la *Katastrophensoziologie* s'inscrit dans un processus social, historique et politique lié aux sociétés traditionnelles considérées vulnérables et incapables de se prévenir du danger. À l'inverse, les sociétés dites modernes sont soumises au « risque », domaine de la science et des mathématiques.

La « catastrophe » se distingue de « l'accident », du « risque » en ce qu'elle est irreprésentable, anormale. Le risque communément accepté, est régulier, calculable, voire « normal » et prévisible. De cette métaphore de l'aléa, la catastrophe, - personnifiée, « chosifiée »-, devient *photogénique*¹⁸³. Chaque détail, érigé en symbole ou allégorie, participe à la construction d'un mythe. Quelle que soit sa nature (guerrière, naturelle, écologique ou industrielle), la catastrophe provoque toujours une rupture de l'ordre social établi. Elle est un « trou de mémoire » qui fragilise toute tentative de transmission et d'héritage éthique et esthétique. Dans certains cas, la mémoire du désastre peut générer des anticipations exacerbées, surmédiatisées, parfois maladroites ou grossières, qui prennent la forme de « ruines en devenir » ou de « ruines du futur » : « Les sociétés occidentales ne se voient plus clairement dans le miroir du futur ; elles semblent hantées par le chômage, gagnées par l'incertitude, intimidées par le choc des nouvelles technologies, troublées par la mondialisation de l'économie, préoccupées par la dégradation de l'environnement. De surcroît, la prolifération des “guerres ethniques” répand sur ces sociétés les relents d'un remord et comme un sentiment de nausée¹⁸⁴. »

Partant de cette nouvelle donne – la catastrophe en tant que réalité sociale –, les modèles référentiels, normes et valeurs sociales passés s'avèrent caduques, voire contradictoires avec notre *présentisme*. La banalisation de l'informe rend stérile toute tentative de discours critique à tel point que l'anomalie devient la norme. En témoignent les diverses productions culturelles

¹⁸² Paul Valéry, « La politique de l'Esprit. Notre souverain bien », *Œuvres I*, p. 1017.

¹⁸³ Tzvetan Todorov, « Réflexions sur l'étrange charme de la guerre », *Le Monde*, 18 septembre 2012.

¹⁸⁴ Ignacio Ramonet, *Géopolitique du chaos*, Paris, Galilée, 1997, p. 14.

(jeux vidéo, films, séries TV, bandes-dessinées), vecteurs contemporains de la communication, qui se concentrent autour de l'imaginaire de la catastrophe. Aussi, pouvait-on lire dans la presse française à propos des attentats du 11 septembre 2001 à New-York :

- À la vue de la fumée s'échappant du World Trade Center le 11 septembre 2001, nombre de téléspectateurs eurent l'impression d'assister en direct à un remake dédoublé de la Tour infernale. (*Libération*, 11 septembre 2003)

Pour le dire avec Jean Baudrillard, le plus vrai que le vrai devient le faux, et le plus beau que le beau, le monstre. Cette hyperréalité caractérise la manière dont notre conscience interagit avec la réalité, incapable dans ces conditions de distinguer la réalité et l'imaginaire. Le simulacre devient une représentation du réel : « Il ne s'agit pas d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie, mais d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout procédé réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties¹⁸⁵. »

De cette redondance de la catastrophe, on peut se demander si celle-ci est réellement un événement ou bien un événement « hors-norme ». En effet, la prolifération des images et des informations en temps réel – « pornographie médiatique » de la catastrophe –, à laquelle nous assistons aujourd'hui nous encourage à penser que nous sommes dans une certaine mesure pris en otage dans le « syndrome de Stockholm », à la fois victime et coupable. Sur les réseaux sociaux en particulier, malgré l'effroi que de telles images nous inspirent, nous « partageons » (*I share*), nous aimons (*I like*) : « Chaque événement, même minime, doit désespérément être imputé à quelqu'un ou quelque chose – tout le monde est responsable, une responsabilité flottante maximale est là, prête à s'investir dans n'importe quel incident¹⁸⁶. » L'événement est premier avant même que ne s'y subsiste le discours qui l'interprète : « L'événement, c'est le merveilleux des sociétés démocratiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu. Devenu intimement lié à son expression, sa signification intellectuelle, proche d'une première forme d'élaboration historique, se vide au profit de ses virtualités émotionnelles. La réalité propose, l'imaginaire dispose¹⁸⁷. »

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁷ Pierre Nora, « l'événement monstre », *Communications*, n° 18, 1972. Pierre Nora, Jacques Le Goff, *Faire de l'histoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1974.

Au cours du XX^e siècle, peu de temps après le lancement de la bombe atomique durant la guerre 1939-1945, on assiste à une crise de la modernité. Si le progrès technique et scientifique démultiplie le pouvoir destructeur de l'homme, il inaugure avec lui la voie vers des catastrophes d'ampleur inégalée et une domestication de l'homme par l'homme sans précédent. Comme annoncé en préambule, on peut esquisser trois grandes tendances de catastrophes du temps présent : naturelles et écologiques (le séisme en Haïti de 2010 : plus de 230 000 morts et 300 000 blessés), technologiques et industrielles (l'accident nucléaire de Fukushima le 11 mars 2011, classé niveau 7, ce qui le place au même degré de gravité que celui de Tchernobyl en 1986), et enfin humaines et sociales (les attentats du 11 septembre 2001, à New-York).

De nos jours, de nombreux philosophes, sociologues et économistes tels qu'Edgar Morin et Paul Virilio, s'emparent volontiers de cette thématique et participent, dans une certaine mesure, à l'institutionnalisation d'un pessimisme croissant face au futur. On parle de « Décadence », « Apocalypse », « Crise », « Krach », « Fléau », « Ruine », « Chaos », « Naufrage », « Effondrement », « Chute ». Ces termes sont autant de synonymes qui caractérisent la catastrophe et abondent dans la littérature, le cinéma et les sphères médiatiques. Nommer la catastrophe, revient donc à lui donner une épaisseur sociale afin de révéler des éléments jusque-là ignorés et déclencher une prise de conscience collective : « Le progrès, la foi au progrès, le fanatisme du progrès, c'est le trait qui caractérise notre époque, qui la rend si magnifique et si pauvre, si grande et misérable, si merveilleuse et assommante. Progrès et choléra, choléra et progrès, deux fléaux inconnus aux anciens¹⁸⁸. »

4.2 Du mythe du Déluge au mythe du Progrès

En 1756, dans sa *lettre à Voltaire*, Jean-Jacques Rousseau écrit : « Je crois avoir montré qu'excepté la mort, qui n'est presque un mal que par les préparatifs dont on la fait précéder, la plupart de nos maux physiques sont encore notre ouvrage. Sans quitter notre sujet de Lisbonne, convenez, par exemple, que si la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également, et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre, et peut-être nul. Tous eussent fui au

¹⁸⁸ Rodolphe Töpffer, *Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et les maîtres d'écoles*, Le Temps qu'il fait, 2001, p. 9.

premier ébranlement¹⁸⁹. » En 2004, quelques temps après le tsunami asiatique, Jean-Pierre Dupuy déplore quant à lui que, « nous apprîmes que si les récifs de corail et les mangroves côtières n'avaient pas été impitoyablement détruits par l'urbanisation, l'aquaculture et le réchauffement climatique, ils auraient pu freiner l'avancée de la vague meurtrière et réduire significativement l'ampleur du désastre. Vint ensuite le moment, ô ironie de la médiatisation du monde, où l'on s'étonna de prêter soi-même à la catastrophe tant d'attention¹⁹⁰ ».

À la lecture de ces deux extraits, alors que plusieurs siècles séparent ces deux auteurs, on comprend que les catastrophes naturelles ne doivent pas être analysées indépendamment de toute action humaine puisque dans une certaine mesure, elles ne seraient que la forme de notre crime. Si au siècle des Lumières, la catastrophe naturelle traduit tantôt une colère divine, tantôt un déséquilibre naturel ou une puissance de la nature, elle est aujourd'hui vécue comme accident et à ce titre, devient une effraction de la nébuleuse technologique qu'il convient impérativement de rectifier. De ce fait, le renouvellement sémantique du mot « catastrophe » est indéniablement à replacer dans le paradigme de la modernité dominant depuis le XIX^e siècle, puis consolidé au XX^e siècle : « La nature apparaît comme un ensemble de forces, dont la science s'efforce de comprendre les mécanismes, et la technique d'en proposer la maîtrise¹⁹¹. »

L'ignorance et l'incapacité de l'homme à maîtriser la nature seraient les causes des catastrophes. Le mythe diluvien, révisé dans le processus de modernité, suppose la catastrophe comme conséquence implicite de l'industrialisation et inhérente à toute civilisation. D'un point de vue politique et sociétal, la catastrophe dite « naturelle » est d'ailleurs impensée. Sous l'appellation « catastrophe » peuvent se confondre une catastrophe naturelle (tsunamis, incendies), une catastrophe écologique (explosion nucléaire) ou une catastrophe humaine et sanitaire (famine, guerre, génocide). Les catastrophes seraient comme devenues « démocratiques », puisque dans les cas suivants, la mort, la souffrance et la violence sont présentes.

On l'a dit, dans l'acception commune, la catastrophe naturelle repose sur le modèle du Déluge qui reste le premier récit de cataclysme climatique. On ne dénombre pas moins de treize textes profanes et sacrés relatant l'engloutissement du monde. C'est le cas dans la *Genèse*,

¹⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 1061.

¹⁹⁰ Jean-Pierre Dupuy, *Petite métaphysique des tsunamis*, Paris, Seuil, 2005, p. 43.

¹⁹¹ François Walter, *Un désir de catastrophe*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

l'Épopée de Gilgamesh, le *Coran*, les *Métamorphoses* d'Ovide ainsi que dans les civilisations maya, scandinave, chinoise, et autres mythes tels que *L'Atlantide* développé par Platon, Mû et Gondwana. Cependant, leurs interprétations varient. À titre d'exemple, le mythe babylonien permet de raconter que même une victoire totale de la nature ne serait pas définitive. La suprématie des forces cosmiques sur les hommes a des limites, elle ne dure que jusqu'à un certain moment, à partir duquel tout recommence. Le déluge peut tout détruire mais l'humanité renaît et se remet au travail :

Aux premières lueurs du matin un nuage noir monta à l'horizon ; Adad ne cessait pas de gronder au-dedans, les dieux Shoullat et Hanish le précédant et allant en porte-trônes dans la montagne et le pays, Erragal arrache les poteaux. Ninourta s'en va faire déborder le barrage, les Anounnakou ont levé des torches et de leur rayonnement embrasent le pays. L'engourdissement (engendré par) Adad passa dans les cieux ; il changea tout ce qui était brillant en obscurité. Un jour entier la tempête. Elle souffla vivement. L'arme divine passa sur les gens comme un ouragan. Un frère ne voyait plus son frère, des cieux les gens n'étaient plus identifiables. ¹⁹²

Dans la tradition religieuse occidentale, le Déluge apparaît comme un épiphénomène de l'histoire humaine. Le récit biblique est en effet structuré en quatre séquences : dé-création, destruction, recréation et refondation. L'Humanité, créée à l'image de Dieu ne pouvant plus remplir sa fonction une fois détruite, la destruction généralisée permet sa recréation. Il s'agit là d'un mythe de refondation dans lequel une nouvelle mission est assignée à l'homme :

Ils arrivèrent vers Noé dans l'arche, deux par deux de toute chair en qui était souffle de vie, et ceux qui entraient, c'était un mâle et une femelle de toute chair qui arrivaient selon ce qu'Elohim lui avait ordonné. Alors Iahvé referma derrière lui. Le Déluge dura quarante jours sur la terre. Les eaux s'accrurent et soulevèrent l'arche qui s'éleva au-dessus de la terre. Les eaux grandirent et s'accrurent beaucoup sur la terre et l'arche allait sur la surface des eaux. Les eaux grandirent beaucoup, beaucoup, au-dessus de la terre et toutes les hautes montagnes qui existent sous tous les cieux furent recouvertes. Les eaux avaient grandi de quinze coudées de haut et les montagnes avaient été recouvertes. Alors expira toute chair qui remue sur la terre : oiseaux, bestiaux, animaux, toute la pullulation qui pullulait sur la terre, ainsi que tous les hommes. Tout ce qui avait en ses narines une haleine d'esprit de vie, parmi tout ce qui existait sur la terre ferme, tout mourut. Ainsi furent supprimés tous les êtres qui se trouvaient à la surface du sol, depuis les hommes jusqu'aux bestiaux, jusqu'aux reptiles et jusqu'aux oiseaux des cieux. Ils furent supprimés de la terre, il ne resta que Noé

¹⁹² *L'épopée de Gilgamesh*, Tablette XI.

et ceux qui étaient dans l'arche. Et les eaux grandirent au-dessus de la terre durant cent cinquante jours¹⁹³.

La malice de l'homme est la principale cause du Déluge qui dura quarante jours et quarante nuits. L'homme, tel qu'il avait été créé par Dieu est devenu un être impur qui doit disparaître de la surface terrestre, à l'exception de Noé, le seul homme juste qui mérite d'être gracié et doit sauver l'espèce. Au terme de ce cataclysme, la décrue annonce une nouvelle ère. Le vent, premier signe et symbole du souffle de Dieu, marque la fin de la colère divine et le retour à la vie.

Dès le XVI^e et XVII^e siècles, le Déluge universel est un thème très représenté dans l'art occidental. Raphaël et Michel-Ange peignent ainsi sur fresque le moment dramatique de la montée des eaux, tandis que Nicolas Poussin opte quant à lui pour un paysage tragique au sein duquel s'inscrit une promesse de renouveau. Si le Déluge tend progressivement à devenir le support du genre tragique, c'est précisément parce qu'il rejoint les inquiétudes qui s'expriment dès cette période.



Nicolas Poussin, *L'Hiver ou Le Déluge*, 1660-1664, huile sur toile, Musée du Louvre.

¹⁹³ *La Bible*, « Genèse » (VI, 5-IX, 17).

Dans la tradition religieuse occidentale, le Déluge apparaît comme un épiphénomène de l'histoire humaine. Les tremblements de Lisbonne, Messine et Calabre participent activement à l'émergence d'une conscience nouvelle de la précarité de l'existence humaine qui pose le mythe diluvien en catastrophe punitive divine. Toutefois, grâce au développement parallèle des sciences de la terre et de la nature des Lumières (Burnet, Buffon), le Déluge perd progressivement son caractère surnaturel et punitif. C'est désormais l'histoire humaine qui s'inscrit dans l'histoire de la nature. L'existence de catastrophes multiples et diverses est considérée comme d'origine purement physique. Il n'en demeure pas moins que le Déluge universel reste de manière métaphorique, un moment clé dans l'histoire de l'humanité. Il est un châtement didactique. Alors que certains dénoncent l'injustice et la violence de ce châtement, d'autres voient là un acte de purification de l'humanité. Doit-on alors considérer le Déluge comme une punition ou une chance pour l'homme de renaître meilleur ?

On l'observe, le mythe (diluvien) en tant que fable, récit populaire ou littéraire qui met en action des êtres (irréels) placés dans des situations réelles ou inventées, participe de la construction collective. Il est un récit forgé pour répondre aux grandes questions que les hommes se sont toujours posées quand ils réfléchissent à leurs origines et aux raisons d'être. Il est un « récit traditionnel, portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destiné à forger l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde¹⁹⁴ ». Aussi, à la part d'enchantement qu'il possède, tout mythe est donc avant tout une réponse à une question, ou du moins une tentative d'explication. A la différence d'un récit historique, il n'a pas pour vocation d'attester d'un événement. Il est un récit vraisemblable.

Se fondant sur des comparaisons linguistiques, Georges Dumézil observe une structure commune à tous les mythes des peuples de langue indo-européenne : la souveraineté spirituelle (magico-religieuse et juridique), la force (guerrière) et la fécondité (nourricière et économique). Ces trois composants sont une manifestation de l'activité de l'esprit et un outil d'intelligence : « Ce que j'ai proposé, pour faire court, de nommer « les trois fonctions », ce sont les trois composantes actives dont ces divers peuples (Indiens, Iraniens, Germains, Celtes, Italiotes cités précédemment) considéraient l'heureuse réunion, ajustée et hiérarchisée, comme indispensable

¹⁹⁴ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, p. 12.

à la bonne marche de toutes sortes de mécanismes, aussi bien celui de l'univers que celui de la société, et de la société divine comme de l'humaine.¹⁹⁵».

Héritier de la nouvelle mythologie comparée de Dumézil, Claude Lévi-Strauss, dans son *Anthropologie structurale* développe la notion de « mythèmes¹⁹⁶ », éléments d'une grammaire de mythes qui racontent et mettent en scène la différence entre la nature et la culture. Les mythèmes se succèdent dans le temps narratif et peuvent parfois en rappeler ou en répéter d'autres. On privilégie cependant le contenu référentiel (l'histoire racontée), non pas la manière dont l'histoire est mise en scène. Ce schème de pensée permet ainsi de comparer la manière dont les mythes s'articulent eux entre et se hiérarchisent car, de par leur portée universelle et fonction significative, ils s'avèrent indispensables à toute société et toute forme sociale. Dans sa *Pensée sauvage* (1962), Lévi-Strauss conclut d'ailleurs que le mythe est le résultat d'une pensée rigoureuse, appliquée à des objets concrets plutôt qu'abstraites :

Selon chaque cas, le monde physique est abordé par des bouts opposés : l'un suprêmement concret, l'autre suprêmement abstrait ; et ce soit sous l'angle des qualités sensibles, soit sous celui des propriétés formelles. Mais que, théoriquement au moins, et si des brusques changements de perspective ne s'étaient pas produits, ces deux cheminement fussent promis à se rejoindre, explique qu'ils aient l'un et l'autre, et indépendamment l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace, conduit à deux savoirs distincts bien qu'également positifs : celui dont une théorie du sensible a fourni la base, et qui continue de pourvoir à nos besoins essentiels par le moyen de ces arts de la civilisation ; agriculture, élevage, poterie, tissage, conservation et préparation des aliments, etc., dont l'époque néolithique marque l'épanouissement et celui qui se situe d'emblée sur le plan intelligible, et dont la science contemporaine est issue. Il aura fallu attendre jusqu'au milieu de ce siècle pour que les chemins longtemps séparés se croisent : celui qui accède au monde physique par le détour de la communication, et celui dont on sait depuis peu que, par le détour de la physique, il accède au monde de la communication. Le procès tout entier de la connaissance humaine assume ainsi le caractère d'un système clos. C'est donc rester encore fidèle à l'inspiration de la pensée sauvage que de reconnaître que l'esprit scientifique, sous la forme la plus moderne, aura contribué, par une rencontre qu'elle seule eût su prévoir, à légitimer ses principes et à la rétablir dans ses droits¹⁹⁷.

En 1909, Karl Krauss publie un article resté célèbre, « Der Fortschritt » (Le progrès). Composé du préfixe *Fort*, qui signifie « être devant » et du mot *Schritt*, « action de marche,

¹⁹⁵ Georges Dumézil, « L'idéologie des trois fonctions dans quelques crises de l'histoire romaine », conférence à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles, lundi 23 mars 1958.

¹⁹⁶ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Pion, 1958.

¹⁹⁷ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 356-357.

en marche », l'auteur ironise sur le fait qu'il n'y a rien dans l'idée progrès qui s'apparente à un quelconque mouvement en avant. Aussi, postule-t-il pour le terme *Standpunkt*, « point de vue, point de vue fixe » pour désigner ce point de vue obligatoire qui considère que tout ce que nous faisons est censé correspondre à un progrès :

Nous sommes sous le signe du progrès. Maintenant seulement je reconnais le progrès pour ce qu'il est pour une décoration ambulante. Nous restons en avant et nous marchons sur place. Le progrès est un point fixe (*Standpunkt*) et il a l'air d'être un mouvement. Seulement de temps à autre quelque chose se courbe réellement devant mes yeux : c'est un dragon qui garde une réserve d'or. Ou bien cela se déplace la nuit par les rues : c'est le rouleau de la balayeuse, qui fait tourbillonner la poussière du jour pour qu'elle se dépose de nouveau à un autre endroit. Où que j'aille, je n'ai pas pu ne pas tomber sur lui. [...] Mais c'est quand il pleuvait que le sens du progrès m'est apparu pleinement. Il pleuvait sans discontinuer et l'humanité avait soif de poussière. Il n'y en avait pas et la balayeuse ne pouvait pas la faire tourbillonner. Mais, derrière elle, avançait posément une arroseuse, qui ne se laissait pas empêcher par la pluie de faire obstacle à la poussière qui ne pouvait pas se développer. C'était le progrès¹⁹⁸.

Aussi le progrès, en tant que réalité à laquelle on ne peut échapper, est-il réellement comme son nom le suggère une avancée ? Si pendant longtemps cela fut le cas, ne constitue-t-il pas aujourd'hui une « représentation obligatoire » à laquelle ne correspond plus qu'un contenu insaisissable ? Si, pour Krauss, le progrès est partout sans que pour autant nous puissions percevoir sa physionomie, c'est parce qu'il se déguise sous différentes figures et est traversé par de multiples mouvements dans tous les sens et de plus en plus vite. Pour le dire avec Rodolphe Töpffer, « le progrès, c'est ce vent qui, de tous les points à la fois souffle sur la plaine, agite les grands arbres, ploie les roseaux, fatigue les herbes, fait tourbillonner les sables, siffle dans les cavernes et désole le voyageur jusque sur la couche où il comptait trouver le repos¹⁹⁹ ».

Dans nos sociétés modernes, Paul Ricœur observe l'existence de deux tendances contradictoires. D'une part, la raison condamne et chasse le mythe, d'autre part le mythe est utilisé comme allégorie. Il est « autonome et immédiat : il signifie ce qu'il dit²⁰⁰ ». Si le progrès est sans conteste l'un des mythes fondateurs de notre société rationnelle, il se décline sous une

¹⁹⁸ Karl Krauss, « Der Fortschritt », *Schriften*, 1909, traduit par Yvan Kobry dans Karl Kraus, *La littérature démolie*, Paris, Rivages, 1990.

¹⁹⁹ Rodolphe Töpffer, *Du Progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et les maîtres d'école*, Le Temps qu'il fait, 2001, p. 9.

²⁰⁰ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1988, p. 12.

impressionnante prolifération de valeurs (bien-être, préoccupations hygiénistes, bonheur, liberté) et envahit notre quotidien (l'automobile, l'électricité, l'informatique, le téléphone).

Dans *Mythologies*, Barthes analyse précisément cette évolution d'un point sémiologique afin de révéler les signes au sein de la vie sociale. Pour l'auteur, cette mythologie moderne est essentiellement véhiculée par les supports médiatiques tels que la publicité, la presse, la photographie, le cinéma et la télévision. Elle ne prend forme qu'à partir de représentations d'objets ou de figures du quotidien. L'Abbé Pierre est à ce titre considéré comme une mythologie moderne, au même titre que Marilyn Monroe, icône du pop art. Dans le champ artistique, l'invention de la photographie a d'ailleurs particulièrement contribué à l'avènement de « mythologies personnelles », traces indicielles des événements de la vie quotidienne individuelle à l'œuvre.

Parmi les plus célèbres « mythologies du moi », autofictions ou *photobiographies* (autobiographies illustrées de photographies comme esthétique de soi), on retient celles des artistes Christian Boltanski, Sophie Calle et Louise Bourgeois. À titre d'exemple, Calle débute dès la fin des années 1970 ses filatures parisiennes au cours desquelles la rue, à la manière des situationnistes de Debord, devient un terrain de jeu et d'expérimentation artistique. Consignées dans des carnets intimes sous la forme de notes manuscrites et accompagnées de photographies, ces déambulations hasardeuses, situées majoritairement sur la rive gauche (le quartier latin, Montparnasse et ses environs), se jouent de la sphère privée et publique, de la fiction et la réalité. Sous l'aspect d'enquêtes, de collectes de notes et de documents visuels, les mythologies personnelles de Calle reconstituent, resituent une certaine mémoire de l'artiste ou d'un *autre* :

Je suivais les inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais. À la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule ; le soir même, lors d'une réception, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Au cours d'une conversation, il me fit part d'un projet imminent de voyage à Venise. Je décidai alors de m'attacher à ses pas, de le suivre²⁰¹.

²⁰¹ https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/suite-venitienne/14586.



Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1980. Ensemble réalisé sous cette forme à partir de 1966 comprenant 81 éléments : 55 photographies, 23 textes et 3 cartes. Galerie Emmanuel Perrotin.

Dans une autre veine, les sculptures de Louise Bourgeois peuvent aussi être considérées comme des mythologies personnelles dont l'araignée, symbole de l'énergie féminine et de la créativité, représente la mère castratrice de l'artiste qui restaurait des tapisseries et s'occupait des multiples tâches domestiques.

Si la science procure à l'homme un pouvoir toujours plus grand, cela ne signifie pas pour autant l'augmentation du savoir. L'idée de progrès, même galvaudée à outrance dans tous les grands appareils de la vie publique et politique, révèle un certain pessimisme culturel, voire un sentiment de stagnation ou de régression. À propos de la double explosion atomique de 1945, Günter Anders affirme que cette catastrophe n'est pas le résultat d'une contingence historique pour accélérer la fin de la guerre, mais bien la conséquence de la suprématie de l'ordre technique sur la morale humaine. La première explosion du 6 août 1945 aurait dû amener l'homme à prendre conscience de cette toute puissance sans limite mais au lieu de cela, la seconde, trois jours plus tard, a uniquement témoigné de sa volonté d'extension de cette technique meurtrière. Il s'agit donc d'une catastrophe doublement réalisée au cours de laquelle, l'humanité tout entière a basculé dans une ultime époque qu'il nomme le « délai » (Die Frist).

Pour le dire avec Albert Camus,

Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique.

On nous apprend, en effet, au milieu d'une foule de commentaires enthousiastes que n'importe quelle ville d'importance moyenne peut être totalement rasée par une bombe de la grosseur d'un ballon de football. Des journaux américains, anglais et français se répandent en dissertations élégantes sur l'avenir, le passé, les inventeurs, le coût, la vocation pacifique et les effets guerriers, les conséquences politiques et même le caractère indépendant de la bombe atomique. Nous nous résumerons en une phrase : la civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie. Il va falloir choisir, dans un avenir plus ou moins proche, entre le suicide collectif ou l'utilisation intelligente des conquêtes scientifiques.

En attendant, il est permis de penser qu'il y a quelque indécence à célébrer ainsi une découverte, qui se met d'abord au service de la plus formidable rage de destruction dont l'homme ait fait preuve depuis des siècles. Que dans un monde livré à tous les déchirements de la violence, incapable d'aucun contrôle, indifférent à la justice et au simple bonheur des hommes, la science se consacre au meurtre organisé, personne sans doute, à moins d'idéalisme impénitent, ne songera à s'en étonner.

Les découvertes doivent être enregistrées, commentées selon ce qu'elles sont, annoncées au monde pour que l'homme ait une juste idée de son destin. Mais entourer ces terribles révélations d'une littérature pittoresque ou humoristique, c'est ce qui n'est pas supportable.

Déjà, on ne respirait pas facilement dans un monde torturé. Voici qu'une angoisse nouvelle nous est proposée, qui a toutes les chances d'être définitive. On offre sans doute à l'humanité sa dernière chance. Et ce peut-être après tout le prétexte d'une édition spéciale. Mais ce devrait être plus sûrement le sujet de quelques réflexions et de beaucoup de silence.

Au reste, il est d'autres raisons d'accueillir avec réserve le roman d'anticipation que les journaux nous proposent. Quand on voit le rédacteur diplomatique de l'Agence Reuter annoncer que cette invention rend caducs les traités ou périmées les décisions mêmes de Potsdam, remarquer qu'il est indifférent que les Russes soient à Koenigsberg ou la Turquie aux Dardanelles, on ne peut se défendre de supposer à ce beau concert des intentions assez étrangères au désintéressement scientifique.

Qu'on nous entende bien. Si les Japonais capitulent après la destruction d'Hiroshima et par l'effet de l'intimidation, nous nous en réjouissons.

Mais nous nous refusons à tirer d'une aussi grave nouvelle autre chose que la décision de plaider plus énergiquement encore en faveur d'une véritable société internationale, où les grandes puissances n'auront pas de droits supérieurs aux petites et aux moyennes nations, où la guerre, fléau devenu définitif par le seul effet de l'intelligence humaine, ne dépendra plus des appétits ou des doctrines de tel ou tel État.

Devant les perspectives terrifiantes qui s'ouvrent à l'humanité, nous apercevons encore mieux que la paix est le seul combat qui vaille d'être mené. Ce n'est plus une prière, mais un ordre qui doit

monter des peuples vers les gouvernements, l'ordre de choisir définitivement entre l'enfer et la raison²⁰².

Anders formule alors une *proposition proprement politique*, seule capable d'établir un nouveau rapport entre l'homme et la technique. Ce projet s'articule autour de deux notions : l'exagération et l'imagination : « Il y a des phénomènes qu'il est impossible d'aborder sans les intensifier ni les grossir, des phénomènes qui, échappant à l'œil nu, nous placent devant l'alternative suivante : ou l'exagération ou le renoncement à la connaissance²⁰³. » L'exagération permettrait de constater le décalage tandis que l'imagination, de le surmonter, d'en mesurer l'ampleur, de tenter de le réduire. Si la bombe atomique est une menace trop grande pour être perçue, seule l'imagination serait alors en mesure de maintenir notre vigilance.

Longtemps méconnue ou peu étudiée, la pensée des catastrophes d'Anders connaît aujourd'hui des échos retentissants, puisqu'elle s'inscrit parfaitement dans la compréhension de cette nouvelle donne planétaire à laquelle l'humanité est confrontée. Perdu dans un horizon de pensées consuméristes, l'homme moderne, ignorant et insensible, doit combattre cette défaillance de l'imagination, car au même titre que les autres espèces, l'espèce humaine est soumise à la caducité et la précarité. Toutefois, renoncer totalement à l'idée de progrès semble impossible. Une multitude de progrès sont encore possibles et nécessaires. La pensée d'Anders, prolongée par des auteurs comme Zeev Sternhell ne doit donc pas être comprise comme un renoncement, mais plutôt comme une résistance face au décalage existant entre l'homme et la technique. Elle s'apparenterait à une promesse de renouvellement de la culture et de ses schémas de vie : « L'être humain est toujours capable de se construire un avenir meilleur. Le monde tel qu'il est n'est pas le seul possible. Je ne crois nullement que l'idée de progrès soit morte ou nocive. Il faut s'y accrocher, il faut la défendre. Pour elle, il faut combattre²⁰⁴. »

4.3 Vers une société du « risque zéro » ...

On l'observe, la notion de catastrophe est féconde et regroupe un ensemble très hétérogène d'évènements. En cela, elle se distingue de la notion de risque en ce qu'elle est la « réalisation

²⁰² Albert Camus, éditorial du journal clandestin de la Résistance *Combat*, 8 août 1945.

²⁰³ Günter Anders, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, 2002 (1956), Paris, Broché, p. 29.

²⁰⁴ Zeev Sternhell, *Histoire et Lumières, Changer le monde pour la raison*. Entretiens avec Nicolas Weil, Paris, Albin Michel, 2014.

concrète et dommageable d'un risque potentiel²⁰⁵ ». D'un point de vue étymologique, deux variantes du mot « risque » peuvent être proposées : *resecum* (en latin, « ce qui coupe ») et *rhiza* (en grec, « fait allusion aux dangers de naviguer »). On l'a rappelé, avant les Lumières, les phénomènes naturels et leurs conséquences s'interprètent uniquement à travers le mythe et la religion. À l'époque moderne, le débat entre Voltaire et Rousseau à propos du tremblement de terre de Lisbonne (1755) met au jour la capacité de l'homme à en réduire les dommages. Sur les 275 000 habitants que comptait la ville, on dénombre entre 50 000 et 70 000 morts. 85% du bâti est entièrement détruit.

Tandis que Voltaire accuse le hasard et un malheureux concours de circonstances, Rousseau lui, rappelle que la construction d'une ville côtière dans une zone sismique relève davantage de l'irresponsabilité de l'homme :

Sans quitter votre sujet de Lisbonne, convenez, par exemple, que la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également, et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre, et peut-être nul. (...) Vous auriez voulu, et qui ne l'eût pas voulu ! que le tremblement se fût fait au fond d'un désert plutôt qu'à Lisbonne. Peut-on douter qu'il ne s'en forme aussi dans les déserts ? mais nous n'en parlons point, parce qu'il ne font aucun mal aux Messieurs des Villes, les seuls hommes dont nous tenions compte. Ils en font peu même aux animaux et Sauvages qui habitent éparés ces lieux retirés, et qui ne craignent ni la chute des toits, ni l'embrasement des maisons. Mais que signifie un pareil privilège, serait-ce donc à dire que l'ordre du monde doit changer selon nos caprices, que la nature doit être soumise à nos lois, et que pour lui interdire un tremblement de terre en quelque lieu, nous n'avons qu'à y bâtir une ville²⁰⁶ ?

Avant de conclure, « je ne vois pas qu'on puisse chercher la source du mal moral ailleurs que dans l'homme libre, perfectionné, partant corrompu ; et, quant aux maux physiques, ils sont inévitables dans tout système dont l'homme fait partie ; la plupart de nos maux physiques sont encore notre ouvrage²⁰⁷ ». Ainsi pour Rousseau, l'homme est entré dans une nouvelle ère. Les catastrophes passées et à venir ne sont pas des hasards mais ne sont que le résultat des comportements dangereux et corrompus des hommes. À travers cette vive correspondance, on assiste ainsi à une « laïcisation de la catastrophe », car si le développement de la science

²⁰⁵ François Walter, *Un désir de catastrophe*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 13.

²⁰⁶ Rousseau, *Lettre à Voltaire sur la Providence*, 18 août 1759 : <http://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/bien-bien>.

²⁰⁷ Ibid.

favorise dès cette période la rationalisation, il entraîne avec lui le déclin de la mythologie en tant qu'explication des catastrophes.

Historiquement fondée sur une base probabiliste, la « prise de risque » peut être assimilée à un pari qui met en jeu de potentiels échecs ou chances de succès. Le risque, en tant que représentation fondée sur la notion d'accident et de calcul statistique mise au service d'une volonté d'anticiper le futur, implique donc pour chaque société de produire des capacités de résistance et d'adaptation pour parvenir à ses fins.

Le 29 août 2005, le cyclone Katrina, qualifié dans un premier temps de catastrophe naturelle, dévastait la Nouvelle-Orléans. Les différentes études²⁰⁸ ont par la suite révélé de nombreux dysfonctionnements et négligences humaines. Dès 2001, la FEMA classait en effet le risque cyclonique en tête des menaces pesant sur la ville. Une simulation dite du cyclone *Pam* fut à ce titre réalisée durant l'été 2004 afin de préparer la ville à ces futurs risques. Le résultat fut sans appel : on dénombrerait plus de 175 000 blessés, plus de 60 000 morts et 10 000 habitants (personnes âgées, handicapés) dans l'incapacité de quitter la ville. À la lecture de ce rapport, au prétexte que tout désastre est inéluctable, la seule réponse du *Department of Homeland Security* fut de supprimer les financements prévus à la mise en place d'un plan d'alerte et de gestion de crise. En effet, comment considérer une inondation comme une catastrophe naturelle lorsque la ville est délibérément construite sous le niveau de la mer ?

Il faut souligner que la Louisiane et le Mississippi sont les états les plus pauvres du pays. En Louisiane, le revenu médian annuel des Afro-Américains est d'environ 25.000 dollars, contre 50.000 pour celui des blancs. L'État détient à lui seul le record mondial de détenus : 40 000 personnes emprisonnées pour une population totale de 4,6 millions d'habitants. À la lecture de ces données, le passage de Katrina semble l'impeccable révélateur de la désagrégation d'un système, gangréné par un racisme structurel, un désengagement de l'État fédéral et d'une criminalisation des populations les plus pauvres.

À bien des égards, le passage de Katrina a fait l'effet d'un « 11 septembre intérieur » aux États-Unis. Le nombre de morts, officiellement arrêté à 1300 et l'étendue des destructions (80% de la ville noyée sous les eaux) classe Katrina dans la catégorie des catastrophe hors-normes. La Nouvelle-Orléans est d'ailleurs devenue une des destinations privilégiées du Tourisme Noir.

²⁰⁸ Cité dans François Mancebo, « Du risque naturel à la catastrophe urbaine : Katrina », *Vertigo*, vol. 7, numéro 1, avril 2006.

Dès 2005, la catastrophe est exploitée à des fins touristiques (*disaster-tours* ou *Katrina tours*) et commerciales (T-shirts commémoratifs et autocollants souvenirs). Si ce tourisme devient rapidement florissant, c'est aussi en raison de l'architecture de la ville héritée de la colonisation européenne, de sa culture musicale et culinaire. Exception américaine, la Nouvelle-Orléans est une destination « exotique » de premier ordre. Parmi les lieux « vitrines » surreprésentés, le *Convention Center* et le *Louisiana Superdome* situés à proximité du quartier français se sont rapidement vus érigés en « hauts lieux ». Une nouvelle fois, la pratique du tourisme macabre participe activement à la muséification de lieux détruits, figés en lieux de mémoire. Plus la catastrophe est spectaculaire, plus le processus mémoriel s'intensifie.

Dans son ouvrage *La société du risque* (1986), publié quelques temps après la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, Ulrich Beck analyse la manière dont nos sociétés contemporaines sont devenues de véritables « manufactures du risque » ; le risque, en ce qu'il accompagne tout essor technologique, sorte de tribu à payer pour notre progrès. Pour le sociologue, la modernité « réflexive » dans laquelle nous vivons est constitutive du risque : paupérisation de la société, crises économiques, montée du chômage, individualisme croissant, catastrophes écologiques, etc. Cela ne signifie pas pour autant que nous vivons dans une société dangereuse mais plutôt que les risques sont ancrés dans une nouvelle configuration politique. Dans la société industrielle classique, l'enjeu était la distribution des moyens et des bénéfices de la production. Aujourd'hui, les risques et leur distribution dominent l'espace public tels que les risques sanitaires (sang contaminé, vache folle, amiante, OGM, etc.).

Dans l'optique constructiviste que l'on privilégie pour cette démonstration, les dangers sont considérés comme naturels, tandis que le risque est pensé comme exclusivement social, stratégiquement structurel. Dès lors, les problèmes d'environnement ne seraient que des problèmes d'ordre purement technique, et la catastrophe une simple faille de calcul, puisque le risque apparaît comme une forme d'extension contrôlée de l'action rationnelle. D'une société de la catastrophe, on serait donc passé à une société du risque qui promet un sentiment de sécurité relative et favorise ainsi le refoulement de la peur. Or, au sortir du XX^e siècle, risque et catastrophe n'ont jamais été aussi proches. Le risque ne serait-il pas déjà une catastrophe ?

S'appuyant sur l'étude de cinq cas d'effondrement anciens (Maya, Viking du Groenland, île de Pâques, îles et Pitcairn et Henderson, Anasazis d'Amérique du Nord) et quatre situations contemporaines en cours ou à venir (Rwanda, Haïti et République dominicaine, Chine, Australie), le physiologiste et géographe Jared Diamond analyse dans son ouvrage

Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie (2006), les raisons de survie ou non de sociétés très diverses et de leurs environnements. Quelles causes engendrent l'effondrement d'une société ? Inversement, quels moyens permettent à une société sa pérennité ? Parmi les exemples choisis – quel que soit le groupe humain, le milieu ou l'époque –, la question environnementale et les réponses apportées par les groupes humains aux évolutions de leur environnement est au cœur de la réflexion. L'auteur met en évidence cinq facteurs majeurs pour expliquer leur régression ou leur effondrement : le changement climatique, les dommages environnementaux, les voisins hostiles, les rapports de dépendance avec des partenaires commerciaux et les réponses apportées inadéquates.

Le cas le plus exemplaire est sans nul doute celui de l'île de Pâques. Aujourd'hui célèbre pour ses énigmatiques statues *Moai*, l'île est un parfait exemple de catastrophe écologique pour laquelle le mythe diluvien semble quelque peu s'épuiser. Pour Diamond, son isolement explique en grande partie son effondrement :

L'isolement de l'île de Pâques explique probablement aussi pourquoi l'effondrement de cette société, plus que la disparition de n'importe quelle autre société préindustrielle, ne cesse de captiver. Les parallèles que l'on peut établir entre Pâques et l'ensemble du monde moderne sont d'une dramatique évidence. En raison de la mondialisation, du commerce international et d'Internet, tous les pays du monde partagent aujourd'hui des ressources et interagissent, tout comme le faisait la douzaine de clans de l'île de Pâques. L'île polynésienne était tout aussi isolée dans l'océan Pacifique que la Terre l'est aujourd'hui dans l'espace. Lorsque les Pascuans étaient dans une situation critique, ils n'avaient nulle part où aller, ni personne vers qui se tourner pour obtenir de l'aide, tels nous autres, Terriens contemporains qui n'auront non plus nul recours extérieurs si nos problèmes s'aggravent. Voilà pourquoi l'effondrement de la société de l'île de Pâques est comme une métaphore, un scénario du pire, une vision de ce qui nous guette²⁰⁹.

Le processus clé serait donc la déforestation. Dans une lutte symbolique qui se traduit par une statuaire monumentale, les douze clans ont massivement coupés du bois, ce qui les a conduits vers un véritable suicide social et écologique, « Écocide ». L'auteur pointe ici la capacité ou non d'une société à transformer son système de valeurs pour s'adapter culturellement aux mutations de son environnement. Si le déboisement de l'île de Pâques est aujourd'hui un fait avéré, tous les détails de ce processus ne sont pas pour autant clairement

²⁰⁹ Jared Diamond, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 90.

établis. De récentes études²¹⁰ remettent en effet en question les arguments développés par Diamond. On évoque d'une part le rôle important des périodes de sécheresse dès la première partie du XVII^e siècle. D'autre part, en introduisant des moutons, des chèvres, des rats ainsi que diverses maladies, les colonisations européennes puis, chilienne et péruvienne aux XIX^e et XX^e ont eu un impact considérable. La déforestation s'explique aussi par la construction à la même période de grandes embarcations. En raison des changements climatiques et de l'isolement de l'île, de nombreux rapanuis ont tenté de quitter l'île vers Tahiti et les îles Gambier.

Dans son ouvrage *Île de Pâques. Le Grand tabou* (2011), Nicolas Cauwe²¹¹ réfute la thèse d'*écocide* formulée par Diamond qu'il considère comme un « concept éminemment à la mode²¹² ». Selon lui, la société pascuane n'aurait jamais trépassé, puisqu'elle se serait adaptée avec ingéniosité aux changements de son milieu naturel. L'archéologue reproche en particulier à Diamond de ne s'appuyer que sur les écrits de John Flenley et de Paul Bahn qui ont attribué l'effondrement de cette civilisation à une crise économique entraînant des guerres intertribales, consécutives à des famines, puis d'une dégradation de l'environnement. Or, aucune recherche de terrain n'a été réalisée afin d'étayer de manière tangible ces hypothèses. Il semble peu probable que la famine ait entraînée à elle seule une transformation radicale du paysage. Les études de terrain ainsi que celles réalisées sur des squelettes du XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles montrent en effet un développement important de l'agriculture et la bonne alimentation des Pascuans. Seuls les squelettes féminins présentent des carences, mais cela tient davantage à la position de la femme dans la société que des famines. Les habitants ont su progressivement s'adapter au déboisement avéré de leurs terres mais relativement récent en passant notamment d'une agriculture forestière à une horticulture à ciel ouvert. De plus, comme l'a mis en évidence l'archéologue Burkhard Vogt, les pascuans maîtrisaient leurs ressources en eau à l'aide de barrages et d'un bassin de retenue situé près du volcan Terevka.

Il est aussi attesté selon la datation au Carbone 14 que les monuments Moai ont été édifiés dans un laps de temps relativement court, peut-être sur trois ou quatre générations, de la fin du XIII^e siècle jusqu'au début du XVII^e siècle. Ils ne sont donc que partiellement responsables du déboisement.

²¹⁰ Catherine Orliac, « Données nouvelles sur la composition de la flore de l'île de Pâques », *Journal de la Sociétés des océanistes*, vol. 107, n° 2, 1998, pp. 135-143.

²¹¹ Nicolas Cauwe, *Île de Pâques. Le grand tabou*, Louvain-la-Neuve, Éditions Versant Sud, 2011.

²¹² Nicolas Cauwe, « Pour une nouvelle histoire de l'Île de Pâques : dix années de fouilles belges à L'Île de Pâques », *KOREGOS, revue et encyclopédie multimédia des arts*, 03/04/2012 : www.koregos.org/fr/nicolas-cauwe-pour-une-nouvelle-histoire-de-l-ile-de-paques/. Site consulté le 29 juin 2019.



Route des Moai (70 Moai) près du flanc du cratère volcanique de Rano Raraku au sud de l'île.
Photographie de Natalia Dei-Cas, avril 2019.



« Nombri de la lumière ». Moai couché (10 mètres, situé au nord-est de l'île : Ahu Te Pito Kura.



Site cérémoniel d’Ahu Vinapu. Fragments de Moai. Photographie de Natalia Dei-Cas, avril 2019.

Si on a longtemps pensé que leur destruction était le résultat des guerres intertribales, les archéologues privilégient aujourd’hui la thèse du démontage qui a permis d’assigner à ces monuments traditionnels un nouveau rôle selon les rituels mortuaires de chaque époque (incinération, puis inhumation dans des caveaux) : 60% des moai couchés le long des routes n’ont pas subi la moindre violence et 80% d’entre elles reposent sur des sols aménagés par l’homme²¹³. Elles n’ont donc pas été abandonnées au cours de leur transport ou vandalisées.

Aujourd’hui, l’île présente une densité similaire à celle du département du Gers et sa biodiversité est très faible. Sorte de fable contemporaine – ceci afin d’opérer une prise de conscience générale du risque environnemental et la mise en place d’une gestion modérée et novatrice –, le cas de l’île de Pâques pourrait témoigner de l’épuisement inévitable de nos ressources naturelles.

²¹³ *Ibid.*

La surexploitation forestière, l'agriculture intensive, l'exploitation excessive des espèces marines, l'épuisement des énergies fossiles, la pollution des sols sont autant de nouveaux défis pour nos sociétés post-modernes si elles veulent « survivre ». Selon la thèse défendue par Diamond, seule la survie se pose comme le contraire de l'effondrement.

II) Rêves et reconquêtes urbaines : le paysage entropique réinventé

1) *Détroit : quelles opportunités de systèmes résilients urbains ?*

1.1 Esthétique de la résilience

Dans le contexte de changements urbains globaux, alors que certaines sociétés se retrouvent plus stigmatisées que d'autres par l'échec du projet moderne, on s'interroge sur la manière dont celles-ci appréhendent ces perturbations et réagissent grâce au développement d'un ensemble de concepts et d'outils.

Initialement, le concept de résilience s'applique au domaine des sciences-physiques. Il consiste à savoir comment après avoir été chauffé et déformé, un matériau peut reprendre sa forme initiale. À partir des années 1960, psychiatres et psychanalystes, dont Boris Cyrulnik en France, s'emparent de ce concept et le transposent aux individus ayant subi un traumatisme. Puis, c'est au tour de mathématiciens et d'écologues dans le cas d'un écosystème soumis à une perturbation (incendie ou un ouragan).

Récemment, géographes et sociologues ajoutent un nouveau point de vue à cette question et parlent de « résilience des socio-écosystèmes ». D'un point de vue étymologique, le concept de résilience renvoie à la notion de résistance, de ressaut (*resilio*, en latin). Il est une manière d'élargir le champ de réflexion sur notre action sociale et environnementale, nos modes et conditions de vie. En ce sens, sa portée est humaniste. Il est un mouvement dynamique visant à se projeter dans l'avenir en dépit d'évènements imprévus et déstabilisants ; toute destruction implique la reconstruction d'une existence valant la peine d'être vécue. Lorsqu'une perturbation survient, différentes options s'offrent à une société. Certaines sociétés tentent de préserver à tout prix le fonctionnement de leur système, d'autres *a contrario*, « profitent » de ce changement pour le transformer radicalement. La rupture devient une opportunité pour proposer de nouvelles alternatives à des interactions qui ne sont plus souhaitables, voire acceptables.

À Détroit, l'abandon de vastes parcelles a permis l'émergence d'une agriculture urbaine alternative. Si elle est aujourd'hui l'initiative citoyenne la plus populaire de la ville, elle n'est pas seulement un enjeu alimentaire en temps de crise. Elle est aussi un moyen pour ses habitants

de tisser des liens, de maintenir un réseau d'entraide et de se réappropriier l'espace. La capacité d'une société à s'adapter, à se transformer et à innover dépend donc en grande partie de sa capacité à s'auto-organiser lorsqu'elle a saisi son point de non-retour : « La faculté qu'à l'homme de se creuser un trou, de sécréter une coquille, de dresser autour de soi une fragile barrière de défense, même dans des circonstances apparemment désespérées, est un phénomène stupéfiant qui demanderait à être étudié de près. Il s'agit là d'un précieux travail d'adaptation, entre partie passif et inconscient, en partie actif²¹⁴ ».

Ainsi, une ville résiliente est une ville capable de s'adapter à tous les aléas quels qu'ils soient. C'est une ville qui accepte qu'elle peut être vulnérable face aux risques, les anticipe et les dépasse par des solutions alternatives sur le long terme. En cela, le concept de résilience urbaine est bien qu'une simple démarche de survivalisme. Il est une condition nécessaire à la durabilité : « La résilience urbaine n'est pas seulement la capacité à faire face à l'événement majeur et à absorber les crises. C'est aussi la capacité de la ville à se renouveler en permanence et à assimiler les perturbations et les crises récurrentes ou à venir en s'adaptant et en anticipant ces événements.²¹⁵ ».

Psychologue de l'enfance, l'américaine Emmy Werner entreprend en 1954 une étude portant sur 698 enfants (âgés entre 10 et 18 ans) de l'île Kauai dans l'Archipel d'Hawaï, majoritairement issus de milieux défavorisés jusqu'à leur âge adulte (30-40 ans). Sur deux cent un enfants considérés comme susceptibles de développer des troubles, et malgré leurs expériences de vie particulières, leurs handicaps sociaux, mentaux ou psychologiques, soixante-douze ont développé une personnalité saine et stable et sont parvenus à solutionner les problèmes rencontrés. La psychologue identifie trois facteurs de résilience : la capacité à « rebondir » et à résoudre les problèmes, l'affirmation de certains traits de caractère (connaissance de soi, autonomie, altruisme) et la mise en place d'une cellule familiale parent-enfant solide et unie qui s'étend aussi aux enseignants et amis.

En France, Boris Cyrulnik est l'un des premiers à s'intéresser à ce concept, en particulier auprès des survivants des camps de concentration. La résilience s'analyse ici en rapport à un événement ou une période traumatisante et possiblement destructrice pour l'individu. Dans son essai *Un merveilleux malheur*, le neuropsychiatre interroge les processus de réparation, de

²¹⁴ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 2003.

²¹⁵ Richard Laganier, Damien Serre, « Les conditions et la mise en œuvre de la résilience urbaine » dans *La ville résiliente, comment la construire ?*, Isabelle Thomas, Antonio Da Cunha (dir.), Montréal, 2017, p. 70.

reconstruction de soi inventés par les rescapés d'événements traumatisants (décès, viol, guerre, maladie, etc.). Il en ressort que la résilience d'un point de vue psychologique repose sur la capacité à vivre, à réussir, à se développer en dépit de l'adversité. Si la résilience n'efface en rien le traumatisme vécu, elle permet donc de supporter, de continuer. Elle passe nécessairement par l'altérité car on ne peut pas être résilient tout seul, sans être en relation.

Comme l'analyse d'ailleurs Charles Baddoura²¹⁶ à propos de la longue guerre du Liban entrecoupée d'accalmies, de nombreux enfants n'ont pas présentés (et ne présentent pas aujourd'hui) de troubles dépressifs. Cela tient en partie à un environnement proche resserré et une exposition au stress maîtrisés, en particulier de la mère. Aujourd'hui, plus de vingt-cinq ans après le conflit civil, le Liban continue d'être en proie à l'incertitude. Les multiples crises politiques, les bras de fer latents avec le Hezbollah, les risques induits par la guerre en Syrie sont autant de nouveaux éléments susceptibles de faire basculer à tout moment le pays dans un nouveau cycle de violence. Pourtant, la volonté d'un vivre-ensemble intercommunautaire perdue de manière très puissante. Doit-on parler d'un État défaillant ou bien un pays résilient ?

Le géographe Richard Campanella²¹⁷ analyse quant à lui le concept de résilience urbaine sous le prisme du « recovery » (récupération), à la suite de catastrophes naturelles, de violences guerrières ou d'émeutes civiles. Il constate que d'une manière générale, toutes les villes perdurent, même après une catastrophe. Rares sont celles qui disparaissent complètement de la carte.

Le cas le plus pertinent est probablement celui de la Nouvelle-Orléans après le passage diluvien de l'ouragan Katrina (2005) pour laquelle les destructions concernent à la fois le bâti mais aussi le tissu social puisque bon nombre d'habitants ont dû fuir la ville. A l'heure de la reconstruction, si certains préconisent l'abandon total du territoire, d'autres souhaitent à tout prix maintenir son empreinte urbaine et culturelle. Il s'agit alors de définir quelle ville les habitants envisagent pour l'avenir : une ville identique mais comprenant les mêmes risques d'inondation ou bien un nouveau tracé. Finalement, après de vifs débats et de multiples consultations citoyennes entre propriétaires, le maire Ray Nagin opta pour une « politique du laisser-faire » en matière de reconstruction et de repeuplement. Dans le cas présent, c'est bien

²¹⁶ Charles Baddoura, « Traverser la guerre » dans Boris Cyrulnik (dir.), *Ces enfants qui tiennent le coup*, Hommes et perspectives, 1998.

²¹⁷ Richard Campanella, « Reconstruire ou abandonner la Nouvelle-Orléans ? », *Métropolitiques*, 22 juin 2011.

la population, consciente de sa vulnérabilité et des risques encourus, qui a été ici le principal moteur de la reconstruction.

À Détroit, ville dysfonctionnelle et victime d'une sévère politique d'austérité, une partie de la société civile s'engage depuis quelques années dans un processus de résilience par la mise en place de pratiques économiques alternatives telles que les jardins communautaires ou le démantèlement de maisons en ruine. Proposées hors de toute institution, ces initiatives participent à la création de nouvelles solidarités et au renforcement des communautés à l'échelle locale. Plus encore, elles font émerger de nouveaux modèles urbains qui permettent de formuler un modèle mondial de résilience. En effet, des centaines de projets, portés par des détroitiens résilients ont ainsi vu le jour. L'agriculture urbaine apporte un nouveau souffle à la ville et pallie durablement les problèmes sanitaires (accès à une alimentation saine, abondante et répartie également).

D'un point de vue environnemental, penser la résilience c'est donc analyser la manière dont les systèmes socio-écologiques répondent aux perturbations tout en conservant leur fonction et leur structure. De quelle manière peut-on réduire la vulnérabilité d'une population tout en explorant de nouveaux modèles de gestion des ressources naturelles. En raison de la prolifération de chocs modernes, la résilience impose l'utilisation de la capacité humaine d'imaginer de manière créative, d'apporter des réponses novatrices et d'accepter un futur incertain.

1.2 Éloge du paysage entropique : « Say goods things about Detroit ».

Depuis les années 1970, un peu partout en Europe et Amérique du Nord, les traces de l'industrialisation passée subsistent de manière symptomatique, synonymes de honte et de déclin. Ces espaces déstructurés, héritage du déclin de l'activité industrielle d'une ville, font toutefois l'objet depuis le début des années 1990 d'une prise de conscience de leur potentiel de redéveloppement. Tantôt « un fardeau » pour les municipalités, tantôt un potentiel de réutilisation, ces nouveaux visages de la postmodernité sont aussi envisagés comme de nouveaux potentiels pour la ville de demain.

Dans un premier temps, identifier les friches et espaces industriels suppose en donner une définition explicite commune, ceci en dépit de la diversité et des approches mémorielles dont

ils sont l'objet. On appelle « friches industrielles » des espaces historiquement utilisés à des fins industrielles mais aujourd'hui abandonnés ou inutilisés. Bien qu'amorcée par le travail photographique du couple Becher, la prise de conscience de leur intérêt est relativement récente. Bien entendu, cet intérêt varie en fonction de nombreux paramètres (espace contaminé ou non, superficie variable, localisation centrale ou périphérique). La notion de friches industrielles englobe aujourd'hui de nouveaux territoires et formes urbaines telles que des zones commerciales, militaires ou agricoles. Il faut souligner que les friches ne constituent pas une notion juridique. Aussi, relèvent-elles de l'exercice du droit de propriété foncier et immobilier, ce qui n'est pas sans poser de nombreuses problématiques dans le cadre de leur conservation et/ou réhabilitation programmées. On s'attachera donc uniquement pour cette étude à la forme industrielle.

Le phénomène des friches industrielles, apparu à partir des années 1970 et 1980, est le résultat de mutations progressives des activités, soumises aux conditions dynamiques de la mondialisation. Situées en majeure partie à l'extérieur de la ville et dédiées à l'activité industrielle, elles sont laissées à l'abandon suite au déclin d'une entreprise, de sa délocalisation, de l'obsolescence d'une zone d'activité qui ne parvient plus à attirer ou de la pollution du terrain. Entreprendre un projet de réhabilitation ou de reconversion d'une friche suppose avant tout d'évaluer son état car ces aires, souvent vastes permettent de grandes possibilités d'exploitation. Elles sont un moyen de revitaliser les villes, de stimuler l'économie d'une région mais aussi d'améliorer les conditions de vie des populations établies à proximité par une dépollution des sols. Un travail de repérage doit donc être effectué. Il passe nécessairement par une appréciation visuelle du site : localisation, taille de l'unité, état du délabrement par des équipes pluridisciplinaires (architectes, urbanistes, économistes, etc.), ainsi que d'une évaluation des activités antérieures et de ses possibles opportunités sur le marché actuel (études de marché, recherche de financements). Enfin, il doit y avoir une concertation avec les différents acteurs concernés : habitants, propriétaires, entreprises et pouvoirs publics afin de porter au mieux un projet cohérent, car il s'agit bien de trouver au site une vocation et une utilisation définitives. Une bonne compréhension du passé et des enjeux futurs s'avère donc indispensable.

Bien souvent, certains espaces font l'objet de reconversions « légères ». Ils deviennent des parkings ou des terrains de jeux en attente d'une reconversion permanente qui ne saurait arriver. Dans le contexte de renouvellement urbain que connaissent aujourd'hui les pays industrialisés,

les friches suscitent donc un vif intérêt. Elles constituent l'un des défis majeurs pour la ville du XXI^e siècle, en particulier celles situées au cœur du tissu urbain. Inévitablement, ces grands projets de travaux sont l'objet de spéculations effrénées. Aussi, convient-il de penser la reconversion d'un site industriel comme une occasion unique d'urbanisme durable. Elle est tentative de réconciliation entre le passé, le respect du patrimoine hérité et de nouveaux leviers économiques, sociaux et spatiaux.

Il existe ce que l'on pourrait qualifier de friches « hors marché », c'est-à-dire des sites industriels situés en dehors des villes dont l'ampleur des spécificités techniques (industries lourdes) s'avère bien souvent problématique quand l'activité disparaît. A l'inverse, les friches jugées réutilisables (usines textiles, tabacs, etc.) se situent en milieu urbain et peuvent faire l'objet d'une reconversion – le plus souvent liée à une relance de l'activité économique –, ou bien de projets résidentiels, de loisirs ou touristiques. Quoi qu'il en soit, leur transformation engage inévitablement la définition d'une nouvelle urbanité.

Il convient de distinguer la réhabilitation de la réutilisation, la reconversion de la rénovation. Ces quatre opérations sont bien distinctes. La première, vise uniquement à l'amélioration du bâti (normes de sécurité, d'hygiène, etc.), tandis que la seconde consiste à réinvestir un édifice en lui attribuant une fonction pour laquelle il n'est pas destiné initialement. Chaque époque offre ces exemples : une manufacture textile transformée en hôtel particulier, un palais en musée. Ainsi à Morlaix, la Manufacture des Tabacs dont la cessation d'activité fut annoncée pour 2004, est l'objet dès l'année 2000 d'un projet commun de reconversion. À la demande des collectivités locales, le site est tout d'abord classé Monument historique (2001) avant de devenir un centre administratif, économique, universitaire et culturel. La ville a su renouer avec son histoire en anticipant la reconversion du site industriel dans une volonté de valorisation patrimoniale.

La reconversion exprime quant à elle une volonté consciente et raisonnée de conserver un édifice dont la valeur patrimoniale est reconnue, tout en lui redonnant une valeur d'usage perdue. Les transformations du bâti doivent donc s'effectuer dans le respect de l'esprit du lieu et de la mémoire originelle tout en réinventant certaines parties. Enfin, la rénovation est un acte radical qui consiste le plus souvent à raser ou reconstruire sans tenir compte du contexte préexistant.

Au XX^e siècle, l'architecture industrielle se pense selon le modèle fordiste et sa base rationalisée. Les bâtiments gagnent en volume et les façades sont largement vitrées (*daylight factories*). Dès les années 1950-1960, de jeunes artistes américains investissent d'ailleurs les bâtiments industriels obsolètes en plein cœur de New York, Chicago ou San Francisco. Ceux-ci sont particulièrement appréciés comme atelier ou espace privé (loft) car ils présentent de vastes et lumineux volumes. Les friches en milieu urbain deviennent en quelques décennies un terrain privilégié pour cette nouvelle élite artistique, bourgeoise et bohème en quête d'espace de création et de diffusion. On cite *Les frigos*, à Paris dans les anciens entrepôts SNCF (1980), la *Rote Fabrik* à Zurich (1980), *Main d'œuvre*, à Saint Ouen (1998). Bientôt les promoteurs immobiliers leur accordent eux aussi un grand intérêt. C'est toutefois essentiellement à partir des années 1990 que le bâti industriel bénéficie d'une reconnaissance et d'une revalorisation du patrimoine. Sa transformation peut être partielle ou complète.

Alors que l'on s'évertue à croire que les États-Unis ne possèdent pas un patrimoine culturel marquant ni développent une politique culturelle d'ampleur, force est de constater au cours de ces recherches qu'il n'en est rien, ou plutôt que les stratégies sont bien différentes de celles auxquelles nous avons l'habitude de recourir en Europe. Aussi, convient-il d'esquisser une certaine politique patrimoniale américaine en vue d'envisager un possible « faire-mémoire » pour la ville de Détroit. En raison des intervenants convoqués et des actions décentralisées, la politique patrimoniale des États-Unis repose principalement sur une inspiration patriotique et éducative, conjointement menée dans un partenariat entre les pouvoirs publics et les donateurs privés tels que des entreprises ou des fondations. La politique patrimoniale américaine ne porte pas tant sur la dimension historique et artistique que sur les lieux se rapportant à des moments qui symbolisent la formation de la Nation. Ils peuvent prendre une forme plus ou moins « ordinaire » en ce qu'ils sont avant tout des motifs et des rappels mémoriels.

Comme l'analyse Michael Kammen, « à cause même de leurs origines hétérogènes, les habitants de cette nation d'immigrants ne pouvaient partager un passé commun²¹⁸ ». Il ajoute que c'est pour cette raison qu'ils « ressent depuis deux siècles le pressant besoin de réaliser son unité, ne serait-ce que l'unité que confère une mythologie partagée²¹⁹ ». Bien que les États-Unis soient une nation « jeune », il ne faut donc pas oublier son histoire préhistorique, aborigène et surtout coloniale. Cette histoire coloniale est particulièrement valorisée par la Nation comme

²¹⁸ Michael Kammen, « La mémoire américaine et sa problématique », *Le Débat*, mai 1984.

²¹⁹ *Ibid.*

en témoigne le *Colonial Williamsburg*, en Virginie. Il s'agit d'un musée d'Histoire vivante et Fondation présentant une partie d'un quartier historique de la ville coloniale du XVIII^e au XIX^e siècle. Les premiers travaux de restauration de la cité coloniale ont été engagés à partir de 1926 par l'industriel John D. Rockefeller Jr. Les années 1930 marquent véritablement les prémices d'une conscience patrimoniale avec la création du premier district historique (*Old and Historic District*) à Charleston, en Caroline du Sud (1931); la mise en place de l'*Historic Sites Act* visant à la protection du patrimoine des sites historiques, édifices ou objets ayant une importance nationale (1935), renforcée par d'autres institutions telles que l'*Association for State and Local History* (1940) et le *National Trust for Historic Preservation* (1949). Toutefois, cette politique patrimoniale amorcée sous Roosevelt peine à être efficace car elle émerge dans un contexte d'après-guerre caractérisé par une croissance rapide des travaux publics et pour laquelle de nombreux quartiers ou édifices historiques sont rasés au profit de la modernisation urbaine. Il faut attendre les années 1990 sous le Président républicain Bush pour que la préservation du patrimoine national devienne une des priorités dans le discours politique. Cette notion aura un écho particulièrement retentissant auprès de la population américaine après les attentats du 11 septembre 2001, au risque de tomber dans le piège de la marchandisation, du simulacre, du divertissement et de sa « kitchification ».

La préservation du patrimoine colonial peut aussi faire l'objet de vives polémiques. C'est le cas en août 2017 au sujet des statues confédérées présentes dans l'espace public de nombreux états du Sud. Érigées en 1890 et 1950, ces statues glorifient la Guerre Civile (1865) et les valeurs sudistes. Si ces statues peuvent s'apparenter à ce que Pierre Nora nomme des « lieux de mémoire » – objets ou éléments qui permettent la transmission du passé –, la charge symbolique qu'elles sous-tendent au lendemain de l'élection très contestée du Président républicain Donald Trump divise la population américaine. Faut-il conserver les monuments à la gloire de l'Amérique sécessionniste ? Pour leurs défenseurs, enlever ces symboles revient à effacer une partie de l'histoire de la Nation et renier l'héritage sudiste. Or, on le sait la plupart de ces statues ont été érigées entre 1910 et 1920 en hommage aux derniers ségrégationnistes qui prônaient l'idée de « suprématie blanche ».

On l'a souligné, le rôle des acteurs privés est une des composantes majeures de la politique patrimoniale menée aux États-Unis, en particulier sous l'impulsion de deux grandes figures du monde industriel : Rockefeller (avec le site *Colonial Williamsburg*) et Henry Ford (*Greenfield Village*, à Dearbon). Le second site qui s'étend sur une centaine d'hectares a pour vocation de

faire vivre des expériences éducatives uniques fondées sur des objets, des histoires et des faits vécus authentiques, puisés au sein même des traditions américaines d'ingéniosité, de création et d'innovation. À titre d'exemples, on y trouve l'atelier de Thomas Edison, des frères Wright, ainsi que le bus de Rosa Parks dans lequel elle lança son mouvement pour les droits civiques en 1955. Cette initiative fut rendue possible grâce au soutien du *National Trust for Historic Preservation*, un des principaux instruments de l'action patrimoniale et un outil puissant de collaboration entre le secteur privé et les pouvoirs publics.

Force est de constater qu'au cours du XX^e siècle, la conservation historique devient progressivement l'une des composantes actives du développement politique, social et économique du pays. Aujourd'hui, selon L'*Environmental Protection Agency*, on estime à environ 450 000 le nombre de friches industrielles sur le sol américain. Le plus souvent perçues comme une dépréciation du paysage, révélatrices d'une rupture économique, voire d'un traumatisme social, leur réhabilitation dépend grandement de la volonté des populations locales et de leurs élus. Au début des années 1960, le recyclage industriel est engagé avec la reconquête des *Waterfronts*, espaces portuaires devenus obsolètes suite aux mutations du transport maritime. Du fait de leur position stratégique à haute valeur foncière, ils sont le plus souvent reconvertis en espaces de loisirs haut de gamme. Cet engouement portuaire gagne rapidement l'Europe. A titre d'exemple, les entrepôts portuaires de Liverpool ont été entièrement réappropriés à partir de 1981. Aujourd'hui inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco (2004), ils sont le lieu de tourisme le plus visité du Royaume-Uni.

Pour ces villes-usines entièrement dépendantes de leur spécialisation, c'est-à-dire créées pour et par une seule activité, le déclin industriel amorcé vers les années 1960-1970 se vit bien souvent de manière brutale et dramatique au sein de l'espace urbain. La disparition de l'industrie fondatrice est une profonde remise en question d'un certain modèle économique, et la reconversion, une question de survie. En Europe, le réaménagement des villes post-industrielles commence dès les années 1980, en particulier au Royaume-Uni dans les villes de Manchester et Liverpool. Ces reconversions, en majeure partie financées par les autorités locales donnent lieu à la création de musées industriels ainsi qu'à de nouvelles activités culturelles, touristiques et tertiaires (galeries, salles de spectacles). Si les retombées économiques sont immédiates, ces projets vont néanmoins de pair avec une rupture sociale et un processus de gentrification des quartiers populaires.

Pittsburgh, ancien bastion sidérurgique sévèrement frappé par la récession économique de 1980 et la concurrence de l'acier japonais est à ce titre un exemple significatif. Après plus de trente ans de crise, la ville renoue depuis quelques années avec la croissance en axant son économie sur les nouvelles technologies et les emplois verts. Elle est en ce sens exemplaire en matière de reconversion industrielle et d'attractivité. Vers le début des années 2000, l'État de Pennsylvanie amorce en effet un programme de financement dont l'objectif est de concilier l'impératif écologique des populations locales et les investissements potentiels. Les pouvoirs publics (décentralisés) jouent un rôle très actif pour le redressement économique de la région. Entre 2000 et 2013, la ville attire ainsi plus de 148 000 diplômés de l'enseignement supérieur. Bon nombre d'anciennes usines sont transformées en lofts pour répondre à la demande de ces nouvelles catégories socio-professionnelles tandis que d'autres, sont progressivement remplacées par des activités tertiaires et de nouvelle économie (*start-up* à la pointe du progrès technologique, vastes centres commerciaux, complexes résidentiels et parcs d'attraction). Ainsi, l'ancien site d'Hazelwood est aujourd'hui converti en parc technologique. Ses quarante hectares sont occupés par le centre de recherche biotechnique de l'université de Pittsburgh, des incubateurs de *start-up* et des organisations non-gouvernementales soutenant le développement des nouvelles technologies. Le site de LTV de 130 hectares est quant à lui reconverti à des usages résidentiels et en espaces verts.

On le voit, la reconversion des friches industrielles s'inscrit donc parfaitement dans la tendance actuelle de renouvellement et de développement urbain durable. Il s'agit de remettre en état plutôt que de démolir, de réutiliser les friches plutôt que de pousser à la croissance urbaine exponentielle. Ces initiatives s'inscrivent dans une volonté de tendre vers une communauté viable, économiquement stable, socialement juste et qui vit à l'intérieur de ses limites écologiques. Dans le cas de la *Manufacturing Belt*²²⁰ – à l'exception de Pittsburgh –, aujourd'hui rebaptisée la *Rust Belt* en raison de son déclin, la reconversion s'avère plus problématique. À Détroit, Cleveland ou Baltimore, la hausse du chômage qui a contribué à une diminution considérable de la population, entraîne l'abandon d'une large part du patrimoine bâti, industriel et résidentiel. On parle de « *shrinking cities* », littéralement « villes qui rétrécissent » dans lesquelles le tissu urbain hérité d'un passé à forte démographie est aujourd'hui surdimensionné par rapport au nombre d'habitants. La prolifération de friches urbaines, au bord de l'effondrement, incendiées ou utilisées pour des activités illégales devient

²²⁰ Daniel Florentin, Flaminia Paddeu, « Le déclin au quotidien : crise perçue et espaces vécus à Leipzig et Détroit », *Revue Urbanités*, novembre 2013.

une réelle menace pour les populations. Bien qu'il existe une législation demandant aux propriétaires de sécuriser les lieux, nombreux sont ceux qui ne s'acquittent pas de cette tâche.

En 1974, le *U. S Department of Housing and Urban Development* adopte une politique d'« abandon planifié ». Il s'agit d'encourager l'abandon des quartiers péricentraux en redirigeant les subventions fédérales vers les *suburbs*, jugées plus « viables ». S'inspirant de la théorie du cycle de vie urbain formulée par l'école de Chicago, le départ des classes aisées vers les quartiers résidentiels aboutit à la paupérisation accélérée des quartiers centraux à majorité afro-américaine. Une fois totalement abandonnés par leurs populations faute d'investissements publics, ces quartiers font ensuite l'objet d'un réaménagement urbain en profondeur. Cette politique permet surtout « d'éliminer en douceur » les bastions de contestation sociale et raciale. Aujourd'hui à Détroit, l'abandon planifié laisse place à la politique du « Shrink to survive », (« rétrécir pour survivre ») qui consiste à démolir les quartiers abandonnés ou inhabités. Contrairement à la politique initiale qui visait au déplacement des populations, celle-ci a pour objectif d'activer la démolition à grande échelle, étape indispensable de réaménagement et de revalorisation urbaine. Toutefois, concernant les friches industrielles de la ville, leur avenir est encore bien incertain malgré plusieurs tentatives qui se sont avérées infructueuses.

Dès 1980, les États-Unis se dotent de la loi *Cercla*²²¹, celle-ci donne pouvoir au gouvernement pour remettre en état tout site abandonné relâchant des substances dangereuses. Ce décret repose sur un principe de « responsabilité sans faute conjointe et solidaire ». En d'autres termes, les pollueurs ne sont pas uniquement les propriétaires. Sont concernés tous ceux qui, de près ou de loin, ont eu des liens avec le site concerné (entreprises, particuliers, transporteurs, etc.) et leur impose que le sol ou l'eau soient entièrement nettoyés de leurs polluants. Dans certains cas, il suffit simplement de contenir la pollution en évitant par exemple que l'eau de pluie ne fasse migrer les polluants dans la nappe phréatique. Cependant dans la majorité des cas, il est nécessaire de retirer entièrement les polluants. Ces interventions s'avèrent complexes et plus ou moins coûteuses selon la taille du site (coût variable entre 30 et 100 millions de dollars). Ceci n'est donc sans créer de vives tensions entre les différents partis, chacun refusant sa part de responsabilité. En 1995, deux inflexions majeures ont lieu par rapport au texte initial de 1980. La première stipule que désormais l'acheteur du terrain n'est plus responsable de la pollution qui existait déjà mais seulement de celle qu'il va créer. La seconde impose que tout projet de nettoyage prenne en compte la dimension mémorielle du site.

²²¹ Lionel Steinmann, « États-Unis : Le cauchemar des friches industrielles », *Les Échos*, 1^{er} mai 2002.

Toutefois, loin de susciter un grand mouvement de nettoyage des sols, ce décret même modifié, ouvre la voie à d'interminables procédures judiciaires entre l'État, les responsables potentiels et /ou leurs assurances, freinant ainsi de potentiels acheteurs qui préfèrent bâtir des nouvelles usines ou commerces sur des terres vierges.

À Détroit, cette situation est particulièrement préoccupante dans la mesure où l'on compte aujourd'hui environ 400 000 friches industrielles, tantôt soumises au vandalisme, utilisées comme décharges de déchets industriels, tantôt une aubaine pour développer l'agriculture urbaine mais non sans risques sanitaires pour la population. Dans son ouvrage *Detroit is no Dry Bones*, Camilo José Vergara élabore une proposition de sauvetage qui repose sur sa transformation en *American Acropolis*. Sorte de parc à ruines, cette acropole permettrait à la ville d'axer son économie sur sa spécialisation touristique tout en préservant son histoire et sa mémoire industrielle.

Vergara s'est notamment fait connaître à partir des années 1970 avec son travail dans les ghettos noirs américains. Dans une démarche scientifique et politique, il entremêle la photographie et la sociologie afin d'analyser les mesures ponctuelles prises par le gouvernement et la manière dont les habitants de ces quartiers y répondent et s'organisent, animés tant bien que mal par un désir de vivre ensemble :

Le ghetto des années 1970 et 1980 était abandonné à la fois intellectuellement, financièrement et fiscalement. À une exception près : l'observation photographique et le documentaire (non subventionné) de Camilo Vergara. L'auteur et photographe chilien était le « Dernier homme » de l'Amérique en déréliction. Cela peut paraître étrange, mais sans les milliers de photographies d'immeubles individuels et de quartiers prises au fil du temps par Vergara, nous ne disposerions aujourd'hui quasiment d'aucune archive scientifique et historique attestant du processus d'évolution du paysage de ghetto²²².

Dans la même veine que les Becher, le travail de Vergara repose sur une typologie des lieux qui permet de constituer le travail final, l'archive :

J'étudie de près : 1) les zones et bâtiments minés par la consommation de drogue et son commerce ; 2) les quartiers choisis par les sans-abri pour y vivre ; 3) la gentrification – principalement dans les secteurs choisis pour l'implantation de logements sociaux ; 4) ceux choisis pour l'implantation des NIMBY (*not in my back yard*), à la fois les institutions et les services

²²² Mike Davis, *Dead Cities*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 128.

(particulièrement les lieux sélectionnés pour les foyers pour sans-abri, les prisons, les lieux de traitement des drogués) ; 5) « les marges » – quartiers éloignés, coins oubliés, souvent manquant de représentation politique, le long des chemin de fer, des voies rapides, des cimetières et des zones industrielles²²³.

Pour ce faire, Vergara adopte la démarche suivante :

1) J'enregistre d'abord les changements évidents par l'observation précise des images. 2) Je compare les aspects de villes différentes. 3) Jusqu'en 1986, je prenais habituellement les photos depuis le niveau de la rue, mais avec les dealers de crack vendant à tous les coins de rue, cela devint dangereux ... J'ai commencé à chercher un résident pour m'accompagner. Mon attention à la sécurité m'a ouvert de nouvelles possibilités de travail. Je me suis tourné vers les agences publiques de logement, les bailleurs sociaux, les hôpitaux, et les universités pour m'aider ... J'ai commencé à prendre systématiquement des photos depuis des points de vue élevés. 4) Les quartiers sont représentés à la fois depuis le niveau de la rue et à vue d'oiseau. 5) La collection d'image est organisée en réseau. 6) J'ai utilisé essentiellement la même approche pour documenter des communautés pauvres ou minoritaires. 7) Je ne dispose que de cinq jours par an pour photographier un lieu. 8) Je rôde dans toute la ville à la recherche de formes locales qui définissent le nouveau ghetto : institutions charitables, NIMBY, ruines, expressions graphiques, fortifications, enclaves. 9) Mes catégories thématiques et mes arguments trouvent leur origines dans les images et les expériences faites sur place. 10) En écrivant le texte, j'étais guidé par les gens que je rencontrais au cours des prises de vues et par d'autres à qui les images elles-mêmes m'ont mené. Certains devinrent mes référents et je les appelais fréquemment pour obtenir un avis. Numéros de téléphone laissés sur les murs, noms sur les façades de magasins et sur les voitures, cartes professionnelles données par les chauffeurs de taxi, messages laissés sur les panneaux, morceaux de papiers collés sur des panneaux électoraux, tout cela me fournissait de nouvelles informations et une meilleure compréhension de l'environnement²²⁴.

L'archive se présente ensuite sous la forme de diapositives couleur argentiques (35mm), puis de tirages papier et /ou , depuis la fin des années 2000 sous le format numérique.

Partant du constat qu'« à Détroit, pour la première fois dans l'histoire, un grand nombre de gratte-ciel construits pour durer des siècles sont peu à peu laissés à l'abandon ; tout un ensemble de structures à demi désertées s'élève comme un no man's land vertical derrière des terrains en

²²³ Camilo José Vergara, *The New American Ghetto*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 14.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 13-14. Cité et traduit dans Philippe Bazin, « Camilo José Vergara, un photographe « scientifique » et politique », *IdeAs : Idées d'Amérique*, 01 mars 2019 : <http://journals.openedition.org/ideas/5135>. Consulté le 29 juillet 2019.

friches²²⁵ », ce spectacle suggère à Vergara l'idée qu'une « douzaine de pâtés de maison au sein desquels sont situés les gratte-ciel antérieurs à la crise de 1929 (pourraient être) stabilisés et conservés tels quels comme ruines : une Acropole américaine. Nous pourrions transformer environ une centaine de buildings en un parc national, une aire de jeux et de merveilles²²⁶ ». Comme le formulait d'ailleurs en 1929 le magazine *Outlook*, Détroit est « la ville la plus moderne du monde, la ville de demain. Il n'y a pas de passé, il n'y a pas d'histoire ²²⁷ ». Il convient de rappeler que la construction des premiers gratte-ciel de la ville commence dès la fin de la Première Guerre mondiale et se poursuit jusqu'en 1929. Parmi, les plus célèbres, le *Magasin Hudson* inauguré en 1924 est considéré comme le plus grand du monde avec ses 25 étages et ses 762 000 mètres carrés.

Pour légitimer le projet de « parc national de gratte-ciel en ruine », le théoricien s'appuie donc sur le fait que Détroit possède l'une des plus vastes collections de gratte-ciel bâtis avant la dépression. En cela, Détroit est l'une des seules villes du pays capable de faire connaître au monde un processus de dégradation et d'abandon d'une telle ampleur. Les réactions des habitants, d'historiens et d'architectes ne tardent pas. Tous, ou presque, soulignent qu'il est impossible de conserver et préserver la source d'une telle honte. Les autorités locales, qui au moment même lancent une politique de reprise accompagnée du slogan « Detroit is back » qualifient d'ailleurs ce projet d'affront à sa population. Il n'en demeure pas moins que cette proposition mérite d'être développée quand son auteur lui-même la trouve stimulante pour l'imaginaire.

Si cette proposition étonne autant qu'elle choque, il est fort à parier que c'est dans la mesure où de tels édifices que l'on souhaite valoriser perturbent notre usage des ruines. D'une part, l'absence de distance temporelle perturbe autant le touriste que les habitants de la ville. Le premier ne peut pas s'abandonner vraiment à la contemplation qu'il ressent habituellement face à des ruines, les seconds ont parfois assisté à la construction de ces édifices, la plupart les ont pratiqués. D'autre part, le passé dont il est question correspond à une période de déclin brutal. Cela nous rappelle le caractère transitoire de toute existence humaine. Dans le cas de Détroit, ce spectacle de désolation convoque davantage le sentiment de sidération que celui d'une méditation sur la fragilité des accomplissements humains. On reconnaît toutefois au projet de

²²⁵ Camilo José Vergara, « Visible City », *Métropolis*, Avril 1995, p. 33.

²²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²²⁷ Allan Popelard et Paul Vannier, « Détroit, la ville afro-américaine qui rétrécit », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010.

Vergara l'ambition de transformer le regard, ne plus détourner le regard de ces gratte-ciel aujourd'hui élevés en symboles de l'échec du projet moderne afin de les redécouvrir et ainsi en apprécier la beauté (oubliée).

À Détroit, si de vives crispations sont palpables depuis déjà bon nombre d'années entre les différentes communautés, elles atteignent cependant leur point culminant à partir de 2013 lors de la nomination du gestionnaire Kevyn Orr, missionné pour liquider la dette de la ville déclarée en faillite. Doit-on amputer la ville d'une partie de sa collection muséale afin de financer les retraites menacées de gel ? Le débat fait rage. En décembre 2014, à la suite d'une longue bataille juridique, Graham Beal, directeur du *Detroit Institute of Art* annonce officiellement que les 60 000 œuvres menacées ne seront finalement pas vendues pour éponger la dette publique. Cette anecdote débutée un an et demi plus tôt, relayée par la presse étrangère a immédiatement fait l'effet d'une boule de neige. De nombreux intellectuels, conservateurs et artistes du monde entier se sont mobilisés tandis que General Motors, Ford et Chrysler se sont engagés à verser 26 millions de dollars dans le plan de sauvetage.

Au cœur de ces problématiques économiques, la sauvegarde du patrimoine industriel, aujourd'hui perçue comme une honte plutôt que comme une fierté, devient l'un des principaux sujets de discorde entre les locaux et l'ensemble des pouvoirs publics. Comme l'observe l'architecte historienne Carol Willis, remettant en question la proposition formulée par Vergara en 1995, ainsi que toute autre tentative de reconversion : « (ces) bâtiments représentent une structure économique, et non une évocation romantique d'un passé²²⁸ ». Détroit, terrain d'une guerre sans merci de l'information, de l'image et de la mémoire pose la douloureuse question : « Que faire de nos ruines contemporaines ? », car elles sont prises dans un processus d'appropriation esthétique dont on peut se demander s'il n'aboutit pas à voir un monument dans tout décombre. C'est assez paradoxal quand on sait que sa construction s'inscrit dans une société d'hyperconsommation et de permanence du jetable.

Ces ruines contemporaines (ou post-industrielles) sont l'objet d'une esthétisation rapide et instrumentalisée qui transforme ainsi un champ de ruines en champ de foire. Nous l'avons rappelé, Détroit c'est avant tout la réalisation concrète de l'utopie moderne : un développement industriel rapide, une période de plein emploi, une rationalisation des chaînes de production. C'est aussi une ville qui porte en son sein des stigmates très présents de la ségrégation entre les

²²⁸ Cité dans Camilo José Vergara, *The New American Ghetto*, Rutgers University Press, 1995, p. 221.

communautés. À cela, s'ajoute un long processus de désindustrialisation, suivi de vastes plans de délocalisations, de suppressions d'emploi puis de faillites, qui ont plongé la ville entière dans une crise économique inédite. Le nombre de ruines industrielles a augmenté de manière progressive sur une période d'un demi-siècle, en simultané avec celui des ruines résidentielles, provoquant ainsi d'importantes transformations du paysage urbain. Alors que la crise de 2008 a contraint bon nombre d'habitants à incendier volontairement leur maison pour toucher les assurances, c'est à partir de cette période que la relation entre la ville et ses ruines s'intensifie. Cependant, chaque communauté y porte un regard singulier. Pour la population afro-américaine, ces résidus sont associés à leur marginalisation et à leur conquête des droits civiques tandis que pour la population blanche qui, dans sa majeure partie a fui la ville depuis les émeutes de 1967 vers les *suburbs*, ces restes sont perçus comme les vestiges de la grandeur fordiste passée. La population blanche porte un regard nostalgique sur un âge d'or révolu.

Profitant de l'effondrement du marché immobilier, cette dernière cherche d'ailleurs progressivement à réinvestir le *downtown*, bouleversant ainsi le sentiment d'appartenance de ceux qui n'en sont jamais partis depuis toutes ces années difficiles. Cette « recolonisation » est présentée par l'artiste détroitien Kyong Park dans son film complotiste *Detroit : Making It Better For you* :

Nous, les sociétés prêtes pour reconstruire une nouvelle ville à Détroit. Notre plan, qui a commencé il y a 50 ans est maintenant presque achevé. La ville toute entière sera bientôt sous notre contrôle. [...] Notre plan ne demandait rien de moins que la destruction totale de la ville de Détroit. Nous avons réalisé que la meilleure méthode était d'exploiter les peurs urbaines et la haine raciale. A travers les médias et la manipulation, nous avons créé une impression incontestable que toutes les violences domestiques et autres maladies urbaines étaient causées par la population noire. La plupart des immeubles et maisons ont été brûlés ou démolis. Avec toutes ces parcelles vides et ces espaces ouverts, la ville ressemble maintenant bien plus à la campagne [...] sans avoir recours à la couteuse force armée. Cachés derrière d'innombrables accords économiques et manipulations légales, nous avons (ainsi) écrit un nouveau chapitre du colonialisme, avec des techniques profondément ancrées dans la matrice mondiale automatisée du capitalisme avancé²²⁹.

Chaque communauté, à sa manière, selon les repères historiques qu'elle sélectionne comme fondements de son identité, semble donc habitée par une certaine forme de résilience. Les ruines sont là en tant que rappel éternel d'un passé douloureux. Il est néanmoins possible de percevoir

²²⁹ Extrait du film *Detroit : Making It Better For You*, Kyong Park, 2000.

auprès de nombreux habitants une volonté de dépasser leurs traumatismes par un processus de réappropriation de l'espace urbain. Par les outils qui leur sont propres (street art, agriculture urbaine, vide-grenier solidaires) ou la participation au projet de démolition des maisons abandonnées, chacun tente de créer une relation singulière avec la ville et ses ruines. Dans cet élan, les pratiques alternatives vont bon train. De plus en plus inscrites dans le quotidien de sa population, elles se présentent le plus souvent comme des solutions efficaces pour pallier la paupérisation des habitants. Selon la typologie suivante, elles peuvent prendre la forme de l'autosuffisance : jardins collectifs ou bien actions citoyennes. Le collectif *WARM* propose par exemple aux citoyens de participer à la déconstruction des maisons que la municipalité ne prend pas en charge. L'objectif n'est pas de démolir mais de déconstruire afin de récupérer les matériaux en vue de leur recyclage ou de leur revente. A cela s'ajoute l'altruisme qui consiste à rendre service à sa communauté sans contrepartie financière. C'est le cas par exemple de l'association *Earthworks* au sein de laquelle les bénévoles organisent des « soupes populaires » ou de *Mt Elliott Makerspace* qui propose ses services en échange d'aide technique informatique.

Aujourd'hui, on compte plus de 1600 jardins collectifs. Ceux-ci constituent un système alternatif durable, car ils favorisent l'accès à une nourriture saine et équilibrée pour le plus grand nombre. Ceci est rendu possible en raison de l'abondance des parcelles vacantes qui contribue à la redynamisation des espaces en friches, investis d'une nouvelle fonctionnalité. Créatrices de lien social, les friches en tant que terrain d'expérimentation de nouvelles pratiques urbaines durables et altruistes peuvent donc s'avérer dans ce contexte un atout majeur contre la crise.

Parmi quelques initiatives de réappropriation citoyenne et urbaine, on retient aussi le *Heidelberg Project* fondé autour de la personne de Tyree Guyton. Originaire de Heidelberg Street, située dans un quartier noir dont la plupart des habitants vivent sous le seuil de pauvreté, Guyton et son grand-père décident en 1986 de lancer le projet fou de peindre et décorer les maisons désertées du quartier. Pour reprendre les termes de l'historien Jerry Herron, ces maisons « vomissent littéralement à l'extérieur : des meubles, des poupées, des écrans de télévisions, des panneaux signalétiques, des bouteilles, des pneus, des poussettes d'enfants qui s'amoncellent en cascade aux portes des maisons et des fenêtres. Un magma de vies mises à l'écart, marques visibles d'une histoire humiliée²³⁰ ». Si le projet revendique explicitement

²³⁰ Jerry Herron, *Afterculture : Detroit and the Humiliation of History*, Detroit Wayne University Press, 1993, p. 1999.

« nous sommes là, nous existons », il attire l'attention sur la puissance de réappropriation urbaine que tient entre ses mains chaque citoyen. La fantaisie devient un moyen d'exister, ou plutôt dans le cas présent de survivre. Elle est aussi un puissant outil pour la population Afro-Américaine de ce quartier rongé par la pauvreté, de préserver et de sauvegarder son héritage culturel. Ainsi, les arbres de la *Heidelberg Street* rappellent les *Bottles Trees* du Sud, traditionnellement recouverts de bouteilles et autres objets de récupération, censés protéger la maison des mauvais esprits.

Comme le souligne Wendy Walters²³¹, le projet *Heidelberg* contribue à rendre visible cette partie de la population aujourd'hui oubliée et marginalisée. Il lui permet de tisser de nouveaux réseaux et interactions durables entre locaux et avec les touristes qui se déplacent aujourd'hui par centaines pour prendre connaissance de cette initiative citoyenne. Avec une marque de fabrique très colorée, le *Heidelberg* a su réaffirmer visuellement son identité culturelle et transformer le regard du touriste. De plus, cette initiative nous permet de souligner le caractère innovant des pratiques urbaines qui émergent aujourd'hui. Tantôt pointées du doigt, tantôt élevées au rang de ruines, les friches de Détroit offrent un véritable potentiel de créativité.



Détroit, *Heidelberg Street*, avril 2016, collection de l'auteur.

²³¹ Wendy Walters, « Turning the Neighborhood inside out : Imagining a New Detroit in Tyree Guyton's Heidelberg Project », *The MIT Press*, n° 4, 2001, p. 67.



Détroit, *Heidelberg Street*, avril 2016, collection de l'auteur.

Comme l'analysent Géraldine Djament-Tran et Magali Reghezza-Zitt²³², trois scénarios peuvent être envisagés dans un état de résilience d'un système : sa disparition définitive, son maintien ou sa bifurcation radicale. Or, dans le cas de Détroit, deux sont retenus : le premier son maintien, le second sa bifurcation. Toutes ces initiatives citoyennes constituent un moyen, après l'effondrement d'un système productif, de tester sa capacité de redressement. Dans cette perspective, on postule pour l'idée que Détroit n'aurait jamais cessé de s'inscrire dans une logique de croissance car son processus de résilience est l'opportunité de tester un autre modèle socio-économique : celui d'une ville écologique, fondée sur une nouvelle organisation spatiale et participative. Il s'agit donc d'une remise en question inédite, voire pionnière en la matière, qui vise à considérer Détroit comme le laboratoire de nouvelles pratiques pour penser l'urbanité du futur.

²³² Géraldine Djament-Tran, Magali Reghezza-Zitt, *Résilience urbaines, les villes face aux catastrophes*, Le Manuscrit, pp. 331-349.

2) Pour une approche cognitive du paysage urbain

2.1 Le paysage urbain

Comme le formule Lévi-Strauss, « la ville est au confluent de la nature et de l'artifice. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée ; la chose humaine par excellence²³³ ». Aussi s'agit-il de penser les rapports de la ville aux arts et les rapports des arts à la ville. Dès son origine en effet, ceux-ci l'ont fait naître, l'ont accompagnée autant qu'elle les a fait naître. On pense à l'urbanisme, l'architecture, à la littérature, à la photographie et au cinéma. À la fois fondation matérielle, objet de spectacularisation et de projection, la ville est aujourd'hui au cœur de toutes les attentions artistiques. Si l'événement urbain et les formes architecturales qui l'accompagnent sont placés sous le signe de ce que l'on pourrait qualifier « d'extra-modernité », ils ne sont cependant pas sans faire émerger de nombreuses ruptures et failles qui se présentent comme autant de symptômes d'une modernité disloquée.

On s'accorde aujourd'hui à dire que le paysage se compose d'une partie objective et d'une partie subjective, fondée sur la sensibilité de l'observateur. Le paysage est un objet à la fois naturel et matériel mais c'est aussi un objet culturel qui reflète l'organisation et le fonctionnement d'une société sur un espace. Il est ce que l'on regarde et produit des représentations mentales. Aussi, la notion de paysage s'avère-t-elle pluridimensionnelle dans la mesure où elle convoque une grande diversité d'intervenants tels que l'architecte, le géographe, le paysagiste, le forestier pour ne citer qu'eux. Le paysage est à la fois un objet perceptible, c'est-à-dire *in situ*, construit, bâti ou naturel, et une représentation mentale qui n'est pas objet du réel mais produite par le regard. L'objet paysage se construit selon un point de vue mobilisant une subjectivité, des référents culturels et sociaux. Le paysage ne peut donc exister que par un observateur qui vise à en produire une certaine interprétation.

Si le paysage a pendant longtemps désigné l'arrière-plan des tableaux, on voit bien que cette notion s'est affinée avec le temps. En effet, la notion de paysage comprend des aspects objectifs d'ordre techniques et scientifiques ainsi que des aspects subjectifs. Il est essentiel de composer avec ces deux versants afin de penser le paysage comme un système complexe d'éléments observables. L'espace visible, perçu et vécu est un lieu privilégié d'interactions et d'intégration

²³³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, IV, chapitre XIII, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 112.

de différentes couches d'informations historiques, morphologiques, climatiques. Tous ces paramètres le façonnent pour en faire un espace construit socialement, essentiellement changeant et qui ne peut être appréhendé que dans sa dynamique.

Envisageons dès lors le paysage comme une interprétation sociale de la nature, à la fois naturel et social, objectif et subjectif, spatial et temporel, réel et symbolique. En d'autres termes, une production autant matérielle que culturelle. Rappelant son origine, Alain Roger affirme que « le paysage est une notion plus ancienne d'origine artistique, et relevant comme telle, d'une analyse essentiellement esthétique²³⁴ ». L'histoire de l'art l'a montré, le paysage dans l'art pictural fait son apparition dès l'époque moderne, à la Renaissance. Il est déterminé par des usages sociaux et culturels occidentaux. Au Moyen Âge, aucune représentation réaliste de la nature paysagère n'est présente. Seuls des êtres vivants ou divins sont convoqués. Ils occupent tout l'espace, l'arrière-plan doré et plat, en l'absence de perspective et dans une volonté de marquer un caractère intemporel. Ce qui compte ce sont les qualités narratives, non réalistes. Il faut attendre la mise au point d'une théorie et d'une pratique de la perspective, attribuées à l'architecte florentin Brunelleschi vers 1415 pour qu'émerge la notion d'art du paysage. Cette interaction entre art et science témoigne d'une nouvelle posture réaliste qui observe le monde et d'une connaissance objective. La nature quitte le monde sacré pour devenir profane.

Cet avènement du regard paysager marque la volonté des artistes à établir une relation sensible entre l'humain et les formes de vie qui s'organisent autour de son existence : représentation du cadre naturel, mise en avant du monde rural, paysages bucoliques, le tout avec un souci du détail pour les choses de la nature. Le paysage est évoqué visuellement par des parfums, des « ambiances sonores » qui modifient la perception du spectateur. Comme le souligne l'auteur, cet avènement du paysage, qu'il situe au XV^e siècle en Occident, suppose deux conditions. La première, consiste en la « laïcisation » des éléments naturels qui n'étaient jusqu'ici « que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré²³⁵ ». La seconde, tient à la perspective linéaire qui permet la mise en retrait du sujet. En atteste l'introduction de la *veduta* intérieure au tableau, caractéristique propre à l'invention du paysage occidental.

²³⁴ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

²³⁵ Alain Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Au-delà du paysage moderne*, 1991, pp. 14-28.

Au XIX^e siècle, Alexandre de Humboldt conçoit dans *Cosmos* (1845) le paysage comme l'impression de la nature débarrassée de toute confusion. Le temps du paysage est clairement identifiable dans la mesure où il est gouverné par la pensée rationnelle :

La nature, considérée rationnellement, c'est-à-dire soumise dans son ensemble au travail de la pensée, est l'unité dans la diversité des phénomènes, l'harmonie entre les choses créées dissemblables par leur constitution propre, par les forces qui les animent : c'est le Tout pénétré d'un souffle de vie. Le résultat le plus important d'une étude de la nature est de saisir l'unité et l'harmonie de cet immense assemblage de choses et de forces²³⁶.

Reconnu comme un des pères fondateurs de la géographie moderne, Humboldt a sans nul doute contribué à sa construction en tant que discipline et véritable science de l'espace, non plus uniquement comme un savoir relatif à la localisation. Il se définit d'ailleurs comme un « physicien », un « naturaliste » plutôt qu'un « géographe » et s'interroge sur la manière dont est stimulé notre intérêt à étudier la nature. Selon le physicien, le sentiment de la nature est une manifestation tangible de l'appartenance des hommes au grand tout de l'univers. Il est un sentiment premier, non-localisé, immanent et nécessaire à tous les hommes. Les premiers signes avant-coureurs de ce sentiment nouveau apparaissent selon lui au cours de la Renaissance. La découverte du continent américain constitue à ce titre une étape décisive dans l'extension de la sphère des connaissances et de la sensibilité humaine car ces voyages favorisent une appréhension globale de la configuration de la surface de la Terre. Ils représentent la rencontre directe des européens avec un univers tropical avec des nouvelles formes de vie jusque-là inconnues :

Les pays qui avoisinent l'équateur ont un autre avantage sur lequel on n'a pas suffisamment attiré l'attention jusqu'ici. C'est la partie de la surface de notre planète où, dans la moindre étendue, la variété des impressions que la nature fait naître est la plus grande possible. Dans les montagnes colossales de Cundinamarca, de Quito et du Pérou, sillonnées par de profondes vallées, il est donné à l'homme de contempler à la fois toutes les familles de plantes et tous les astres du firmament. [...] C'est là que le sein de la terre et les deux hémisphères du ciel étalent toute la richesse de leurs formes et la variété de leurs phénomènes ; c'est là que les climats, comme les zones végétales dont ils déterminent la succession, se trouvent superposés comme par étages, que les lois du décroissement

²³⁶ Alexandre Humbolt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, trad. Henry Faye, Editions Utz, 2000, p. 43.

de la chaleur, faciles à saisir par l'observateur intelligent, sont inscrites en caractère indélébiles sur les murs des roches à pente rapide des Cordillères²³⁷.

La découverte de tels espaces par une contemplation directe offre la possibilité de saisir les lois fondamentales qui régissent la nature. Le spectacle de cette nature tropicale favorise chez les européens un sentiment de nature plus vif qu'auparavant ainsi qu'une nouvelle puissance créatrice chez bons nombres d'artistes. L'avènement d'une forme paysagère de sensibilité correspond à un rapprochement entre la rationalité scientifique et l'imagination poétique. Présent physiquement, partout, dans chacune des parties du monde, l'homme cultive son sentiment paysager de la nature, il le modèle et l'affine. Il ne s'agit plus seulement d'un sentiment résultant d'impressions vagues que produit toute contemplation du monde extérieur mais d'une forme conscience incluant la pensée rationnelle : « L'homme n'a de l'action sur la nature, il ne peut s'approprier aucune des forces, qu'autant qu'il apprend à les mesurer avec précision, à connaître les lois du monde physique ²³⁸ ».

Cette pensée rationnelle se caractérise ainsi par l'individualité, la possibilité pour tout individu d'objectiver, du général au particulier, de goûter à la singularité de chacun des aspects perceptibles de la nature. La spécificité même du paysage alors ressentie, permet d'ouvrir un dialogue sensible, personnel, intime de l'homme avec la nature. Tout paysage peut parler à une situation spécifique de l'âme, il s'harmonise avec la personnalité du spectateur : « Tantôt c'est la grandeur des masses, la lutte des éléments déchaînés ou la triste nudité des steppes, comme dans le nord de l'Asie, qui excitent nos émotions ; tantôt, sous l'inspiration de sentiments plus doux, c'est l'aspect des champs qui portent de riches moissons, c'est l'habitation de l'homme au bord du torrent, la sauvage fécondité du sol vaincu par la charrue²³⁹. »

Aussi pour Humboldt, la nature cesse d'être un simple décor de l'Histoire et des passions humaines. Elle est un univers mouvant, vivant dans lequel l'homme se découvre, apprend à se (re-)connaître en tant qu'individu. Ce lien entretenu est maîtrisé car il est mis au profit d'une connaissance objective des phénomènes naturels, du tout de la nature :

En Europe, l'homme isolé sur une côte aride peut jouir dans sa pensée de l'aspect des régions lointaines : si son âme est sensible aux ouvrages de l'art, si son esprit est assez étendu pour s'élever

²³⁷ Alexandre Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, trad. Henry Faye, Editions Utz, 2000, p. 43.

²³⁸ *Ibid.*, p. 43.

²³⁹ *Ibid.*, p. 39.

aux grandes conceptions de la physique générale, du fond de sa solitude, sans sortir de ses foyers, il s'approprie tout ce que le naturaliste intrépide a découvert en parcourant les airs et l'Océan, en pénétrant dans des grottes souterraines, ou en s'élevant sur des sommets glacés. C'est par là, sans doute, que les lumières et la civilisation influent le plus sur notre bonheur individuel : elles nous font vivre à la fois dans le présent et dans le passé ; elles rassemblent autour de nous tout ce que la nature a produit dans les climats divers, et nous mettent en communication avec tous les peuples de la terre. Soutenus des découvertes déjà faites, nous pouvons nous élancer dans l'avenir, et, pressentant les conséquences des phénomènes, fixer à jamais les lois auxquelles la nature s'est assujettie. C'est au milieu de ces recherches que nous nous préparons une jouissance intellectuelle, une liberté morale qui nous fortifie contre les coups de la destinée et à laquelle aucun pouvoir extérieur ne saurait porter atteinte²⁴⁰.

En dernier point, on note que l'émergence d'une sensibilité paysagère renvoie en grande partie pour l'auteur au triomphe du sujet. Si la géographie est une discipline entendue comme explication du tout de l'univers, elle est aussi humaine en ce qu'elle construit l'homme en tant que sujet. Elle ne le réduit plus seulement à celui d'objet. Dès lors, on peut appréhender le paysage urbain, par définition humain, comme une image de l'humanité dans toute sa grandeur mais aussi dans toute sa misère.

De nos jours, l'expression « paysage urbain » est employée de manière récurrente, un peu passe-partout pour désigner, notamment chez les architectes et paysagers, les interventions sur la ville et ses quartiers. On parle d'une « mise en paysage » des espaces urbains. La notion de paysage urbain émerge au cours du XIX^e siècle, au moment même où les sociétés occidentales entrent dans la modernité. Les profondes mutations liées à l'industrialisation et à l'habitat marquent l'apparition de nouvelles formes spatiales plus ou moins hétérogènes.

Depuis une trentaine d'années, la notion de paysage urbain fait l'objet de nouvelles considérations. L'évolution de la discipline se tourne dorénavant vers de nouvelles approches telles que la statistique et l'analyse quantitative. En France, un champ de réflexion théorique sur le paysage émerge dès cette période. Ses préoccupations se portent en particulier sur la valorisation culturelle et esthétique des représentations paysagères tant d'un point de vue artistique que social. Cet apport s'explique en grande partie par la médiatisation du paysage contemporain par rapport au paysage urbain passé. On se focalise sur le nouvel aspect des villes dont les constructions architecturales rompent brutalement avec les formes, les lignes et les

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

matériaux d'autrefois. Alors que, jusque-là, le paysage urbain se composait sur plusieurs décennies, voire plusieurs siècles, il est dans le contexte de Reconstruction profondément bouleversé sous la pression de l'urgence pour faire face à la pénurie de logements. La géographie devient indissociable de la société, et alors que jusque-là elle s'attachait à la description des centres villes, l'urbanisation de Reconstruction impose aux géographes de repenser leurs méthodes d'observation. La géographie doit désormais penser le paysage comme une physionomie globale qui se réalise par différents sens, pas seulement par la vue mais selon des aspects concrets ou sensibles.

Ce nouvel intérêt pour le paysage en tant que moyen d'analyse géographique est, on l'a dit, à replacer dans son contexte des années 1970, notamment à travers le prisme de l'écologie, au moment même le paysage urbain subit de profondes transformations spatiales et d'usage : « le paysage urbain est fait d'un assemblage de formes dont chacune est porteuse de significations et ces dernières sont hiérarchisées. C'est ainsi que ces formes-signes émettent des signaux qui ne sont pas tous perçus au même niveau²⁴¹ ». Il va de soi que si tous les paysages sont un assemblage de formes, le paysage urbain lui, est régit par des réglementations bien spécifiques (hauteur, densité des constructions). Il se caractérise par des formes particulières sans cesse mouvantes telles que son habitat, ses constructions (bâtiments publics, administratifs), ses espaces collectifs, ses voies de circulations, ses services (commerces) mais surtout par les relations qu'il entretient avec l'homme. Contrairement au rural, le citoyen est exposé à la circulation, à la signalisation routière, aux bruits constants des bulldozers et des marteaux-piqueurs, à la publicité, à des formes architecturales et des nouveaux matériaux qui s'éloignent des formes traditionnelles du pays. L'activité, le mouvement des personnes et des marchandises sont donc constitutifs du paysage urbain. Ils rythment la vie quotidienne du citoyen.

2.2 L'image mentale d'une ville

Aux États-Unis, la Première Guerre mondiale marque une profonde rupture dans le champ urbanistique. De nouvelles professions font alors leur apparition : les *planners*, architectes, architectes-paysagistes envahissent très rapidement le marché de l'urbanisme en proposant aux services locaux des projets de grande envergure, combinant la cité-jardin-parkwaysparcs. Après

²⁴¹ Sylvie Rimbart, *Les Paysages urbains*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 45.

la Seconde Guerre mondiale, cette profession évolue vers un discours technoscientifique et quantitatif. Le modèle des Beaux-Arts est en net recul dans la plupart des universités. L'accent est mis sur une rationalisation et une scientification du discours architectural, au détriment de l'aspect paysager. L'influence de nombreux théoriciens et enseignants du Bauhaus, qui à cette période émigrent vers les États-Unis, est sans nul doute l'une des principales raisons de cette rupture. A partir des années 1960, on assiste à la mise en place d'un cursus double. D'une part, l'*urban design* dispense un enseignement d'*urban planning* et d'architecture, d'autre part, un enseignement de paysagisme et d'architecture. Ces deux tentatives urbanistiques s'inscrivent dans une approche cognitive dont on attribue la paternité à Kevin Lynch.

En 1951, Kevin Lynch lance avec Gyorgy Kepes (bras droit de László Moholy-Nagy et enseignant du Bauhaus), un programme expérimental intitulé « Form of the City ». Le but est d'explorer les différentes voies possibles dans la construction d'un discours scientifique de la forme urbaine. Pour ce faire, Lynch se rend entre 1953 et 1954 dans plusieurs villes européennes. Adoptant une démarche quasi-ethnographique, il réalise un véritable travail d'observation (rencontres avec les habitants, carnets de notes, élaboration de croquis, de cartes) et répertorie les éléments topologiques évidents qu'il rencontre dans chacune des villes où il se rend. Il s'agit de saisir au mieux l'image mentale que la ville suscite chez ses habitants. L'année suivante, il met en place un vocabulaire formel permettant de décrire l'image mentale observée précédemment et la met en relation avec trois villes américaines : Boston, Jersey City et Los Angeles. Ces travaux aboutissent à la publication de *The Image of the City* (1960).

Partant du postulat que toute ville, aussi banale qu'elle soit, procure à un plaisir particulier à qui la regarde, Lynch définit la ville comme construction dans l'espace dont les séquences peuvent être « renversées, interrompues, abandonnées, abrégées²⁴² ». La forme d'une ville est toujours mouvante car elle est traversée par des flux humains et d'activités et est constituée de différentes temporalités. Notre perception en est donc partielle, fragmentée. Elle est un objet perçu selon le point de vue de celui qui l'observe, une représentation mentale propre à chaque habitant mais qui cependant se fonde dans une image collective : une « enveloppe d'un grand nombre d'images individuelles²⁴³ ».

²⁴² Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1960, p. 1.

²⁴³ *Ibid.*, p. 53.

Selon l'auteur, l'image d'une ville repose sur trois composantes : l'identité, la structure et la signification. Elles constituent ce qu'il nomme « l'imagibilité » : « la qualité grâce à laquelle (un objet physique) a de grandes chances de provoquer une forte image chez n'importe quel observateur. C'est cette forme, cette couleur ou cette disposition qui facilitent la création d'images mentales de l'environnement vivement identifiées, puissamment structurées et d'une grande utilité. Cela pourrait aussi s'appeler « lisibilité » ou « visibilité », pris dans un sens élargi de qualité des objets qui ont non seulement la possibilité d'être vus, mais aussi leur aptitude à se présenter aux sens d'une manière aiguë et intense²⁴⁴. »

Cinq types d'éléments participent aussi de l'image mentale de la ville : les voies, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repères. Ceux-ci ne sont pas attachés à la nature, ni à l'échelle des objets qui composent la ville mais se construisent à partir de la représentation des habitants et des usagers.

Tout d'abord les voies, chenaux le long desquels l'observateur se déplace habituellement, occasionnellement, ou potentiellement. Ce peut être des rues, des allées piétonnières, des voies de métropolitain, des canaux, de voies de chemin de fer. Pour beaucoup de gens, ce sont des éléments prédominants de leur image. Les gens observent la ville quand ils y circulent, et les autres éléments de l'environnement sont disposés et mis en relation le long de ces voies.

Ensuite les limites, éléments linéaires que l'observateur n'emploie pas ou ne considère pas comme des voies. Ce sont des frontières entre deux phases, les solutions de continuité linéaires : rivages, tranchées de voies ferrées, limites d'extension, murs. (...) De telles limites peuvent être des barrières, plus ou moins franchissables, qui isolent une région d'une autre.

Puis les quartiers, parties de la ville, d'une taille assez grande, qu'on représente comme un espace à deux dimensions, où un observateur peut pénétrer par la pensée, et qui se reconnaissent parce qu'elles ont un caractère général qui permet de les identifier. (...) C'est de cette manière que, dans une certaine mesure, la plupart des gens structurent la ville, avec des variations entre les individus suivant que ce sont les voies ou les quartiers qui sont les éléments prédominants.

Il y a également les nœuds, points, les lieux stratégiques d'une ville, pénétrables par l'observateur, et points focaux intenses vers et à partir desquels il voyage. Cela peut être essentiellement des points de jonction, endroits où on change de système de transport, croisements ou points de convergence de voies, lieux de passage d'une structure à un autre.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

Enfin, les points de repères, autre type de référence ponctuelle, mais dans ce cas l'observateur n'y pénétrant pas, ils sont externes. Ce sont habituellement des objets physiques définis assez simplement : immeuble, enseigne, boutique ou montagne. Ces cinq éléments constituent la forme d'un paysage empreint d'imagibilité. Ils permettent au citoyen de prendre toute mesure de la ville, des différents niveaux temporels et spatiaux qui la composent. Ils sont autant de symboles forts de la mise en paysage que l'homme a opéré et opère sur elle²⁴⁵.

Ces cinq éléments cités sont des catégories empiriques, des « cubes d'un jeu de construction à la disposition de l'urbanisme²⁴⁶ » pour récolter l'information. Une imagibilité couvrant la totalité de l'aire urbaine est impossible car il y a toujours des formes qui prédominent, et d'autres en arrière-plan. Conscient de la complexité de la ville moderne, à la fois mobile, continue et globale, il s'agit donc pour Lynch de poser les bases d'une image claire et détaillée de la ville afin de s'adapter au mieux aux objectifs et aux aspirations de ses habitants. L'auteur n'exclut cependant pas la possibilité de créer de nouvelles conditions. Aussi plaide-t-il pour une structure urbaine claire et une identité frappantes qui concourraient selon lui à une « éducation du regard tout aussi importante que le remodelage de ce qu'on regarde²⁴⁷ ».

Déjà dans l'Antiquité, la pensée de l'image est au cœur des réflexions philosophiques de Platon. Selon *le Cratyle*, l'image se définit comme une sorte de ressemblance. Lorsque les traits d'une image correspondent exactement à l'original, on dit de celle-ci qu'elle est vraie et belle. Toute omission d'un trait introduit de la fausseté et suivant cette affirmation, de la laideur. Cependant, Platon observe que l'image conduit à l'aporie. En effet, on peut se demander jusqu'où on peut pousser cette ressemblance. Aussi, si Cratyle est reproduit dans tous ses traits, il n'en demeure pas moins que son intériorité, son mouvement et sa pensée ne peuvent être présents. L'image parfaite n'existe pas. Elle est vouée à l'imperfection, à être seconde. Dans cette perspective, la ville est un grand laboratoire social où les espaces et les images sont des objets d'interprétations. Elle est un ensemble de signes visuels, géographiques et urbains qui exercent des représentations mentales individuelles et collectives sur ses habitants. L'identité collective se construit grâce à un sens privilégié, -le regard-, et grâce à un outil – la sémiotique –, qui permet d'interpréter les relations qu'entretiennent les citoyens avec le paysage urbain.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

Esquisser une sémiotique de la ville c'est être, pour reprendre la formulation de Roland Barthes, « à la fois sémiologue (spécialiste en signes), géographe, historien, urbaniste, architecte et probablement psychanalyste²⁴⁸ ». En effet, parler d'image mentale de la ville suppose une grande diversité d'images. Il existe des images globales : géographiques (cartographie) et urbaines (aménagements) ; des images physiques, tridimensionnelles (monuments, bâtiments) et bidimensionnelles (panneaux publicitaires, les peintures murales). Toutes ces images constituent l'image mentale, une superposition de multiples images individuelles « extrêmement imprécises, récusables et indomptables²⁴⁹ » que chaque habitant a de la ville dans laquelle il habite.

2.3 La langue de la ville

La Géopoétique, la Géocritique et l'Écocritique sont trois disciplines fondées à quelques années d'intervalle, entre les années 1980 et le tournant des années 2000. Toutes s'inscrivent dans une volonté de replacer le lien entre l'homme et la Terre au centre de leur réflexion. Si ces trois mouvements se sont développés jusqu'à présent de manière indépendante, sans véritablement tisser des liens entre eux, ils retiennent cependant notre attention pour esquisser une « langue de ville ».

On attribue la paternité de la Géopoétique au poète Kenneth White. Celle-ci a pour ambition « de rétablir et d'enrichir la rapport Homme-terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé²⁵⁰ ». Écrivain, voyageur et philosophe, White fonde en 1989 l'Institut International de Géopoétique au sein duquel on favorise la création de groupes et d'ateliers. Cette création donne ensuite naissance à des « Archipels » un peu partout dans le monde (Écosse, France, Italie, Chili et Québec) autour desquels se réunissent des artistes, des enseignants, des étudiants et des écrivains. Ensemble, ils explorent le monde extérieur ainsi que celui des idées afin de développer un rapport sensible et intelligent à la Terre :

²⁴⁸ Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure Sémiologique*, Paris, Seuil, p. 440.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 440.

²⁵⁰ Cf. : www.kennethwhite.org/geopoetique

Ce qui marque cette fin du XX^e siècle, au-delà de tous les bavardages et de tous les discours secondaires, c'est le retour du fondamental, c'est-à-dire du poétique. Toute création de l'esprit est, fondamentalement, poétique. Il s'agit de savoir maintenant où se trouve la poétique la plus nécessaire, la plus fertile, et de l'appliquer.

Si, vers 1978, j'ai commencé à parler de "géopoétique", c'est, d'une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu'il fallait s'en préoccuper d'une manière à la fois profonde et efficace, d'autre part, parce qu'il m'était toujours apparu que la poétique la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique, d'une tentative pour lire les lignes du monde. Depuis, le mot a été repris, ici et là, dans des contextes divers. Le moment est venu de concentrer ces courants d'énergie dans un champ unitaire.

C'est pour cela que nous avons fondé l'Institut de géopoétique. Avec le projet géopoétique, il ne s'agit ni d'une "variété" culturelle de plus, ni d'une école littéraire, ni de la poésie considérée comme un art intime. Il s'agit d'un mouvement majeur qui concerne les fondements mêmes de l'existence de l'homme sur la terre.

Dans le champ géopoétique fondamental, se rencontrent des penseurs et des poètes de tous les temps et de tous les pays. Pour ne citer que quelques exemples, on peut penser, en Occident, à Héraclite ("l'homme est séparé de ce qui lui est le plus proche"), à Hölderlin ("poétiquement vit l'homme sur la terre"), à Wallace Stevens ("les grands poèmes du ciel et de l'enfer ont été écrits, reste à créer le poème de la terre"). En Orient, il faudrait penser au taoïste Tchouang-Tseu, et à l'homme du vieil étang, Matsuo Bashō, sans oublier la belle méditation du monde que l'on trouve dans le Hwa Yen Sutra.

Mais la géopoétique ne concerne pas que poètes et penseurs. Henry Thoreau était autant ornithologue et météorologue ("inspecteur des tempêtes") que poète, ou plutôt, il incluait les sciences dans sa poétique. Les liens de la géopoétique avec la géographie sont évidents, mais ils existent aussi avec la biologie, et avec l'écologie (y compris l'écologie de l'esprit) bien approfondie et bien développée. En fait, la géopoétique offre un terrain de rencontre et de stimulation réciproque, non seulement, et c'est de plus en plus nécessaire, entre poésie, pensée et science, mais entre les disciplines les plus diverses, dès qu'elles sont prêtes à sortir de cadres souvent trop restreints et à entrer dans un espace global (cosmologique, cosmopoétique) en se posant la question fondamentale: qu'en est-il de la vie sur terre, qu'en est-il du monde? Tout un réseau peut se tisser, un réseau d'énergies, de désirs, de compétences, d'intelligences²⁵¹.

²⁵¹ Kenneth White, *Texte inaugural de l'Institut de géopoétique*, 28 avril 1989. Consulté le 7 décembre 2018 : http://www.oeuvresouvertes.net/autres_espaces/white.html.

Cette discipline ayant été fondée par un poète, certains l'ont très rapidement réduite à une « poésie de la terre ». Or s'il est vrai que la poésie occupe une place privilégiée dans sa recherche, le terme « poétique » comme son nom l'indique, doit être entendu au sens donné par Aristote. Il renvoie à une « intelligence poétique », *nous poiëtikos* qui désigne « une dynamique fondamentale de la pensée²⁵² », fait appel à toutes les ressources physiques et mentales dont l'être humain dispose. La « poétique » synthétise « toutes les forces du corps et de l'esprit²⁵³ ». Aussi, la géopoétique se donne-t-elle pour mission de percevoir la beauté du monde, de comprendre les infimes modifications de son environnement naturel et urbain afin de composer et de mettre en forme des idées, des mots, des images. Elle ne peut se réduire à « une vague expression lyrique de la géographie²⁵⁴ » et se réclame davantage d'une conscience géographique capable d'établir et de promouvoir un nouveau rapport entre l'être humain et son environnement. Pour ce faire, les géopoètes explorent la ville, les déserts, les océans et les forêts. Chacun y affirme son propre rapport au monde. Aucun mode d'expression n'est exclu. La dynamique de la pensée peut se matérialiser aussi bien dans l'écriture que dans le dessin, la photographie ou la musique. La poésie, le récit de voyage et l'essai restent toutefois des supports privilégiés.

Sous bien des rapports, la *Pensée-paysage* de Michel Collot entretient en cela des affinités avec la géopoétique dans sa manière d'interroger la relation entre l'homme et le monde, l'être humain et son environnement. En effet, elle se fonde sur le principe d'ouverture et du dehors qui suscite la confrontation avec soi-même et avec l'autre : « En traçant un trait d'union entre l'activité de l'esprit humain et l'espace, il (le paysage) remet en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue ; et il enfreint les principes structuralistes de l'arbitraire du signe et de la clôture du texte, en supposant une certaine continuité entre l'expérience du monde et celle du langage²⁵⁵. »

Dans la lignée de Maurice Merleau-Ponty, Collot comprend la conscience comme une manière d'être au monde. Cette conscience est corporelle et par conséquent, spatiale. Esprit et corps sont pris dans un dialogue spatial. On rappelle que pour Merleau-Ponty, il est impossible pour un sujet de regarder un objet sans que son propre corps soit pris dans la perspective. La

²⁵² www.kennethwhite.org/geopoetique.

²⁵³ Cf. : www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques2.html

²⁵⁴ Kenneth White, *Le poète cosmographe : vers un nouvel espace culturel. Entretiens 1976-1986*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1987, p. 89.

²⁵⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, p. 105.

notion de paysage témoigne de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, de l'interaction de la nature et de la culture, de l'individu et de la société : « (Un) certain nombre d'oppositions qui la structurent (la pensée), comme celles du sens et du sensible, du visible et de l'invisible, du sujet et de l'objet, de la pensée et de l'étendue, de l'esprit et du corps, de la nature et de la culture²⁵⁶ ».

En 1989, dans son essai *Postmodern Geographies*, le géographe Edward Soja observe que nous assistons depuis la fin des années 1960 à un « tournant spatial » interdisciplinaire. Le rapport entre la ville et le texte se conjugue désormais selon une poétique autre dont la géographie est en premier lieu pensée comme informée par des imaginaires artistiques, littéraires et cinématographiques : « La déconstruction du concept traditionnel d'espace urbain, voire du lieu, entraîne une relation éminemment problématique entre ce que l'on qualifie de "réel" et discursivité. Elle consacre le statut de simulacre de certains espaces dans lesquels, comme a essayé de montrer Jean Baudrillard, le réel est supplanté par un hyperréel déréalisant²⁵⁷. » Alors que jusqu'à présent, la priorité pour la philosophie et les sciences humaines et sociales se tournait vers l'Histoire et sa narration, il convient désormais de porter une plus grande attention à l'espace dans le domaine des sciences sociales afin de saisir toute l'ampleur de ce nouveau paradigme scientifique.

Soja formule le concept du *thirdspace* (tiers-espace), qui pour reprendre la définition de Bertrand Westphal est un

espace d'altérité (*thirthing-as-othering*), de confrontation et de métissage identitaires, espace aussi de couplage du réel et de l'imaginaire, espace surtout de franchissement des logiques binaires du modernisme (de classe, genre, race) pour aller vers la multiplicité, d'autres espaces créés par la différence, vers une spatialité révisée, qui, à partir de cette différence, élabore de nouveaux sites pour la lutte et la construction de communautés de résistance interconnectées. Par cette démarche, elle ouvre dans ces autres espaces réels-et-imaginés, un *troisième espace* de possibilités pour une nouvelle politique culturelle de la différence et de l'identité qui se veut à la fois radicalement postmoderne et consciemment spatialisée depuis le départ²⁵⁸.

²⁵⁶ Michel Collot, *La Pensée-Paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / Versailles ENPS, p. 18.

²⁵⁷ Edward Soja, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other-Real-and-Imagined Place*, Oxford, Blackwell, 1996.

²⁵⁸ Bertrand Westphal, *Edward Soja et la poétique du décentrement*, Paris, Cent quatre revue, 2008.

La ville change, ses terminologies aussi : « Outer Cities », « Edge Cities », « Posturbia » sont autant de vocables pour qualifier nos espaces urbains de plus en plus complexes et dans lesquels, le récit ne progresse plus linéairement. Si ils deviennent de plus en plus divers et artificiels, la réalité se confond alors avec la fiction. Le récit prend de nouvelles formes pour laisser place à ce que Westphal nomme « la fictionnalisation²⁵⁹ ». Penser le paysage suppose donc de convoquer des savoirs spécifiques tels que la géographie humaine et physique, la cartographie, la narration, la description et la lecture. La réflexion porte aussi bien sur le processus d'écriture qui configure l'espace, que sur le processus d'écriture au cours duquel s'opère une refiguration mentale singulière de l'espace. Chaque individu habite socialement, culturellement et esthétiquement le lieu selon une manière qui lui est propre.

La dimension phénoménologique du lieu en tant qu'espace vécu est un critère fondamental. La lecture d'une telle approche permet d'intensifier les liens qui nous unissent au réel ainsi que sa perception. Avant d'écrire, de composer, le géopoète explore physiquement le monde dans toute sa diversité. Il « déguste » selon les termes de Victor Segalen, le « Divers²⁶⁰ ». Dans son *Essai sur l'Exotisme. Une esthétique du Divers (Notes)*, inachevé, le poète propose en effet à une réflexion originale sur la notion d'exotisme en élargissant son champ d'action dans la diversité du réel. La divers, ce n'est pas seulement un décentrement géographique, c'est aussi une rencontre avec soi-même. L'exote est celui qui est capable de percevoir la différence, de contempler autrement pour savourer avec ivresse le spectacle des choses et des êtres dans toute sa multitude.

Cette confrontation avec le monde qui l'environne permet ainsi au géopoète un cheminement singulier puisqu'il rompt avec ses automatismes, décentre son regard, son ouïe pour laisser le dehors venir à lui. Le mouvement est un des éléments qui participe activement de cette recherche en particulier par la marche et les traversées car elles favorisent une certaine prise de distance par rapport aux postures habituelles. Tout paysage (littéraire) comporte un point d'ancrage à partir duquel s'effectuent des déplacements. Au cours de sa quête (description littéraire), le sujet entre en interaction avec le paysage. Il fait une expérience sensorielle (formes, couleurs, parfums), à laquelle s'ajoutent des filtres esthétiques et culturels propres à chaque sujet. Le lecteur découvre une des manières de « voir » le paysage.

²⁵⁹ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction espace*, Paris, Éditions de Minuit, p. 264.

²⁶⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Si White inaugure la géopoétique, discipline qui présuppose l'existence d'une pensée géographique au sein de la création littéraire, - une écriture qui investit l'espace dans un rapport sensoriel au lieu, Westphal ouvre lui la voie à un nouveau champ disciplinaire nommé la Géocritique. « Science des espaces littéraires », elle se présente sous la forme d'une articulation entre la littérature et ses relations à l'espace, - sorte de cartographie fictionnelle des espaces humains : « N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace dans la littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination / indétermination des identités culturelles²⁶¹. »

La géocritique examine avec attention les représentations de l'espace urbain et les rapports qu'elles entretiennent avec le réel et la fonction selon quatre axes²⁶² : la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité. L'auteur compare ainsi la vision autochtone d'un habitant natif de Lyon à celle d'un nouvel arrivant afin de dégager les différentes représentations qu'ils ont de cette ville (multifocalisation). La polysensorialité consiste en l'examen des perceptions représentées dans un texte afin d'aller au-delà de la simple dimension visuelle. La stratigraphie vise elle à l'étude approfondie des différentes couches archéologiques et historiques qui composent le lieu. Enfin, l'intertextualité combine plusieurs formes d'art mimétique d'un espace donné afin d'en proposer de nouvelles représentations. En cela, la géocritique, en procédant à un décentrement des analyses spatiales, se donne pour mission d'analyser les rapports qu'entretiennent les individus avec les espaces dans lesquels ils se meuvent. Elle procède à une expérience de l'altérité, le *je* rencontre *l'autre, l'ici et l'ailleurs*. Elle reste néanmoins géocentrée dans la mesure où son attention se porte en priorité sur le lieu tel qu'il est perçu et représenté, non pas sur les auteurs et les rapports qu'ils entretiennent avec celui-ci. Le lieu est le sujet de son analyse. Il est exclusivement analysé en relation avec son référent : le lieu regardé par l'autre, le lieu regardé par soi. Un même lieu urbain se voit en permanence transformé par le regard de celui qui y habite. Les multiples regards qui se portent sur lui le rendent labile, multiple, changeant. La multifocalisation peut donc être endogène, exogène ou allogène selon le point de vue de celui qui observe l'espace de référence.

²⁶¹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », article publié dans *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains, 2000, p. 17.

²⁶² Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction espace*, Paris, Éditions de Minuit, p. 188.

Aujourd'hui, on observe une pluralité des mondes sociaux. Comme l'observe le sociologue indien Arjun Appadurai, il existerait plusieurs facettes de paysages sociaux, constitutifs du processus de globalisation culturelle. L'auteur en distingue cinq : les *ethnoscapes*, les *médiascapes*, les *technoscapes*, les *financescapes* et les *idéoscapes*²⁶³. Ce sont des mondes imaginés à travers lesquels le matériel culturel traverse les frontières nationales.

L'*ethnoscape* : un paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés.

Le *technoscape* : une configuration globale et toujours fluide de la technologie, et le fait que cette dernière, haute ou basse, mécanique ou informationnelle, se déplace aujourd'hui à grande vitesse entre les frontières jusque-là infranchissables

Les *financescapes* : ils relèvent de la disposition du capital mondial qui forme désormais un paysage plus mystérieux, plus rapide et plus difficile à suivre que jamais : les marchés de change, les bourses nationales et les spéculations sur les biens et les services font passer, à la vitesse de la lumière, des sommes colossales à travers les tourniquets nationaux.

Les *médiascapes* : ils sont à la fois la distributions des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévisions et studios cinématographiques) désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ce média.

Les *idéoscapes* : ils sont souvent directement politiques et en rapport avec les idéologies de l'État et les contre-idéologies de mouvements explicitement orientés vers la prise du pouvoir de l'État ou d'une de ses parties.

Appadurai part ici de métaphores paysagères (les *scapes*) pour définir le paysage (*landscape*) comme le cadre de pratiques sociales et l'horizon de subjectivité. Il constate que les hommes, le pouvoir, l'argent, les images et les idées sont mis en perspective, de manière plus ou moins harmonieuse, dans ces paysages globaux. Ce constat, amer et désenchanté, n'est autre que le résultat du processus de globalisation qui a introduit une rupture fondamentale dans l'histoire et a initié des formes culturelles inédites (« dures » et « douces ») : « Les formes culturelles

²⁶³ Arjun Appadurai, *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, pp. 71-74.

dures sont celles qui s'accompagnent d'un réseau de liens entre valeur, signification et pratique qui sont aussi difficiles à briser qu'à transformer. Les formes culturelles douces, en revanche, sont celles qui permettent de séparer assez facilement la performance pratique de la signification et de la valeur, et donc de permettre une transformation relativement réussie à chaque niveau²⁶⁴. »

La forme culturelle « douce » correspond à un système cohérent de faits, de valeurs et de significations selon une vision culturaliste, dite « classique ». Pour illustrer ceci, le sociologue s'appuie sur l'exemple du cricket, pratique qui est passée du statut de sport colonial élitiste et urbain à celui de sport nationaliste viril. Au départ, pensé comme une forme dure, inscrite dans l'histoire coloniale, le cricket est par la suite devenu une forme douce grâce aux médias qui l'ont popularisé. Le paysage cesse ainsi d'être un ancrage identitaire puisque les pays du Sud accèdent aux formes de modernité sous-tendues par le modèle occidental (flux globaux d'images, de sons, d'idées, rendus possible par les réseaux de communication). Cette diffusion rapide et croissante entraîne ce que l'auteur qualifie de métissage généralisé en même temps qu'il induit un risque de violences identitaires : « La globalisation a réduit la distance entre les élites, modifié les relations fondamentales entre producteurs et consommateurs, brisé de nombreux liens entre le travail et la vie de famille, et brouillé les rapports entre l'ancrage provisoire dans un endroit et l'attachement à la nation²⁶⁵. »

Au regard de cette discipline qu'est la géocritique, il n'est guère surprenant que l'étude de l'espace fictionnel suscite une convergence entre la littérature et la géographie. Dans son ouvrage *Des Romans-Géographes*, Marc Brosseau en vient d'ailleurs à considérer la littérature comme une sorte d'étude géographique et en appelle au regard de ses confrères, qui selon lui devraient « cesser de concentrer uniquement les regards sur le contenu d'un roman, mais d'(en) examiner la propre façon de « faire » de la géographie²⁶⁶ ». Il ne faut plus uniquement se focaliser sur un corpus de romans réalistes et récits de voyage mais aussi sur des ouvrages autobiographiques afin de prendre toute la mesure de l'espace de manière phénoménologique (espace vécu, perçu, investi d'images, de significations et de subjectivités). L'espace urbain transmet un langage « morphique », des informations décodées par les habitants-lecteurs. Ce jeu de miroir entre l'espace et le texte permet ainsi aux géographes de mieux visualiser et

²⁶⁴ Arjun Appadurai, *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005, p. 140.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁶ Marc Brosseau, *Des Romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 20.

exprimer les phénomènes spatiaux. Si comme l'énonce Westphal dans le sillage de Baudrillard, Augé et Soja, le terme « réel » est instable et ambigu car « nous sommes passés à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction²⁶⁷ », seule la littérature postmoderne, par l'utilisation de métaphores spatialisantes, serait en mesure de s'adapter à ce « réel déréalisé ».

De tout temps, une fonction esthétique de représentation de la cité s'est conjuguée aux fonctions strictement utilitaires de celle-ci. Les architectures ont d'ailleurs grandement contribué à renforcer leur existence signifiante dans l'espace et le temps. Dès l'Antiquité, les dynasties égyptiennes, dans une volonté de s'inscrire dans la continuité pour des millénaires, accordaient une place importante à la symbolique. À ce propos, Barthes remarque que la Grèce antique a une conception de la ville exclusivement signifiante, contrairement à nos villes modernes produits d'une conception utilitaire. Aussi l'auteur plaide-t-il pour une nouvelle appréhension du sens de la ville. L'habitant comme le voyageur qui traversent, vivent et perçoivent la ville sont appelés à devenir « un écrivain qui invente les mots (comme) quelqu'un qui sait voir le monde, dans son monde, des éléments, des traits, des unités qu'il combine et agence de façon originale, comme s'il s'agissait d'une nouvelle langue dont il produirait le premier texte²⁶⁸ ».

3) *Flâner dans les ruines*

3.1 Photographier les résidus urbains : informer et documenter

Intimement liée à l'émergence de l'art conceptuel, la photographie devient à partir des années 1960 et 1970 un médium privilégié pour bon nombre d'artistes qui s'attachent à instrumentaliser et à diffuser des images dépourvues de toute connotation esthétisante. Ils explorent l'éphémérité des matériaux, tout en inscrivant leur démarche dans une volonté d'information et de documentation. Les ruines ne sont pas que des résidus. Elles permettent d'esquisser des « schèmes despotiques qui détermineront l'avenir²⁶⁹ ».

²⁶⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction espace*, Paris, Éditions de Minuit, p. 148.

²⁶⁸ Roland Barthes, « Roland Barthes contre les idées reçues », propos recueillis par Claude Jannoud, in *Œuvres complètes (1974-1980)*, Paris, Seuil, 1995 ; p. 73.

²⁶⁹ Cité dans Pierre Musso, « Les ruines du futur de Yves Stourdzé », *Quaderni*, n° 38, printemps 1999, pp. 125-126.

Comme l'affirme Edward Ruscha en 1965 dans un entretien avec John Coplans, « la photographie comme un des beaux-arts est morte ; sa seule place est dans le monde commercial, comme moyen technique ou informatif²⁷⁰ ». Information et document(aire), tels sont les deux termes qui qualifient probablement le mieux la démarche photographique du couple allemand Bernd et Hilla Becher, chef de file de l'École de Düsseldorf, resté célèbre pour son travail des structures industrielles à travers le monde occidental. La dimension documentaire est explicitement revendiquée, notamment par une mise à distance, une répétitivité du processus et une classification originale de typologie, d'archivage et de stockage. Parcimonieusement diffusées dans la première partie des années 1960, ces photographies sont assimilées au contexte international conceptuel en 1969, date de l'exposition « Prospect 69 » qui s'est tenue à la Kunsthalle de Düsseldorf.

L'École de Düsseldorf est un mouvement initié par Bernd et Hilla Becher et constitué autour de plusieurs artistes, dont Thomas Ruff et Andreas Gursky. Elle se démarque de l'Expressionnisme abstrait qu'elle rejette par sa démarche objective et directe. Héritage de la Nouvelle Objectivité, le mouvement qui se développe en Allemagne entre 1919 et 1932, se caractérise par une volonté de figuration réaliste, un attachement au détail et au banal. Son style est souvent perçu comme froid, voire fade. Pour le dire avec Otto Dix, « nous voulons les choses toutes nues, nous les voulons très claires, presque sans art²⁷¹ ». Aussi pourrait-on définir les œuvres dites « objectives » selon les critères suivants : la neutralité du regard comme principe inhérent à la composition, la précision des objets en tout point de l'image et le refus de créer une atmosphère particulière.

Pendant plus de quarante, c'est suivant cette attitude formelle, qualifiée par les Becher eux-mêmes de « manifestement anonyme²⁷² » que le couple photographie les bâtiments industriels, désolidarisés de leur environnement. Tout point de vue esthétisant est rejeté. Le couple adopte un caractère neutre et objectif, notamment accru par la planéité qui tient autant de la frontalité que de l'absence de lumière. Tout cela concourt à donner à l'objet un « supra-présence exceptionnelle », aussi réaliste que fantomatique.

²⁷⁰ Edward Ruscha, « Entretien avec John Coplans », *Artforum*, vol. III, n°5, février 1965, p. 25. Traduit par Anne Moeglin-Delacroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 26.

²⁷¹ Cité dans Annick Colonna-Cesari, « La nouvelle Objectivité, les réprouvés du ponceau », *L'Express*, 20 février 2003.

²⁷² Éric de Chasse, *Platitudes, Une histoire de la photographie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 138.

Comme le formule l'historien de l'art Éric de Chassey dans son ouvrage *Une histoire de la photographie plate*, la recherche de la « platitude » constitue depuis le XX^e siècle la ligne formelle la plus marquante dans l'exploration du médium photographique. La notion de « platitude », substituée au terme de « planéité », renvoie pour l'auteur à une triple acception. « Plat » signifie « frontal et sans profondeur, sans durée, sans intérêt narratif ni symbolique ²⁷³ ». Aussi la photographie « plate », c'est-à-dire qui aplatit toute perspective et profondeur au profit d'une image sans points de fuite, serait explicitement ou non, un refus informatif ou symbolique sur le monde. Elle se cantonne à une recherche de présentation ou de répétition de l'ordinaire.

Le refus des Becher d'interpréter le monde semble inhérent à leur désir d'objectivité, loin d'autres pratiques photographiques visant à dénoncer de manière radicale les dérives urbanistiques modernes. Entamé à la fin des années 1950 dans la Ruhr, leur projet se poursuit ensuite à travers d'autres paysages industriels (Belgique, en Hollande, au Royaume-Uni, au Luxembourg, en France et aux États-Unis). Il se déroule selon deux mouvements. Le premier consiste à poser les fondements de leur pratique par une collection photographique brute de structures industrielles vernaculaires de la Ruhr. Le second est caractérisé par la mise en place d'un système d'organisation et de présentation de cette collection. Dans un esprit conceptuel, ces travaux ne montrent pas uniquement une image optique. En effet, en intégrant la spécificité fonctionnaliste ou historique du site en tant que variable qui détermine la procédure de prise de vue et de présentation, ces photographies nous permettent de retracer la transformation du genre paysage. Le paysage, produit résiduel de la modalité post-industrielle²⁷⁴, n'est plus pensé uniquement comme une vue d'ensemble d'un site ou d'un pays mais selon différentes informations et événements qui l'ont traversé, le traversent et qu'il convient de déchiffrer selon le point de vue et la position de celui qui le parcourt. Suivant une attitude photographique procédurale, le couple répertorie ainsi les différentes formes existantes dans le monde industriel occidental (châteaux d'eau, fours à chaux, gazomètres). Le but est de documenter l'industrie tout en repensant le concept de représentation. Cette démarche est à rapprocher de celle des ouvriers de l'industrie dont la production normalisée tend à la répétition exacte, constante malgré les variations.

²⁷³ *Ibid.*, p. 211.

²⁷⁴ Le préfixe « post » renvoie ici à l'organisation de l'espace héritée de l'époque industrielle dans laquelle le paysage ne se présente pas comme un tout unifié que l'on peut contempler. Il est un ensemble de sites distincts les uns des autres, en perpétuelles transformations, mais reliés par différents modes de transports.

Les photographies s'organisent en groupes typologiques. Chaque typologie est présentée en grille selon les caractéristiques suivantes : la fonction, le matériau, l'aspect formel de la structure ou le principe structurel. Le choix des motifs visuels est issu d'un travail préparatoire comprenant une recherche sur l'histoire de l'industrie, les particularités de la région étudiée et l'accessibilité des points de vue retenus. Le choix du film et du papier est aussi une constante. Le couple utilise une structure fine et granuleuse du film afin qu'elle ne se superpose pas à l'image photographique ainsi que du papier noir et blanc en vue de l'obtention de résultats stables et maîtrisables. L'homogénéité visuelle permet de comparer les photographies entre elles.



Bernd et Hilla Becher, *Typologie des monuments industriels* (1979-1981) : châteaux d'eau.

À ces choix, s'ajoute celui de la saison. Le couple photographie le plus souvent au printemps et à l'automne lorsque le ciel est couvert afin d'obtenir des variations de gris plus importantes et donc, de diminuer les contrastes entre les zones d'ombre et de lumière. Il se joue aussi des

effets de brouillard ou de fumées des cheminées, si nécessaire, pour faire disparaître les éléments du paysage environnant. Le motif visuel est alors pleinement dégagé et l'esthétique du smog, associée à la ville industrielle et à la culture du charbon et du fer parfaitement respectée. Chaque motif est photographié en gros plan. La caméra est positionnée triplement par rapport à la structure photographiée : à l'horizontale, par rapport au côté qui présente le mieux la spécificité du motif retenu ; à la verticale, selon la hauteur qui rend le mieux la structure. Enfin en profondeur, par une distance entre la caméra et le sujet. Le nombre de prises de vue dépend du nombre de côtés de la structure. Les structures circulaires telles que les châteaux d'eau ou les gazomètres ne nécessitent en général qu'une seule prise tandis que d'autres plus complexes, en exigent au moins trois (frontale, en perspective et en profil).

C'est en particulier sous l'impulsion de revues d'urbanisme et de travaux de recherches interdisciplinaires que la notion de paysage urbain s'élabore et se diffuse à partir des années 1950 et 1960. Dès ses débuts, elle s'inscrit dans une relation privilégiée avec le médium photographique qui à cette période, joue un rôle incontestable dans la compréhension de la ville. La photographie permet l'esthétisation d'un « patrimoine ordinaire », et l'émergence de nouvelles pratiques culturelles et artistiques. On l'a rappelé, les affinités entre la ville et le médium photographique ne datent pas d'hier. En effet, dans ce cadre global de la ville moderne qui émerge au milieu du XIX^e siècle, la machine-photographie répond tout naturellement aux nouvelles formes de l'ère industrielle (accélération de la vie quotidienne et culturelle, accroissement des échanges et généralisation de l'économie de marché, essor des métropoles et du phénomène d'urbanisation, bouleversement de l'espace, du temps et des communications). En cela, la photographie se présente comme l'image privilégiée de la société industrielle. Elle est une machine à capter, à saisir, à enregistrer et fixer les forces, les mouvements, et les intensités du réel. Sa contiguïté avec la réalité en fait le médium le plus adéquat à répondre aux exigences de la ville moderne.

La photographie est par essence urbaine en raison de son origine (apparue en même temps que la ville moderne), de ses contenus ayant pour cadre la vie urbaine (monuments, vues ou portraits) et de ses choix techniques (netteté de l'image et rapidité) qui sont caractéristiques des modes de vie, d'action et de pensées des citoyens. Comme le souligne Marc-Antoine Gaudin en 1844, à propos de l'amateur charmé à la vue des premiers daguerréotypes, « (il) s'extasiait devant les tuyaux à poêle ; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des

cheminées ; il s'étonnait de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment²⁷⁵ ». La photographie s'inscrit parfaitement dans la ville en raison de la vue qu'elle présente, les matériaux qu'elle évoque et la précision dont elle rend compte. Elle est indissociable des nouvelles formes urbaines marquées par une « intensification de la vie nerveuse²⁷⁶ », du choc et le triomphe de l'esprit objectif.

Alors que Paris connaît l'essor de l'industrialisation et de l'urbanisation et s'apprête à vivre les grands travaux annoncés par le baron Haussmann, Eugène Atget enregistre méthodiquement dans une « longue et pathétique déambulation²⁷⁷ » tout ce qui va disparaître. Avant 1870, le temps de pose et les contraintes de déplacement du matériel expliquent en partie l'absence d'hommes. Sont essentiellement privilégiés les lieux de pouvoir, les monuments aux ouvriers et les flâneurs. Il faut attendre la période de la Commune pour que la population accède à la représentation photographique. Pour la première fois, la photographie met en avant les acteurs qui composent la ville, ceux qui y vivent, luttent et vont peut-être y mourir : hommes et femmes, ouvriers ou non, posant sur une barricade de la place Vendôme. C'est une étape décisive puisque cette insurrection marque la rencontre de la photographie avec la ville et ses habitants, jusque-là ignorés au profit des rues, des bâtiments ou des chantiers. C'est la naissance du reportage au cours de laquelle la photographie accède au statut de document.

En 1931, Philippe Soupault proclame « qu'une photographie est avant tout un document et qu'on doit d'abord la considérer comme telle. (Autrement dit qu'il convient) de ne pas l'isoler ni de son sujet, ni même de son utilité²⁷⁸ ». En raison de son *vrai-semblable*, la croyance technique en son exactitude, l'image photographique (*représentation*) prévaut ici sur l'esthétique. Le beau n'est que facultatif comme en atteste l'utilisation du préfixe « re ». L'image devient l'instrument d'un voir, d'un référent, et le médium photographique, « une machine à vision²⁷⁹ ». On ne peut nier que la chose a été, le célèbre « ça a été²⁸⁰ », qui pour Roland Barthes est « l'essence même, le noème de la photographie²⁸¹ ».

²⁷⁵ Cité dans André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 48.

²⁷⁶ Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité. La Femme, la ville et l'individualisme*, Paris, Payot, 1989, p. 233.

²⁷⁷ André Rouillé, *La photographie, op. cit.*, p. 51.

²⁷⁸ Cité dans Dominique Baqué, *Documents de la modernité*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 61.

²⁷⁹ André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 83.

²⁸⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

²⁸¹ *Ibid.*

3.2 Des paysages urbains postmodernes : la ruine à l'envers et l'Anarchitecture

Depuis la fin du XIX^e siècle, la ville moderne, tantôt scandaleuse et montreuse, tantôt secrète et ob-scène, fait l'objet d'une attention particulière auprès de bon nombre d'artistes – en particulier en photographie et au cinéma –, qui s'attachent à capter les états de limites de l'expérience urbaine. Le réel urbain inquiète l'image contemporaine. Cette curiosité croissante pour les lieux dévastés, désolés, accidentés met violemment à nu l'objet ville. Ces images de lieux dévastés apparaissent tout autant comme indices de la réalité d'un moment que constructions mentales d'une réalité subjuguée par un regard. Comme le souligne Alain Mons²⁸², des liens peuvent être établis entre les formes urbaines actuelles et les possibilités techniques du médium photographique. En raison du découpage de l'espace qu'elle opère, la photographie révèle les coupures de la matière urbaine. L'espace, l'architecture, les flux, les corps ne se donnent jamais à voir dans leur totalité. S'il y a toujours une dimension enfouie, inaccessible au regard, toute trace constitue une représentation entre le visible et l'invisible, le donné et le caché qui permet d'entrevoir le réel.

Déjà tels des enquêteurs, Atget au XIX^e siècle, Brassai dans les années 1930 prélèvent les traces d'un réel toujours plus fuyant. Depuis la fin des années 1970, en raison du processus de désindustrialisation, la remise en cause de la modernité et l'avènement de la *métacité*, on assiste à l'émergence de nouvelles représentations urbaines que l'on pourrait qualifier de l'ordre de l'*irreprésentable*. Un paysage postindustriel se dessine et avec lui, de nouvelles formes jusque-là inconnues. Si la composition de l'image se nourrit de cette décomposition spatiale, elle participe aussi à la création d'un « néantissement » de l'urbain. La photographie met à nu la ville tel un corps humain à l'agonie, fait l'éloge de la faille, de la cassure, de la brisure et parfois du manque.

À partir de 1960, l'artiste Robert Smithson effectue de nombreux voyages vers ces paysages postindustriels, éloignés des centres urbains et souvent ruinés par une économie d'exploitation. Au moyen du *Land Art* – l'*Entropic landscape* comme figure d'un paysage entropique au croisement du désastre urbain et du terrain vague –, Smithson tente de rendre sensible le chaos inhérent à tout système productif. Dès le départ, l'œuvre est pensée comme éphémère, conçue comme une idée ou pour un site spécifique le plus souvent inaccessible au spectateur. La

²⁸² Alain Mons, *L'ombre de la ville : Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1994, p. 43.

dématérialisation est une des composantes fondamentales de l'art conceptuel. Aujourd'hui, il en résulte seulement des « restes », des « reliquats » (cartes, photographies, cahiers de notes, films) qui témoignent du processus de création.

Le 30 septembre 1967, Smithson se rend en autobus de New York à Passaic, sa ville natale située dans le New Jersey. Il ne part qu'avec un journal, un livre, un cahier de notes et son appareil photographique. On pressent déjà qu'il ne s'agit pas d'une simple visite touristique. Les sites sélectionnés sont des espaces en mutation, *a priori* sans grand intérêt touristique tels que des restes de friches industrielles et des strates géologiques mises à nu par un chantier autoroutier.

Le récit de ce voyage prend la forme d'un article resté célèbre, « A Tour of the Monuments of Passaic », publié dans la revue *Artforum* et dans lequel l'artiste entremêle éléments biographiques, descriptions d'objets et de lieux, réflexions personnelles et théoriques. L'article-récit s'accompagne d'une carte de Passaic et de six photographies prises à l'aide de son Instamatic 400.

Après une remémoration de son trajet en bus, consacré à la lecture des critiques d'expositions du *New York Times* du jour, l'artiste relate son parcours depuis l'angle de Union Avenue et de River Drive jusqu'à Rutherford : « L'autobus dépassa le premier monument. Je tirai le cordon de la sonnette et descendis à l'angle d'Union Avenue et River Drive. Le monument était un pont sur la rivière Passaic, reliant le comté de Bergen à celui de Passaic²⁸³ ». La marche dans le paysage commence au moment où Smithson aperçoit le premier monument, non à la reconnaissance d'un endroit familier de son enfance. Au cours de sa promenade, son attention se focalise sur le pont enjambant la rivière, les infrastructures et les machines de chantier jonchant près des berges. Le chantier accentue la sensation de délabrement et l'idée d'un paysage sans mémoire. La marche est ici une pratique privilégiée pour explorer le paysage. L'artiste est relié physiquement à ce territoire, il contrôle le rythme de ses mouvements afin d'en saisir les moindres détails. Pour le dire avec Thierry Davila, « Marcher est donc cette façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie superposée directe du donné, ou en tout cas au risque de la surprise, cette façon toujours neuve d'être pris

²⁸³ Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, vol. VI, n° 4, décembre 1967, p. 70.

par l'extérieur – par l'autre – et de remettre en jeu bien des façons de voir et d'aborder, d'approcher un espace²⁸⁴. »

Au cours de cette marche, sa perception du paysage se trouve complètement modifiée : « Le soleil du midi *cinémaïssait* le site, transformant le pont et la rivière en une *image* surexposée. Le photographe avec mon Instamatic 400, c'était comme photographier une photographie²⁸⁵. » Smithson semble marcher dans ce paysage, littéralement exposé à son regard et à son objectif. La marche va de pair avec la mise en mouvement ces images fixes. Son appareil photographique est déjà à considérer comme entropique dans la mesure où il enregistre la perte graduelle de la lumière. Si l'artiste est pleinement conscient du caractère fictionnel de cette situation, il se laisse pourtant porter par cette vision cinématographique, ce que Jean-Marie Schaeffer qualifie de « situation d'immersion fictionnelle²⁸⁶ ».

Smithson arrive ensuite dans le centre-ville de Passaic où de nombreux chantiers sont en cours. Constructions et déconstructions se confondent, ce qui renforce le spectacle de chaos et de décrépitude. Tôt ou tard, ces bâtiments qu'il élève au rang de « monuments » sont voués à la disparition. Ils oscillent dans un entre-deux, entre construction et destruction. Ils sont ce que l'artiste nomme des *ruines à l'envers* : « Ce panorama zéro paraissait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire toutes constructions qui finiraient par y être édifiées. C'est le contraire de la « ruine romantique », parce que les édifices ne tombent pas en ruines après qu'ils aient été construits, mais qu'ils s'élèvent en ruines avant même de l'être. ²⁸⁷»

Un an auparavant, dans un article intitulé « Entropy and The New Monuments », Smithson explicite ce qu'il entend par « nouveaux monuments ». Sortes de prisonniers du présent, fragiles, vides de sens et de repères, ces monuments n'ont rien à voir avec la commémoration d'un passé quelconque mais auraient davantage le rôle de nous faire oublier le passé et le futur. Comme tant d'autres villes, Passaic est le territoire d'un éternel présent. Elle est une ville médiocre, fade, construite avec des matériaux artificiels et non durables pour répondre de la manière la plus rationnelle et efficace au boom d'après-guerre. La transformation du territoire urbain et suburbain contribue indéniablement à l'émergence d'une nouvelle architecture et iconographie entropiques.

²⁸⁴ Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 42.

²⁸⁵ Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, vol. VI, n°4, décembre 1967, p. 70.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*



Robert Smithson, *Une visite aux monuments de Passaic*, New Jersey, Artforum, 1967.

Aussi la photographie permet-elle ici d'anticiper et de visualiser le délabrement urbain programmé. Passaic est le décor d'un récit mémorial alors que les éléments qui la constituent ne présentent pas la moindre qualité historique ni esthétique. Smithson lui-même, semble davantage vouloir en précipiter l'oubli plutôt qu'en perpétuer le souvenir. Ce texte doit toutefois être compris comme une invitation faite au lecteur à se rendre sur place. A l'époque de la publication de ce récit, l'artiste rédige d'ailleurs ironiquement une annonce dans laquelle il propose à qui le souhaiterait une visite guidée de la ville : « Que pensez-vous trouver à Passaic que vous ne pouvez trouver à Paris, Londres ou Rome ? Découvrez-le par vous-même. Découvrez (si vous l'osez) l'époustouflante rivière Passaic et les monuments éternels sur ses berges enchantées. Conduisez une voiture de location jusqu'au pays oublié du temps. À quelques minutes seulement de New York City. Robert Smithson vous guidera à travers cette série légendaire de sites ... et n'oubliez pas votre appareil photo. Des cartes spéciales proposées à chaque tour. Pour plus d'informations, visitez la Dwan Gallery, 29 West 57th Street²⁸⁸. »

Si pour Smithson le paysage contemporain est traversé par une crise historique et culturelle, il devient *entropique*. Le concept d'entropie est proposé pour la première fois en 1865 par le

²⁸⁸ *New York Times*, 30 septembre 1967.

physicien allemand Rudolf Clausius dans sa deuxième loi de la thermodynamique : « Le fait que l'entropie d'un système fermé soit vouée à augmenter signifie que les processus spontanés tendront toujours à transformer en énergie thermique les quantités d'énergie mécanique, électrique ou chimique, et qu'un système fermé tendra naturellement vers un état d'entropie maximale dans lequel toute transformation sera impossible²⁸⁹. » Si l'épuisement de l'énergie est inévitable dans un système clos, on ne peut que tendre vers un chaos toujours plus grand. Clausius applique cette loi à l'ensemble de l'univers qu'il conçoit comme un système clos. Il annonce ainsi la lointaine, mais inévitable, mort thermique de celui-ci. Remis au goût du jour dans les années 1960 par Smithson, Robert Morris et Richard Serra, le concept d'entropie devient la métaphore de l'absurdité et de la vacuité de notre condition humaine. Il est inséparable d'une esthétique du délabrement, de l'effondrement et de la désagrégation. Aussi le paysage smithsonien désigne-t-il aussi bien la banlieue que les carrières, les zones minières et autres sites industriels laissés à l'abandon, symptômes de l'état extrême de désordre de notre civilisation.

À partir des années 1950, aux États-Unis, on assiste à la naissance du phénomène de « suburbanisation ». Alors que la population citadine ne cesse d'augmenter, le centre-ville traditionnel voit paradoxalement son nombre d'habitants diminuer au profit des nouveaux centres périphériques. L'urbanisation rapide et anarchique des banlieues américaines devient une préoccupation majeure pour bon nombre d'architectes et d'urbanistes. Tous s'inquiètent des méfaits que cela peut entraîner sur le paysage et la perte de cohésion sociale que provoque la périurbanisation (uniformisation des unités d'habitations et des modes de vie). Les travaux de Lynch mettent d'ailleurs parfaitement en évidence cela. La ville américaine type manque de marqueurs visuels forts (bâtiments singuliers, perspectives).

Lors de son voyage à Passaic, Smithson adopte une démarche d'explorateur-marcheur (précision dans la prise de notes, photographies, cartographie). La photographie est constitutive du processus entropique élaboré par l'artiste puisque l'appareil lui-même, est une machine qui enregistre la perte graduelle de la lumière. Une fois isolés par la photographie, ces « Monuments », objets délabrés projetés vers le futur indéfini acquièrent un statut privilégié. Sans qualité, sans identité, ils sont en effet érigés et classés au rang de monuments, puis rattachés à des questions définitionnelles et mémorielles propres au concept de ruine.

²⁸⁹ D. Lecourt, *Dictionnaire d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, PUF, 2006.

Type A : « le mémorial des sens épuisés » ou « ce que l'homme-de-la-rue considère être un monument ».

Type B : certains bâtiments datant d'avant le crash de Wall Street de 1929, nommés « vieille banlieue ».

Type C : certains bâtiments datant de la période post 1945, nommés « nouvelle banlieue ».

Type D : « les endroits morts » ou sites vides qui existent « pour une durée de temps limitée ».

Type E : « la ruine à l'envers », toute nouvelle construction qui « pourrait éventuellement être complétée » mais qui devient « toutes constructions qui seront éventuellement construites ».

Le paysage de Passaic n'est pas un paysage à l'abandon en raison d'un passé détruit. Il est à l'arrêt dans sa reconstruction même, tel un chantier figé le temps du week-end. En cela, il est un « panorama zéro », sans mémoire ni passé dans lequel seul le futur est possible : « Les banlieues existent sans passé rationnel et sans les « grands événements » de l'histoire. Oh, il y a bien quelques statues, une légende et quelques curiosités mais pas de passé, seulement ce qui passe pour un futur²⁹⁰. »

La *ruine à l'envers*, prise dans un processus inverse du sens chronologique, ne vise donc pas la mémoire d'un passé mais celle d'un futur. En cela, Smithson procède de la cinéplastique. Il déplace de manière créatrice le mouvement mettant la fiction en prise avec le réel. Seule la fiction par l'expérience perceptive et narrative, est capable de transformer ces « restes » en monuments, de les organiser en esquisse, en carte pour ainsi en produire une nouvelle ville. Le plan devient, comme le formule Louis Marin, « le dessin primitif du projet de construction est sa ruine²⁹¹ ».

²⁹⁰ Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, vol. VI, n° 4, décembre 1967, p. 70.

²⁹¹ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1998, p. 153.

Si la ville de Passaic reste un paysage indifférencié et confus (peu de parcs, aucune place ou monument historique comme points d'ancrage), elle est néanmoins devenue un lieu de pèlerinage. Le visiteur suit les traces de l'artiste en parcourant logiquement l'itinéraire évoqué dans le récit. Aussi, à sa manière, Smithson a-t-il donné de Passaic l'image d'une ville avec un certain nombre de points de repères et de monuments. L'expérience qui peut être faite de Passaic reste encore aujourd'hui en grande partie structurée par les écrits, les photographies et la carte, restant stériles sans ceux-ci. Peu importe si les « monuments » photographiés à l'époque sont aujourd'hui en partie détruits, tel le pont en bois et en métal reliant la rive de Rutherford à Passaic, remplacé par un pont en béton et bitume. On peut même supposer que les objets et bâtiments retenus par l'artiste en raison de leur délabrement programmé sont remplacés par d'autres, probablement tout aussi banals. Le dernier monument retenu par Smithson n'est autre qu'un

un bac à sable, un désert en miniature. Sous la lumière morte de cet après-midi à Passaic, le désert devint une carte de désintégration et d'oubli infinis. Chaque grain de sable était une métaphore morte, en guise d'intemporalité, et pour déchiffrer pareilles métaphores, il aurait fallu traverser le faux miroir de l'éternité. D'une certaine manière, ce bac à sable se dédoublait en tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouent joyeusement²⁹².

Au début des années 1970, à l'instar de Smithson, Gordon Matta-Clark définit au sein du collectif *Underground*, le concept d'*Anarchitecture* dont le cadre d'intervention du groupe se définit en ces termes : « Il ne s'agissait pas seulement de faire des œuvres témoignant d'une attitude différente vis-à-vis des bâtiments ou des comportements qui déterminent habituellement le cloisonnement de l'espace utilisable. Nous pensions plutôt à des vides métaphoriques, des espaces laissés à l'abandon, des endroits qui ne sont pas encore développés²⁹³. » Choisir un espace abandonné comme siège de création est une manière pour l'artiste de dépasser son délabrement apparent afin d'en proposer une nouvelle perception. Tout bâtiment, en plus d'être une micro-archéologie, porte en son sein une micro-évolution, expression intériorisée d'un développement génétique. Toute structure est pensée comme le produit de métamorphoses successives, le résultat de l'histoire, le reflet de styles et de goûts architecturaux qui l'ont traversée. Aussi l'artiste s'attache-t-il à la fonction mémorielle du lieu, car chaque époque est porteuse de nombreuses traces humaines, constitutives de traces mémorielles. C'est à partir de celles-ci que tout geste de création doit s'appuyer. L'artiste vise

²⁹² Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, vol. VI, n°4, décembre 1967, p. 74.

²⁹³ Gordon Matta-Clark, *entretiens avec Gordon Matta-Clark par Liza Béar*, Paris, Éditions Lutanie, 2011, p. 11.

principalement les archétypes architecturaux qui envahissent nos villes modernes et la spéculation immobilière dont ils sont l'objet à New York (bâtiments délabrés, en partie écroulés ou en voie de démolition). Il est d'ailleurs intéressant de souligner la vision anthropomorphique des espaces dans lesquels Matta-Clark intervient :

Je recherche des structures typiques qui possèdent certains traits d'une identité historique et culturelle. Mais le genre d'identité que je recherche doit avoir une forme sociale reconnaissable. Une de mes préoccupations à ce propos est le « Non.u.mental », l'expression d'un lieu commun qui puisse s'opposer à la grandeur et à la pompe des structures architecturales et à leurs occupants outrecuidants. À Paris, j'ai été incroyablement chanceux de me trouver dans pareil contexte. J'ai travaillé dans de maisons de ville du XVIIème siècle, typiques mais avec une remarquable personnalité, presque anthropomorphiques à certains égards. Je les avais baptisées le « vieux couple²⁹⁴.

Pour le dire avec Gaston Bachelard, « l'image de la maison devient la topographie de notre intime²⁹⁵ », une projection de nous-mêmes. Dans une démarche que l'on peut envisager selon des termes médicaux, l'artiste incise, découpe, dévoile tel un chirurgien, l'ossature du bâtiment afin de rendre visibles les zones jusque-là cachées de la structure. Toutefois, contrairement au Land Art qui se focalise sur des « espaces purs », Matta-Clark investit des espaces physiquement impliqués par des communautés. La dimension sociale est indissociable de sa pratique :

Quand je détruis un bâtiment, je m'exprime contre des multiples aspects de la condition sociale : j'ouvre un espace clos, conditionné non seulement par une nécessité physique, mais aussi par l'industrie qui prodigue des « boîtes » en ville et en banlieue et s'assure par là même une clientèle passive et isolé. Je m'élève contre une situation de moins en moins supportable, où triomphe le repli sur soi, la propriété privée et l'isolement. Je m'élève contre cette déformation des valeurs, de la morale, sous le masque de la modernité, du renouveau, du réaménagement urbain, appelez cela comme vous voulez²⁹⁶.

Réalisée en 1975, au 27 et 29 rue Beaubourg à Paris, *Conical Intersect* constitue probablement l'un des exemples les plus révélateurs de cette approche. C'est sous l'initiative de Georges Boudaille, délégué Général alors en charge de la Biennale que ce projet voit le jour.

²⁹⁴ « Les découpes. Entretiens avec Gordon Matta-Clark par Judith Kirshner », *Gordon Matta-Clark, Entretiens*, Paris, Éditions Litanie, 2011, p. 69.

²⁹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, p. 18.

²⁹⁶ « Les découpes. Entretiens avec Gordon Matta-Clark par Judith Kirshner », *Gordon Matta-Clark, Entretiens*, Paris, Éditions Litanie, 2011, p. 67.

L'artiste ayant besoin d'un espace connecté à l'environnement urbain, il est décidé que celle-ci se tiendra en plein cœur de Paris, non loin du futur Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, communément appelé « Centre Georges Pompidou ». À proximité du quartier alors en construction, deux immeubles en état de ruines résistent encore. La date de démolition est prévue après le 10 octobre, date de clôture de la Biennale.

Conical Intersect est une œuvre totale qui mobilise différents sens : la vue, l'ouïe (bruits des outils, chute des matériaux) et l'odorat (poussière provoquée par la chute de ceux-ci), et pour laquelle l'artiste endosse ici la casquette d'architecte, de démolisseur, de danseur et d'acteur. Le spectateur est pleinement intégré au processus de création dans la mesure où il prend place dans son environnement, dans un quartier très dynamique et de plus, dédié à l'art. Comme le souligne Matta-Clark, « ce travail est entièrement lié à ce qui se passe dans ce quartier de Paris où l'on trouve beaucoup de trouées en devenir²⁹⁷ ». C'est aussi l'occasion pour l'artiste d'inscrire son œuvre comme un contrepoint inédit au projet de Richard Rogers et Renzo Piano, architectes du futur Centre Georges Pompidou. Le « squelette d'acier » qui incarne la modernité architecturale, est visible à travers les *cutting* des murs, des sols et des portes imaginés par Matta-Clark. Deux ossatures se font face ; l'une en devenir, l'autre en sursis. Au lieu de réhabiliter le bâti, l'artiste l'accompagne dans son délabrement. Il sculpte, ôte de la matière et l'expose aux éléments naturels tels que l'air et la lumière. Métaphoriquement et physiquement, il le met donc en lumière. Ces trouées sont à comprendre autant comme une respiration vers l'extérieur qu'une invitation aux passants à percevoir autrement leur environnement quotidien : trouer un mur pour laisser apparaître la ville.

Enfin, on souligne que ce processus est inséparable d'une documentation complète envisagée comme une forme de restructuration de l'espace sur une feuille de papier. Toutes les étapes qui précèdent, composent et suivent la réalisation de l'œuvre, se présentent sous forme de croquis, de dessins, de photographies et de photomontages. Ils sont un moyen de figurer le temps écoulé durant la performance. Ils constituent le récit et la mémoire de l'intervention, aujourd'hui les seules et uniques traces qui subsistent.

²⁹⁷ « Entretiens avec Gordon Matta-Clark » par Liza Béar, *Gordon Matta-Clark*, Paris, Éditions Lutanie, 2011, p. 17.

4) *Réflexions sur de nouvelles urbanités*

4.1 Penser la justice spatiale : de John Rawls à Edward Soja

On l'observe, le concept de ville en tant que monde unifié est aujourd'hui remis en question. Au sortir de la guerre, les États-Unis et l'Europe se lancent dans une expansion urbaine sans précédent, rendue possible grâce aux politiques fiscales adoptées qui permettent à la population américaine l'accès à la propriété dans les nouvelles banlieues. Le centre-ville se vide au profit de l'étalement urbain remettant en question la notion même d'urbanité. Le phénomène de *suburbanisation* vient bouleverser la conception de la ville en tant que monument puisque sa forme n'est plus fixée. Celle-ci ne cesse de grandir, de se transformer à une vitesse exponentielle à tel point qu'elle en devient incontrôlable. Pour le dire avec Marc Augé, « le paradoxe de l'époque actuelle, c'est que le développement de la ville semble la faire disparaître : nous avons le sentiment d'avoir perdu la ville, alors même qu'il n'y a plus qu'elle²⁹⁸ ».

Désormais reliées les unes aux autres par des autoroutes et des aéroports, nos villes deviennent ce qu'Augé nomme des *métacités*. L'espace rural n'a d'ailleurs plus de raison d'être puisqu'il laisse place à une urbanité homogène et normalisée à l'échelle mondiale. Aussi le paradoxe de nos villes actuelles réside-t-il dans le fait que la forme urbaine est omniprésente à l'échelle mondiale alors même que le modèle unifié de ville monument est mis à mal :

C'est en tant que villes réelles que les cités antiques, médiévales ou classiques étaient perçues comme image du ciel ; maintenant, c'est contre la ville réelle qu'est proposée une image qui s'en veut la négation. On est devant ce paradoxe que la ville, née comme monument rivalisant avec le monde des dieux, se présentant comme la réalisation sur terre d'un monde potentiellement uni, organique et équilibré, a été l'outil de sa propre désarticulation ; elle semble avoir perdu à jamais son unité spirituelle et sa forme symbolique. (Il n'en demeure pas moins que) le succès mondial de la forme urbaine semble se confondre avec la défaite de la ville, ou du moins de ce qui a été désiré et construit pendant des millénaires sous l'idée de ville²⁹⁹.

Si le terme « modernité » semble obsolète, il convient dès lors de parler de *postmodernisme* pour définir ce nouveau virage capitaliste et ses répercussions sur l'espace urbain. Si le concept de postmodernité est largement traité par Jean-François Lyotard et Jürgen Habermas, il est pour

²⁹⁸ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivages, 2009, p. 77.

²⁹⁹ Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008, p. 107.

Fredric Jameson envisagé comme « une tentative de penser le présent historique à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement³⁰⁰ ». Partant du postulat que les modifications architecturales que connaît la ville sont inhérentes à la production culturelle actuelle, le postmodernisme architectural s'inscrit inévitablement pour ce dernier en rupture avec le passé. Jameson qualifie de « tardif » ce nouveau virage capitaliste qui selon lui, fait exploser la vieille opposition entre la culture dominante des élites et la culture dite « commerciale ». Le « capitalisme tardif » inaugure l'ère de la mondialisation économique au sein de laquelle de nouvelles contradictions et inégalités apparaissent. Pour le dire avec David Harvey, « nous sommes ici face à un autre changement d'échelle, qui rend difficile à percevoir le fait que ce qui se passe aujourd'hui sur le plan mondial est dans son principe similaire aux mutations que, au moins pendant un temps, Haussmann a su imposer de main de maître sous le Second Empire³⁰¹ ».

Si la mondialisation a créé une ville à l'échelle terrestre (*métacité*) qui partage les mêmes objectifs économiques et politiques, elle est dans un même temps devenue le lieu où s'exprime le plus grand nombre d'inégalités :

L'urbanisation se présente bien sous deux aspects contradictoires, mais indissociables, comme deux faces d'une même pièce : d'une part, le monde est une ville, une immense ville où travaillent les mêmes architectes, ou se retrouvent les mêmes entreprises économiques et financières, les mêmes produits. D'autre part, la grande ville est un monde, où se retrouvent toutes les contradictions et les conflits de la planète, les conséquences de l'écart grandissant entre les plus riches et les plus pauvres des pauvres.³⁰²

Le processus urbain postmoderne s'inscrit donc dans le paradoxe d'un monde unifié au sein duquel les inégalités sociales sont visibles de tous.

Partant de cette nouvelle donne planétaire, dans quelle mesure est-il possible de plaider pour une justice spatiale ? Cette notion ne doit pas être entendue comme une justice entre les lieux mais plutôt comme la dimension spatiale de la justice entre les hommes. Elle est une notion socio-spatiale qui s'intéresse à l'action du social sur le spatial et du spatial sur le social. Si chaque société organise l'espace qu'elle habite, le territoire est donc le reflet des rapports

³⁰⁰ Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2001, p. 39.

³⁰¹ David Harvey, *Le capitalisme contre le droit à la ville : Néolibéralisme, urbanisation, résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2001, p. 20.

³⁰² Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 2010, p. 33.

sociaux qui le gouvernement. Alors que la ville postmoderne est devenue le terrain de jeu privilégié d'une sournoise lutte de classes, de quelle manière la justice spatiale permet-elle de repenser le modèle urbain actuel ? La notion de justice spatiale occupe une place de plus en plus importante au cœur du débat public. En effet, à l'échelle locale s'opposent les beaux quartiers et les taudis urbains. À l'échelle nationale, on remarque les disparités entre les régions et enfin, à l'échelle mondiale les disparités entre les pays du Nord et les pays du Sud sont criantes. Bien qu'il soit impossible de postuler pour une organisation de l'espace qui garantirait à chaque individu un accès identique à tous les services, la notion de justice peut se confondre avec une recherche d'égalité.

Depuis sa publication en 1971, la Théorie de la justice du philosophe libéral américain John Rawls est le point de départ de cette réflexion. Quels doivent-être les fondements d'une société démocratique régie selon les principes de la justice ? De quelle manière le Juste peut-il primer sur le Bien ? Si cette théorie semble « idéale », elle est cependant une piste de réflexion intéressante en ce qu'elle tente de réconcilier deux principes démocratiques bien souvent opposés, la liberté et l'égalité.

En effet, si tout législateur prenait des décisions « sous un voile d'ignorance », en d'autres termes en occultant sa propre position sociale ou en imaginant qu'un jour il pourrait en occuper une autre, les règles établies seraient « (a) au plus grand bénéfice des plus désavantagés et (b) attachées à des fonctions et des positions ouvertes à tous, conformément au principe de la juste égalité des chances³⁰³ ». Aussi, pour Rawls, la justice se confond avec la notion d'équité en ce qu'elle tend à réduire, abolir ou rendre acceptables les inégalités socio-économiques existant dans une société. Il s'agit bien d'optimiser les inégalités au profit des plus modestes sur le plan matériel et social, sans pour autant parler d'égalitarisme. L'égalité absolue ne peut exister car on doit tenir compte des différentes contraintes géographiques, économiques, politiques de chaque espace. Une conception purement distributive de l'État social est aussi écartée. La conception rawlsienne exige avant tout que les institutions agissent sur les causes structurelles de l'inégalité.

On le sait, les inégalités sociales sont généralement spatialisées. L'aménagement du territoire est à ce titre un des principaux outils de cette théorie car il permet de corriger les injustices en agissant directement sur les individus. Aussi, la notion de justice spatiale ne doit pas être

³⁰³ John Rawls, *Théorie de la justice*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p 161.

entendue comme une justice entre les lieux mais plutôt comme la dimension spatiale de la justice entre les hommes. L'organisation du territoire doit être en cohérence avec le projet politique et social d'une société afin d'agir sur les hommes.

David Harvey s'intéresse lui aussi à la notion de justice spatiale. S'appuyant sur les travaux d'Iris Marion réalisés deux ans auparavant, il met ainsi en évidence cinq formes de l'injustice en géographie :

- L'Exploitation, liée au système capitaliste. Elle se traduit par l'exploitation des classes défavorisées (revenus, exclusion des processus de prise de décision, manque de reconnaissance de leur identité collective).
- La Marginalisation concerne les individus exclus de la vie sociale tels que les personnes sans-abri ou les sans-emploi et se traduit par une perte d'estime de soi.
- L'Absence de pouvoir (le *Powerlessness*) : oppression de tous ceux qui sont exclus de toute prise de décision professionnelle ou dans leur espace de vie d'une manière générale.
- L'Impérialisme culturel, domination invisible mais stéréotypée d'un groupe sur un autre.
- La Violence individuelle, pratique sociale envers certains groupes tels que les femmes ou les minorités ethniques.

Une situation est considérée comme « injuste » dès lors qu'un groupe est victime d'au moins une de ces formes d'oppression. Un groupe qui subit une ou plusieurs de ces formes d'oppression devient une minorité. Alors que le capitalisme est par nature créateur d'inégalités et d'injustices spatiales, il convient donc d'élaborer une manière d'agir sans toutefois prétendre à une recherche d'universalité. Seul le capitalisme est universel, puisqu'il est un phénomène mondial. Si les formes d'injustices sociales sont particulièrement visibles et palpables au sein de l'espace urbain, il est possible de les atténuer par une série de mesures politiques, sanitaires, éducatives, techniques, etc., comme par exemple l'investissement en équipements et infrastructures dans les quartiers défavorisés ou le développement d'un réseau de transports des périphéries au cœur urbain afin de faciliter son accès aux populations.

Harvey ajoute une sixième forme d'oppression, celle qui est faite aux futures générations par la dégradation irréversible de l'environnement. La justice spatiale fait ici écho à la justice

environnementale qui apparaît dans les années 1970-1980 dans les grandes villes nord-américaines en raison des problèmes de pollutions industrielles, de discrimination et d'exclusion. Intimement liée à l'émergence de celle du développement durable, elle interroge notre rapport ontologique au monde, nos besoins présents et futurs ainsi que notre responsabilité vis-à-vis des générations à venir.

Comme l'observe le géographe américain Edward Soja, la ville telle que nous la vivons aujourd'hui créée, en raison de sa structure même, de nouvelles formes d'inégalités qui dépassent les traditionnelles oppositions binaires (pauvres / riches, noir / blanc, femme / homme). Aussi articule-t-il ses recherches autour des notions d'espace et de justice selon de nouveaux paramètres. Il ne s'agit plus seulement de réduire les inégalités mais de les saisir et de les affirmer comme nouvelles réalités sociales : « Je ne vise pas à substituer la justice spatiale à la notion plus familière de justice sociale, mais plutôt à faire plus clairement émerger la spatialité potentiellement puissance – même si elle est souvent obscurcie – de tous les aspects de la vie sociale et à ouvrir dans cette socialité spatialisée et historicisée des voies plus efficaces pour changer le monde au travers de pratiques et de politiques spatialement conscientes³⁰⁴. » L'auteur postule ainsi pour une géographie volontaire et progressiste dans laquelle les scientifiques, impliqués dans l'aménagement et l'urbanisme, s'engageraient activement aux côtés des acteurs des mouvements sociaux en marche. Son ambition militante le conduit d'ailleurs à considérer les mouvements citoyens comme l'expression d'un contre-pouvoir nécessaire à l'avènement de la justice spatiale. Il s'appuie notamment sur l'exemple de Los Angeles et les luttes sociales que la ville a connues dans les années 1960 pour mettre en évidence de quelle manière l'action conjuguée de syndicats locaux, d'associations, d'artistes et d'universitaires en aménagement a permis de mobiliser certaines catégories socio-professionnelles (ouvriers, immigrés, femmes) jusqu'alors exclues ou marginalisées du système capitaliste.

Depuis sa construction, la ville de Los Angeles est en effet un carrefour stratégique. Véritable *Jardin d'Eden*³⁰⁵ pour les promoteurs immobiliers, elle est aussi un espace de tensions latentes en raison de sa proximité avec la frontière mexicaine, de violences et d'exclusions. En août 1965, les émeutes de Watts marquent la première émeute urbaine. Après

³⁰⁴ Edward Soja, « La ville et la justice spatiale », *Justice spatiale* : <http://www.jssj.org>.

³⁰⁵ En raison des risques de séismes auxquels la ville est exposée, la construction d'édifices importants est interdite. Cela permet de raser des quartiers entiers associés à des populations défavorisées et ainsi spéculer sur de nouveaux projets immobiliers.

l'arrestation injustifiée de Marquette Frye, de son frère et de sa mère dans un quartier noir de la ville, plusieurs groupes se forment et se révoltent contre l'acharnement et la violence dont font preuve quotidiennement les forces de l'ordre. On dénombre 34 morts et plus de 1.000 blessés :

Les Noirs de Los Angeles sont mieux payés que partout ailleurs aux États-Unis, mais ils sont là encore plus séparés qu'ailleurs de la richesse maximum qui s'étale précisément en Californie. Hollywood, le pôle du spectacle mondial, est dans leur voisinage immédiat. [...] De même que la richesse humaine des Noirs américains est haïssable et considérée comme criminelle, la richesse des blancs en argent ne peut pas les rendre complètement acceptables dans l'aliénation américaine : la richesse individuelle ne fera qu'un riche nègre parce que les Noirs dans leur ensemble doivent représenter la pauvreté d'une société de richesse hiérarchisée³⁰⁶.

Dans les années 1980, alors que la précarité ne cesse de croître de manière significative dans l'agglomération (plus de 400 000 emplois détruits dans l'industrie dont 70 000 pour le seul quartier de South Central), un fossé se creuse entre les quartiers blancs prospères (les *gates communities*) et les ghettos noirs où le chômage fait rage. La violence urbaine est très présente, accentuée par la montée des gangs. Cette nouvelle rivalité spatiale se cristallise en 1992 suite au verdict du tribunal qui déclare non-coupables quatre policiers ayant passé à tabac Rodney King. Une nouvelle émeute éclate dans les quartiers de South-Central faisant 58 morts et plus de 2000 blessés. Cette fois, la redondance de l'événement fait prendre conscience à l'opinion publique que les maux de la ville sont loin d'être résolus. Le souvenir des émeutes urbaines de 1965 ainsi que les violences quotidiennes, la fragmentation sociale extrême de la ville et le sentiment d'enfermement incitent rapidement les populations marginalisées à s'engouffrer dans la brèche pour revendiquer leur *droit à la ville*. Leurs revendications ne portent plus seulement sur les conditions de travail, les salaires ou les menaces de délocalisations mais sont d'ordre qualitatif (accès au logement, aux services publics, à l'éducation et à un environnement de qualité). La violence apparaît ici comme l'ultime moyen de communication pour ces populations longtemps ignorées.

Selon Soja, cet épisode marque le premier pas vers une démocratie participative dans laquelle la société civile s'engagerait dans la construction d'un espace plus équitable. L'approche spatiale de la justice sociale permet ici de replacer l'espace au cœur de la réflexion

³⁰⁶ Guy Debord, *Le Déclin et La chute de L'Économie Spectaculaire-marchande*, Abbeville, Les Belles Lettres, 1993, p. 22.

sur les sociétés contemporaines. Outil scientifique, elle participe à la compréhension des processus spatiaux et est une manière de fédérer les différentes approches et les différents outils mis à la disposition des géographes. L'injustice sociale se traduit dans l'espace et réciproquement, l'organisation sociale de l'espace est productrice d'injustices.

Aussi, la question de justice spatiale occupe-t-elle une place de plus en plus importante dans les actions des politiques. Elle se manifeste en particulier par des mesures de rééquilibrage sous la forme de discrimination positive. Pour autant, ces mesures sont-elles réellement efficaces ? L'appel à une plus grande justice est-il un moyen de résistance efficace pour pallier les dogmes néolibéraux ? Si les politiques publiques tentent de répondre aux normes de la démocratie participative, il n'en demeure pas moins que leur champ d'action reste, dans un contexte globalisé, très limité.

4.2 Villes de demain : écologie urbaine et développement durable

Publiés en 1915 par le sociologue américain Robert Erza Park, les articles « The city : Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment » et « The Principles of Human Behaviour » sont considérés comme les textes fondateurs de la sociologie urbaine initiée par l'école de Chicago, sous laquelle se déclinent plusieurs « écoles » dans divers domaines (la sociologie, l'architecture, l'économie). Née au sein du département d'anthropologie et de sociologie, l'école dite de l'« écologie urbaine », connaît son apogée au cours des années 1920-1930 sous l'impulsion de Robert Erza Park, Roderick McKenzie, Ernest Burgess, William Thomas et Louis Wirth.

La ville de Chicago s'impose rapidement comme le terrain privilégié de son observation. Elle est un véritable « laboratoire social » pour décrire et comprendre les changements sociaux et culturels qui accompagnent la croissance spectaculaire des grandes villes américaines. En 1890, la ville de Chicago compte en effet plus de trois millions d'habitants contre un million en 1830. Cette explosion démographique, essentiellement nourrie par les flux migratoires en provenance d'Europe entraîne alors une réorganisation complète des activités, des statuts sociaux et des mentalités. La ville devient progressivement un lieu de confrontations culturelles, de délinquance et de criminalité organisée.

Comme l'indiquent les titres des deux articles précédemment mentionnés, ce qui intéresse le sociologue c'est le « comportement humain » et les « conditions » : « L'école de Chicago s'appuie sur une vision globale des mécanismes de fonctionnement de certains processus urbains. Elle considère la ville comme un état d'esprit et un véritable organisme social où règnent adaptation et compétition dans un désordre apparent, et où il se forme un équilibre spécifique aux sociétés urbaines³⁰⁷. »

Les sociologues de l'École de Chicago se démarquent en particulier de leurs prédécesseurs par la systématisation des enquêtes en milieu urbain et le recours à l'observation participante (méthode ethnographique qui vise à comprendre un groupe social en participant à ses activités). La ville en tant qu'environnement, offre en effet des conditions particulières à l'*expression humaine*. Cette expression, aussi appelée « comportement humain », est concrète et variable selon les individus, les groupes culturels et les nations dans un milieu donné. Pour le dire avec Henri Lefebvre, la ville est « une forme mentale et sociale, celle de la simultanéité, du rassemblement, de la convergence, de la rencontre (ou plutôt des rencontres)³⁰⁸ » Elle ne résulte pas uniquement d'une construction organisée mais d'un état d'esprit, d'un ensemble d'attitudes et de coutumes transmises au sein d'un milieu.

La sociologie urbaine telle que la définit l'École de Chicago intègre aussi pour la première fois les notions d'écosystème (urbain), d'environnement et d'urbanisme. Selon la définition donnée par le Petit Larousse illustré (1983), l'écologie est « l'étude scientifique des rapports des êtres vivants avec leur milieu naturel³⁰⁹ ». De ce fait, l'importance des activités humaines dans la dynamique de l'écosystème justifie que l'on intègre les milieux artificiels à l'écologie. Par écologie urbaine, on entend donc « l'étude des relations spatiales et temporelles des êtres humains en tant qu'affectées par des facteurs de sélection, de distribution et d'adaptation liés à l'environnement³¹⁰ ».

Pour la ville de Chicago, la première étape est l'identification des aires dites « naturelles », constituées de groupes sociaux distincts. Chaque aire joue une fonction spécifique dans l'économie globale de la ville. L'attention se porte en particulier sur les quartiers immigrés

³⁰⁷ Isaac Joseph et Yves Grafmeyer, *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, Champ essais, 2009.

³⁰⁸ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968, p. 93.

³⁰⁹ Pierre Ascot, *Histoire de l'écologie*, Paris, PUF, 1988.

³¹⁰ Isaac Joseph et Yves Grafmeyer, *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, Champ essais, 2009.

(noirs, italiens, grecs, lituaniens et slovaques) en situation de précarité : les « Ghettos ». On observe que dès qu'un individu ou un groupe change de situation sociale, son comportement s'en trouve modifié. La mobilité au sein de l'espace urbain a donc une influence sociale sur les comportements humains. Au vu de ce constat, l'École anticipe finalement les thèses et les critiques récentes qui considèrent la ville non pas comme organique mais mécanique. La ville moderne est une « machine à habiter », déshumanisée, ghettoïsée, saturée et polluée. La croissance urbaine s'avère ici incompatible avec la soutenabilité écologique du développement à l'échelle planétaire puisqu'elle s'accompagne inévitablement d'une entropie de son environnement.

Dans un contexte de globalisation de l'économie et d'internationalisation des villes, la ville (post)-moderne génère en effet un mode de vie hautement consommateur d'énergie, d'espace et est fortement producteur de déchets et de pollution. Aussi la notion d'écologie urbaine doit-elle se penser de manière « opérationnelle ». Il ne s'agit plus seulement de prendre en compte les relations des êtres humains entre eux mais de les observer dans leur environnement organique. La notion d'écosystème urbain est une notion concrète qu'il faut savoir adapter à la réalité de nos villes contemporaines. Cette démarche se heurte néanmoins à de nombreux obstacles dans la mesure où la problématique de l'écologie urbaine se fonde sur deux bien distinctes : le naturel et le construit.

Il est toutefois possible d'inverser notre proposition de départ par « la ville dans la nature », car la nature est aussi présente dans la ville à travers de multiples éléments (arbres, plantes, animaux). À cet égard, la notion d'« éco-environnement urbain » semble plus appropriée car l'homme, en tant qu'individu socialisé avec ses représentations et ses modes d'appréhension, intervient dans la ville, laquelle constitue son environnement. Le référentiel ne serait ici plus bio-centré mais anthropocentré : l'homme au centre de la ville. Cette nouvelle relation lui conférerait alors le statut le plus important éthiquement car ce n'est pas uniquement l'environnement en tant qu'objet qui importe mais le vécu individuel et collectif de cet environnement par ses sujets.

4.3 Responsabilité Vs. Espérance

Si certains considèrent que la crise écologique globale qui nous menace n'est autre qu'une contrepartie « normale » de notre ivresse énergétique et technologique jusque-là inégalée dans l'histoire de l'humanité, d'autres à *contrario* à la manière de Hans Jonas, y voient le rôle d'un révélateur, certes dramatique et tardif mais salutaire, en vue de reconstruire une « vie authentiquement humaine ».

Publié en 1979, *Le Principe responsabilité* de Jonas est, en effet, à la fois une réponse au *Principe espérance* d'Ernst Bloch mais aussi une réponse urgente face au « vide éthique » de notre époque. Pour le premier, la responsabilité est l'expression morale de la pérennité de l'être de la nature toute entière. Pour le second, l'espérance pose l'utopie en principe premier du politique : « Il existe une antinomie profonde entre deux perspectives : le “souci du monde” que partagent Hannah Arendt et Hans Jonas, dans le cadre de l'éloge de la responsabilité envers le vivant qui tend à devenir indifférencié. La défiance persistante d'Ernst Bloch à l'égard du monde donné, tant sous la forme de sa réalité historique que dans la puissance ontologique qui lui est conférée³¹¹. » Ces auteurs partagent cependant une pensée critique commune par rapport à une tradition philosophique en crise et la nécessité d'un « penser et repenser ».

Selon Bloch, « penser signifie franchir³¹² ». « Franchir » est un acte nécessaire à toute philosophie en ce qu'il permet de se libérer de la pensée bourgeoise et matérialiste. Il est un moyen de préserver l'espérance malmenée depuis la Seconde Guerre mondiale et de résister à la bureaucratisation du socialisme. Pour ce faire, l'auteur mise entièrement sur l'utopie, conçue comme un souhait qui prend forme dans le *non-encore-conscient* (ou « image-souhait ») d'une société unie, en paix. L'utopie permet aussi de contester l'ordre établi. Elle se fonde sur une capacité subjective de souhaiter et une part concrète qui anticipe un possible réel. En cela, le concept *espérance* est un principe actif et agissant de mouvement et de transformation. Il rejoint dans une certaine mesure la théorie marxiste en ce qu'il propose une « transformabilité » du monde, sorte de « projet révolutionnaire » collectif qui donne lieu à l'espérance. Bloch actualise néanmoins la notion d'utopie marxiste en développant l'idée d'un « marxisme chaud », en opposition au « marxisme froid » qui n'est que spectateur critique de la dialectique historique.

³¹¹ Pierre Bouretz, *Témoins du Futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, 2003, p. 627.

³¹² Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, tome I, Paris, Gallimard, p. 12.

Selon Jonas, si l'humanité est en péril, c'est parce que l'homme a perdu tout contrôle sur la technologie. Celle-ci est devenue une menace, un danger pour lui et la nature :

La promesse de la technique moderne s'est inversée en menace ... Elle va au-delà du constat d'une menace physique. La soumission de la nature destinée au bonheur humain a entraîné, par la démesure de son succès, qui s'étend maintenant également à la nature de l'homme lui-même, le grand défi pour l'être humain que son faire n'ait jamais entraîné. Tout en lui est inédit, sans comparaison possible avec ce qui précède, tant d'un point de vue de la modalité que du point de vue de l'ordre de grandeur : ce que l'homme peut faire aujourd'hui et ce que, par la suite, il sera contraint de continuer à faire, dans l'exercice irréductible de ce pouvoir, n'a pas son équivalent dans l'expérience passée. Toute sagesse héritée, relative au comportement juste, était taillée en vue de cette expérience. Nulle éthique traditionnelle ne nous construit donc sur les normes du « bien » et du « mal » auxquelles doivent être soumises les modalités entièrement nouvelles du pouvoir et de ses créations possibles. La terre nouvelle de la pratique collective dans laquelle nous sommes entrés avec la technologie de pointe est encore une terre vierge de la théorie éthique³¹³.

Dans son ouvrage *Le concept de Dieu après Auschwitz*, le philosophe énonce d'ailleurs le mythe d'un dieu soucieux qui souffre d'avoir abandonné la création. En effet, comment peut-on encore penser Dieu après l'Holocauste ? Quel Dieu peut laisser commettre un tel massacre ? Pour répondre à ces questions, Jonas a eue recours au mythe des origines (La Genèse) dont il procède à une réécriture originale : l'acte créateur porte en germe le Mal, et cela avant toute faute humaine. Ce n'est pas à Dieu de venir en aide aux hommes, mais plutôt aux hommes de lui venir en aide car il est un Dieu souffrant, impuissant et soucieux qui dépend de ses créatures. On assiste donc ici à un renversement de la figure tutélaire d'un Dieu tout-puissant telle qu'on la connaissait traditionnellement.

Aussi Jonas plaide-t-il pour une éthique qui rendrait les humains responsables, à la fois de la permanence et de la qualité de leur espèce ainsi que toute autre forme de vie répandue sur terre : « Agis de telle sorte que les effets de ton action soient compatibles avec la permanence d'une vie authentique sur terre ». Ou dans une formulation négative, « Agis de façon que les effets de ton action ne soient pas destructeurs pour la possibilité future d'une telle vie³¹⁴ ». La *responsabilité* et la *vie* sont les deux maîtres mots de cette nouvelle éthique.

³¹³ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, Paris, Champs Flammarion, 1979, p. 15.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

À ceci, s'applique un principe intermédiaire, celui du sentiment de peur comme source de motivation éthique : « l'heuristique de la peur ». Elle correspond à la peur de ce que nous risquons si nous ne faisons pas les bons choix d'existence. Ainsi, l'exercice de la responsabilité passerait nécessairement par un devoir de savoir. Maîtriser le savoir, c'est acquérir une connaissance précise afin de garantir l'existence de l'humanité future. Pour illustrer ses propos, Jonas s'appuie sur *La Nouvelle Atlantide* (1627) de Francis Bacon. Fable à mi-chemin entre le récit de voyage et l'utopie qui relate la découverte d'une société idéale (les Bensalémites, une communauté de savants) par un groupe d'Européens. Le voyage comme expérience dans laquelle deux mondes, deux réalités, deux visions se rencontrent et se confrontent, devient ici la métaphore du progrès et de la connaissance scientifiques. D'un côté, nous avons celui du vieux continent, de l'autre celui de l'île dont les avancées technologiques sont incontestables. Contrairement aux récits traditionnels de voyage dans lesquels les explorateurs asservissent immédiatement les populations découvertes, ce sont les marins qui sont maîtrisés et séduits par les Bensalémites. Conscients de leurs lacunes et limites scientifiques, les marins européens tentent de prendre exemple sur ceux-ci en recevant passivement les informations que l'on veut bien leur donner. Le voyage devient l'occasion d'enrichir ses connaissances, non ses richesses matérielles. En cela, l'utopie baconienne se construit sur cette distinction. Le voyage et l'expérience sont les moteurs de la supériorité technique et morale de la civilisation Bensalem. À travers cet exemple, Jonas cherche à dénoncer l'idéal baconien qui repose sur une séparation radicale de l'homme et de la nature. Pour s'imposer et se développer à l'infini, l'homme, aveuglé par une croyance naïve au pouvoir de la science et de la technique, est entré dans une lutte acharnée avec la nature : « Le pouvoir s'est rendu maître de lui-même alors que sa promesse a viré en menace et sa perspective de salut en apocalypse³¹⁵ » D'un point de vue jonassien, l'utopie est dangereuse, voire autodestructrice car elle est déconnectée de la nature.

Si chez Jonas la crise est perçue comme ce qui doit être résolue par un retour à l'ontologie, elle est chez Bloch un mystère qui en appelle à l'espérance, à la foi en l'humanité et à sa capacité de renouveau. En effet chez le second, l'utopie s'inscrit dans un mouvement historique concret, celui de l'*image-souhait* de l'homme à venir. Jonas, *a contrario*, exclut toute utopie de la technique. Conscient des dérives de la technologie, Bloch envisage l'utopie dans une médiation entre l'idée de progrès et la recherche du bonheur à laquelle aspire toute société. Une autre technique, synthèse respectueuse entre la nature et le progrès productif, progressiste et utopique,

³¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

est possible. En cela, la pensée blochienne tente de dépasser celle de Jonas dans la mesure où l'utopie concrète pose les principes d'une alliance « durable » de l'homme avec la nature. La technique devient convergence de la nature et de l'homme, non domination.

Comme le formule Jonas à propos du *principe espérance* : « Il faut espérer tout à fait à l'opposé du « principe espérance » eschatologique que même à l'avenir tout satisfaction engendrera son insatisfaction, chaque avoir son désir, chaque patience son impatience, chaque liberté sa tentation, et même chaque bonheur son malheur³¹⁶ ». C'est dire si les pensées de ces deux auteurs sont irréconciliables. L'une est qualifiée de « cynique », l'autre de « naïve ». L'éthique jonassienne, construite sur la peur et le contrôle de la consommation, est avant tout un projet de société axé sur la préservation de l'existence humaine mais tourné vers le passé. *A contrario*, la pensée de Bloch se veut une anticipation, une quête heureuse. Toutefois, nous ne pouvons blâmer Jonas pour son pessimisme. Les XX^e et XXI^e siècles ont fourni bon nombre d'exemples tragiques et à ce titre, nous ne pouvons qu'être attentifs à cette mise en garde. On comprend d'ailleurs pourquoi Adorno et Habermas considèrent Bloch comme un romantique pris d'ivresse.

On le constate, les réflexions autour de l'écologie et de l'urbain sont plus que jamais au cœur de notre actualité. Alors qu'en 2050, la population urbaine atteindra presque 65% de la population mondiale et que, pour le dire avec Baudelaire, « La forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel³¹⁷ », esquisser une perspective de la ville durable sur la ville – penser la ville comme écosystème –, devient l'un des grands défis pour notre humanité. L'écosystème ne peut survivre qu'à condition de s'adapter en permanence à l'évolution de son environnement. Plus qu'une simple mode, le développement durable devient un enjeu sociétal incontournable qui repose sur trois piliers fondamentaux : la qualité de vie, la justice spatiale et le respect de l'environnement. À la différence de la notion de progrès qui promettait une croissance illimitée, la notion de développement durable repose sur un partage raisonné des richesses entre les générations actuelles et les générations futures.

Depuis une vingtaine d'années, une multitude de déclarations, de principes et de codes témoignent de la volonté des villes de prendre place dans le débat international sur le développement durable : *Agenda 21*, dit la Charte d'Aalborg (charte des villes européennes

³¹⁶ *Ibid.*, p. 255.

³¹⁷ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

durables), l'*Alliance climatique* qui regroupe 600 collectivités européennes, *Eurocities* (réseaux des « villes sans voiture ») sont autant de tentatives.

À ces initiatives s'ajoute le recyclage urbain qui consiste en la réutilisation de sites, notamment de friches industrielles, en vue de leur transformation en musées, en pôles culturels, en fermes coopératives, en jardins communautaires ou en potagers. Le réemploi de lieux publics est essentiel car il constitue un patrimoine et un ensemble de valeurs reconnus par une population. Intimement liés à l'identité d'une ville, les lieux publics sont des objets de nature et des sujets de culture. Lieux de partage et de socialisation, ils participent à la reconstruction, au renouveau urbain. Aussi l'usage de friches industrielles, de vieux hangars ou de faubourgs attire-t-il bon nombre de jeunes actifs et d'artistes, acteurs de l'innovation et de la créativité.

Les artistes se trouvent bien souvent à l'origine du processus de reconquête urbaine. Leur présence ainsi que les activités qu'ils proposent, contribuent pleinement à la redécouverte d'un tissu urbain longtemps délaissé et à sa mise en valeur architecturale. Les vieux quartiers populaires ou les zones industrielles en friche sont convertis en atelier ou en logement. Ainsi à Soho, ancien quartier industriel situé au cœur de Manhattan, les artistes sont dès les années 1960 à l'origine d'une double processus de reconversion. D'une part résidentiel (loft), d'autre part économique avec le développement d'un prolifique marché de l'art. À la Nouvelle-Orléans, la renaissance fut principalement initiée par les acteurs culturels du *French Quarter*. Ses anciens entrepôts accueillent aujourd'hui de nombreuses galeries d'art. À Londres, dans les quartiers d'Hoxton et de Shoreditch, la reconversion reprend le même procédé. L'inscription territoriale d'une nouvelle génération d'artistes (les *Young British Artists*) a permis une transformation des locaux industriels à bas coût, rapidement suivie sous l'impulsion du collectionneur Charles Saatchi, par l'ouverture de galeries d'art et l'implantation de diverses entreprises créatives d'architecture et de design. Enfin, à Montreuil, le phénomène est similaire. Ancienne ville industrielle, le bas Montreuil accueille aujourd'hui de nombreux professionnels des métiers artistiques (costumière, menuisier, designer). L'économie culturelle mise en perspective par le processus de gentrification, joue donc un rôle majeur dans la revitalisation de villes ou de quartiers en déclin industriel. La friche industrielle est l'un des terrains de jeux privilégiés de cette reconquête urbaine. En raison de sa capacité, de son architecture atypique et de son histoire, elle permet des projets de grande envergure. La culture urbaine se donne pour mission d'inscrire l'espace urbain dans la durée et dans le respect de la relation entre le passé, le présent

et l'avenir. Il s'agit de repenser la ville comme un tout unifié, dynamique qui concilie le tissu narratif et les enjeux de développement durable.

Initiée en 1990 de la volonté de divers acteurs politiques et culturels de la ville, la *Friche de la Belle de Mai* est aujourd'hui, à titre d'exemple, l'un des lieux incontournables de la cité phocéenne. Ancienne manufacture de tabacs créée en 1868, elle se situe en zone péricentrale, à la charnière du centre-ville et des quartiers. Jusqu'en 1970-1980, elle demeure l'un des piliers de l'économie de la ville et un fort repère ouvrier. La manufacture présente une superficie totale plus de 120 000 m². Le complexe, dont l'architecture est héritée de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1950, se compose de quatre îlots le long des voies ferrées qui mènent à la gare Saint-Charles. À sa fermeture définitive en 1990, la manufacture est l'une des plus grandes friches industrielles intra-urbaines de Marseille et de France. Elle devient très rapidement un pôle de création artistique alternatif (ateliers et résidences d'artistes).

En 1992, Philippe Foulquié est nommé directeur de la nouvelle entité, désormais appelée « La Friche de la Belle de Mai ». Dans le cas présent, c'est le politique qui est à l'origine du projet. Il ne s'agit pas d'un mouvement culturel spontané mais bien d'une stratégie de politique culturelle, soutenue et subventionnée par les pouvoirs publics. Le lancement de projets artistiques et éducatifs joue d'ailleurs un rôle pionnier pour tisser des liens avec les habitants du quartier : l'îlot 2 est entièrement dédié aux industries culturelles (cafés, restaurants), l'îlot 3 est converti en crèche programmée et en terrain de sport. Aujourd'hui, la Friche contribue activement au rayonnement de la ville. Elle fait partie intégrante du nouveau paysage urbain, à tel point que de nouvelles couches de populations aisées investissent le quartier.

Une ville durable, c'est aussi une ville qui s'adapte, innove et est en permanence dans la recherche de compromis (mise en place de transports en commun moins polluants, revalorisation des espaces publics, réhabilitation de quartiers dégradés, promotion d'un urbanisme et d'habitats végétaux). Toutes ces initiatives sont une manière d'agir et de penser la ville comme une fenêtre vers de nouveaux horizons démocratiques. Le décroisement des espaces de débats, le développement de nouveaux outils de solidarité et la consolidation des actions locales sont autant d'opportunités pour moderniser l'action publique. Aussi, la notion de développement durable, associée à celle de justice spatiale, permettent-elles d'élaborer de nouvelles dynamiques qui influent directement sur les modes de vie, la consommation et la gestion des ressources des populations.

L'intégration de l'écologie dans la conception de projets architecturaux est aussi de plus en plus présente. Située à Abu Dhabi, la ville de Masdar (*source*, en arabe) est une éco-cité à vocation expérimentale. En construction depuis 2008 sous la direction Foster & Partners, la ville verte est appelée à devenir une ville pionnière en matière d'énergies renouvelables et de transition énergétique. Sa construction s'inscrit dans le programme *Abu Dhabi Economic Vision 2030* dont l'objectif est de transformer le modèle économique de la ville d'ici 2030 en se fondant sur la connaissance et l'innovation. À la manière de la Silicon Valley, le *Masdar Institute*, en étroite collaborateur avec le MIT, accueille depuis 2010 quelques centaines d'étudiants et de chercheurs. Parmi les infrastructures envisagées, on note la construction d'une centrale solaire, une centrale à hydrogène et des agrocarburants issus de cultures utilisant les eaux usées, une ferme éolienne et la mise en place d'un système de transport sans émissions de gaz à effet de serre (le *Personal Rapid Transit*).

L'architecture de la ville se veut au croisement des nouvelles technologies et de l'architecture traditionnelle. Elle suit un plan général de type hypodamien, entouré de murs destinés à protéger des vents chauds du désert, des ruelles étroites et ombragées ainsi que des constructions entièrement équipées de panneaux solaires. Initialement prévu en 2016, l'achèvement de Masdar ne sera finalement effectif qu'entre 2020 et 2025 car la ville peine encore à attirer des entreprises et des chercheurs. Ceci, malgré l'implantation de grandes multinationales telles que Siemens et Schneider Electric. De plus, le projet n'est pas sans suscité de vives polémiques. Certains dénoncent l'hypocrisie d'un tel projet, prétexte selon eux à la création d'une *gated community*, d'un « Disneyland doré » avec d'un côté, des enclaves luxueuses, de l'autre des ghettos.

À l'instar de Masdar, Dongtan – la « ville 100% écologique » –, fut à ses débuts présentée comme une référence en matière de développement et d'urbanisme durables. Supposé incarner un tournant majeur dans l'attitude du gouvernement chinois face à la question écologique, ce projet se veut une vitrine en matière d'urbanisme vert, sans émission de dioxyde de carbone et pourrait donner lieu à quatre cent villes similaires sortiraient de terre. L'énergie serait entièrement assurée par des éoliennes et des panneaux solaires. Le recyclage des déchets serait intégral et l'approvisionnement des matériaux de construction se ferait auprès des entreprises locales. Des zones de production maraichère se développeraieent afin de nourrir l'ensemble de la population, et de vastes espaces verts permettraieent la mise en place de modes de circulation traditionnels (vélo, navettes fluviales hydrogènes). En 2005, le président chinois Hu Jintao avait

même rencontré le premier ministre britannique Tony Blair pour lancer le projet d'une grande pompe. Depuis sur le site internet d'Arup, la firme britannique maître d'œuvre, la page concernant Dongtan a été supprimée. La ville est aujourd'hui une ville fantôme ...

À l'enthousiasme apparent des années 2000, le concept de développement durable se confronte quelques années plus tard à une crise politique mondiale. Les échecs successifs des conférences de Copenhague, Rio, Doha et plus récemment les COP 21 et 22, sont pour beaucoup dans la désaffection qui touche l'usage de ce terme. Certes, le développement durable reste dans les agendas et organigrammes diplomatiques mais l'écart entre les promesses et leur réalité est toutefois devenu béant.

À titres d'exemples, on peut évoquer le décret de fermeture de la centrale de Fessenheim, la plus vieille centrale nucléaire de France, paru le 9 avril 2017. Exploitée depuis 1978, son arrêt définitif on s'en souvient, était l'une des promesses de campagne de candidat François Hollande en 2012. Finalement, ce n'est que le 21 juin 2019 que la secrétaire d'État à la Transition écologique, Brune Poirson, a confirmé sur la chaîne Public Sénat la fermeture de la centrale pour l'horizon 2020. On cite également le retrait américain de l'Accord de Paris Sur Le Climat. Une nouvelle fois, lors du G20 qui s'est tenu en juin 2019, le président Donald Trump a pris ses distances avec l'accord signé par près de 200 pays, considérant que le réchauffement climatique est une *fake news*.

On l'observe, le concept de ville durable est d'autant plus difficile à définir que les principes de développement durable s'opposent à bon nombre de réalités urbaines. Aussi, il n'existerait pas de « ville durable » mais plutôt une « ville plus durable », c'est-à-dire une ville « plus dense, plus compacte, moins dépendante de la voiture, plus économe en énergie et surtout en énergie pétrolière³¹⁸ ». En ce sens, la ville durable s'apparenterait davantage à un projet, un référentiel pour l'action, légué aux générations futures. Elle serait un cadre permettant de calibrer et penser les projets de développement en fonction de multiples contraintes (écologiques, économiques, spécificités locales). S'appuyer sur le concept de développement durable pour penser l'urbain est une manière d'amorcer un travail prospectif sur l'avenir des villes. Si la ville de demain se conçoit comme un écosystème urbain durable, elle ouvre aussi de nouveaux espaces de dialogues dynamiques et innovants : « La ville a besoin d'être gouvernée avec humanisme, avec

³¹⁸ Antonio da Cunha, *Enjeux du développement urbain durable : transformations urbaines, gestion des ressources et gouvernance*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

aussi une bonne dose d'espérance, un peu d'utopie, pour se fixer un but³¹⁹ ». Elle ne doit plus être un support des politiques mais le sujet de développement.

³¹⁹ Jean Viard, « La ville nuage. L'urbanité du XXIème siècle », *Villes européennes, villes d'avenir*, Futuribles, n° 354, juillet-août 2009.

III) Des ruines en ville : panser des mémoires plurielles

1) Mémoires et récits de guerre : le cas libanais

1.1 L'amnésie programmée

Déclenchée le 13 avril 1975, la guerre du Liban résulte de la combinaison de plusieurs facteurs : conflits régionaux, occupation israélienne des territoires arabes à partir de 1967, implantation des combattants palestiniens de l'OLP ainsi que de nombreuses tensions politiques et économiques persistantes depuis plus d'un demi-siècle qui atteignent leur point culminant dès le début des années soixante-dix³²⁰. Les combats durent, avec des interruptions, jusqu'en 1990. Beyrouth – son centre-ville et la ligne de démarcation longue de 4,5 km qui divise la ville en deux –, et ses banlieues sont particulièrement touchées. On estime, en effet, à 23% le taux d'immeubles détruits et irrécupérables, auxquels s'ajoute 58% d'immeubles diversement endommagés. Le centre-ville est un véritable *no man's land* tandis qu'en périphérie une nouvelle géographie urbaine se réorganise en fonction des aspirations confessionnelles de la population.

De ce conflit, subsiste aujourd'hui une vaste bibliographie. Mémoires, récits de guerre, articles de presse, reportages photographiques et vidéos constituent autant de vestiges d'une archéologie d'un passé récent. Ils touchent inévitablement aux problématiques du temps, de la mémoire (des mémoires), de l'histoire, de la matérialité et du politique. Si les travaux de Maurice Halbwachs ont permis de mettre en évidence les nombreuses pratiques et usages sociaux de la mémoire collective, cette question demeure encore un enjeu culturel et politique majeur au Moyen-Orient. En effet, dans un contexte de guerres récentes, les modalités d'écriture de l'histoire par rapport à la mémoire font l'objet de vives interrogations et polémiques.

Au Liban, la mémoire de la longue guerre ne s'est soldée ni par des procès comme en Argentine ou au Rwanda, ni par la mise en place d'une commission de vérité(-s) et de

³²⁰ Communément appelée « la ceinture de la misère », cette implantation sur le territoire libanais est le résultat de vagues migratoires successives à l'Est et au Sud de la capitale. On y trouve des camps de réfugiés arméniens, palestiniens, syriens et kurdes. Ces populations, marginalisées, sont les grandes oubliées du système économique et politique.

réconciliation(-s) qui aurait apaisé les rapports entre les différentes communautés ou apporté la justice aux individus. On observe, malgré tout, l'émergence d'une catégorie particulière d'auteurs qui ont entrepris d'expliquer le conflit. Ce sont des acteurs de la guerre qui publient leurs mémoires dans lesquelles ils revisitent leur propre expérience ou celle de l'organisation à laquelle ils appartenaient. Parmi ces « confessions », on trouve le récit autobiographique du responsable phalangiste Joseph Abou Khalil, *Les Maronites dans la guerre du Liban* (1989). Il y met en cause les attaques subies par les chrétiens et « leur détermination à refuser le compromis qui n'était autre chose qu'une détermination à continuer la guerre³²¹ ». Ainsi, de la mémoire singulière aux mémoires plurielles et fragmentées, il perdure d'un côté, une mémoire officielle entretenue par des institutions, de l'autre des mémoires que l'on pourrait qualifier de « souterraines », voire interdites. Quelles sont les modalités d'expression de la mémoire ? De quelle manière s'exprime la dialectique Mémoire - Histoire depuis la fin du conflit libanais ?

Dans un contexte de morcellement confessionnel du territoire national sous l'autorité milicienne, l'Accord de Taëf (1989), « document d'entente nationale libanaise » vise à poser les fondements de la deuxième République : « Le Liban est une patrie souveraine, libre et indépendante, une patrie définitive pour tous ses fils, uni dans son territoire, son peuple et ses institutions³²². » Au Liban, contrairement à certains pays arabes tels que le Maroc, la Libye ou les Émirats Arabes, il n'existe pas de religion d'État. L'État reconnaît les différentes communautés et leur accorde la liberté de culte. Toutefois, la structure et le fonctionnement du pouvoir étant confessionnels, tout individu, croyant ou pas, doit faire partie d'une communauté religieuse. Ce qui frappe immédiatement dans cet accord, c'est l'absence totale de clauses faisant référence à la guerre, à ses cinq cent mille victimes, tuées et blessées et ses milliers de disparus. Le terme « victime » n'apparaît d'ailleurs nulle part. À cet égard, la loi d'amnistie générale du 28 mars 1991 impose une forme d'amnésie officielle de tous les acteurs et les responsables du conflit. Un chef de milice, responsable de la mort de plusieurs centaines de civils peut être à ce titre totalement disculpé tandis qu'un civil, impliqué dans l'assassinat ou une tentative d'assassinat de politiciens ou dignitaires religieux, est passible de poursuites pour « crime contre la sécurité de l'État ».

Pour *Amnesty International*, cette loi de 1991 est problématique sur plusieurs points dans la mesure où, outre le fait qu'elle assure l'impunité aux auteurs de violation des droits de l'homme,

³²¹ Joseph Abou Khalil, *Les Maronites dans la guerre du Liban*, Paris, Beyrouth, Éditions Edifra, 1992, p. 294.

³²² Préambule de la Constitution : « Loi constitutionnelle du 21 septembre 1990 ».

principe même d'une amnistie, elle affirme un caractère sélectif et discriminatoire³²³. Cet aspect est particulièrement accentué par l'octroi de mandats ministériels à d'anciens chefs de milice, ce que Georges Corm considère d'ailleurs avec ironie de la manière suivante : « Les chefs de milice sont confirmés dans leur rôle politique de représentants communautaires à travers leur participation indispensable à des gouvernements dits de « réconciliation nationale³²⁴. » À travers d'habiles procédés, programmés par la classe dirigeante, on vise ici la « défaillance » ou la « répression » de toute forme de mémoire. L'amnistie, oubli institutionnalisé, est une stratégie politique dont l'objectif est d'empêcher toute menace sur la paix civile.

Comme le formule Marc Augé, l'oubli est aussi une composante de la mémoire, l'oubli en tant que « force vive de la mémoire et (dont) le souvenir en est le produit³²⁵ ». On ne peut pas se souvenir de tout, ni tout oublier. Bien que certains survivants traumatisés par cette expérience de la guerre refusent encore d'en parler, les libanais se souviennent. Ceux de la deuxième génération d'après-guerre, en particulier, expriment un besoin croissant de connaissance et de mémoire du conflit. Aussi, dès la fin des années 1990, divers comités de familles de disparus se regroupent et créent le comité national des familles de personnes enlevées ou disparues. Comme l'analyse sa présidente Wadad Halwani, à l'occasion de la 24ème commémoration du début de la guerre (13 avril 2003), « la loi d'amnistie a absout les criminels sans même jeter un regard aux victimes. Au nom de la paix civile, la loi a récompensé les criminels absouts en les plaçant dans des positions à pouvoir ³²⁶ ». Dans sa lutte pour la vérité et la justice, le comité reçoit rapidement le soutien de nombreuses associations nationales et internationales telles qu'*Amnesty International* et *Human Rights Watch*. En 2007, s'appuyant sur l'exemple marocain, il réitère sa demande de création d'une « Commission de Vérité et de Réconciliation ». La guerre ne pourra se terminer tant que la vérité ne sera pas connue et ses responsables jugés.

En 2004, sous l'impulsion du roi du Maroc Mahomed VI, une commission « Instance Équité et Réconciliation » fut créée afin d'évaluer, rechercher, arbitrer et faire des recommandations sur les violations graves des droits de l'homme (disparitions forcées, détention arbitraire, abus sexuels) commises entre 1956 et 1999. Huit auditions publiques ont eu lieu dans les différentes régions du pays en vue d'indemniser les victimes et / ou leur famille. Toutefois, aucun auteur

³²³ Site internet *Amnesty International*, « Liban, la mémoire interdite », 25 avril 2007.

³²⁴ Georges Corm, *La Méditerranée, espace de conflit, espace de rêve*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 203.

³²⁵ Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 30.

³²⁶ Cité dans *The Daily Star*, 12 avril 2003.

de ces violences ne fut explicitement nommé, ni même traduit en justice. Toute identification nominative est formellement interdite. Il s'agit davantage d'une expérience que l'on pourrait qualifier de « justice historique et restauratrice » plutôt qu'accusatrice mais qui a néanmoins le mérite de poser les premières bases d'un long processus de réparation mémorielle.

1.2 Écrire et enseigner l'Histoire

Parmi les clauses de l'accord d'entente libanais, s'ajoute un volet entièrement consacré à la réforme des programmes officiels d'enseignement. Dans le but de renforcer l'appartenance et l'intégration nationales ainsi que l'ouverture spirituelle et culturelle, le texte prévoit l'unification du manuel d'histoire avec celui de l'éducation nationale. L'écriture de l'Histoire et son enseignement deviennent des enjeux politiques majeurs. En 1993, l'institution éducative sunnite des Maqâsid organise une première série de tables rondes autour de la problématique suivante : « Écrire l'histoire du Liban, où va-t-on ? » Il s'agit d'une première tentative au cours de laquelle historiens politiques et communautaires participent au débat afin de chercher un consensus sur les questions historiques déterminant l'identité nationale. Cela ne règle pas les contentieux intracommunautaires relatifs aux mémoires meurtries, il s'agit plutôt d'une sorte de « purification de la mémoire » par le recours à l'histoire.

À partir de 1996, un véritable travail de refonte des programmes d'histoire est engagé avec la création d'un premier comité de travail, composé en majorité d'historiens formés à l'université libanaise. Ensemble, ils doivent poser les principes et les objectifs généraux de la matière. Initialement conçue comme un dispositif mémoriel du processus de sortie de guerre, cette refonte constitue ni plus ni moins qu'un nouveau lieu de mémoire conflictuelle. En effet, la perception de chaque membre du comité, propre à son parcours individuel et communautaire, devient davantage source de controverse que d'apaisement. En mars 2012, le premier ministre Najib Mikati décide de retirer officiellement le projet du débat politique. Parmi d'autres points de discorde récents, on relève la « mention de résistance exclusivement associée au Hezbollah et à sa lutte contre Israël », alors majoritaire dans le gouvernement de coalition.

Aujourd'hui écrire et enseigner l'histoire s'avère donc une tâche complexe dans un pays aux mémoires plurielles. Le programme officiel s'arrête en 1943, date de l'indépendance du pays. Pour la plupart des jeunes libanais scolarisés à plus de 60% dans le privé, l'histoire enseignée

après cette date est « sur-mesure », selon la communauté à laquelle ils appartiennent. Le conflit est évoqué de manière très sommaire et toujours sous le terme d' « évènements ». L'amnésie est grandement nourrie par la loi d'amnistie de 1991.

S'affranchir d'un passé intériorisé pour mettre en avant une démarche objective et scientifique demeure donc l'une des difficultés majeures pour l'historien. Écrire une « mémoire nationale » comme l'espéraient les premiers rédacteurs relève de l'impossible car les libanais se définissent avant tout comme communauté au sein de laquelle s'élabore une identité. Il n'en demeure pas moins que la mise en place d'un tel dispositif témoigne d'une volonté certaine de dépasser les clivages, de rendre la parole aux historiens et aux faits. Il est une manière d'impulser une réconciliation nationale, une tentative d'élaborer un discours commun et pacifié de l'histoire du Liban.

En l'absence d'un véritable travail efficace de refonte des questions et enjeux historiographiques, on assiste à une fragmentation communautaire et territoriale de la mémoire. L'enjeu mémoriel devient tantôt une forme d'action, tantôt une stratégie de mobilisation à des fins politiques dans l'espace public. Comme l'analyse Nabil Beyhum³²⁷, le nouvel ordre social imposé par la guerre s'est élaboré sur un mouvement de ségrégation des communautés les unes par rapport aux autres. Aussi, sommes-nous confrontés à la pluralité des mémoires qu'entretient chaque groupe, constitutive de son identité sociale, politique et religieuse. À Beyrouth, l'ordre urbain instauré par la société de guerre détermine encore la pratique quotidienne de l'espace. En l'absence d'une planification efficace de reconstruction, à l'exception de SOLIDERE pour le centre-ville, les traces du conflit, encore visibles au sein même du bâti (immeubles éventrés, impacts de balles), sont autant de témoins permanents d'une époque récente passée. Deux décennies de reconstruction et de frénésie immobilière n'ont pas réussi à effacer les longues années de guerre. Les ruines de guerre font partie intégrante du paysage urbain. Elles se présentent comme un potentiel informatif intact, côtoyant le flamboyant visage que revêt la capitale depuis la fin du conflit. Beyrouth reste et demeure un tissu vivant de lieux vécus, de mémoires et d'identités.

³²⁷ Nabil Beyhum, *Reconstruire Beyrouth. Les paris sur le possible*, Lyon, Maison de l'Orient Méditerranéen, Étude sur le monde arabe, n° 5.

1.3 Reconstruire Beyrouth

Au sortir de la guerre, alors que la paix civile regagne la capitale, la reconstruction peut enfin s'engager. Entre 1991 et 1993, de nouveaux chantiers fleurissent un peu partout dans la ville et ses banlieues. Les squatters du centre-ville et du quartier d'Hamra sont progressivement expulsés après indemnisation afin de laisser place à de grands complexes résidentiels fermés (les *compounds*). Le Casino du Liban rouvre ses portes en 1996, les banques et grands hôtels se réinstallent dans le centre-ville. En 1992, lorsque Rafic Hariri est nommé premier ministre, la reconstruction du centre-ville est au cœur de son projet politique. SOLIDERE, société foncière privée dont il est à la tête, est chargée de lui donner un nouveau visage, tourné vers la modernité et l'Occident. Trois grands axes monumentaux structurent le nouveau centre. La place des Martyrs est transformée en avenue suivant le modèle des Champs-Élysées, à Paris.

Au cours de cette période, la spéculation entre hommes de pouvoir et hommes d'affaires va bon train, ce qui n'est pas sans produire de nombreux effets pervers sur l'environnement et le patrimoine. Les criques, les calanques et les forêts de pins deviennent des sites très convoités, fauchés ou parfois entièrement brûlés à des fins immobilières. Le débat porte aussi sur le patrimoine architectural et archéologique car la politique de la *tabula rasa* porte préjudice à l'identité de la ville et à son ancien noyau. Simultanément, de grandes fouilles archéologiques sont organisées sous l'impulsion de l'élite lettrée afin de de sauvegarder le cœur antique de la capitale. La fouille des souks permet par exemple de mettre au jour des canalisations d'égouts en sept couches superposées depuis les périodes grecque, romaine, byzantine et ottomane jusqu'à l'époque moderne. Ces initiatives citoyennes n'empêchent cependant pas la destruction radicale des anciens souks, des quartiers Minet el-Hosn et Ghalghoul. Au total, 85% des vieux édifices sont entièrement rasés.

Il convient de souligner que l'émergence du concept de patrimoine apparaît sous l'empire ottoman au milieu du XIX^e siècle, lorsque celui-ci constitue sa première collection publique d'antiquités (1855), puis la création du Musée Impérial d'Istanbul en 1891. Le terme *athâr* désigne l'ensemble des vestiges ou des ruines antiques faisant référence à toutes les civilisations ayant occupé les provinces de l'empire. À Beyrouth, sous le mandat français (1924-1943), les archéologues privilégient la recherche sur l'Antiquité et les Croisades. Les périodes arabes et ottomanes sont occultées. Le vieux noyau arabo-ottoman disparaît au profit d'une centralité moderne à la française : la place de l'Etoile, les grandes artères orthogonales sont empreintes du nom des vainqueurs tels que le Général Allenby et le Maréchal Foch. Lors de l'indépendance

du pays en 1943, une nouvelle Direction Générale des Antiquités voit le jour. La notion de patrimoine reste encore très timide au profit du processus de modernité engagé par le pays dès les années 1960, puis interrompu en 1975. En 1991, la reconstruction du centre-ville marque à nouveau un véritable creuset entre les dix-neuf communautés religieuses officiellement reconnues par l'État Libanais. La *tabula rasa* prônée par la classe dirigeante est loin de faire l'unanimité.

Le boom immobilier coïncide inévitablement avec l'apparition du Liban post-moderne. Les années de guerre ont favorisé l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie et alimenté une perte de repères. Les valeurs du passé laissent place à une architecture de la démesure, du pastiche, voire du kitsch. Pour le dire avec le romancier Elias Khoury, « c'est la mémoire libanaise et l'âme de cette ville que l'on tue³²⁸ », car au-delà de cette frénésie destructrice liée à la spéculation immobilière, il y a une volonté sous-jacente de recommencement. Ainsi se reproduit le mythe du phénix qui renaît de ses cendres.

Aujourd'hui, lorsque les Beyrouthins utilisent le terme *Downtown* ou *SOLIDERE*, ils se réfèrent immédiatement au vieux noyau urbain des années 1930, entièrement rénové. Cœur économique, il concentre les banques, les ambassades, les restaurants, les boutiques de luxe et les services de la municipalité de Beyrouth. Le vieux noyau urbain est un ensemble savamment structuré par SOLIDERE autour d'images et de signes historiques forts. Haut lieu d'attractivité et de loisirs, il se veut le visage d'une mémoire officielle, sorte d'« espace purifié » dont le passé se réduit à une collection de morceaux choisis. Certains édifices tentent toutefois de résister dans ce nouveau paysage au caractère ostentatoire. Comme entourés d'une aura de mystère, ils sont des marqueurs du conflit, des ruines traumatiques qui par leur permanence, traduisent un passé récent et la vivacité d'une certaine mémoire. On cite par exemple la Tour Murr dont la carcasse de béton de trente-deux étages est emblématique des premières années de guerre. Il y a aussi la chapelle Saint Vincent de Paul épargnée par la reconstruction, aujourd'hui unique reliquat du quartier de Ghalgoul.

Il y a aussi le Musée de la Mémoire de la ville dont le projet est porté conjointement par les pouvoirs publics, la municipalité de la ville de Beyrouth et celle de Paris. Premier pas vers une ruine patrimonialisée, cette création s'inscrit dans le champ de la production des musées dits de « société ». Son objectif est de témoigner de la période de la guerre, et plus largement de

³²⁸ Elias Khoury, *Beyrouth et la Méditerranée. Langue double, langue plurielle* : www.periples.mnsh.univ-aix.fr.

l'histoire contemporaine de la capitale. Le musée présenterait des expositions temporaires thématiques sur l'histoire sociale de Beyrouth du XIX^e et XX^e siècles. Une salle permanente serait, quant à elle, entièrement consacrée aux traces matérielles de la guerre. Un des effets escomptés est de renforcer la sensibilité du public au nouvel environnement urbain post-conflit. Si ce projet semble aujourd'hui bien engagé, cela ne fut pas toujours le cas. En raison de l'instabilité politique et des multiples conflits d'intérêts au sein de la municipalité de Beyrouth, les choses peinent encore à prendre forme. En effet, situé à un emplacement hautement stratégique sur la rue de Damas (ancienne ligne de démarcation entre l'Est et l'Ouest), l'immeuble est occupé dès le début du conflit par les milices chrétiennes. Après la guerre, alors que le bâtiment se dégrade, ses propriétaires souhaitent le détruire afin d'augmenter sa valeur foncière en parcelles. Il faut attendre la mobilisation d'un comité de défenseurs du patrimoine pour que cet immeuble d'une fonction hautement symbolique soit finalement reconnu en édifice d'utilité publique.

2) Réactiver la mémoire

2.1 Faire-mémoire : la mémoire par traces

Espace de conciliation ou de réconciliation, la mémoire témoigne d'un désir de se souvenir ou bien à l'inverse, d'oublier. Pour le dire avec Pierre Nora,

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que de détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, (se) télescopant, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections³²⁹.

Aussi la mémoire concentre-t-elle ce qui a une valeur pour des personnes. Elle est ce qui les différencie les uns des autres dans un souvenir partagé, les rattache à des noms, à des lieux.

³²⁹ Pierre Nora, *Lieux de mémoire. La république*, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

En cela, le concept de mémoire pose donc la question de la transmission des « histoires » (*historie*) et de « l'Histoire » (*Geschichte*).

Ainsi que l'analyse Frances Yates³³⁰ s'appuyant du récit de Cicéron *De oratore*, on attribue communément l'art de la mémoire à Simonide. Au cours d'un banquet donné en Thessalie par le noble Scopas, Simonide a l'audace de chanter un poème en l'honneur de son hôte, mais y inclut un passage à la gloire de Castor et Pollux. Scopas, écorché dans son amour propre, refuse alors de payer la somme convenue, la différence devant être payée par les jumeaux. Plus tard dans la soirée, on avertit le poète que les deux concernés souhaitent le rencontrer. Il quitte alors la réception. Pendant ce temps, le toit de la salle s'écroule. Scopas et ses invités se retrouvent piégés sous les décombres. Simonide, se souvenant des places de chacun au cours du banquet, parviendra à identifier tous les cadavres. En cela, l'art de la mémoire consisterait tout d'abord, au choix en pensée de lieux distincts, ensuite à la formation d'images des choses que l'on veut retenir, enfin à l'ordonnement des images dans les divers lieux. L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses. Cicéron souligne d'ailleurs que l'invention de la mémoire par Simonide ne repose pas seulement sur la découverte de l'importance d'une disposition ordonnée mais sur le sens de la vue. Les impressions qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles transmises et communiquées par nos sens. L'art de la mémoire s'apparentait ainsi à une écriture intérieure, les lieux à tablettes de cire ou papyrus, et les images à des lettres.

Dans un ouvrage intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur s'interroge sur les possibilités d'un « faire-mémoire », la représentation présente d'une chose absente comme quête de vérité. S'appuyant sur le traité d'Aristote *Peri mnèmès kai anamnèseos*, l'auteur distingue *mnèmè* de *anamnèsis*. La première caractérise la mémoire comme une affection (*pathos*), la seconde comme un rappel, une recherche active dirigée contre l'oubli. Si la mémoire fait partie du monde de l'expérience tel que le définit Husserl – un monde d'objets qui se donnent en tant que choses dans le flux de la conscience –, le retour aux souvenirs devient dès lors un pouvoir du soi, un « faire-mémoire ».

Le temps est la composante fondamentale de l'histoire et de la mémoire. L'oubli individuel renvoie à des paramètres psychologiques et psychiques (« mémoire empêchée »), tandis que l'oubli collectif pointe quant à lui bien souvent des abus politiques (« mémoire commandée », « manipulée »). Dans le cas de la « mémoire obligée », elle relève d'une constitution mutuelle

³³⁰ Frances Yates, *L'art de la mémoire* (1975), traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

mais distincte de la mémoire individuelle et collective. En effet, si la mémoire est forcément mémoire de quelque chose qui n'est plus mais qui a été, la mise en image de souvenirs suppose une reconstruction qui n'est pas sans se heurter à des problèmes de fiabilité ou de vulnérabilité structurelle.

Pour Ricoeur, il existerait ainsi un rapport de confrontation entre l'intention de vérité de l'histoire et la prétention à la fidélité de la mémoire. Les archives et les témoignages sont autant de supports qui permettent à l'historien de mettre en forme un récit cohérent, fidèle et critique des hommes dans le temps. De plus, l'historien, en tant qu'être social et « spectateur engagé³³¹ », ne peut pas annuler toutes les différences de points de vue qui pourraient exister. La controverse est inévitable. En cela, l'histoire est vouée à un perpétuel révisionnisme et aussi ne parvient-elle jamais vraiment à s'émanciper de la mémoire.

À l'instar de Marc Bloch pour qui l'histoire est une science par traces, quelle traces l'historien peut-il encore déchiffrer dans nos sociétés ancrées dans un *présentisme* tout puissant et obsédées de mémoire ? Dans son *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*³³², – ouvrage inachevé, rédigé pendant la résistance et publié à la mort de l'auteur –, l'auteur assimile l'historien à un « travailleur » qui se doit de répondre aux exigences du corps social dans lequel il vit. Il ne peut être utile aux hommes de son temps qu'à condition de prendre ses distances par rapport à sa propre société. La connaissance du passé éclaire le présent, elle sert les hommes dans leurs actions. L'histoire n'est donc pas strictement une science du passé. L'historien, intermédiaire entre le monde passé et le monde actuel, entre le monde savant et le monde social, doit donc analyser les « traces » (archives, témoignages écrits ou non) qui matérialisent ce lien entre passé et présent. On définit une trace comme une empreinte, une marque laissée par une action. Elle est un indice, un reste d'événement passé. Du verbe *tracer* (*tracier* en ancien français), dérivé du latin *tractus* (action de tirer, tracé), la trace désigne à partir du XII^e siècle une suite d'empreintes laissées par le passage d'un homme ou d'un animal. Au sens figuré, elle est une « manière d'agir », un « exemple à suivre », d'où l'expression « marcher sur les traces de quelqu'un ». Enfin, l'idée de trace renvoie à la marque, à l'impression qu'il reste de quelque chose, ce qui subsiste au passé. Dès lors, la notion de trace peut être saisie à l'aune de ces deux aspects : la trace comme marque physique et la trace comme mémoire.

³³¹ Paul Ricoeur, *Histoire et Vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 336.

³³² Marc Bloch, *Apologie pour l'historien ou Métier d'historien*, Paris, Armand Collin, 2018.

En premier lieu, on s'intéresse à la trace comme empreinte, telle que la formule Ricœur. Dans un dialogue entre Socrate et un sophiste, Platon établit une relation entre « la représentation présente d'une chose absente » (*eikon*), et l'empreinte par la métamorphose du bloc de cire (*tupos*). L'âme est comparée à un bloc de cire. Malléable selon chaque esprit, il est utilisé pour graver les sensations et les pensées. Ses différentes marques traduisent les affections du corps. Dès lors, la vérité renverrait à la fidélité du souvenir de cette empreinte. L'erreur proviendrait elle de l'inadéquation entre l'*eikon* et l'empreinte.

Ricoeur rappelle d'ailleurs les trois emplois majeurs du mot « trace » : tout d'abord, la trace affective, psychique, éprouvée à la source de nos opinions et sensations ; puis, la trace corporelle, matérielle ; enfin, la trace écrite ou non écrite (documents, archives, témoignages) qui est un support pour l'historien.

Chez Bloch, la trace est le premier concept de la connaissance historique. L'histoire est une connaissance par traces des hommes dans le temps. Dans un premier temps, la trace intervient lors de l'observation (collecte, reconnaissance, identification, observation et interprétation de traces écrites ou non écrites), puis lors de la critique (confrontation, comparaison, mise à l'épreuve des traces). Ces traces peuvent aussi être non écrites (objets, fossiles, outils). Elles sont des vestiges du passé qui s'inscrivent dans un paradigme indiciaire. Pour le dire avec Moses Finley, « quels qu'ils soient (documents, textes, objets), les matériaux de l'histoire ne posent pas de questions. C'est donc à l'historien de poser les bonnes questions et de restituer le bon contexte conceptuel³³³ ».

2.2 Christian Boltanski ou La « Petite mémoire de l'oubli »

Si l'oubli oblitère la conscience du passé, la question est dès lors de savoir si, dans la relativité de la mémoire, l'oubli peut occuper une place autre que celle de la défaillance. Aussi s'intéresse-t-on à présent à la problématique de l'oubli dans les démarches artistiques de Christian Boltanski, d'Akram Zaatari et de Walid Raad car, comme l'analyse Ricœur, il existerait un oubli « de réserve » qui loin d'effacer les traces du passé, conserve celles-ci à l'état de latence et peut resurgir à tout moment.

³³³ Moses Finley, *Sur l'histoire ancienne*, Paris, La Découverte, 1987, p. 176.

Né en 1944 sous l'occupation, l'enfance de Christian Boltanski est marquée par la Seconde Guerre mondiale. Sa mère ne cesse de raconter comment elle a sauvé son père juif en prétendant qu'ils s'étaient séparés alors que celui-ci était caché sous le plancher du domicile familial. A la libération, la cellule familiale ne se sépare plus, au point que tous dorment dans la même chambre et les enfants ne sortent jamais seuls dans la rue jusqu'à l'âge de 18 ans. Cette enfance, longtemps passée sous silence par l'artiste soucieux de redonner à sa vie une normalité, est dévoilée en 2007 lors d'un entretien avec Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*.

En 1972, *Dix portraits photographiques de C.B., 1946-1964* pris par sa compagne et artiste Annette Messager, présentent des clichés d'enfants, classés et légendés, censés représenter l'artiste à des âges différents. La réduction de l'artiste à ses seules initiales (« C.B. ») indique clairement que le sujet est un sujet générique, privé de toute singularité. La portée est cependant universelle puisque nous portons tous en nous la dimension perdue de l'enfance. Ces « archives d'une vie anodine » sont ensuite exposées dans des vitrines, à la manière du Musée de l'homme que l'artiste fréquente très tôt dans son enfance. Boltanski s'inscrit ici dans une double démarche : l'une ethnologique (de l'enfance), l'autre archéologique (du présent).



Dix portraits photographiques de C.B., 1946-1964 (détail).

Poursuivant ses *inventaires*, Boltanski adresse le 3 janvier 1973 à une soixantaine de conservateurs de musées la lettre manuscrite suivante :

Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser. Je voudrais que, dans une salle de votre musée, soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller, par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre ; tous ces éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés. Je désirerais m'occuper personnellement du classement de la présentation, ainsi que des recherches à effectuer. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart sinon la totalité de ces objets pourront être facilement rassemblés en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès³³⁴.

Sur les quatre réponses reçues, il en résulte un inventaire de trois cent photographies de tous les objets ayant appartenu à un jeune homme d'Oxford (vélo, lunettes, rasoir, etc.). La disparition du sujet, anonyme, singulier est particulièrement accentuée par la multitude d'objets de la quotidienneté photographiés. Le « portrait » de ce jeune homme est empreinte mais ne permet cependant pas de le sauver de l'oubli. Chaque visiteur peut activer sa « petite mémoire du quotidien », associer à ces objets ses anecdotes intimes. L'inventaire et sa muséification accélèrent ici ce processus de désingularisation.

³³⁴ Christian Boltanski, *Archives*, Paris, Le Méjan, Actes Sud, 1989.

Dans les années 1980, les *Monuments* se font écho de la mémoire collective. Ce sont des portraits, le plus souvent d'enfants, en noir et blanc, agrandis de sorte qu'ils deviennent flous. Boltanski ne se concentre plus sur un seul individu traité comme sujet générique, il réunit le plus d'êtres humains possible dans un seul lieu. C'est bien dans la multiplicité des visages que le visiteur se perd et est rappelé à son humanité. Le dispositif scénographique (faible éclairage) participe à créer une atmosphère propice au recueillement collectif. Il rappelle de manière évidente les mémoriaux consacrés aux déportés. Si l'artiste a longtemps refusé d'assumer cette dimension historique dans son travail, l'occultation se traduit ici par la neutralisation de la référence historique : évoquer la Shoah sans la nommer (*Les Suisses morts*, *Les enfants de Dijon*). En 2010, présentée dans la nef du Grand Palais, la *Monumenta Personnes* nous livre ainsi une historicité « secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante³³⁵ ».

Dans le cas présent, l'oubli n'est pas contraire à la sauvegarde puisqu'il est un instrument de transmission dans lequel la genèse de sujets génériques permet à chacun de se reconnaître. C'est précisément parce que l'oubli est une menace qu'il faut se souvenir. Pour autant, se souvenir ne repose pas pour l'artiste sur la seule tâche de conservation. Son discours sur l'oubli est indissociable de l'éphémère. Ainsi, au terme de chaque exposition, les installations sont le plus souvent détruites, celles-ci n'ont pas pour seule vocation d'être transmises mais plutôt de transmettre des idées. En ce sens, la démarche de Boltanski qui procède d'un *memento mori* à rebours, nous invite à nous rappeler que nous sommes vivants plutôt que de prendre conscience de notre propre finitude.

2.3 La fabrique de la mémoire : l'exemple libanais

Si dans l'acception courante, l'oubli est ressenti comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire. Selon Ricoeur, le concept d'oubli de réserve est, au contraire, la figure positive de l'oubli. Aussi s'intéresse-t-on au cas particulier de l'oubli commandé : l'amnistie comme oubli institutionnalisé, injonction de l'État dont la proximité phonétique avec l'*amnésie* éveille inévitablement un questionnement.

Au sortir de la guerre civile, la mémoire, absente des discours officiels, devient au Liban un objet paradoxal. Deux phénomènes contradictoires s'expriment à partir de 1990. D'une part,

³³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 78.

l'amnésie programmée, d'autre part, la volonté de « ne pas oublier ». Si l'amnésie est une défaillance de la mémoire et/ou une forme de répression de cette dernière, l'oubli n'est autre que la condition même de la mémoire et de son exercice : il est « la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit ³³⁶ ». L'oubli est une étape nécessaire dans notre rapport au passé. Si la *tabula rasa* est aussi un moyen de protection après un traumatisme, le récit de la mémoire devient a *contrario* pour la jeune génération libanaise un instrument fondamental du présent. Il est une réappropriation lucide et salutaire vis-à-vis du passé et de sa charge traumatique.

La grande diversité des pratiques artistiques qui émergent post-conflit témoignent de cette préoccupation. Les ruines de guerre encore présentes au sein du tissu urbain constituent le matériau premier de ce nouveau langage esthétique et l'archive, l'un des piliers de cette réflexion. D'Akram Zaatari à Walid Raad, en passant par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, les productions artistiques contemporaines sont révélatrices de cette génération d'artistes nés au milieu des années 1960 et âgés de 10 à 15 ans lorsque le conflit éclate. Bien qu'ils n'aient pas tous vécu le conflit de la même manière du fait de leur origine – Akram Zaatari est né à Saïda, Walid Raad à Chbanyhe, à l'Est de Beyrouth, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige à Beyrouth –, ils possèdent chacun un vécu particulier à l'égard de ces événements. De l'expérience de guerre au contexte de reconstruction qui bafoue le registre mémoriel, une sensibilité nouvelle et un essor public de ces problématiques mémorielles s'expriment sur la scène artistique libanaise.

2.3.1 Akram Zaatari et la mémoire de ce qui aurait pu avoir lieu

Architecte de formation, Akram Zaatari interroge les archives photographiques et vidéos sur le Liban afin d'explorer leurs possibilités de représentation et de diffusion dans un contexte d'après-guerre où la question des archives historiques demeure épineuse. En 1997, il fonde avec le photographe Fouad Elkoury et le photoreporter Samer Mohdad la *Fondation Arabe pour l'Image*. Basée à Beyrouth, celle-ci a pour mission de « collecter, conserver et interpréter la culture photographique du Moyen-Orient et du Maghreb³³⁷ ». Il s'agit d'étudier et de promouvoir une histoire subjective de la photographie dans le monde arabe et au-delà.

³³⁶ Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et rivages, 2001, pp. 29-30.

³³⁷ <http://www.fai.org.fr>

À travers des images très variées de la culture populaire – photographies de famille, de portraits, reportages ou publicitaires, signés ou anonymes –, la Fondation met en lumière les liens existant entre l’historique et le contemporain. Comment nous représentons-nous ? Quelle image avons-nous de nous-mêmes ? Comme le souligne sa directrice Zeina Arida, les archives civiles ont presque toutes été détruites pendant le conflit, « l’idée était donc d’essayer de collectionner et par la suite d’étudier ces matériaux, d’étudier les pratiques que les photographes avaient et de les confronter à des mouvements photographiques mondiaux, d’essayer de situer la pratique de la photographie arabe dans l’histoire de la photographie mondiale et pas uniquement dans une pratique locale ³³⁸ ». Au sortir de la guerre, il s’agit donc de collecter et de protéger ces traces du passé en vue de les faire exister à travers des projets d’expositions ou d’éditions. À ce jour, la FAI dispose d’un fond de plus de 300 000 clichés. La collecte s’effectue dans le cadre de rencontres avec les familles. Les négatifs sont ensuite conservés dans une chambre froide et les photographies, accessibles depuis une base de données consultable sur internet.

Cette tradition archivistique propre aux pays occidentaux, lesquels, en l’institutionnalisant, lui confèrent une signification politique dans le discours public et une valeur de véracité historique est un héritage fort pour la FAI. Comme l’analyse Stefanie Baumann³³⁹, la FAI, en s’emparant du concept d’archive dans un pays où le registre mémoriel est mis à mal, bouleverse une certaine géographie historico-politique de l’histoire des archives au Liban et plus largement dans le monde arabe. Désormais, à une imagerie coloniale et orientaliste s’ajoute une nouvelle dimension esthétique qui témoigne de pratiques et coutumes jusque-là peu connues. Cela s’explique notamment par la structure de la FAI qui s’organise en marge du cadre institutionnel et de toute volonté politique, mais aussi par une méthodologie d’archivage qui s’articule autour d’une indexation aléatoire des documents. En effet, depuis ses débuts, la FAI choisit d’indexer ses fonds selon une méthodologie originale et pour le moins surprenante. À la description formelle du document, chaque artiste participant au projet a la possibilité, selon les émotions ou les impressions suscitées par celui-ci, d’ajouter ses propres commentaires. Du processus de collecte jusqu’à la diffusion du fonds, l’archive reste donc intimement liée à l’artiste qui la prend en charge.

³³⁸ <http://www.lacompagnie.org>

³³⁹ Stéphanie Baumann, *L’Atlas Group de Walid Raad et les déplacements hétérotopiques de la question de l’histoire*. Thèse dirigée par Patrick Vauday, Université Paris 8, soutenue le 14/12/2003, p. 27.

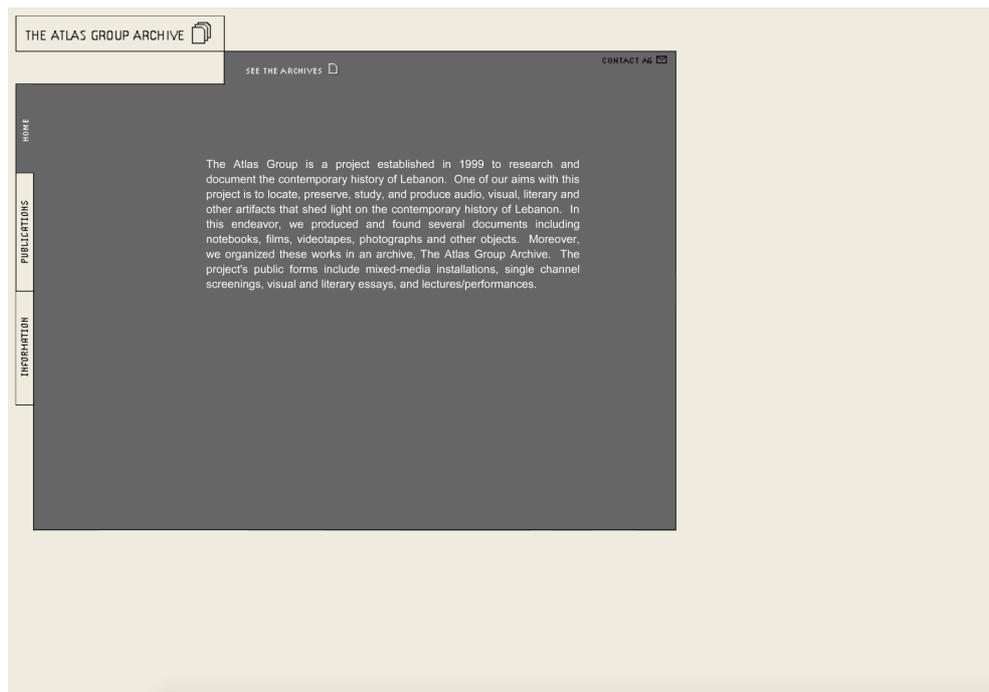
Aujourd'hui, peut-être dans une volonté d'objectivité et de légitimité de son fond, la FAI tend de plus en plus à s'aligner sur la méthode d'indexation des grands centres d'archives occidentaux. Il n'en demeure pas moins qu'à l'heure de la reconstruction, alors que les problématiques mémorielles sont au cœur du débat public, la pratique archivistique de la FAI invite à repenser le concept d'archive et son acte de classification. L'archive en tant que document visuel ou sonore devient l'une des figures majeures de la création contemporaine libanaise. À travers le document, l'artiste « raconte, travaille, s'exprime, s'interroge³⁴⁰ » sur un passé en ruines et au regard de l'auteur de l'archive se superpose celui de l'artiste, tourné vers le futur.

2.3.2 L'artiste archiviste : Walid Raad et l'Atlas Group

À l'opposé de ce travail de récupération artistique d'un matériau historique qu'est l'archive, se situe le projet de Walid Raad et de son *Atlas Group*. Originaire de la région de Chbanyhe et ayant quitté le Liban en 1983, l'artiste Walid Raad éprouve dès la fin du conflit la nécessité de saisir et de capter les images d'un monde devenu étranger, de se les réapproprier afin d'entamer un processus de réparation et de réappropriation de la mémoire collective. Il développe une pensée critique autour de l'*Atlas Group Archive*, projet initié en 1999, basé à Beyrouth et entièrement « dédié à la recherche et la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise. L'*Atlas Group* produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban. ³⁴¹ ». Le garant de la véracité des faits n'est autre que le Docteur Fakhouri, « le plus renommé des historiens du Liban » qui à sa mort, légua à l'Atlas Group des centaines de documents en vue de leur conservation et de leur diffusion.

³⁴⁰ Arnaud Chabrol, « La fabrique artistique de la mémoire : effets de génération et entreprises artistiques dans le Liban contemporain » dans F. Mercier, C. Varin (dirs.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Sindbab, Actes Sud, 2010, p. 489.

³⁴¹ The Atlas Group, « The Truth Will Be Know When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File In The Atlas Group », Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2004.

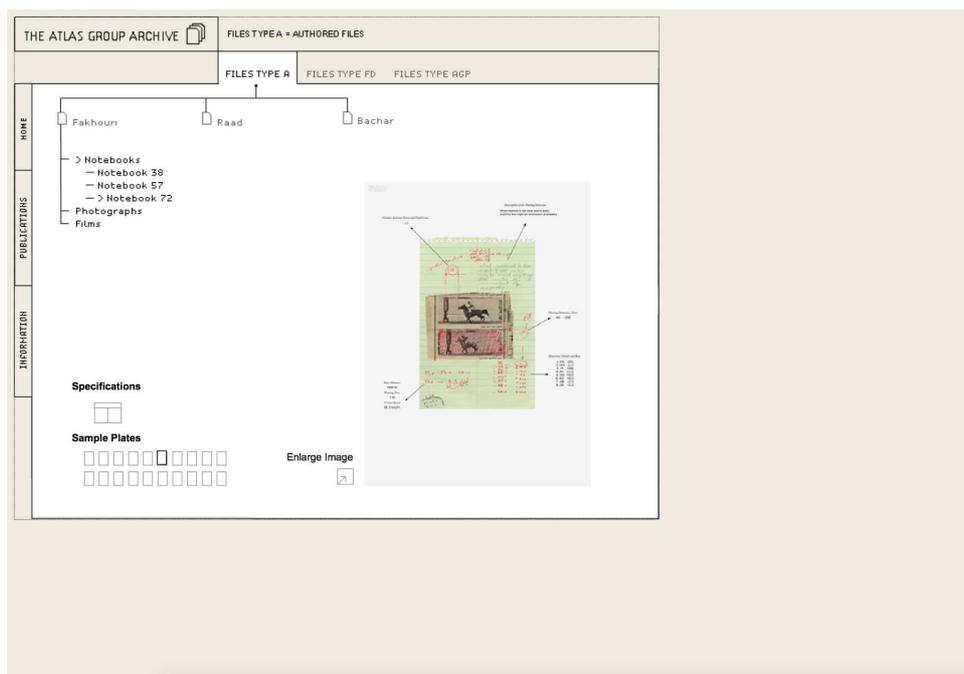


Capture d'écran du site de l'*Atlas Group*, présentation du projet, 10 mars 2016.

Selon le protocole suivant, les archives sont organisées en trois catégories : type A, lorsque l'auteur est identifié ; type FD lorsque les documents sont trouvés ; enfin, type AGP lorsqu'ils sont produits par l'Atlas Group. D'emblée, Walid Raad ne cache pas le fait que la Fondation est pure invention. Tous les documents sont produits par l'artiste lui-même. Les archives sont factices, les récits inventés et le Docteur Fakhouri, un personnage imaginaire. L'historique du projet est par ailleurs constamment reformulé selon le public, le contexte et les considérations personnelles, historiques et politiques dans lesquelles il est énoncé. Ainsi, au Liban en 1999, Walid Raad déclare que « l'*Atlas Group* est une fondation à but non lucratif créée à Beyrouth en 1967³⁴² », tandis qu'à New-York, en 2000, l'Atlas Group est cette fois présenté comme « une fondation imaginaire [qu'il a] créée en 1999³⁴³ ». L'œuvre évolue donc en permanence, en interaction avec le spectateur et selon le discours de l'artiste.

³⁴² Alain Gilbert, « Walid Raad », *Bomb Magazine*, New York, 2002, n° 81, p. 40.

³⁴³ *Ibid.*, p. 40.



Capture d'écran du site de l'Atlas group, image d'archive, 10 mars 2016.

Il n'existe aucune distinction entre les documents dits « authentiques », historiques, et les documents fictifs fabriqués par l'artiste. L'artiste opère un certain brouillage auprès du spectateur. En effet, malgré une appropriation institutionnelle des archives et un ancrage dans une réalité historique, politique et géographique du Liban d'après-guerre, les faits évoqués et les documents présentés dans l'espace d'exposition sont inventés et factices. Quelle(s) vérité(s) doit-on croire ? Autre particularité, Walid Raad n'apparaît jamais dans l'œuvre sous son propre nom. Il se dissimule derrière un collectif, ce qui laisse supposer l'existence d'un travail commun et d'une structure institutionnelle, comme le sous-entend l'utilisation du terme de « Group » et du nom « Atlas », centre d'archives international. Ainsi que l'analyse Baumann³⁴⁴, Raad, en institutionnalisant l'Atlas Group, lui confère une légitimité et une autorité politique à saisir l'histoire dans un pays où celle-ci ne s'est jamais écrite de manière officielle. En actualisant ces « archives » dans une réalité historico-politique, chacun peut se reconnaître car toutes appartiennent à un quotidien et un lieu communs. Ce qui compte, ce n'est pas tant l'authenticité du support ou des faits historiques relatés mais la place accordée à l'imaginaire qui coexiste et

³⁴⁴ Stéphanie Baumann, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et l'Atlas Group », *Conserveries mémorielles*, 2009, n° 6. <http://cm.revues.org/381>. Article consulté le 05/03/2016.

accompagne tout traumatisme. Les documents ne documentent pas tant ce qui s'est passé, mais ce qui peut être imaginé, ce qui peut être dit.

S'il s'agit bien de contourner l'éventuelle instrumentalisation, récupération politique et judiciaire dont l'archive peut faire l'objet pendant cette période trouble d'après-guerre, c'est aussi un moyen subversif pour Raad d'interroger l'écriture et la transmission de l'histoire contemporaine. Par ce subterfuge, l'*Atlas Group* nous confronte à une double réalité. D'une part, la propre réalité matérielle en tant qu'œuvre artistique présentée dans un espace d'exposition ; d'autre part, les multiples strates de sa réalité, (l'Histoire du Liban en guerre et l'après-guerre) analysées par un centre de recherche et d'archives censé authentifier les faits historiques. Le tout est relié par l'imbrication de temporalités multiples historiques, vécues ou construites, d'espaces réels ou imaginaires.

Au défi d'une distanciation qui s'instaure dans toute expérience esthétique face à une œuvre, s'ajoute ici pour le spectateur celui d'une prise de recul par rapport au discours médiatique occidental qui tronque la réalité de ce conflit. Raad, en brouillant les frontières entre art et archives, fiction et documentaire, interroge les modalités d'écriture de l'histoire contemporaine, l'histoire d'un désastre et son impossibilité à la représenter de manière neutre. Ces bribes de réalités sont donc autant de réalités, de traces, de signes d'une guerre insaisissable dans son ensemble. Il ne s'agit pas d'imiter la réalité mais de recréer un espace-temps tangible d'un passé qui parle à l'avenir.

IV) L'art comme médiation dans un contexte de nouvelle barbarie : expérimenter et transmettre les expériences urbaines

1) Arts et espaces publics

1.1 L'espace public comme lieu(x) commun(s)

C'est dans la ville que se forment depuis des siècles les articulations les plus explicites entre les pouvoirs publics et les productions artistiques. Les monuments commémoratifs, les sculptures, les fresques sont autant de témoins indispensables à la construction d'histoires collectives et locales. Ils prennent place au cœur de l'espace public, *in situ*. Ils sont produits pour un site spécifique afin de donner du sens, de la pluralité et conforter l'identité collective d'un territoire et d'une société.

D'une manière générale, on entend par espace public des lieux ou des territoires délimités par des espaces privés, dont la majorité se situe en milieux urbains. Ils sont accessibles à tous les citoyens et n'appartiennent à personne. Ce sont des espaces de rencontres et de passage, intermédiaires entre la société et l'État au sein desquels le public formule une opinion. On rappelle que chez les Grecs, la notion d'espace privé (*aidôs*) signifie pudeur, intimité sans toutefois jamais s'opposer au domaine du commun (*koinon*). La cité grecque s'organise selon ces deux notions. L'espace privé est réservé aux particuliers, l'espace public est l'agora, espace vertueux où s'exerce la citoyenneté. Cette organisation se retrouve encore aujourd'hui dans notre conception de l'espace public. Il est tantôt un lieu de rassemblement, tantôt un lieu d'expression de formes diverses.

Pour la philosophe Hannah Arendt, l'espace public hérité de la Grèce ancienne doit être entendu comme un espace d'égalité pour tous les citoyens. Le citoyen est « cet homme qui quitte le domaine privé pour exercer la liberté politique avec ses semblables. Il tente également avec ses pairs de fonder un nouveau gouvernement qui doit représenter l'ensemble des citoyens et dont la légitimité provient des corps politiques subalternes.³⁴⁵» L'espace public, en tant qu'espace actif de l'exercice de la citoyenneté, ne peut donc être un lieu de consensus ou d'homogénéité de l'opinion. Elle observe pourtant que la modernité bourgeoise a perverti la

³⁴⁵ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995.

démocratie puisque l'État regroupe aussi bien des individus que des biens. La notion de citoyen disparaît au profit de celle d'individu (bourgeois) : « Le bourgeois s'occupe exclusivement de son existence privée et ignore totalement les vertus civiques. Il a poussé si loin la distinction du privé et du public, de la profession et de la famille, qu'il ne peut même plus découvrir en lui-même aucun lien entre l'un et l'autre³⁴⁶. » En cela, le bourgeois est l'opposé du citoyen et le monde bourgeois, un monde sans citoyen.

Le concept d'« espace public » est articulé pour la première fois en 1962 par Jürgen Habermas dans son essai intitulé *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la sphère bourgeoise*. Il s'agit pour le philosophe d'analyser d'un point de vue sociologique et historique le « processus au cours duquel le public constitué par les individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État³⁴⁷ ». Au singulier, l'espace public désigne un lieu symbolique où se forme l'opinion publique issue du débat politique et de l'usage public de la raison. Il est un outil conceptuel permettant non seulement de désigner un phénomène social spécifique mais aussi de l'analyser et de l'étudier.

Pour Habermas, l'*espace public bourgeois* doit être entendu comme un espace social spécifique dont l'avènement coïncide avec le développement du capitalisme en Europe. Il se distingue en cela du modèle antique défini par Arendt. L'adjectif « bourgeois » souligne ici les circonstances historiques particulières et la dimension de classe qui influent de manière significative sur la structure sociale, la politique, les médias et l'opinion d'une société. L'espace public devient un espace nécessaire entre les intérêts particuliers et les règles communes. Alors que jusque-là, la noblesse gouvernante se contentait d'offrir au peuple le spectacle de pouvoir, l'ascension de la classe bourgeoise durant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'industrialisation et la poussée de l'alphabétisation et de la presse populaire entraînent un rétrécissement de la sphère privée au profit de la sphère publique : « La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique règlementée par l'autorité mais directement contre

³⁴⁶ Hannah Arendt, « La culpabilité organisée », *Penser l'événement*, Paris, Belin, 1989 (1945), p. 22.

³⁴⁷ Jürgen Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, p. 61.

le pouvoir lui-même. Le médium de cette opposition entre la sphère publique et le pouvoir est original et sans précédent dans l'histoire : c'est l'usage public du raisonnement³⁴⁸. »

Il convient de situer cette analyse de l'espace public bourgeois en lien avec les travaux de l'école de Francfort, un courant intellectuel né en Allemagne dans les années 1920, ancré dans la recherche sociale et soucieux de dégager les moyens théoriques d'une critique du capitalisme et des pathologies sociales qui en découlent. Étudiant de Theodor Adorno, le défi pour Habermas dans un contexte de stabilisation de l'Allemagne fédérale, consiste plutôt en un réajustement démocratique de la Théorie. Selon l'auteur, c'est dans la sphère publique bourgeoise qu'émerge l'opinion publique. Elle naît de discussions privées qui prennent place dans des lieux concrets de la vie sociale et intellectuelle (salons, cafés) et forment un public : « Le modèle de la sphère publique bourgeoise supposait une stricte séparation entre domaine privé et domaine public – séparation qui impliquait l'appartenance du domaine privé de la sphère publique elle-même, constituée par des personnes privées rassemblées en un public, et qui jouait un rôle d'intermédiaires entre les besoins de la société et l'État³⁴⁹. »

À cela, la domination des médias vient progressivement travestir la discussion en la retirant aux auditeurs, elle subvertit avec elle toute forme critique. Pour Habermas, les nouveaux médias tels que la radio ou la télévisions font « disparaître la distance que le lecteur est obligé d'observer lorsqu'il lit un texte imprimé – distance qui exigeait de l'assimilation qu'elle ait un caractère privé, de même qu'elle était la condition nécessaire d'une sphère publique où pourrait avoir lieu un échange réfléchi sur ce qui avait été lu³⁵⁰. ». L'espace public devient ainsi « non-public », car non critique. Il s'apparente davantage à un « espace public de représentation » dans lequel les élites se donnent en spectacle aux masses, tout en utilisant les lieux publics pour communiquer entre elles. En 1992, dans un article intitulé « L'espace public trente ans après », le philosophe nuance toutefois ses propos formulés : « J'ai évalué de façon trop pessimiste la capacité de résistance, et surtout le potentiel critique d'un public de masse pluraliste et largement différencié, qui déborde les frontières de classe dans ses habitudes culturelles³⁵¹. »

³⁴⁸ Jürgen Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, p. 38.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁰ Jürgen Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988, p. 171.

³⁵¹ Jürgen Habermas, « L'espace public trente ans après », *Quaderni*, numéro 18, automne 1992, p. 175.

À partir des années 1970, s'opère un glissement sémantique du terme « espace public », en particulier dans la littérature géographique, architecturale et urbanistique. Il est utilisé comme catégorie de lecture de la ville pour désigner un espace matériel, porteur de caractéristiques propres en termes de formes et d'usages. On entend communément par « espaces publics », des lieux « communs » physiques dans lesquels le public peut circuler ou stationner. Toutefois comme l'observe Thierry Paquot, les rues, les places, les parcs et les jardins sont aussi des espaces d'expérience, librement et gratuitement accessibles, aménagés et entretenus à cette fin. Ils renvoient aux interactions qui se nouent dans l'anonymat de la ville, « mettent en relation des gens qui s'y croisent, s'évitent, se frottent, se saluent, conversent, font connaissance, se quittent, s'ignorent, se heurtent, s'agressent, etc. Ils remplissent une fonction essentielle de la vie collective : la communication³⁵² ».

Au singulier, le concept d'espace public renvoie au vocabulaire de la philosophie politique et sociale. Il est un espace géographique ou territorial, contrairement aux espaces publics (lieux communs, physiques, localisés et délimités) qui sont des lieux d'échanges, de services, de circulation et de solidarité et relèvent du glossaire des architectes, des urbanistes et des paysagers. À cet égard, la notion d'espace public doit être comprise comme le cœur du fonctionnement démocratique. Constitué historiquement au siècle des Lumières entre la société civile et l'État, l'espace public est un lieu par nature accessible à tous les citoyens dans lequel se forme une opinion publique, un contre-pouvoir. Toutefois, comme le considère Arendt et Habermas, l'apparition de l'État-providence pervertit le mécanisme démocratique. Aujourd'hui, la prolifération de sujets débattus au sein desquels l'information et les sondages sont omniprésents, anéantit son pouvoir. Il n'en demeure pas moins que l'espace public conserve une fonction hautement symbolique. Pour paraphraser Marcel Mauss, il est celui de la « circulation du croire », ce qui donne sens à une société, ce qui lui permet de se comprendre et de prendre conscience d'elle-même. L'espace public en tant que réalité sociale est un espace dans lequel se forment un vocabulaire et des valeurs communes :

Toutes ces expressions collectives, simultanées à valeur morale et à force obligatoire des sentiments de l'individu et du groupe, ce sont plus que de simples manifestations, ce sont des signes, des expressions comprises, bref, un langage. Ces cris, ce sont comme des phrases et des mots. Il faut dire, mais s'il faut les dire c'est parce que tout le groupe les comprend. On fait donc plus que

³⁵² Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La découverte, 2009.

manifeste ses sentiments, on les manifeste aux autres, puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres. C'est essentiellement une symbolique³⁵³.

Selon le sociologue français Dominique Wolton, l'espace public symbolise la réalité d'une démocratie en action. Il est « un espace symbolique, qui requiert du temps pour se former, un vocabulaire et des valeurs communes, une reconnaissance mutuelle des légitimités ; une vision suffisamment proche des choses pour discuter, s'opposer, délibérer. On ne décrète pas l'existence d'un espace public comme on organise des élections. On en constate l'existence³⁵⁴. » En cela, l'espace public, en tant que lieu de discussion où s'opposent des discours contradictoires tenus par différents acteurs (politiques, religieux sociaux), est la condition même de l'espace politique (décision). Il constitue le lien politique incontournable reliant des millions d'anonymes dans une structure démocratique.

Si de nos jours la démocratie de masse a fait de la sphère publique un espace beaucoup plus large qu'autrefois avec un nombre d'acteurs beaucoup plus grands et plus hétérogènes, « la masse a éclaté en une multiplicité de groupes qui ont pris conscience de leur existence, de leurs droits et donc de leur droit à revendiquer, et, chose encore plus récente grâce à la complicité des médias, de leur pouvoir de pression auprès de l'autorité politique. La masse ne constitue plus un amalgame homogène d'individus à opinion et comportement unique, elle est fragmentée en plusieurs types de groupes sociaux. Il n'y aurait donc plus de face-à-face entre les instances politiques et citoyennes homogènes, mais des rapports de pouvoir et contre-pouvoir multiples³⁵⁵ ». L'omniprésence d'internet et de la médiation technique, caractéristique de nos sociétés actuelles, produit inévitablement des évolutions du concept d'espace public autant qu'elle en renouvelle les contours. L'émergence d'un nouvel espace d'expression permet la circulation de nouveaux discours à l'échelle locale et mondiale. De nouvelles formes d'interactions et d'actions font leur apparition et modifient ainsi de manière inédite les règles du débat démocratique ainsi que les limites de l'espace public au sein de l'espace-temps. Toute frontière spatiale est abolie.

³⁵³ Marcel Mauss, « L'expression obligatoire des sentiments », *Essais de Sociologie*, Paris, édition de Minuit, 1968, p. 88.

³⁵⁴ www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article67.

³⁵⁵ Patrick Charandeu, *Internet et après. Pour une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, pp. 202-203.

1.2 Expérimenter l'espace urbain : une pratique du geste

Dans ce contexte de représentation d'une nouvelle barbarie, on s'intéresse à présent aux pratiques artistiques qui expérimentent et transmettent les expériences urbaines. S'appuyant sur la proposition formulée de l'historien Paul Ardenne, on postule l'idée que « si l'art est expérience, s'expérimenter, soi, en tant que sujet, c'est-à-dire en tant qu'être se confondant à l'espace et au temps, est un geste primordial³⁵⁶ ».

Il convient, dans un premier temps, de définir la nature de cette expérience. Du latin *experientia*, dérivé du mot *experiri* qui signifie « faire l'essai de », il s'agit pour Paul Ardenne d'un « essai accompli de manière volontaire et dans une perspective exploratoire, visant à un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes³⁵⁷ ». L'expérience de l'artiste devient ici le sujet de l'œuvre et l'art, une figure de médiation, un potentiel transmetteur de l'expérience. Par la flânerie, la marche, la déambulation dans l'espace urbain, l'artiste met son corps à l'épreuve dans un objectif « uniquement productif de pensées, d'expérience, d'arrivées³⁵⁸ ». Comme l'observe d'ailleurs Thierry Davila, « chaque marcheur est redevable au flâneur de son inscription dans l'espace urbain, c'est-à-dire de cette disponibilité à la vie, au rythme, au mouvement qui caractérise ce dernier, et, en réalité, de cette ouverture à la circonstance et tout ce qu'elle suggère d'éternel, une ouverture dont Baudelaire faisait le trait dominant du peintre de la vie moderne, flâneur, poète, observateur, philosophe³⁵⁹ ». En cela, la mobilité est un élément constitutif fondamental dans la pratique artistique puisqu'elle repose sur l'exploration et l'exploitation de la potentialité de l'espace urbain.

Dans une approche originale, en marge du carcan institutionnel consacré à l'art, l'art mobile investit ainsi de nouveaux territoires. Il se décline sous différentes formes, dépasse le lieu d'exposition pour établir un nouveau rapport avec l'œuvre : « C'est la remise en question d'office du statisme, qu'il se rapporte au spectacle ou au spectateur, et la mise en discussion de notions telles que l'accrochage, le rapport de l'œuvre à l'espace fermé du musée et à sa destination muséale. C'est la fin de White Cube, l'œuvre d'art n'a plus besoin d'être mise en

³⁵⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 132.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁵⁸ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, New York, Penguin Books, 2000, p. 12.

³⁵⁹ Thierry Davila, *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, p. 29.

valeur dans l'espace anonyme des salles d'exposition au volume calculé en fonction d'elle, un espace savamment évalué et censé en assoir, voire en accroître, l'autonomie³⁶⁰. »

Cette nouvelle pratique artistique repose sur deux facteurs : premièrement, l'action (la mobilité) – action de se déplacer, de se mouvoir –, et, deuxièmement, l'espace puisque cette expérience s'inscrit dans un territoire urbain ou naturel. Ils constituent ce qu'Ardenne nomme « l'art contextuel », une conception artistique qui revendique explicitement son ancrage dans la réalité, « dans l'ordre des choses concrètes³⁶¹ ».

À titre d'exemples, les déambulations d'André Cadere et de Vito Acconci illustrent de manière pertinente la pratique contextuelle.

Au cours du mois d'octobre 1969, Vito Acconci suit pendant vingt-trois jours un inconnu dans les rues de New York jusqu'à ce que celui-ci pénètre dans un espace privé. L'engagement du corps de l'artiste est ici quotidien et total. Acconci traque en effet sa cible, à la manière du narrateur de *L'Homme des Foules* d'Edgar Allan Poe dans les rues de Londres. Il se camoufle, se fond dans la foule compacte de la grande ville américaine : « Pour moi, *Following Piece* était une façon, une façon littérale, de quitter ma carrière de poète. Il le fallait. D'une certaine manière, la poésie est quelque chose que l'on fait chez soi. On s'assoit à sa table, on écrit dans son bureau. Pour ne pas rester dans cette pièce, j'avais la solution de sortir en ville. Pour avoir une raison de sortir en ville, je pouvais décider de me concentrer sur une personne dans la rue et laisser cette personne me guider dans la ville ³⁶². »

Comme en témoignent les quelques notes ci-dessous, *Following Piece*, repose sur des « regroupements observés entre des règles arbitraires et des phénomènes aléatoires³⁶³ » :

11 octobre

15h44, 8^e rue et 6^e Avenue, à l'angle nord-est.

Femme en manteau orange : elle marchait vers l'est sur le 8^e rue, côté nord de la rue.

³⁶⁰ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 161.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁶² Vito Acconci, cité dans Mela Davila, *Vito Hannibal Acconci Studio*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Nantes, MACBA Barcelone, 2004, p. 9.

³⁶³ Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, New York, Penguin Books, 2000, p. 350.

autres documents qui composent l'œuvre, permettent aux filatures d'Acconci de prendre un caractère indiciel. En effet, comme l'a défini le sémiologue Charles Sanders Peirce, un indice « est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. Dans la mesure où l'Indice est affecté par l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet³⁶⁵.» Aussi, le dispositif de *Following Piece* permet-il d'orienter, rétrospectivement mais dans le présent, le spectateur.

Dans une autre démarche, André Cadere développe une mobilité basée sur la présentation de bâtons colorés, fabriqués par l'artiste lui-même et simplement ornés de bande de couleurs. « Bâton sur l'épaule, (il) pratique lui aussi volontiers la ville de façon aléatoire³⁶⁶» mais pas seulement :

André Cadere s'est promené, dans les vernissages, pendant des années, muni d'un grand bâton fait d'anneaux multicolores. Ce bâton était un passager clandestin dans les expositions où Cadere se rendait. Parfois le bâton, pourtant voyant, passait inaperçu (l'artiste pouvait aussi bien l'abandonner subrepticement dans un coin), d'autres fois il provoquait un scandale. Cadere fut expulsé d'un vernissage sous prétexte d'une loi interdisant l'introduction des parapluies dans les musées. Dans tous les cas, le bâton intervenait comme révélateur des conditions nécessaires à la vision de l'œuvre : critères permettant de repérer l'objet en tant qu'œuvre d'art, cadre social parfois répressif, etc. ..., à condition de se dérober lui-même en permanence à ces conditions³⁶⁷.

Ainsi en 1975, à Gênes pour la Sarman Gallery, l'artiste annonce que pendant les six jours de l'exposition, à la même heure, un bâton sera placé dans un lieu prédéterminé de la ville. Deux ans plus tard, il renouvelle l'expérience pour la même galerie mais cette fois, Cadere ne précise aucun lieu. Dans une autre démarche, en 1976, l'artiste invite les visiteurs-spectateurs présents à l'exposition de la galerie Alessandro-Ferranti (Rome) à choisir des lieux dans la ville où seront exposés ses bâtons.

En mettant en scène ces objets dans l'espace public, Cadere met son propre corps à l'épreuve. Il éprouve la ville en faisant voyager l'œuvre, il la lie à sa propre expérience. Chaque bâton est un témoignage de sa flânerie, de sa présence et de son action dans l'espace. Cadere opère ainsi

³⁶⁵ Charles Sanders Peirce, *Éléments de Logique*, Harvard University Press, 1960 (1903).

³⁶⁶ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 94.

³⁶⁷ Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Flammarion, Champs arts, 2015 (1987), p. 78.

à une sorte de brouillage entre les liens communément établis entre l'œuvre d'art et l'espace public puisque celle-ci ne se situe pas dans un lieu d'exposition.



André Cadere dans une rue de Paris, bâton à la maison, 1970.

Au vu de ces deux exemples, on comprend donc que les pratiques contextuelles visent avant tout à revaloriser la flânerie en tant que créatrice d'expériences et de réappropriation de l'espace urbain. L'art contextuel se veut une présentation directe de l'expérience de l'artiste dans un contexte réel et précis, non une représentation. La dimension sociale est évidemment très présente dans la mesure où cette mobilité s'inscrit dans une interaction avec la sphère et l'espace publics.

1.3 Œuvrer en contexte

« Travailler pour la rue, c'est questionner plus de cent ans de production artistique pour le musée. C'est aussi, pour l'artiste, descendre de son piédestal, oser risquer et accepter l'humilité. C'est une nouvelle façon de penser et d'œuvrer³⁶⁸. »

Si on estime qu'en 2030, 60% de la population mondiale sera citadine³⁶⁹, parler de « ville » et « d'espace public » a-t-il encore du sens à l'heure où ceux-ci tendent de manière généralisée, à devenir partout et nulle part ? D'une ville qui rétrécit à une ville qui implose, « Descendre dans la rue » devient une tâche de plus en plus complexe pour bon nombre d'artistes. Comment déterminer clairement l'espace public dans lequel l'œuvre pourra s'insérer harmonieusement afin d'offrir une pluralité des sens ? De ces transformations qui déciment l'espace urbain et les nouvelles pratiques sociales qui émergent avec elles, un nouveau dialogue entre la chose urbaine et les arts voit le jour. Il repose sur une vision qualitative de l'espace, une exploration de la multiplicité des rythmes urbains qui s'avère nécessaire à la renaissance de nos villes occidentales. De quelle manière l'art et le dialogue entre l'urbaniste, l'architecte, le paysager et l'artiste peuvent-ils encore donner du sens à l'espace urbain, se conforter à l'identité des lieux de vie, à un territoire et à une société ?

Le rapport de l'artiste moderne puis, contemporain à la ville est protéiforme. Alors que pendant des siècles l'univers pacifié de la campagne attire bon nombre d'artistes œuvrant sur le motif (le motif poussinien du paysage romain, l'École de Barbizon), le développement urbain qui accompagne la révolution industrielle élève la ville en un véritable « chronotope » de la création artistique moderne. Pour le dire avec Paul Ardenne, la ville devient l'« élément moteur de l'imaginaire moderniste, palimpseste mental consignnant ordre et chaos, organisation et entropie, bref, propriété naturelle de la culture occidentale, le milieu urbain semble en effet plus qu'aucun dévolu à l'art³⁷⁰ ». Le décor urbain est l'occasion pour l'artiste d'une prise directe avec un public. Dorénavant, celui-ci sort en ville, loin des lieux traditionnels d'exposition tels que les galeries ou les musées. Son intervention prend place « hors les murs » de l'atelier, voire « sans murs ». Il investit la rue, interpelle et met à contribution les spectateurs dans l'espace

³⁶⁸ Daniel Buren, *A force de descendre dans la rue, l'art finira-il par y monter ?*, Paris, Sens et Tonka, 2005.

³⁶⁹ Anna Tibaijuka, « Entretien », *Le Monde*, vendredi 24 octobre 2008, p. 4.

³⁷⁰ Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

public. Ce départ de l'artiste en dehors des institutions donne naissance à de nouvelles stratégies artistiques dont les *happenings* et les installations participent de l'activation de l'espace public.

À titre d'exemples, Daniel Spoerri organise en 1969, à Nuremberg ses *Kularings*. Il s'agit d'une opération de troc au cours de laquelle l'artiste échange divers objets avec le public. Deux ans plus tard, Robert Filliou, estimant quant à lui que Düsseldorf est « un meilleur endroit pour dormir », s'allonge sur un trottoir le temps d'une sieste. Dans les deux cas, l'espace public devient un espace de libre appropriation physique, une zone privilégiée d'activisme dans laquelle il est possible de remettre en question la notion de représentation au profit de la présentation et de l'acte même de création.

Daniel Buren et Lothar Baumgarten ont largement théorisé cette tendance en utilisant des concepts tels que l'*art contextuel* et *in-situ* pour définir des méthodes de travail. Buren à ses débuts, à propos de ses affichages sauvages, affirme que « l'œuvre d'art étant un objet montré à d'autres, dès qu'il est offert au public, son impact n'est pas seulement d'ordre esthétique, psychologique, sensible ou autre, il est aussi d'ordre politique³⁷¹ ». Aussi, l'art public n'aurait pas pour unique vocation une fonction décorative mais un rôle actif et utilitaire dans l'aménagement urbain.

Il convient de souligner que l'art en contexte ne se définit pas comme un courant ou un mouvement artistique. Il est davantage l'expression de nouvelles formes d'intervention qui ont pour conséquence de modifier le rapport de l'artiste et du spectateur avec les lieux d'exposition. Ces interventions se fondent néanmoins sur une attitude commune à de nombreux artistes et tendent à se répandre dans la littérature spécialisée sous l'appellation d'« art public³⁷² ».

La notion d'art contextuel apparaît pour la première fois en 1976 dans le manifeste de l'artiste polonais Jan Swidzinski, « L'Art comme art contextuel » dans lequel ce dernier invite les artistes à produire de manière immédiate, en contexte réel loin du cadre institutionnel des galeries et des musées. Propos développés par la suite par Paul Ardenne dans son ouvrage *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, on définit l'« art contextuel » comme : « L'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de

³⁷¹ Daniel Buren, « Art et politique : ce que change l'art contextuel », *L'art même*, n° 14, 2001.

³⁷² Une première définition de l'art public consiste à admettre qu'une œuvre devient publique lorsqu'elle sort de l'enceinte muséale pour prendre place dans l'espace public. Il répond le plus souvent à une demande d'information des collectivités et des professionnels désireux de se lancer dans la commande publique.

caractère activiste (happenings en espace public), art investissant le paysage ou l'espace urbain (land art, street art, performance, etc.), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle³⁷³. »

Du latin *contextere*, qui signifie « tisser avec », le contexte désigne l'ensemble des circonstances dans lequel s'insère un fait. Aussi, faut-il entendre par « art contextuel », un art qui introduit un rapport direct entre l'œuvre et la réalité, qui est relié aux choses et événements de tous les jours et qui produit dans l'instant une étroite relation avec le contexte. La pratique contextuelle cherche à provoquer la réalité, la déstabiliser, la perturber en intensifiant la présence de l'artiste dans le corps social de manière immédiate, aléatoire et non-renouvelable. En cela, l'art contextuel revendique explicitement son ancrage dans l'expérience. Loin des cadres institutionnels, il s'agit pour l'artiste de dépasser le cadre de la représentation par une mise en rapport directe, sans intermédiaire entre l'œuvre et le réel. L'œuvre n'est plus une représentation de la réalité mais la présentation de celle-ci. Pour le dire avec Ernest Pignon-Ernest, « l'œuvre n'est pas image. C'est essentiellement le lieu et le moment ... mon travail au fond, c'est un morceau de réalité dans toutes ses composantes, temps, espace, dans lesquelles je viens inscrire un élément de fiction qui doit exacerber tout ça, le révéler, le perturber, faire remonter à la surface des choses enfouies, en faire apparaître d'autres. ³⁷⁴ »

Considéré comme l'un des pionniers de l'art urbain, Ernest Pignon Ernest est le premier, non pas à utiliser les murs comme support de ses œuvres, mais à transformer les murs (portant ses dessins), en œuvres d'art. Ses réalisations sont des (re-)présentations humaines grandeur nature sur papier journal, réalisées au fusain, à la pierre noire, brou de noir, encre et gommes crantées. Reproduites en sérigraphie, puis collées sur les murs des villes, ces figures, célèbres, anonymes, symboliques ou politiques sont par définition éphémères. Par sa fragilité et sa malléabilité, le papier journal épouse parfaitement les formes du mur au point de se réinventer jusqu'à sa disparition totale. Seuls des croquis, des travaux préparatoires et des photographies de l'œuvre *in situ* subsistent aujourd'hui. Ce n'est pas tant l'image elle-même qui importe, mais le lieu dans lequel elle s'inscrit. Le cadre urbain est ici appréhendé d'un point de vue plastique à partir de ce qui est visible (rythme, couleur, matière), de ce qui relève de l'invisible (l'histoire, la dynamique et la poétique du lieu). Le regardeur – flâneur, citoyen –, participe de cela en ce qu'il rentre en interaction avec l'image. La représentation devient présentation au cours de cette

³⁷³ Cité dans Daniel Buren, « Art et politique : ce que change l'art contextuel », *L'art même*, n° 14, 2001.

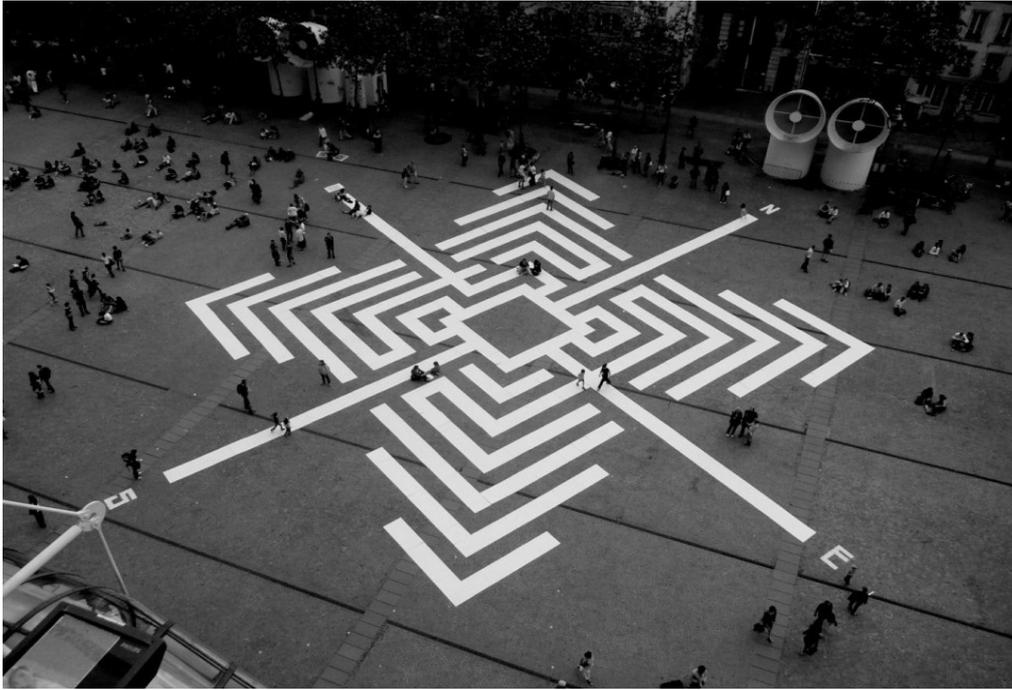
³⁷⁴ Cité dans Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In Situ. Un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Alternatives, 2005, p. 113.

rencontre vécue comme expérience. Libre au regardeur de faire des associations, de s'en étonner, de s'en inquiéter ou d'y être indifférent.

Dans une démarche similaire, l'artiste L'Atlas arpente lui les rues de Paris, muni de boussoles afin de « donner sens » à ses trajets. Réalisées par des incrustations de grapheur dans le bitume, ces boussoles labyrinthes sont disséminées un peu partout dans la ville, le plus souvent à la sortie des bouches de métro. Cette confrontation des techniques contemporaines de l'art urbain à la calligraphie arabe souligne un possible échange entre tradition et modernité. Elles signalent aussi aux marcheurs les quatre points cardinaux autant qu'elles les invitent à la pause, à la réflexion par la mise en scène de trois éléments universels : la ville, l'homme et la lettre.



Ernest Pignon-Ernest, *Pasolini. 40 ans après son assassinat*, collage à Rome, Ostia, Naples, Matera, mai-juin 2015



L'Atlas, Parvis du Centre Georges Pompidou, Paris, 2008.

Bon nombre d'artistes du *Land Art* ont utilisé la marche comme médium artistique afin de collecter des données subjectives de leur passage sur un territoire. On pense en particulier aux longues marches de Richard Long qui s'accompagnent de photographies et de textes, témoins de son passage sur les lieux. Les « cartes » permettent de fixer ses marches de manière à la fois concrète et abstraite. À titre d'exemple, le dessin circulaire de *Sound Circle a Walk on Dartmoor* (1990) avec les mots « lark », « rustling », « grass », « bleating », « wind », représente le parcours de l'artiste et les sons qu'il a entendus ou qui se sont produits. Chez Long, la marche devient un véritable langage du corps dans le paysage. Il est « un art de l'instant vécu comme purification, une épuration du temps. La sensation de l'écoulement du temps, et de ses variations, est un des effets les plus puissants de la marche. Dans ses randonnées, l'artiste est le corps même de l'œuvre, à la fois acteur et spectateur, création et chose créée, limite de soi et limite du monde. Cet art de l'instant, aux frontières de lui-même, enregistre, pas après pas le comput du temps³⁷⁵ ».

L'anthropologie est l'une des premières disciplines à avoir étudié et décrit la marche. Selon Marcel Mauss, elle est un phénomène social total, « un habitus du corps debout en marchant,

³⁷⁵ Gilles Tiberghien, *Le Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 136.

respiration, rythme de la marche, balancement des poings, des coudes, progression en avant du corps ou par avancement des deux côtés du corps alternativement (nous avons été habitués à avancer tout le corps d'un coup). Pieds en dehors, pieds en dedans³⁷⁶ ». Si la marche est un acte corporel acquis et inné qui varie selon les cultures, les sociétés et les modes, arpenter la ville et ses rythmes, c'est précisément pour l'artiste engager son corps et sa pensée avec l'environnement d'humains et d'objets.

La marche est depuis longtemps associée à l'exercice de la pensée. Marcher, c'est mettre le monde en mouvement. Ainsi dans l'Antiquité, Aristote enseigne à ses élèves de l'école péripatéticienne³⁷⁷ la philosophie en déambulant le long des colonnades (*péripatos*). La marche est aussi un exercice auquel s'adonnent volontiers les philosophes Kant, Nietzsche, et Kierkegaard. D'un point de vue esthétique, elle est l'un des thèmes privilégiés des artistes. Parmi eux, Gustave Caillebotte (*Le pont de l'Europe*, 1877), Auguste Rodin (*L'homme qui marche*, 1907), Marcel Duchamp (*Nu descendant l'escalier*, 1912) ou bien Francis Alys avec ses déambulations à Mexico, Istanbul et Londres dans les années 1990. Comme l'analyse d'ailleurs Michel de Certeau, la marche est « une pratique d'espace³⁷⁸ ». Marcher, c'est expérimenter un territoire de manière physique et sensorielle. C'est un déplacement humain d'un ici vers un là-bas à atteindre, une déambulation dans l'errance vers l'inconnu : « L'homme fait l'expérience de la désorganisation organisée par les hommes eux-mêmes, l'expérience radicale d'un déracinement et d'une mobilité sans fin et sans objet. Devenu voyageur ou nomade au cœur même d'un monde urbanisé, il vit une perte radicale de tout point de vue sur son monde : à la fois celle d'un point de vue extérieur global qui n'est plus arrêté par aucune forme et celle d'un point de vue intérieur partiel perdu dans un chaos sans limite.³⁷⁹ »

Depuis la révolution industrielle, le développement accéléré de nos villes et l'organisation d'un réseau de circulation ininterrompu et régulier, la marche devient un acte participatif qui tend à repousser les limites du corps humain. À titre d'exemple, *L'homme qui marche* (1960) d'Alberto Giacometti cherche fondamentalement à atteindre les choses du monde, à saisir l'élan vital et capter les différentes forces et flux. Cet homme universel, sans époque, marche nu, le buste légèrement incliné et les bras ballants vers un monde meilleur. Ainsi, en activant le

³⁷⁶ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, « Les techniques du corps », Paris, PUF, 1950, p. 365.

³⁷⁷ Du grec *péripatein* qui signifie « se promener ».

³⁷⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.

³⁷⁹ Raphaël Célis, *Le temps et l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1992, p. 120.

monde par la marche, l'homme rejette l'hypermobilité des corps et des images. Il envisage de nouvelles possibilités de mobilité et appréhende un présent en train de se faire.

Se déplacer dans la ville permet tantôt à l'artiste de rendre compte d'une possibilité d'égarement géographique, tantôt un égarement psychique afin rendre visibles les différentes strates de l'activité sociale et individuelle. Avec les Surréalistes, la rive droite de Paris devient par exemple un lieu d'exploration subjective, propice à l'imprévu, au mystère et à l'inconscient. Pour les Situationnistes, elle est une « dérive », une traversée urbaine basée sur la *psychogéographie* qui consiste à arpenter des sentiers non-découverts afin de créer un choc perceptif et un dépaysement. Celles-ci sont autant de figures de la marche qui proposent d'autres connexions du monde. La marche devient vectrice d'un rythme autre, d'une mobilité soumise à un espace-temps différent. De nature hasardeuse, elle suggère un côté accidentel, relève de l'imprévisible et l'inattendu. Comme l'énonce Pierre Sansot, « l'être en mouvement s'enivre de son dynamisme qui le rend audacieux. Tandis qu'il marche, il multiplie les possibles. Les normes perdent leurs certitudes³⁸⁰ ». Marcher dans l'espace urbain s'apparente pour l'artiste à marcher dans un espace qui n'a pas de repères en soi à la recherche d'une pluralité des sens. Si la présentation importe plus que la représentation elle-même, on souligne l'importance de l'action et de l'instant, au détriment de la pérennité de l'œuvre. Le geste de l'artiste est perçu par le passant comme un acte accompli à un moment donné. Il est de l'ordre du vivant, du transitoire, de l'éphémère. En cela, il est donc en adéquation parfaite avec nos rythmes urbains actuels.

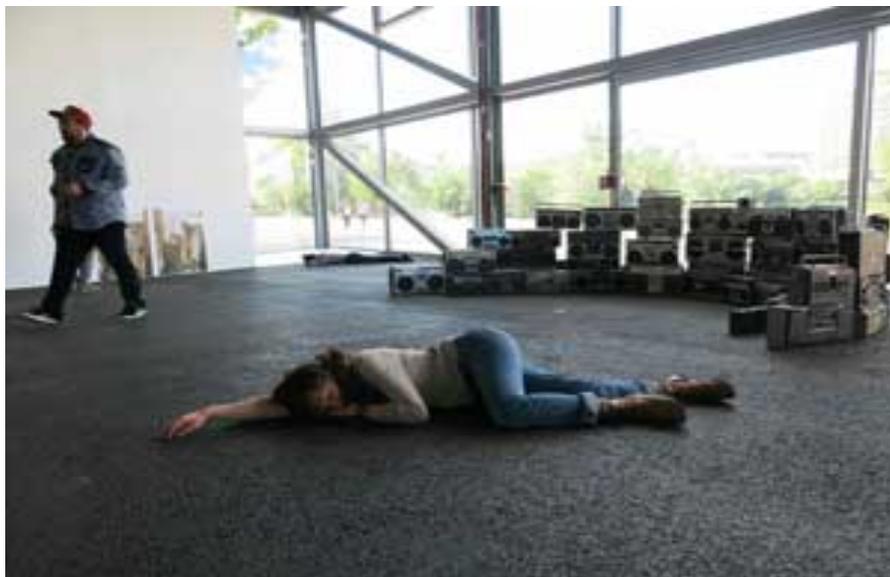
Mouvement du corps, le geste devient ici la visibilité d'une intention. Cette notion d'intention est héritée de l'Antiquité avec le peintre Protogène qui, exaspéré de son échec à représenter la bave d'un chien, « jeta l'éponge ». Si le XXème siècle a mis à mal la conception de l'art comme mise en forme d'une pensée symbolique en revendiquant le hasard, le geste prend alors tout son sens. Il n'est plus seulement la mise en forme de la pensée mais devient une puissante forme d'agir. Pour le dire avec Harald Szeeman, nous sommes passés « d'une foi en la technologie à une foi des gestes ³⁸¹ ». Les objets finis disparaissent au profit d'un agir, d'un concept ou d'une intention. Suivant ce déplacement, il s'avère indispensable de redéfinir la notion de geste, sa relation à l'artiste et ses modes de visibilité. Si « l'intention n'est pas une

³⁸⁰ Pierre Sansot, *Chemins aux vents*, Paris, Payot, 2000, p. 9.

³⁸¹ Harald Szeeman, « Quand les attitudes deviennent formes », *Documenta 5*, catalogue de l'exposition 1969.

décision, arbitraire et calculée, mais la naissance d'une relation³⁸² », l'art contextuel trouve ainsi sa légitimité dans la prédominance de l'intention, expression pure de l'artiste.

À titre d'exemple, le projet Tool Box propose des œuvres ponctuelles, éphémères à réaliser, à répéter et à infiltrer dans les lieux publics. Sa recherche s'inscrit dans une volonté de « contribuer à la formation d'un spectateur moins exclusif, plus complexe et moins compartimenté : amateur d'art d'un côté, citoyen de l'autre et d'unir ces deux aspects, artistique et politique, en une personne consciente, présente au monde³⁸³. » La première exposition s'est tenue à Nantes en collaboration avec l'association *Entre-deux* du 8 novembre au 30 décembre 2008, puis au centre d'art d'Ivry lors de l'exposition *Urban Ping Pong*, et enfin à la galerie Michel Journiac, à Paris. Elle présente quatre-vingt-deux « œuvres-outils », activables par le visiteur selon différentes temporalités et modalités dans les lieux publics de la ville. Chacune de ces œuvres, - décrite sur une feuille de papier format A4 en accès libre afin que le visiteur constitue lui-même son catalogue « boîte à outils »-, est réalisée en des temps et lieux donnés. Elles invitent le public à « se mettre au travail ».



Carole Douillard, *A Sleep* : tentative d'endormissement public, 1h30.
Collectif Tool Box, Galerie Loire de l'ENSA, 14 mai 2014.

³⁸² Georges Amar, « Art poétique élémentaire », *Revue des ressources*, Canada, mai 2004.

³⁸³ http://www.entre-deux.org/cp_projets/tool-box/

Dans le cas présent, le retrait de la figure de l'artiste et la délégation de la réalisation induisent de nouveaux modes d'échanges avec le public. Chacun prend une part active au processus de création tandis que l'artiste suggère et initie un geste du préalable. En cela, l'art participatif relève de la sollicitation. Il recherche de manière ouverte l'implication du spectateur et transgresse par la même occasion le rapport établi avec l'art et sa contemplation dite « classique ». Il s'agit d'une sorte de pacte avec la société dans lequel l'artiste initie et multiplie les possibles et usages démocratiques.

Si la notion de société repose sur le principe de l'être-ensemble, l'artiste est l'un de ses « associés » actif. Il contribue à resserrer les liens entre chacun de ses membres, célébrer ses valeurs inhérentes au système démocratique et mettre en lumière certains aspects de la vie publique. L'art contextuel ne peut exister sans société, le texte et le corps sociaux sont les matériaux premiers de sa pratique. Aussi, s'interroge-t-on sur la manière dont l'artiste peut investir, esthétiser et politiser le corps social avec des moyens qui relèvent de l'ordre de la phénoménologie ? Pour développer cette proposition, Ardenne s'appuie sur *150 cm² de papier journal* de Fred Forest. Il s'agit d'un rectangle vide avec pour unique mention le nom et prénom de l'artiste, publié à la page « Arts » du quotidien *Le Monde* en 1972. Sous ce rectangle, Forest a ajouté la mention suivante : « Space-media – Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOREST. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou par le dessin. Exprimez-vous ! La page entière de ce journal deviendra une œuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous le voulez, l'encadrer. Mais FRED FOREST vous invite à lui adresser (4, résidence Acacias, L'Hay-les-Roses 94). Il l'utilisera pour concevoir une « œuvre d'art média » dans le cadre d'une manifestation de peinture qui doit se tenir prochainement au Grand Palais. »

Forest interpelle et sollicite explicitement le lecteur d'un journal national sur plusieurs registres. Tout d'abord, d'un point de vue interventionniste, l'artiste rentre en contact direct avec le lecteur lambda. Il l'invite à participer, voire à s'improviser lui-même artiste. D'un point de vue politique, il l'encourage à devenir un membre actif du débat public comme le souligne la phrase injonctive « Exprimez-vous ! ». Enfin, d'un point de vue esthétique, la forme même de ce rectangle vide contraste avec la mise en page traditionnelle d'un quotidien (colonnes, lignes et lettres). Le registre de l'expérience est affirmé dès la première ligne de la notice : « Ceci est une expérience ». L'artiste tente d'établir une relation immédiate et spontanée avec le lecteur sans savoir par avance si cela sera concluant. Certains lecteurs se montreront

enthousiastes, curieux tandis que d'autres, passifs, ne prêteront peut-être aucun intérêt à cette invitation. En utilisant l'un des supports privilégiés d'information, il s'agit bien pour l'artiste d'entrer en interaction avec le corps social de manière aléatoire, de perturber l'ordre des choses communément établies.



Fred Forest, *Space Media*, 1972. Extrait du journal *Le Monde*, collage, Courtesy Gallery Pact.

L'art en contexte réel est aussi pour l'artiste contextuel l'occasion d'une mise en acte de son geste. Parmi tous les espaces de réalité, la ville est bien évidemment l'un de ses lieux privilégiés. Lieu d'activité continue, traversée par différents rythmes, impulsive, routinière, elle est le lieu par excellence d'une grande variété d'actes humains qui impliquent une relation de proximité immédiate et dynamique. En cela, l'art contextuel se présente comme l'une des formes privilégiées de l'art du XX^{ème} siècle. Art du présent, il élève l'artiste au rang de partenaire et d'acteur de l'histoire immédiate. Il invite à une réflexion sur les possibles de gouvernement de la réalité. Si les artistes contextuels expriment dès les années 1960 une véritable volonté de rupture face à la société traditionnelle, industrielle et le modèle capitaliste triomphant, les espaces urbains sont de nouveaux territoires à conquérir. Inscrites dans une volonté participative, ces interventions artistiques, pluridisciplinaires participent de la revitalisation des espaces publics. Elles donnent à avoir autrement en offrant une pluralité des rythmes urbains. En ce sens, l'art contextuel soucieux de « tisser avec » la réalité, réaffirme le primat de l'idée. L'expérience dynamise les créations qui « provoquent et brusquent, espérant de leur développement un surcroît d'expression, une meilleure compréhension du monde et une possibilité de mieux l'habiter³⁸⁴» de manière immédiate et locale.

À titre d'exemple, les États-Unis voient l'émergence dès cette période du *tag* sur les murs de l'espace public. Selon Frank Popper, il est « un moyen de communication clandestine, puis un jeu subtil, enfin une création collective indomptable, d'un fort aspect social et esthétique³⁸⁵ ». Au départ ignorées ou interdites, ces nouvelles formes d'art non programmées suscitent à partir des années 1980 un vif intérêt de la part des pouvoirs publics. Elles deviennent soit objets d'une récupération officielle, soit objets d'une banalisation qui les réduit à n'être qu'un élément d'animation de la vie culturelle contemporaine. Certaines municipalités voient par exemple l'occasion de « créer de l'espace urbain » et de promouvoir une identité des lieux, d'autres de donner « l'illusion d'une société libre, décripée et ouverte à toutes les formes d'expression. C'est dans ce contexte que de nouveaux rapports entre art et politique s'instaurent, au sein desquels l'artiste se voit attribuer un nouveau rôle. Il a pour mission de produire de l'espace urbain, d'attirer et de dynamiser l'ensemble des acteurs économiques de la ville. La ville n'est plus seulement un support de spectacle mais un objet à révéler.

³⁸⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009.

³⁸⁵ Frank Popper, *Réflexion sur l'exil, l'art et l'Europe*, Paris, Klincksieck, 1998.

En France, pays pionnier en la matière, la politique de décentralisation menée par l'État a vivement encouragé les élus à promouvoir ces nouvelles formes d'art urbain, notamment par le biais de subventions et d'un encadrement 1% (1951). Il s'agit en d'autres termes de créer un « musée à ciel ouvert » sur tout le territoire français, d'amener l'art contemporain dans la vie quotidienne afin de franchir les barrières socio-culturelles que représente le musée. On distingue cinq types de commandes publiques : les commandes passées aux artistes dans un souci de promouvoir une conception vivante de la notion de patrimoine ; les œuvres en relation avec les transports publics ; les commandes passées par le mobilier national ; les commandes dans le cadre d'hommages et de commémorations et enfin, les commandes de mise en valeur d'une culture locale lors d'un événement éphémère. Face cette diversité, la difficulté réside dans le fait « de faire en sorte que l'œuvre d'art publique soit véritablement publique, qu'elle fonctionne, qu'elle ait une utilité par rapport à un groupe, à une communauté³⁸⁶ ». Si la commande est par définition une demande, il ne faut pas oublier qu'elle est aussi un commandement. Ceci, bien que l'œuvre publique émanera de la volonté de l'artiste et lui assurera toujours la prédominance sur son commanditaire.

L'essor des commandes publiques et de ces nouvelles formes artistiques n'est cependant pas sans poser question car au-delà de rompre avec le système marchand et les lieux institutionnels d'exposition, l'art dans l'espace public procède d'un véritable questionnement de notre rapport au monde et à notre environnement urbain auxquels nous ne prêtons plus ou insuffisamment attention. Morcelée, tel un patchwork de pièces parfois trouées, la ville du XXI^e siècle est constituée d'un ensemble de pièces différentes mais toujours reliées de manière plus moins explicite et efficace entre elles. Chacun d'entre nous la parcourt au quotidien. Les quartiers d'affaires, zones résidentielles, de loisirs, commerciales sont autant d'espaces de fragmentation que nous pratiquons selon notre subjectivité et nos besoins. Si l'espace public s'adresse par définition à tous comme un lieu commun, d'échanges et de rencontres, quel sens a-t-il dans cet usage purement fonctionnel ?

Selon Guy Debord, « l'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, mais il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît

³⁸⁶ Christian Boltanski, *Entretiens*, propos recueillis par Guy Tortosa in *Bilan des rencontres « Arts et ville »*, Institut français d'architecture, mai 1995, pp. 36-37.

en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout³⁸⁷.» De ce mouvement de dépossession continu dans lequel la ville se parcourt mais ne se saisit jamais totalement, quelles perceptions des rythmes urbains et quelles postures devons-nous adopter ?

Dans son *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud plaide pour un interventionnisme accru du participant dans le processus de création initié par l'artiste. L'œuvre devient ici « un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives³⁸⁸ ». Son motif premier est la sociabilité, la rencontre avec le participant que l'artiste favorise par la mise en place de moments de convivialité. Prenant « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé³⁸⁹ », l'art relationnel a éminemment une fonction à la fois politique et sociale puisqu'il ouvre de nouveaux modes de pensée ainsi que de nouvelles opportunités d'échanges : « Les artistes cherchent des interlocuteurs : le public demeure une entité assez irréaliste, ils vont inclure cet interlocuteur dans le processus de production lui-même. Le sens de l'œuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition³⁹⁰. »

À titre d'exemple, on s'intéresse aux « situations » initiées par l'artiste londonien Tino Sehgal, Lion d'or à la Biennale de Venise en 2013. Pour *The Kiss* (2002) présenté au Guggenheim de New York en 2010, la rotonde de l'espace d'exposition a entièrement été vidée de ses œuvres. Le visiteur pénètre dans un espace aux murs d'une blancheur radicale et déstabilisante. Au sol se meut un couple qui, lorsque le visiteur s'approche, lui murmure « Tino Sehgal, *Kiss*, 2002, MOMA, New York ». La chorégraphie est savamment orchestrée par des danseurs professionnels.

³⁸⁷ Guy Debord, *La société de spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 31.

³⁸⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 2001, p. 30.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.



Tino Sehgal, *The Kiss* (2002), présenté au musée Guggenheim de New York, 2010.

Très vite, mon attention est attirée au milieu des visiteurs par un homme et une femme de trente ans. Ils sont là devant moi, sans signe distinctif si ce n'est qu'ils sont presque couchés sur le sol, en train de s'embrasser langoureusement parmi le public. *Kiss* est une chorégraphie, une sculpture humaine en mouvement, montée pendant toute la durée d'ouverture du musée (chaque couple réalise une performance de trois heures relayé par un autre couple sans discontinuité, sans temps mort aucun) qui reproduit avec des gestes très lents des positions érotiques inspirées de Courbet, Rodin, Brancusi et Jeff Koons. Des étreintes et baisers dérangeants quand on se trouve à côté des deux « acteurs » tant on se sent voyeur, et de plus en fascinants vus de haut, vus de loin, au fur et à mesure que l'on gravit la rampe du Guggenheim³⁹¹.

De ces formes de rencontre basées sur la proximité et l'échange, l'autre oscille ainsi entre le statut de consommateur passif et celui de témoin, d'associé, d'invité et de protagoniste. Il n'est pas spectateur mais collaborateur. Si Bourriaud dénonce l'appauvrissement des relations humaines actuelles, l'émergence d'une action esthétique à la recherche d'un autre modèle de sociabilité permettrait de pallier ce manque en tant qu'interstice social. Elle favoriserait la création « des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se

³⁹¹ Propos de Fabrice Bousteau, directeur de Beaux-Arts Magazine, n°366, mai 2010 dans Jean Deuzèmes, « Tino Sehgal. The Kiss / The Progress », *Voir et Dire* : <http://www.voir-et-dire.net/Tino-Sehgal-The-Kiss-The-Progress>.

libérer des contraintes de l'idéologie de masse ; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des sociabilités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite ³⁹² ».

2) *Déborder la ville*

2.1 Mettre à nu la ville

En 1957, Guy Debord, entouré d'artistes et de théoriciens fonde l'Internationale situationniste. Ce mouvement, qui vise au dépassement de l'art par une mise en relation entre la pratique situationniste et la figure du flâneur dans l'espace urbain. s'articule autour de sa critique qu'il nomme *spectacle* : « Ce mouvement apparaît comme une avant-garde artistique mais également comme une recherche expérimentale sur la voie d'une construction libre de la vie quotidienne.³⁹³ » Deux ans plus tôt, le théoricien affirme en effet « qu'autant le spectacle de presque tout ce qui se passe dans le monde suscite notre colère et notre dégoût, autant nous savons pourtant, de plus en plus, nous amuser de tout³⁹⁴ ». Est particulièrement ciblé le rapport qu'entretient l'individu avec les formes issues du projet capitaliste qui selon l'auteur, appauvrissent ses relations sociales et son expérimentation des lieux en réduisant son expérience à une simple représentation : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation³⁹⁵ ».

Par « spectacle », il faut ici comprendre la société à la fois comme conscience collective mais aussi comme représentation instituant « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images³⁹⁶ ». Le spectacle s'apparente à la représentation et la justification de notre condition moderne soumise à la logique capitaliste. L'expérience ne peut donc exister pour elle-même car elle n'est vécue qu'à travers sa propre représentation. Le lieu privilégié de cette représentation est la ville moderne qui accumule avec frénésie les spectacles et les produits dans la logique de domestication et de contrôle. Si pour Debord la rue doit rester l'expression de la liberté, de l'inconnu et du jeu, il convient dès lors de faire réagir ses usagers par de nouvelles

³⁹² *Ibid.*, p. 47.

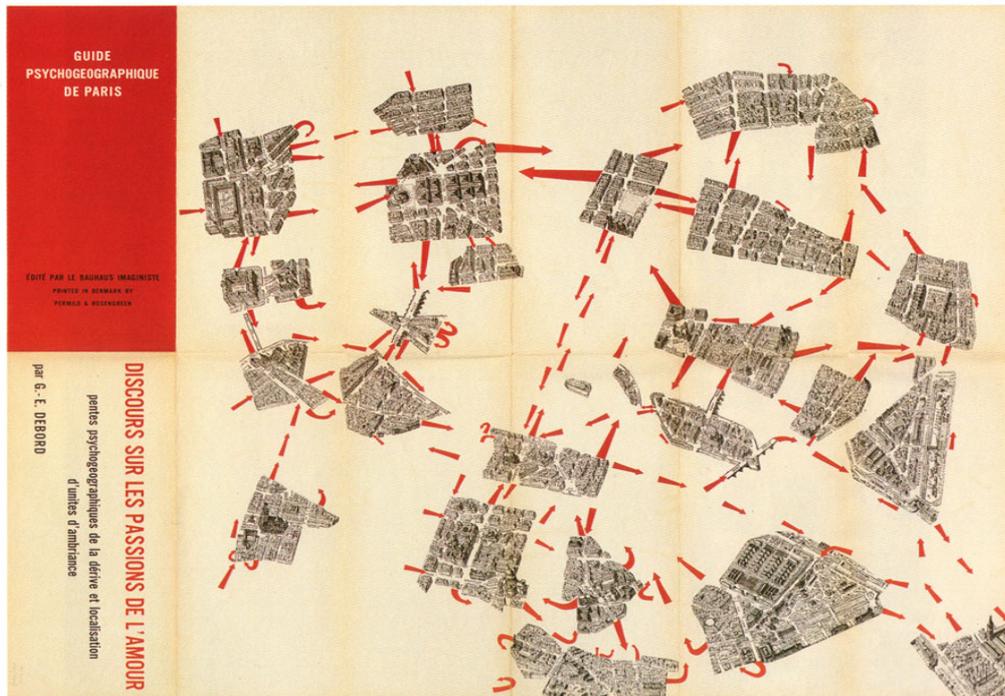
³⁹³ Pierre Simay, *Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes*, 2008.

³⁹⁴ Guy Debord, « L'architecture et le Jeu », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 189.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 766.

³⁹⁶ Guy Debord, « La société de spectacle », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 767.

alternatives qu'il nomme la *Théorie de la dérive*. Elle est une « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées³⁹⁷», une démarche exploratoire de la ville en tant qu'expérience vécue. Cette méthode d'appréhension de l'espace urbain s'accompagne d'*articulations psychogéographiques* : « effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus³⁹⁸ ».



Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l'amour, pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. Dépliant édité par le Bahaus Situationniste, imprimé chez Permild & Rosengreen, Copenhague, 1957.

Aussi, les situationnistes proposent-ils de repenser la ville selon une nouvelle conception d'urbanisme unitaire. Considérée comme « révolutionnaire », celle-ci prône « un art de la perte, du détour ou du détournement³⁹⁹» qui permet de repenser les modes d'existence actuels et leurs représentations spectaculaires. Suivant une approche sensible, il s'agit de percevoir la ville

³⁹⁷ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste n°2 (1958-1969)*, Paris, Fayard, 1997, p. 51.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹⁹ Jacob Rogozinski, Michel Vanni, « Guy Debord : Quel nom pour l'événement ? », *Dérive pour Debord*, Paris, Van Dieren Éditeur, Paris, 2010, p. 10.

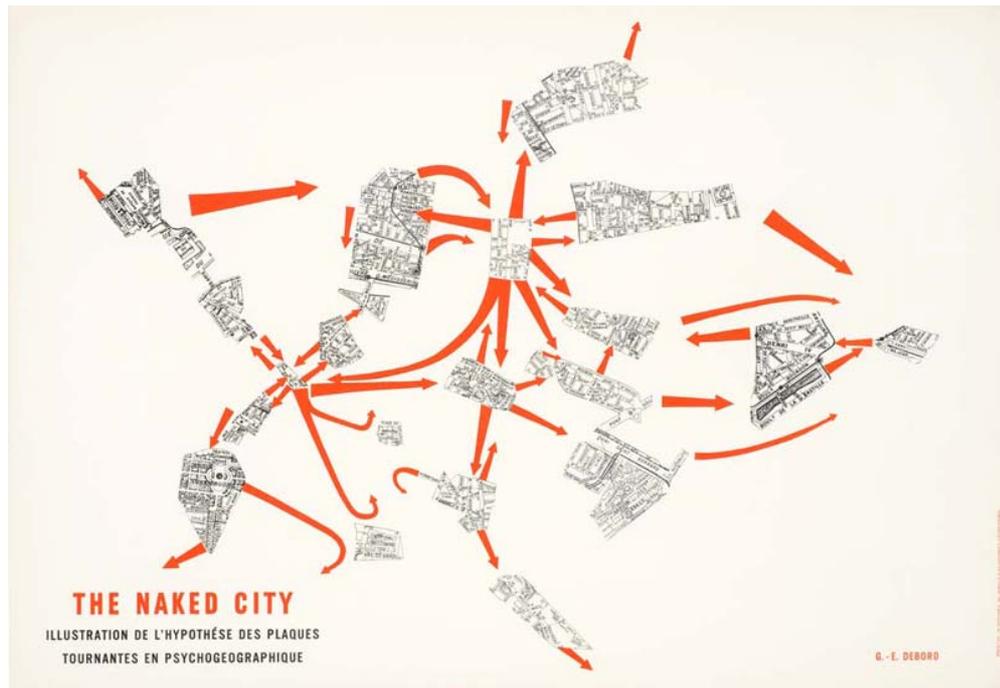
d'une autre manière en tentant d'évaluer une possible influence de l'environnement sur les relations entre ses usagers. On cherche ici à transcender le statut de représentation par le biais de nouvelles pratiques, de nouvelles formes exploratoires et ludiques afin que chaque individu puisse se réapproprier l'espace urbain de manière singulière. L'urbanisme devient une réalité locale et le reflet du comportement des habitants. L'habitant un agent actif de son territoire qui assume pleinement et prend en main son rôle citoyen.

Dans son « Formulaire pour un urbanisme nouveau », Debord fait d'ailleurs l'éloge d'une architecture mobile capable de se transformer et d'évoluer au quotidien. L'architecture y apparaît comme un outil de création de « situations », un moyen « d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver⁴⁰⁰ ». *The Naked City* (1957) illustre parfaitement ces principes.

Il s'agit pour le situationniste de remettre en question les formes de l'art par une expérimentation concrète et critique de la ville. Il y représente sa mobilité continue dans différents secteurs de la ville de Paris. Les pentes psychogéographiques qui peuvent être empruntées par l'utilisateur sont représentées par des flèches. Cette carte, créée à partir de fragments découpés des plans d'un guide Taride de Paris, emprunte son titre d'un film éponyme de Jules Dassin réalisé en 1948, lui-même intitulé en référence à l'ouvrage du photographe Weegee consacré à la rue new yorkaise en 1945.

Il s'agit pour le situationniste de remettre en question les formes de l'art par une expérimentation concrète et critique de la ville. Il y représente sa mobilité continue dans différents secteurs de la ville de Paris. Les pentes psychogéographiques qui peuvent être empruntées par l'utilisateur sont représentées par des flèches. Cette carte, créée à partir de fragments découpés des plans d'un guide Taride de Paris, emprunte son titre d'un film éponyme de Jules Dassin réalisé en 1948, lui-même intitulé en référence à l'ouvrage du photographe Weegee consacré à la rue new yorkaise en 1945.

⁴⁰⁰ « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste n°1*, 1958, Paris, Fayard, 1997, n°51.



Guy Debord, *The Naked City*, 1957, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique. Lithographie, encre sur papier, 33,3 x 48,3 cm.



Photogramme de *The Naked City* (*La ville sans voiles*) réalisé par Jules Dassin, en 1948. Willie Garzah (Ted de Corsia), rue Delancey dans le quartier du Lower East Side, New York.

Le film présente vingt-quatre heures de la vie d'une ville à travers le quotidien d'un poste de police. C'est donc par le biais du détournement et d'expériences subjectives que s'effectue l'objectivation de la déambulation. La *psychogéographique*, élevée au rang de science, se propose d'analyser les effets de la ville sur l'individu à partir de l'expérimentation de lieux urbains concrets : *la Dérive*. Le flâneur situationniste est celui qui déambule, expérimente et cartographie *la Dérive* dans un comportement ludique et constructif afin de dégager une réflexion objective : « Les besoins humains changent, les meilleures solutions architecturales ne suffiront pas aux demandes différentes de demain. La vie est variabilité, pulsation, dynamique, alors que la forme bâtie est statique. Tout ce que l'on a bâti dans le monde jusqu'à présent est statique, invariable, c'est-à-dire mort ... ⁴⁰¹ »

En Europe, entre 1960 et 1975, on assiste à l'émergence d'une jeune génération d'architectes qui s'inscrit en rupture avec le mouvement rationaliste de Reconstruction. Ils se réunissent en groupes, adoptent des noms explicites qui à eux seuls expriment les programmes de recherches qu'ils mènent. C'est en particulier par le biais de publications, d'expositions et d'expérimentations que ces architectes tentent de promouvoir une architecture plus citoyenne, en harmonie avec le nouveau mode de vie des citoyens. A mi-chemin entre le projet concret et l'utopie, ils se démarquent par une nouvelle conception de l'urbain basée sur la mobilité de l'élément architectural, voire de la ville entière. Il s'agit de rompre avec l'architecture traditionnelle, statique afin de s'adapter au mieux à cette nouvelle dynamique. De nouvelles formes d'habitat voient le jour, le plus souvent héritées des principes nomades, mobiles, transportables, parfois même périssables. Elles doivent garantir à chaque citoyen l'autonomie afin que celui-ci ne s'installe pas « dans un confort paresseux et conformiste⁴⁰² ».

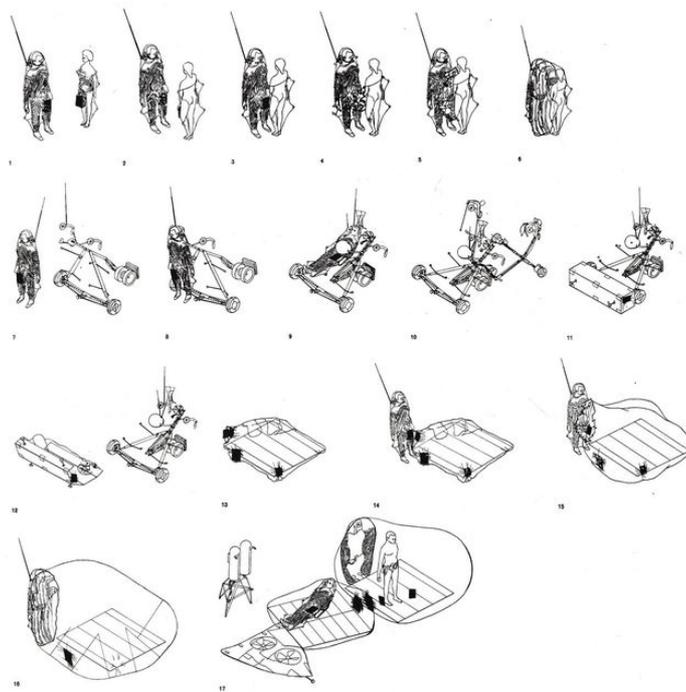
Ces réflexions croisées, au départ européennes, deviennent rapidement mondiales. En Europe, on retient le groupe de la *Team Ten*, *Archigramm* et *Les Situationnistes* ; aux États-Unis, *Ant Farm*, enfin au Japon Kisho Kurokawa et ses capsules d'habitations. Comme le souligne Pierre Francastel, « il n'y pas de représentation plastique de l'espace qui s'encarte d'une appréciation intellectuelle et sociale des valeurs⁴⁰³ ». Aussi, le concept de mobilité s'inscrit-il parfaitement dans les nouvelles représentations architecturales qui émergent dès cette période. En effet, cette « conquête spatiale » est intimement liée à l'accroissement

⁴⁰¹ Extrait d'un discours du GEAM, « Maisons mobiles » cité dans Véronique Willemin, Paris, Alternatives, 2004, p. 42.

⁴⁰² Guy Rottier, *Architecture libre*, « L'architecture de loisirs », vol. 4, Paris, Alternatives, 1986, non paginé.

⁴⁰³ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 2002, p. 252.

démographique et aux problématiques de logement, de nourriture, d'approvisionnement en eau et en énergie qui en découlent. Il convient d'anticiper ce « cauchemar » annoncé par des solutions innovantes. Certaines réalisations, bien que restées au stade de dessins ou de maquettes, témoignent parfaitement de cela. A titre d'exemple, Michael Webb, membre du groupe *Archigram* imagine dans les années 1960 le *Cushicle*. Il s'agit d'un habitat proche de la tente, pliable et transportable, équipé d'une télévision, d'une radio, d'une réserve d'eau et d'un système de chauffage.



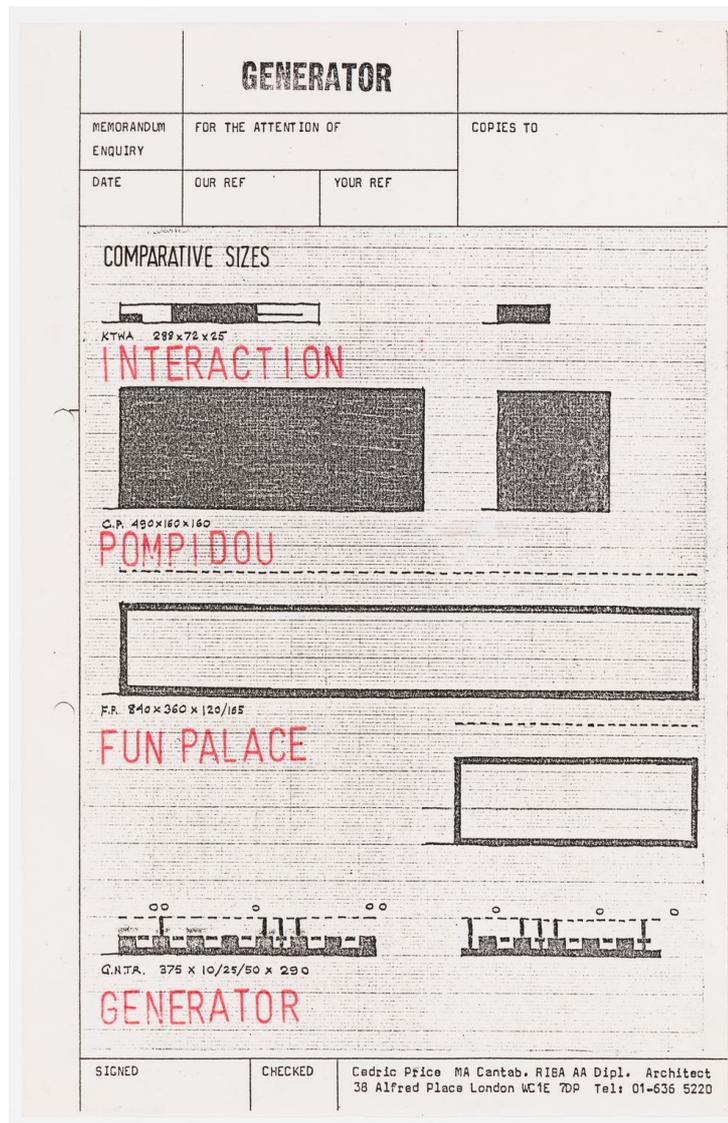
Dessin de Michael Webb, *Cushicle*, 1967.



Michael Webb, prototype de *Cushicle*, 1967.

Dans un autre registre, l'architecte Cedric Price remet en question l'idée même d'une ville solide et durable. L'un des principes qui caractérise probablement le mieux la conception architecturale de Price est celui du « non-plan ». Dans un pays qu'il considère comme ayant peur de la liberté, cette notion interroge la forme que prendrait une ville autogérée. Son projet *Inter-action Center* réalisé en 1971 à Kentish, en Angleterre fait d'ailleurs figure de manifeste. Sa durée de vie est limitée à vingt ans. Un manuel de déconstruction accompagne l'architecture en proposant la réutilisation de la structure en acier. Si ce projet s'inscrit dans un temps limité, c'est précisément parce qu'il est conçu pour correspondre à une certaine tranche de vie d'un citoyen. Il répond à ses besoins du moment, en accord avec une situation familiale ou une professionnelle particulières. A tout moment, sa situation peut évoluer (naissance d'un enfant, nouveau métier, divorce). Price imagine aussi le *Fun Palace* (1961-1974), une architecture pensée comme une plate-forme modulable, un espace de rencontres interdisciplinaires et accessible à tous qui permettrait de pallier la tendance individualiste qui règne à Londres.

Les idées de Price auront un écho retentissant auprès de Renzo Piano et Richard Rogers pour la construction de Centre Georges Pompidou, à Paris. Enfin, l'implication sociale de Price se manifeste avec le projet *Potteries Thinkbelt*, vaste zone industrielle de Staffordshire désaffectée, reconvertie en campus universitaire et pôle de recherche. Alors que la revitalisation des espaces postindustriels est aujourd'hui au cœur du débat urbain, ce projet visionnaire engage déjà un partenariat entre différents acteurs (étudiants, chercheurs et industries).



Hidden Architecture (Journal / Atlas) : <http://www.hiddenarchitecture.net>

2.2 L'*Homo Ludens* et la *polis*

2.2.1 Constant et la New Babylon

Dans un autre registre, l'artiste Constant Nieuwenhuys dit Constant, abandonne sa carrière de peintre pour se consacrer pendant plus de vingt ans au sein de l'Internationale Situationniste, puis en solitaire au projet de la *New Babylon*. Dans cette ville idéale, rien ni personne n'est figé. Toute personne, tout acte qui entre dans la sphère publique modifie immédiatement la structure globale dans laquelle un groupe social. Labyrinthe dynamique, basé sur le nomadisme, la New Babylon promeut un quotidien fantaisiste. L'homme y mènerait une vue ludique et créative. Cette caractéristique en explique d'ailleurs la non-réalisation ...

Le projet de la *New Babylon* émet l'hypothèse d'une cité basée sur l'autonomie, la propriété collective des terres et l'abolition du travail. Elle vise à créer une vie libre, influencée par la vie nomade. En 1956, alors qu'il se rend à Alba en Italie pour assister au Premier congrès international des artistes libres, Constant visite un campement de Gitans. De là, germe l'idée d'une ville nomade, la New Babylon qui serait la figure du dépassement de la ville capitaliste. Pendant plus de dix, de 1957 à 1974, le peintre hollandais élabore ainsi le projet d'une ville idéale pour l'*Homo ludens*, « l'homme joueur ». Dans une société qui ne connaîtrait ni la famine, ni l'exploitation, ni le travail, la créativité serait le seul moyen d'exister. Constant oppose cette conception à celle de l'*Homo faber*, « l'homme fabricant » au service de la société utilitariste. Si le travail disparaît, l'homme aura tout le temps d'exprimer son désir de jeux, d'aventures et de mobilité.

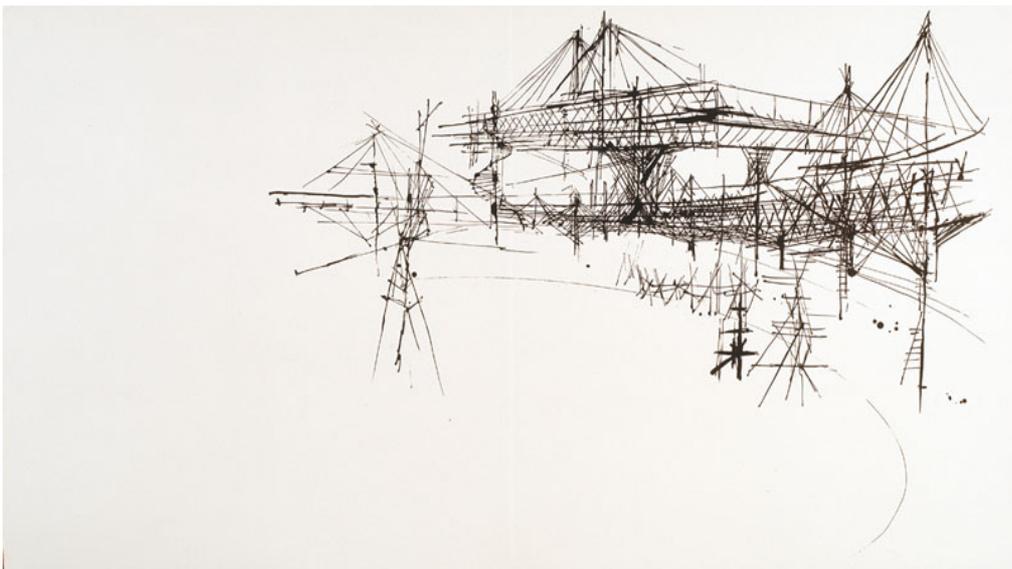
Déjà dans les années 1930, Johan Huizinga propose dans son ouvrage du même nom la figure de l'*Homo ludens* pour penser notre existence hors du discours capitaliste dominant. Il l'oppose à la figure de l'*Homo economicus* et de l'*Homo politicus*, en référence à la pensée nazie de Carl Schmitt qui soutient que la lutte politique ne peut être ludique et ne peut mener qu'à la mort. Constant pense donc la forme spatiale comme ludique plutôt que fatale. Celle-ci se fonde sur la reconnaissance, non sur la domination. Le citoyen devient le maître de l'espace public. Il le gère de son plein gré, sans contrainte et n'est pas (plus) victime d'un contrôle quel qu'il soit.

On souligne par ailleurs que pour les Situationnistes, la critique de la production de l'espace aborde nécessairement trois domaines incontournables. Le premier qui serait la mise en place de règlements d'urbanisme plus adaptés et plus souples que ceux pratiqués dans la société

capitaliste ; le deuxième, une approche locale qui prendrait en compte la manière d'interagir et de vivre des habitants ; enfin, une profonde remise en question du système capitaliste afin d'en finir avec l'aliénation de l'homme et de ses besoins matériels. En cela, l'architecte en tant que producteur d'espace et au-delà de ses responsabilités purement techniques et esthétiques, est appelé à devenir le garant de la qualité du vécu des villes.

La New Babylon prendrait la forme d'un labyrinthe, sans frontières au sein duquel chaque habitant jouerait un rôle créatif. La mobilité et la fluctuation permanentes de la population en seraient les maîtres mots. La ville s'organiserait en blocs et secteurs qui formeraient un réseau d'unités et d'entités socioculturelles à l'échelle planétaire. Elle n'aurait pas de limites puisque la Terre est ronde, ni de frontières dans la mesure où les économies nationales seraient abolies.

Chaque secteur revêtirait sa propre forme et atmosphère en fonction des activités qui s'y dérouleraient. Ce projet restera toutefois au stade conceptuel par le biais de maquettes, de croquis et de photographies ce qui ne sembla pas déplaire à Constant tout au long de sa vie. Chaque individu est appelé à élaborer sa New Babylon, chacun d'entre nous est appelé un jour ou l'autre à remplacer l'architecte et l'urbaniste.



Constant, *New Babylon*, 1963. Livre, encre sur papier, 40 x 38 x 15 cm. @François Lauginie.

Aujourd'hui, à l'heure de la *métacité*, de la ville globalisée engorgée et de la virtualisation des rapports humains, toutes ces représentations d'architecture mobile rencontrent un vif succès dans le cadre d'expositions ou de publications. Sorte de prophéties ou d'architectures visionnaires, elles sont parvenues à rentrer dans l'histoire de l'architecture au même titre que les réalisations construites. Francesco Careri⁴⁰⁴ commente d'ailleurs cette posture d'utopienne plutôt que d'utopiste, car si l'utopie vise à l'impossible, la pensée utopienne vise elle à explorer les possibles. En 2000, lors d'un colloque consacré à la *New Babylon*, intitulé *The Value of dreaming the city of Tomorrow*, l'auteur interpelle directement Constant concernant la récupération de son travail par les architectes qui célèbrent le capitalisme triomphant, ce à quoi l'intéressé répond : « Ils se sont contentés de prendre les formes sans contenu. Ma forme était conçue en fonction du contenu. D'ailleurs, j'ai toujours dit que *New Babylon* ne serait jamais réalisable dans la société actuelle. Et elle ne sera pas réalisée avec mes formes, ce sont les Néo-Babyloniens qui la réaliseront⁴⁰⁵. »

Constant a considérablement documenté son travail par la photographie, un film, un périodique et de nombreuses conférences à son sujet ; ceci, afin de ne jamais enterrer l'idée réaliste d'une ville sociale. La *New Babylon* ne se présente donc pas seulement comme un détournement de l'art ou de la littérature, elle est davantage à une remise en question de l'architecture et de la planification urbaine moderne elles-mêmes.

2.2.2 Les apports de Constant : le don et le jeu

Plusieurs emprunts faits par Constant pour l'élaboration de sa *New Babylon* sont d'ailleurs à noter. Tout d'abord, Constant s'appuie sur la notion d'espace intermédiaire (*In Between*) telle que la définit Aldo Van Eyck dans son poème « There is a garden in her face » (1960). L'architecte hollandais observe en effet que l'homme moderne se situe en permanence dans un *entre-deux*, un intervalle dans lequel il transite d'un espace à un autre. Aussi l'architecte doit-il transformer chaque transition en lieu afin de répondre au mieux aux complexités de la vie contemporaine.

⁴⁰⁴ Francesco Careri, « Le nomadisme et le dépassement de l'architecture », *Constant : une rétrospective*, Paris, Musée Picasso, 2001, p. 45.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

Comme l'analyse Pierre von Meiss⁴⁰⁶, l'acte de bâtir repose sur la création de *seuils*. Chaque seuil a un rôle utilitaire (passage, aération, lumière, portail) mais aussi sémantique puisqu'il donne sens au lieu. Il instaure une séparation ou une liaison, une différenciation ou une transition, une continuité ou une rupture. Si l'extérieur renvoie à l'espace public et social, l'intérieur à l'espace privé, intime, caché et contrôlé, l'architecte doit (ré-)concilier ces deux polarités. En cela, l'entre-deux permettrait à l'homme d'apprécier les qualités de l'une comme de l'autre dans un lieu simultané.

À titre d'exemple, Aldo Van Eyck construit à Copenhague plus de deux-cent aires de jeu sur des friches disponibles. Accessibles à tous, elles sont tantôt utilisées par les enfants pour jouer, tantôt utilisées comme étendoirs à linge par leurs mères. Le ludique prend ici place dans le quotidien. La sphère publique et privée ne sont pas séparées. L'intervalle (espace et temps) devient *place* et *occasion*. Il n'est plus un simple lieu de transition mais revêt une puissante potentialité qui répond à toutes sortes d'activités humaines.

Constant s'appuie aussi sur les principes formulés par le groupe *Architecture Principe*, dit aussi la *Bunker architecture* dans un ouvrage éponyme de Paul Virilio, publié en 1975. Située le plus souvent en front de mer, cette architecture se caractérise par sa forme monolithe massive et défensive :

Pendant ma jeunesse, le littoral européen était interdit au public pour cause de travaux ; on y bâtissait un mur et je ne découvris l'Océan, dans l'estuaire de la Loire, qu'au cours de l'été 1945. La découverte de la mer est une expérience précieuse qui mériterait réflexion. En effet, l'apparition de l'horizon marin n'est pas une expérience accessoire, mais un fait de conscience aux conséquences méconnues. Je n'ai rien oublié des séquences de cette invention au cours d'un été où la paix retrouvée et l'interdiction levée réalisaient pour moi un seul et même événement. Les barrières enlevées, chacun était désormais libre d'aborder au continent liquide ; les occupants s'en étaient retournés dans leur hinterland natal, abandonnant, avec leur chantier, leurs outils et leurs armes. Les villas du front de mer étaient vides, on avait fait sauter tout ce qui obstruait le champ de tir des casemates, les plages étaient minées et les artificiers s'activaient à rendre l'accès à la mer possible, ici et là. Le sentiment le plus clair était encore celui de l'absence : l'immense plage de La Baule était déserte, nous étions moins d'une dizaine sur l'anse de sable blond, les rues étaient dépourvues de tout véhicule ; c'était

⁴⁰⁶ Pierre von Meiss, *De la forme au lieu : une introduction à l'étude de l'architecture*, Presses polytechniques et universitaires Romandes, 1993.

une frontière qu'une armée venait à peine d'abandonner et la signification de cette immensité marine était inséparable pour moi de cet aspect de champ de bataille déserté⁴⁰⁷.

En dehors de son centre de gravité, l'architecture bunker est dépourvue de tout. Elle est un usage strictement politique (militaire) de l'habitat interdit aux regards des civils. D'un point de vue esthétique, elle est aussi un mode de représentation de soi : un soi contraint, obstrué par le poids de l'architecture. Aujourd'hui, le bunker fait cependant l'objet de nouveaux usages. Il se voit par exemple reconverti en lieu de villégiature, sorte d'*entre-deux* entre intimité et dévoilement.

Enfin, Constant retient les constructions aériennes de Yona Friedman qui reposent sur les principes d'autonomie et d'épanouissement du corps social. Déjà en 1956, lors du Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), Friedman s'engage dans la remise en question des postulats de l'architecture moderniste. L'architecture mobile implique l'abdication de l'architecte au profit de l'intérêt général d'une communauté et de l'initiative citoyenne. En 1974, dans son ouvrage *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave*, Friedman pose la question des relations sociales et de l'épanouissement de l'individu au sein d'une communauté. Il encourage la pratique du don et du jeu afin d'harmoniser le groupe.

Paru en 1925, *L'essai sur le don* de Marcel Mauss fait sans nul doute figure de référence. Comme l'observe l'auteur, le don impliquerait une réciprocité, le « contre-don ». Si le donataire reste dépendant du donateur, - le « hau » force de la chose -, il existerait cependant un certain laps de temps entre le premier don et le contre-don. Mauss s'intéresse en particulier aux pratiques du don dans les sociétés dites archaïques : en Polynésie, le *potlach* ; en Mélanésie, le *kula* au sein desquelles on échange entre clans ou tribus des biens matériels ainsi que des politesses, des femmes ou des festins. Trois obligations sont constitutives du don : l'obligation de donner, de rendre et de recevoir. Ces trois actions sont volontaires mais aussi obligatoires car on ne refuse pas un cadeau et plus encore, ne pas *contre-donner* revient à sortir du système qui nous lie à l'autre : « Refuser de prendre équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communication ⁴⁰⁸ ». Dans les sociétés étudiées, chaque membre, clan ou tribu participe à ce réseau d'échanges pour avoir une place au sein du groupe. Le don permet de pacifier la lutte entre clans. Toutefois, la pratique du don peut aussi être une source de rivalités. En effet, le don peut être une occasion pour les nobles d'affirmer leur supériorité sur l'ensemble du clan ou de

⁴⁰⁷ Paul Virilio, *Bunker Architecture*, Paris, Galilée, 2008, p. 17.

⁴⁰⁸ Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2001 (1923-1924).

la tribu voisine. A titre d'exemple, le *potlach* poussé à son paroxysme, a entraîné une course effrénée à la consommation et la destruction de richesses. Le don n'est donc pas une pratique exclusivement symbolique et désintéressée. Il est un moyen de définir un certain ordre social. Dans les sociétés archaïques, le don relève donc de ce que Mauss nomme un *fait social total*. Il absorbe les biens matériels autant qu'il établit un lien spirituel. Prolongeant la pensée de Mauss, Pierre Bourdieu dénonce l'extension de la pratique du don dans nos sociétés contemporaines qui tend, selon lui, à détruire notre système de valeurs. L'intervalle de temps qui sépare le don du contre-don s'abolit, le don du contre-don devient synonyme d'obligation, de « stratégie » entre moi les autres : « Le principe de la stratégies philosophiques (ou littéraires, etc.) n'est pas un calcul cynique, le recherche consciente ou inconsciente de la maximisation d'un profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies dont je parle sont des actions objectivement orientées par rapports à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies.⁴⁰⁹ »

Le don serait donc éthiquement ambivalent dans la mesure où il incarne à la fois des valeurs de partage et de solidarité mais est aussi une forme de subordination, voire de domination sur autrui. Si rien ne nous oblige à donner en retour, nous y consentons sous le poids des conventions sociales. Si par définition le don exclut toute forme de restitution, de contre-don immédiat ou différé, il s'inscrit aujourd'hui dans une économie, un système de circulation de biens et de signes dont on ne peut rompre la circulaire. Le don tel que nous le pratiquons supprime l'objet même de celui-ci.

L'ouvrage *Le prix de la vérité* de Marcel Hénaff constitue probablement l'un des apports les plus significatifs à la réflexion contemporaine sur le don. L'auteur propose en effet d'envisager le don selon une réelle hétérogénéité de ses modèles. Il distingue trois pratiques du don : les festivités et cadeaux que s'offrent tour à tour les chefs de clan d'une société traditionnelle (don cérémoniel), les cadeaux faits par les parents à leurs enfants (don gracieux) et les donations faites à des populations après une catastrophe (don d'entraide). Si le premier modèle est nécessairement public et réciproque, le deuxième est unilatéral. Le troisième relève quant à lui sa part de solidarité et de philanthropisme. Cette mutation du don donne naissance à un don *autre*, un don d'aspiration chrétienne – oblatif, tourné vers autrui.

⁴⁰⁹ Pierre Bourdieu, « Post-Scriptum I : La double vérité du don », *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

Le second point formulé par Friedmann et retenu par Constant, est la pratique du jeu telle que la formule Johan Huizinga dans son ouvrage *Homo Ludens* : le jeu est une « action ou activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées du temps et du lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension, de joie, et d'une conscience d' « être autrement » que dans « la vie courante⁴¹⁰ ». Le jeu est ici au fondement de toute culture. Il engage le corps, est une affaire de rythmes.

Dans sa théorie du jeu, Roger Caillois complète la définition précédente par l'ajout des adjectifs « improductive » et « incertaine ». Dans son article « Le ludique et le sacré », le sociologue reproche en effet à Huizinga de ne pas avoir abordé les différentes attitudes mentales que suppose la grande variété de jeux comme la dextérité, le hasard et la force. L'auteur établit un rapport avec le sacré. Le sacré renvoie à une qualité stable ou éphémère des choses, des êtres, des espaces et des temps. Il contribue à définir un individu dans ses rapports aux autres et à son environnement. En cela, la distinction entre le profane et le sacré déterminerait la forme d'une société et sa conception du monde. Caillois distingue quatre types de jeu. Il y a tout d'abord ceux qui reposent sur la compétition (*agôn*), ensuite sur le simulacre (*mimicry*), puis sur le hasard (*alea*) et enfin ceux qui procurent une impression de vertige (*ilinx*). Comme l'observe Alain Caillé, l'esprit du jeu (« le jouer », de la même manière que le don (« le donner ») suppose de multiples obligations. Il suppose l'abonnement de ses pratiquants et instaure l'amitié à travers la rivalité puisque le gagnant (donataire) peut être le perdant (donateur), et réciproquement.

Selon Jean-Marie Schaeffer, le jeu est un des vecteurs privilégiés pour accéder à des univers fictionnels. En effet, en créant divers scénarios empruntés au réel, le jeu permet au sujet d'expérimenter le monde sous des formes alternatives. Le sujet identifie, évite certaines situations et fera de même dans la réalité : « La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde – à l'existence, pour employer un terme quelque peu solennel – beaucoup plus complexe, diversifiée et somme, toute précaire. Mais elle fait plus que témoigner de ce fait : elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée – dans un bricolage permanent auquel seule notre mort mettra un terme.⁴¹¹ » Le philosophe rejoint ici Aristote pour

⁴¹⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

⁴¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

qui la *mimèsis* est une modalité de la connaissance qui produit de nouveaux mondes et aboutit à une modélisation cognitive du réel. La dimension mimétique ludique joue un rôle fondamental puisque c'est en cela que l'homme se distingue de l'animal : « La fiction procède certes des leurre pré-attentionnels, mais son but n'est pas de nous leurrer, d'élaborer des semblants ou des illusions ; les leurre qu'elle élabore sont simplement le vecteur grâce auquel elle peut atteindre sa finalité véritable, qui est de nous engager dans une activité de modélisation⁴¹². »

Aussi la *New Babylon*, au-delà d'une remise en question de notre manière d'habiter, inviterait-elle aussi à « renégocier » l'ensemble de nos micro-rapports avec le monde. Notre rapport à l'espace-temps, envisagé ici sous l'angle du temporaire, est appelé à être constamment rejouer.

2.3 L'attitude ludique comme attitude esthétique

Si déjà au XIX^{ème} siècle, Charles Baudelaire voit dans le jeu un prémisses de l'art, - « le joujou⁴¹³ » comme première initiation de l'enfance à l'art-, l'intérêt des artistes modernes pour l'enfance est indissociable d'une recherche de pureté. Pour le dire avec Jacques Rancière, « l'origine de l'art, dit Hegel, c'est le geste de l'enfant qui fait des ricochets pour transformer la surface de l'eau, celles des apparences naturelles, en surface une manifestation de sa seule volonté⁴¹⁴ ». L'enfant expérimente le monde par le jeu.

Au début du XX^e siècle, l'activité artistico-ludique se retrouve chez Dada, puis chez les Surréalistes. L'enfant et le primitif sont deux sources d'inspiration qui permettent, par la spontanéité, de remettre en question les règles bourgeoises. Dans les années 1960, on assiste à l'émergence d'avant-gardes dites « ludiques ». Leurs pratiques, en rupture avec les institutions et les marchés officiels, prennent la forme d'un jeu permanent. Elles sont dénuées de tout intérêt matériel ou utilitaire, sorte de confusion entre l'art et la vie. Comme l'analyse l'historien de l'art Ernst Gombrich, l'art dès son origine est mêlé au jeu et à la magie : « L'homme qui décida d'enfourcher son bâton pour chevaucher fièrement à travers la campagne, a-t-il fait ce geste par jeu ou en faisant appel à quelque pouvoir magique ? Et comment est-il possible de distinguer

⁴¹² *Ibid.*, p. 1999.

⁴¹³ Cité dans Roger Shattuck et Jean Borzic, *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire ...*, Paris, Flammarion, 1974, p. 41.

⁴¹⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

entre les incitations ?⁴¹⁵». On retrouve aussi cette analogie chez Roger Caillois pour qui le bilboquet et la toupie ont d'abord été des « engins magiques ». Si l'auteur n'associe pas explicitement l'art à une catégorie de jeu répertoriée, il n'en demeure pas moins que l'art et le jeu entretiennent depuis toujours des liens très étroits. L'utopie du projet ludique se présente comme une confusion entre l'art et la vie.

À titre d'exemples, les artistes surréalistes et Jackson Pollock utilisent le jeu comme structure de leur pratique artistique basée sur l'inconscient et la spontanéité. Chez les situationnistes, le jeu prend la forme de « situation construite ». La dérive est une pratique subjective au cours de laquelle le sujet se laisse guider par le désir et le hasard. Le hasard est ensuite rendu objectif avec l'élaboration de *psychogéographies*. Enfin pour Allan Kaprow, le jeu devient un outil de désaliénation par rapport aux normes et cadres institutionnels.

L'artiste s'intéresse en particulier aux formes pédagogiques d'haïku proposées par le compositeur John Cage. Celles-ci prennent la forme d'une transmission collaborative et joyeuse. Le jeu occupe un rôle inventif, instructif et est un mode de participation. L'artiste identifie cinq modèles de communication enracinés dans la vie quotidienne : les situations, les opérations, les structures, les retours en arrière, les environnements et les rencontres de lieux communs. Pour le dire avec John Dewey, « même une expérience grossière, si elle est authentiquement une expérience, est plus apte à donner une idée de la nature intrinsèque de l'expérience esthétique que ne l'est un objet déjà écarté de n'importe quel autre mode d'expérience⁴¹⁶ ». La participation est entière. Elle engage à la fois notre esprit et notre corps dans des actions qui transforment l'art en expérience et l'esthétique en sens. Dans la perspective deweyenne, l'art devient une expérience authentique, une pratique existentielle qui consiste à jouer avec le quotidien, à prêter attention à nos gestes les plus banals pour prendre conscience du sens de la vie. Le terrain de jeu de l'art expérimental est la vie ordinaire, le commun, de sorte que l'on oublie aisément qu'il s'agit d'art.

Dans un autre registre, l'artiste Maurizio Cattelan reprend avec *Stadium* (1991) le modèle du terrain du baby-foot pour entrecroiser des problématiques artistiques, sociologiques et politiques. La table de jeu d'une longueur de sept mètres est conçue comme un baby-foot géant. Onze joueurs sont présents de chaque côté. Si cette pratique invite habituellement à la

⁴¹⁵ Ernst Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois : et autres essais sur la théorie de l'art*, Paris, Phaidon, 2003, p. 30.

⁴¹⁶ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

convivialité (le *play*) dans les cafés, elle est ici associée à la notion de compétition (le *game*) telle qu'on pourrait le faire sur un vrai terrain de football.

À Bologne, lors d'une foire d'art contemporain, Cattelan réunit autour de cette table vingt-deux joueurs sénégalais en situation irrégulière :

J'avais choisi une chose évidente, pour la montrer à tout le monde sous un angle différent. En Italie, le foot est le sport le plus populaire, son importance est presque sacrée. Dans les années 1980, les équipes africaines s'étaient hissées au niveau international. Les équipes du Cameroun, de l'Algérie, du Maroc étaient devenues importantes, elles étaient respectées, mais personne ne faisait le lien entre l'un de ces champions et l'homme de la rue qui vend des bracelets et des éléphants en bois, même si tous les deux sont issus de la même culture. L'idée était donc de se servir de quelque chose de populaire et de visible pour délivrer un message, et le foot et l'immigration étaient des instruments parfaits⁴¹⁷.

La société de spectacle devient ici le matériau premier de l'œuvre. L'artiste mêle ici la notion de jeu à celles de subversion, de dérision et de conviction. Le jeu est une manière de rejouer le monde, de se l'approprier, de l'expérimenter pour ainsi comprendre le « jeu du monde ».



Maurizio Cattelan, *Stadium*, 1991.

⁴¹⁷ Maurizio Cattelan, *Le Saut dans le vide*, entretien avec Catherine Grenier, Paris, Le Seuil, 2011, p.11.

Dans sa série *Teenage stories* (2005), la photographe Julia Fullerton-Batten met en scène des adolescents dans des décors de mondes miniatures. Dans ces mondes réduits, le jeu d'échelle permet de prendre en compte notre rapport au temps et à l'espace. Ces adolescents semblent figés entre deux mondes, celui de l'enfance et de l'âge adulte dans un espace en perpétuelle mutation. « Miniaturiser » permet d'embrasser ce qui nous échappe en grandeur nature. Le modèle réduit est un espace où nous pouvons nous raconter des fictions, nous construire une image mentale à partir de multiples points de vue. La ville en miniature donne le point de vue de Gulliver. L'artiste prend de la hauteur pour rassembler d'un seul coup d'œil toutes les composantes dispersées.



Julia Fullerton-Batten, *Teenage Stories*, « Red Dress in City », 2005.

La maquette renvoie aussi bien au monde de l'enfant (les Legos, les Playmobils) qu'à celui de l'adulte, l'architecte (utopiste). Tel un jouet, le monde réduit est manipulable. Sous la forme de l'exposition, la maquette conserve la possibilité de déplacement dans l'espace. Elle invite à la déambulation. Elle multiplie les points de vue, trompe l'œil, brouille les pistes. En cela, la

maquette est une machine à créer des images, à produire des discours sur le monde. Elle est ce que l'artiste Jordi Colomer nomme « le paradoxe de l'incrédule » car nous aimons nous raconter des histoires tout en tentant saisir l'envers du décor.

Dans ses actions filmées (*Anarchitekton*), Colomer brandit, telles des pancartes de manifestation, ses maquettes en carton de bâtiments emblématiques. Il défile ainsi dans les villes emblématiques de Barcelone, Brasilia, Bucarest et Osaka, et se confronte à l'urbanisme et aux usagers. L'environnement urbain devient son terrain de jeu tandis que les maquettes valent comme un rappel de notre condition urbaine.



Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Brasilia, 2003

L'artiste s'interroge ici sur la façon dont l'urbanisme influence le comportement humain. La maquette et l'architecture se répondent en même temps qu'elles posent inévitablement la question de la place du corps et du geste dans l'espace urbain.

Charles Simonds est probablement l'une des grandes figures artistiques en matière de dissémination de microcosmes urbains. Les *Dwellings*, dont ses *Little People* peuplent clandestinement la ville se fondent dans l'architecture, au même titre que les usagers. Ces

figurines en brique d'argile, décimées un peu partout sur des murs effrités de quartiers le plus souvent défavorisés, se présentent comme les vestiges d'une civilisation fictive, entre fantaisie et réalisme, scènes fantastiques et quotidiennes. En raison de leur caractère éphémère, elles introduisent un principe chaotique dans l'espace public. Littéralement offertes aux habitants, les *Dwellings* sont des mondes en soi, des modèles réduits de notre urbanité contemporaine. Tout comme l'existence humaine, elles sont vouées à disparaître mais qu'importe ces contingences, le jeu ne demande qu'à être créé. L'imaginaire s'immisce dans la rue. Loin de toute logique marchande et de tout cadre institutionnel, la rue devient un décor de fiction(s).

À la croisée de Simonds et Colomer, nous avons découvert le travail du street artiste berlinois EVOL avec sa série *Buildings*. Ses mini-monuments, dont l'architecture rappelle celle de l'époque de la RDA, sont réalisés à l'aide d'une bombe et d'un pochoir, puis décimées un peu partout dans l'espace urbain. Dégradés, voire en ruine, ils mettent en évidence les inégalités persistantes près de trente ans après la chute du mur.



Charles Simonds, *Dwelling*, East 2nd Street, New York, 1971. Argile, sable et bois.



Charles Simonds, *Dwelling*, PS 1, New York, 1975. Argile, sable et bois.



Evol, *KVz Auguststrasse 21*, Berlin, 2016.

À Détroit, l'artiste Tyree Guyton expérimente depuis plus de vingt-cinq ans l'art urbain dans le quartier d'Heidelberg. Comme nous l'avons analysé, le Heidelberg Project, lieu de création et d'exposition, s'inscrit dans le quotidien des habitants du quartier du même nom. L'amoncellement de matériaux de récupération, les décorations, les motifs de façades bariolés et répétitifs engagent l'ensemble de la communauté. La créativité devient une action participative et la ville, un véritable terrain de jeu.



Détroit, *Heidelberg Street*, avril 2016, collection de l'auteur.

Dans le cas présent, le jeu est utilisé pour pallier la négligence des pouvoirs publics. Il ne s'agit pas de compétition mais de coopération. L'artiste n'a plus le monopole de la création puisque celle-ci dépasse les intérêts d'un seul individu. Le corps devient collectif et la ville un espace de liberté. Les valeurs ludiques et le don induisent la reconnaissance de la créativité de chacun comme outil de dialogue et de compréhension de l'espace urbain.

2.4 Partout comme une aire de jeu

On l'observe, les artistes s'adonnent volontiers au jeu afin d'élaborer de nouvelles formes de représentations, de situations ou de formaliser certains aspects de l'activité du performeur et/ou du spectateur. Il convient d'ailleurs de souligner qu'en anglais, le *play* renvoie à l'idée de d'amusement, à la différence du mot *game* qui induit l'esprit de compétition. Tout est dit, la ville est donc cette aire de jeu à créer, à s'approprier. Penser le jeu à travers la ville (même réduite), c'est donc (re-)penser la société et nos modes de vie. L'art comme jeu devient une attitude esthétique, un outil de séduction, subversion, de changement et de remise en question de l'organisation de la société moderne.

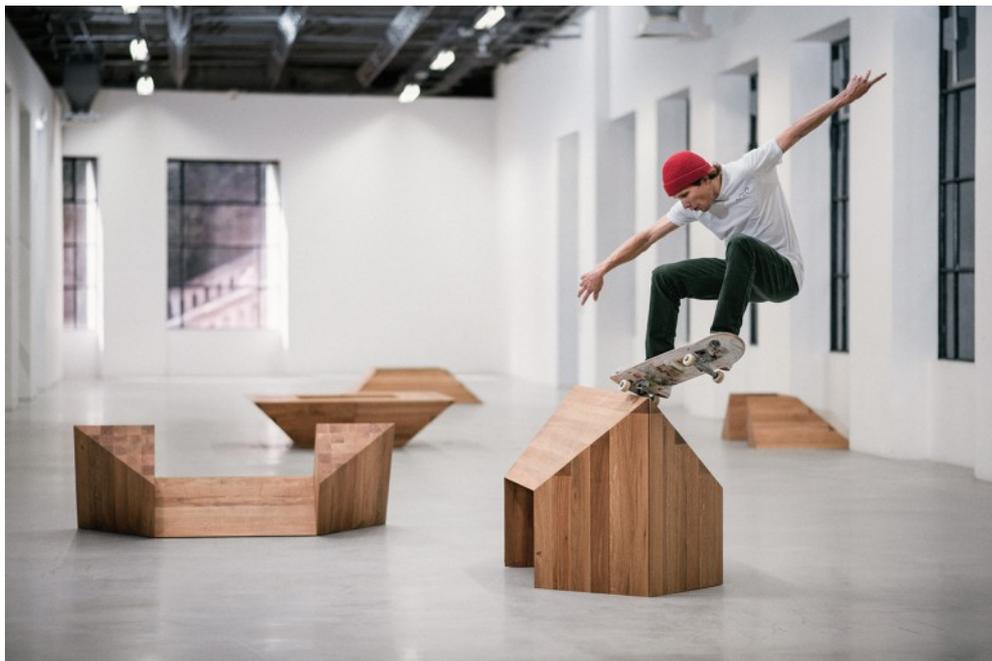
L'attitude ludique va de pair avec l'activité artistique en ce qu'elle permet d'appréhender comme expérience n'importe quelle activité humaine. L'art et la vie se confondent dans le quotidien : « partout une aire de jeu ». L'art comme jeu n'est pas une simple imitation ou une représentation. Il est communion. L'artiste énonce les règles du jeu pour créer les cadres d'expériences (discours et formes). Comme le formule John Dewey, l'art comme expérience est un processus d'apprentissage et d'éducation. L'attitude esthétique développée dans le champ artistique nous permet d'apprendre à faire des expériences en dehors de celui-ci. C'est en portant une attention particulière à notre environnement que nous faisons preuve d'une attention esthétique.

Partant du postulat que notre condition urbaine est marquée par une intensification des mobilités physiques et médiatiques, -culture en transit-, l'artiste canadienne Jane Cardiff développe dès 1991 une pratique basée sur la promenade exclusivement auditive. Dans ses *Walking piece*, le promeneur équipé d'un baladeur suit physiquement le parcours prédéterminé par l'artiste sur le site en temps réel : « Go down the stairs », « Turn right », « Open the door ». La promenade combine ici deux aspects de notre expérience culturelle : la locomotion (physique) et médiamotion (médiatique). Le corps et l'ouïe deviennent les matériaux de l'expérience. Le promeneur est introduit dans un univers fictionnel par des bouts de récits fragmentés et imprécis.

Avec la promenade audiovisuelle *in situ Conspiracy Theory* (2002), le parcours du spectateur se structure autour de trois lieux de Montréal : le Musée d'art contemporain, la Place des Arts et le parking de stationnement adjacent. Cardiff commence son récit par une confidence, celle d'un rêve dans lequel elle commettrait un meurtre. Le texte anglais conserve

ici volontairement le mot « arcade », en référence au *Passagen Werk* de Benjamin. Selon une déambulation chorégraphiée, le promeneur endosse ici le rôle d'acteur et de cadreur. Il est muni d'une paire d'écouteurs et d'une mini caméra. Il va même jusqu'à croire que certains phénomènes inhabituels se produisent réellement. Ses repères communs disparaissent au profit de l'expérience de l'isolement. Sous le mode de la fiction, il expérimente ainsi s'autres manières d'être. Plusieurs promeneurs avoueront d'ailleurs avoir sursauté lorsqu'entrant dans un étroit corridor du musée, ils ont entendu le bruit d'une porte claquant.

Dans un autre registre, Raphaël Zarka intègre une réflexion sur le skate-board dans sa pratique artistique. Le skate-board est sans nul doute une pratique de l'urbain privilégiée. La ville est son véritable terrain de jeu.



Raphaël Zarka, *Free Ride*, performance Atelier de Sèvres, 2017.

Dans son recueil et installation vidéo *Free Ride*, l'artiste revient dans un premier temps sur l'environnement de naissance de cette pratique : les piscines californiennes vides dans lesquelles, à force de s'élancer au-dessus des bordures, le squatteur quitte progressivement l'espace aquatique pour conquérir la terre et le béton. Le squatteur expérimente, révèle,

dynamise la grande diversité du mobilier urbain (bancs, poubelles) et les formes architecturales (surfaces planes, courbes, marches).

3) « *Aux arts, Citoyens !* »

3.1 « Faire art comme on fait société » : Les Nouveaux Commanditaires

On s'intéresse à présent à l'action des Nouveaux commanditaires dont le mode de production artistique, dans des contextes et formes variés (milieu urbain ou rural, lieux de culte ou écoles, etc.), résulte d'une étroite collaboration entre différents acteurs de la société (artiste, citoyen, médiateurs culturels, élus locaux, mécènes privés).

Élaboré par François Hers, et conjointement porté par la Fondation de France, le protocole d'action des Nouveaux Commanditaires vise à encourager la société civile à passer commander auprès d'artistes contemporains. Ce protocole repose sur trois acteurs : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel, accompagné de partenaires privés et publics. Les commanditaires formulent une demande particulière adaptée à une situation précise, l'artiste y répond. A la manière de l'art conceptuel, l'œuvre est au centre d'un *nœud relationnel*. Chaque collaborateur est unique. Tous les acteurs, aussi hétérogènes soient-ils, s'agencent pour former l'œuvre. Le médiateur occupe cependant une place centrale puisqu'il aide les Nouveaux Commanditaires à formuler leur projet et à organiser son financement. Ainsi que l'analyse François Hers,

la commande est un acte qui demande à être assumé par tous ceux qui se trouvent impliqués, depuis son énoncé jusqu'à son résultat, ce que n'entend pas la participation. Prôner la participation ou s'en contenter, ne fait qu'entretenir une illusion sur la réalité d'un engagement. Par ailleurs, en renouant avec la tradition de la commande, on peut agir avant que l'œuvre existe, au moment où la réflexion critique peut s'exercer, nourrir un dialogue et fonder l'engagement des acteurs concernés. Alors que devant une œuvre déjà existante, les jeux sont faits, et cette situation ne permet de partager, au mieux que des analyses pertinentes pour les connaisseurs ou les étudiants ou, au pire, que des commentaires ou de l'indifférence⁴¹⁸.

⁴¹⁸ François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Paris, Les Presses du réel, p. 17.

Dans une société qui connaît des transformations de plus en plus insaisissables et un rapport au temps, à l'espace et à l'*autre* de plus en plus complexe, de quelle manière est-il possible repenser les formes et les attitudes artistiques dans une ambition collective ?

C'est le défi que se donne dès 1991 François Hers. Artiste photographe, co-fondateur de l'agence VIVA, puis concepteur et chargé de la mise en œuvre de la Mission photographique de la DATAR, et enfin conseiller à la Fondation de France, il entreprend dès cette période le projet de « créer les conditions d'un nouveau grand Récit de l'histoire de l'art ⁴¹⁹ ». Alors que depuis les années 1960, la relation entre la société, les artistes et leurs œuvres devient de plus en plus anonyme en raison de l'essor du marché de l'art et la suprématie des institutions muséales, Hers en appelle au principe de responsabilité, seul capable selon lui, de répondre avec bienveillance aux mutations culturelles actuelles : « Il m'est apparu évident que c'était à la société elle-même d'assumer ses responsabilités. Que c'était à chacun de ses membres de sortir d'un rôle de spectateur ou d'exclu de l'histoire pour en devenir un acteur aussi décisif que les artistes l'ont été. ⁴²⁰ »

L'artiste plaide ici pour un « engagement de tous les acteurs sociaux et un engagement qui soit fondé sur une prise de conscience commune de la nécessité de créer ⁴²¹ ». En d'autres termes, il s'agit de « faire œuvre » ensemble afin d'expérimenter de nouvelles relations au monde et pallier l'individualisme croissant :

Cette scène est ouverte à qui souhaite y assumer une responsabilité d'acteur à part entière, et non de simple participant, car le citoyen y devient l'égal de l'artiste et y acquiert l'autorité de dire publiquement la nécessité de créer ainsi que l'autorité de juger ce qui est réalisé au nom de l'art. Sur cette nouvelle scène, les relations entre toutes les parties concernées sont régies par la confiance pour s'entendre, et non par un acte d'autorité ou des réglementations. C'est en assumant leur propre responsabilité que les acteurs donnent à leur engagement individuel un sens commun, et non plus seulement privé ⁴²².

Art et Démocratie vont ici de pair dans le cadre de la commande qui selon Hers, est le mode d'action le plus adéquat : « La commande est un acte qui demande à être assumé par tous ceux

⁴¹⁹ François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Paris, Les Presses du réel, p. 14.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴²² Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, p. 807.

qui se trouvent impliqués, depuis son énoncé jusqu'à son résultat, ce que n'entend pas la participation⁴²³. »

Dans son *Manifeste*, l'auteur définit un protocole dans lequel plusieurs acteurs sont convoqués afin de sortir de cette « tyrannie de l'intimité⁴²⁴ ». Il y a tout d'abord le commanditaire, une ou plusieurs personnes, qui exprime la raison de faire émerger une œuvre d'art. Celui-ci participe aux débats organisés avec les différentes parties associées au projet, veille à son intégration au sein du territoire et de sa réception auprès de la communauté.

Le deuxième acteur est l'artiste, choisi par le médiateur puis, avalisé par les commanditaires. Il n'y a pas d'appel d'offres. L'artiste soumet un avant-projet, validé (ou non) par les commanditaires, pour lequel tous les domaines de création peuvent être convoqués : arts plastiques, danse, théâtre, musique, littérature. Il propose son point de vue sur la problématique posée par les commanditaires et la manière dont il va intervenir.

Enfin, le médiateur est un personnage polyvalent. Il « chapote » le projet dans sa globalité. Il est l'investigateur des rencontres et des échanges. Sans lui, rien n'est possible. Il doit posséder une parfaite connaissance des arts contemporains ainsi qu'une expérience significative en matière de financements privés et publics. Sa indépendance, son aisance à communiquer sont les conditions de sa nomination : « Il écoute et aide les commanditaires à préciser un propos, qu'il doit ensuite interpréter pour qu'il puisse devenir un projet artistique s'inscrivant dans un contexte politique, économique et culturel, toujours particulier. ⁴²⁵ ». À cela, s'ajoute d'autres acteurs intervenants tels que les mécènes (privés ou publics) ainsi que des chercheurs-universitaires « pour éclairer le sens et les dimensions de l'action⁴²⁶ ».

L'ambition des Nouveaux commanditaires est double. D'un point de vue géographique, l'art contemporain se déplace en particulier vers les zones urbaines ou rurales jugées périphériques. D'un point de vue artistique, l'idée de partage prévaut. Si la décision reste entre les mains de l'artiste, la responsabilité est néanmoins partagée entre les différents acteurs. Ensemble, ils « font l'œuvre ».

⁴²³ François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Paris, Les Presses du réel, p. 16.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 17. L'auteur fait ici référence à l'ouvrage de Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York, Knopf, 1979.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 45.

Loin de l'idée de « démocratisation de l'art⁴²⁷ » pour laquelle l'élite bourgeoise impose ses goûts au peuple, il s'agit de faire entrer la société dans le processus d'élaboration de l'œuvre. Sa raison d'être est donc sociale, *en contexte* : « L'œuvre d'art devient non plus l'expression emblématique d'une seule individualité mais celle de personnes autonomes décidées à *faire société*, en donnant un sens commun à la création contemporaine ⁴²⁸ ». Le projet des Nouveaux commanditaires est ainsi de créer d'autres possibles d'un « vivre ensemble », de nouveaux rapports au monde et à la réalité. Il aspire à l'égalité de chacun à s'exprimer et se veut, dans une certaine mesure, producteur de justice spatiale. En cela, sa portée est humaniste.

3.2 Aller au-delà : Ettore Spalletti pour la Salle des départs de l'hôpital de Garches

Inaugurée en octobre 1996, l'œuvre d'Ettore Spalletti est le résultat d'une initiative prise par les docteurs François Paraire et Michel Durigon, rattachés au service d'anatomie pathologique de l'hôpital Raymond Poincaré de Garches. Il s'agit de créer un nouvel environnement pour la Salle des départs, communément appelée la morgue, afin de restituer une dignité au lieu, tant pour les familles que pour le personnel qui y travaille et les accompagne. Comme en témoigne le Docteur François Paraire,

J'étais très attristé de constater que le plus souvent ces lieux sont négligés, situés à l'écart de nos hôpitaux, ne permettant que de pauvres et hâtives cérémonies. Il fallait donc rénover, mais aussi humaniser notre salle des départs. Il fallait pour atteindre cela, aller bien au-delà de ce qui existait, de ce qui pouvait être réalisé dans le cadre d'une rénovation. Il fallait l'intervention d'un créateur, d'un artiste, dont la sensibilité reconstruise un lieu permettant de soutenir et d'aider les gens dans leur peine⁴²⁹.

Le plus souvent située au fond de l'hôpital, la chambre mortuaire, communément appelée la « morgue », se présente comme une microsociété à l'intersection entre le monde médical et le monde funéraire. Dans cet espace-temps suspendu, entre la présence et l'absence, l'éphémère et l'éternité, son personnel y joue un rôle de médiateur :

Cette hospitalité incontournable au sens humain et social, ce service rendu à l'individu mort et à la communauté des vivants, reposent exclusivement sur la qualité du travail quotidien des soignants

⁴²⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

⁴²⁸ *Manifeste des Nouveaux commanditaires*

⁴²⁹ « Une morgue plongée dans l'azur », *Le Temps*, mercredi 4 mars 2015.

et sur l'exigence qu'ils ont envers eux-mêmes. Jour après jour, ils reproduisent ou inventent de menus gestes, saisissent des regards ou perçoivent des silences, apaisent des émotions ou endiguent les leurs, somme toute construisent un monde invisible sans lequel le monde visible ne saurait perdurer.⁴³⁰

Si la mort introduit inévitablement une rupture traumatisante, la plupart des sociétés ont développé des pratiques pour mieux appréhender cette dernière : « La séparation qui s'opère par cette ritualité serait un moyen pour les vivants de se situer par rapport au mort, garantissant tout autant la paix des morts que celle des vivants, et au-delà de situer ces derniers les uns par rapport aux autres dans l'espace du deuil⁴³¹. ». Comme l'analyse Patrick Baudry, le rituel funéraire s'inscrit dans une temporalité spécifique. Il annonce l'entrée dans le deuil, prépare au travail de mémoire, entre souvenir et oubli autant qu'il est une défense culturelle pour pallier les angoisses de la mort et les incertitudes des vivants. Aussi, la chambre mortuaire, en tant qu'espace de ce rite de passage, doit aussi être un lieu de vie, d'attention et d'écoute.

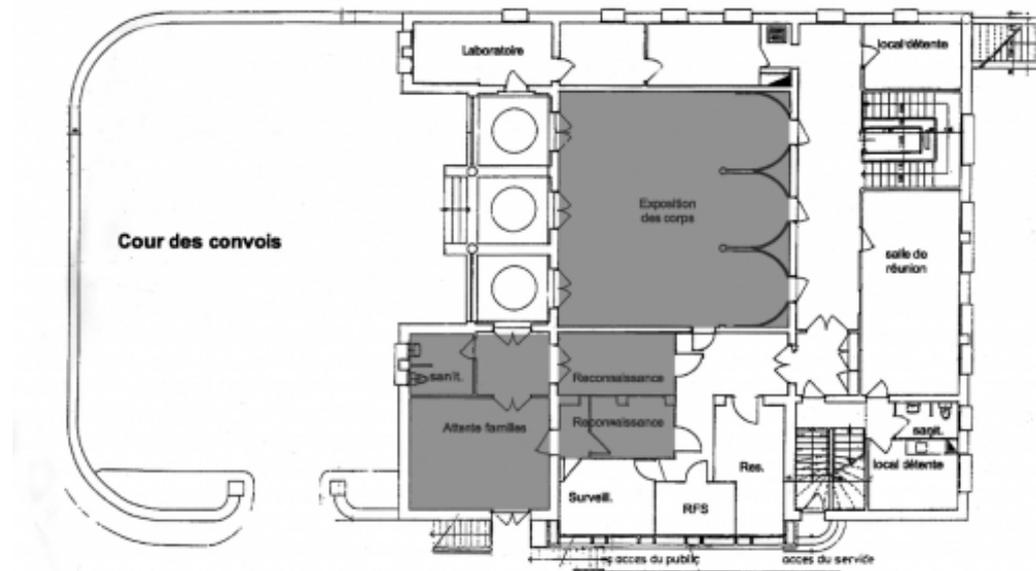
En 1993, la direction de l'hôpital engage les premiers travaux de réfection et de mise aux normes du service. Elle fait alors appel aux Nouveaux Commanditaires afin de restructurer les espaces consacrés aux familles puisqu'aucun aménagement « décoratif » n'a été effectué depuis sa construction en 1935. L'intervention doit porter sur une transformation de la salle principale d'une superficie de 90 m² et d'une hauteur de plafond de 5,25 m. Au fond de cette salle, trois absidioles voûtées sont consacrées aux familles et ouvrent sur la cour des convois.

Artiste d'origine italienne née en 1940, reconnu comme l'une des grandes figures du minimalisme italien et proche du cercle des artistes de l'Arte Povera, Ettore Spalletti est rapidement pressenti par la Fondation de France pour répondre à cette commande. En peinture et en sculpture, son œuvre se caractérise par sa radicalité minimaliste, tactile et métaphysique. L'artiste utilise en effet des figures géométriques simples et des couleurs monochromes (rose carné et le bleu azur) qui rappellent l'art de la Renaissance de Fra Angelico et Masaccio autant qu'elles invitent à la méditation et l'apaisement : « J'ai beaucoup utilisé le bleu car ce n'est jamais une couleur de surface, mais un espace qui nous entoure, toujours. Alors que le rose n'a pas de fixité : c'est le pigment de la peau qui change selon nos états d'âmes⁴³². ».

⁴³⁰ Guy Grand Coureau, « L'hospitalité du soin », *Espace éthique. Assistance Publique des hôpitaux de Paris*, Troisième colloque des professionnels des chambres mortuaires, Paris, 2005, p. 14.

⁴³¹ Patrick Baudry, *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 46.

⁴³² Cité dans Laurent Boudier, « Ettore Spalletti, une œuvre radicalement minimaliste, tactile et métaphysique », *Sortir Grand Paris*, le 25 avril 2018.



Plan du service médico-légal de l'hôpital Raymond Poincaré.

Pour répondre à la commande de l'hôpital, Spalletti choisit de recouvrir la Salle des départs d'une peinture bleu azur monochrome. L'espace est ensuite habillé de quelques amphores et d'un mobilier funéraire aux formes épurées. Le choix de la couleur n'est pas anodin. Dans l'Égypte ancienne, le bleu est la couleur associée aux rituels funéraires pour protéger les défunts dans l'au-delà. C'est aussi la couleur du dieu Amon, le dieu de l'atmosphère. Au XIe siècle, les théologiens différencient la lumière divine (bleue) de la lumière terrestre (blanche). C'est ainsi que dans l'iconographie chrétienne, le bleu est utilisé pour le manteau de la Vierge Marie. Il fait aussi progressivement son entrée sur les armoiries des Capet (fleur de lys sur fond bleu azur) et dans la légende du roi Arthur. À la Renaissance, avec la Réforme, il devient une couleur morale, une « couleur honnête ». De plus, il permet aux artistes d'imiter les couleurs de la nature le plus fidèlement possible. Enfin, au XVIIIe siècle, il est associé au héros romantique, au rêve et à la mélancolie.

La Salle des départs n'est pas sans rappeler le bleu intense et quasi omniprésent des fresques de la chapelle des Scrovegni, à Padoue, réalisées par Giotto entre 1302 et 1305. Le bleu constitue ici le fond unique des scènes consacrées à la Vierge et à Jésus. Pour le dire avec Marcel Proust,

Nous poussâmes jusqu'à Padoue ; après avoir traversé en plein soleil le jardin de l'Arena, j'entrais dans la chapelle de Giotto où la voûte entière et le fond des fresques sont si bleus qu'il semble que la radieuse journée ait passé le seuil elle aussi et soit venue un instant mettre à l'ombre et au frais son ciel pur ; son ciel à peine plus foncé d'être débarrassé des dorures de la lumière, comme en ces courts répits dont s'interrompent les plus beaux jours, quand, sans qu'on ait vu aucun nuage, le soleil ayant tourné ailleurs son regard, pour un moment, l'azur, plus doux encore, s'assombrit.⁴³³

Ce cycle narratif est réparti sur trois registres superposés : le registre supérieur narre la vie de la Vierge, la bande médiane l'enfance du Christ et sa mission, le niveau inférieur la Passion du Christ.



Chapelle des Scrovegni, Padoue. Fresques réalisées par Giotto entre 1302 et 1305.

Comme l'analyse Julia Kristeva, le fond bleu garantit l'unité du cycle autant qu'il confère à l'ensemble une harmonie majestueuse. Le bleu « saturé de Padoue » serait aussi l'expression de la jouissance, du bonheur de la couleur pure, voluptée et sensuelle, ce que l'historienne d'art nomme « la joie de Giotto » : « Cette joie chromatique, indice d'une transformation idéologique et subjective profonde, discrètement introduite dans le signifié théologique qu'elle distord et

⁴³³ Marcel Proust, *Albertine disparue*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. III, 1954, p. 648.

force sans le quitter, rejoint les excès carnavalesques du peuple mais devance leurs traductions verbales ou idéologiques, qui verront le jour plus tard dans l'art littéraire⁴³⁴. ».

Pour le poète et essayiste Marcelin Pleynet, la dominance de bleu s'explique surtout par le contexte historique et social de l'époque. En effet, il s'agit d'une période marquée par une profonde réflexion sur la place de l'homme, son rapport au monde et au temps. Aussi ce bleu pourrait-être « la réalité transcendante d'une autre dimension, d'une dimension sans commune mesure. Telle est l'interprétation d'un double espace où se joue l'histoire de l'incarnation et de la vie du Christ : espace quasi mesurable et rationnel de sa vie terrestre⁴³⁵ ». Il s'agirait pour Giotto de libérer le regard en proposant un « aperçu » du monde divin, d'entre-ouvrir les portes d'une autre dimension et d'un autre espace-temps.

Enfin, nous terminerons sur une citation de Vassily Kandinsky qui selon nous, permet de prendre toute la mesure de l'œuvre d'Ettore Spalletti pour la Salle des départs : « Le bleu attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel. C'est la couleur du ciel tel qu'il nous apparaît dès que nous entendons le mot « ciel ». Le bleu est la couleur typiquement céleste. Il apaise et calme en s'approfondissant⁴³⁶. ».

Comme l'observe Annie Claustres lors de sa découverte de la Salle des départs, « la douceur veloutée du bleu, palpable dessine avec finesse l'architecture du lieu tout en enveloppant le spectateur qui se trouve immédiatement happé par un espace situé hors du temps ordinaire, mais qui favorise sa perception du présent.⁴³⁷ ».

⁴³⁴ Juila Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 398.

⁴³⁵ Marcelin Pleynet, *Giotto*, Paris, Hazan, 1985, p. 87.

⁴³⁶ Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1988, p. 123.

⁴³⁷ Annie Claustres, « La morgue bleue. L'historienne de l'art en citoyenne » dans *Les Nouveaux commanditaires, Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 91.



Ettore Spalletti, La Salle des départs, hôpital Raymond Poincaré, Garches.

La Salle des départs dévolue aux familles, aux proches, des formes géométriques simples, élémentaires, d'un bleu presque blanc, se détachent sur les murs, comme des ouvertures mentales, alors que le mobilier, quelques chaises sans fioriture aucune, d'un bleu un peu plus soutenu, s'intègre parfaitement dans cette atmosphère en suspens. D'une pièce à l'autre, la même retenue se ressent, alors que les formes simples dessinées sur les murs (tronc de cône, cercle, ellipse) répondent aux formes simples des objets funéraires (vases, vasques et cercueils). (...) Chaque fonction du lieu a été pensée avec une rigueur et une minutie remarquables. Des jeux de perspective, des espaces en enfilade, des trouées (percées, échappées) de lumière font vibrer d'un lieu à l'autre la morgue bleue. La dominante chromatique est froide, en résonance avec l'espace livide de la mort, mais la sensation d'enveloppement l'emporte, à l'instar d'un revêtement protecteur. (...) Comme le note le Dr Paraire, il s'agit toujours d'appréhender le dernier regard. La dimension abstraite de l'œuvre de Spalletti renforce cette expérience en lui conférant sa teneur, tout en accompagnant l'endeuillé sur le mode de la présence / absence. Dépourvue de tout pathos et de tout tragique, l'esthétique de la Salle des départs appelle les endeuillés au lent processus de détachement qu'ils doivent accomplir. Dans ce face-à-face avec la mort, l'emporte le sentiment d'appartenance à la communauté humaine⁴³⁸.

⁴³⁸ Annie Claustres, « La morgue bleue. L'historienne de l'art en citoyenne » dans Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 92.

En Europe depuis plusieurs décennies, on assiste au développement d'initiatives artistiques et culturelles visant à améliorer le confort et le bien-être en milieu hospitalier. À titre d'exemples, l'art-thérapie est une pratique héritée de la Grèce antique. Les Asclépiéia, temples consacrés au dieu Asclépios, étaient des temple de guérison dont l'architecture et les rites avaient pour but d'apaiser les malades. En France, sous le règne de Louis XIII (1634), la lecture est introduite à l'hôpital pour « distraire » les malades. Ce n'est que bien plus tard, à partir de 1934 que l'Assistance Publique ouvre dans tous ses hôpitaux parisiens des bibliothèques. En 1846, Madame de Saisseval, sous l'initiative du Marquis de Sade alors interné, fonde la Maison de Charenton, renommée depuis 1973 l'hôpital Esquirol. Des pièces de théâtre y sont écrites et jouées par les malades à des fins thérapeutiques. Les malades participent donc activement à la vie culturelle de l'établissement. Il faut cependant attendre le décret du 4 mai 1999 pour que l'art et la culture soient pleinement intégrés à la vie hospitalière. À titre d'exemple, « Culture à l'hôpital » est un programme qui encourage les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) et les ASR (Agences Régionales de Santé) à mettre en place des politiques culturelles à l'échelle régionale.

À travers l'étude de la Salle des départs d'Ettore Spalletti, nous avons voulu montrer que l'action des Nouveaux Commanditaires permet de donner une valeur d'usage à l'art en l'ancrant dans des enjeux sociétaux et citoyens.

3.3 L'art de la *convenence* : Rémy Zaugg pour le lavoir de Blessey

Dans son célèbre *De pictura* (1435), Alberti développe une conception de l'art fondée sur la notion de « convenence⁴³⁹ » (*convenientia*, en latin). Le terme *convenientia* renvoie tout d'abord à une connaissance parfaite de la nature, du monde et du vivant. L'artiste imite le geste *convenent* de la nature afin de produire un microcosme du monde. Son art est harmonieux, maîtrisé car il est défini par les forces de la nature. Ensuite, cette conception a une dimension éthique. À ce titre, Alberti s'engage pleinement dans une structure politique en se soumettant à la volonté du pouvoir princier. Troisièmement, la *convenientia* est d'ordre social. Selon le peintre, le corps social anime le sujet, l'œuvre et la collectivité. Dans un contexte de cour princière, l'élan démocratique reste cependant très limité. Quatrièmement, cette notion a un

⁴³⁹ Dimitri Lorrain, « D'une convenence ouvrant à des nouveaux possibles » dans Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, p. 71.

sens rhétorique en ce qu'elle structure, fait dialoguer l'œuvre (individu) avec le monde social (collectivité). En cinquième point, elle renvoie à la forme de la peinture (agencement des éléments formels et spatiaux) dont l'invention de la perspective en est la forme la plus aboutie. Enfin, la *convenientia* de l'œuvre repose sur son efficacité à rendre les choses absentes présentes. En cela, la notion de *convenence* structure la pratique de l'artiste, de l'œuvre ainsi que l'ensemble des acteurs sociaux. Elle est un ordre harmonieux du monde (princier).

Partant de cette définition, Dimitri Lorrain applique la notion de *convenence* albertienne au bassin de Blessey, petit village bourguignon d'une trentaine d'habitants, réalisé entre 1997 et 2007 par l'artiste Rémy Zaugg. Alors que le lavoir daté du XIX^{ème} siècle, menace de s'effondrer, les villageois se mobilisent et engagent une phase de restauration. Le résultat n'étant pas concluant, une première médiation est organisée en 1996 sous l'impulsion du l'artiste médiateur Xavier Douroux, en présence de l'artiste.

Dans un premier temps, Rémy Zaugg se rend incognito à Blessey. Il constate que,

de même qu'il n'y avait pour lui aucun retour possible à la sculpture possible, de même il lui fut impossible de concevoir le lavoir comme de l'art appliqué à de l'architecture. Ce qu'il vit là-bas, c'était un lavoir qui, à l'issue de sa restauration, était devenu un monument inutile. Il rédigea un texte polémique dans lequel il montrait que ce lavoir, une fois reconstruit, devenait ridicule puisque, en effet, la topographie du village empêchait toute perception adéquate du bâtiment et que, en outre, la mécanisation des travaux ménagers du XX^{ème} siècle avait rendu superfétatoire le lavoir rénové. Ce lieu, qui avait été un point de rencontre, un lieu de sociabilité en marge du village, était devenu un vain monument dont la seule valeur était celle du spectacle qu'il offrait. Dans le meilleur des cas, on pouvait modifier les modalités de perception⁴⁴⁰.

Aussi s'agit-il non pas de restituer la fonction pratique et initiale du lavoir mais de tenter de comprendre quelle fonction peut-il encore occuper au sein du village.

Il convient de rappeler que c'est à la fin du XVIII^e siècle, par souci d'hygiénisme, que les premiers lavoirs sont construits. La loi du 3 février 1851 permet d'ailleurs à chaque village de subventionner la construction à hauteur de 30%. Le lavoir est un lieu éminemment social. Il fait partie du paysage rural autant qu'il témoigne des pratiques et des modes de vie des anciens. Comme le rappelle la chanson de Pierre Dupont en 1848, « Tous les jours moins le dimanche

⁴⁴⁰ Armin Schäfer, « Le percept de Blessey » dans Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, p. 58.

on entend le gai battoir, battre la lessive blanche dans l'eau limpide du lavoir. » À ses débuts, le lavoir est une simple pierre posée au bord de l'eau. Puis, plusieurs pierres sont rapprochées pour retenir les eaux et former un bassin. Contrairement aux idées reçues, les lavandières se rendaient le plus souvent au lavoir pour rincer le linge. Les bassins étaient divisés en deux parties : l'une pour le premier rinçage, l'autre pour le second rinçage. Si cette activité était très physique, elle était aussi très appréciée par les femmes du village qui s'y retrouvaient pour échanger, plaisanter, chanter et médire. Le lavoir était donc un haut de sociabilité pour les femmes et on estimait d'ailleurs la prospérité d'un village au nombre de lavoirs qu'il possédait. À partir du XX^e siècle, le lavoir est progressivement abandonné pour les lessiveuses, avant d'être définitivement remplacé dans les années 1960 par la machine à laver. En France, en 1914, on compte près de cinq cent lavoirs dont certains, de par leur architecture remarquable, sont aujourd'hui classés ou inscrits au titre de monument historique.

Artiste d'origine suisse, affilié à la mouvance de l'art conceptuel, Rémy Zaugg inscrit dès ses débuts ses recherches en tant que peintre, théoricien, puis concepteur de projets architecturaux dans un questionnement sur la perception du (paysage-)monde et ses signifiés. Le devoir de l'artiste est de donner à percevoir. A titre d'exemples, ses fonds monochromes (« un mot, un support », 1985) sur lesquels sont disposés les mots « ICI », « LÀ », « PERSONNE », « RIEN », sont un moyen d'établir la communication entre l'œuvre et le spectateur, d'éduquer son regard à l'art contemporain. Plus tard, il transpose cette stratégie dans l'espace urbain. Les mots envahissent l'espace public lors de l'exposition *Tabula rasa* (1991), à Bienne au cours de laquelle il interroge l'art dans sa troisième dimension et notre capacité à appréhender une œuvre dans l'espace. Les mots « VOIR MORT » se confondent ici avec les enseignes commerciales. Si l'art est avant tout un art de la composition, l'architecture est de ce fait l'art de bâtir. Si la ville change, la perception que nous en avons elle aussi. Ainsi Zaugg collabore dans divers projets urbains avec les deux architectes Herzog et de Meuron (Campus de Dijon (1990), la chambre des métiers de Bâle (1991). Le regard de l'architecte croise celui de l'artiste et donne lieu à des expositions d'architecture. L'exposition devient en effet un puissant outil de recherche : « Exposer, c'est fabriquer, c'est bâtir quelque chose, pas seulement rassembler et montrer. L'expression de l'élément est tributaire de celle de l'ensemble⁴⁴¹. »

⁴⁴¹ Rémy Zaugg, « L'architecture en soi ne m'intéresse pas » dans Herzog & de Meuron, *Histoire naturelle*, Montréal / Baden, Centre canadien d'architecture et Lars Müller publishers, 2002, p. 214.

Si l'harmonie de tous les éléments qui composent le lavoir laisse à désirer, l'enjeu réside dès lors pour Zaugg d'« honorer le passé révolu des gestes du nettoyage collectif autour de bassin – où le village connaissait un vivre-ensemble – et pour faire naître, à partir de la constatation de l'impossibilité du retour de cet ancien être-ensemble, un nouveau vivre-ensemble pour la communauté du village⁴⁴² ». Pour ce faire, l'artiste concentre son intervention uniquement sur le réaménagement topographique du site, autour de l'architecture semi-circulaire. Les anciens chemins longtemps délaissés, la restauration des pierres et la création d'un étang derrière le lavoir permettent de créer de nouvelles perspectives. L'œuvre devient une *œuvre-paysage* puisqu'en s'insérant dans l'environnement général, elle produit un nouveau système perceptif et signifiant.

Selon Lorrain, le lavoir de Blessey et l'acte de vivre-ensemble qui le constitue s'insèrent parfaitement dans la dynamique de *convenence*, précédemment analysée. D'une part dans sa dimension sociale, elle repose sur le fruit d'une collaboration et d'une confiance entre l'artiste, quelques habitants, des travailleurs d'un chantier d'insertion et le médiateur. Elle est aussi la rencontre entre deux mondes, le monde de l'art avec la ruralité qui se présente comme autant de signes d'échanges et d'ouverture à l'*autre* : « le processus collectif, rendu possible par ces éléments, a arraché chacun à sa solitude pour l'inscrire dans un véritable vivre-ensemble, et a entraîné une transformation du village et de la manière de vivre des acteurs du projet ⁴⁴³ ».

D'autre part, dans sa dimension dialogique, l'auteur revient sur le texte écrit, puis lu par Zaugg aux habitants. Avec des mots très durs mais d'une grande justesse, cette intervention a permis de mettre en évidence le malaise que ressentait les habitants de Blessey face à l'état de délabrement du lavoir et leur souffrance (refoulée), en l'absence d'un véritable vivre-ensemble :

Restauré, le lavoir semble prétendre à un nouvel avenir mais c'est une illusion. Restauré, le lavoir est puéril et grotesque, sa dignité passée / retrouvée est carnavalesque, insensée même, absurde. La restauration ponctuelle et exclusive du lavoir rend manifeste le délabrement physique, psychologique, à tout le moins culturel des alentours. Et les alentours délabrés prêtent au lavoir restauré un caractère d'autant plus grotesque que jamais plus il ne servira. Donner un sens à cette restauration pourrait peut-être être le travail de l'artiste. Puisque la perception sélective fut obnubilée

⁴⁴² Dimitri Lorrain, « D'une convenence ouvrant à des nouveaux possibles » dans Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, p. 79.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 77.

par le lavoir, prenons à présent le lavoir comme centre du monde et réorganisons le monde à partir de ce nouveau centre, afin que la restauration délirante se normalise⁴⁴⁴.

Face à ce triste constat, il s'agit donc de changer d'échelle et de faire du lavoir le « centre du monde ». On retient aussi l'action du maire de Blessey, du médiateur ainsi que celle du couple de paysans qui a cédé sa part de terrain pour l'œuvre. C'est dans un contexte de respect, de franchise et d'altérité que tout cela a été rendu possible (dimension éthique).



Les Nouveaux commanditaires, *Le lavoir de Blessey*, Bourgogne, Rémy Zaugg, 1997-2007.

D'un point de vue écologique, l'œuvre s'inscrit au cœur du paysage (*œuvre-paysage*). L'espace a été entièrement réaménagé pour cet effet, ce qui a inévitablement entraîné une réorganisation du village et de son être-ensemble. Le végétal a été retravaillé. Des arbres ont été plantés, un muret construit ainsi qu'un étang.

⁴⁴⁴ Vidéo documentaire de Blessey, 35mn : <http://www.newpatrons.eu/>

Enfin, d'un point de vue formel, l'œuvre conserve volontairement son ancienne structure et celle de béton d'avant-garde. Si un retour en arrière est impossible, il faut désormais composer un nouveau vivre-ensemble qui prenne en compte toutes les strates temporelles et sociales du village.

Aussi l'œuvre de Zaugg met-elle en pratique l'acte de *convenence*, tel que le définit Alberti. Elle s'inscrit dans une dimension formelle et symbolique, esthétique et culturelle, écologique et sociale. Il faut tout de même remarquer que le projet, dès ses débuts, a rencontré de vives résistances de la part des habitants. Rares sont ceux qui ont d'ailleurs courageusement collaboré et adhéré à la proposition des Nouveaux commanditaires. Il n'en demeure pas moins que l'*œuvre-paysage* de Blessey est aujourd'hui le résultat d'une « action complexe et collective qui a fait *co-venir* ensemble une œuvre, des sujets, un collectif et un environnement, selon une pratique démocratique concrète et exemplaire, ouverte à l'opacité et à la crise, et entraînant ainsi l'advenue d'un nouveau possible libérateur pour les sujets et pour la collectivité⁴⁴⁵ ».

Au vu de cette première étude de cas, on constate que l'action des Nouveaux commanditaires se place inévitablement dans un questionnement géo-artistique. En effet l'œuvre, en quittant les lieux qui lui sont communément dédiés, produit de nouveaux systèmes de perception du monde. À Blessey, le lavoir devient le centre du monde. Ce déplacement géographique de l'art pose alors la question de sa réception car ce n'est pas le musée, ni la galerie qui promeuvent sa reconnaissance. Si l'expérience que l'on fait devant une œuvre d'art perturbe les manières de voir, mêle diverses interprétations, sentiments et appréciations, elle questionne aussi notre rapport au monde qui nous entoure et à nous-même. L'œuvre est un fait social qui témoigne d'une époque, d'un certain ordre social à un moment donné.

3.4 Esthétique de la réception du « Faire faire » et « Faire » l'œuvre

Dans son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), le philosophe Walter Benjamin théorise, à travers le cinéma et la photographie, la perte de l'art comme fonction artistique au profit du politique. L'œuvre d'art, désormais conçue comme une

⁴⁴⁵ Dimitri Lorrain, « D'une convenence ouvrant à des nouveaux possibles » dans *Les Nouveaux commanditaires, Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, p. 84.

marchandise pour la masse, perd toute autonomie : « Les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude.⁴⁴⁶ » L'œuvre devient « une chose parmi les choses ». Benjamin adopte ici un point de vue qui n'est pas éloigné de celui de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer qui, dans la *Dialectique de la raison* (1947) observent l'aliénation de l'homme moderne à ce qu'il produit et la perversion de la raison : « L'industrialisme transforme l'âme de l'homme en chose ⁴⁴⁷ ».

Dans les années 1970, l'École dite de Constance, en Allemagne, incarnée entre autres, par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, tente de redéfinir le rôle (actif) du public dans la réception esthétique. Dans son *Esthétique de la réception* Jauss ambitionne ainsi une « nouvelle Aufklärung », en opposition à « l'anti-Aufklärung de l'industrie de la culture », – régression du plaisir esthétique en consommation et en divertissement organisés –. Si le théoricien partage avec Adorno la même critique de la marchandisation de l'art, il s'éloigne cependant de la conception dominante qui vise à considérer l'œuvre comme autonome et souveraine.

Jauss crée ici une esthétique de la réception entièrement tournée vers la figure du lecteur, dont l'expérience se fonde sur la notion d'« horizon d'attente » (intérêts, désirs, besoins, expériences). Cette expression, auparavant introduite par Hans-Georg Gadamer et Edmund Husserl dans le champ de la phénoménologie, repose sur une tension entre l'horizon du présent (moment de la réception d'une œuvre passée) et l'horizon du passé, révolu. Aussi pour le théoricien, tout texte (œuvre) est-il monde à percevoir et à comprendre. Il est un processus dynamique dont le sens se constitue et s'actualise lors de chaque rencontre avec son lecteur. Telle une partition, il éveille « à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache à la matérialité des mots ⁴⁴⁸ ». Pour en comprendre sa portée, il est donc indispensable pour le lecteur de le situer en continuité ou en rupture par rapport au système de valeurs traditionnel :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle révèle, la forme et la thématique d'œuvres

⁴⁴⁶ T. Adorno/M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1947, p. 134.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p 44.

⁴⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 52.

antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁴⁴⁹.

Le concept d'horizon d'attente renouvelle ici l'expérience esthétique. De la rencontre entre l'œuvre et le lecteur, s'engage un dialogue dans lequel plusieurs éléments (particuliers et communs, individuels et partagés) sont convoqués : « Une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière.⁴⁵⁰ » En cela, l'expérience esthétique (renouvelée) procurerait ainsi au lecteur de la jouissance : « La fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidienne. ».

Toutefois, c'est sans compter les dérives modernes qui portent à croire que pour apprécier et/ou juger une œuvre, il faut la situer dans un système de critères objectifs. Comme l'observe Jean-Marie Schaeffer dans *L'Art de l'âge moderne*, la théorie spéculative tend aujourd'hui à nous faire oublier que l'œuvre d'art, une fois créée, n'est plus un objet neutre. En effet, si toute œuvre ou action humaine repose sur trois composantes, - la première est le résultat d'une intention de l'artiste (la *poïétique*), la deuxième est une trace physique de la structure, enfin la troisième est la manière dont celle-ci donne lieu à des stratégies perceptives (la réception)-, l'œuvre (objet symbolique) est soumise à une réception spécifique. Elle est « validée », normée par le monde de l'art, selon les différentes modalités spatiales et temporelles qui la traversent. Le philosophe condamne en particulier la posture *anti-esthétique* qu'adopteraient certains mouvements artistiques tel que l'art conceptuel qui, en réaction à un art qu'ils considèrent « trop intellectualisé », en appellent à un retour du perceptif. Selon lui, cette polémique n'a pas raison d'être car « il n'existe pas d'expérience sensible purement rétienne. Ce qui fait la richesse de la relation esthétique, c'est qu'elle est justement indissociablement « sensuelle » et intellectuelle⁴⁵¹ ».

Dans le cadre de notre étude sur les Nouveaux commanditaires, l'apport de Hans Robert Jauss nous semble d'une grande pertinence dans la mesure où la vie quotidienne et la fonction

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵¹ Ghyslaine Guertin, « A la redécouverte de l'expérience esthétique : Rencontre avec Jean-Marie Schaeffer », *Horizons philosophiques*, « Paysages Esthétiques », vol. 3, numéro 2, 1993, p. 104.

sociale sont au cœur de leur démarche. En effet, lorsque François Hers formule son projet, il remplace une politique de l'offre par une politique de la demande. En cela, il renouvelle le sens social de l'art puisque le public n'est autre que le moteur de la création. Il s'agit d'inciter la société civile à oser « passer commande » et formuler « la raison d'être de l'art ». La théorie de la réception ici renouvelée, suppose que toute expérience esthétique, – dans la rencontre d'horizons d'attente–, peut transformer l'expérience ordinaire. La réception transforme l'horizon du lecteur (spectateur) en défiant ses expériences et ses pratiques sociales quotidiennes.

Aussi la création d'une œuvre et d'un contexte, - la mise en contexte de l'art dans des espaces du quotidien-, permet-elle de repenser les modalités de l'expérience réceptive. L'œuvre d'art, traditionnellement exposée au musée ou en galerie, n'est pas ici un pur objet esthétique. Ceux qui « font faire » et « font » l'œuvre en font aussi l'expérience. L'objet (symbolique) existe pour lui-même au sein d'un espace défini par ses commanditaires. Il est un monde d'expériences partagées. Il ne s'agit pas de savoir quel jugement porte-t-on sur l'œuvre mais plutôt « ce qu'elle fait » sur le spectateur puisque toute œuvre revêt une épaisseur sociale.

De ce point de vue, nous avons analysé que l'action des Nouveaux Commanditaires est exemplaire lorsqu'elle réussit à allier la création artistique et le débat citoyen : comment les œuvres peuvent-elles changer la société ? Comment formuler les désirs des citoyens et non plus seulement des artistes ? Comme l'analyse Pascal Gielen, « Les Nouveaux Commanditaires ont élaboré une méthode permettant la préservation d'un biotope artistique, et ce à travers la quête d'un cadre social plus vaste⁴⁵² ». Le monde de l'art n'est plus pensé comme autonome puisque les œuvres ont une valeur d'usage au bénéfice de la collectivité. L'art prend place dans les espaces du quotidien, hors les murs des institutions muséales pour devenir ainsi un bien commun.

⁴⁵² Pascal Gielen, « Les Nouveaux Commanditaires et l'intégration d'un autre possible » dans Les Nouveaux commanditaires, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 706.

Conclusion

Par cette recherche, nous avons donc tenté de présenter quelques visions de désolation urbaine mais aussi les perspectives de résilience qu'un tel spectacle peut, aujourd'hui et à l'avenir, offrir. D'emblée, l'une des difficultés majeures fut probablement de définir ce que l'on entend par « ruine contemporaine » et d'en saisir le moment politique. En effet, sous cette appellation, tout bâtiment ou espace que nous jugeons délabré et qui heurte notre perception esthétique, voire tactile, se retrouve pris dans ce paradigme ruiniste. Si pour paraphraser René-François Chateaubriand, tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines, l'expérience que nous en faisons quotidiennement n'est pas sans bouleverser notre rapport au temps et notre foi en l'avenir. D'une part, la ruine questionne par la violence et la puissance destructrice qu'elle revêt ; d'autre part, sa radicalité exacerbe notre incapacité à agir. Dans ce « temps en ruine » où le présent, sans passé ni futur, est l'unique horizon, la ruine s'élève comme ruine avant même de l'être. Elle devient immédiatement un objet politique qui avec lui, alimente une vaste poétique de la destruction, de l'accident et de voyeurisme. Elle est tantôt un lieu de pèlerinage et de recueillement pour les adeptes du Tourisme Noir, tantôt le cadre d'une mise en scène dystopique littéraire ou cinématographique, ou le sujet privilégié des médias pendant un temps. En cela, la ruine est un instrument méthodologique et politique pour analyser et disséquer les maux urbains contemporains. Elle invite à une posture critique originale autant qu'elle procède à une banalisation, voire à une indifférence.

Au cours de mes séjours de recherches à Détroit, puis à Beyrouth, j'ai constaté que si la ruine telle que nous la pensons aujourd'hui symbolise le nouveau visage de la décrépitude et de la déperdition, elle peut aussi devenir un véritable moteur de revitalisation urbaine. Ainsi à Détroit, les ruines interrogent-elles les possibles recompositions d'un écosystème urbain. Elles donnent lieu à des pratiques citoyennes alternatives et invitent à repenser le mode de vie citadin. Les habitants que j'ai rencontrés en avril en 2016 sont résilients malgré toutes les épreuves qu'ils ont endurées. Même s'ils ont parfois pensé à « quitter le navire » pour tenter leur chance dans une autre ville, ils ont participé activement à la redynamisation de leur quartier, notamment par le biais de l'agriculture urbaine. D'autres, en particulier les jeunes générations, contribuent aujourd'hui à la vie culturelle de la ville. Je retiens Eric Price, l'une des premières personnes que j'ai rencontrées à mon arrivée. Originaire de Chicago, ce trentenaire s'est installé à Détroit en 2014. Il a notamment participé à la création de l'auberge de jeunesse très colorée *Hostel Detroit*. Lieu d'échanges, de rencontres et de passage, de nombreux touristes, dont beaucoup

de français, séjournent régulièrement dans cette auberge. Éric est habitué aux mêmes questions et répond toujours avec la même conviction qu'il souhaite finir ses jours ici. Il apprécie le cadre de vie, les solidarités qui se sont constituées dans le quartier et l'entretien de son potager. Pour lui et ses amis, Détroit est un eldorado, une terre vierge de tous les possibles, un lieu de partage et d'expérimentations artistiques.

Pour ce dernier point, je pense en particulier à l'artiste Mike Kelley avec son installation *Mobile Homestead* (2011), aujourd'hui exposée dans le jardin du Museum of Contemporary Art of Detroit (MOCAD). Pendant un an, les habitants ont pu suivre le mobile-home vers le quartier irlandais où a grandi l'artiste, puis dans le quartier périphérique où il résidait peu avant sa mort et enfin, devant le musée Henri Ford. L'œuvre prend ici place dans l'espace public, au cœur et en périphérie de la ville. Elle est en interaction avec les habitants puisque la redécouverte de certains lieux symboliques favorise la réconciliation urbaine, à la fois individuelle et collective. Dans une autre démarche, j'ai eu l'opportunité lors de ce séjour de rencontrer Scott Hocking, artiste qui est né et travaille à Détroit. Il investit en particulier les sites abandonnés ou partiellement inoccupés qui ont fait la grandeur de la ville. À titre d'exemple, *Gardens of the Gods* (2009-2011) est une installation réalisée sur le toit de l'usine Packard, construite par Albert Kahn en 1905. L'artiste a ici conservé les douze colonnes comme piédestal pour les douze téléviseurs qu'elles portent et à chaque saison, il s'est rendu sur le site pour filmer et photographier le passage du temps.

Mes recherches ont aussi été nourries par les expériences du collectif *Suspended Spaces*, dont le deuxième déplacement à Beyrouth, a en grande partie motivé mon choix de travailler sur la guerre civile au Liban. Basé à Paris, ce collectif se compose de chercheurs dont Françoise Parfait, Jan Kopp, Jacinto Lageira, Daniel Lê, Eric Valette, ainsi que d'artistes internationaux tels que Maïder Fortuné, Valérie Jouve, Kader Attia et Marcel Dinahet. Tous ont exprimé le désir de travailler ensemble afin de porter un regard critique et artistique sur ces espaces déchus de la modernité. En mai 2015, dans le cadre d'un colloque intitulé *Paysage, images et conflits*, je me suis rendue à Beyrouth pour une semaine. Dès mon arrivée, je me souviens avoir été saisie de panique à la vue des tanks dans la ville et des stigmates guerriers sur les façades. Puis très vite, au bout de quelques heures de déambulation dans le quartier d'Hamra, je n'y prêtais presque plus attention, comme si ces cicatrices faisaient corps avec la ville. Je ne les voyais pour ainsi dire plus. Elles faisaient partie intégrante du paysage et revêtaient une sorte de force sublime, entre terreur et fascination. Pendant quelques jours, je délaissais mon appareil

photographique, me refusant à toute tentative de *ruins porn*. Je déambulais dans les rues, la tête souvent levée pour suivre les câbles électriques qui courraient le long des façades, j'empruntais les escaliers peints aux couleurs criardes et regardais les enfants syriens jouer à côté de leur abri de fortune. La tension était palpable mais je n'avais pas encore connaissance de toutes les données historiques qui alimentent, encore aujourd'hui, une certaine rancœur entre les Libanais et les Syriens.

Après mes séjours à Détroit et à Beyrouth, j'ai remis en question tout ce que je pensais savoir sur l'objet ruine. J'avais projeté sur ces deux villes des images de désolation et de villes fantômes, or il n'en était rien, ou du moins pas de la manière dont je le pensais. Certes, de nombreux espaces étaient tant laissés à l'abandon que je n'osais à peine m'y engager ; leur vision, glaciale et saisissante, n'était d'ailleurs pas si éloignée des films dystopiques tel que *Robocop* de Paul Verhoeven. D'autres, *a contrario*, pris dans un temps suspendu, dans un entre-deux d'une modernité inachevée, sont devenus, dans le cadre de cette recherche, de véritables potentiels réflexifs et artistiques. Lieux d'expérimentation de ma flânerie, ils ont été l'occasion de rencontres avec les habitants. La marche a bien sûr contribué à cela puisqu'elle m'a permis de percevoir ces espaces *autrement*. Le même espace me devenait à chaque passage un peu plus familier. Ce que je qualifiais avant mon départ de « ruines », ne l'était désormais plus à mes yeux. Il s'agissait plutôt des « carcasses d'après-festin », celles d'une modernité excessive ou d'une folie guerrière orchestrées par l'Homme.

Si cette recherche ne prétend pas répondre à toutes les questions qu'elle soulève, elle espère néanmoins apporter quelques éléments de réponses sur les possibilités de survivances urbaines que représente la ruine contemporaine et le rôle qu'elle pourrait jouer dans les grands défis urbains qui nous attendent. Comme nous l'avons analysé, la ville est un corps vivant, composé de multiples strates historiques plus ou moins enfouies. Elle est un espace interstitiel dynamique, traversé par de nombreux flux mais elle est aussi un espace d'expériences mentales et d'affranchissement. Pourtant, au fil des siècles, elle est devenue le visage de la désolation, des inégalités et de la remise en question du progrès. L'accélération du mouvement d'urbanisation, la croissance exponentielle des villes au profit d'un monde de réseaux, nous confrontent désormais à la notion d'illimité et la mutation perpétuelle. Vivre la ville au XXI^e siècle suppose donc pour tout citoyen de renouer avec l'utopie des lieux et de redéfinir une culture urbaine et citoyenne qui enlacceraient le privé et le public, le personnel et l'impersonnel afin de créer de nouveaux cadres de condition urbaine. Si la ville est un espace de tensions, elle est

aussi un lieu d'altérité, d'expression publique et politique. En cela, l'action des Nouveaux Commanditaires propose de véritables opportunités pour panser « la chose urbaine » comme un espace citoyen mondial. Leur action s'étend d'ailleurs aujourd'hui à plusieurs pays européens (Suisse, Italie, Allemagne, Belgique), voire continent comme en Afrique, au Cameroun. Chaque pays, à sa manière, déploie son action pour faire émerger un art de la démocratie. Le cas des Nouveaux Commanditaires n'est pas le seul. À titre d'exemple, la Fondation Daniel et Nina Carasso pour la Nature, créée en 2010 sous l'égide de la Fondation de France participe aussi à ce chantier urbain et citoyen. Elle finance notamment des projets d'alimentation durable ainsi que l'accès à l'art par la transmission des métiers d'art, de formation et de recherche.

Repenser la ville, c'est donc proposer de nouvelles visions et de nouvelles formes, dans la même veine que le Baron Haussmann, Charles Fourier, Robert Owen et Jean-Baptiste Godin au XIX^e siècle. Pour cela, il convient de prendre en compte les dysfonctionnements urbains existants (écologie, technique, culture, solidarité), tout en les intégrant dans un système de pensées politiques, urbanistiques et utopiques adéquat. À la manière des architectes Yona Friedman et de Constant qui, dans les années 1960 intègrent une pensée utopique à l'urbain, de plus en plus d'intellectuels et de politiques participent à l'élaboration de nouveaux modèles. À titre d'exemples, le mouvement *Transition* fondé en 2006 par le théoricien et enseignant en permaculture Rob Hopkins regroupe aujourd'hui plus de deux-mille initiatives à travers cinquante pays et contribue activement à l'élaboration d'une pensée positive de la ville de demain. On cite aussi la ville de Loos-en-Gohelle dont le maire, visionnaire, a permis d'en faire un modèle de ville résiliente. Plusieurs spectres de survivances urbaines s'offrent ainsi à nous, car « une ville est une réserve, une puissance, mais aussi un acte sans fin recommencé, un ensemble vivant qui ne vit que de ce qui frémit dans sa trame. Une ville est une somme d'agencements réalisés et, à chaque fois, dans chaque parcours, la réalisation d'un nouvel agencement, d'une nouvelle phase. Masse et lignes, masse de lignes enchevêtrées, labyrinthe de couloirs et de vestibules om un fil d'Ariane, imprévisible se tend. La ligne souveraine est la résonance de ce fil, où peut s'étendre la vibration discrète d'un traité de paix⁴⁵³. »

⁴⁵³ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, 2013, p. 33.

Bibliographie

- ADORNO T., HORKHEIMER M., *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1947.
- AGAMBEM G., *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002.
- ARDENNE P., *Un art conceptuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- ARDENNE P., *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- AUGÉ M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.
- AUGÉ M., *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et rivages, 2001.
- AUGÉ M., *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.
- BALLARD J.-G., *L'île de Béton*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, 1972.
- BAUDELAIRE C., *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de poche, 2003.
- BAUDRILLARD J., *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.
- BENJAMIN W., « Paris, capitale du XIX^e siècle », dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1990.
- BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939),
- BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2011.
- BONNEL C., « Comment habiter un poncif artistique (les ruines de Détroit) » dans *Esthétique des ruines : poïétique de destruction*, Egaña M., Shefer O. (dir.), Rennes, PUR, 2015.
- BONNEL C., « Espace et mémoire collective à Beyrouth : quand la ruine de guerre hante l'œuvre contemporaine » dans *Paysages, images et conflit : l'expression de la crise dans les sociétés*, Yengué J.L et Sfeir C., Tours, PUFR, 2019.
- BOUCHIER M., « Le moment politique des ruines », *Revue Frontières*, Université du Québec à Montréal, novembre 2016.
- BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 2001.
- BURKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1998.
- CALLENBACH E., *Écotopie*, Paris, Éditions Stock, 1978.
- CARERI F., « Le nomadisme et le dépassement de l'architecture », *Constant : une rétrospective*, Paris, Musée Picasso, 2001.

CERTEAU M. de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, t. 1, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1980.

CHASLIN F., *Une haine monumentale. Essai sur la destruction des villes en ex-Yougoslavie*, Paris, Paris Descartes & Cie, 1997.

CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Mémoires d'Outre-Tombe*,

CHATEAUBRIAND F.-R. de, *Génie du Christianisme*, t. 3, Livre V, Paris, Flammarion, 2018.

CHOMBART de LAUWE P.H., *La fin des villes : Mythe ou réalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1982.

CORM G., *Le Liban contemporain*, Paris, La Découverte, 2003.

DEBORD G., *La société de spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DEBORG G., « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste n°2 (1958-1969)*, Paris, Fayard, 1997.

DEWEY J., *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

DIDEROT D., *Salon de 1767 (1767)*, Paris, éd. Hermann, 1995.

DIAMOND J., *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, 2006.

DOBREVA N., « Le 11 septembre 2001 aux États-Unis et sa kitchification accélérée » dans *Esthétique des ruines, poétique de la destruction*, M. Egaña, O. Shefer (dir.), Rennes, PUR, 2015.

FOUCAULT M., *Le corps utopiques. Les hétérotopies*, Éditions Lignes, 2019.

FORERO MENDOZA S., « De la visibilité des ruines » dans *Que faire de nos ruines ? Poétique et politique des vestiges*, Liaroutzos C. (dir.), Rennes, PUR, 2015.

FORTNI M., *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre : Beyrouth, centre-ville, une commande exemplaire*, L'Harmattan, Paris, 2001.

GRACQ J., *La forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

HABERMAS J., *L'espace public*, Paris, Payot, 1978.

HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

HARVEY D., *Géographie et Capital : vers un matérialisme historico-géographique*, Éd. Syllepse, Paris, 2001.

HARVEY D., *Paris, Capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012.

HÉNAFF M., *La ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2008.

HERS F. et DOUROUX X., *L'art sans le capitalisme*, Paris, Les Presses du réel, 2011. Les

HOWARD E., *Les cités jardins de demain*, Paris, Dunod, 1969.

JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JEUDY P.-H., *Le désir de catastrophe*, Paris, Aubier, 1990.

JONAS H., *Le principe responsabilité*, Paris, Champs Flammarion, 1979.

KOOLHAAS R., « La Ville Générique », *Junkspace*, Paris, Payot, 2001.

KOOLHAAS R., *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Paris, Payot, 2017.

LA CECLA F., *Contre l'architecture*, Paris, Arléa, 2011.

LACROIX S., *Ruine*, Paris, Édition de la Villette, 2008.

LACROIX S., *Ce que nous disent les ruines*, Paris, L'Harmattan, 2012.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Crès, coll. « L'Esprit nouveau », Paris, 1924.

LES NOUVEAUX COMMANDITAIRES, *Faire Art comme on fait société*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

LÉVI-STRAUSS C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS C., *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS C., *Race et histoire*, Paris, Denoël, 1987.

LYNCH K., *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1960.

LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

LYOTARD J.-F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

MAKARIUS M., *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004.

MAKARIUS M., *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Champs Arts Flammarion, 2011.

MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, « Les techniques du corps », Paris, PUF, 1950.

MILLET C., *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2015 (1987).

MONGIN O., *La condition urbaine : la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil.

MONS A., *L'ombre de la ville : Essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1994.

MONS A., *Paysage d'images*, Paris, L'Harmattan, 2006.

NORA P., « l'évènement monstre », *Communications*, n° 18, 1972. Pierre Nora, Jacques Le Goff, *Faire de l'histoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1974.

NORA P., *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

OLIVIER L., *Le sombre abîme du temps. Mémoire et Archéologie*, Paris, Seuil, 2008.

PAQUOT T., *L'espace public*, Paris, La découverte, 2009.

PAQUOT T. et YOUNÈS C., *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, Éditions de la Découverte, 2010.

PEREGALLI R., *Les Lieux et la Poussière*, Paris, Arléa, 2017.

POPELARD A. et VANNIER P., « Détroit, la ville qui rétrécit », *Le Monde diplomatique*, janvier 2010.

QUIRÓS K., IMHOFF A. (dir.), *Géo-Esthétique*, Pougues-les-Eaux, Éditions du Parc Saint Léger -Centre d'art contemporain, 2014.

RICOEUR P., *La Mémoire, l'histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

RIEGL A., *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RONCAYOLO M., *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990.

SALOMON CAVIN J., MARCHAND B. (dir.), *Antiurbain. Origines et conséquences de l'urbaphobie*, Lausanne, Presses polytechnique et universitaires romandes, 2010.

SIMMEL G., « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », dans *La philosophie de l'aventure. Essais*, traduit de l'allemand par Alix Guillain, Paris, L'Arche, 2002.

Roger A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997.

SMITHSON R., « Entropy and the New Monuments », *Artforum*, juin 1966.

SMITHSON R., « The Monuments of Passaic », *Artforum*, décembre 1967.

SMITHSON R., *Une Rétrospective. Un paysage entropique 1960-1973*, Éd. Musée de Marseille-RMN.

SOJA E., *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other-Real-and-Imagined Place*, Oxford, Blackwell, 1996.

SOJA E., « La ville et la justice spatiale », *Justice spatiale* : [www.http/www.jssj.org](http://www.jssj.org).

SOMHEGYI Z., « Réflexion sur une contradiction des termes », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°13, 2014.

SUSPENDED SPACES (collectif), *Suspended Spaces 1 : Famagusta*, Paris, Éditions Black Jack, 2011.

SUSPENDED SPACES (collectif), *Suspended Spaces 2 : une expérience collective*, Paris, Éditions Black Jack, 2012.

SUSPENDED SPACES (collectif), *Suspended Spaces 3 : inachever la modernité*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2014.

TOURAINÉ A., « La société comme utopie » dans *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Tower L., Schaer R.(dir.), Paris, BNF / Fayard, 2000.

TIBERGHIEU G., *Le Land Art*, Paris, Carré, 1993.

TOHME Y., *Intensive Beyrouth*, Rennes, Éditions Norma, 2014.

VERGARA C.J., « Visible City », *Metropolis*, avril 1995.

VIRILIO P., *Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 2002.

VIRILIO P., *L'accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

Filmographie

BIGELOW K., *Detroit*, 2017.

CONDON B., *Dreamgirls*, 2006.

COPPOLA S., *Virgin Suicides*, 1999.

EASTWOOD C., *Grand Torino*, 2008.

FLEISCHER R., *Soleil vert*, 1973.

FOLMAN A., *Valse avec Bachir*, 2008.

GOSLING R., *Lost River*, 2014.

HADJITHOMAS J., JOREIGE K., *Je veux voir*, 2008.

HANSON C., *8 Mile*, 2002.

HERS F. et POGGI F., *Les Nouveaux Commanditaires : les débuts d'un nouveau chapitre de l'histoire de l'art*, 2011.

JARMUSCH J., *Only Lovers Left Alive*, 2013.

KUBRICK S., 2001 : *l'Odyssée de l'espace*, 1968.

TILLON F., *Détroit, ville sauvage*, 2010.

TRUMBULL D., *Silent Running*, 1972.

VERHOEVEN P., *Robocop*, 1987.

Allégorie du temps, la ruine conjugue depuis toujours Savoir et Imaginaire. Pourtant, depuis le XX^e siècle, la douce mélancolie ruiniste telle que nous la connaissons depuis la Renaissance connaît une véritable subversion. En effet, l'apparition des ruines de guerre, l'horreur des événements et la brutalité du monde contemporain plongent la ruine dans un nouveau paradigme esthétique, celui du tragique, voire du kitsch. La ruine ne renvoie plus seulement au passé, mais bel et bien à un présent qui voit son pouvoir de destruction changer d'échelle. Si nos sociétés postmodernes entraînent dans leur chute de plus en plus d'espaces qu'elles jettent, le concept de ruine peine à trouver sa place dans un monde qui n'est plus en mesure de produire les conditions mêmes de son existence. Cette réapparition inopinée d'un nouveau genre de ruines (industrielles, écologiques ou guerrières) bouleverse le vocabulaire communément établi et tend à faire disparaître la ruine comme réalité mais aussi comme concept fondé sur l'autonomie, le fragment et la temporalité. Aussi, cette recherche propose-t-elle de s'interroger sur la manière d'appréhender ces espaces délaissés ou « en suspens » dont la vision, parfois brutale, perturbe nos sens, nos repères esthétiques et historiques. À Détroit et à Beyrouth, les ruines en milieu urbain se présentent comme autant de cicatrices d'un tissu qui aurait brutalement perdu sa fonctionnalité et son identité. De la pratique photographique du ruins porn au tourisme noir, leur contemplation soulève de vives interrogations autant qu'elle donne lieu à de nouveaux discours et à des approches esthétiques et artistiques inédites.

An allegory of time, the ruin has always associated Knowledge and Imagination. Since the XXth century, however, the ruin has been extensively subverted, shattering the gentle melancholy familiar to us since the Renaissance. With the appearance of ruins of war, alongside the horrifying events and brutality of the modern world, ruin has plunged into a new aesthetic paradigm, marked by tragedy or even kitsch. Ruin no longer takes us back solely to the past. It also conjures up a present whose powers of destruction have reached a new scale. Our postmodern societies are caught in a downward plunge, taking with them more and more spaces that they discard and abandon, replacing them with new economic systems. Yet the concept of ruin is struggling to find its place in a world that is no longer able to provide the conditions necessary for its existence. The unexpected reappearance of a new type of ruin (industrial, ecological or created by war) throws our common vocabulary into disarray, tending to efface ruin not only as a reality but also as a concept in its independent, fragmented and temporal nature. This research therefore explores the way we understand these abandoned or suspended spaces. Sometimes brutal to look at, they disturb our senses as well as our aesthetic and historic references. In Detroit and in Beirut, for different reasons, the ruins of the urban environment can be seen as scars in a fabric that has suddenly lost its function and its identity. From the photographic movement of ruin porn to dark tourism, the contemplation of these ruins raises pressing questions while, at the same time, giving rise to new propositions and new aesthetic and artistic approaches.