

L'ÉCOLE DU FAIRE : ENJEUX D'UNE PRATIQUE D'ARTISTE ARCHITECTE



Chantal DUGAVE

Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis
École doctorale Pratiques et théories du sens

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La-Villette
Équipe de recherche GERPHAU, EA 7486

L'ÉCOLE DU FAIRE : ENJEUX D'UNE PRATIQUE D'ARTISTE ARCHITECTE

Thèse de doctorat en architecture

Chantal DUGAVE

Thèse dirigée par M. Xavier BONNAUD,
Professeur des écoles d'architecture, GERPHAU, ENSA Paris-la-Villette

Soutenue le 10 janvier 2022

JURY

M. Ruedi Rodolphe BAUR, designer. Docteur en design, école doctorale département des Arts, Université de Strasbourg.

M. Xavier BONNAUD, architecte. Professeur HDR en architecture à l'ENSA-Paris-la-Villette, directeur du laboratoire GERPHAU, ENSA-Paris-la-Villette.

Mme Hélène HATZFELD, politologue. Docteure d'État en science politique, chercheuse au Centre de recherche sur l'habitat-LAVUE.

M. Jean-Philippe PIERRON, philosophe. Professeur HDR en philosophie de la vie, de la médecine et de la santé. Universités de Bourgogne.

Mme Sylvie SALLES, architecte. Professeure HDR en projet de paysage à l'École Nationale Supérieure de Paysage.

Mme Chris YOUNÈS, philosophe. Professeure HDR émérite à l'ENSA-Paris la Villette et à l'École Spéciale d'Architecture, fondatrice du réseau PhilAU.

REMERCIEMENTS

Chris Younès m'a entraînée vers la philosophie dont je sais à présent que je ne la quitterai plus. Hélène Hatzfeld m'a, dans le parcours pédagogique que nous avons fait ensemble, montré l'importance de la recherche et donné l'envie de faire cette thèse. Elle m'a ensuite permis de trouver les ressources pour aller jusqu'au bout. Chris et Hélène : deux grandes professionnelles et deux femmes inspirantes ! Xavier Bonnaud m'a fait confiance et suivi tout le long de la thèse et du parcours personnel que j'ai eu à faire, me laissant le temps dont j'avais besoin. Jean-Pierre a vécu avec la thèse et moi, en un ménage à trois durant toutes ces années, ronchonnant parfois mais toujours attentif à ce que je voulais dire et présent pour m'aider à trouver les mots. Mon père m'a toujours soutenue, ma mère également, qui nous a quittés en chemin mais dont je sais combien elle était sensible à ce que sa fille avait engagé. Longtemps ma famille s'est demandé pourquoi je faisais une thèse. Mais elle a compris combien j'étais motivée et m'a alors toujours affectueusement soutenue. Une autre Chantal de cœur nous aura aussi quittés, qui aura été un phare dans ma vie en plus d'inciter mes parents à me donner son prénom. Mon grand-père a construit notamment le George Washington Bridge. Nul doute qu'il m'aura inspirée, comme cette arrière-grand-mère, Pearl Wood, qui s'adonnait à la peinture avec talent. Que tous soient remerciés. Mais aussi mes collègues enseignants de l'École nationale supérieure d'Architecture de Lyon et le personnel de l'administration. Il m'auront soutenue dans cette aventure au long cours d'artiste architecte et d'enseignante. Mes amis artistes de l'Usine Chapal à Montreuil : c'est en partie grâce à cet univers affectif et professionnel exceptionnel avec Anne, Brigitte, Cécilia, Christine, Claudia, Yu, Delphine, Marie, Natasha, Vanessa et bien d'autres, que j'ai pu aller de la création à la pédagogie. À ces autres compagnes de route -Carine, Saida, Marie-, je souhaite d'aller jusqu'au bout. Comme je le souhaite à mes collègues doctorants du GERPHAU, Mina, Nafiseh, Antoine, Dimitri et tous les autres, Victor ayant ouvert la voie. Sans les commanditaires pour lesquels j'ai eu à créer ou à enseigner, la recherche n'aurait pas vu le jour. Avec Tainah et les autres étudiants, que toutes et tous soient remerciés, vous dont la bienveillante attention m'a permis de trouver la force nécessaire pour aller jusqu'au bout.

RÉSUMÉ

L'ÉCOLE DU FAIRE : ENJEUX D'UNE PRATIQUE D'ARTISTE ARCHITECTE

La thèse porte sur les conditions et les enjeux de la fabrication d'œuvres dans des espaces de/en souffrance. Elle s'appuie sur la pratique d'un artiste architecte, associée à l'expérience pédagogique acquise en tant qu'enseignante à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon, dans la discipline « Art et Techniques de Représentation ». Cet enseignement s'exerce sur des terrains d'étude similaires. La notion d'« espaces de/en souffrance » qualifie des contextes de crise, de maladie ou de guerre, générateurs de fragilités, de faiblesses, de désordres. Les travaux professionnels et ceux qui sont traités dans le cadre pédagogique constituent le corpus de la thèse. La démarche étant empirique, la méthodologie suivie consiste à intégrer la pratique dans le dispositif de la thèse. Pour cela, chaque expérience ou projet a été analysé et est restitué sous la forme de carnets de bord, suivant une démarche associée à l'ethnographie. Ceux-ci sont situés en annexe. La thèse analyse le processus expérimental du « faire » et ce qu'il engendre. Le *faire défait* l'ordre préalable, propre à chaque espace de/en souffrance et le *refait* autrement, ouvrant de nouveaux champs de lecture : à quelles conditions, proposer un point de vue différent permet-il alors de réinterpréter un contexte ? Quel champ cognitif développe-t-il ? En dialogue avec d'autres expériences artistiques ou d'enseignement, la thèse questionne ainsi la relation entre pratique et théorisation, les cheminements par lesquels des expérimentations-artistiques ou pédagogiques deviennent des démarches de recherche. En quoi le faire peut-il construire du sens ? Dans quelle mesure rend-il possibles des actes de réparation ? Cette réflexion conduit à une hypothèse : le processus du *faire* peut ouvrir un espace de débat politique et pédagogique.

Mots clés : art, architecture, faire, expérience, réparation, pédagogie, débat.

ABSTRACT

THE SCHOOL OF DOING : AN ARTIST ARCHITECT PRACTICE AT STAKE

The thesis focuses on the conditions and issues of doing works in “ spaces of/in suffering ”. It is based on the practice of an artist-architect, combined with the teaching experience acquired as a teacher at the “ École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon ”, in the discipline : “ Art and Techniques of Representation ”. This teaching is carried out in similar fields of study. The notion of “ spaces of/in suffering ” describes contexts of crisis, illness or war, which generate fragility, weakness and disorder. The professional works and those dealt with in the pedagogical framework constitute the corpus of the thesis. Since the approach is empirical, the methodology followed consists of integrating practice into the thesis. For this purpose, each experience or project was analyzed and is reported in the form of logbooks, following an approach associated with ethnography. These are located in the appendix. The thesis analyses the experimental process of “ doing ” and what it generates. The doing thus undoes the prior order, specific to each space of/in pain, and recreates it in a different way, opening up new fields reading : under what conditions does proposing a different point of view make it possible to reinterpret a context ? What cognitive field does it develop ? In dialoguing with other artistic or teaching experiences, the thesis thus questions the relationship between practice and theory, the pathways by which artistic or pedagogical experiments become research approaches. How can doing construct meaning ? To what extent does it make acts of reparation possible ? This reflection leads to an hypothesis : the process of doing can open a space for political and pedagogical debates.

Key words : art, architecture, doing, experience, reparation, pedagogical, debate.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
INTRODUCTION	11
Objet et intention de la recherche	
Le corpus de la thèse	
La démarche	
État du questionnement	
Bases théoriques	
Plan de la thèse	
PREMIÈRE PARTIE	
Quand faire, c'est engager	29
Chapitre 1 - Au départ, l'impulsion	30
Trois types de situations	
La juste mesure	
Com-pression et ex-pression	
L'impulsion et le temps	
Chapitre 2 - Processus du faire	48
Images de pensée	
L'image ouverte	
De l'image à l'objet	
De l'objet à l'image	

Chapitre 3 - Faire en espace <i>de/en</i> souffrance	64
Le choix du contexte : « des affects ouverts sur ... »	
Espace <i>de</i> souffrance	
Espace <i>en</i> souffrance	
Le contexte s'exprime	

DEUXIÈME PARTIE

Défaire pour pouvoir faire	79
---	----

Chapitre 4 - Entre ordre et désordre	80
Le dialogue de l'ordre et du désordre	
Être et agir entre	
La pensée complexe	
La stratégie, la tactique, la <i>mêtis</i>	

Chapitre 5 - Processus de décalage	100
La distance allusive	
Remettre en mouvement	
Enseigner le décalage	
La distance critique	

TROISIÈME PARTIE

Faire-défaire-refaire : les enjeux d'un processus	127
--	-----

Chapitre 6 - Acte de réparation ?	130
Réparer n'est pas refaire à l'identique	
Prendre soin des espaces <i>de/en</i> souffrance	
Des gestes de réparation	
Réparer les blessures	

Chapitre 7 - Espace <i>de/en</i> débat	150
Pédagogie engagée	
Des ripostes constructives	
Le débat impossible	
« Au nom de quoi ? »	

CONCLUSION	181
TABLE DES FIGURES	191
GLOSSAIRE	193
BIBLIOGRAPHIE	195
ANNEXES : Carnets de bord	209
Artiste architecte : effets déclencheurs	211
Mémorial national de la Prison Montluc	223
Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté	257
Universités d'été « Architecture et Champagne ».....	275
Expérimentation à Saint-Fons	289

INTRODUCTION

Depuis le début des années 1990, des associations d'architectes mettent en avant des démarches alternatives au processus traditionnel d'élaboration du projet architectural ou urbain. Une effervescence de collectifs, souvent portés par la jeune génération, expérimentent de nouvelles méthodes croisant des aspects éducatifs, participatifs et artistiques. Dans les écoles d'architecture, nous observons une prise de conscience et un engagement sur les questions sociétales et environnementales, dans le choix des thèmes des mémoires ou des problématiques des projets de fin d'étude. Cette période d'interrogation et de fragilité engendre des transformations, conduit à appréhender l'activité architecturale différemment, notamment en croisant avec les pratiques de disciplines voisines. La présente thèse en architecture se situe elle-même dans un champ dont le positionnement est transversal.

Ce travail ne vient pas à la suite d'un cursus universitaire conventionnel, mais s'est construit en partant d'une expérience professionnelle et pédagogique qui conduit à l'exercice d'une activité d'*artiste architecte*, laquelle est détaillée dans le carnet de bord « Artiste architecte : effets déclencheurs ». Elle fait suite à l'obtention du diplôme d'architecte à l'École polytechnique de Lausanne, en 1998, et d'un post-diplôme à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon, en 2000. Cette dénomination (artiste architecte) est précise et énonce la complémentarité de deux pratiques. L'approche artistique d'une part donne la possibilité d'expérimenter, de questionner des sujets au-delà de la commande, d'interroger le sens là où on ne l'attend pas. Quant à la pratique architecturale, elle aborde un élément fondamental de la discipline, la notion d'espace, entendu d'un point de vue formel mais aussi comme territoire de l'expérience humaine. Pour reprendre les propos de Bruno Zevi, « L'architecture n'est pas seulement un art, pas seulement l'image des heures passées, vécues par nous et par les autres : c'est d'abord et surtout le cadre, la scène où se déroule notre vie »¹.

À la pratique professionnelle, s'ajoute l'expérience pédagogique engagée

1. ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, trad. Trichaud Lucien, Paris, Éditions de minuit, 1993 (1959), p. 16.

en tant qu'enseignante à l'École nationale supérieure d'Architecture de Lyon, dans la discipline « Arts et techniques de la représentation ». Le besoin d'une orientation vers la recherche s'est ensuite fait sentir, le premier déclencheur étant l'envie de comprendre les mécanismes de création et de savoir comment les transmettre aux étudiants. Dans un deuxième temps, la préparation au concours pour devenir maître de conférence en écoles d'architecture, a favorisé le passage à l'acte de l'écriture. Retranscrire par écrit et donc avoir à synthétiser une démarche principalement tournée vers la pratique, a conduit à l'analyse de l'action et donc à la compréhension de ce qui est en jeu dans la pratique, sa signification. L'exercice fut instructif car il fallait notamment trouver les mots justes pour qualifier les situations et les concepts : une découverte en fait des moyens pour passer du « savoir voir » au « savoir argumenter » du chercheur.

Depuis 2005, date à laquelle les écoles d'architecture sont passées à la réforme LMD², la question de la recherche et de son articulation avec les disciplines enseignées est devenue centrale. La principale discipline enseignée est la pratique architecturale : elle doit étudier et transmettre en parallèle en quoi elle est une connaissance et comment elle s'articule avec la théorie. Les processus créatifs de conception sont un des thèmes fondateurs d'une profession qui doit d'une part intégrer les dimensions techniques, sociales ou urbaines et d'autre part faire l'objet d'analyses permettant une compréhension approfondie de ce qui est en jeu. Or la démarche artistique mobilise elle aussi la créativité. Une des hypothèses à ce stade est que des passerelles sont possibles, en particulier sur ce sujet, entre l'art et l'architecture. Les conclusions d'une telle approche, fondée sur l'analyse de la pratique artistique, pourraient alors aider à répondre aux questions posées dans les écoles et constituer un appui à la transmission du savoir aux étudiants.

Une autre raison qui explique pourquoi un travail de thèse a été engagé est liée à la quête d'un positionnement du travail artistique et pédagogique par rapport à la société contemporaine. Déjà, les contextes à la source des travaux artistiques réalisés et des expériences pédagogiques, matériau de cette recherche, sont choisis car ils sont générateurs de fragilités, de faiblesses ou de désordres. Ils interpellent alors les représentations lisses, normées, conventionnelles du cours du monde, décalent les points de vue, participent à fabriquer du sens. Ils sont des vecteurs de métamorphoses et de transformations, balises ouvrant des champs d'exploration et

2. La réforme des études d'architecture s'inscrit dans le cadre du dispositif d'harmonisation à l'échelle européenne des cursus et grades universitaires « licence, master, doctorat » (LMD).

indicateurs dont la prise en compte alimente les projets. Il existe ainsi une proximité avec le courant existentialiste, dans lequel l'individu crée le sens et l'essence de sa vie par son action. En quelque sorte, en tant qu'artiste architecte, il s'agit de savoir ce que ce positionnement apporte à la transmission de l'architecture.

OBJET ET INTENTION DE LA RECHERCHE

Initialement, le sujet de la thèse portait sur le thème suivant : « Du lieu à la réparation. Le rôle du projet artistique au camp de Rivesaltes ». Il était né de la réponse à un appel d'offre public visant à créer et réaliser une intervention artistique pour le mémorial du Camp de Rivesaltes. L'intérêt de ce site et l'environnement cognitif qu'il suggérait poussaient à ce qu'il soit choisi comme terrain d'étude. La proposition n'a pas été lauréate de la consultation. Cette éventualité avait été envisagée et le travail aurait pu se poursuivre sur le site. Néanmoins, peu à peu, la motivation a changé, les doutes se sont installés. La difficulté de se rendre sur place n'arrangeait pas les choses. Alors, au lieu de travailler sur un projet en devenir, l'idée a été de s'appuyer sur les expériences vécues, de prendre conscience de la manière d'agir et de réagir, en quelque sorte une pratique réflexive. Se rapportant à une activité conduite sur une période de près de vingt ans et qui forme un corpus d'analyse riche, elle consistait à caractériser la manière dont les réflexions et les projets étaient organisés, à formaliser les savoirs qui en émergeaient pour les rendre lisibles et visibles. La décision a donc été naturellement prise de réaliser au préalable un retour réflexif sur la pratique personnelle, d'examiner en quoi elle suscitait des questionnements qui aideraient par la suite à positionner le sujet de la recherche.

Cette réflexion engagée, elle s'avère aussi, avec le temps, permettre la compréhension des analogies existant entre la pratique artistique et la pédagogie développée en école d'architecture. Avant qu'une démarche de recherche ne soit initiée, ces deux activités étaient menées en parallèle, sans imaginer un rapprochement possible entre elles. Depuis, les manières de conduire les processus de création se sont révélées présenter des similitudes, notamment dans le choix des contextes tel qu'évoqué plus haut. Dans la majorité des cas, les étudiants travaillent sur des problématiques réelles. Cet ancrage dans la réalité est conforté par l'appel à des acteurs extérieurs à l'école. L'idée est de construire un champ d'expérimentation dans

lequel vont être testées des situations, mis en question des points de vue conventionnels. De là découle la deuxième hypothèse : il s'agit d'inviter les étudiants à comprendre le contexte puis à être créatifs en déplaçant le regard et en montrant la réalité autrement. Il y a création certes mais qui interroge et ouvre à d'autres perspectives et non qui ferme ou sclérose. La découverte de ces similitudes a donc naturellement amené à intégrer, dans le corpus de ce que la recherche étudie, des travaux réalisés avec des étudiants.

À l'origine, le concept de « réparation » tenait un rôle central. Or la maturation de la thèse l'a fait passer à une place secondaire. Pourquoi ? C'est que le terrain d'étude était initialement un lieu d'histoire et de mémoire. L'hypothèse avancée alors était de savoir si le projet artistique pouvait constituer une tentative de réparation. Depuis, le sujet s'est déplacé. Il s'agit maintenant d'envisager plusieurs pratiques artistiques ou pédagogiques et, en les associant, d'analyser en quoi elles sont capables de produire de la connaissance. Le sujet de la réparation s'en est donc trouvé renvoyé au deuxième plan.

L'objet de recherche est donc l'analyse des enjeux d'une pratique d'artiste architecte sur des sujets qui questionnent des « espaces *de/en* souffrance ». Cette expression, proposée par l'auteure, n'appartient pas aux catégories d'action publique connues, même si elle partage avec certaines d'entre elles (quartiers en difficulté, sensibles...) une dimension métaphorique. En parlant d'espace, elle emprunte au registre des enseignements en écoles d'architecture. Le terme, par son acception large, qui le distingue du territoire dans sa portée administrative, désigne une étendue ou plus exactement un volume considérés dans leurs qualités morphologiques, qualifiés par l'existence de bâtis et de non-bâtis, en interaction avec des pratiques, des sensations et des représentations humaines. L'espace, plus précisément, est en étroite relation avec le temps ; il est façonné par la pluralité plus ou moins conflictuelle d'histoires et de mémoires. C'est à cet espace-temps que les actions présentées dans cette thèse s'intéressent. La qualification qui lui est adjointe « *de/en* souffrance » précise le champ d'intérêt et l'orientation de l'action. Les implications de la distinction et de la relation entre le « *de* » et le « *en* » seront analysées dans le corpus de la thèse. Dans l'immédiat, il convient de formuler une première distinction. Le « *de* » dans « espace de souffrance » désigne un contenu : des pratiques, sensations, représentations qui y prennent place. Le « *en* », dans « espaces

3. En référence à Paul Ricœur qui, dans son ouvrage *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, dit : « Chaque métaphore est un poème en miniature », p. 23.

en souffrance » renvoie au domaine de la métaphore³ : l'espace est en lui-même supposé en souffrance. Cette analogie entre *espace* et *souffrance* perturbe car ce dernier terme se rapporte normalement aux êtres vivants. « Souffrance », dont l'acception sera précisée dans le corps de la thèse, peut ici être défini de manière exploratoire comme un état subi et ressenti par l'être vivant, de mal être physique et/ou moral. Pourrait-on alors parler de pathologie lorsqu'il s'agit d'espace ? La notion d'espaces de/en souffrance est apparue au fil de la réflexion. Elle tente de qualifier les situations dans lesquelles les travaux se développent. Elle vise à rendre attentif aux particularités des contextes et donc aux conditions dans lesquelles il est possible d'intervenir. Elle caractérise le cheminement de la recherche dont cette thèse rend compte, ses questions et ses hypothèses. Tout d'abord pourquoi intervenir dans de tels espaces ? Parce que, ne situant pas le sujet dans des lieux connus (et communs), les interventions impliquent d'autant plus de dé-construire les certitudes et habitudes. Parce que l'image de désordre de ces espaces déstabilise. Pour pouvoir agir, proposer, il devient donc essentiel d'analyser le contexte et de comprendre quelles questions il faut soulever. À quel problème l'action doit-elle répondre ? Qu'est-elle censée apporter ? Ces questions, qui sont celles de toute démarche de conception architecturale, apparaissent ici comme une exigence première.

Depuis plusieurs années, le choix de faire travailler les étudiants sur les espaces de/en souffrance ou des thématiques similaires repose ainsi sur l'hypothèse que ce choix favorise l'ouverture et la construction d'une pensée critique. Comme une conséquence, les travaux réalisés sont devenus eux-mêmes des données de la thèse. En outre, depuis le commencement du doctorat et de manière à intégrer la recherche en cours dans la pédagogie, plusieurs séminaires ont été créés. Ils étaient intitulés : « le *faire* architectural », « le *faire* peut-il construire un espace de débat ? » et enfin « fragilité et *faire* avec ». Ils ont permis de tester la clarté des propos, des concepts et des analyses, de vérifier si la construction d'un argumentaire plus étayé était nécessaire pour faciliter la compréhension.

4. FINDELI Alain, COSTE Anne, « De la recherche-crédation à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux communs*, n° 10, 2007, pp. 140-161.

Le terme de « pratique » étant peu précis, il convient à ce stade de préciser ce sur quoi nous allons travailler. Si l'on fait référence au modèle typologique présenté par Alain Findeli et Anne Coste⁴ sur la mise en œuvre du projet architectural, les auteurs en définissent le déroulement selon cinq entités : *objet, fonctions, expériences modes de vie, processus, acteurs*. À la fin, nous nous trouvons devant un *objet* qui répond à des *fonctions* et

détermine des *expériences modes de vie*. Auparavant, la phase de réalisation se rapporte quant à elle à un *processus* conditionné par des acteurs. Si l'intérêt porte sur le *processus*, c'est plus précisément sur le « faire » qui le constitue en tant que tel que cette thèse se centre. En effet, sa qualité de verbe exprime directement une situation de mouvement, de changement, elle inscrit dans le procès. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote distingue le faire au sens de produire (poïèsis) de l'agir (praxis), ceux-ci étant, avec le penser/contempler (épistémè), les trois activités principales de l'être humain. Si l'on fait le parallèle avec la langue anglaise, la traduction de poïèsis est *making*⁵, verbe substantivé utilisé pour parler de construction, de fabrication. L'expression se rapporte à une action qui a la fonction de produire un objet, lequel est plus important que le processus. Praxis est, lui, traduit par *doing*, mot plus général qui décrit une activité dans sa globalité. Dans le cadre de la thèse, l'intérêt se porte plus sur le processus que sur l'objet final. Pour autant, dans l'activité d'artiste architecte, les deux revêtent la même importance, dépassant la seule fabrication. Celle-ci est en interaction avec le contexte sur lequel elle va agir et réciproquement. Aussi, la thèse questionnera donc la pratique, le *faire* comme *praxis*.

5. Définition de *making* dans le dictionnaire Le Robert & Collins.

À ce stade de la présentation, il est nécessaire d'évoquer la double nationalité française et américaine de l'auteure de cette thèse, particularité qui explique la nécessité de préciser la signification exacte des mots clés de la recherche dans les deux langues. Leur traduction ouvre en effet à d'autres significations, d'autres subtilités. Cette spécificité explique également pourquoi les lectures se sont orientées vers des auteurs anglophones (Tim Ingold, Richard Sennett, John Dewey, Matthew B. Crawford). Elle conduit également à fonder la recherche dans une approche faisant référence à l'école philosophique américaine du pragmatisme.

La réflexion sur l'influence de la langue et son articulation avec la pensée a joué un rôle important dans la recherche. Comme énoncé plus haut, la notion de « réparation » était centrale, jusqu'au moment où la rédaction d'un article en anglais a fait surgir une approche distincte des écrits en français. Au colloque « Impact by Designing »⁶ organisé par l'école d'architecture KU Leuven, la communication présentée alors portait principalement sur la notion de « impact and debate ». Durant les deux jours de rencontre, une demi-journée était réservée pour permettre les échanges entre les différents intervenants. Des points forts retenus par la communauté de chercheurs, était ressortie l'importance de la notion de « débat », en lien

6. « Practice to education. The role of the project ? Making, making with and debate », VERBEKE Johan (ed.), *Impact by designing proceedings of the 3rd ARENA Annual Conference, 6th-7th April 2017 at KU Leuven, Faculty of Architecture, Campus Sint-Lucas, Brussels, Leuven, KU Leuven, Faculty of Architecture, Sint-Lucas Campus, 2018.*

avec le faire architectural. La rédaction de l'article qui a suivi a permis d'affiner la réflexion et il s'est avéré que jamais la notion de réparation n'a été mentionnée. C'est précisément le changement de langue qui a décalé le sujet de la thèse : de ce qui fait réparation à ce qui fait débat.

LE CORPUS DE LA THÈSE

Le corpus de la thèse est défini par des pratiques du faire, analysées au regard des espaces dans lesquels il s'effectue, désignés ici comme « espaces de/en souffrance ». Pour comprendre de quelle pratique il est question, il s'agit dans un premier temps de donner brièvement deux exemples, qui donnent un aperçu des situations dans lesquelles les travaux s'inscrivent. En 2010, à Lyon, une intervention artistique fut réalisée sur un mur d'hôpital psychiatrique pour prisonniers, l'UHSA⁷. Cet établissement associe le caractère thérapeutique d'un lieu où l'on soigne, à la sûreté d'un site d'enfermement. Par ailleurs, le bâtiment s'inscrit dans le parc très arboré du Vinatier qui, parsemé de pavillons, accueille à la fois les patients et les habitants du quartier. Le commanditaire souhaitait que le nouveau bâtiment se fonde dans le parc, malgré un mur d'enceinte de 6 mètres de haut et de 360 mètres de long. Nous étions face à un paradoxe : comment rendre moins visibles le mur et son programme dans le parc et à l'intérieur, comment donner une certaine humanité à ce mur ? La réponse a consisté à créer une série de troncs d'arbres en inox poli, qui plaqués sur le mur, le rythment verticalement et reflètent le parc, la lumière. L'œuvre donne de la profondeur, construit un paysage, montre des coins de ciel bleu au travers de l'enceinte. Le mur n'est plus une masse inerte mais une matière vivante qui prend des tons et des couleurs différents tout au long de la journée et des saisons et laisse entrevoir d'autres possibles que l'enfermement.

Un autre projet, en 2012, *Gentiane* (gentil âne), a commencé autour d'une histoire vraie qui en a été le déclencheur. La bande de Gaza étant soumise, en 2007, à un strict blocus par Israël, l'apport de nourriture est devenu difficile et les animaux du zoo eux-mêmes ont été touchés. Beaucoup d'entre eux, y compris les zèbres, sont morts de faim. Le directeur du zoo a alors eu l'idée de prendre des ânes et, grâce à de la teinture pour cheveux, de les peindre en zèbres. Quand le quotidien est dominé par la guerre, les solutions, les évasions passent par des bricolages fantastiques. Ce glissement est

7. Unité hospitalière spécialement aménagée, Vinatier.

intéressant et, pour mieux comprendre le processus et le questionnement de sens qu'il génère, l'expérience a porté sur la transformation de l'ânesse Gentiane en un zèbre éphémère. Mais il ne s'agissait pas seulement de reproduire cette anecdote subtile. Ce travesti-là devait créer du mystère, du doute. Tournée de nuit dans une forêt, une vidéo a été réalisée qui ne montre pas directement l'animal donc transformé en chimère. Il n'était pas question d'en faire un zèbre, d'oublier en quelque sorte la mort qui avait anéanti le zoo. L'image donnée par la vidéo permet de discerner la trace de la peinture qui s'écaille, elle est un témoignage de l'acte passé du directeur du zoo, un lien avec le récit et avec la vie qui renaît dans un lieu de conflits.

Les deux œuvres se rejoignent car elles parlent de la quête d'une autre réalité, du glissement que la position d'artiste opère vers autre chose que ce que l'on voit ou qui nous est imposé. Le mur se déchire pour laisser passer le ciel. L'âne méditerranéen, le Gentil Âne, devient le zèbre d'Afrique. Gaza et l'UHSA sont des lieux d'enfermement où l'échappatoire n'est possible que par le rêve et le désir d'être libre.

Si la recherche vient d'une envie de comprendre les mécanismes du processus de création, elle n'en reste pas à une vision autocentrée sur le travail de l'artiste architecte chercheur. La thèse vise à la production de connaissance dans un domaine spécifique, celui d'une pédagogie par le faire. Ainsi, la manière dont les projets avec les étudiants sont construits, les expérimentations qu'ils engendrent sont un matériau qui complète le corpus. Ce faisant, le champ s'élargit, passant d'une vision individuelle à la réflexion d'un groupe. Lui-même apporte sa capacité à produire les opportunités d'étude et de questionnement que cette production induit.

Le deuxième élément du corpus consiste en un choix de réalisations pédagogiques : des travaux menés avec et par des étudiants, des séminaires et des ateliers. Depuis 2015, plusieurs travaux pédagogiques ont ainsi été engagés avec le Mémorial national de la Prison de Montluc⁸ à Lyon. Tout d'abord et durant deux années consécutives, un atelier de projet de master à l'École d'architecture de Lyon a travaillé à l'extension de l'Université Jean Moulin Lyon 3 sur le lieu lui-même. En effet, pour des raisons économiques de capacité à entretenir le site, le Mémorial souhaitait céder une partie de son terrain pour construire un programme universitaire. Les étudiants ont alors dû réfléchir à la problématique de la contiguïté entre ces deux bâtiments : une prison devenue mémorial et un édifice universitaire.

8. La prison de Montluc regroupe de nombreuses strates historiques se succédant de 1921 à 2009, date de fermeture de la Maison d'Arrêt pour femmes. Ouverte au public en 2010, une partie du site devient le Mémorial de la prison Montluc.

Dans ce même lieu mais en partenariat, cette fois, avec le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, un atelier intensif a été organisé avec une enseignante chorégraphe. Il impliquait des étudiants issus des deux écoles, d'architecture et de danse. Dans le bâtiment dont la partie visible était surtout faite de murs et de portes, il était demandé aux étudiants de mettre en valeur, par leurs propositions, le vide comme espace d'histoire et de mémoire.

Pour faire suite aux divers moments pédagogiques qui se sont déroulés in situ, un séminaire et un atelier ont été organisés à la rentrée universitaire 2018 dans le Mémorial. Le sujet du séminaire portait sur le thème de la recherche et était intitulé « Le faire peut-il construire un espace de débat ? ». À cette occasion, les étudiants en architecture ont dû imaginer et réaliser des cerfs-volants prenant en considération les notions d'intérieur et d'extérieur, de sol et de ciel, d'envol. Ils ont été amenés à réfléchir aux messages qu'ils souhaitaient transmettre, en un lieu dont le sens était l'opposé de ce qu'exprime la légèreté du cerf-volant. Une conceptualisation donc mais qui devait déboucher sur une fabrication. Un atelier intensif a également été organisé dont l'objet était la mise en lumière, par les étudiants, du chemin de ronde et de quelques espaces du Mémorial. Là-encore l'utilisation de la lumière, en ce moment de célébration qu'était le 8 décembre à Lyon, sur un lieu lourd d'une histoire passée, n'était pas sans interroger le sens que les propositions devaient avoir. Chez les étudiants, il s'agissait donc de mobiliser autant la sensibilité que la capacité à réfléchir et à créer.

En contrepoint des *espaces de/en souffrance*, la thèse s'appuie également sur des productions en d'autres situations. Ainsi, l'événement des universités d'été « Architecture et Champagne », décrit dans le carnet de bord « Université d'été "Architecture et Champagne" », mobilise un processus complexe dans lequel des étudiants sont amenés à imaginer des « loges de vigne » contemporaines. Or, dès que le processus est enclenché, des manques, des conflits, des perturbations apparaissent. Serait-ce que, au-delà des apparences, un tel cheminement, qui interroge le sens, ferait émerger les tensions, les éléments invisibles ? C'est ce processus qui a conduit à intégrer cette expérience dans la thèse, bien que la situation ne présente apparemment pas de signe de désordre ou de souffrance.

Dès lors, la recherche ne s'appuie pas uniquement sur des expériences

réflexives. Ainsi en 2017, alors que la thèse était en cours, la Ville de Saint-Fons passa une commande d'expérimentations urbaines. La demande était de travailler dans le cadre d'un « quartier sensible », bien que cette appellation, comme il en sera question plus loin, ne se rapporte pas forcément à la situation des espaces de/en souffrance. Mais l'intérêt de ce type de proposition fut de tester les réflexions qui commençaient à se dégager de la recherche. Le travail se développa alors sous forme d'enquête et l'objet final prit la forme d'un journal nommé : « Faire-défaire-refaire ». Il est présenté dans le carnet de bord « Expérimentations à Saint-Fons ».

LA DÉMARCHE

La recherche consiste à analyser de telles pratiques, non pas au travers de l'objet fini (même si sa signification par exemple est convoquée), mais à partir du processus qui conduit à son existence. Elle consiste à comprendre les mécanismes induits et leur relation avec les acteurs, avec l'objet attendu ou achevé. À ce stade, la méthode d'investigation adoptée doit être précisée. Il s'agit de transformer des expérimentations artistiques et pédagogiques en un projet de recherche fondamental portant sur la dialectique du couple théorie/pratique. La démarche étant empirique, la question méthodologique qui se pose est la place de la pratique dans le dispositif de la thèse. L'analyse de la pratique étant la donnée principale de la recherche, un certain nombre d'expériences, de projets ont été choisis comme supports. Pour chaque expérience ou projet, l'analyse se présente sous la forme de carnets de bord. Ceux-ci sont situés en annexe. En effet, les terrains de recherche sont variés, chacun énonçant une pratique particulière dans un contexte spécifique. La réflexion de la thèse fera le lien entre ces diverses approches et expériences de terrain se transformant en données et alimentant le propos. Ces carnets de bord constituent ainsi le terreau à partir duquel se comprennent les mécanismes en jeu et s'élaborent des hypothèses. Leur rédaction, réalisée a posteriori des expériences ou projets concernés, a donné lieu à la fois à une analyse détaillée des processus qui ont conduit aux réalisations et à une première réflexion sur ceux-ci. Le matériau des carnets de bord est constitué de trois sortes de données. Déjà, des créations artistiques et des réalisations d'étudiants sur lesquelles le lecteur peut avoir un avis personnel. Ensuite, des interprétations graphiques transmises grâce à des croquis ou des photos

personnelles. Pour finir, une analyse et une synthèse sont rédigées, qui sont descriptives et argumentatives des processus.

Le fait que l'action et l'écriture soient des médiums différents, qui présentent même parfois une dichotomie entre eux, oblige à analyser en profondeur, à comparer, à choisir les mots justes pour retranscrire une observation, pour décrire une situation. Plus tard, à l'occasion d'une discussion et sans en avoir au préalable fait le rapprochement, cette sorte d'exigence intellectuelle s'est révélée en cohérence avec la démarche associée à l'ethnographie. Déjà, par la présence et l'importance du terrain comme sujet d'étude, puis dans la nécessité de se placer en observateur et d'opérer des sélections et des interprétations. Il est à noter que le passage des codes de l'action aux codes de l'écriture engendre une compréhension des spécificités de chacune. Ainsi, la temporalité de l'action est immédiate et en interaction avec son contexte, tandis que l'écriture demande un temps plus long, la réflexion devant peu à peu trouver ses mots pour être au plus juste de l'interprétation. Mais si le « faire » exige du recul pour être analysé, recul temporel qui re-hiérarchise les intérêts, il efface en même temps certaines choses, en actualise et en reformule d'autres. Il nécessite donc un recodage, une mise en mots et en dessins qui constituent les carnets de bord. Concernant les représentations graphiques, qui sont des outils d'expression en architecture et en art, elles expriment des choses qu'une phrase ne peut pas dire et inversement. Pour cette raison, les dessins et photos présentés dans cette thèse sont choisis précisément, soit parce qu'ils ouvrent un autre champ de compréhension que le texte ne fournit pas, soit parce qu'ils présentent un autre point de vue, une autre vision dans laquelle la signification émane de la représentation elle-même.

Enfin, la démarche de cette thèse s'inscrit dans les réflexions actuelles sur le statut et les modalités de la recherche en architecture et en art dans les écoles d'architecture. Au démarrage de la thèse, le cadre qui semblait prévaloir était celui d'une recherche-crétion⁹, quand une création est au centre de la recherche et fait elle-même recherche. Or, comme précisé plus haut, l'objet de la recherche porte à présent, à partir du sujet des « espaces de/en souffrance », sur les enjeux d'une pratique d'artiste architecte dans la formation en architecture et sur certains élargissements des pratiques architecturales. Les années d'expérience ont été porteuses d'un grand nombre de questionnements émaillant tant les étapes de la production artistique que celles de l'enseignement. La thèse est le moyen de passer

9. GOSSELIN Pierre,
LE COGUEC
Éric, *La Recherche
création : pour une
compréhension de
la recherche en
pratique artistique*,
Québec, Presses
de l'Université du
Québec, 2006, 141 p.

de l'implicite à l'explicite. Les terrains d'étude, les projets, les exercices pédagogiques, à l'origine composantes empiriques, prennent le statut de support d'étude pour « la mise au travail des concepts et des modèles afin d'en estimer la fécondité, tant théorique que pratique »¹⁰. Cette thèse entend donc se livrer « non pas à une théorie appliquée, mais à une théorie située, une théorisation-en-projet »¹¹. Elle est ainsi plus proche d'une démarche de recherche-projet.

10. « De la recherche-
création à la
recherche-projet :
un cadre théorique
et méthodologique
pour la recherche
architecturale », *art.
cité*, p. 141.

11. *Id.* p. 160.

ÉTAT DU QUESTIONNEMENT

Après avoir défini précisément l'objet d'étude, faire, il faut préciser le contexte dans lequel celui-ci s'exerce. Comme énoncé auparavant, nous ne sommes pas devant une conception architecturale classique mais bien devant des pratiques transversales. Le questionnement de l'artiste architecte chercheuse porte sur la démarche de création, ses ambitions, ses enjeux, sa matière première, ses inspirations, ses étapes. Les travaux qui en découlent visent à écrire d'autres récits possibles, d'autres interprétations du réel, du contexte à partir duquel la réflexion et la proposition s'élaborent. Brouillant les identités, créant des situations imprévues, elles déroutent en donnant aussi à voir la réalité autrement. Le but n'est pas d'apporter des réponses toutes faites mais bien d'inciter au dialogue, à l'interrogation, à la curiosité, à la discussion, au débat aussi. Les situations exceptionnelles, où fragilité et faiblesse coexistent, constituent des ressorts pour réinventer un réel autre par des métamorphoses ou des transformations.

En cela, les questions générales que pose la recherche sont : quel peut être le rôle du faire ? en quoi, en décalant des points de vue, peut-il faciliter la compréhension de contextes et la résolution de problèmes, leur possible réparation ? Quels champs cognitifs développe-t-il par rapport à l'appréhension des situations et à la capacité à intervenir sur elles ?

Nous nous intéressons au processus de l'action et à ce qu'il engendre. Dans son état initial, le milieu a un certain ordre, malgré les manques que présupposent les espaces de/en souffrance. Le faire va déstructurer cet ordre établi pour le reconstruire autrement et ouvrir de nouveaux champs de lecture. Ce changement va générer des points de vue, des controverses. Une quatrième hypothèse apparaît alors : le faire serait-il en mesure de construire un espace de débat et lequel ?

BASES THÉORIQUES

12. DEWEY John,
*L'art comme
expérience*, trad.
Cometti Jean-Pierre,
coll. Folio essais,
2016 (1934), 608 p.

13. DEWEY John,
*Démocratie et
Éducation suivie
Expérience et
Éducation*, trad. Zask
Joëlle, Armand Colin,
coll. Individu et
Société, 2011 (1916),
528 p.

14. INGOLD Tim,
*Faire : anthropologie,
archéologie, art
et architecture*,
trad. Gosselin
Hervé et Hicham-
Stéphane Afeissa,
Bellevaux, éditions
Dehors, 2017, 320 p.

La démarche suivie dans la thèse pour répondre à ces questions est fondée sur les théories du pragmatisme. La pensée de Dewey sera sollicitée sur trois plans : l'action comme mode d'exploration, l'art comme expérience, la dimension sociale de l'éducation¹². Selon lui, la pensée doit être liée à l'action pour être en mesure de passer dans l'ordre de la connaissance. Pour connaître, il faut agir. Sa philosophie est exploratrice : Dewey considère le philosophe comme un enquêteur de terrain. Dans son ouvrage majeur, *L'art comme expérience*, ses idées sur l'art associent la théorie du pragmatisme à l'esthétique. Là encore, il interroge les représentations traditionnelles. L'esthétique n'y est pas associée uniquement au beau mais doit être pensée comme une forme d'expérience aussi bien intellectuelle que corporelle, populaire tout autant que cultivée. En anglais notons que *experience*, comme nom et comme verbe, désigne à la fois un événement accompli et un processus. D'une manière générale, Dewey pense que l'expérience développe à la fois l'instant immédiat et la durée, elle appartient à la vie et à l'art et est essentielle à l'artiste autant qu'au public. D'autre part, peut-être du fait qu'il est également psychologue, sa conception pragmatiste de la connaissance se voit enrichie d'une dimension sociale. Connu en outre pour ses travaux sur la pédagogie¹³, il envisage l'éducation comme une continuité sociale de la vie. Il a fondé une école expérimentale afin de tester à quelles conditions les activités pratiques pouvaient être le lien entre l'école et la société.

La démarche pragmatique permet également de lier action et processus. Le mouvement pragmatiste repose en effet sur un postulat fondé sur les idées évolutionnistes de Darwin : la vision du monde ne peut être statique mais doit être en constante évolution car le monde lui-même est infiniment complexe et dynamique. Dans la continuité de cette réflexion, vient s'ajouter la théorie de Tim Ingold. Son anthropologie est organiquement inscrite dans une approche écologique de l'homme dans son milieu. Sa pensée est particulièrement intéressante par les ouvertures transdisciplinaires qu'il apporte. Il avance que l'acte de faire se ramène à un processus de croissance. Dans son ouvrage *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*¹⁴, l'anthropologue explique sa conception de la relation entre penser et faire ainsi que la différence entre le théoricien et le praticien : l'un fait en pensant tandis que l'autre pense en agissant. Les relations

entre l'anthropologie, l'archéologie, l'art, la musique (Ingold est aussi violoncelliste) et l'architecture sont au cœur de sa réflexion : il considère ces domaines comme autant de modes de connaissance et de description de notre environnement. Faisant ainsi appel aux sciences de la nature, à la phénoménologie ou à l'art, l'œuvre d'Ingold fait montre d'une capacité à l'hybridation et au tissage, pour reprendre un des termes qui a contribué à forger sa méthode en anthropologie.

Ces deux approches, l'une construite sur l'expérience et l'autre sur une anthropologie aux frontières des sciences de la nature et des arts, ont constitué les bases de la démarche suivie dans cette thèse. Pour analyser les pratiques d'artiste architecte comme modes de faire, elles ont été complétées par deux essais : *Ce que sait la main* de Richard Sennett et *Éloge du carburateur* de Matthew B. Crawford. Le sociologue Richard Sennett¹⁵ démythifie l'acte créateur en montrant que celui-ci peut trouver sa source dans la routine et la répétition. En proposant une définition de l'artisanat¹⁶, il fait une démonstration de l'intelligence de la main et concentre sa réflexion sur ce sujet présenté comme un modèle d'analyse du travail mais aussi un modèle politique normatif. À l'instar de Sennett, Matthew B. Crawford¹⁷ se prend lui-même comme objet d'étude. Il cherche ainsi à mettre au jour « les exigences cognitives » du travail manuel, insistant parallèlement sur la dégradation du travail de la « creative class » sous l'effet de la séparation entre la planification et l'exécution¹⁸. La parution simultanée des deux ouvrages et leur traduction en français peuvent être interprétées comme l'expression d'un mouvement actuel de réhabilitation du travail artisanal qui résulterait d'une insatisfaction grandissante vis-à-vis du travail industriel.

Ces auteurs ont des positionnements propres. Ils ont en commun de privilégier une connaissance active, ancrée dans le réel. Chacun développe cependant des pôles de pensée distincts autour du sujet de la pratique et de l'action. Le choix d'y faire référence dans cette thèse est lié à leurs spécificités et à ce qu'ils apportent à la réflexion en cours. Dans le corpus de la thèse, différentes notions se présentent sous forme de constellation d'idées. Suivant les terrains d'étude, l'orientation va vers l'une ou va vers l'autre. Ainsi, le concept d'expérience de Dewey permet de comprendre et de définir la notion de processus. Sa relation avec la pédagogie évoque les liens entre la pratique professionnelle en tant qu'artiste architecte et la pédagogie menée dans les écoles d'architecture. Ingold propose lui

15. SENNETT
Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, trad. Dauzat Pierre-Emmanuel, Albin Michel, 2010, 405 p.

16. Le titre du livre en anglais est : *The craftsman*.

17. CRAWFORD
Matthew-B., *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, trad. Saint-Upéry Marc, Paris, La Découverte, 2010, 249 p.

18. Comme le montre le titre original en anglais *Shop Class as Soulcraft : An Inquiry Into the Value of Work*.

aussi un enseignement fondé sur des pratiques s'appuyant sur les gestes de la fabrication. Mais son ouvrage est également un voyage au travers de plusieurs disciplines, explorant notamment les conditions et les potentiels de la vie humaine au sein de son environnement. Cette approche est essentielle pour la compréhension des contextes et notamment ceux qui sont considérés comme espaces de/en souffrance. Sennett se rapporte à une autre échelle du faire, celle de la main et du geste. Elle concerne plus directement la relation entre le sujet et l'objet, comment chacun va se transformer au cours du processus de fabrication. Crawford, qui se positionne clairement dans une critique sociale, désapprouve tous ceux qui ont voulu séparer le *faire* et le *penser* dans l'acte de travail. Il nous rappelle les valeurs du travail et son utilité au sein d'une société.

Derrière ces auteurs, se construit en toile de fond une vision chaque fois différente. Mais tous convergent vers une conscience de l'individu dans la société, des possibilités qu'il a d'agir. Il n'est plus passif, à attendre que les instances politiques décident pour lui. Cette approche le place au centre, dans la conscience de son existence et de la capacité qu'il a de réagir à son milieu. Elle lui fait également intégrer qu'il appartient à un groupe d'individus. Ces pensées ne concerneraient-elles pas le sujet de la démocratie ?

Les enjeux de la thèse sont donc d'analyser la pratique du *faire* de l'artiste architecte exercée dans des milieux nommés *espaces de/en souffrance*. Elle consiste également à interroger une pédagogie en école d'architecture exercée dans les mêmes contextes. La recherche posera des hypothèses afin de tenter de comprendre et d'expliquer les inter-actions, les articulations, les conséquences qui peuvent germer entre l'action et les situations dans lesquelles elle a lieu. Cette pensée du *faire* ne restera pas dans le seul champ de l'architecture mais, à partir de celle-ci, dialoguera avec d'autres disciplines, comme la philosophie, l'anthropologie, la sociologie ou encore la politique.

PLAN DE LA THÈSE

La thèse se présente en trois parties. Au départ de son écriture, elle devait s'intituler : faire-défaire-refaire. La première partie s'est en effet construite sur la définition du faire et la deuxième partie sur la notion de défaire

générée par l'action. La troisième partie, en revanche, a sensiblement évolué, ne se restreignant pas à la notion de refaire, mais englobant plutôt les trois : faire-défaire-refaire. Dès lors, l'utilisation de ces verbes donne, au plan général de la thèse, un rythme qui lui imprime une idée de mouvement présente durant toute la recherche.

Dans une première partie, le faire sera analysé sous trois angles : son apparition par l'impulsion, son processus et l'interrelation entre l'image et l'objet, enfin son rapport au contexte. Des concepts théoriques seront étudiés et mis au travail à partir du corpus de la pratique étudiée.

La deuxième partie de la thèse a pour particularité de questionner la première partie. Après une approche portant sur l'apologie de l'action, la réflexion s'orientera vers ses conséquences. La notion d'ordre et de désordre que génère le faire, les aspects positifs et négatifs qu'il engendre seront explorés. Puis, la réflexion sera poussée vers le processus de décalage, concept qui sera développé pour analyser la pratique étudiée dans cette thèse, à la fois d'un point de vue professionnel et d'un point de vue pédagogique.

La troisième partie permettra de tester les hypothèses, de s'interroger sur le *faire* en interaction avec les « espaces de/en souffrance ». Dans un premier temps, sera évoquée la notion de réparation, en associant les questions du soin. Cette partie traitera ensuite des « espaces de/en souffrance » susceptibles de devenir des « espaces de/en débat » interrogeant alors la complexité que ce type de transformation induit.

PREMIÈRE PARTIE :

Quand faire, c'est engager

*Poussant la porte en toi, je suis entré
Agir, je viens
Je suis là
Je te soutiens
Tu n'es plus à l'abandon
Tu n'es plus en difficulté
Ficelles déliées, tes difficultés tombent
Le cauchemar d'où tu revins hagarde n'est plus
Je t'épaule
Tu poses avec moi
Le pied sur le premier degré de l'escalier sans fin
Qui te porte
Qui te monte
Qui t'accomplit¹⁹*

19. Extrait du poème : *Agir, je viens*. MICHAUX Henri, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 2007, p. 331.

Les entêtes des trois parties commencent par une poésie. Cette volonté est précise et n'entend pas créer un ornement de l'écriture ou un plaisir qui s'ajouterait au langage de la recherche. Elle a un rôle propre, celui de démontrer que la poésie inverse les propriétés rationnelles du langage en communiquant ce qu'il ne saurait traduire. Nous le verrons dans la thèse, la poésie peut détenir aussi un rôle politique. Le choix de ce poème de Michaux s'est fait en raison du sens qu'il porte et ce que l'auteur nomme « agir », la recherche l'appelle « faire ». Il devient alors l'introduction des chapitres qui vont définir ce qui est sous entendu par le « faire dans les espace de/en souffrance ». Par ailleurs, à partir du moment où « la porte » de la thèse s'est ouverte sur ce sujet, elle a conduit à découvrir d'autres champs de lecture, qui dépassent l'action elle-même, celle-ci conduisant à des situations amenées à développer d'autres compétences, au-delà des effets physiques qu'elles auront produits. Il s'agit donc, à travers ces trois chapitres, de comprendre lesquelles.

CHAPITRE 1 - AU DÉPART, L'IMPULSION

Avant de s'intéresser à la pratique d'artiste architecte et au processus qui en découle, ce chapitre cherche à comprendre la genèse du *faire*. Comment, à un certain moment, il devient nécessaire de passer à l'acte. Au départ, le milieu dans lequel l'action va être menée a son propre fonctionnement. Les relations entre les différents acteurs sont formées et les habitudes installées. D'où vient le besoin de changement, d'où vient cette « impulsion », qu'est ce qui en est le déclencheur ? Pour Dewey, « toute expérience, quelle que soit sa portée, commence par une impulsion, ou plutôt comme une impulsion »²⁰. Nous reviendrons plus tard sur la définition de l'« expérience » décrite par l'auteur dans son ouvrage *L'art comme expérience*. Le philosophe aborde la notion d'impulsion par l'entrée de la psychologie. Elle est une activité liée à des pulsions, à un appétit, un désir. Pourtant l'impulsion n'est pas que de la pulsion. Les stoïciens²¹ décrivent l'action comme un mouvement de l'esprit. Le sujet n'agit pas malgré lui du fait de ses pulsions mais il est capable de les contrôler, de les orienter. Dès lors, ce qui conditionne l'émergence de l'impulsion est profond. Elle « naît du besoin ; d'une appétence et d'une demande qui sont le fait de l'organisme dans son entier et qui ne peuvent être satisfaits qu'en instituant des relations précises (relations actives, interactions) avec l'environnement »²². L'individu est donc concerné dans son entier et l'impulsion sera un mouvement vers l'extérieur, une expression au sens étymologique. Un milieu va s'activer de l'intérieur et se mettre en mouvement. Un dialogue voire un conflit, avec notamment les habitudes installées, va en ressortir et, pour surmonter les tensions engendrées par cette rencontre, des délibérations devront s'opérer. Dewey rapproche l'impulsion de la création artistique ; chez lui, l'esthétique n'est pas limitée à l'œuvre d'art, à l'objet fini, mais faire œuvre est issu de réactions à un environnement physique, politique, social. C'est le milieu qui, à un moment donné, présente les conditions susceptibles de générer la réaction de celui qui crée et qui, à ce moment-là est engagé dans cette situation, touché et en désir de réagir, dans l'obligation intérieure de réagir. Il s'agit bien là d'une source originelle, d'une impulsion.

Pour approfondir la signification du concept d'impulsion, nous allons nous intéresser aux terrains d'enquête que constituent les travaux personnels, les commandes professionnelles et les travaux pédagogiques menés avec

20. DEWEY John, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 115.

21. GOULET CAZÉ Marie-Odile, *Études sur la théorie stoïcienne de l'action*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, 544 p.

22. DEWEY John, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 116.

les étudiants de l'École d'architecture. L'analyse de leur créativité aide à mieux comprendre cette notion car, du fait de leur côté mouvant, non figé, expérimental, ils incitent à dépasser la simple réponse à un besoin, l'instrumentalisation directe, et donc mobilisent plus clairement l'acte créatif en allant jusqu'à sa source même.

Sont concernés aussi bien le champ artistique que le champ architectural. En effet à chaque fois l'impulsion est nécessaire, qui va ouvrir les portes d'une approche créative prenant, au moins à un certain moment, de la distance par rapport à la commande, s'en éloignant, dans le cas de l'architecte comme de l'artiste, pour mieux y revenir dans le cadre du *faire*. Cela explique en particulier la manière dont nous conduisons la pédagogie, prêtant attention à ce que ce moment précieux se mette à exister chez l'étudiant.

Le chapitre qui suit décrira les différents types d'impulsions se rapportant à trois situations : la démarche personnelle, la commande publique et la pédagogie hors les murs. Puis nous développerons comment l'acte d'expression est généré par l'impulsion et, dans les deux dernières parties, nous établirons deux hypothèses de lien : l'une entre l'impulsion et le lieu, l'autre entre l'impulsion et le temps.

TROIS TYPES DE SITUATIONS

La pratique d'artiste architecte, décrite dans cette thèse à travers les carnets de bord, se rapporte à trois types de situations. Chacune la mobilise d'une certaine façon et dans chaque cas le curseur de l'impulsion est différent. La première se rapporte à une création sans commande. L'impulsion est générée par une sorte d'évidence personnelle, quand nous réagissons face à quelque chose qui nous touche, voire nous bouleverse. Nous souhaitons alors agir, créer sans qu'il y ait forcément un besoin objectif au départ. Le *faire* devient une nécessité, un langage pour exprimer un sentiment profond. Un certain temps peut alors s'écouler avant le passage à l'acte. Ce que l'on nomme couramment le travail d'atelier procède de ce mécanisme et nous y reviendrons dans le prochain chapitre qui approfondira la relation entre l'atelier et le travail créatif. Dans la deuxième situation, la commande

est générée par une institution ou une collectivité. Elle naît d'une envie plus ou moins précise du commanditaire et correspondant à la conviction ou non d'un manque. Le passage à l'acte peut, là encore, prendre un certain temps car sont mobilisés des processus complexes. Le troisième cas concerne l'impulsion générée à l'occasion d'un travail pédagogique. L'impulsion alors se développe en fonction de la situation qui peut être urbaine, sociale ou par exemple culturelle, selon les problématiques repérées et les objectifs visés. La temporalité est obligatoirement celle de l'année universitaire et de ses rythmes. Chacun de ces types d'impulsion va être illustré d'exemples. Nous comprendrons mieux alors pourquoi le sujet des temporalités est mis en avant.

La démarche personnelle

La première situation concerne l'impulsion personnelle. Il n'y a pas forcément de commande au départ mais le *faire* devient une nécessité, un langage pour exprimer un sentiment profond. Le carnet de bord « *Artiste architecte : effets déclencheurs* » décrit comment un voyage en Israël et en Palestine, en 2000, dans le cadre du post-diplôme design à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon, va transformer profondément et orienter les désirs de création vers une activité d'*artiste architecte*. Le thème de l'année d'étude était « *comment commémorer autrement dans l'espace public ?* »²³.

Nous nous sommes rendus sur les terrains d'études de notre professeur invitée, Ilana Salama Ortar²⁴ Après une visite à Jérusalem, nous avons séjourné sur le plateau de Golan²⁵ et plus précisément à Al Qunaytra, la ville limitrophe de la frontière syrienne. Cette expérience a été un choc et un tournant dans ma vie. Quelque part, si aujourd'hui j'ai senti le besoin d'écrire cette thèse, c'est certainement que je cherche encore à comprendre. Nous étions physiquement face à la guerre, sans détour, nous entendions les bombardements²⁶, discussions avec des villageois qui avaient perdu des membres sur des mines antipersonnel.²⁷

Ce premier choc a donné lieu à plusieurs actions artistiques même si, d'une certaine façon et comme énoncé dans le carnet de bord « *Artiste architecte : effets déclencheurs* », « nous, étudiants des Beaux-Arts, étions face à des questions qui clairement nous dépassaient ». Un deuxième voyage, réalisé seule en 2005, a confirmé et amplifié l'aspiration à parler

23. BEURARD Patrick, *et al.*, *Carnet dans les bagages*, École nationale des Beaux-arts de Lyon, 2000.

24. Artiste plasticienne, elle développe à partir de 1988, des projets d'« art civique » : « La Tour des prophètes et la villa K'houry » ; « Les Tonneaux, immigration et refuge dans les camps de transit », MAC, Marseille et Fondation Pistoletto, Citta del Arte, Biella.

25. « Bordé par le Liban au nord, la Syrie à l'est, Israël à l'ouest, et la Jordanie au sud, culminant à 2000 mètres d'altitude, il surplombe la vallée du Jourdain et la Galilée israélienne à l'ouest et le plateau de Damas à l'est. Une position hautement stratégique dans une région de conflits, notamment entre Israël et la Syrie, officiellement toujours en guerre » *Le Monde*, 10.05.2018.

26. Nous étions à une cinquantaine de kilomètres de la zone de conflit entre Israël et le Hezbollah sur le Sud-Liban. Ce territoire a été tour à tour occupé par les Israéliens et redevenu libanais.

27. L'armée israélienne a posé des mines antipersonnel le long de sa frontière

avec la Syrie, sur le plateau du Golan, pour se prémunir de son franchissement par des civils.

28. Ce projet vidéo cherchait à mettre en parallèle les manières qu'avaient d'habiter les palestiniens et celles des colonies israéliennes en territoires occupés. L'idée n'était pas de camoufler la réalité mais d'en montrer la complexité. N'ayant pas rencontré d'Israéliens installés en territoire occupé, le film n'a pas pu être finalisé.

29. En cette période et toujours actuellement, il n'était pas possible de voyager comme touriste sur la bande de Gaza. Un ami palestinien avait prétexté une étude urbaine pour que nous puissions nous y rendre.

30. RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète. Proses : Poèmes français*, Paris, Librairie générale française, 2011 (1937), p. 44

31. BOUTANG Pierre-André, DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD couleur, Éditions Montparnasse, 1995, 453 mn.

de cette expérience. Préparé à l'avance, il avait deux objectifs : l'un était de réaliser une vidéo sur l'habiter²⁸, l'autre de se rendre dans la bande de Gaza²⁹, un des points de fixation du conflit israélo-palestinien.



Figure 1. Photo de Gaza lors du deuxième voyage en 2005.

Source : auteur.

La période de cinq ans entre les deux voyages a joué un véritable rôle dans l'impulsion car elle a permis de prendre de la distance, de digérer les informations reçues lors du premier voyage. Pour les traduire dans une création artistique, là encore il ne s'est pas agi de produire des travaux in-situ mais il a fallu attendre un certain temps pour transformer les impressions vécues et les retranscrire.

*Porter jusqu'au terme, puis enfanter tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement.*³⁰

Dans ces situations propres à un vécu personnel, l'impulsion de la création artistique consiste en une interaction entre l'artiste et le monde qui l'entoure. Celle-ci prend la forme d'une « rencontre »³¹ avec le dehors, selon le terme de Deleuze. Pour lui, c'est le dehors qui nous force à penser, c'est du dehors que les questions surgissent pour faire « événement ». Cette rencontre dépasse la simple contemplation, elle est un « choc » et

va opérer des transformations et des métamorphoses. Il précise que la pensée naît du fait de la rencontre avec ce qui nous intrigue, avec ce qui nous affecte. Ainsi, ce n'est pas la vérité qui va enclencher le *faire* mais le caractère « intéressant ». Nous sommes « excités » par le dehors qui fait « signe »³². L'analyse portée par Deleuze et Guattari sur la notion de « signe » est particulièrement motivante pour comprendre l'impulsion qui conduit d'un choc à une création artistique. L'interprétation du signe doit conduire à quitter les schémas tout faits imposés par la linguistique ou par la psychanalyse, par un certain usage normatif d'une langue bien faite. Ce qui est « intéressant » dans la langue, ce sont justement ses étrangetés, ses bredouillements, ses bégaiements, ses ratés. Si l'on fait un parallèle avec l'impulsion personnelle, elle n'est pas déclenchée par des éléments lisses, fonctionnant sans à-coups, desquels rien ne peut être dit. Elle est provoquée au contraire par des tensions, du non-dit, du flou, des dérapages de situations, quand les acteurs concernés sont déstabilisés, à distance de leur condition habituelle.

La commande publique

Prenons le cas de la commande artistique liée au projet architectural de la première UHSA implantée en 2010 dans l'enceinte de l'hôpital du Vinatier à Lyon-Bron. Le fonctionnement des UHSA est particulier, c'est une unité hospitalière construite au sein d'un établissement de santé. Elle est sécurisée par l'administration pénitentiaire qui assure les transferts, le contrôle des entrées et des sorties, mais n'est pas présente au sein de l'unité de soins, sauf en cas de demande du personnel soignant. Les modalités générales de fonctionnement des UHSA ont été définies conjointement par les trois ministères³³ impliqués. Instaurées par la loi de programmation et d'orientation de la justice de septembre 2002, ces unités ont vocation à prendre en charge des personnes incarcérées nécessitant des soins psychiatriques en hospitalisation complète. Les détenus peuvent être accueillis avec leur consentement ou sur décision du représentant de l'État, au vu d'un certificat médical circonstancié³⁴.

À l'origine du bâtiment est lancé un concours de conception réalisation s'adressant à des équipes formées autour d'une entreprise et d'un architecte. La demande que s'adjoigne au groupe une artiste a été impulsée par Carine Delanoë-Vieux, directrice culturelle de « la Ferme du Vinatier », structure qui, depuis 1997, conçoit et met en œuvre la politique culturelle du Centre hospitalier. Située à l'intérieur de l'hôpital, elle dispose d'un

32. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection "Critique" », 1980, 645 p.

33. De la Santé, de la Justice et de l'Intérieur, détaillées dans la circulaire interministérielle du 18 mars 2011.

34. Code de la santé publique – Article L3214-3.

35. L'Agence Régionale de Santé, la Direction Régionale des Affaires Culturelles et, depuis 2006, la Région ex-Rhône-Alpes, pilotent un dispositif public, animé par Interstices, sur le thème de « Culture et Santé ».

36. JULLIEN François, *L'écart et l'entre, leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité, 8 décembre 2011*. Éditions Galilée, 2012, 90 p.

37 « L'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1% artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales.

38. « Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté », article coécrit avec DELANOË-VIEUX Carine.

39. Le programme de construction des UHSA, débuté en 2010, inclut 17 unités pour une capacité totale de 705 places.

espace dans un ancien bâtiment agricole réhabilité et intègre une salle de spectacle et une salle d'exposition. La ferme a pour mission d'organiser des collaborations entre partenaires, en mobilisant patients, soignants, artistes et équipes culturelles dans une dynamique de création. Inscrit dans le programme « Culture et santé »³⁵, le lieu propose ainsi des créations, médiations, formations et diffusions culturelles à un large public. Il joue le rôle d'interface entre les domaines de l'art et de la santé.

D'autre part, en réponse à la demande ardente de l'équipe hospitalière de la future UHSA, Carine Delanoë-Vieux a eu une posture de recherche de « l'écart »³⁶. Elle a cherché comment, au-delà du programme initial d'hôpital-prison, introduire « un écart » de sens mais également comment intégrer cette évolution dans le processus de concours engagé. La réponse apportée est l'introduction d'un artiste dans l'équipe de conception de l'UHSA. Enfin, l'originalité de cette proposition tient au fait qu'en général, il est demandé aux artistes d'intervenir quand le bâtiment est terminé, fournissant une prestation du type du « 1% artistique »³⁷. Or, dans le cas de l'UHSA, l'équipe de conception intégrait dès le départ cette sensibilité, au même titre que l'entreprise, les architectes et les bureaux d'étude. Cette particularité est à noter car elle change le rôle de l'artiste qui ne vient pas à la fin du projet, comme s'il répondait à un lot dit de « décoration », mais bien dès l'origine du processus de conception et de réalisation.

Pour l'artiste, ce type d'impulsion est une opportunité car il ouvre un champ de réflexion autrement plus intéressant que le fait de répondre à une commande décorative. Le principe du « 1% artistique » permet de diffuser l'art hors des murs du musée, de toucher un plus large public. Mais il est aussi réducteur. En effet, il présente le travail artistique uniquement sous l'angle du beau, censé produire un élément venant se poser sur un espace prédéfini. Il n'y a par exemple pas de possibilité de changer le lieu désigné par l'intervention artistique, même si l'inspiration de l'artiste le conduit à proposer un autre site. Ce qui s'est joué à l'UHSA, au contraire, a ouvert le champ des possibles. L'artiste a pu intervenir dans les discussions de fond dès l'amont, elle a pu proposer d'autres points de vue et même faire évoluer le projet architectural. Le carnet de bord « Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté »³⁸ décrit l'expérience de l'UHSA à Lyon, du point de vue de la maîtrise d'ouvrage, mais également de celui de la maîtrise d'œuvre. Cette première réalisation a influencé les autres opérations qui ont ensuite été construites en France³⁹ et qui ont également

intégré les artistes dès la phase de concours. Ce nouveau programme a donc été une opportunité pour proposer une autre manière de travailler avec les artistes et pour prendre en compte leur vision dès la phase de la conception architecturale.

Pour rendre possible cette collaboration, il a fallu mettre en place des conditions programmatiques et réglementaires spécifiques. À cette intention, le cahier des charges de l'intervention artistique de l'UHSA à Lyon a été rédigé par « la Ferme du Vinatier »⁴⁰. La création du bâtiment et son implantation sur le site de l'Hôpital s'inscrivaient dans une problématique à trois dimensions. La première était fonctionnelle et associée à la complexité du programme. En effet, l'admission des malades à l'UHSA était subordonnée exclusivement à une indication médicale, sans préjudice de situation pénale. De ce fait, la vie quotidienne était réglée par un fonctionnement hospitalier d'une part, tout en étant soumise à la sécurité pénitentiaire d'autre part. Il était donc à craindre, pour l'architecte comme pour l'artiste, que la fonction pénitentiaire, en raison de ses fortes contraintes sécuritaires, soit prégnante, du moins en terme de perception.

40. Depuis 1997, cette structure conçoit et met en œuvre la politique culturelle du Centre hospitalier le Vinatier.

La deuxième dimension était institutionnelle car le Centre hospitalier du Vinatier avait élaboré un projet d'urbanisme et de paysage sur ce territoire de 42 hectares. Un certain nombre de principes devaient ainsi être pris en compte pour choisir l'implantation et le fonctionnement de l'UHSA. Et comme on peut le deviner, son accueil sur un site de santé rendait sensibles les sujets de la perception et de la cohésion visuelle et symbolique. La dernière dimension était urbaine. En effet, le Plan de développement territorial du Grand Lyon prévoyait à terme la transformation du boulevard Laurent Bonnevey en boulevard urbain. À ce titre, la collectivité accordait une attention particulière à la « façade » du site sur la voie rapide. Cette dernière clause ne s'est finalement pas révélée être contraignante car le bâtiment n'est pas visible depuis le périphérique.

Dans l'exemple de l'UHSA de Lyon, la réponse à la commande a été de proposer l'installation, à l'extérieur du mur d'enceinte, de silhouettes d'arbres en inox poli. Le métal, par son reflet, est devenu un miroir reflétant la lumière changeante du parc et donnant à chaque moment de la journée un paysage différent. La particularité de cette suggestion était de jouer avec les limites du mur : l'inox, prenant la couleur du ciel, fragmentait le long mur de clôture. Or cette idée n'aurait pu voir le jour si l'intervention

artistique avait été conçue après la réalisation du bâtiment. En effet, les enceintes des prisons ont des systèmes anti-grappins formés d'arrondis en partie supérieure, afin d'éviter tout risque d'évasion. Il a donc été nécessaire de prendre garde à ce que l'œuvre ne prenne pas un caractère artificiel en étant contrainte de s'arrêter avant le haut du mur, au début de l'arrondi, ceci afin d'éviter toute rupture entre l'arbre en inox et sa relation au ciel. Il a donc été décidé, d'un commun accord avec l'équipe de projet et avec le maître d'ouvrage, d'enlever en partie le système anti-grappin, permettant à la pièce en inox de se poursuivre jusqu'au fait du mur.



Figure 2. Plan de l'UHSA de Lyon, 2010.

Source : image de synthèse réalisé par l'agence Pierre Vurpas et associés, 2007.

Deux années après, un second concours d'UHSA a été lancé, localisé à Cadillac. La proposition de l'équipe formée pour cette consultation n'a pas été lauréate et l'œuvre qui y était intégrée n'a pas été réalisée, restant à l'état de proposition de « projet papier »⁴¹. Dans ce type de consultation, il est demandé à cinq équipes rémunérées de faire une proposition, celle qui est la « plus offrante » étant retenue. Nous avons de nouveau suggéré, pour dématérialiser le mur, de travailler avec de l'inox poli mais selon un dessin cette fois bien différent. Notre équipe souhaitait d'autre part réfléchir aussi à la matérialité du mur et notamment à sa couleur. En effet, les enceintes des sites sont généralement en béton gris pour des questions de commodité constructive et de coût. Contrairement à ce qui s'est passé au Vinatier, le choix d'une couleur incorporée dans le béton a été possible. Là encore, cette suggestion n'aurait pu exister si l'intervention artistique était venue à

41. Appellation en architecture pour des projets qui restent à la phase concours.

la fin de la conception du projet.

Dans ces deux cas, l'impulsion à l'origine du *faire* se situe sur plusieurs niveaux. La première impulsion concerne les acteurs à l'origine de la commande. Ils font un diagnostic sur le terrain, cernent les attentes, les manques, comprennent ce qui ne va pas et pourrait être amélioré, y compris dans la dimension symbolique. Cette période peut être longue. Les cahiers des charges de l'UHSA de Lyon et de Cadillac ont pris trois ans, en préalable du concours, pour être élaborés.



Figure 3. Axonométrie de l'UHSA de Cadillac, 2012.

Source : image de synthèse réalisé par TLR Architecture & Associés.

La deuxième impulsion est celle de l'artiste. Celle-ci est beaucoup plus courte et il ne s'écoule souvent que quelques mois entre la réception de la commande et la réalisation du projet de concours. Cette deuxième impulsion rejoint celle énoncée dans le cas de la démarche personnelle. Comme le dit Deleuze, au préalable l'artiste est « aux aguets ». Il guette « l'intéressant » qui, s'y référant, lui permettra de nourrir le concept, le contenu de ce qui va devenir la proposition, l'« évènement ». Dans le cas du programme de l'UHSA, le sujet était d'une telle gravité que l'« intéressant » pouvait même devenir oppressant. Comment alors faire que la proposition artistique soit juste ? Le mur étant l'élément principal dans le bâtiment, il focalisait toutes les tensions. Intervenir sur lui mettait automatiquement la pression.

On peut donc imaginer que dans le cas de la commande, l'impulsion n'est pas uniquement rattachée à une intention personnelle. Elle est en interaction avec plusieurs acteurs : ici le commanditaire, l'architecte, le personnel soignant, les gardiens, les ministères, les visiteurs mêmes du parc de l'Hôpital. La décision finale a donc été prise à plusieurs et le passage à l'acte n'a pas concerné que l'artiste mais toute l'équipe engagée et au-delà, notamment les personnes amenées à travailler dans le site.



Figure 4. Façade sud-est de l'UHSA de Lyon, 2010.

Source : Bertrand Saugier.

Le sujet de la nature du mur en est également une illustration. Nous avons décidé d'un commun accord avec le commanditaire et l'architecte, d'enlever en partie le système anti-grappins. Avant l'ouverture du bâtiment, une équipe du Groupe d'Intervention de la Gendarmerie Nationale (GIGN) devait donc tester la fiabilité du système, le principe consistant à simuler des évasions. Or, ils n'ont mis que deux minutes trente pour sortir du bâtiment, mettant bien sûr en cause le fait d'avoir enlevé l'anti-grappin. L'équipe a donc été convoquée. Mais remettre en place l'élément en béton aurait détruit l'idée artistique. En effet les arbres en inox seraient devenus purement décoratifs et n'auraient plus assuré la fonction de déchirer le mur. Nous avons alors expliqué notre souhait, grâce aux arbres en inox reflétant le paysage, de transfigurer le mur et de faire apparaître autrement psychiatrie et pénitencier. Convaincus, les gendarmes ont changé d'argumentaire et incriminé la présence de luminaires auxquels il était

facile de s'accrocher. La proposition initiale a ainsi pu être conservée.

Nous reviendrons ultérieurement sur la façon dont l'impulsion a des effets sur le *faire* et sur les acteurs impliqués. Déjà et comme un ajout au propos de Dewey, lequel a concentré son analyse sur l'expérience individuelle, la notion d'impulsion s'avère ne pas concerner uniquement le sujet mais peut être liée à plusieurs personnes. En effet, l'« événement » et ses conséquences développent une dimension collective autour de l'action.

La pédagogie hors les murs

La dernière situation étudiée concerne l'impulsion générée à l'occasion d'un travail pédagogique. Cette situation induit une troisième figure, celle de l'artiste architecte pédagogue comme instigateur, préparant le terrain, mettant en place une situation destinée à permettre que les étudiants développent leurs propres impulsions. Cette posture passe déjà par la recherche systématique de partenariats, ceci afin d'engager les étudiants dans des travaux concernant des problématiques réelles et actuelles. En effet, rencontrer d'autres acteurs que ceux qu'ils ont coutume de côtoyer durant leur vie d'étudiant en école d'architecture les incite à se familiariser avec d'autres milieux, à mieux cerner leurs envies, à réfléchir aussi à leur engagement dans leur futur rôle d'architecte. Cette démarche rejoint la volonté d'ancrer les réflexions pédagogiques dans la réalité du monde et des questions qui y sont posées. Plus précisément l'impulsion vient de « la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité »⁴² : l'intervention de l'étudiant ne va pas s'ajouter à une réalité existante mais, d'une certaine façon, va la transformer voire en construire une autre.

Quand les étudiants travaillent avec des acteurs impliqués dans un territoire, exerçant leur métier et confrontés à des problématiques réelles, leur investissement n'est pas le même que quand, dans leur école, ils réfléchissent à des projets encadrés par leurs enseignants. En effet, ils se sentent alors plus solidaires, plus impliqués dans des réflexions qui concernent la société et ils se révèlent souvent plus responsables des propositions qu'ils font. L'exemple des Universités d'Été « Architecture et Champagne », où des étudiants nationaux et internationaux sont venus à Châlons-en-Champagne pour concevoir et réaliser des loges ou cabanes de vigne, est révélateur.

42. MORIN Edgar, MACE Éric, *L'esprit du temps*, Paris, Colin, coll. « Médiacultures », 2008, 218 p.

Ce type d'expérience pédagogique, qui plonge les étudiants dans les réalités constructives, sociales, économiques et même physiques, est essentiel pour leur apprentissage. Ils ont conçu puis construit les loges de leurs propres mains, encadrés par des architectes, artistes, ingénieurs et Compagnons du Devoir. Ils ont collaboré avec les vignerons, eux-mêmes plongés dans un quotidien où réflexion et pratique manuelle se superposent. Les compétences acquises durant l'Université d'Été se sont formées principalement autour d'une expérience physique. Mais pas seulement, l'hétérogénéité des groupes suivant leurs provenances géographiques, leurs cursus et leur niveau d'études ont élargi les savoirs. Nous n'étions pas qu'entre architectes et devions comprendre ensemble comment élaborer un projet avec des visions différentes.⁴³

43. Carnet de bord :
Universités d'été
« Architecture et
Champagne ».

L'impulsion des étudiants est motivée par le fait d'être en face d'une commande « réelle », avec de « vrais » acteurs et non en face de projets qui resteront sous forme de concepts, de « projets papiers ». Les temporalités pédagogiques courtes (11 jours pour les Universités d'Été « Architecture et Champagne ») génèrent une intensité de réflexion et de production. La relation entre les étudiants et les différents intervenants s'avère aussi être autre que celle que l'on trouve lors d'une commande faite à des professionnels. L'impulsion est en effet favorisée par le côté candide, neutre, des étudiants, que beaucoup de professionnels n'ont plus. Ils vont donc générer chez les acteurs extérieurs une certaine bienveillance renforçant leur investissement personnel, ce qu'ils n'auraient pas fait dans une situation conventionnelle. En ce sens, l'impulsion est double : elle concerne les étudiants et agit également sur les acteurs du terrain. Là comme dans la commande énoncée auparavant, il y a interaction entre les divers acteurs et, grâce à l'action, l'impulsion se répercute sur eux.

Ainsi, dans le cas du cahier des charges de la construction des loges de vignes, d'une année à l'autre (2017-2018), les besoins et les enjeux de l'Université d'Été « Architecture et Champagne » ont évolué. Au départ, la Communauté d'agglomération de Châlons-en-Champagne, en partenariat avec la Maison de l'architecture de Champagne-Ardenne et l'École nationale supérieure d'architecture de Nancy, proposait la réalisation des loges selon une logique propre à chaque vigneron, selon ses propres usages. Puis, l'expérience de la première année aidant, les intentions des acteurs se sont déplacées et ils ont souhaité orienter les propositions vers l'œnotourisme, des implantations situées le long de parcours de visites

dans le territoire étant privilégiées. La répétition de la proposition du commanditaire, telle qu'elle est possible en situation pédagogique, a mis du jeu dans l'impulsion initiale.



Figure 5. Totem, loge réalisée pour la Commune de Bouzy, université d'été « Architecture et Champagne » 2018, étudiants : Jules Lalisse, Georg Puls, Marc Takikawa, Anne Vallerent
Source : Maison d'Architecture de Champagne-Ardenne.

LA JUSTE MESURE

Les exemples cités décrivent comment les interrelations entre les divers milieux vont jouer pour conduire à un passage à l'action, qu'il s'agisse de l'incidence d'une commande sur un individu ou sur des étudiants, ou du trouble qu'une situation induit chez le créateur, l'incitant à réagir. Les situations qui nous intéressent ici ont pour point commun d'aboutir à des processus créatifs, à un acte d'expression. Le *faire* passe alors par une interprétation de la question posée dans la commande ou par une lecture personnelle du réel pour la retranscrire en proposition artistique ou architecturale. Mais l'impulsion décrite par Dewey n'a pas seulement pour origine et pour but l'action elle-même. Elle se fonde aussi sur des éléments plus intrinsèques, plus profonds et elle est donc source d'expérience. Pour comprendre ce propos, il est nécessaire d'introduire la définition de « l'expérience » énoncée par l'auteur.

Chez John Dewey, il y a expérience parce qu'il y a interaction entre un être et son environnement. Mais il fait la différence entre l'expérience et « une expérience ». On fait couramment l'expérience de toutes sortes de choses, mais de façon superficielle, incomplète, vague. Alors que l'on a « une expérience » lorsque l'on va au bout de la réalisation. Cette notion

44. DEWEY John,
*L'art comme
expérience, op. cit.,*
p. 29.

d'achèvement est importante pour lui et il pense même que l'expérience cesse seulement quand « les énergies qui l'animent ont accompli la tâche qui leur incombe »⁴⁴. De ce fait, l'expérience ne consiste pas seulement en l'interaction neutre entre un individu et le monde mais est une activité qui met en œuvre l'être tout entier vis-à-vis d'un environnement en résistance. L'individu doit alors trouver le juste milieu qui permet l'acte d'expression. Rencontrant trop de résistance, l'individu ne fait pas une expérience mais peut en arriver à s'énerver, enrager ou même abandonner. Rencontrant trop peu de résistance, il agit automatiquement et applique sans réfléchir des recettes éprouvées. Il n'y a expérience que s'il y a résistance de l'environnement à ce que veut, désire, souhaite, l'être en interaction avec lui.

*La seule façon dont [l'impulsion] peut devenir consciente de sa propre nature et de son but, c'est par les obstacles qu'elle surmonte et les moyens mis en œuvre à cette fin ; si ces moyens restent ce qu'ils sont au moment où naît l'impulsion, ils sont alors trop en symbiose avec elle, sur une trajectoire aplaniée et lissée par avance, pour qu'on puisse en avoir conscience. De la même façon, le moi ne pourrait prendre conscience de lui-même sans résistance de la part de son environnement ; il n'aurait ni sentiment ni intérêt, ni peur ni espoir, ni déception ni satisfaction. L'opposition pure et simple, dont l'effet est de contrarier définitivement une impulsion, suscite l'irritation et la rage. Mais la résistance, qui met à contribution la pensée, engendre la curiosité et la sollicitude attentive et, une fois surmontée et mise à profit, elle débouche sur une satisfaction profonde.*⁴⁵

45. DEWEY John,
*L'art comme
expérience, op. cit.,*
p. 118

Finalement, la nature de la pédagogie menée à l'occasion des Universités d'été « Architecture et Champagne » se révèle être un bon exercice pour faciliter la compréhension de « la juste mesure ». La conception et la réalisation des loges n'ont pas toujours été une suite de réussites. Déjà, les étudiants intéressés n'avaient pas forcément construit au préalable, travaillé de leurs mains en quelque sorte sur de tels objets. Ils devaient donc, dans une première étape, comprendre les règles constructives en se mettant d'ailleurs également en condition pour travailler physiquement, sous des températures estivales très élevées. Leur plus grande appréhension était associée à l'utilisation d'engins de coupe ou de scies ou de meuleuses. Il était à ce titre intéressant de voir comment la dextérité de chacun a pu évoluer depuis le début jusqu'à la fin des Universités d'été. Un autre facteur perturbant a été aussi le facteur temps. Chaque groupe devait gérer son travail en fonction d'un programme précisé à l'avance et qui comprenait divers moments de rencontre. Quand un groupe était en retard, les autres

devaient aider. Néanmoins, dans les deux éditions, il est arrivé qu'une loge ne soit pas terminée pour la présentation finale. Pour autant et malgré les aléas, les étudiants comme les encadrants ont vécu une véritable expérience et il régnait dans l'ensemble du groupe, une « satisfaction profonde ».

Dans l'exemple de l'UHSA, quand l'équipe des GIGN a changé d'argumentaire en prétextant que la rapidité de leur évacuation était due à l'installation des luminaires sur le mur d'enceinte, et non à la suppression des anti-grappins, ils ont, eux aussi, établi « une juste mesure ». Car ils ont choisi entre des conditions sécuritaires optimisées et la signification de l'œuvre devant être installée sur le mur de l'hôpital-prison. En effet, l'aspect miroir de l'inox poli fragmentait la linéarité de l'enceinte alors que réinstaurer à l'extérieur la partie de l'anti-grappin en béton aurait fait réapparaître le haut du mur et aurait annulé l'effet de fractionnement. Au-delà d'ailleurs de cette décision, il est intéressant de noter une remarque des gendarmes après qu'il leur a été expliqué que la proposition artistique mettait en avant la complexité du bâtiment. Car celui-ci, alliant le soin et le pénitencier, était implanté au sein même du jardin de l'hôpital, rendant ce que représentait le mur d'enceinte d'autant plus sensible. À ce constat de la situation, les gendarmes ont répondu : « ce n'est pas parce nous sommes des GIGN, que nous ne pouvons pas être sensibles à l'art ». « La juste mesure » s'est déplacée sur un autre plan, interrogeant cette fois les représentations stigmatisantes des corps de métiers.

Ainsi nous retiendrons que l'impulsion est en lien avec les obstacles rencontrés et la capacité à les surmonter. Et la prise de conscience du moi découle de cette rencontre, de cette opposition. Mais tout doit rester dans une juste mesure, dans un équilibre entre « des facteurs propices et des facteurs défavorables », condition pour qu'il y ait possibilité du passage à l'acte de l'expression.

En ce sens et pour ajouter aux propos de Dewey, l'expérience de la pratique nous permet de dire que l'interaction n'est pas uniquement mécanique. Plaçant les acteurs dans une situation entre arrêt et mouvement : freiner faciliterait le fait de mieux repartir, l'éprouver inciterait à réagir et donc opèrerait une activation. Il est donc possible d'avancer que le choix des moyens pour agir est une conséquence de la résistance ressentie et non qu'il la précède, en un aller-retour entre l'action et ce qui lui résiste.

COM-PRESSION ET EX-PRESSION

Comme énoncé précédemment, l'impulsion selon Dewey est un mouvement vers l'extérieur, une interaction avec l'environnement. Et pour qu'il y ait expérience, il est nécessaire que le sujet soit éprouvé pour qu'il puisse ensuite agir.

*Une impulsion ne peut conduire à l'expression sauf s'il y a émoi ou perturbation. Il faut qu'il y ait com-pression, pour qu'il y ait ex-pression. La perturbation se situe à l'endroit où se produit la rencontre entre l'impulsion intérieure et l'environnement, de façon factuelle ou purement mentale, et ce contact crée un ferment.*⁴⁶

46. *Id.* p. 128

Cette analyse va au-delà de la métaphore mécaniste : elle intègre des dimensions physiques et psychologiques énonçant des tensions, des échanges d'énergie entre un organisme et un environnement vivant. Pour Dewey, les interactions sont organiques. Il écrit même « que c'est un désir de nourriture d'un être vivant » qui va faire que les choses vont s'activer ; ou qui va l'entraîner vers des choses dont il pense qu'elles vont l'activer. Il évoque à ce sujet la métaphore de l'héliotropisme des plantes, expliquant ainsi comment tout le corps se met en mouvement suite à l'impulsion.

Quelles caractéristiques ont ces environnements dont la nature même serait « intéressante », en ce qu'elle donnerait envie d'agir ? Tout d'abord, ils ne peuvent être lisses, sans aspérités, mais doivent avoir la capacité de nous mettre en « com-pression », condition pour qu'il y ait « ex-pression ». Ils doivent offrir de la résistance pour qu'il y ait, au bout du compte, expérience. La deuxième caractéristique de ces environnements est d'être appréhendés dans leur polyphonie sensible et signifiante. Martine Bouchier⁴⁷ les qualifie de « milieux » : ils sont, pour l'artiste, une ressource immédiatement disponible à la fois physique, environnementale, sociale, culturelle. C'est de la relation entre l'artiste et ce qui l'entoure, selon Martine Bouchier, qu'émerge un élément « intermédiaire », une forme constituée de signes et de symboles. La représentation se constitue à partir du milieu, elle naît parce qu'il y a un milieu et l'exprime véritablement grâce à la position existant « entre » l'artiste (ou le sujet) et son environnement. De la relation entre eux découlera alors la forme que prendra le *faire*.

47. BOUCHIER Martine, « Art et expérience des milieux », in YOUNÈS Chris, BODART Céline (dir.), *Au tournant de l'expérience. Interroger ce qui se construit, partager ce qui nous arrive*, Paris, Hermann éditions, 2018, p. 139.

Les environnements analysés dans le corpus de la thèse ont été définis

comme des espaces de/en souffrance : ce sont ceux de la guerre, de la prison, de la mémoire, des hôpitaux ou encore des quartiers défavorisés. À cette étape de la réflexion, nous faisons l'hypothèse que les *espaces de/en souffrance* sont précisément un type de lieux qui porte à enclencher l'impulsion.

Alors que l'« impulsion », terme employé au singulier, pourrait sembler désigner un moment unique, elle met en jeu une pluralité d'actions et de réactions : l'impulsion décrit une temporalité propre.

L'IMPULSION ET LE TEMPS

Dans cette dernière partie du chapitre, nous expliciterons l'hypothèse selon laquelle il existerait une relation entre l'impulsion et le temps imparti à la mise en œuvre du *faire*. Dewey offre une piste en parlant d'énergie. Pourtant, la définition d'énergie, du latin *energia* « force, énergie », lui-même du grec *energeia* « force en action »⁴⁸, invite à porter attention aux mouvements, aux rythmes entre les divers éléments. Une force va sortir pour se mettre en relation avec un environnement qui a lui-même son propre fonctionnement avec des « com-pressions » et « ex-pressions ». L'énergie reçue peut alors le perturber et entraîner de sa part des réactions.

*L'organisme apporte, en vertu de sa propre structure, des forces, innées et acquises, qui jouent leur rôle dans l'interaction. Le soi agit et subit, et ce qu'il subit ne consiste pas en impressions qui s'inscrivent dans une circonférence inerte mais dépend de la manière dont l'organisme réagit et répond.*⁴⁹

L'interaction multiple entre une force et ce qui lui résiste dans un environnement, au-delà de la métaphore mécaniste du piston ou organique du cœur, intéresse ici par la temporalité qu'elle crée. L'impulsion, comme force en action, n'est ni unique ni linéaire. Elle répond à des va et vient entre envie d'agir et contraintes qui s'inscrivent dans le temps, de façon variable, selon l'énergie mise et les résistances rencontrées. Chaque impulsion en son contexte a son rythme propre. Richard Sennett permet de mieux préciser la qualité de ce rythme : dans sa réitération, il constitue une expérience humaine. « Faire et refaire une chose est une pratique stimulante pour peu qu'elle soit organisée dans l'anticipation »⁵⁰. La réaction, par son inscription dans le temps, le rythme d'aller-retour avant le passage à l'acte,

48. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey.

49. DEWEY John, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 402.

50. SENNETT Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, op. cit., p. 239.

permettent de « changer, métamorphoser, améliorer » les capacités du *faire*.

Si l'on fait référence au vécu personnel, nous pouvons réagir tout de suite ou bien cinq ans après, comme dans le cas des voyages en Israël et Palestine présentés dans le carnet de bord « Artiste architecte : effets déclencheurs ». En 2000 ou en 2005, nous ne sommes pas dans les mêmes conditions, pas plus d'ailleurs que l'environnement lui-même. Le temps agit alors comme une « com-pression » et oriente l'impulsion et l'éprouvé. Dans le cas de la commande au contraire, les délais sont souvent courts. Elle ne laisse pas une « longue période de gestation »⁵¹ facilitant la création artistique. Le temps agit là aussi comme un élément de « com-pression » et l'impulsion va entrer en résistance avec lui, en faisant un facteur déterminant pour l'action qui en découlera.

51. DEWEY John,
*L'art comme
expérience, op. cit.*,
p. 143.

À cette réaction, s'ajoute celle produite par la relation entre le sujet et les acteurs : comme on l'a vu, elle devient également un facteur déterminant pour donner sa temporalité propre à chaque contexte de création. Au temps du *faire* associé à des contingences psychiques et physiques, se mêlent les interrelations entre les différents acteurs qui peuvent, elles aussi, générer un effet sur la temporalité, une « com-pression ».

En nous appuyant sur Dewey, nous avons présenté les formes que peut prendre l'impulsion pour aboutir au *faire*, en l'interprétant plutôt dans un sens physique. Le prochain chapitre sera orienté sur le processus en œuvre une fois l'action engagée, les facteurs relevant moins d'une approche mécanique que biologique, comme nous le présentera l'anthropologue Tim Ingold, qui nous guidera.

CHAPITRE 2 - PROCESSUS DU FAIRE

Dans le chapitre précédent, il a été question de la rencontre entre *l'impulsion intérieure* et *l'environnement* et des manières dont ce contact crée un *ferment*. Nous analyserons ici, l'étape d'après, le passage à l'acte, le *faire* proprement dit. Or sa qualité de verbe exprime une action, la transformation d'une situation initiale. En référence à Aristote, nous avons donc choisi de l'aborder sous l'angle de la praxis, comme activité globale et comme mouvement.

Partons de la définition de *processus*. Alain Rey rappelle que le terme a été forgé dans l'univers de l'anatomie et se rapporte au « prolongement d'un organe, d'une structure, d'un tissu »⁵². Cette origine est intéressante car elle nous place dans un contexte biologique, présentant le *processus* non pas comme un élément indépendant mais comme une donnée faisant partie d'un tout. Il vient en prolongement d'une entité, d'un système déjà là avec son propre fonctionnement. Derrière les mots « organes, structure, tissus », nous visualisons un milieu vivant. Son prolongement est alors une continuité de cet état organique que nous pouvons concevoir être lui-même en évolution.

Développant la métaphore biologique, Tim Ingold, en tant qu'anthropologue, affirme que « l'acte de faire se ramène à un processus de croissance »⁵³. Cette observation justifie que, comme la référence à John Dewey a accompagné le chapitre précédent, les propos de Tim Ingold guideront les réflexions sur le thème du processus. Il place « dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives⁵⁴ ». Cette approche soulève une nouvelle réflexion. Nous avons vu précédemment que l'environnement était considéré comme un ensemble indéfini, qui développait chez le sujet un conditionnement physique et psychologique. Ici, l'environnement prend vie, nous sommes dans un système en mouvement et le *faire* va ajouter « sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu »⁵⁵. Mais la pensée d'Ingold va plus loin, elle questionne les logiques usuelles. Nous avons pour habitude de penser le *faire* en terme de projet. Que ce soit en architecture ou en art, le processus qui va de la conception à la réalisation part généralement d'une idée traduite sous forme d'une *image* grâce aux outils de représentation.

52. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.

53. INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit.*, p. 13.

54. *Ib.*, p. 60.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

Elle est ensuite réalisée en tant qu'*objet*. Ce cheminement place le sujet au centre, il est le générateur de l'action. L'anthropologue nous conduit à une vision plus humble et pour lui le monde n'est pas passif, « en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés de l'extérieur »⁵⁶, mais il est conditionné par des processus en cours qui engendrent eux-mêmes les formes du monde vivant qui nous entoure. Ainsi, l'*objet* vient s'inscrire dans un milieu qui possède déjà ses propres énergies. Reste cette question : en quoi cette vision donne-t-elle un nouveau point de vue sur le *faire* et comment ?

Pour comprendre la relation entre *processus* ainsi défini et *faire*, nous procéderons par plusieurs étapes. D'abord nous analyserons comment les idées reliées à l'impulsion de départ vont se transformer en « images de pensée ». Ensuite, comment l'on passe par les représentations plus conventionnelles que sont les dessins, les plans ou les maquettes. On les nomme les outils liés à la conception architecturale et plastique et nous les abordons, dans notre recherche, comme l'« image ouverte ». Ces outils ont été largement explorés, analysés, développés. La présente thèse, en conséquence, ne s'attarde pas sur leur étude mais elle entend favoriser les réflexions liées au processus dans lequel ils s'inscrivent. Puis nous développerons comment nous passons de « l'image à l'objet » et, cheminement moins usuel mais que la théorie d'Ingold explicite, de « l'objet à l'image ».

IMAGES DE PENSÉE

57. Carnet de bord : Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté.

Les architectes Pierre Vurpas et associés, lors d'une première rencontre, ont présenté le programme de l'UHSA⁵⁷ de Lyon et expliqué leur démarche. Le bâtiment devait avoir un double rôle : celui d'hôpital psychiatrique au sein d'une enceinte pénitentiaire. La présence du mur à l'intérieur du parc du Vinatier posait un problème. Elle allait en effet à l'encontre de la politique du centre hospitalier qui était de changer l'image de la psychiatrie en ouvrant le site à un large public. Aussi, la commande artistique portait-elle principalement sur le mur avec l'objectif d'essayer de l'effacer.

À la fin de la séance de présentation, les architectes ont voulu savoir quelles premières idées émergeaient. La question pouvait paraître cavalière car elle laissait peu de temps pour la réflexion. Elle avait pourtant le mérite

d'interroger directement les intuitions susceptibles de naître devant ce type de bâtiment. Au lieu de s'arrêter à la problématique concernant l'extérieur du programme, émergea plutôt une image liée à l'intérieur : celle de l'évasion. Face à la possibilité de s'évader dans un lieu privé de liberté, la réponse immédiate des architectes fut d'imaginer peindre une échelle sur le mur. Il s'agissait évidemment d'une métaphore mais il est remarquable que la proposition finale s'en rapprochait indirectement. En effet, les formes d'arbres en inox poli réfléchissant l'image du parc voisin, elles laissent passer la lumière et donnent l'illusion d'un mur fragmenté par un paysage boisé en retrait. De cette façon, un mur linéaire est transformé en un mur fragmenté, offrant la possibilité de multiples passages et donnant une concrétude à l'image de liberté apparue dès la première intention.

Que ce soit en architecture ou en art, le moment entre la « rencontre » du contexte et la première idée du *faire* est propre à chaque démarche. Il peut se traduire sous forme d'images qui peuvent elles-mêmes être influencées par un référentiel d'illustrations sensibles que le créateur s'est constitué. Dans le livre « The images of Architects »⁵⁸, Valerio Olgiati a demandé à certains de ses collègues de lui envoyer des images qui leur apparaissent quand ils pensent, des images qui pourraient être à l'origine de leurs architectures. Il a récolté ainsi quarante-quatre « musées imaginaires », chaque architecte présentant une dizaine de photos. Le livre, vertical et étroit, présente une image par page, les faisant dialoguer entre elles. Il laisse une grande part de blanc. Les illustrations étant petites, lisibles, on peut les interpréter comme des icônes. Elles ne concernent pas directement l'architecture mais sont plutôt des explications, des métaphores, des fondements, des souvenirs ou des intentions : des sortes d'aveux poétiques et philosophiques. « As individual collections, they present a personal view of an individual world, while as a whole they provide a universal view of the perceptible origin of contemporary architecture »⁵⁹.

Après une première étape mentale durant laquelle les idées flottent sous forme d'images, vient le moment de les mettre au travail, d'en changer l'état pour examiner comment les concrétiser, et même tester si elles sont faisables. Ce passage, qui est une exploration, va s'appuyer sur des schémas, des dessins, des esquisses, des croquis, des diagrammes, des organigrammes, des cartes, des plans et des maquettes. La main devient alors l'intermédiaire permettant la retranscription des idées en figures auxquelles il est possible de donner le nom d'« images de pensée ».

58. OLGIATI
Valerio, *The images of architects : 44 collections by unique architects; the visible origin of architecture*, Édition Luzern, Quart-Verl, 2013, 424 p.

59. Non traduit, traduction CD : En tant que collections individuelles, elles présentent chacune une vision personnelle d'un monde individuel, tandis que dans leur ensemble, elles fournissent une vision universelle de l'origine perceptible de l'architecture contemporaine.

Traduit littéralement de l'allemand *Denkbild*, le terme a été introduit par le poète Stefan George. Un poème de *L'Année de l'âme*, écrit en 1897, évoque le Voyant, « implorant que l'effort du cœur irrésolu / L'image de pensée puisse se lever vers le soleil »⁶⁰. L'expression a été reprise par Walter Benjamin⁶¹, mais elle n'a pas, dans cette thèse, le sens que donne le philosophe d'une image surgissant du passé dans le présent. Ici, les « images de pensée » révèlent sous forme sismographique « la pulsation de l'imagination pensante ».

60. GEORGE Stefan, *Poésies complètes*, trad. Lehnen Ludwig, Paris, Différence, 2009, 400 p.

61. BENJAMIN Walter, *Images de pensée*, trad. Poirier Jean-François et Lacoste Jean, Paris, C. Bourgeois, 2011, 257 p.

*De telles images, restées jusqu'à l'heure dans l'ombre, réduites à des brouillons, sont pourtant la quintessence de la création et de l'invention. C'est ici que tout se passe. Le roman, le concept, le théorème, le bâtiment, l'institution – l'œuvre, en un mot – qui émerge au bout de ce travail, n'est rien que la mise en ordre de ce qui a précédé, suite de choses éparses, irrégulières, partielles, contradictoires, que l'auteur a tenté de tenir, de circonscrire, de sortir des limbes de l'esprit.*⁶²

62. CARAËS Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011, p. 116.

Le passage de l'imagination aux « images de pensée » est une étape déterminante dans le processus du *faire*. Lors de la fabrication de l'objet, l'expérience montre qu'il est rare que les idées préliminaires soient les bonnes. Aussi, une étape fondamentale est-elle la période où les images sont explorées et approfondies, où elles prennent forme progressivement au fur et à mesure des tentatives visant à les adapter aux contraintes existantes. Des supports comme le dessin ou la maquette se révèlent alors des outils indispensables pour peu à peu appréhender la forme, l'échelle, la pertinence du propos. Leur plasticité esquisse un cadre au sein duquel tout est possible : « aucune résolution, aucune conclusion n'est attendue, tout est en mouvement et souverain »⁶³. La main se met en relation avec l'esprit pour chercher, tester, expérimenter l'idée et sa réalisation. « Il s'agit d'un lieu stratégique, où se combattent sans fin l'intuition et la raison »⁶⁴. Cette étape finalement est destinée au regard intérieur, au regard de l'auteur.

63. *Id.*, p. 9.

64. *Ibid.*

Dans *L'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg présente, sous forme d'ouvrage, une importante collection iconographique. Il cherche à retrouver ou construire des liens pouvant unir les époques à partir de la mise en relation d'images. Son intérêt se porte sur « ce qui n'est pas l'image, mais que celle-ci rend accessible et qui rend celle-ci compréhensible : la vie des hommes, leurs passions, leurs peurs et leurs désirs, leurs activités, leurs modes de pensée »⁶⁵. La question posée par l'historien d'art, qui se nomme

65. RECHT Roland, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 13.

« historien des images », n'est pas de savoir ce qu'est un atlas, mais plutôt d'en déterminer l'usage. Selon Didi-Huberman, l'atlas d'images, contrairement à d'autres livres constitués de pages de textes, ne serait pas fait pour être « lu » mais pour être arpenté du regard. Il correspondrait ainsi à un outil spécifiquement visuel dont le moteur serait l'imagination : une forme de « connaissance traversière »⁶⁶ fondée sur la « puissance intrinsèque de montage qui consiste à découvrir [...] des liens que l'observation directe est incapable de discerner ». Le montage devient alors une pensée compositionnelle, où les images sont confrontées, comparées et mises en relation. Dès lors, pour revenir à l'« image de pensée » dans le processus du faire, l'analyse de *L'Atlas Mnémosyne* ouvre une hypothèse : nous n'aurions pas une image mais une cosmologie d'images qui, réagissant entre elles, mettrait au travail notre imagination.

66. DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 13.

L'IMAGE OUVERTE

À l'occasion de cette phase d'étude, où la forme est toujours en devenir, l'expérience montre qu'il est nécessaire d'inciter les étudiants à rester dans une approche où rien n'est définitif, où tout peut être illustré et, de ce fait, testé, exploré avec cette simplicité, cette immédiateté qui ne fige pas le propos et ne le censure pas mais laisse des portes ouvertes. Certes les outils numériques d'aujourd'hui sont remarquables et, avec la CAO (conception assistée par ordinateur) ou les découpes au laser, un matériel conséquent est au service du créateur pour développer la représentation de son projet. Mais la finition très lisse qu'ils produisent ne laisse pas la place au doute, à la recherche, à l'expérimentation. Les étudiants, lorsqu'ils sont dans une phase de réflexion intermédiaire, ne dépassent pas toujours les limites de ce que permet la technologie et ils n'hésitent pas à présenter des maquettes exécutées à la découpe au laser ou encore des montages-photos réalistes. Or ces représentations sont fermées et ne donnent pas la possibilité d'imaginer autre chose que ce que l'on voit. Au contraire, les croquis et les maquettes réalisés à la main, par leur aspect incertain, non fini, fragile, permettent d'ouvrir l'imaginaire. Chacun peut alors se projeter dans la part non dessinée, non terminée, qui devient le support possible d'une discussion, d'un échange avec l'étudiant et, au-delà, avec celui qui est impliqué dans le processus.

Cette expérience pédagogique rejoint celle de Richard Sennett qui

questionne, dans *Ce que sait la main*, la relation entre la tête et la main. Pour lui, le dessin physique est essentiel en architecture. Il parle même de rupture entre la tête et la main quand le dessin passe au plan : « l'idée d'une chose achevée dans sa conception avant d'être construite »⁶⁷. De surcroît, le sociologue explique, à travers le témoignage d'une jeune architecte du MIT, comment le dessin permet de comprendre le site.

67. SENNETT Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, op. cit., p. 61.

*Quand vous dessinez un site, quand vous introduisez les contre-lignes et les arbres, il se grave dans votre tête. Vous apprenez à le connaître comme vous ne le connaîtrez jamais avec votre ordinateur. [...] Vous apprenez à connaître un terrain en le dessinant et en le redessinant, non pas en laissant l'ordinateur le « réengendrer » pour vous.*⁶⁸

68. Citation extraite de Sennett p. 64.
TURKLE Sherry, *Life on the Screen : Identity in the Age of Internet*, New York, Simon and Schuster, 1995.

Pour Sennett, « le tactile, le relationnel et l'incomplet sont des expériences physiques qui surviennent au cours du dessin »⁶⁹. Durant l'enseignement du dessin à l'école d'architecture, une étape s'opère quand les étudiants commencent à comprendre le lieu qu'ils dessinent. Au départ, ils souhaitent tout représenter, dans les moindres détails. Ils sont plus absorbés par le blanc de la feuille à remplir que par le sujet lui-même. Ensuite, du fait qu'ils sont poussés à observer, à expérimenter le lieu dessiné en le parcourant, à toucher les différents matériaux qui le constituent, à chercher ce qu'ils souhaitent représenter vraiment, le dessin se transforme. Ils se détachent de leur papier, essaient de comprendre l'espace qu'ils veulent représenter. Les lignes deviennent alors vivantes, animées par le ressenti de leurs auteurs. Ceux-ci ne cherchent plus à remplir la feuille mais laissent du blanc, lequel va dialoguer avec le rythme et la composition du dessin. La figure, qui pourrait paraître incomplète, ouvre au contraire des possibles qui pourront être approfondis ensuite, dans une étape à venir.

69. SENNETT Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, op. cit., p. 64.

Quand Sennett énonce : « Le difficile et l'incomplet devraient être des événements positifs dans notre intelligence ; ils devraient nous stimuler »⁷⁰, sa réflexion rejoint notre propos. Si les représentations de la conception en cours, que ce soit en art ou en architecture, sont présentées comme des éléments finis aux acteurs du projet, elles ne laissent pas la place au dialogue. Au contraire, si les intentions sont esquissées mais non finalisées, elles stimulent l'échange et l'imaginaire et donnent la possibilité à chacun de participer au processus de conception. L'architecte et enseignant Éric Daniel Lacombe⁷¹ va jusqu'à dire qu'il fait en sorte de dessiner moins bien que son interlocuteur pour favoriser l'échange, car pour lui « l'image

70. *Idib.*

71. Atelier de thèse au laboratoire du GERPHAU, 17 juin 2019.

maladroite est interprétable » et engage donc une architecture incitatrice.

Ces propos rejoignent ceux d'Umberto Eco lorsqu'il parle de la poétique de l'« ouverture » de l'œuvre d'art. La poésie pour lui doit « éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur : l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses »⁷². Même issue d'une « poétique de la nécessité », l'œuvre s'offre par nature à une « série virtuellement infinie de lectures possibles ». Ainsi est-elle « intentionnellement ouverte » à la libre réaction du lecteur et Umberto Eco va jusqu'à dire que son auteur offre à l'interprète une œuvre à achever.

72. ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, p. 22.

DE L'IMAGE À L'OBJET

Après une étape de recherche formelle et matérielle en relation avec les différents acteurs, où les images et les maquettes sont les principaux outils pour favoriser l'échange, vient le temps du passage à l'acte, du *faire*. Dans les écoles d'architecture, il est fréquent d'en rester au « projet papier »⁷³, ne donnant pas toujours aux étudiants la possibilité d'expérimenter la phase de réalisation, pourtant si essentielle à la compréhension des questions de fabrication. Les universités d'été « Architecture et Champagne »⁷⁴ au contraire, le permettaient. Les étudiants avaient deux jours pour concevoir les loges de vignes, sept jours pour les pré-fabriquer et deux jours pour les installer sur le site. Souvent, les esquisses correspondant à l'idée initiale ne se retrouvaient pas nécessairement dans la forme finale, car entre-temps, les problématiques constructives l'avaient fait évoluer. Généralement, les étudiants n'hésitaient pas à modifier leur projet, convaincus que les choix constructifs apportaient de la qualité plutôt que de la perte de sens ou de la censure.

73. Même si aujourd'hui la conception architecturale se fait principalement avec les outils informatiques, cette appellation parle des projets qui ne se réalisent pas.

74. Carnet de bord : Universités d'été « Architecture et Champagne ».

Mais il est arrivé qu'un groupe d'étudiants soutienne jusqu'au bout son idée, malgré le scepticisme des accompagnateurs qui pensaient le projet infaisable. Les étudiants souhaitaient que leur loge soit conçue à partir d'une forme géométrique complexe, la « paraboloïde hyperbolique »⁷⁵, conduisant à une sorte de toiture sculpturale. Ils ont donc réalisé chaque élément de toiture individuellement, persuadés que le montage se ferait naturellement, selon les diagrammes étudiés grâce aux logiciels informatiques.

75. Définition de Wikipédia : cette surface peut s'obtenir en faisant glisser une parabole sur une autre parabole tournant sa concavité dans la direction opposée.

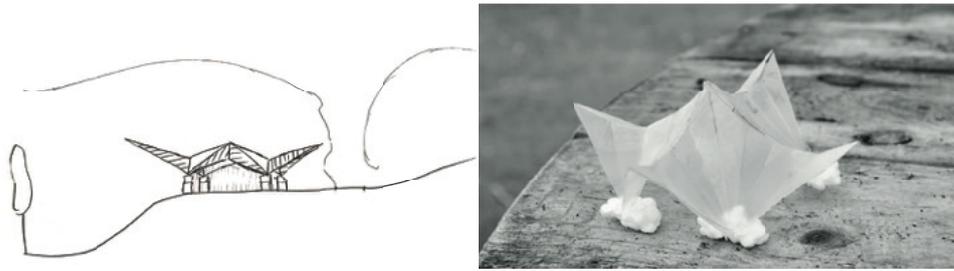


Figure 6. Dessin et maquette de la parabolöide hyperbolique.

Source : Sterenn Durand, Younesse Haddaji, Anne Le Terrier, Rania Mansouri, étudiants de l'université d'été « Architecture et Champagne », édition 2018.

Les loges devaient être présentées dans un premier temps au public sur leur lieu de fabrication, à Châlons-en-Champagne, avant d'être mises en place sur les différents sites d'accueil. À ce moment-là déjà, il n'a pas été possible d'ériger la structure. Pourtant un engin de levage était utilisé et les autres étudiants de l'Université d'Été, venus prêter main forte, apportaient une aide conséquente. Il régnait en effet un esprit collectif tout le long de l'événement. Sur le terrain, lors de la pose, la difficulté s'est amplifiée. Le groupe d'étudiants avait demandé aux vignerons qui devaient réceptionner l'édifice, d'ancrer de grosses pierres sur des fondations en béton. L'idée était que la structure vienne se poser directement dessus. La structure n'ayant pas pu être montée au préalable, les étudiants se sont retrouvés avec une multitude de pièces à monter en plein air, sous une chaleur de plus de quarante degrés⁷⁶ et sans que cela fonctionne comme ils l'avaient escompté. C'est uniquement à ce moment-là qu'ils ont compris que leur « parabolöide hyperbolique » ne verrait jamais le jour en l'état.

76. L'Université d'été 2018 s'est déroulée du 19 au 30 juillet.

Pour répondre au contrat signé avec les vignerons et leur fournir une loge, il a fallu opter pour une approche constructive efficace avant que de se préoccuper de la question esthétique. Au final, l'édifice s'est résumé à quatre poutres de forme trapézoïdale, reliées par une clé de voûte carrée. Il ressemblait donc plus à un élément floral qu'à une forme géométrique. Pour le responsable d'un événement dont l'objectif était largement éducatif, la question s'est posée de laisser ou non les étudiants expérimenter le processus jusqu'au bout. Ils avaient alors la possibilité de comprendre par eux-mêmes la question constructive. L'autre option aurait été de tenter d'éviter la tension apparaissant chez les commanditaires.



Figure 7. Réalisation finale de la parabolôïde hyperbolique, Champillon.
Source : auteure, 29 juillet 2018. Le vigneron regarde le travail en cours.

Cette approche pédagogique rejoint, sous divers angles, la théorie de John Dewey. D'une part, les étudiants font « une expérience ». dans le sens analysé dans le chapitre précédent. Ils éprouvent psychiquement et physiquement leur geste jusqu'à l'achèvement de la construction. S'ils avaient été arrêtés dans le processus du fait de l'infaisabilité avérée de leur proposition, ils n'auraient certainement pas expérimenté leur action de la même manière. Ils auraient ressenti cela comme une interdiction venue de l'extérieur et non comme le résultat d'une démarche interne au groupe et conduite collectivement. Cette démarche rejoint également la vision de Dewey. Dès son arrivée au département de pédagogie de l'Université de Chicago en 1894, il formule ainsi avec précision l'image qu'il en a.

J'ai à l'esprit, de plus en plus présente, l'image d'une école ; une école où quelque activité véritablement constructive sera le centre et la source de tout, et à partir de laquelle le travail se développera toujours dans deux directions : d'une part la dimension sociale de cette activité constructive, d'autre part, le contact avec la nature lui fournissant sa matière première. Je vois très bien, en théorie, comment l'activité de menuiserie mise en œuvre pour construire une maquette de maison, par exemple, sera le centre d'une formation sociale, d'une part, scientifique, de l'autre, tout cela dans le cadre d'un entraînement physique, concret et positif, de l'œil et de la main.⁷⁷

Cette école, faisant du travail expérimental le fondement de sa pédagogie, ouvre ses portes en janvier 1896 et comptera jusqu'à 140 élèves. Pour des

77. John Dewey, Lettre de John Dewey à Alice Dewey, 1^{er} novembre 1894, Dewey Papers, Morris library, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967-1992. La traduction française est extraite de l'article de Robert B. Westbrook, « John Dewey », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. XXIII, n°1-2, 1993, p. 277-93. Paris, UNESCO, Bureau international d'éducation, p. 6.

78. GALETIC
Stéphan, « John
Dewey et la
pédagogie par
l'expérience »,
Philocité, 2009, p. 12.

raisons de querelles internes, il dut la quitter en 1904. Pour lui, « l'un des principaux défauts de l'école traditionnelle est le divorce qu'elle entretient entre l'apprentissage et son utilisation, son application. L'enfant acquiert des connaissances mais sans savoir à quoi elles servent »⁷⁸. Pour lui, les études doivent donc toujours être liées à des activités pratiques et ces occupations doivent impliquer une création collective, une répartition du travail faisant de l'école une micro communauté. Derrière cette approche éducative, si le but est d'approfondir le savoir, on retrouve l'idée que le développement de la pensée et de la connaissance passe par la résolution de problèmes en situation active, que la pensée doit être testée par l'action.

L'exemple de la loge-sculpture imaginée par les étudiants illustre bien ce propos, montrant comment le *processus du faire* se réalise à partir d'un milieu en soi, qui possède ses propres tensions, ses résistances. Sur le terrain, les étudiants ont peu à peu été contraints d'oublier la forme initiale, plusieurs tentatives constructives ayant été menées durant de longues heures et ayant échoué. Pour eux, le plus dur a été de comprendre les logiques de montage à partir de l'utilisation de leurs mains, de leurs gestes, à partir de leur fatigue et parfois du découragement qui les ont gagnés. La plupart d'entre eux n'avaient jamais bâti et il s'agissait de leur première rencontre avec la matière et la fabrication. Plusieurs fois, on a pu entendre, après que les efforts se furent soldés par des échecs, « nous n'allons jamais y arriver ». Peu à peu pourtant, après de longues discussions collectives, l'idée constructive a émergé. Sennett, dans son chapitre « Résistance et ambiguïté »⁷⁹, analyse comment l'artisan travaille en intégrant la résistance. Quand un menuisier trouve des nœuds inattendus dans un morceau de bois, il pourrait être bloqué. Pour dépasser sa frustration et parvenir à ce qu'il souhaite, il va alors devoir développer des compétences spécifiques. Il peut ainsi élargir son champ d'investigation, réfléchir à des techniques particulières capables de lui faire atteindre son but, expérimenter. Surtout il ne devra pas renoncer devant la résistance du matériau.

79. SENNETT
Richard, *Ce que sait
la main : La culture
de l'artisanat*, op. cit.,
p. 291-322.

Le sociologue distingue trois techniques pour ne pas abandonner devant la contrainte constructive. La première fait appel au « reformatage ». Il s'agit de repenser la forme pour résoudre le problème rencontré. Dans le cas du chantier pédagogique cité ci-dessus, cette éventualité s'est traduite par le passage du projet théorique, conçu à partir d'une base géométrique, à une forme utilisant les diverses pièces déjà réalisées mais capable d'être montée. La deuxième réponse à la résistance implique la « patience ».

Souvent remarquée chez les bons artisans, elle est le signe d'une capacité à passer du temps sur un travail apparemment frustrant. « Quand une chose prend plus de temps qu'on ne le prévoit, il faut cesser de le combattre⁸⁰ ». Les étudiants, face à l'impossibilité de réaliser ce qu'ils avaient imaginé, ont été amenés à comprendre qu'il fallait essayer plusieurs principes constructifs avant de trouver le bon. Toute la difficulté réside bien sûr dans l'appréciation du temps : on ne peut tester à l'infini des hypothèses. La troisième technique proposée pour affronter la résistance est issue de la philosophie zen. Il s'agit de « s'identifier » à elle en appréciant ce qui, en son sein, peut être un levier, une aide. « L'identification que pratique un bon artisan est sélective et consiste à trouver l'élément le plus docile dans une situation difficile »⁸¹. Sur le chantier de Champillon, les quatre poutres en bois préfabriqué étaient trop lourdes. Pour comprendre et résoudre le problème, il a fallu rendre possible le glissement de l'une par rapport à l'autre et tenir compte en même temps de leur mode de fixation. Une solution a pu alors être trouvée, qui partait des difficultés rencontrées pour reconfigurer la loge. Pour travailler avec la résistance et en tenir compte, la technique finalement consiste souvent à reformuler le problème.

80. *Id.*, p. 300.

81. *Ibid.*

DE L'OBJET À L'IMAGE

Dans l'exemple pédagogique cité précédemment, les étudiants sont habitués à penser le *faire* en terme de *projet*. Ils imaginent puis construisent des formes issues de leur esprit. Les matériaux, le bois ou la pierre, initialement bruts, sont travaillés de manière à créer les loges. Les matières étant transformées, il s'agit bien de la fabrication d'artefacts.

*Faire quelque chose implique d'abord d'avoir une idée en tête de ce que l'on veut réaliser, puis de se procurer les matières premières nécessaires à cette réalisation. Et le travail s'achève lorsque les matières ont pris la forme qu'on voulait leur donner. Nous disons alors que nous avons produit un artefact.*⁸²

82. INGOLD Tim, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit.*, p. 59.

Cette pensée du *faire* est connue sous le nom d'hylémorphisme, du grec *hyle* (matière) et *morphe* (forme). Quand les praticiens imposent des formes issues de leur esprit à une matière du monde extérieur, la conception est appelée hylémorphique. Or, comme le dit Ingold, l'élaboration de l'artefact possède un caractère achevé. Intervenant dans « un monde de matières

actives », celui-ci se distingue de l'environnement dans lequel il s'implante, lequel existe sous la forme d'un organisme. L'anthropologue au contraire entend penser le *faire* comme un « processus de croissance » et atténuer la distinction entre organisme et artefact. Pour cela, il propose de changer de perspective, de rompre avec la vision généralement admise qui est celle qui va de « l'image » à « l'objet ». Il soumet la possibilité de concevoir le *processus du faire* sous un autre angle, celui de « l'objet » à « l'image ». Il en donne la représentation sous la forme d'un diagramme (figure 8).

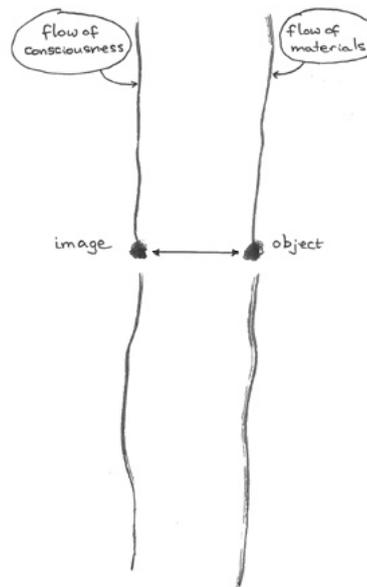


Figure 8. Diagramme tiré du livre *Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Ingold, 2013.

Source : <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/docannexe/image/2519/img-1.jpg>

Pourquoi est-il présenté, dans cette thèse, tel qu'il est dans l'édition anglaise de l'ouvrage d'Ingold et non dans sa traduction française *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* ? La traduction indiquée de « flow of consciousness » est « flux de la conscience ». Or, le mot « conscience » en français porte à confusion. Son interprétation se rapproche plus de « conscientiousness »⁸³ et non de la signification que l'auteur souhaite lui donner, qui se rapproche plus de la « connaissance », de la « prise de conscience ». Le choix du diagramme en anglais donne donc une meilleure approche du propos développé ici.

Une première analyse du diagramme montre déjà qu'il est dessiné à la main. L'irrégularité des lignes favorise l'expressivité de la représentation,

83. Définition de *conscience* dans le dictionnaire Le Robert & Collins.

elle « ramène les choses à la vie »⁸⁴. Ces deux lignes parallèles ne sont pas droites mais en mouvement, comme nos pensées et le « monde des matières actives ». Des flux différents sont représentés, l'un est mental (flow of consciousness), « saturé de lumière, de son et de sensation », tandis que l'autre (flow of materials) est associé aux matières qui « circulent, se mélangent et se confondent ». À un certain moment, les flux se figent et se côtoient momentanément. Ils prennent alors, d'un côté la forme d'une image « comme un fuyard soudainement pris dans la lumière d'un projecteur »⁸⁵, et, de l'autre côté, celle d'un objet « tel un rocher placé sur le chemin du fuyard et lui bloquant le passage ». En se rapportant aux concepts de Deleuze énoncés dans le chapitre précédent, nous pouvons dire que ces arrêts sont des « événements ». Ils créent la « rencontre » entre divers éléments qui va générer une transformation, une métamorphose, qui va donner lieu à une image et à un objet. Comme nous pouvons le voir sur le diagramme, ces « événements » sont si conséquents qu'ils fractionnent les deux flux. À travers cette représentation théorique, Ingold rend compte de la relation entre l'image et l'objet : il nous suggère de ne pas penser le *processus du faire* uniquement de l'image à l'objet, mais aussi dans l'autre sens, de l'objet à l'image, d'où la flèche allant dans les deux sens.

*Faire consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est en devenir, il ouvre un chemin ou une trajectoire dans un dédale de trajectoires.*⁸⁶

Derrière la notion de processus, Ingold pense à la fabrication comme à quelque chose de vivant, une rencontre de forces et de matériaux. La fabrication ne va pas imposer un artefact à un organisme mais va ajouter sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu. Dès lors, il s'agit d'être attentif à ce qui est déjà là, de l'observer et de le comprendre. Cette notion lui permet d'atténuer toute distinction que nous pourrions faire entre un organisme vivant et un artefact. Car si un organisme se développe, il en va de même pour les artefacts. Ce qui varie, entre autres choses, c'est l'étendue de l'implication humaine dans la production de forme : mais cette variation est une question de degré, et non de nature. Nous avons pour habitude de penser qu'un bâtiment est fini à partir du moment où il est construit. Or, comme le dit l'architecte Álvaro Siza⁸⁷, c'est à ce moment-là que le vrai travail de construction commence, lorsque les résidents entament une

84. INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit.*, p. 57.

85. *Id.*, p. 58.

86. *Id.*, p. 80-81.

87. SIZA Álvaro, ANGELILLO Antonio, *Álvaro Siza : writings on architecture*, Milan, Skira, coll. « Theories and works of contemporary architects », 1997, 207 p.

lutte incessante contre les dégâts infligés par les insectes, les rongeurs et les intempéries. L'argument principal du livre de Tim Ingold est que les disciplines – l'anthropologie, l'archéologie, l'art et l'architecture – sont, ou du moins pourraient être, des manières de « penser en agissant » plutôt que des manières d'« agir en pensant ».

88. Bibliothèque nationale de France.
Commissariat :
Marie Minssieux-
Chamonard.
Exposition du 12
octobre 2021 au 23
janvier 2022.

Une exposition de l'artiste Giuseppe Penone, à la BNF François-Mitterrand ⁸⁸, a pour intitulé *Sève et pensée* et fait l'apologie de la main et de la pensée. Dans les œuvres présentées, l'une d'entre elles (figure 9) se révèle d'une grande analogie avec le diagramme de Tim Ingold et par exemple on retrouve des lignes dessinées à la main qui mettent l'accent sur le vivant. Mais il est aussi intéressant de porter son attention sur ce qui se passe entre les deux lignes. Cela représente ce que l'anthropologue nomme *in-between* et ce que François Jullien appelle « l'entre », deux notions qui seront traitées dans le prochain chapitre. Le principal message de cette œuvre est l'interdépendance qui existe entre tous les éléments et combien tout ce qui lie est fragile et vulnérable.

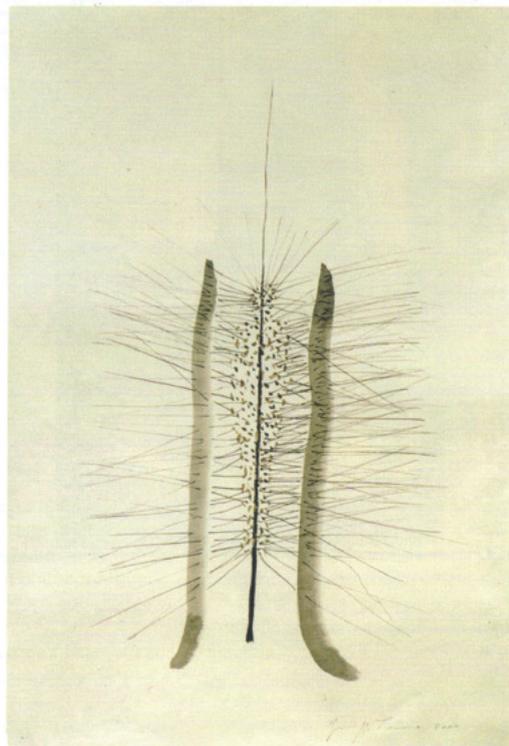


Figure 9. Giuseppe Penone, *Sans titre*, 2000. Aquarelle et encre de Chine sur papier japonais. BNF, Estampes et photographie.

Source : Chroniques de la BNF n° 92, p. 7.

En allant dans le sens de la réflexion, nous posons l'hypothèse que les étudiants de Châlons-en-Champagne auraient conçu la forme de la loge autrement s'ils l'avaient construite directement sur leur site et non dans un atelier. Ce n'était pas le choix qui avait été fait pour des raisons de commodité et de visibilité : une logistique technique et un accompagnement pédagogique étaient mis en place dans un lieu commun où les loges étaient aussi préfabriquées. Dans un deuxième temps seulement, elles étaient implantées sur leurs sites respectifs. On peut se demander si, directement impliqués physiquement dans l'environnement qui devait recevoir la loge, les étudiants n'auraient pas plus considéré « the flow of materials » que « the flow of consciousness », s'ils n'auraient pas favorisé la prise en compte de la problématique constructive plutôt que celle, conceptuelle, de la « paraboloïde hyperbolique ». Le geste de fabrication consiste moins en un assemblage qu'en un processus.

Cette nouvelle réflexion, apportée par Tim Ingold, perturbe et interroge les *processus du faire* enseignés dans les écoles d'architecture. Comment amener les étudiants à comprendre que le « penser en agissant » engage d'autres formes, d'autres résolutions aux problèmes constructifs que l'« agir en pensant » ? Une application est illustrée par certains séminaires élaborés en Master sur la thématique du *faire*. Il y est demandé, à partir de trois morceaux de bambous et d'une corde, de construire un nœud d'assemblage de telle façon que la construction devienne un trépied le plus solide possible. L'intérêt de travailler avec les nœuds est multiple. Il rend d'une part difficiles toute explication et toute représentation par un dessin, mais de plus, la seule possibilité qu'il y a de la comprendre est de le pratiquer soi-même, de l'expérimenter et de l'éprouver.

Le travail artisanal établit un champ de compétence et de savoir qui dépasse peut-être les capacités d'explication verbale : décrire précisément comment faire un nœud coulant met à rude épreuve les talents de l'auteur le plus professionnel.⁸⁹

Dans cette même logique d'enseigner le « penser en agissant », il a été demandé aux étudiants du séminaire d'imaginer et de réaliser des cerfs-volants dans le Mémorial national de la Prison de Montluc. L'exercice a pris pour modèle les exemples pédagogiques cités par Ingold, lui-même faisant concevoir et construire par ses étudiants en anthropologie des cerfs-volants. Cet exercice présente plusieurs avantages concernant

89. SENNETT Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, op. cit., p. 133.

l'apprentissage de la discipline architecturale. L'on doit d'abord créer et construire un système léger et qui puisse voler. Or, comme dans l'exemple des universités d'été cité plus haut, les idées conceptuelles et formelles précédaient la problématique technique. À la fin, les cerfs-volants ne pouvaient fréquemment pas voler en raison de leur complexité et quelles que soient les qualités créatives. Ce fut aussi un apprentissage car il était nécessaire de travailler avec le vent, donnée difficile à prendre en compte car il n'y avait pas toujours du vent les jours de séminaire. Ainsi, le principe de ce type d'exercice est d'expérimenter, d'éprouver, d'ajuster l'idée face à la contrainte rencontrée, le but final étant que les cerfs-volants volent. Les étudiants furent alors moins attentifs à l'image qu'ils avaient conçue au départ qu'à l'objet qu'ils avaient fabriqué et qui, au final, devait voler.

Pour autant ce séminaire était également particulier du fait du lieu choisi pour que les étudiants interviennent. Il s'agissait de l'ancienne prison de Montluc, devenue un espace de mémoire en partie ouvert au public à partir de 2010, après que plusieurs strates d'histoire⁹⁰ se furent succédé de 1921 à 2009. Quand les étudiants ont eu à réaliser les cerfs-volants, ils devaient également réfléchir aux messages qu'ils souhaitaient transmettre depuis l'intérieur vers l'extérieur, au-delà des murs de l'enfermement. D'autant que le cerf-volant n'est pas qu'un objet lié aux loisirs et aux jeux en l'air. Il peut être aussi une arme de guerre⁹¹, utilisé à des fins militaires⁹² ou encore jouer un rôle dans l'appareillage scientifique⁹³. Lors du séminaire, il était demandé qu'il soit utilisé comme un signe envoyé du dedans vers le dehors. Il devait donc exprimer le ressenti des étudiants face au Mémorial national de la Prison de Montluc.

Ce propos nous permet d'introduire le prochain chapitre. En effet, après une analyse du *processus du faire*, il s'agira d'interroger les milieux dans lesquels celui-ci s'opère. Nous les avons nommés « espaces de/en souffrance ». Il s'agira d'examiner, de comprendre à quelles conditions ils suscitent le *faire* et comment celui-ci inter-agit⁹⁴ avec eux.

90. Carnet de bord : Mémorial national de la Prison Montluc.

91. En 2018, les palestiniens de la bande de Gaza ont envoyé des cerfs-volants incendiaires sur Israël.

92. En Chine, les Han les utilisaient sous forme de dragons au XIII^e siècle pour effrayer l'ennemi ou transmettre des messages lors des sièges au-delà des forces assiégeantes.

93. En 1752, Benjamin Franklin a utilisé le cerf-volant comme outil scientifique visant à prouver la nature électrique des éclairs. Il est l'inventeur du paratonnerre.

94. Volonté de l'auteur de mettre un tiret pour insister sur le verbe « agir ».

CHAPITRE 3 – FAIRE EN ESPACE *DE/EN* SOUFFRANCE

La réflexion portera maintenant non pas sur l'environnement en général mais sur celui choisi dans le cadre de ce travail de recherche : nous l'avons qualifié d'« espace de/en souffrance ». Il s'agit de comprendre quelles sont les particularités du *faire* dans ces types de milieux et de déterminer les conditions pour qu'il favorise la possibilité de s'exprimer.

Pour cela, nous repartons du propos et du diagramme d'Ingold (figure 7) sur les flux : le « flow of consciousness » et le « flow of materials ». Pour lui, en effet, les matériaux eux-mêmes sont des potentiels actifs, et la fabrication consiste à unir nos forces aux leurs. Ces flux sont représentés par deux lignes parallèles, irrégulières et séparées par du vide : « un écart »⁹⁵ subsiste entre elles. Cet « entre » est important car il guide les flux et laisse de la place pour la production de l'image et de l'objet, il les met en tension. Ces concepts de « l'écart et l'entre » de François Jullien, seront repris dans le prochain chapitre. Dans le présent chapitre, l'hypothèse est posée que cet « un écart » est une représentation du contexte et particulièrement de l'espace de/en souffrance.

Il est question de souffrance et non de douleur. Nous retrouvons ici la distinction qu'établit Paul Ricœur entre la douleur, constituée « des affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier », et la souffrance consistant en « des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement »⁹⁶. La douleur serait alors le cri, tandis que la souffrance trouverait son expression dans le langage. Peut-on poser l'hypothèse que, dans le cas présent du choix d'espace de/en souffrance, le *faire* serait un langage qui contribuerait à exprimer la souffrance ?

LE CHOIX DU CONTEXTE : « des affects ouverts sur ... »

Le thème du choix du terrain de réflexion et d'action s'est développé en plusieurs gradations : des espaces en difficulté aux espaces en souffrance. L'expression d'espaces en difficulté, analogue à celle utilisée en politique de la ville à propos de quartiers, traduisait la motivation qui animait un

95. JULLIEN François, *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, op. cit., 2012.

96. L'intitulé du texte, d'abord publié dans une revue de psychiatrie, affirme cette distinction : « La souffrance n'est pas la douleur », in. VON KAENEL Jean-Marie (éd.), *Souffrances. Corps et âmes, épreuves partagées*, Paris, Autrement, série « Mutations » n° 142, 1994, p. 58-69.

97. <http://idm.epfl.ch/>

98. « Filtres légers pour métaux lourds », *L'Usine nouvelle*, n° 3454, 04/02/2016.

99. Le post-diplôme design 1999-2000.

100. BEURARD Patrick, ORTAR Ilana Salama, MATERNATI Laure, JACOUD Raphaël, BERRY Paul, TARDY Claude-Étienne, DUGAVE Chantal, *Carnet dans les bagages*, École nationale des Beaux-arts de Lyon, 2000.

groupe d'étudiants en architecture, à l'École polytechnique fédérale de Lausanne : travailler à améliorer les conditions de vie d'habitants. Il existait à cette époque une association appelée « Ingénieurs du monde »⁹⁷ qui organisait des événements et des stages dans les pays émergents. Elle existe toujours mais est passée d'une structure fondée sur une bonne volonté un peu maladroite à une structure très organisée. Avec un groupe de quatre étudiants, nous étions partis, en 1995, au Burkina Faso. La difficulté qui motivait notre groupe était l'usage par les habitants, en situation précaire, d'huiles de vidanges comme matériaux de combustion, par souci d'économie. Or ces produits étaient chargés de métaux lourds, très nuisibles à la santé. Le projet consistait en la réalisation d'un filtre pour métaux lourds. Il s'agissait ainsi moins d'agir sur l'environnement au sens écologique, dont la thématique était moins répandue chez les étudiants qu'aujourd'hui, que d'améliorer la qualité de vie des habitants. Afin de réaliser ces filtres sur place, nous avons apporté avec nous des matériaux offerts par des partenaires suisses. Cette initiative a eu une suite : depuis, des chercheurs de l'École polytechnique fédérale de Zurich ont fabriqué une membrane très efficace pour éliminer plusieurs métaux tels que le plomb, le mercure, l'or, le palladium ou l'uranium lorsqu'ils sont présents dans l'eau⁹⁸. Ainsi, une action a priori peu spectaculaire comme l'était ce voyage a généré des conséquences imprévues. Ce système pourrait même être utilisé à grande échelle pour le traitement des eaux en cas de catastrophe environnementale. Ou servir dans l'industrie électronique, notamment pour récupérer des métaux précieux. 98 % de charbon actif, 2 % de fibres de protéine extraites du lait, le tout déposé sur un papier-filtre suffisent à fabriquer un filtre efficace qui élimine plus de 99 % de ces polluants. Cette première expérience a permis d'aborder le rapport du *faire* avec les espaces en difficulté. Elle a de plus questionné le sens de l'action.

La deuxième expérience a été menée dans le cadre d'un post-diplôme⁹⁹ à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon dont, le thème était « comment commémorer autrement dans l'espace public ? »¹⁰⁰. Après la formation faite à l'école, le but était de partir en Palestine, appelée la Cisjordanie que nous avons imaginé. Le contexte n'était pas celui de l'Afrique. Les tensions entre Israël et la Palestine étaient extrêmes. Nous étions en situation de guerre. Pourtant, les deux expériences partaient d'une même envie : faire évoluer une situation qui allait mal vers une situation plutôt meilleure. Elle traduisait le besoin de tenter de comprendre ce qui était en jeu en agissant, par le biais du *faire*. Cette expérience a eu plusieurs

conséquences. Elle a d'abord révélé que le résultat était moins important que le *processus du faire* mis en œuvre, et notamment les échanges obtenus avec les personnes sur place. Cette intention peut paraître naïve et l'est certainement. Mais elle exprime le besoin de ne pas rester simple observateur et, au contraire, d'être acteur dans ces contextes difficiles, de se sentir impliqué, questionnant alors le rapport à soi.

La deuxième conséquence en découle : faire un projet en Cisjordanie interrogeait sur le sens de l'action, son utilité, sa valeur. Cette interrogation rejoint celle de Matthew B. Crawford quand il demande : « quels services utiles mon travail fournissait-il à qui que ce soit ? »¹⁰¹. Dans le livre *Éloge du carburateur*, il relate son expérience en tant qu'universitaire travaillant dans un *think-tank*¹⁰² à Washington. Au bout de quelques mois, déprimé, il démissionne pour ouvrir un atelier de réparation de motos. Cette reconversion professionnelle lui permet d'accéder à un travail tangible, d'« être utile à la société »¹⁰³, de ne plus s'attacher à la consommation, qu'il critique vivement, mais à la réparation. Cette notion d'utilité lui est chère, elle pose la question de l'engagement, de la valeur du travail. L'expérience au Burkina Faso et celle en Palestine ont une conséquence commune : elles sont une manière de prendre conscience, de comprendre le monde qui nous entoure. « Si la pensée est intimement liée à l'action, alors la tâche de *saisir* adéquatement le monde sur le plan intellectuel dépend de notre capacité à intervenir sur ce monde »¹⁰⁴.

Pour réaliser les filtres à métaux lourds, il a ainsi fallu rester avec les familles burkinabés principalement dans les cuisines. La diversité des pratiques selon chaque communauté africaine s'est alors révélée, chacune d'entre elles possédant des rites différents autour de l'espace de la cuisine. Pour certaines, ce lieu était de l'ordre du collectif, du communautaire, alors que pour d'autres il participait à la vie familiale. De ce fait, il était nécessaire de vérifier dans quelle communauté l'intervention se situait avant d'intervenir sur les fours à combustion. Cette anecdote montre comment l'action réalisée concrètement, comment le *faire* ont permis d'approcher la connaissance des rites burkinabés. En conséquence, les fours étant également différents suivant les communautés, il a été nécessaire d'adapter la fabrication du filtre à chaque type de matériel rencontré. La réponse est devenue alors une des représentations, une des expressions de la particularité ethnique.

Enfin, ces expériences manifestent la dimension éthique de l'agir. Comme

101. CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, op. cit., p. 11.

102. *Réservoir d'idées*, institution qui regroupe des experts ou des professionnels chargés de réfléchir sur des questions des domaines politiques, économique, technologique et social.

103. CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, op. cit., p. 16.

104. *Id.*, p. 188.

vu précédemment, Aristote distingue trois activités de l'être humain : *poiésis*, *praxis* et *épistémè*. La pratique analysée dans cette thèse ne se situe pas dans le domaine de la production (*poiésis*) mais traite de l'agir (*praxis*). En langue grecque, *praxis* est un des noms de l'action correspondant au verbe *prasso* : « aller jusqu'au bout de », « traverser », puis « achever », « accomplir », et plus généralement « faire » et « agir ». Les distinctions aristotéliennes constituent une des premières thématiques de l'action humaine en philosophie où le processus du *faire* est valorisé. Son traité de philosophie morale et pratique, *Éthique à Nicomaque*, propose un modèle pour l'éthique de la finalité (*telos*) et problématise les questions concernant le bien. Il aborde aussi en détail la thématique de la valeur et de l'excellence individuelle ou collective. Comme le précise Emmanuelle Rozier, « la praxis se présente comme une chose bipolaire : ancrée dans le concret, l'activité, le travail de l'homme dans le monde et marquant son agir d'une valeur éthique, orientée vers le bien commun »¹⁰⁵. Avec ces expériences, nous sommes donc dans le champ de l'éthique : être dans la *praxis*, c'est vivre avec le bien, effectuer le bien à tout instant, tout au long de sa vie. La *praxis* est une valeur. C'est l'activité elle-même qui porte la valeur, non la réalisation. La *praxis* fait accéder au perfectionnement de soi. Plusieurs philosophes (Kant, Marx et Wittgenstein) se sont penchés sur la *praxis*. Il ne sera ici question que de la pensée d'Aristote.

105. ROZIER Emmanuelle, « La praxis, une théorie de la pratique », in ROZIER Emmanuelle (dir.), *La clinique de La Borde ou les relations qui soignent. Outils philosophiques pour comprendre le collectif*. ERES, 2014, p. 237-255.

Cette dimension éthique fonde le choix des espaces sur lesquels il a été décidé de travailler. Il s'élabore en effet à la fois en fonction de ce qui est défini comme des « difficultés », des opportunités présentées et de l'analyse de leur nature mais également de la capacité à pouvoir « agir » et si possible « bien ». Cette thèse repose ainsi sur une hypothèse fondamentale : « agir » dans des « espaces en difficulté » est lié à l'idée de transformer le sujet dans le but de « vivre bien dans la cité ». Cette relation entre « bien agir » et « vivre bien », qui définit l'éthique de l'action, est au cœur des interrogations philosophiques. Selon Judith Butler, s'interroger sur la « vie bonne au sens d'une vie vivable »¹⁰⁶ conduit à la politique qu'elle invite alors à repenser au profit de l'approche nouvelle que serait une « politique des corps », capable de prendre en compte la souffrance, la dépendance et la vulnérabilité corporelle. Ce sujet de la vulnérabilité rapportée à la question politique sera traité dans les prochains chapitres. Pour l'instant, le choix est de confronter la *praxis* non simplement aux difficultés qui motivent l'agir, mais à la souffrance, aux « affects », qui, selon la définition de Ricoeur, ouvrent « sur le rapport à soi, le rapport à

106. BUTLER Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014, p. 108.

autrui, le rapport au sens, au questionnement »¹⁰⁷. Il est possible ainsi de passer des « espaces en difficulté » aux « espaces de/en souffrance ».

ESPACE DE SOUFFRANCE

2 mai 2005, 11h00, point de passage d'Erez, entre la bande de Gaza et Israël, je souhaite aller à Gaza. Présentation des passeports, vérification, une heure s'écoule, validation, il est possible d'y aller. Une heure s'écoule, un haut-parleur crache mon nom. Je dois me présenter devant la porte à barreaux. Entre deux miradors, la porte métallique s'ouvre, j'avance, la porte se referme, j'avance, STOP, les haut-parleurs hurlent, je m'arrête, j'attends, MAINS EN L'AIR, AVANCEZ, TOURNEZ-VOUS, ENCORE, AVANCEZ, STOP. Je suis maintenant sur une route en asphalte, bordée par deux murs de huit mètres de haut. AVANCEZ. J'arrive à une deuxième porte à barreaux, j'attends, les caméras cherchent, j'attends, la porte métallique s'ouvre, j'avance, la porte se referme, je marche, les murs sont toujours là. J'arrive à Gaza.¹⁰⁸

Cet extrait du carnet de bord « Artiste architecte : effets déclencheurs » est une retranscription personnelle d'un voyage à Gaza, voyage réalisé quelques années après celui du post-diplôme de l'école des Beaux-Arts. L'accès au territoire, fortement contrôlé par l'armée israélienne, fut en tant que tel, déjà une épreuve. Ce récit s'attache à redonner précisément l'ambiance du lieu d'accès avec les divers espaces de contrôle, les phases de progression, la tension qu'exerçaient les instructions lancées par les haut-parleurs. La situation vécue était extrême. Nous entrions dans la bande de Gaza comme dans une prison. Mais l'impression la plus marquante était d'être au cœur même du conflit israélo-palestinien. Ce voyage avait au départ pour ambition de comparer, au moyen d'un film vidéo, les manières d'habiter des familles palestiniennes d'une part et d'autre part des familles de colons dans les territoires occupés (la Cisjordanie actuelle). L'idée était de filmer les habitants chez eux, dans l'espace intime de leur maison. En utilisant la parole, le dessin, les gestes, ils devaient expliquer leurs activités, leurs trajets, leur vie quotidienne : comment ils se déplaçaient de chez eux aux commerces, ils se rendaient dans les écoles, les lieux de culte.

L'intention du film était de montrer une autre échelle, une autre valeur du territoire, non pas celles de la géopolitique, dont tout le monde pense avoir une connaissance du fait des moyens de l'information, mais celles

107. RICOEUR Paul, « La souffrance n'est pas la douleur », in VON KAENEL Jean-Marie (éd.), *Souffrances. Corps et âmes, épreuves partagées*, Paris, Autrement, série « Mutations » n° 142, 1994, p. 58-69.

108. Texte de l'auteure pour présenter la vidéo de 3'55 « With you and me », 2008. Carnet de bord: Artiste architecte : effets déclencheurs.

109. RANCIÈRE
Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, 2008, p. 10.

110. Carnet de bord :
Artiste architecte :
effets déclencheurs.

de l'habitant. Le conflit vu de l'extérieur paraît abstrait, éloigné du quotidien, mais une personne assise dans son salon, parlant de sa vie, de son entourage, de ses habitudes, rend la réalité plus proche, plus palpable. Renvoyant à l'expérience de chacun, elle permet de regarder le conflit non plus comme des acteurs qui lui seraient extérieurs mais comme des voisins. Jacques Rancière parle de « théâtre sans spectateur, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs »¹⁰⁹. Le film entendait exprimer une certaine part de flou, de mise à distance, en n'établissant pas de distinction entre les familles de telle origine ou de telle autre. Mon hypothèse était que l'on aurait simplement eu l'impression que ces gens habitaient l'un à côté de l'autre, des voisins en quelque sorte, montrant les ambiguïtés liées à une telle cohabitation sans que le fait que certains habitent pour occuper prenne le pas. L'idée n'était pas de camoufler la réalité mais d'en montrer les ambiguïtés, la complexité.¹¹⁰

La relation conflictuelle existant entre Israël et les territoires palestiniens occupés, laissait à penser que la réalisation de cette vidéo ne serait pas simple. Lors du premier voyage, effectué en 2000 dans le cadre du post-diplôme à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon, nous avons rencontré des colons par l'intermédiaire de notre enseignante, Ilana Salama Ortar. Le fait que leur quotidien soit filmé au travers d'un récit et de dessins les intéressait. Puis, les années se sont écoulées. Il a fallu préparer le voyage et passer du temps pour trouver des moyens et construire un réseau de contacts locaux permettant la réalisation du projet. De retour sur place, un certain nombre d'interviews avec des palestiniens a été réalisé. Aborder les contacts israéliens installés en territoire occupé a été plus difficile et ils se sont petit à petit désistés. En effet, la tension avait augmenté depuis le dernier voyage et les colonies, faisant l'objet d'une surveillance continue, étaient devenues inaccessibles. De ce fait, le film n'a pu voir le jour, la deuxième partie des interviews n'ayant pu être effectuée. Par rapport à l'expérience du Burkina Faso énoncée précédemment, dans laquelle il était question d'« espaces en difficulté », il faut remarquer que les « espaces de souffrance » présentent une complexité telle que le *faire* peut se révéler être contraint.

D'une certaine façon, cette vidéo qui n'a pu aboutir rappelle l'exercice pédagogique cité dans le chapitre précédent, quand les étudiants souhaitaient réaliser une « paraboloïde hyperbolique ». A été évoqué alors le fait que le *processus du faire* inculque ses propres règles, que le passage de l'image à

l'objet n'est pas systématique. Dans le cas de Gaza, l'image n'a jamais pu se réaliser sous forme d'objet, le contexte politique ne l'ayant pas permis. Quand Matthew Crawford parle du paradoxe de notre expérience de l'agir, il dit que « savoir prendre les choses en main signifie aussi être pris en main par les choses »¹¹¹. Du fait des problématiques constructives ou de la situation politique, l'image initiale a été « prise en main », conditionnée pour être réinterprétée dans un cas, ou non réalisée dans un autre.

111. CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, op. cit., p. 70.

Pour autant, malgré les difficultés rencontrées lors de l'élaboration du travail tel qu'il était prévu, une seconde vidéo sera réalisée : « With you and me »¹¹². Là encore, elle ne fut pas créée dans l'immédiateté du voyage de 2005 mais après, en 2008. Elle est née de l'expérience du passage d'Erez, de la tension qu'exerçait la présence militaire sur ceux qui entraient dans Gaza : passer individuellement entre les hauts murs préfabriqués avec pour seule présence humaine autre que la sienne, celle suggérée par le son des haut-parleurs qui donnaient des ordres.

112. « With you and me », Vidéo de 3'55, danseurs : Marie-Françoise Garcia, Régis Rasmus, musique : Gérard Torrès, 2008.

*Deux mondes très différents se côtoyaient de chaque côté de la frontière : d'un côté, des jeunes femmes-soldats israéliennes et de l'autre des femmes voilées. L'œuvre-vidéo que j'en ai tirée repose sur le jeu de deux danseurs, un homme et une femme, en habit militaire et qui évoluent devant un décor dont la couleur uniforme est le bleu. Ils réalisent une sorte de danse de confrontation, sur un fond sonore fait de paroles dont on ne sait si elles sont messages d'amour ou de haine, dans une chorégraphie des corps qui hésite entre l'attraction et la répulsion. Au cours de la vidéo, le décor bleu sert de temps en temps de support à des images prises lors du séjour à Gaza. Elles montrent la concrétude du paysage dans lequel les gens habitent à Gaza : des ruines occasionnées par les bombardements récurrents. L'idée principale de ce travail était de brouiller les lectures habituelles, elle était d'installer le doute, l'ambiguïté entre l'idée du décor que l'on se fait et la réalité, entre le conflit et la cohabitation obligée, entre la guerre et l'amour.*¹¹³

113. Carnet de bord : Artiste architecte, effets déclencheurs.

Contrairement au projet précédent, la vidéo a été tournée uniquement en France. Les seuls éléments rapportés du séjour et intégrés dans le film sont les photos. En revenant à la théorie développée par Ingold, dans ce cas-là du *faire*, cette création découle du « flow of materials » et non du « flow of consciousness ». En effet, elle n'aurait pas été réalisée si, pour rentrer dans Gaza, l'expérience n'avait pas été vécue. En considérant que la *matière* dont parle l'anthropologue n'est pas uniquement organique mais qu'elle

inclut le « flux du contexte », il est possible de penser que c'est la matière vécue le 2 mai 2005, le jour de l'entrée dans la bande de Gaza, qui a conduit à la réalisation de la vidéo. Elle n'a pas été créée à partir d'une image mais c'est bien le réel qui en est à la source.

Dans les deux exemples cités, la notion d'espace est centrale, que ce soit dans le cas des familles filmées dans leurs salons en train d'expliquer leurs déplacements quotidiens ou à l'occasion de la traversée du passage d'Erez, avec les deux murs de 8 mètres de haut encadrant une route. Ces choix témoignent d'une attention physique au contexte, de la recherche des conséquences qu'il peut avoir sur l'action ou sur la parole, de la manière dont il influe sur eux. Les dix familles palestiniennes ont choisi le salon pour être interviewées. Car dans ce qui est le foyer de la maison, elles se sentaient bien pour raconter leurs vies quotidiennes, protégées d'une vie extérieure difficile, pour que se révèlent leurs affects. Le récit aurait certainement été différent si elles avaient choisi le jardin et la présence du voisinage aurait certainement changé les propos. Du point de vue architectural dans lequel se situe cette thèse, l'espace n'est pas un arrière-plan, un décor, mais une réalité physique, imaginée et vécue. Espace délimité par la clôture rassurante du chez soi ou menaçante des miradors, qualifié par la proximité ou l'absence humaine, espace de sensations, il est l'élément principal sur lequel porte la réflexion, le travail.

Pourquoi y adjoindre le terme de souffrance ? Paul Ricœur a présenté une conférence intitulée *La souffrance n'est pas la douleur* devant une assemblée de psychiatres en 1992. Pour lui, la souffrance est au-delà de la douleur, en intensité et en étendue : débordant sur différents domaines, l'image de soi, la relation à autrui, elle contamine le réel tout entier. Elle devient une coloration de l'existence. Est-il possible de penser qu'elle contamine aussi l'espace, ou encore que l'espace s'est construit, configuré à partir d'une souffrance ?

À partir de l'exemple de la Palestine, il est légitime de suggérer, de faire l'hypothèse qu'un espace, par sa forme et l'usage qu'il suppose ou l'ambiance qu'il génère pour ceux qui y vivent ou y viennent, peut être appelé *espace de souffrance*. Les espaces intérieurs et extérieurs de l'UHSA, ceux du Mémorial national de la Prison de Montluc aussi sont des lieux chargés. Les usagers, qu'ils soient patients-détenus, soignants, surveillants, visiteurs, sont conditionnés, en tension, dès lors qu'ils les

traversent ou qu'ils y séjournent. La nature-même de ces espaces influe directement sur le sentiment et la perception de ceux qui les pratiquent, qui se trouvent alors porteurs en partie de la souffrance, au sens où l'on est porteur d'une maladie. Ce rapprochement avec la pathologie et la pratique du soin qui en découle n'est pas unique dans cette recherche. L'occasion sera redonnée d'en parler dans les prochains chapitres, à partir du concept de réparation.

ESPACE *EN* SOUFFRANCE

La *souffrance* est issue du dérivé latin impérial *sufferentia* « action de supporter »¹¹⁴. Il est intéressant de noter qu'elle ne concerne pas, l'action d'avoir mal, mais la manière de supporter. Cette lecture nous rapproche de celle de Ricœur, lorsqu'il parle de l'articulation entre le souffrir et une certaine manière d'agir qu'il nomme *agir-pâtir*¹¹⁵. Il signifie par là que ce qui nous touche, nous met en mouvement, ce n'est pas une pure activité mais une réaction à ce qui nous affecte.

« C'est dans cet intime tressage de l'agir et du subir, de l'agir et du pâtir que se joue aussi une fine compréhension de la souffrance »¹¹⁶. Dans le soin, cette réflexion permet d'élargir l'expérience de la souffrance vécue du sujet à celui qui accompagne cette souffrance, la soulage, la prend en charge. Claire Marin parle même de l'effort du soignant « pour aller chercher la résistance du sujet au sein même de la souffrance, l'élément même minimal d'activité et de volonté sur lequel le travail et la relation de soin pourront venir se greffer »¹¹⁷.

Dans la *Philosophie de la volonté*, Ricœur insistait sur l'expérience vive du sentiment d'exister dans la souffrance. Pour lui la diminution infligée par elle n'est pas vécue comme le signe de la disparition, l'initiation à la mort mais elle avive au contraire le sentiment d'être en vie, par son intensité, même douloureuse. Dans sa communication *La souffrance n'est pas la douleur*, il parle du sentiment vif d'exister. Ou mieux du sentiment d'exister à vif : « Je souffre – je suis ». Au sein du « souffrir », il y a de « l'agir » que Ricœur pense non plus comme un subir mais comme un endurer, comme une résistance.

Alors, si l'hypothèse est posée que l'espace est *en* souffrance, l'analogie

114. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.

115. Communication faite au colloque organisée par l'Association Française de Psychiatrie à Brest les 25 et 26 janvier 1992. Titre du colloque: « Le psychiatre devant la souffrance ». Le texte de cette communication a été publié dans *Psychiatrie française*, numéro spécial, juin 1992 et dans la revue *Autrement*, « Souffrances », n° 142, février 1994.

116. MARIN Claire, « Penser la souffrance avec Paul Ricœur », *Philosophie*, vol. 132, n° 1, 2017, pp. 121-130, p 121.

117. *Id.* p. 124.

avec les humains peut être proposée : il ne va pas subir mais endurer. Si bien que, quand va se poser la question du *faire*, cette endurance du lieu déjà sera appréhendée et l'action qui en résultera ira ou non dans le même sens. En tout cas, elle sera un moyen pour exprimer la résistance du lieu à travers une action. *L'espace en souffrance* va devenir un diffuseur, un langage, une métaphore de la souffrance et de sa résistance engagée.

Le cahier des charges de l'intervention artistique élaboré pour l'UHSA était orienté vers le sujet du mur. Si le besoin d'une commande artistique s'est révélé nécessaire sur le mur d'enceinte, c'est bien pour tenter une réponse aux contradictions que porte ce type de programme. D'autant que le mur étant le seul élément visible du bâtiment, il en est la façade. Il est et représente le pénitencier, en est le langage, même si ce n'est qu'une partie de sa fonction, tandis que l'hôpital, dissimulé à l'intérieur, est invisible. Ainsi, nous pouvons dire que le mur est un *espace en souffrance* : l'action artistique devient alors une façon d'aller chercher dans le mur ce qui résiste, pour que le mur évoque autre chose que l'enfermement. Elle va plutôt fonctionner comme une ouverture, un symbole de liberté.

L'espace de souffrance se rapporte plus à la description, au constat. Il concerne le caractère spécifique de l'espace, les émotions qu'il va développer chez les différents usagers. *L'espace en souffrance*, en utilisant une vision métaphorique, se présente quant à lui comme un espace malade. La relation établie avec lui ne sera donc pas celle d'un observateur mais celle d'un soignant avec le souffrant qui endure et conditionnera un agir.

LE CONTEXTE S'EXPRIME

Lors d'un atelier encadré par la « Ferme du Vinatier » dans le Centre de Jour « Le fil d'Ariane », il était question de construire un jardin avec les enfants. Ce lieu de soin fonctionnait comme un hôpital de jour. Il accueillait et accueille encore des patients dont l'état de santé psychiatrique nécessite des soins durant la journée. L'équipe médicale, conséquente, se composait d'une psychiatre, d'une équipe d'infirmières, d'éducateurs spécialisés, d'une psychologue, d'une orthophoniste, d'un coordinateur des soins, d'une secrétaire médicale et d'agents de service hospitalier. Pourquoi cette insistance à énumérer la longue liste des personnels ? C'est que, dès

lors qu'il y a intervention dans les milieux du soin, l'attention se porte principalement sur les patients. Or il est important qu'elle inclue aussi le milieu environnant c'est-à-dire le personnel soignant dans son ensemble, les parents et même les chauffeurs de taxi qui accompagnent les jeunes patients chaque matin et chaque fin de journée. Les enfants étaient donc pris en main, entre des exercices thérapeutiques, des soins collectifs ou individuels et des ateliers. Le centre était implanté dans une zone reculée de Vaulx-en-Velin, à proximité de Lyon. Le premier jour, il fut difficile de trouver l'adresse, le bâtiment en question étant un simple volume cubique ressemblant plus à une administration quelconque qu'à un lieu de soin. Il était implanté sur une pelouse bordée d'une haie végétale. L'équipe soignante avait fait appel à une intervenante extérieure pour remédier à un problème qu'ils avaient du mal à résoudre. En effet les enfants, principalement autistes, tournaient en rond en vélo autour du bâtiment pendant la période récréative de la journée. Les soignants avaient l'espoir qu'un jardin arrête ce mouvement qui, en soi, n'avait rien d'inquiétant, mais qui, dans une situation thérapeutique, était gênant et pouvait amplifier le trouble des enfants.

Après plusieurs esquisses et maquettes réalisées avec les enfants et les soignants, l'idée vint de créer des structures en osier vivant¹¹⁸ et de former, tout autour du bâtiment, des tunnels, des cabanes ou encore des buts de football. Le principe constructif était simple, il suffisait de planter dans la terre les branches d'osier puis de les tresser ensemble. L'osier étant vivant, il poussait en continu faisant ainsi varier la forme de la structure. De cette façon, l'apparence extérieure du Centre de Jour s'est peu à peu transformée. Il est passé d'une boîte banale sur une pelouse, d'un lieu anodin voire hostile pour les usagers, à une sorte de maison installée dans un dispositif végétal à caractère ludique et changeant. Il ne ressemblait plus à un hôpital.

Le *faire* engagé dans cet atelier mettait l'accent sur deux aspects. Le premier était le caractère pathologique que présentait l'espace extérieur utilisé par les enfants avant que l'atelier ne soit organisé. Il faut noter que, lors de la création du carton d'invitation, les enfants se sont dessinés, ont découpé leurs personnages puis ont cherché comment disposer les figurines les unes par rapports aux autres. Curieusement, la forme du cercle est apparue. Était-elle liée à la problématique initiale et au fait qu'ils tournaient en rond autour du bâtiment ? Il est difficile de le savoir. Pourtant il est intéressant

118. Branches de saule qui sont plantées dans la terre, comme des grandes boutures, et tressées au moment même de leur plantation.

de faire le rapprochement. La deuxième caractéristique était la capacité des enfants à se projeter, à réaliser des lieux issus de leur propre imagination, à s'exprimer. Le jardin venait non seulement mettre en forme des lieux ludiques mais il reliait les petits patients au monde des enfants de leur âge, les éloignait de la situation dans laquelle les mettait leur maladie.



Figure 10. Carton d'invitation pour l'inauguration du jardin, Vaulx-en-Velin.
Source : auteure, 2007.

Vu de l'extérieur, le jardin paraissait attractif et ludique. Il ne semblait pas en tout cas évoquer la pathologie des enfants, ni le poids qu'ils pouvaient ressentir en venant à l'hôpital. Pourtant il en était l'expression, le langage de cet *espace en souffrance*. En considérant que le langage est un système de signes, un ensemble de faits perceptibles servant à évoquer le contenu de pensées, à les communiquer, le *faire*, dans ce cas, a pu transmettre des contenus d'idées. Il est devenu lui-même un langage, une « signification codée »¹¹⁹, dans laquelle certains éléments évoquent des significations sensibles.

La première partie de la thèse a porté sur la définition de termes, pour comprendre comment le *faire* prend naissance, quels processus sont mobilisés et le rapport entretenu avec le contexte. Il pourrait en émerger une hypothèse : il y aurait derrière le *faire* une volonté d'expression et, au même titre que le langage, l'action serait un moyen pour que les milieux s'expriment. Il a été évoqué également combien les espaces de/en souffrance et leurs acteurs requièrent ce type d'expression, en sont particulièrement

119. SOURIAU
ÉTIENNE,
*Vocabulaire
d'esthétique*, 3^e
édition, Paris, PUF,
2010, Définition de
langage

demandeurs. Ceux-ci ont en effet besoin de se positionner, dans une société qui porte sur eux une image plus négative que positive, où ils sont inscrits dans une situation qui relève moins d'une certaine normalité qu'elle ne révèle une étrangeté voire même une peur. Elle sera nommée *désordre* dans le prochain chapitre.

Après une première analyse du *faire* associée à une pratique d'artiste architecte et à une pédagogie en école d'architecture, il s'agit maintenant d'interroger son impact. Le *faire* est une chose, mais il peut aussi engendrer du *défaire*. Alors, qu'est-ce que le *défaire* ? Cette question sera abordée dans un premier temps avec la notion d'ordonnancement et comment il va être perturbé par le *faire* jusqu'à en *refaire*, en recréer un autre. Puis, nous allons réfléchir aux conséquences de l'agir. En effet le choix de mettre en œuvre une action étant une prise de risque, il a jusqu'à présent été question de résultats positifs. Mais il peut aussi en résulter des constats d'échec.

DEUXIÈME PARTIE :

Défaire pour pouvoir faire

Retirer-l'espace-aux-volumes

...le vol aux « volumes »

...l'oiseau à la langue.¹²⁰

120. LUCA
Ghérasim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2002 (1986), p. 141.

121. Le Robert :
Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey.

122. Citation de Chris Younès durant son intervention le 12 février 2020 dans le cadre d'un séminaire de Master première année à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon. Ce séminaire, organisé par Marie-Kenza Bouhaddou et Chantal Dugave avait pour intitulé : « Penser par le faire et faire en agissant. Un travail du commun ».

Cette partie porte sur la relation entre *faire* et *défaire*. Il s'agit de réfléchir pourquoi *défaire* est nécessaire à un moment préalable à l'élaboration d'actes. Suivant la définition d'Alain Rey¹²¹, le préfixe *dé-* indique qu'une action s'effectue en sens inverse ou est annulée. Il est issu de la particule latine *dis-*. Celle-ci marque la séparation, l'écartement, la direction en sens opposé et, par suite, le contraire, la négation. A été auparavant analysée la manière dont le *processus du faire* se mettait en place dans les espaces de/en souffrance. Le but maintenant est de comprendre les interactions entre le milieu et l'action, conduisant à découvrir que le chemin qui mène à la finalisation n'est pas sans déboire. Les détours et les retours sont continuels et le processus n'est pas linéaire mais sinueux. Dans un premier temps, sera étudié le faire « entre ordre et désordre », en particulier en quoi il peut générer du *défaire*. Il en ressortira que pour agir dans les espaces de/en souffrance, il est important d'être à l'écoute et, comme le dit Chris Younès : « d'ouvrir les possibles »¹²². C'est une des conditions pour que soient développées les compétences nécessaires à la finalisation de l'action menée. Dans un deuxième temps, il s'agira de comprendre comment le rôle du décalage dans le *faire* permet d'ouvrir d'autres champs de lecture. Il sera alors rappelé que pour décaler, il est important déjà de *défaire*.

CHAPITRE 4 - ENTRE ORDRE ET DÉSORDRE

*Nous sommes tous des joueurs. C'est-à-dire que ce que nous espérons le plus intensément, c'est que se défassent de temps en temps les enchaînements rationnels, qui vont pas à pas, et que s'installent, même pour un temps bref, un déroulement inouï d'un autre ordre, une surenchère merveilleuse des événements, une succession extraordinaire, comme prédestinée, où on a l'impression que les choses, jusque-là maintenues artificiellement à distance par un contrat de succession et de causalité, se retrouvent d'un coup non pas livrées au hasard, mais spontanément convergentes et concourant à la même intensité par leur enchaînement même.*¹²³

Dans le dernier chapitre, il a été question du contexte sous un angle descriptif mais aussi dans sa capacité à générer de l'agir. La possibilité qu'il s'exprime, qu'il se mobilise du fait de l'action menée a également été évoquée. À présent, le propos portera sur la manière dont le *faire* peut aider à comprendre la complexité du milieu, nommée dans ce chapitre, en référence à Edgar Morin, la « complexité du réel »¹²⁴. Au départ, il peut y avoir une certaine appréhension à l'égard des espaces de/en souffrance. Mais progressivement, agir sur eux va la transformer en confiance. En effet, l'action va faire comprendre le fonctionnement du milieu et les problèmes qu'il soulève, elle va rendre familiers les différents acteurs et faire apparaître les liens existants entre eux, elle va préciser les enjeux. Le passage à l'acte passera alors par une négociation entre ces différents facteurs. « Il s'agit de s'exercer à une pensée capable de traiter avec le réel, de dialoguer avec lui, de négocier avec lui »¹²⁵. Quand le jardin du Centre de Jour « Le fil d'Ariane » a été créé, il devait accueillir des enfants présentant des difficultés psychiatriques.

La première étape a consisté à tenter de comprendre les particularités des patients. Il ne s'agissait pas de raisonner comme un soignant, l'intervention ne procédant pas de l'art thérapeutique, mais bien de réfléchir et d'agir comme une artiste architecte chargée d'accompagner le processus de création du jardin. Trouver le moyen d'entrer en contact avec les enfants était nécessaire afin qu'ils s'impliquent dans la construction du jardin et n'en soient pas mis à l'écart, qu'ils se retrouvent également dans ce qui allait être conçu, qui devait lui-même être pertinent par rapport à eux. Pour développer une telle aptitude vis à vis de l'action, il faut être attentif

123. BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1990, p. 171.

124. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éditions points, 2014, p. 21

125. *Id.*, p. 10.

à l'« organisation » du milieu dans lequel a lieu l'intervention et plus spécifiquement à ce qui, chez lui, ressortit de l'*ordre* et du *désordre*.

126. *Id.*, p. 79.

127. *Id.* p. 49.

Selon Edgar Morin, pour comprendre le monde et sa complexité, il faut associer les principes antagonistes d'ordre et de désordre, puis les associer en faisant émerger un autre principe qui est celui d'« organisation ». Ces trois éléments font partie d'un système dynamique où des « interactions »¹²⁶ s'opèrent entre chacun. « La complexité est donc liée à un certain mélange d'ordre et de désordre, mélange intime, à la différence de l'ordre/désordre statistiques »¹²⁷. Pour l'auteur, l'ordre ne signifie pas seulement les lois, mais aussi les stabilités, les régularités, les cycles organisateurs. Tandis que le désordre n'est pas seulement la dispersion, la désintégration mais peut être aussi le tamponnement, les collisions, les irrégularités. La pensée complexe se déplace donc entre ces deux curseurs, celui de l'ordre et du désordre, ne construisant pas une dichotomie, une opposition mais une coopération étroite, malgré leurs différences. Ne serait-elle pas alors ce joueur appelé de ses vœux par Baudrillard, « ce déroulement inouï d'un autre ordre » où « se défassent les enchaînements rationnels » ?

Dès lors, pour analyser comment le *faire* inter-agit avec l'espace de/en souffrance, nous allons chercher à comprendre en quoi l'action interroge l'ordre et le désordre de la situation existante, en quoi elle invite à développer une posture spécifique, adaptée, à même de rendre possible l'émergence du *faire* dans ces milieux particuliers. La volonté est ambitieuse, car les notions d'ordre et de désordre portent sur des domaines vastes, largement traités et souvent selon des points de vue différents. L'attention restera centrée ici sur quelques-uns d'entre eux seulement, naturellement ceux auxquels cette recherche s'intéresse. Dans un premier temps, le but est de tenter de comprendre la nature du dialogue qui existe entre l'ordre et le désordre et la relation qu'il entretient avec le *faire*. Ensuite, le sens de la préposition « entre », tel qu'énoncé dans le titre du chapitre et qui fait référence à François Jullien, sera dépassé pour engager l'exploration de ce qui relève d'une posture personnelle, que l'on peut qualifier d'existentielle : celle de l'artiste architecte. Enfin, le chapitre s'achèvera sur la pensée complexe d'Edgar Morin, sur la capacité de *reliance* et de développement d'aptitudes telles que la stratégie, la tactique ou encore la *métis*.

LE DIALOGUE ENTRE L'ORDRE ET LE DÉSORDRE

Nous craignons le désordre et désirons l'ordre. Nous pourchassons, dans la vie sociale, les fauteurs de désordre. Nous préférons une chambre, un bureau ou des papiers en ordre plutôt qu'en désordre. Nous aimons, de façon générale, nous repérer dans un ordre social, historique, naturel, cosmique. Les notions d'ordre et de désordre relèvent du discours pratique, éthique, politique, voire mythique et religieux. Elles semblent être plus normatives que descriptives ; et avoir plus de valeur que de réalité.¹²⁸

Selon Bernard Piettre, les notions d'ordre et de désordre ont une forte connotation sociale, morale, juridique et politique. En ce qui concerne le domaine des sciences, elles donnent des moyens pour approcher une distinction objective entre les phénomènes ordonnés et ceux qui sont désordonnés. Ces notions sont donc intimement mêlées et complémentaires les unes des autres et la découverte de la réalité de l'état de la matière en est un bon exemple : tout est mouvement dans une apparence d'ordre. Morin va jusqu'à décrire le désordre comme un autre ordre qui fait partie de la *physis*, de tout être physique. « Ce désordre est présent dans le micro-tissu de toutes choses, soleils et planètes, systèmes ouverts ou clos, choses inanimées ou êtres vivants »¹²⁹.

La représentation de l'ordre et du désordre n'est pas identique suivant le point de vue duquel est émis le propos : de l'extérieur ou de l'intérieur des espaces de/en souffrance. Vues de l'extérieur déjà, les institutions comme les prisons et les hôpitaux psychiatriques ont pour rôle de prendre en charge le *désordre* de nos sociétés. Ce sont des milieux, qualifiés par Michel Foucault, « d'hétérotopies [...] de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »¹³⁰. Il faut rappeler ce qui s'est passé durant la Seconde Guerre mondiale quand, à l'époque, 48 000 malades mentaux sont morts de faim, de froid et de misère¹³¹. « La mission de l'hôpital psychiatrique, à la fin des années 30, était d'empêcher les patients de se sauver, de mettre la société à l'abri des *fous furieux* »¹³². Aujourd'hui encore ces programmes d'équipements dérangeant et sont construits en marge des villes. Lors de la réalisation de l'UHSA de Lyon, le bâtiment a été implanté dans la zone la plus reculée de l'hôpital du Vinatier, celle qui est proche du boulevard périphérique. En cette même période des années 2000, les trois prisons lyonnaises de Montluc¹³³, Saint-Paul et Saint-Joseph

128. PIETTRE Bernard, *Ordre et désordre : le point de vue philosophique*, Université de Picardie, CURAPP, 1995.

129. MORIN Edgar, *La Méthode T I*, op. cit., p. 39.

130. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Empan*, vol. n° 54, n° 2, 2004, pp. 12-19.

131. LEMOINE Patrick, *Droit d'asiles*, Paris Éditions Odile Jacob, 329 p.

132. Article de *Lyon Capitale* n° 158, 11-02-1998, signé par Aude Spilmont. Entretien avec Patrick Lemoine : *2000 malades exterminés au Vinatier sous le régime de Vichy*.

133. Carnet de bord : Expériences pédagogiques au Mémorial national de la prison Montluc.

ont été désaffectées, les prisonniers étant transférés à Corbas (à 17 km de Lyon). Ces lieux de rétention étaient certes insalubres, mais ils avaient l'avantage d'être implantés au centre de Lyon. Ils avaient d'ailleurs, lors de leur construction, été construits à l'extérieur de la ville. Mais entre-temps celle-ci les avait rattrapés et intégrés.

De l'intérieur des anciennes prisons, il était possible d'entendre les bruits de la cité. Les familles des prisonniers communiquaient avec eux depuis la rue, créant une sorte de parloir improbable à l'échelle urbaine. Cette particularité faisait partie de la ville, au même titre que les sons des trains quittant la gare de Perrache proche des prisons Saint-Paul et Saint-Joseph. Aujourd'hui, du fait de son implantation à Corbas, en marge de la partie urbaine, la prison ne fait plus partie de la vie de Lyon ou de la cité dans laquelle elle est implantée, au moins pour l'instant. Elle est délocalisée du centre de la cité pour être construite en périphérie. Il ne s'agit pas, dans cette thèse, de parler de la politique d'implantation, ni de la stigmatisation de ces types de programmes. Le but est en revanche de montrer la difficulté à mettre en œuvre le *faire* dans des localisations reculées voire cachées, les obstacles à engager un travail dans des ambiances où déjà les différents acteurs se sentent en marge de la société. Ce propos sera illustré par l'exemple de l'intervention à l'Hôpital de jour Compoin à Paris, relaté dans le carnet de bord « Psychiatrie, Prison, Hôpital ».

Tout d'abord, il faut rappeler que, si les milieux propres aux établissements psychiatriques peuvent donner le sentiment d'être fondés sur une gestion du *désordre*, il n'en est rien. Au contraire l'ordre y règne. Il régit même avec rigueur « l'organisation », en s'appuyant sur des protocoles de sécurité ou de relations très codifiés. Ainsi les espaces de soin en hôpital psychiatrique ne sont pas ouverts et il n'est pas possible de circuler librement. Il faut posséder une clé, même pour aller aux toilettes.

La réalisation, dans un site parisien, d'un dispositif en bambou destiné aux enfants afin qu'ils puissent regarder le ciel, illustre ce propos. Le processus de fabrication consistait à percer les tiges pour y faire passer les cordes d'assemblage. Le principe, comme pour les autres ateliers en hôpital psychiatrique, était de travailler avec les patients. Lors de l'épisode du percement, plusieurs enfants ont souhaité manipuler la perceuse. Or la manipulation d'objets dangereux, comme les cutters, est proscrite dans ce milieu. L'utilisation de la perceuse ne pouvait donc être envisagée. Il

a fallu négocier longuement avec les soignants, leur certifier que l'acte serait encadré, pour que certains patients aient accès à cette étape du *faire*. Le plaisir de l'utilisation du matériel alors se révéla aller au-delà du travail lui-même : ils étaient heureux de manipuler des outils auxquels ils n'avaient jamais eu accès. D'ailleurs, même les enfants de leur âge en général n'y avaient pas accès. Les pensionnaires de Compoint sont donc passés d'enfants malades à des enfants responsables avec pour effet que les symptômes psychotiques, qui se traduisent souvent par des actes de violence, ont disparu durant l'activité. L'atelier de construction est alors devenu un lieu où le calme et le travail régnaient. Si bien que les soignants, durant leurs pauses, venaient volontiers regarder le travail accompli, quand ils ne participaient pas au travail.

Intervenir dans de tels contextes va donc interroger l'ordre établi, souvent instauré pour des raisons de soin ou de sécurité. Jean Oury, à partir de son expérience en psychothérapie institutionnelle explique que « créer un espace est un travail difficile et qui nécessite la remise en question de tout un appareillage ; un travail qui est toujours collectif »¹³⁴. Donner la possibilité aux enfants d'utiliser la perceuse va, dans cet esprit, donner place au *désordre* dans l'hôpital et les soignants vont se retrouver dans une situation de déstabilisation. Mais voyant les enfants manipuler les outils sans dommage, remarquant le bien que cette activité leur fait, ils s'en trouveront rassurés et noteront même des aptitudes aux patients qu'ils n'avaient pas eu la possibilité de remarquer auparavant. Le *faire* est devenu un médiateur qui transmet aussi des informations thérapeutiques. Le désordre du départ a généré finalement « l'organisation » d'une action qui a elle-même produit un nouvel ordre. Pour Morin, « l'organisation est l'agencement de relations entre composants ou individus qui produit une unité complexe ou système [...] l'organisation donc : *transforme, produit, relie, maintient* ». Dès lors, on peut envisager le passage à l'action comme un « pari »¹³⁵, où le résultat n'est pas connu d'avance. À Compoint, nous n'étions pas non plus à l'abri d'un dérapage et donc d'un *désordre* créé par les enfants eux-mêmes. La notion de « pari » est essentielle et rappelle qu'il faut assumer un certain niveau d'incertitude dans toute action, que toute décision génère. Cette part d'imprévisible sera analysée et développée plus tard dans ce chapitre.

134. OURY Jean, « Pathique et fonction d'accueil en psychothérapie institutionnelle », In *Le contact*, Jacques Schotte (éditeur scientifique), Paris : Éditions Universitaires ; Bruxelles : De Boeck, 1990, p. 111-127.

135. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 105.

ÊTRE ET AGIR ENTRE

La notion de l'« entre » a été évoquée lors de la description du diagramme de Tim Ingold. En effet, il existe dans le dessin de l'auteur un vide de quelques centimètres « entre » l'image et l'objet. Cet « écart » est un espace ouvert qui permet un « dévisagement réciproque de l'un et l'autre : où l'un se découvre lui-même en regard de l'autre, à partir de l'autre »¹³⁶. Cette réflexion, en convergence avec les propos de l'anthropologue, parle de la distinction « entre » l'image et l'objet, mais aussi de leur interaction. En quoi cette précision terminologique est-elle importante dans la thèse ?

136. JULLIEN
François, *L'écart
et l'entre : leçon
inaugurale de la
chaire sur l'altérité*,
op. cit., 2012, p. 33.

C'est qu'elle énonce un propos qui va au-delà de la simple justesse d'une définition, de l'aide qu'elle peut apporter à une meilleure compréhension. Elle parle en effet du positionnement réel du sujet par rapport au monde, du désir de ne pas construire une pensée qui ne touche qu'à son propre domaine mais explore les frontières de la discipline et l'ouvre sur les autres et sur l'autre. De ce fait, le choix de nommer la pratique étudiée dans cette thèse celle d'« artiste architecte » et de laisser un vide entre les deux professions n'est pas anodin. Elle aurait pu être appelée « artiste et architecte », la conjonction de coordination « et » exprimant une addition, une jonction et un rapprochement. Elle aurait pu être désignée par « artiste-architecte », le tiret court étant employé comme un « trait d'union », les mots étant liés entre eux.

*Cette terminologie, sans tiret, signale la volonté d'identifier ces deux métiers comme d'égale importance et non pas forcément d'en rattacher l'un à l'autre. Le vide qui sépare les deux mots est un vide que chacun peut remplir, suivant la représentation qu'il a de ces deux termes. Cette intention est précise, elle énonce une résistance à une attitude qui viserait à tout classer : les gens, les métiers, les arts et les idées.*¹³⁷

137. Carnet de bord :
Artiste architecte,
effets déclencheurs.

Instaurer un *écart* dans *artiste architecte* est une volonté, celle que ces deux métiers se « dévisagent ». « Faire travailler des écarts, ce n'est pas pour autant clore en des mondes, mais bien l'inverse : *ouvrir* un espace réflexif. C'est que l'écart, en même temps qu'il sépare, met en tension »¹³⁸. Orienter le *processus du faire* en direction de l'art interroge l'architecture et réciproquement. Mais n'être d'aucun côté spécifiquement, semble signifier n'être de « nulle part », et en cela déroute « parce qu'impossible à localiser »¹³⁹. L'ordre défini par les catégories professionnelles et

138. JULLIEN
François, *L'écart
et l'entre : leçon
inaugurale de la chaire
sur l'altérité*, *op. cit.*,
p. 42.

139. *Id.* p. 62.

les disciplines est perturbé, estompant les repères. Ce positionnement questionne les commanditaires ou les acteurs engagés dans le *faire*, que ce soit dans le domaine professionnel ou dans celui de la pédagogie. Ils peuvent s'en trouver perplexes, ayant des difficultés à identifier avec précision une pratique singulière alors que, pour eux, un architecte est censé construire des bâtiments et un artiste peindre, sculpter et exposer dans des galeries. Certains, en revanche, considèrent ce positionnement comme une opportunité. Ainsi, à l'occasion des concours relatifs à la conception des UHSA de Lyon et de Cadillac ou encore pour le Centre Pénitentiaire de Gradignan Bordeaux¹⁴⁰, les entreprises, architectes et autres prestataires semblaient, lors de la première rencontre, plutôt rassurés d'avoir une interlocutrice qui en effet avait une posture d'artiste mais qui, en même temps, connaissait le processus de la conception architecturale et pouvait anticiper les problèmes rencontrés.

Pour François Jullien, le concept d'écart est « une figure, non de rangement, mais de dérangement, à vocation exploratoire ». Ne faisant pas partie d'une classification revendiquée, luttant même fortement contre, la pratique d'artiste architecte se révèle totalement expérimentale et ouvre vers un grand champ de possibles. « Je ne m'installe ni d'un côté ni de l'autre mais j'opère dans l'entre-deux »¹⁴¹ dit François Jullien. Les interventions peuvent aussi bien se traduire par des constructions en lien avec l'architecture comme sur une place à Annonay, ou elles peuvent donner lieu à un dispositif en bambou destiné à regarder le ciel à l'hôpital de jour de Compoin. Mais elles peuvent aussi se concrétiser par une vidéo réalisée avec les enfants du CMP¹⁴² de la Croix Rousse à Lyon, ou encore par un atelier de peinture à l'huile sur les bancs en béton du quartier des « Grandes Terres »¹⁴³ à Saint-Fons. Être artiste architecte ouvre le champ d'intervention en permettant de répondre précisément à la demande qui émerge des milieux, d'être attentif aux envies qui s'expriment, d'explorer certains médiums plutôt que d'autres. Le fil conducteur de tous ces travaux est la capacité à générer du *faire* en commun, à identifier dans quelle action chacun trouvera sa place, une autre place dans « un autre ordre ».

Cette notion d'« écart » est également évoquée par Tim Ingold dans son ouvrage « Une brève histoire des lignes »¹⁴⁴. Il y introduit l'analyse de la distinction entre les deux termes anglais *between* et *in-between*, laquelle a des conséquences ontologiques. *Between* est, pour lui, un pont, une charnière, une connexion, une attraction des opposés, un maillon d'une

140. La proposition du groupement n'a pas été lauréate, 2012.

141. JULLIEN François, *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, op. cit., 2012, p. 60.

142. Centre Médico-Psychologique. Atelier décrit dans le carnet de bord : *Hôpital, Psychiatrie, Prison*.

143. Carnet de bord : Expérimentation à Saint-Fons.

144. INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad. Renaut Sophie, Bruxelles, Zones Sensibles, Pactum serva, 2014, p. 134.

chaîne, une flèche à double tête qui pointe à la fois vers ceci et cela. *In-between* en revanche est décrite comme un processus, un mouvement ou un devenir, les choses n'étant jamais figées dans une identité préconçue. Cet espace est de l'ordre du vivant et de ce fait en continuel devenir, c'est une réflexion que l'on trouve de manière récurrente chez l'anthropologue.

Cet « entre-deux », nommé *in-between* par Ingold, est appelé « l'entre » par Jullien. La mise en tension organisée par l'écart « non seulement maintient en activité ce qu'il a séparé, en fait des pôles d'intensité, mais encore il ouvre, libère, produit, de l'entre entre eux »¹⁴⁵. Cette caractéristique est bénéfique pour le processus du faire de la pratique d'artiste architecte car elle induit des décroissements, rompt l'évidence de l'ordre existant et ouvre des possibles. Se situer et travailler dans « l'entre » renvoie à un autre que soi, nécessaire pour agir dans les espaces de/en souffrance.

145. JULLIEN François, *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, op. cit., p. 49.

*Car c'est seulement en rouvrant de l'écart et de la distance que l'on peut faire surgir de l'autre, qui ne soit pas collé à soi, annexé ou même « aliéné » par soi, parce qu'indexé sur soi, mais qui en soit détaché : qui ne soit pas seulement la projection ou la modification de soi, mais qui puisse effectivement se constituer en « autre » et, par suite, s'établir en vis-à-vis. Ou pour le dire autrement, il faut dégager de l'entre pour faire émerger de l'autre.*¹⁴⁶

146. *Id.* p. 72.

La réflexion autour « de l'autre » permet au philosophe et sinologue de parler de la pensée de l'altérité. Alors qu'elle est régulièrement abordée en termes de différences (distinguant les cultures, les individus...), Jullien parle à son propos « d'écart ». Cette approche est essentielle pour comprendre les milieux de la psychiatrie, de la prison ou des hôpitaux, ou pour réfléchir au Mémorial. Car au-delà de la dénomination d'une pratique, elle parle d'une attitude du *faire* qui, ne considérant pas les patients, les détenus, les malades et les victimes comme différents de nous, mais plutôt comme à l'écart de nous, transforme totalement les points de vue et les rapports avec eux, avec l'autre.

Une illustration est donnée par l'épisode de la construction des structures en osier pour le jardin du Centre de Jour « Le fil d'Ariane ». Les enfants devaient bien entendu participer en fonction de leur capacité. Parfois, le travail se faisait en groupe, parfois avec un seul enfant en fonction des particularités de chacun. Un jour, la fabrication se fit avec une jeune fille

autiste qui avait des troubles du langage très prononcés. Au départ, entamer le chantier avec elle fut difficile. En effet, elle était extrêmement bavarde et tenait absolument à communiquer. Mais pour se comprendre, il fallut peu à peu dépasser les codes courants du langage et écouter les rythmes, les intonations, regarder les gestes qu'elle faisait. Le langage parlé a laissé la place à un langage gestuel tout aussi efficace. D'autant que la jeune patiente avait l'habitude de passer par ces formes de communication pour se faire comprendre. Le travail alors a duré deux heures durant lesquelles elle a apporté les branches d'osier stockées au fond du jardin et ensemble, nous les avons plantées et tressées. Une fois le travail terminé, contempler la tâche accomplie apporta une surprise : la jeune fille n'avait pas pris les branches dans la réserve, mais dans une structure en osier déjà réalisée. Ces deux heures de travail semblaient n'avoir servi à rien. Elle avait créé du désordre dans les « enchaînements rationnels » qui étaient censés organiser l'action. Y avait-il un problème de communication ? Au vu des yeux brillants de joie de l'enfant, cette proposition fut vite évacuée. En effet, elle ne voulait simplement pas que le travail s'arrête. La finalité du jardin n'était pour elle pas si importante que l'échange établi durant le travail réalisé ensemble. *Défaire* ce qui était déjà fait permettait de rallonger le processus du faire. Cette expérience conforte la nécessité de ne pas aborder la relation avec les enfants à partir de leur différence mais plutôt en portant un point de vue intégrant la notion de l'écart. Elle invite à ne pas rester dans des carcans, dans des logiques fermées mais à déplacer les manières de penser pour pouvoir agir. Alors, les attendus peuvent bénéficier des remises en cause et des apports de l'action, ouvrir la possibilité de se situer dans l'entre et dépasser une certaine normalité.

LA PENSÉE COMPLEXE

L'entremêlement des logiques d'ordre et de désordre est à la source de la pensée complexe, qui ouvre ainsi de nouveaux questionnements sur le *faire*. Quand Edgar Morin parle de *complexité*, il se réfère au sens latin élémentaire du mot *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Se rapprochant de l'image du tissu, la figure d'ensemble pour lui n'est pas monochrome mais se rapporte à une tapisserie, « elle pose le paradoxe de l'un et du multiple ». « La complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, détermination, aléas, qui constituent notre monde phénoménal »¹⁴⁷. Cette approche de l'expérience

147. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe, op. cit.*, p. 21.

vécue considérée comme un tissage en perpétuel mouvement, qui se présente comme un élément capable de relier plutôt que de séparer, est fondamentale pour l'auteur. Elle détermine un changement de paradigme : celui du passage d'une pensée *simplifiante* à une pensée *complexe*.

Modes fondamentaux de la pensée simplifiante :

- idéaliser (croire que la réalité puisse se résorber dans l'idée, que seul soit réel l'intelligible).

- rationaliser (vouloir enfermer la réalité dans l'ordre et la cohérence d'un système, lui interdire tout débordement hors du système, avoir besoin de justifier l'existence du monde en lui conférant un brevet de rationalité).

- normaliser (c'est-à-dire éliminer l'étrange, l'irréductible, le mystère).¹⁴⁸

148. MORIN Edgar,
La Méthode T I,
op. cit., p. 22.

149. BEURARD
Patrick, *et al.*, Carnet
dans les bagages,
op. cit.

150. Carnet de bord :
Effets déclencheurs.

151. *Id.*

152. MORIN Edgar,
Introduction à la
pensée complexe, op.
cit., p. 21.

Lors du voyage, en 2000, en Israël et Palestine, dans le cadre du post-diplôme « Comment commémorer autrement dans l'espace public ? »¹⁴⁹, les étudiants de l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon étaient face à la *complexité* de la guerre. Le coordinateur de la formation, Patrick Beurard, avait dès le départ insisté sur la nécessité d'observer et de se garder de jugements trop hâtifs. « Tout ce qui est complexe est difficile à investir. Nous, les créateurs, avons, quel que soit notre domaine de création, la responsabilité de respecter la complexité des choses »¹⁵⁰. En effet, avant le départ, les idées préconçues étaient monnaie courante, alimentées par les polémiques autour du conflit israélo-palestinien. Sur place, cette pensée « simplifiante » dut se confronter à la réalité et l'espace ordonné est devenu confus. Il n'y avait pas en présence : les Israéliens d'un côté et les palestiniens de l'autre. Dans la partie appelée la Cisjordanie, les palestiniens musulmans et catholiques travaillaient régulièrement avec les Israéliens et beaucoup parlaient hébreu. En revanche, ceux qui habitaient dans la bande de Gaza et qui étaient principalement musulmans, se retrouvaient emprisonnés dans leur territoire et vivaient de ce fait dans une extrême tension avec les Israéliens. Ceux-ci d'ailleurs n'étaient pas tous résidents des colonies implantées en territoire palestinien¹⁵¹ et beaucoup travaillaient pour des causes palestiniennes, comme la lutte contre les démolitions de maisons pour construire le mur. Les points de vue des étudiants sont donc passés de la pensée « simplifiante » du départ à la pensée « complexe » de la réalité. « La complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude... »¹⁵²

Comme énoncé dans le premier chapitre, la complexité était telle qu'il

n'était pas facile, en tant qu'étudiants des Beaux-Arts, de traduire les impressions vécues en créations artistiques. Pourtant cette première expérience eut l'avantage de permettre la rencontre de nombreux acteurs puis de préparer, avec eux, un deuxième séjour, réalisé cinq ans après. Il ne s'agissait plus alors d'un simple voyage, mais de l'envie de produire un projet artistique : une vidéo sur l'*habiter*¹⁵³. Le travail ne put aboutir mais cette action fut l'occasion de rencontrer une multitude de personnes, de passer du temps avec elles et chez elles. Elle permit également de comprendre, à travers leurs propos, la complexité et les enjeux de ces territoires et en quoi leur quotidien s'en trouvait touché. Il apparut ainsi que, derrière les apparences du conflit israélo-palestinien, se tissaient en fait de multiples relations entre eux, à différentes échelles. Car malgré les travaux et les conséquences liés à la construction, à cette époque, du mur séparant Israël et la Cisjordanie, palestiniens et Israéliens continuaient à travailler. Mais ils étaient contraints de réorganiser leurs déplacements et leurs vies en fonction des aléas. À titre d'exemple, de petits marchés de proximité s'implantaient dans les interstices du mur, lesquels devenaient des zones de passages. Ainsi, malgré le désordre important généré par cette enceinte massive, une nouvelle organisation se formait. Comme si la vie et son fonctionnement primaient sur la séparation et la rupture. Le mur, prévu pour être « un système clos »¹⁵⁴, devenait « un système ouvert » alors que son rôle principal était de rompre, d'empêcher la communication, d'emprisonner. Certes les habitants étaient extrêmement contraints dans leurs déplacements et, du fait de sa construction, tout devenait plus long et plus compliqué. Mais les marchés installés le long des passages permettaient aux personnes de faire leurs courses en rentrant le soir du travail et en franchissant le mur par le point de passage improbable. Les lieux totalitaires, aussi efficaces soient-ils, ne feront jamais disparaître tout à fait la « parcelle d'humanité »¹⁵⁵.

Pour penser la complexité, il faut une pensée complexe qui relie, qui ne découpe pas les analyses en champs de connaissances centrés sur un objet. Une pensée qui restitue le contexte et les interactions et en particulier les rétroactions, qui demande d'essayer de comprendre les relations entre le tout et les parties. Quand il est plus courant de séparer, l'effort doit être fait de lier, relier, conjuguer. Cette « pensée qui relie » rend la complexité du réel moins intimidante, le désordre moins inhibant. Elle est aussi un remarquable outil pour l'intelligence en action. Morin donne une définition précise de « l'action de relier ». Il la nomme « reliance ». « Relié est passif,

153. Les intentions et la démarche de réalisation de la vidéo ont été décrites dans le chapitre 3.

154. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 30.

155. ARENDT Hannah, « De l'humanité dans de « sombres temps ». Réflexions sur Lessing » (1959), Cité et traduit par B. Cassin et P. Levy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974 (éd.1986), p. 33.

156. MORIN Edgar, *La méthode T VI, Éthique*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 239.

reliant est participant, reliance est activant ». Cette notion « comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement, et en donnant un caractère actif à ce substantif »¹⁵⁶. Il fait ainsi du concept de « reliance » la « cellule souche » de la pensée complexe. L'avantage de ce concept de « reliance » est qu'il place directement dans une situation de *faire*. Ce ne sont pas des idées ou des paroles qui vont relier mais bien des actions.

157. Il s'agit d'un des sites de l'Université Jean Moulin, implanté dans l'ancienne Manufacture des Tabacs, 6 cours Albert Thomas, Lyon.

Durant les années 2015 et 2016, deux ateliers de projet de master furent engagés avec le Mémorial national de la Prison de Montluc à Lyon. Le sujet portait sur l'extension de l'Université de Lyon 3¹⁵⁷ sur le site même du Mémorial. « Le projet paraissait pédagogiquement intéressant car il mêlait la conception d'une future architecture à un sujet de réflexion passionnant pour les étudiants »¹⁵⁸. L'implantation éventuelle de ce nouveau programme posait tout de suite la question des contiguïtés à instaurer, à composer, à ménager avec les constructions existantes d'un nouvel ordre à préfigurer. Comment prendre en compte les usages propres aux deux bâtiments, l'un avec son rapport à la mémoire et l'autre avec la vie universitaire ?

158. Carnet de bord : Mémorial national de la prison Montluc.

Pour concevoir leurs propositions architecturales, les étudiants approchèrent la connaissance du site grâce à des visites et rencontrèrent plusieurs acteurs institutionnels. Ils prirent ainsi la mesure de la *complexité* de la mémoire et se rendirent compte que plusieurs mémoires étaient en jeu. De cet atelier émergèrent 37 projets différents, qui firent l'objet de plusieurs débats et d'expositions, en particulier lors des Journées européennes du Patrimoine de 2016 et 2017. Bien que le site et le programme soient le même pour tous, les étudiants présentèrent une grande diversité de propositions, chacun ayant abordé le projet architectural de manière originale. Cette riche matière donna lieu à des discussions entre les acteurs qui prirent ainsi conscience des difficultés à faire lien entre ces deux équipements, compte-tenu de l'étroitesse de la parcelle. Les étudiants avaient tous identifié le chemin de ronde comme un espace symbolique essentiel à conserver entre les deux bâtiments. Or, pour réaliser une entrée de l'Université, il fallait interrompre ce lieu, ce qui n'était pas envisageable. Les étudiants durent donc tous composer, proposant un passage soit au-dessus, soit au-dessous.

Les questions posées par les propositions permirent d'une part à l'Université de comprendre les difficultés inhérentes au programme qu'elle s'était donné. Elle décida donc de ne pas poursuivre là son projet d'extension.



Figure 11. Carton d’invitation pour la présentation du travail des étudiants.

Source : auteure, 2016.

D’autre part, grâce aux réflexions des étudiants, les acteurs du Mémorial prirent conscience de l’importance des espaces de la prison et, par exemple, le chemin de ronde fut, depuis cette période, assimilé au lieu de mémoire et intégré aux visites.

Ce travail sur l’extension d’une université en relation avec une ancienne prison devenue un mémorial illustre bien la notion de « reliance ». L’atelier de master a travaillé sur l’articulation entre un lieu de mémoire et un lieu de savoir. Les projets, les débats, les expositions ont tenté d’énoncer la complexité du réel et notamment autour du sujet de la mémoire. Des liens entre les lieux qui, auparavant, n’étaient pas identifiés ont été à cette occasion découverts. Les propositions des étudiants, par leur approche sémantique et formelle, ont décalé les points de vue, l’apparition du bâtiment universitaire en contiguïté avec celui du Mémorial faisant surgir des questions qui auparavant n’avaient pas été perçues.

L’exemple de la présence urbaine du Mémorial, peu visible aujourd’hui, en témoigne. Il est en effet dissimulé derrière le mur d’enceinte de 6 mètres de haut, le rendant aussi anodin qu’est impressionnant le Fort Montluc, lequel avoisine la prison et a été réhabilité en Hôtel de Police. À ce sujet, la Société Publique Locale (SPL) Lyon Part-Dieu ayant souhaité, durant

les Journées Européennes du Patrimoine 2015, indiquer le Mémorial sur le plan distribué aux publics, elle avait confondu les deux lieux. À cette difficulté liée à la lisibilité s'ajoutait celle du programme de l'extension de l'université. Celle-ci devait être dense alors que la parcelle envisagée était étroite. L'apparition du nouveau bâtiment universitaire ajoutait donc du désordre, bousculait les espaces à l'intérieur de la prison mais aussi les relations urbaines avec le voisinage. Les propositions des étudiants se répartirent en deux grandes tendances. Dans la première, ils enterraient complètement le nouvel édifice et le faisaient disparaître au profit du Mémorial. Dans la deuxième, ils créaient une présence forte, ajoutaient un signe monumental à l'existant. La prise de conscience de la complexité architecturale et urbaine dans laquelle le Mémorial se situait a soulevé plusieurs questions :

Le nouveau bâtiment va-t-il apporter quelque chose au récit du Mémorial ou devra-t-il s'effacer ? Qu'est-ce qu'une université et quelle relation doit-elle établir avec ce lieu-là précisément ? Dans les propositions des étudiants, on pouvait distinguer deux pistes : l'une était la négation de la monumentalité, ou au moins une monumentalité discrète, considérant qu'il faut créer plutôt un dialogue, un juste équilibre entre les divers lieux université / mémorial / ville. L'autre était plus dans une logique de signal. De ce fait, ils se demandaient ce qui devait faire signal. Était-ce l'université ? Était-ce le Mémorial, et dans chaque cas pour dire quoi ? Car il ne s'agit jamais que d'un signal dans la ville parmi bien d'autres.¹⁵⁹

159. *Id.*

Ces interrogations ont alimenté les échanges auxquels ont participé les partenaires et les contributeurs, lesquels étaient issus de divers champs disciplinaires. Ils ne furent d'ailleurs pas unanimes et des controverses ont été soulevées. Si l'acte de « reliance » est « d'articuler ce qui est séparé et relier ce qui est disjoint »¹⁶⁰ alors, il s'est développé ici selon deux échelles. L'une concerne les 37 projets et interroge la relation physique entre les deux bâtiments. L'autre est politique et elle est née de la construction d'un débat d'idées réunissant les différents acteurs. Cette dernière dimension de la réflexion sera reprise plus tard dans la thèse, lors du dernier chapitre.

160. MORIN Edgar,
La Méthode T I,
op. cit., p. 16.

Face à un terrain mémoriel d'une grande complexité, les points de vue des étudiants apportent un éclairage. Mais de multiples approches sont également légitimes, portées par de multiples acteurs. C'est ainsi qu'à l'occasion des Journées européennes du Patrimoine, qui se sont déroulées les 17 et 18 septembre 2016 autour du thème « Patrimoine et Citoyenneté »,

le designer Ruedi Baur et la sociologue Vera Baur, de l'Institut Civic City, ont été sollicités. Ils ont présenté une installation correspondant à la première phase de leur recherche issue d'une résidence artistique à laquelle ils ont été conviés dans le cadre du Mémorial de la Prison de Montluc. Leur proposition a consisté à recueillir des paroles de visiteurs - des points de vue dans leur diversité - à les transcrire sur des petites plaquettes jaunes toutes de même dimension - la visibilité de la diversité des sensibilités - puis à les implanter en partie selon un parcours sur le chemin de ronde - l'espace comme lieu de sens et de mémoire -.

À ce stade de la réflexion, l'hypothèse est posée que situer le processus du *faire* « entre ordre et désordre », permet de dépasser la pensée simplifiante et aide à se placer dans la pensée complexe. L'action menée en tant que *reliance*, va peu à peu tisser des liens. Ceux-ci, dans un premier temps, vont servir à comprendre le milieu dans lequel se passe l'action puis ils vont donner une forme à des caractéristiques qui jusque-là n'étaient pas visibles.

LA STRATÉGIE, LA TACTIQUE, LA MÈTIS

Comme énoncé précédemment, l'action va favoriser la compréhension du fonctionnement du milieu, faire apparaître les problèmes qu'il soulève, les liens existants entre les différents acteurs, les enjeux. « La complexité est un mot problème et non un mot solution »¹⁶¹. Ainsi, face à un problème, une multitude de solutions sont possibles. Toute recherche créatrice implique l'examen d'un nombre très important de possibilités. Elle ressemble à un labyrinthe qui comprendrait un grand nombre de « points nodaux » (figure 12). Or, comme le précise Ehrenzweig : « on ne peut pas choisir correctement entre elles en soupesant consciemment chacune de ces possibilités qui surgissent au cours de la recherche ; à le tenter, on ne ferait que s'égarer »¹⁶². Cette représentation de la recherche créative montre bien que tout choix a de l'importance pour la progression ultérieure mais qu'au final, un seul chemin sera choisi malgré la multiplicité des possibilités.

161. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 10.

162. EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 70.

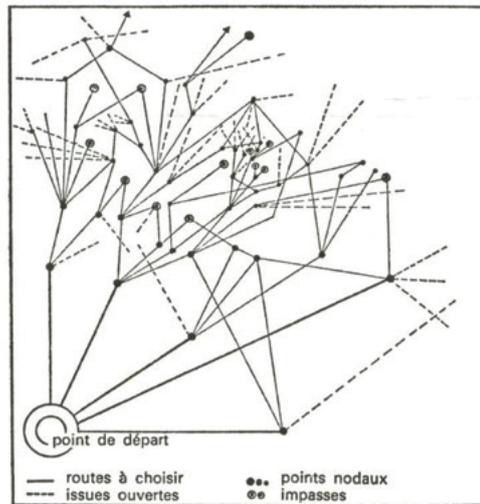


Figure 12. Le labyrinthe (structure sérielle) d'une recherche créatrice. Le penseur créateur doit progresser sur un front étalé qui laisse ouvertes de nombreuses options. Il doit se faire une vue compréhensive de la structure entière du chemin à parcourir, sans pouvoir focaliser sur aucune particulière.

Source : EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 70.

163. Carnet de bord :
Psychiatrie, Prison,
Hôpital.

L'exemple de l'hôpital de jour de Compoint¹⁶³ permet d'illustrer le propos présenté dans ce diagramme. Il a fallu, avec les enfants et les soignants, choisir entre plusieurs plateformes et une cabane en bambou pour regarder le ciel. La décision a été prise à l'unanimité d'opter pour la deuxième solution. Il faut savoir que les dispositifs pour les enfants, que ce soient les jeux ou les constructions, sont soumis à une forte réglementation, notamment dès que ce qui est construit dépasse 80 centimètres de haut. Ces règles étaient connues et c'est pourquoi les nœuds d'assemblage ont été longuement étudiés pour garantir un maximum de sécurité. Il a également été fait appel à un ingénieur afin qu'il valide la construction. À ce titre, une des médecins n'a pas hésité à dire : « Les locaux de l'hôpital sont à la limite de l'insalubrité. Donc, avant de venir contrôler la construction en bambou à l'extérieur, ils feraient mieux de contrôler les espaces dans lesquels nous travaillons ! ». Malgré ces efforts et ces remarques, le bureau de contrôle est passé et a interdit l'accès à la construction. On peut donc dire qu'un mauvais choix avait été fait et qu'il aurait été préférable d'opter pour la solution à plusieurs terrasses ne dépassant pas la hauteur réglementaire. Il faut signaler que, quelques mois plus tard, un des murs d'enceinte de la cour s'est écroulé et le lieu a été définitivement interdit.

Dès lors qu'il y a engagement dans le *faire*, l'inattendu arrive aussi

fréquemment que l'attendu. Il est considéré comme un *désordre* mais va pourtant aider à gérer l'incertitude, laquelle est consubstantielle à la vie. « Le domaine de l'action est très aléatoire, très incertain. Il nous impose une conscience très aigüe des aléas, dérives, bifurcations, et il nous impose la réflexion sur sa complexité même »¹⁶⁴. Pour Morin, l'action demande à ce qu'une stratégie soit élaborée. En cela, elle s'oppose aux programmes qui prédéterminent une série d'actions destinées à être réalisées automatiquement. La stratégie permet, à partir d'une décision initiale, d'envisager un certain nombre de scénarios, ceux-ci pouvant être modifiés selon les aléas rencontrés. Elle peut donc avoir une grande souplesse, contrairement au programme. « Dès le début elle se prépare, s'il y a du nouveau ou de l'inattendu, à l'intégrer pour modifier ou enrichir son action »¹⁶⁵.

164. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 107.

165. *Id.* p. 119.

La distinction entre la stratégie et le programme questionne directement l'enseignement en école d'architecture. La notion de programme y est présente et conditionne les projets. Or, la pédagogie à laquelle il est fait référence dans la thèse, ne donne aucun programme préalable aux étudiants, sauf dans le cas de l'extension de l'Université de Lyon 3. Là, le programme a conduit à faire apparaître la difficulté de la contiguïté, relevée par les réflexions générées au cours de l'exercice. Le champ disciplinaire « Arts et techniques de la représentation » est plus à la recherche de l'inattendue que de l'attendue. En conséquence, la quête continue s'appuie pour une grande part sur l'élaboration de stratégies expérimentales argumentées.

*La stratégie s'affirme comme volonté de mettre en place des logiques de canalisation des mouvements, des parcours et des trajectoires des individus et des collectifs. Elle a un besoin impérieux d'organisation et de construction d'un ordre.*¹⁶⁶

166. MBOUKOU Serge, « Entre stratégie et tactique », *Le Portique*, 35 | 2015, document 5, 2015, p. 3.

Dès lors, la stratégie lutte contre le hasard et cherche continuellement à rétablir un ordre. Or, dans le domaine de la création artistique, le hasard n'est pas un ennemi mais peut être un allié. Jacques Monod, prix Nobel de Médecine en 1965, l'affirmait dans son livre *Le hasard et la nécessité* : « Il s'ensuit nécessairement que le hasard seul est à la source de toute nouveauté, de toute création dans la biosphère »¹⁶⁷. Au début du XX^e siècle, le mouvement intellectuel, littéraire et artistique nommé « Dada », avait érigé le hasard comme un symbole de l'anti-art. Les dadaïstes l'invitaient consciemment dans le processus de création, rejetant la rationalité, détruisant

167. MONOD Jacques Lucien, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Édition du Seuil, 1973, p. 127.

les conventions et favorisant la spontanéité. Ils créaient des rencontres et faisaient également émerger de nouvelles formes grâce, par exemple, aux collages ou aux cadavres exquis. Le hasard aussi est interpellé dans le processus de la conception architecturale. Cette notion a déjà été énoncée dans le chapitre 2, lors de la réflexion autour de « l'image ouverte », quand il était question de laisser la place au doute, à l'expérimentation. Cette attitude permet de porter attention à tout élément susceptible de faire évoluer le projet. D'ailleurs, les enseignants en architecture suggèrent aux étudiants de manipuler les maquettes pour interroger la forme et les articulations entre espaces. Une rumeur circule même qui dit que l'espace muséal en hélice du Guggenheim de Frank Lloyd Wright n'aurait pas eu cette forme à l'origine. Le cône tronqué aurait été imaginé dans l'autre sens mais c'est la chute de la maquette qui aurait permis de découvrir l'intérêt de la positionner comme elle a finalement été construite.

Au-delà de l'idée d'affirmer une nouvelle esthétique, le hasard est bénéfique pour les processus du *faire* étudiés dans cette thèse. En effet et comme présenté plus haut, les espaces de/en souffrance sont des milieux complexes qui demandent une attention particulière. Les inattendus, les accidents, les aléas, les coïncidences peuvent alors donner plus de contenu, de richesse, de pertinence aux projets. Ils sont même une aubaine. La notion de stratégie, dans ce contexte, ne répond pas suffisamment à ce qui est en jeu, à la part d'indécision espérée. Il faut orienter l'approche vers « la tactique »¹⁶⁸, énoncée par Michel de Certeau et qui se rapporte plus à une analyse de la vie sociale. Pour lui, les stratégies impliquent une domination de l'espace. Affirmant une forme de permanence, elles instaurent une résistance au temps. Au contraire, la tactique tire son efficacité du temps et de la rapidité. « Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où l'on ne l'attend pas. Elle est ruse »¹⁶⁹. Cette définition de la tactique se rapporte plus à la pratique analysée dans la thèse, qui se construit sur de l'expérimentation, où le résultat n'est pas connu d'avance, où il s'agit le plus souvent d'improvisation. Toutefois, pour préciser encore la terminologie employée, peut-être est-ce le mot ruse qui semble être le plus adéquat. Dans leur ouvrage *Les ruses de l'intelligence*, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant parlent du concept grec de *mêtis*, lequel désigne une forme d'intelligence pratique. Conjuguant savoir-faire, habileté et sagacité, rouerie et flair, la *mêtis* est le support par excellence de l'intelligence tacticienne.

168. DE CERTEAU
Michel, *L'invention
du quotidien t.1, Arts
de faire*, Nouvelle
édition, Paris,
Gallimard, 2010,
349 p.

169. *Id.* p. 61.

Alors, en continuité avec l'hypothèse posée dans le dernier paragraphe, placer le processus du faire « entre ordre et désordre » va développer des aptitudes spécifiques enrichies de ce qui peut éventuellement advenir, de l'imprévisible. Cette attitude peut être comparée à celle des joueurs de jazz qui, à partir d'une mélodie déterminée, improvisent. Cette caractéristique donne sa singularité au morceau joué et représente ce qui fonde ce style musical en général. Pour autant, cette musique doit être improvisée tout en restant vivante. Elle doit donc répondre à des « règles du jeu » stylistiques, rythmiques et harmoniques. À ces conditions, les instrumentistes peuvent la jouer à plusieurs sans que cela ne devienne une cacophonie. Ce sont aussi des « règles du jeu » qui sont nécessaires et que l'on retrouve dans le processus du *faire* pour que l'action advienne. La part d'ordre et de désordre doit être dosée pour que d'une part, l'acte advienne mais que d'autre part la créativité soit présente.

Ce chapitre a visé à montrer l'importance de savoir se situer « entre ordre et désordre » avant d'agir dans les espaces de/en souffrance. Pour reprendre les termes de Morin qui aborde « l'ordre » et « le désordre » sous l'angle de la cosmogénèse et plus précisément autour du thème de l'énergie : « Le premier principe de la thermodynamique reconnaît en l'énergie une entité indestructible, dotée d'un pouvoir polymorphe de transformation »¹⁷⁰. Le second principe introduit l'idée de dégradation de l'énergie. Elle ne peut se reconvertir entièrement et, se transformant en produisant des calories, elle perd une partie de son aptitude à « effectuer un travail ». « Cette diminution a été désignée par Clausius du nom d'entropie »¹⁷¹. L'entropie est donc une grandeur thermique dont l'existence témoigne du désordre de la matière, de son degré de désorganisation. Peut-on alors parler de l'entropie des espaces de/en souffrance ?

La notion d'énergie n'est pas nouvelle dans la dialectique de la thèse. Elle a été énoncée dans le premier chapitre, lors de la relation entre l'impulsion et le temps. L'avantage de cette définition de l'énergie comme « force en action » est qu'elle place directement le *faire* et les interactions qu'il peut produire dans les espaces de/en souffrance. Dans l'exemple du Centre de Jour « Le fil d'Ariane », les enfants autistes tournaient en rond autour du bâtiment. La situation était celle d'un désordre, d'une désorganisation des « forces en actions », une entropie de l'hôpital de jour. L'hypothèse est avancée que la réalisation du jardin en osier vivant fut un facteur d'organisation destiné à s'opposer à la désorganisation existante, qu'elle

170. MORIN Edgar, *La Méthode T I*, Paris, Éditions points, 2014, p. 34.

171. *Id.*, p. 35.

se présente comme un processus à entropie négative, une néguentropie.

Après une analyse de l'impact du *faire* dans des espaces de/en souffrance et ce qui est ainsi engagé pour faire advenir l'action, il s'agira, dans le prochain chapitre, d'étudier comment le processus du faire va évoluer pour prendre la forme d'un *processus de décalage*. Il s'agira également de comprendre comment la notion de « décalage » s'associe à l'acte de *défaire* et en quoi elle ouvre vers d'autres représentations.

CHAPITRE 5 – PROCESSUS DE DÉCALAGE

Le précédent chapitre insistait sur l'importance de développer le *faire* « entre ordre et désordre », d'être toujours en situation de réinterroger l'action pour la réalimenter au gré des aléas rencontrés. Ce va-et-vient continu entre « ordre » et « désordre » peut se rapprocher du *faire* et *défaire*, où le *faire* interroge continuellement le *défaire*, et réciproquement. Dans l'exemple de la plantation d'osier au Centre de Jour « Le fil d'Ariane », la jeune fille autiste avait véritablement *défait* le jardin *fait*. Elle avait annulé le travail réalisé, impliquant de reconstruire la partie substituée pour terminer le jardin. Pour l'enfant, *défaire* faisait partie du processus du *faire*, même si la réalisation du projet s'en trouvait ralentie. Elle aurait pu le *détruire* car certaines pathologies que présentent ces jeunes patients conduisent à des actes de violence. Non, elle l'avait simplement *déplanté*. Ainsi, dans ce cas-là, la signification du préfixe *dé* a son sens premier. Elle se présente plus comme un *déplacement*, un *détour*, un *décalage* que comme une négation¹⁷², une annulation du *faire*.

Dès lors, analyser la notion de *défaire* en relation avec le *décalage* permet d'ouvrir des perspectives à la réflexion engagée dans la recherche. Le terme de *décalage* porte en lui les notions de glissement et d'écart. Décaler, c'est déstabiliser un peu par rapport à la position initiale, installée. Mais décaler n'est pas exactement déplacer. Du verbe « caler », le décalage est ce qui résulte quand on enlève la cale sur laquelle quelque chose est posé, revenant à en changer l'équilibre, à le désorienter. Par extension, cela peut signifier remettre en mouvement ce qui s'est trop installé, qui a tourné à l'habitude. Le décalage se réfère parfois à ce qui est peu conventionnel, voire légèrement étrange. Le décalage est un « écart », une fissure mais n'est pas une rupture. Il souligne la différence et la distance qui s'installent mais qui laissent néanmoins la possibilité de connexion. Dans le chapitre précédent, des situations de détournement ou de déplacement ont été évoquées, qui favorisaient le déroulement du *faire*. Il s'agit maintenant d'élargir l'analyse, de ne pas en rester à l'action mais d'étudier son effet : en quoi le décalage peut-il devenir le révélateur de l'expression, de l'apparition d'un autre point de vue ?

Ce chapitre se développe en quatre séquences. Dans un premier temps, il

172. Trésor de la langue française. Tiré du dictionnaire (en ligne) : « Le préfixe *dé* indique que l'action s'opère dans le sens inverse ; il est issu de la particule lat. *dis-* (ou *di-* devant certaines consonnes) marquant la séparation, la rupture, la division, la négation. Son sens premier se rapporte à l'éloignement au figuré, à l'écart ».

aborde le concept de *décalage* dans sa capacité à produire une distance allusive vis-à-vis de la réalité. Il l'illustre ensuite de deux façons. D'abord de manière empirique à travers l'exemple de l'âne peint en zèbre du zoo de Gaza et de sa faculté à remettre en mouvement. La seconde illustration est pédagogique : elle interroge les caractéristiques possibles de l'enseignement du décalage. Le chapitre se termine par une réflexion sur ce que cette démarche révèle.

LA DISTANCE ALLUSIVE

Depuis la prise de contrôle de la bande de Gaza par le Hamas, en juin 2007, ce territoire coïncé entre Israël, l'Égypte et la Méditerranée, était soumis à un strict blocus terrestre, maritime et aérien, imposé par Israël. L'apport de nourriture était devenu difficile et les animaux du zoo eux-mêmes avaient été touchés. C'est ainsi que la plupart des animaux dont les zèbres étaient morts de faim. Le directeur du zoo aurait pu importer des remplaçants par les tunnels de contrebande reliant le territoire à l'Égypte, par « où transitent des vaches, des voitures en pièces détachées ». Mais le projet s'avérait trop coûteux. Il eut alors l'idée de prendre des ânes et, grâce à de la teinture pour cheveux, de les peindre en zèbres. La démarche du patron du « zoo de la Joie¹⁷³ » n'était sans doute pas dénuée « d'humour surréaliste », y compris à destination des enfants. « Je sais bien que ce n'est pas un vrai zèbre », disait Yara El-Masri, visiteuse du zoo, 4 ans et demi.¹⁷⁴

173. PRIER Pierre, « Quand le blocus de Gaza change les ânes en zèbres », *Le Figaro*, International, 9/10/2009.

174. Carnet de bord : Artiste architecte Effets déclencheurs.

Cette anecdote est survenue après deux séjours, l'un en 2000 dans le cadre du post-diplôme de l'École des Beaux-Arts, le deuxième en 2005 à l'occasion d'un voyage artistique. Elle a permis de donner une forme à un sentiment présent et pesant durant les deux voyages. Comment dépasser la vision triviale du conflit israélo-palestinien ? La dépasser ne voulait pas dire l'oublier mais se *décaler* pour interroger les idées reçues. Elle visait à rechercher dans le hors-champ ce qui dépasse les évidences. Déjà la réaction du directeur du zoo, Imad Qassim, faisait réapparaître l'humain dans un environnement de guerre. Son attitude ne faisait pas de la surenchère dans la victimisation mais démontrait à la fois de la résistance aux effets dramatiques de la situation et de l'inventivité. La transformation de l'âne avait pour effet d'éloigner l'esprit du visiteur du spectacle de la tension du contexte. Des images des animaux du zoo morts de faim auraient pu être montrées. Cette vision attristante aurait eu pour effet de conforter les

informations reçues jusque-là de Gaza. Au contraire, les animaux peints ont détonné. Ils ont ouvert à un imaginaire où l'humain reprenait une place centrale, celle d'offrir du rêve, en dépit du conflit israélo-palestinien. De ce fait, les effets d'une telle information ne sont pas reçus d'une manière conventionnelle. Ils créent un *décalage* qui perturbe, qui incite à changer le regard sur la vie des palestiniens.

D'ailleurs, la manière dont avaient été réalisées les zébrures noires sur les ânes blancs ne prétendait pas donner le change. Elle était plutôt de l'ordre de l'humour. Le journaliste du *Figaro*, rapportant cette histoire, parlait même « d'humour surréaliste ». En effet, peindre un animal n'étant pas évident, ceux qui le firent à Gaza souhaitèrent rappeler la figure du zèbre et non en donner l'illusion. Quand l'expérience fut reproduite, quelques années plus tard, en France, dans le cadre du projet *Gentiane*, l'ânesse curieusement ne bougea pas. Sauf à un moment où l'animal, perturbé par un insecte, remua légèrement, déviant le pinceau imbibé de peinture alimentaire. La métamorphose ne fut pas simple car les rainures du zèbre ont une telle complexité qu'il est très difficile de les reproduire. Au final, les imperfections de la réalisation nous amenèrent à la même remarque teintée d'humour que celle que fit la jeune Yara El-Masri : « Je sais bien que ce n'est pas un vrai zèbre »¹⁷⁵.

175. Carnet de bord :
Artiste architecte :
Effets déclencheurs.



Figure 13. Ânes peints en zèbres à Gaza (2009) et l'ânesse *Gentiane* (2012).

Photo 1 : Illustration de l'article du journal *Le Figaro* ; « Quand le blocus de Gaza change les ânes en zèbres ».

Source : <https://www.lefigaro.fr/international/2009/10/09/0100320091009ARTFIG00585-quand-le-blocus-de-gaza-change-les-anes-en-zebres-.php>

Photo 2 : Le corps en zèbre et la tête en âne, cette image présente intentionnellement une ambiguïté.

Source : Jean-Pierre Charbonneau

Dans la définition du *Dictionnaire historique de la langue française*, l'humour est « la faculté de présenter la réalité de manière à en montrer les aspects plaisants, insolites ou parfois absurdes, avec une attitude empreinte de détachement »¹⁷⁶. Or dans ce contexte, le réel n'a que peu,

176. Le Robert :
Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey.

177. SOURIAU
Étienne, *Vocabulaire
d'esthétique*,
op. cit., p. 1404.

178. *Ibid.*

179. *L'Âne d'or* (Les
Métamorphoses),
Peau d'âne (conte
populaire), *Le valet
changé en âne* (conte
alsacien du Moyen-
Âge), *Le petit âne*
(conte de Grimm), ...

180. SOURIAU
Étienne, *Vocabulaire
d'esthétique*,
op. cit., p. 1404.

181. DIDI-
HUBERMAN
Georges, *Essayer voir*;
Minuit, 2014, p. 27.

182. Le musée « Jeu
de Paume » a confié
la totalité de ses
espaces à Georges
Didi-Huberman pour
une exposition qui se
déroula du 18 octobre
2016 au 15 janvier 2017.

183. DIDI-
HUBERMAN
Georges, « Les
images sont des actes
et non pas seulement
des objets décoratifs
ou des fantasmes »,
interview dans
Philosophie magazine,
17/10/2016.

184. DIDI-
HUBERMAN
Georges, « Images-
pouvoirs » ou
« Images-désirs » ?,
Le Monde des idées,
03/10/2018.

voire pas, d'aspect plaisant. Déjà, les animaux sont morts de faim et la vie des palestiniens de Gaza est continuellement en danger. Nous l'avons vu, les espaces de/en souffrance sont spécifiques, et l'humour dans ces milieux peut avoir un rôle particulier. Freud parle de l'humour comme d'« une forme de défense contre la douleur, qui épargne la dépense psychique d'un état affectif pénible »¹⁷⁷. La réaction du directeur du zoo fonctionne comme une « défense contre la douleur » à plusieurs échelles : localement pour les palestiniens vivant à Gaza, internationalement pour ceux qui reçoivent l'information.

Toutefois, l'adjonction de l'adjectif « surréaliste » dans l'expression « humour surréaliste », va plus loin et nous engage dans un ailleurs. « Surréaliste » peut renvoyer aux productions et théories des Surréalistes, mais le terme est surtout ici pris dans son sens propre : qui va au-delà de la réalité. Cette action relève au fond du conte, d'« un passage vers le merveilleux »¹⁷⁸, où l'impensable devient possible. D'autant plus que l'âne est un animal sujet à de nombreuses aventures magiques et métamorphoses¹⁷⁹ dans de multiples cultures, y compris celles qui sont de tradition arabe. Nous ne développerons pas, dans cette thèse, tous les principes de l'esthétique surréaliste. Mais nous retiendrons que « le merveilleux est suscité par toutes les conduites qui opèrent la fusion de l'imagination et du réel »¹⁸⁰.

Le sujet de l'imagination est central dans la notion du *décalage*. Comme l'énonce Didi-Huberman : « L'imagination nous porte à déplacer, donc à reformuler constamment nos points de vue »¹⁸¹. Certes, déplacer n'est pas décaler, car le *décalage* parle de déstabilisation, ce que ne sous-entend pas le déplacement. Mais l'intention est la même : changer le point de vue de départ. Lors de l'exposition « Soulèvement »¹⁸², le philosophe et historien de l'art interroge le rôle de l'image et sa capacité à révéler « quelque chose qu'on n'avait pas vu avant, une vérité insoupçonnée, encore inintelligible »¹⁸³. Pour lui, « fabriquer une image, ce n'est pas illustrer une idée ou capter une réalité : mais bien agir sur la réalité et construire avec une idée ». L'action du directeur du zoo ne consiste pas seulement à passer de la peinture sur les poils d'un âne. Elle produit une « image avec imagination »¹⁸⁴.

Alors, quelle est l'efficacité propre au *décalage* et quelle signification s'en dégage ? Dans son ouvrage *Le détour et l'accès*, François Jullien ne parle

pas de *décalage* mais de *détour*¹⁸⁵. Il explique en particulier comment la pensée chinoise appréhende le réel par le biais. Ainsi, le récit des négociations diplomatiques passe notamment par des citations poétiques. Il n'existe pas de grand récit d'actions héroïques, d'épopées : « La Chine n'a pas d'Homère »¹⁸⁶ dit-il. En revanche, la première œuvre littéraire chinoise, le *Livre des odes*¹⁸⁷, qui date des XI^e-VI^e siècles av. J.- C. est une anthologie de poèmes rédigés par Confucius. Dans le contexte impérial chinois, la poésie devient un art d'attaque de biais qui s'est transmis jusqu'à aujourd'hui. « Car la poésie est bien la parole oblique par excellence »¹⁸⁸. Les mots qui, en première lecture, peuvent paraître anodins voire élogieux, deviennent, en deuxième lecture, des critiques ou des armes de guerre. Cette approche, qui joue sur l'expression allusive, oblige à ne pas rester à la surface du réel. Elle invite à comprendre le sens qui se cache derrière les lignes, à naviguer entre l'implicite et l'explicite.

*La parole poétique [...] infléchit le cours des pensées au lieu de s'imposer à lui, elle s'insinue en douceur. N'offrant pas de sens défini, explicite, elle se révèle de façon diffuse à la sensibilité qu'elle émeut plutôt qu'elle ne se montre nommément d'une manière injonctive. Et, parce qu'elle n'a pas de contenu arrêté (fini, bloqué, mais aussi qui présente une quelconque arête), elle ne saurait, non plus, rencontrer de résistance ; grâce à son cours infiniment souple et délié, elle envahit la conscience : aussi peut-elle subrepticement l'orienter – mais de façon d'autant plus globale et continue, donc avec d'autant plus d'efficacité.*¹⁸⁹

Cet art de laisser cheminer le sens plutôt que de l'imposer a pour conséquence d'ouvrir le champ des possibles. Les interprétations peuvent devenir multiples. Dans l'exemple du zoo de Gaza, les ânes peints en zèbres ont le même effet que les poèmes de Confucius. La sensibilité de l'acte émeut, déplace le sentiment envers autrui et modifie l'état d'esprit vis-à-vis du conflit. Les images de ces animaux « envahissent la conscience » et ont d'ailleurs été fortement médiatisées. Elles marquent l'imagination d'une manière différente des photographies montrant la guerre à Gaza, lesquelles ressemblent à tant d'autres.

Pour autant, cette action, par analogie aux poèmes, n'a pas uniquement un caractère bienveillant : elle signale l'embargo mené par les Israéliens. La peinture sur les ânes, comme les vers de Confucius, devient un prétexte pour exprimer autre chose que l'acte poétique. Elle dénonce les conditions dans

185. JULLIEN François, *Le détour et l'accès : stratégie du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, 462 p.

186. *Id.* p. 63.

187. L'ouvrage est également appelé : *Le classique des poèmes*.

188. JULLIEN François, *Le détour et l'accès : stratégie du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 66.

189. *Id.* p. 74.

lesquelles les habitants de Gaza vivent. Et l'impact de cette dénonciation est d'autant plus grand qu'elle touche directement la sensibilité. Il ne s'agit plus du monde des adultes et de leurs idéologies. Il est question de celui des enfants palestiniens, du plaisir qu'ils ont à venir visiter le zoo, à s'échapper momentanément d'un quotidien oppressant et à venir avec leurs parents se détendre. En outre, la bande de Gaza étant un territoire coupé du monde, une prison sur une étendue de 61km², « la seule parole qui prévaut en prison c'est le rêve »¹⁹⁰. Car le rêve sous forme d'échappatoire devient une forme de liberté. Il permet « de résister à l'immonde en ouvrant des possibles »¹⁹¹.

190. Paroles de détenus dans l'ouvrage : LASSUS Marie-Pierre, LE PIOUS Marc, SBATTELLA Licia (dir.), *Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Villeneuve d'Ascq – France, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 40.

191. YOUNÈS Chris, « La beauté des lieux comme éveil existentiel », *Le Portique n° 28, La beauté des villes/ La ville de l'étranger*, 2012.

192. JULLIEN François, *Le détour et l'accès : stratégie du sens en Chine, en Grèce*, op. cit., p. 412.

193. *Ibid.*

Afin de donner la possibilité au rêve d'exister, il est nécessaire de prendre de la distance avec la réalité, surtout quand elle est dominée par la guerre. Jullien parle de « distance allusive »¹⁹². « La distance allusive rend la réalité qu'elle évoque sur un mode évanescent-envahissant (comme « aura », « halo », « atmosphère »), mais sans la définir ou la représenter »¹⁹³. Pour faire advenir cette formulation indirecte, il est important que le sens ne soit pas imposé mais qu'il se déploie de lui-même. Dans le cas des ânes peints en zèbres de Gaza, chacun invente sa propre interprétation. Cette réserve inépuisable de significations met en question les valeurs établies et les certitudes.

Dans ce cas, le *décalage* produit trois niveaux d'analyse. Celui du jeu, en amusant les enfants qui continuent à venir au zoo en partie parce qu'ils savent que les zèbres sont faux. Celui proprement métaphysique du geste du directeur qui fait passer de la mort à la vie. Son inventivité alors est de rendre présent ce qui est absent et cette action prend toute sa force lorsque le contexte est celui d'un espace de/en souffrance. La distance allusive fonctionne ici parce que le jeu (*allusio* en latin, qui a la même racine que *ludus* jeu) porte sur des animaux et sur un lieu de distraction, le zoo, non sur des humains et un lieu d'habitation. Le troisième niveau d'interprétation est politique. Il est un signe de résistance à une situation extrême. Nous l'aborderons dans le dernier chapitre.

REMETTRE EN MOUVEMENT

Pourquoi le *processus de décalage* permet-il de mieux comprendre la complexité d'un contexte ? La raison en est qu'il interroge les perceptions installées, celles qui s'établissent peu à peu et qui sont censées être acquises. Il va *défaire* les habitudes et les zones de confort pour faire « apparaître »¹⁹⁴ l'événement, la surprise, l'élément qui va obliger à changer de point de vue. Comme l'énonce Hannah Arendt, il est nécessaire, pour arriver à cet état-là, de développer au départ une certaine aptitude, d'être dans une condition spécifique.

*Mais, pour devenir conscients de l'apparaître, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet, et plus l'apparition pure d'une chose a d'importance, plus la distance requise pour sa juste appréciation est grande. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître.*¹⁹⁵

Prendre de la distance avec un contexte demande d'abord de s'abstraire des préoccupations immédiates, d'en détacher l'esprit et de rechercher ce qui peut être caché derrière ce qui s'affiche avec évidence. Alors la possibilité est donnée que naisse un autre regard sur la réalité. Deleuze utilise l'expression « d'être aux aguets »¹⁹⁶. En effet, il s'agit pour lui de se conduire comme un animal en chasse, vigilant et attentif à toutes les informations extérieures. Pour lui « être aux aguets » rend la « rencontre » possible. La notion de « rencontre » a déjà été énoncée dans le premier chapitre, lors de l'analyse de l'impulsion donnée par le *faire* et sa relation avec l'environnement. Ici, ce concept prolonge la signification d'« apparaître » d'Arendt en suggérant que la « rencontre » va opérer des transformations et des métamorphoses. Elle va mettre en mouvement.

À quelle condition cette mise en mouvement peut-elle produire des transformations dans les perceptions ? Pour le comprendre, il convient d'approcher les mécanismes de nos systèmes de pensée. La thèse de Daniel Kahneman¹⁹⁷ apporte un éclairage : elle permet de comprendre en quoi le *processus de décalage* génère un fonctionnement qui lui est propre, Spécialiste en psychologie cognitive et prix Nobel de sciences économiques en 2002, il explique qu'il existe une dichotomie entre les

194. ARENDT Hannah, *La Crise de la culture : Huit exercices de pensée politique*, trad. Lévy Patrick, Éditions Gallimard, coll. Folio/ Essais, 1993, p 269.

195. Ibid.

196. BOUTANG Pierre-André, DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Éditions Montparnasse, 1980.

197. KAHNEMAN Daniel, *Système 1, système 2 : les deux vitesses de la pensée*, Paris, Flammarion, 2018.

deux manières de penser qui nous guident dans la vie de tous les jours. La première fonctionne automatiquement, sans effort délibéré, tandis que la seconde accorde de l'attention aux opérations mentales contraignantes quand cela s'avère nécessaire. Le premier système, fondé sur l'intuition et l'émotion, est rapide, tandis que le deuxième, plus logique, est beaucoup plus lent. Les deux sont en conflit et agissent et interagissent ensemble. Dans le cas du *processus de décalage* étudié dans cette recherche, les deux vitesses de la pensée sont sollicitées. Ainsi, dans l'exemple du zoo de Gaza, cette action poétique touche dans un premier temps et rapidement l'émotion. En effet, elle parle des enfants palestiniens et de leurs loisirs, des animaux morts de faim, des ânes que l'on transforme. La deuxième lecture apporte une étrangeté qui perturbe la perception plus immédiate car il est inhabituel de recevoir ce type d'information concernant ce territoire en guerre. Sa capacité à ne pas traiter directement le sujet implique de ne pas formuler de jugements hâtifs, de faire des efforts de concentration pour comprendre. Ce modèle de raisonnement est plus lent et oblige à une certaine ouverture, à prendre conscience de la « complexité de la réalité »¹⁹⁸. Quand Kahneman dissocie les deux systèmes de pensée, le *décalage*, dans l'exemple cité, les met en dialogue.

198. En référence au paragraphe « La pensée complexe » du chapitre 4.

L'évènement du zoo de Gaza, en 2007, a été à l'origine d'un processus de décalage qui illustre ce dialogue entre ces deux manières de penser. En créant une « rencontre », il a permis l'émergence, la mise en mouvement de plusieurs créations. Certaines, celles qui sont décrites dans cette thèse ont été réalisées et expérimentées par l'auteure. Pour autant, plusieurs artistes internationaux ont été inspirés par l'anecdote poétique et chacun l'a réinterprétée à sa manière. En 2012, Sharif Waked, artiste palestinien, a montré dans son installation « Bath Time »¹⁹⁹ un âne peint en zèbre qui, sous l'eau de la douche, devient gris. La même année, Anne Deleporte, artiste franco-américaine, a réalisé une vidéo « Dazzle Paintings »²⁰⁰, où l'on voit un peintre dessiner des zébrures sur une vitre derrière laquelle est projetée l'image d'un âne en mouvement. Patricia & Marie-France Martin, artistes franco-belgo-suisses, évoquent aussi l'histoire des ânes de Gaza dans leur performance intitulée « C'est combien Patrick ? »²⁰¹. Elles parlent de ce récit de transformation en jouant avec les mots et en reprenant avec humour ce que les critiques d'art et le public disent d'elles, artistes jumelles, « vous êtes de drôles de zèbres ». Que le fait divers du zoo de Gaza soit la source de plusieurs œuvres témoigne de son pouvoir à créer une rencontre, au sens où il interroge les perceptions, où il rend

199. WAKED Sharif, GazaZoo #1 « Bath Time », vidéo 8 min, 2012. <http://sharifwaked.info/works/gaza-zoo-no-1-2012/making-of>

200. DELEPORTE Anne, « Dazzle Paintings », vidéo 4 min, 2012. <https://ruevisconti-editions.com/pages/galerie/ruevisconti-anne-deleporte.html>. Elle a été présentée au Palais de Tokyo en 2012.

201. MARTIN Patricia & Marie-France, ... <https://vimeo.com/124919050>

perceptibles d'autres réalités, où il interroge identité et différence. Dans les interprétations de ces artistes, ce pouvoir procède d'un mode de pensée réflexif.

Le processus de décalage de « Gentiane » est aussi le produit de cette « rencontre ». De deux façons. D'abord, il met en dialogue les deux modes de pensée, émotion et réflexion en trois étapes : alors que la première s'inscrit dans la lignée réflexive des artistes cités précédemment, la deuxième procède d'une autre impulsion : l'émotion. Et la troisième expérimente une transposition dans un espace public. D'autre part, l'expérience de « Gentiane » permet de préciser le rôle joué par le temps dans ce qui suscite la rencontre. Il est en effet intéressant d'observer que tous les travaux cités furent créés dans la même période, en 2012. Ce n'est sans doute pas un hasard. Cette simultanéité incite à préciser la réflexion sur « L'impulsion et le temps » initiée au premier chapitre de la thèse : le temps est un facteur non linéaire de maturation des projets. L'idée de « Gentiane »²⁰² a d'abord consisté à reproduire l'action menée en Palestine non pas sur un âne blanc comme ceux du Proche-Orient mais sur un âne européen brun-noir, donc en inversion. Aussi, au lieu de dessiner des zébrures noires en utilisant de la teinture pour les cheveux comme à Gaza, elles furent peintes en blanc avec de la peinture alimentaire. Cet aspect positif-négatif participa à relier en quelque sorte les deux actions : à partir de composants opposés (âne blanc/noir, peinture noire/blanche), le résultat joue sur une quasi-identité : un faux zèbre. Quasi parce qu'aucun zèbre ne ressemble à un autre et que « Gentiane » gardait sa tête d'âne. Certes, la commune de Dizimieu, située à l'est de Lyon, où le projet artistique fut réalisé, n'est pas un espace de/en souffrance, mais ce geste-miroir faisait écho à celui du directeur du zoo. Nous étions dans la continuité du *processus de décalage* développé par son geste : à la fois humour et réflexion.

Un autre décalage a été expérimenté dans un deuxième temps. Tourné de nuit, un film fut réalisé, dans lequel « Gentiane » devenait une chimère recherchée dans la forêt, poursuivie par une torche de lumière. La vidéo plongeait le spectateur dans une atmosphère étrange, conditionnée par un son qui renvoyait aux rêves. L'animal était découvert par fragmentsfurtifs, sans que jamais il fût possible de le voir en entier. Le phénomène d'étrangeté était amplifié par son pelage. En effet, le zoom de la caméra montrait que l'animal était peint et il était possible de distinguer nettement la matière de la peinture mélangée aux poils : l'illusion de la métamorphose était

202. DUGAVE
Chantal, « Gentiane »,
vidéo 4 min, 2012.
<https://vimeo.com/48583452>

203. VAN REETH
Adèle, *Livres & vous*,
Public Sénat et France
Culture, 09/03/2019.
54 min.

rompue. En créant une ambiance inquiétante, la vidéo jouait sur le double registre de l'émotion et de la réflexion. Il ne s'agissait plus de faire croire à un zèbre (comme dans un conte), pas non plus d'oublier la faim qui avait anéanti le zoo. En plaçant la scène dans un milieu emprunté au fantastique (la forêt, la nuit, l'animal pourchassé), en n'offrant que des visions fragmentaires sur l'animal, l'intention de cette vidéo était de déstabiliser, de décaler les repères, d'instaurer des images dont on ne comprendrait pas la provenance ou, pour reprendre la définition de Didi-Huberman, de créer « des images avec imagination ». Pour l'« anthropologue de l'image »²⁰³, l'imagination est la faculté de se mettre à distance. Les images fonctionnent alors comme interface entre le monde sensible et le monde intelligible, entre le singulier et l'universel. Les images de la vidéo permettaient de passer du cas singulier du zoo palestinien à l'expérience de la souffrance universelle : à la fois celle de l'être poursuivi, traqué, et celle de la limite de la raison.

204. Exposition
« Zebr'âne » du 14
novembre 2013 au
18 janvier 2014 à la
galerie du Buisson,
2-4 Passage du
Buisson Saint-Louis,
75010 Paris.

Le troisième décalage auquel le projet artistique « Gentiane » donne lieu est expérimenté lors d'une exposition personnelle en 2013 à la Galerie du Buisson²⁰⁴. Il avait été convenu avec la galeriste, Barbara Tannery, de ne pas présenter l'exposition uniquement à l'intérieur du lieu. L'idée était qu'elle interagisse avec l'espace public environnant, dans lequel jouaient les enfants du quartier. À cette occasion, une grande photo représentant, à l'échelle réelle, l'ânesse peinte en zèbre fut installée un court instant devant la galerie. Le but était de réfléchir à la disposition des formats et à l'organisation des espaces à l'intérieur. L'image a immédiatement interpellé les jeunes gens qui ont vu arriver dans « leur espace public » un animal étrange, une chimère à tête d'âne avec un corps de zèbre ou, comme disait une petite fille à sa maman : « un âne en pyjama ». La volonté était de ne pas montrer une image finie de l'âne peint en zèbre mais de révéler le processus de métamorphose, de donner à comprendre que des traces peintes sur le corps de l'animal pouvaient en changer l'image et même la nature, et par là de susciter des questionnements.

205. 21 au 25
octobre 2013.

Suite aux réactions des enfants, il fut décidé d'organiser un atelier durant les vacances scolaires suivantes²⁰⁵ et il leur fut demandé de peindre leur espace de jeu en « zèbre ». Par cette transposition de la métamorphose de l'âne, il s'agissait donc de transformer la perception de l'espace habituel. La place, au départ, n'avait rien de remarquable : une simple surface en asphalte avec quelques arbres. Comment transformer cet espace en quelques coups

de pinceaux ? À quoi correspondraient les zébrures ? L'idée fut de faire travailler les enfants sur leurs déplacements, de les pousser à imaginer que ceux-ci pouvaient devenir des traces. Pour cela, ils ont d'abord dessiné sur un plan leurs parcours et les mouvements associés aux passages et aux jeux. Puis ils ont chacun peint à la chaux²⁰⁶ leur cheminement personnel sous la forme de lignes blanches traversant l'espace public et s'entrecroisant avec les parcours des autres. Dans certains endroits, les lignes formaient des ronds, marquant les lieux où les enfants avaient l'habitude de se rencontrer pour jouer. L'espace public était donc devenu un lieu où chacun identifiait sa trace, un secret individuel partagé collectivement au sein de l'atelier. Pour les passants qui n'avaient pas participé aux projets, la surface noire de l'asphalte était devenue un support agréable où une myriade de lignes blanches s'entrecroisaient, complétées par quelques cercles par-ci par-là. Dessinées à la main, leur aspect incertain leur donnait un air familier, et il n'était pas rare de voir des enfants ou même des adultes jouer à suivre les traces pour traverser la place. À cette occasion, la galeriste a remarqué que le service de nettoyage de la Ville fit attention à ne pas diriger le jet d'eau sur les lignes, ceci afin de préserver la peinture le plus longtemps possible.

Ainsi, dans cette dernière étape, le *décalage* se situe à plusieurs niveaux. D'abord dans la capacité à élargir le *faire* dans la mesure où il n'était pas prévu, au départ de l'exposition, de travailler sur l'espace public avoisinant. Voyant l'intérêt des enfants pour le projet, il a semblé important de diffuser l'événement en dehors des murs de l'exposition, non en le dupliquant, mais en le transposant. Les rayures blanches sur l'asphalte noir ont révélé le sens sous-jacent de la transformation de l'âne : dire la disparition en donnant à voir la trace de ce qui n'est plus. Ce *décalage* du *faire* est ainsi devenu un support d'ouverture. La galerie étant implantée dans un quartier populaire de Belleville, le public qui venait visiter l'art contemporain n'était pas forcément celui du quartier. L'action de la peinture sur la place vint exceptionnellement faire le lien entre des lieux et des gens qui ne se côtoyaient pas forcément, mais que la trace interpellait. En outre, la plupart des enfants du quartier qui jouaient sur la place n'avaient pas l'occasion de partir en vacances. L'atelier étant programmé durant leurs périodes de congé, il leur fut principalement destiné et la proposition eut du succès puisque vingt et un enfants y participèrent activement. Durant cette semaine-là, l'ambiance fut calme et inventive, montrant que cette tâche nouvelle pour eux les changeait de leur quotidien. Certains étaient issus de familles « sans papiers », pour d'autres leurs grands frères vendaient

206. La peinture à la chaux a plusieurs qualités : celle de faire ressortir sa blancheur sur le support sombre de l'asphalte et celle d'être un support éphémère, qui s'efface lentement.

de la drogue au coin de la rue. Cette semaine fut un moment exceptionnel où les jeunes enfants prirent conscience du fait que leur geste, à leur petite échelle, pouvait métamorphoser leur espace de jeux.

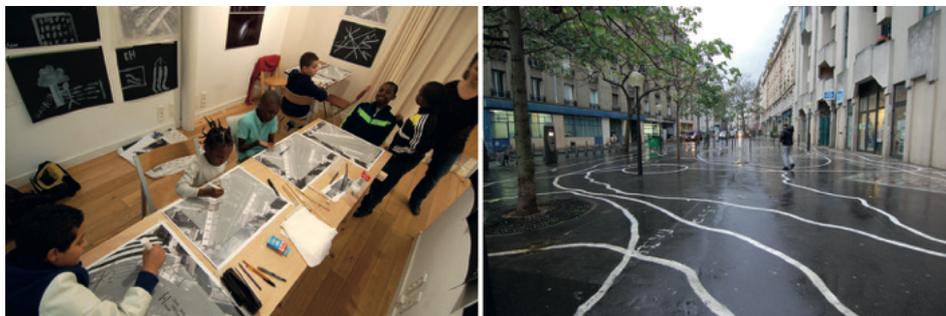


Figure 14. Atelier de dessins et de peinture du 21 au 25 octobre 2013.

Source : auteure.

À ce stade de la réflexion, il est important d'analyser la manière dont le faire est reçu, comment est perçu le *décalage* qu'il induit. Une de ses caractéristiques est sa capacité à changer les points de vue, à surprendre. L'ânesse « Gentiane », celle qui a été peinte, séjournait dans un haras de chevaux de compétition et paraissait invisible. Le jour où elle porta sa robe exceptionnelle, le propriétaire du lieu, séduit par la métamorphose, s'empressa de contacter un journaliste pour qu'il médiatise l'évènement. Le *décalage*, dans ce cas, opéra sur la perception de l'ânesse qui, transformée, était devenue un animal plus extraordinaire encore que les chevaux. Il s'était opéré un renversement de valeurs : l'animal populaire, à l'image souvent péjorative (bonnet d'âne), avait éclipsé l'animal prestigieux, noble : le cheval de haras. D'ailleurs, la photo prise par le journaliste pour illustrer son article, montra l'ânesse « Gentiane » peinte totalement en zèbre et, à côté d'elle, la fille du propriétaire du haras. Le journaliste précisa : « Si Gentiane a joué la star, elle n'en garde pas moins les oreilles attentives, et c'est sans doute la première fois que Julie, la fille de Bruno, cavalière émérite, a emmené un zèbre dans son box ! »²⁰⁷. Cette métamorphose fit donc disparaître les évidences, déjoua les repères, défit les catégories.

207. Article dans le journal local : *Le Dauphiné libéré*, 04/08/2011.

Il est à noter que le journaliste, dans l'article du *Dauphiné Libéré*, opère un déplacement inattendu et significatif. Il attribue la conception de l'œuvre à la fille du propriétaire et fait de l'auteure réelle... une « complice » ! Simple inattention qui conduit à une confusion ? Peut-être. Mais il est possible de supposer que, à ses yeux, seule la fille du propriétaire du haras

avait la dignité sociale qui correspondait à la présentation d'une œuvre artistique en ce lieu. S'il y a bien déplacement, celui-ci reste partiel : la (fausse) évidence n'est pas entamée. Il n'y a pas, dans ce cas, de décalage de point de vue.

En outre, lorsqu'ils sont perceptibles, tous les *décalages* n'ont pas la même valeur, la même portée, le même sens. De plus, ils ne sont pas tous reçus de la même manière. Reprenons les différentes étapes du projet. D'abord, la peinture faite au zoo de Gaza suscita des réactions négatives. Christophe Ayad²⁰⁸, journaliste au quotidien *Libération*, critiqua ainsi la peinture du zèbre comme une action qui masquait la réalité. Pour lui, il valait mieux dénoncer les humains tués à Gaza qui étaient un sujet plus important. Le zoo était une métaphore de l'enfermement des Gazaouis. Dans cet article, le journaliste mentionnait aussi la réaction d'internautes s'insurgeant contre le mauvais traitement infligé à l'animal. Ce qui, pour le directeur du zoo, faisait l'attraction, avait « tourné à la polémique ».

208. AYAD
Christophe, « Au
zoo, logique de
guerre », *Libération*,
24/11/2009.

L'exposition à Belleville fut bien accueillie, ainsi que le travail réalisé sur la place par les jeunes du quartier, qui s'approprièrent la présentation artistique. Ils vinrent ainsi régulièrement dans la galerie présenter les travaux aux visiteurs : c'était devenu leur exposition. La galeriste, attentive à développer des liens sociaux, les laissa faire. Pour commencer, ils emmenaient les personnes à l'extérieur, vérifiant ainsi qu'elles avaient bien été attentives aux peintures sur les sols. Car les gens n'avaient pas forcément remarqué les traces avant de pénétrer dans la galerie. Et ceux qui en avaient pris conscience n'avaient pas nécessairement fait le rapprochement avec l'exposition. Les enfants étaient eux-mêmes décalés, n'expliquant pas le lien avec l'âne peint en zèbre placé à la devanture du lieu d'exposition, mais parlant plutôt de leurs jeux, de leurs parcours reproduits en peinture, de leur expérience de l'atelier. Concernant les œuvres présentées à l'intérieur, ils avantageaient l'explication des vidéos, mais en ne laissant pas le temps aux images de se dérouler et expliquant à l'avance ce que le visiteur allait voir. La réaction du public fut diverse. Certains s'amuserent de l'enthousiasme désordonné des enfants. D'autres furent agacés par leur présence, déstabilisés par rapport à leurs habitudes de visiteurs de galeries, expérience qu'ils préféraient faire seuls.

Ces propos montrent comment une action en engendre une autre et comment le *processus de décalage* ne se trouve pas forcément là où on l'attend mais

qu'il peut être ailleurs, en marge de la situation. Il est également intéressant de remarquer qu'autour d'une même action, un âne peint en zèbre, plusieurs perceptions se sont déclinées selon les milieux d'intervention. Dans tous les cas, ce *décalage* a déstabilisé, il a fait « apparaître » ce qui n'était pas forcément visible. Ces conséquences génèrent ainsi une pensée active chez l'agissant mais aussi chez celui qui reçoit. L'hypothèse serait alors que le *processus de décalage* possède l'aptitude à remettre en mouvement les pensées, à susciter de nouvelles impulsions et interactions, à engendrer ainsi une pratique qui ne se répète pas automatiquement mais qui re-questionne en continu le sens de l'action.

ENSEIGNER LE DÉCALAGE

Le processus de décalage analysé jusque-là porte sur la création de projets artistiques. Mais peut-il s'enseigner et si oui, comment ? Quels nouveaux décalages sont alors mis en œuvre ? Enseigner ces compétences à des étudiants en architecture repose sur le présupposé que cette démarche permet d'aborder la réalité autrement, de rendre attentif à l'invisible, à l'implicite, de décaler les regards. Elle ouvre la réflexion à la fois sur l'élaboration de leurs projets par les étudiants et sur la réception des actions, sur les perceptions différentes que le *faire* suscite. La question est alors de savoir d'abord pourquoi puis comment enseigner cette pratique du *décalage*.

Pourquoi est-il important d'enseigner le *décalage* en école d'architecture ? Dans cette formation pluridisciplinaire que sont les études d'architecture, le groupe de disciplines « Arts et techniques de la représentation » a un rôle spécifique. Par « représenter », il est entendu bien sûr non seulement le sens le plus évident, celui de montrer et de mettre en scène, mais aussi la signification de même origine sémantique qui est de « faire apparaître, rendre présent devant les yeux »²⁰⁹. Comme développé dans le point précédent, le concept d'« apparaître », selon Hannah Arendt, évoque une prise de conscience. Pour la philosophe, l'œuvre d'art est autre chose qu'un objet : « elle participe au mouvement de l'apparaître du monde »²¹⁰. Partant de la similitude des significations et des concepts, il est possible d'associer à la notion de *décalage*, sa capacité à « faire apparaître ». Il s'agit, au sein de cette discipline et grâce à la pédagogie qu'elle développe, d'interroger la formation en architecture et d'en approfondir le champ des significations.

209. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.

210. GROUT Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, France, L'Harmattan, 2000, p. 111.

La posture du décalage se révèle être un des outils qui permet d'ouvrir des réflexions en dehors du cursus conventionnel. Travaillant sur des champs d'exploration autres et qui déstabilisent, elle réalimente la conception architecturale et montre l'enjeu de sens que présente ce qui est produit.

Pour comprendre comment cette posture de *décalage* s'articule avec la pédagogie, deux enseignements menés au sein de la discipline « Arts et techniques de la représentation » à l'École nationale supérieure d'Architecture de Lyon seront choisis. L'un est un cours, en troisième année de Licence, qui s'adresse à toute la promotion (une centaine d'étudiants). L'autre est un workshop en Master qui s'adresse plutôt à une vingtaine d'étudiants. Le premier, intitulé « Espace relationnel », ne concerne pas des espaces de/en souffrance mais conduit à analyser comment des méthodes d'expérimentation physique peuvent déplacer des perceptions spatiales. Le deuxième, réalisé au Mémorial national de la Prison de Montluc, interroge le sens de l'action par le biais du *décalage*.

L'intensif « Espace relationnel » s'est construit à partir du constat que l'essor de l'usage des outils numériques par les étudiants accroît leur difficulté à percevoir leur relation à l'espace. Une telle déconnexion a pour conséquence d'engendrer la difficulté, pour les étudiants, de se projeter dans les volumes, les lieux qu'ils conçoivent. L'objet du cours n'est pas de critiquer ces outils, mais d'insister sur l'importance de la compréhension de l'espace par le corps. Comme énoncé dans le chapitre 2, les étudiants sont habitués à penser en terme de projet, les créations qu'ils imaginent sont issues de leur esprit. Le but de cet enseignement est qu'ils créent, par l'expérimentation, un « espace relationnel » c'est-à-dire une proposition spatiale qui mettra en relation le lieu, le mouvement et eux-mêmes. La méthode a consisté à mettre à leur disposition des tasseaux de bois, des cordes et du papier adhésif afin qu'ils donnent une véritable existence physique à leurs propositions et y ajoutent une certaine ampleur. L'expérimentation est importante. En effet, elle donne tout son sens à des pratiques qui ne privilégient pas le résultat, la résolution de la proposition créative dans sa formalité, mais plutôt la dynamique d'une proposition en acte. « Expérimenter ne consiste pas ainsi à composer des objets morts »²¹¹ mais à mettre en œuvre un propos, dans l'immédiateté de l'instant et avec la sobriété du contact direct avec la réalité brute. Comme nous l'avons vu dans le point « De l'objet à l'image », cette pédagogie vise à amener les étudiants à comprendre que l'*agir en pensant*²¹² ne conduit pas au même

211. MAUGERY Ariane, « Je e(s)t un Autre. Philosophie et Esthétiques du dédoublement », in MAUGERY Ariane (dir.), *L'être aux aguets : Une esthétique de la distraction*, Sens-public, Revue internationale, 2015.

212. INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture, op. cit.*, p. 31

213. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon.

214. Le texte de présentation du spectacle au Théâtre de la Cité internationale universitaire de Paris, 30/11/2019, écrit par Raphaël Patout : La ville génère des images... Et de fait un imaginaire. Images historiques, mémoires de notre passé. Images d'une société technocratique, ambitieuse. Images industrielles, travailleuses. Images du bien-être, fleuries et arborées. Écrire sur l'architecture et plus largement sur la ville, c'est faire de la politique à un niveau pragmatique. L'organisation de nos villes conditionne nos vies, nos habitudes, nos façons d'être... Et par conséquent nos conceptions de l'espace et du temps, en somme notre manière de nous représenter le monde... Et de le penser ! N'est-il pas temps de remettre en chantier la ville, de redessiner ses plans, de détruire certains monuments, certaines images ? N'est-il pas temps de tout reprendre à la base, sur de nouvelles fondations ? Un architecte, profane en beaucoup de chose, tente d'envisager la *Città Nuova*, la ville nouvelle.

processus de conception que le *penser en agissant*. L'un va travailler une image en amont pour réaliser un objet : ils imaginent puis construisent des formes issues de leurs esprits. Cette pratique est courante en école d'architecture. Pour l'autre, *penser en agissant*, l'image se fera au fur et à mesure du travail avec l'objet. Dans le cadre du cours, il leur est explicitement demandé de ne faire aucune esquisse préalable, d'apprendre à construire l'espace relationnel à partir d'une expérimentation physique directe. Cette démarche en école d'architecture déstabilise le processus de conception architecturale. Elle va décaler les perceptions spatiales et permettre de comprendre les enjeux du mouvement.

Pour mieux enrichir et approfondir cette démarche, depuis le début de l'enseignement, en 2012, un professionnel du spectacle vivant a été invité chaque année. Ce fut d'abord Marie-Françoise Garcia, chorégraphe et enseignante au CNSMDL²¹³. Ce partenariat, qui a duré sept ans, consistait également à monter des semaines intensives en master, moment durant lequel les étudiants sont en plus petit nombre et où ils ont pu travailler directement avec les danseurs. Ensuite, Marie-France Martin, plasticienne et écrivaine, fut sollicitée pour accompagner ces expérimentations. Son travail s'apparentait à la performance, les actions artistiques étant présentées au public. Ce fut une grande nouveauté pour les étudiants en architecture que la présence du public. La présentation des travaux à des spectateurs s'est poursuivie selon les partenariats mis en place au fil des années. En tout cas, n'est pas seul concerné le milieu architectural. Ces moments sont à chaque fois des moments intenses, des expériences dans le sens où John Dewey l'entend. Depuis 2020, le travail se poursuit avec le metteur en scène Raphaël Patout. Dans ses dernières créations et notamment le spectacle de « Città Nuova »²¹⁴, il questionne la vision de l'architecte. Durant ces huit années, l'enseignement a ainsi évolué. Les trois intervenants invités ont chacun apporté un point de vue différent sur le sujet du mouvement et de l'espace. Les premières années étaient axées sur une réflexion où le mouvement était principalement chorégraphique. Il a ensuite été élargi en introduisant la notion de récit relié à une dimension esthétique. Les étudiants ont alors compris que l'espace n'était pas simplement conditionné par le construit, mais que le corps et les sens y jouaient un rôle, ainsi que les interrelations avec les autres. Le schéma narratif qu'ils mettent en place dans l'élaboration de leur « espace relationnel », devient également essentiel. Sous ces formes successives, cette approche pédagogique conduit à perturber les acquis en proposant

d'autres manières d'aborder l'espace et le rapport aux autres : les étudiants expérimentent la possibilité de *penser en agissant*.

Plus récemment, a été introduit dans cette démarche pédagogique, un aspect constructif. Les étudiants commencent par une série d'exercices physiques leur servant à prendre conscience de leur corps, de leur mouvement, de l'interaction qu'ils ont avec les autres. Les questions posées durant ces exercices sont multiples. Comment mon corps est-il dans une relation permanente avec le corps des autres ? Comment dialogue-t-il avec le milieu qui l'environne, comment réagit-il face à sa dimension, ses limites, quelles sensations éprouve-t-il ? Quel sens le dialogue entre corps et espace fabrique-t-il ? Les étudiants apprennent à se regarder, à être attentifs à l'action en train de se faire, à se situer en tant que personnes en mouvement de manière à organiser leur propre réaction. Ils apprennent à comprendre en quoi leur activité interagit à la fois avec les caractéristiques propres à l'espace environnant et avec les mouvements du collectif. Après cette première phase d'improvisation autour de l'espace, ils doivent expérimenter et développer des dispositifs relationnels par groupes. Sur une temporalité de quelques minutes, ils vont créer un lieu en utilisant leur corps et des objets (tasseaux de bois, cordes et papier adhésif). Il ne leur est pas demandé de réaliser une construction mais de créer un espace en mouvement. Cette démarche se rapproche des arts du spectacle car les étudiants racontent un récit, avec un début et une fin. Ils conçoivent en quelque sorte une narration spatialisée, qui s'élabore grâce à une structure et des caractéristiques spatiales liées au corps en action. Suivant la disponibilité du groupe à pratiquer ce type d'expérience, ils ont également la possibilité de le rendre interactif avec l'ensemble des présents et pourquoi pas avec le public.

Dans ce type de pédagogie, la posture de *décalage* se joue déjà sur l'engagement physique des étudiants. Ils ne sont pas derrière leurs écrans en train de projeter des espaces virtuels mais ils sont dans le présent de l'action, dans le « ici et maintenant »²¹⁵. Cette détermination spatio-temporelle est fondamentale. Elle engage automatiquement d'autres comportements qui passent du corps social au corps créatif, voire au corps collectif. Les exercices proposés se rapportent au spectacle vivant, l'accent étant mis sur le jeu. En effet, après huit années d'expérience de ce cours, on peut constater que la meilleure méthode pour mettre les étudiants dans une situation de lâcher prise, de *décalage*, est de les inciter à jouer. Le jeu

215. Du latin *hic et nunc*.

peut sembler renvoyer seulement au monde de l'enfance, mais il est en fait central pour introduire à la compréhension du *décalage* : jouer, c'est à la fois devenir autre et créer un processus de déstabilisation. L'aptitude du jeu à faire prendre conscience de l'altérité est bien mise en évidence par Johann Huizinga :

*Le jeu est une activité volontaire qui se développe à l'intérieur de limites temporelles et spatiales déterminées, selon des règles librement consenties mais indispensables, action qui a sa fin en soi et qui s'accompagne d'un sentiment de tension et de joie, de conscience d'être « autre » que dans la vie quotidienne.*²¹⁶

216. HUIZINGA
Johan, *Homo ludens*,
Essai sur la fonction sociale du jeu, trad.
Cécile Seresia, Paris,
Gallimard, 1988,
p. 51.

À la première séance de travail, les étudiants sont déstabilisés. Cela se traduit par du bavardage ou des rires associés essentiellement à la gêne de se mettre en scène. Puis, lorsqu'ils comprennent l'intérêt du jeu dans ce type d'exercice, tout devient plus fluide. L'exercice met du jeu dans la norme inculquée du projet d'architecture. Le geste se libère et les propositions deviennent alors créatives. Pour Winnicott, « c'est en jouant et peut-être seulement quand il joue que l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif et de découvrir le soi »²¹⁷. Ainsi, plutôt que d'être défini par un ensemble d'actions précises, le jeu se caractérise par la liberté, l'ouverture d'esprit et l'expérimentation, une manière aussi de prendre conscience de soi. Dès lors, il rejoint les principes du *décalage* et sa capacité à « faire apparaître », grâce à un lâcher prise, des mouvements retenus. L'action en devient alors plus créative.

217. WINNICOTT
Donald, *L'enfant et le monde extérieur, le développement des relations*, Éditions Payot, Paris, 1972,
p. 125.



Figure 15. L'intensif « espace relationnel », licence troisième année, 2019.

Source : extraits du film de Carlos Perez Rojas

218. CAILLOIS
Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris,
Gallimard, 2009,
374 p.

Le jeu participe aussi à la déstabilisation, à la déstructuration des repères. Roger Caillois²¹⁸ parle ainsi du vertige comme quatrième sorte de jeu, après la compétition, le hasard et le simulacre. L'écrivain rappelle qu'en grec le vertige, *ilinx*, signifie « tourbillon d'eau ». Derrière cette figure,

quelques mots et quelques thèmes reviennent souvent chez l’auteur : « chavirer », « trébucher », « élévation », « vol », « trouble », « désarroi », « ébriété ». Il classe des activités qui permettent d’accéder à un certain niveau d’étourdissement physique (manèges, toboggan, valse, ...), de griserie, de spasme ou de transe et qui font monter l’adrénaline. Pour lui, le vertige va au-delà d’une simple impression physique. Il est « une véritable disposition, une manière d’être »²¹⁹. Roger Caillois est intéressé par les jeux qui manifestent un certain goût, en principe réprimé, pour la mise en désordre et la destruction. C’est pour lui la recherche d’un vertige d’ordre moral qui traduirait des formes frustes et brutales de l’affirmation de la personnalité. Le ressort de ces jeux serait une « tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d’infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »²²⁰. Le vertige qui nous met dans une condition où nous ne tombons pas, mais où nous manquons de tomber, qui déstabilise nos perceptions. Notre vision en devient alors décalée.

Dans le deuxième exemple pédagogique choisi, il s’agit d’analyser la manière dont on peut enseigner la pratique du *décalage* à partir d’espaces de/en souffrance. Après les expériences fécondes des deux ateliers de master en 2015 et 2016, le directeur du Mémorial national de la prison de Montluc, Philippe Rivé²²¹, avait souhaité renouveler de tels moments de réflexion. La demande a consisté alors à mettre en lumière les espaces de déambulation extérieurs de la prison (le chemin de ronde et la cour), dans le cadre de la Fête des Lumières²²² en 2018. Le mémorial n’avait jusqu’alors pas participé à l’événement. Cette expérience était donc la première et le but était d’ouvrir l’institution à un autre type de public que celui des Journées européennes du Patrimoine. La Fête des Lumières à Lyon est devenue, ces dernières années, une fête spectaculaire, voire décorative. L’enjeu devenait alors subtil car, comme le disait Christophe Gonnet²³⁷, enseignant participant à l’expérimentation : « Comment éclairer sans éblouir le silence imposant que renferment les hauts murs d’enceinte de cette prison ? »²²³.

Lors de la première visite, le poids de l’histoire et de la mémoire fut tel que les étudiants furent, dans un premier temps, abattus. « Comment réagir devant ces récits qui s’entremêlent et qui présentent la part la plus obscure de notre société ? »²²⁴. Grâce aux échanges avec les enseignants et les différents acteurs du Mémorial, ils ont peu à peu pu dépasser le poids du lieu et extraire, avec le travail sur la lumière, un sentiment de

219. MACÉ Marielle. « Caillois, technique du vertige », *Littérature*, vol. 170, n° 2, 2013, pp. 8-20

220. *Id.* p. 47.

221. Cette thèse rend hommage à Philippe Rivé, à l’époque Directeur scientifique et culturel du Mémorial Prison de Montluc, disparu quelques mois après la fin de l’atelier intensif.

222. La Fête des Lumières de Lyon s’appuie au départ sur une fête religieuse dite Fête du 8 décembre. Cette manifestation populaire est devenue en 1989 un événement médiatique, initié par la Ville de Lyon. Elle se déroule sur une durée de quatre jours et, depuis les restrictions de sécurité liées aux attentats, concerne uniquement le centre-ville et quelques bâtiments institutionnels.

223. Maître de conférence dans le champ Art Techniques de Représentation (ATR) de l’ENSAL. Il a participé à cet enseignement.

224. Carnet de bord : Mémorial national de la prison Montluc.

vie malgré la présence de la mort. Ils ont pu ainsi adopter une attitude semblable à celle défendue, dans un contexte similaire, par Agnès Sajaloli, directrice du Mémorial du camp de Rivesaltes : « Je trouve qu'il y aurait une double peine à considérer les gens comme des victimes »²²⁵. En effet, réinterpréter ce qui s'était passé n'aurait pas été à la hauteur de l'histoire elle-même. C'est la raison pour laquelle le but de cette semaine intensive fut de montrer aux visiteurs, à travers des propositions sensibles, comment cette histoire devait activer la vigilance et la résistance. Ce temps de travail, qui a conduit les étudiants à produire des propositions adaptées au Mémorial, a été organisé autour d'un *processus de décalage*. Celui-ci a permis d'approfondir le sens qu'un tel lieu porte et de montrer comment de futurs architectes sont en mesure de l'interpréter pour concevoir leurs projets.

Les installations lumineuses étaient réparties sur sept emplacements : une dans l'entrée, une autre dans la cour d'accueil, les autres le long du chemin de ronde. La dernière, nommée «Le passage», se situait sur l'emplacement de la porte, aujourd'hui murée, qui reliait la prison Montluc au tribunal militaire. Le groupe d'étudiants utilisa l'opportunité de cet ancien passage, non pas pour parler d'emprisonnement selon son usage d'avant, mais comme l'occasion de parler de la liberté. Pour cela ils réalisèrent une porte lumineuse, faite d'un caisson en bois peint en noir, légèrement décroché du sol et qui diffusait la lumière indirectement contre le mur. Cette porte lumineuse symbolique prit alors un caractère presque céleste. Plus grande que la normale et reprenant les proportions du nombre d'or, elle décalait la situation et le récit d'avant pour raconter une autre histoire.

La pédagogie du décalage est expérimentale et déstabilise les étudiants. Mais elle déstabilise aussi les enseignants. En effet, le sujet de la lumière est complexe, d'autant plus dans un mémorial. Le résultat n'est pas connu d'avance, il faut en continu et durant l'enseignement réévaluer le contenu, préciser des objectifs, en écarter d'autres. Dans le cas du Mémorial, des esquisses de projets furent faites puis présentées pour être validées par les principaux référents du lieu. Tous les étudiants, sans exception, durent reprendre leur projet pour le réaliser. Ces allers et retours modifièrent continuellement les relations entre étudiants et enseignants du début à la fin du cours. À la fin de l'enseignement, l'ensemble de déstabilisations dues au lieu et à la démarche pédagogique conduisit les étudiants, les enseignants et les partenaires à exprimer une grande satisfaction : l'*agir en pensant* avait

laissé la place à une expérience collective : celle de *penser en agissant*.

Toutefois, l'enseignement avec une vingtaine d'étudiants de Master n'a pas le même effet qu'avec la promotion de Licence, quand une centaine d'étudiants est concernée. Dans ce deuxième cas, de telles pédagogies impliquent un travail physique, d'une part du fait de la mobilisation du corps et d'autre part car il faut faire acte de construction. Le nombre rend aussi difficile l'implication individuelle de chacun. La méthode mise en place consiste donc à les faire travailler en groupes dont la constitution se fait par tirage au sort²²⁶. Le rôle et la dynamique du groupe deviennent alors essentiels et comme chaque fois, certains individus deviennent moteurs quand d'autres s'effacent. Les acquis ne sont donc pas identiques pour tous. Pour remédier à ce manque, il faudrait que l'équipe d'enseignement²²⁷ soit réactive, qu'elle ait une grande force de proposition. Malheureusement, elle change chaque année en fonction des calendriers, des dispositions de chacun et de la disponibilité pour un emploi. Malgré la bonne volonté générale, ce travail de *décalage* reste difficile à comprendre et à enseigner en peu de temps²²⁸. L'idéal serait de faire une formation des enseignants avant de commencer le cours.

LA DISTANCE CRITIQUE

Le *décalage* n'est donc pas seulement une décision de pensée. C'est aussi l'engagement d'une conduite. Développer le *faire* avec le *processus de décalage* oblige à *défaire* les perceptions de départ pour que quelque chose d'autre puisse « apparaître », émerger. Cette déstabilisation a une force interrogative mais aussi créative et critique. À quelle condition est-ce possible ? Dans un article intitulé « L'art du décalage »²²⁹, Marc Augé, à propos du travail de l'artiste Antoni Muntadas²³⁰ souligne l'importance de décalages de points de vue qui soient à la fois dans l'espace et dans le temps :

*L'art ne vise pas prioritairement à subvertir, mais à montrer. C'est à la société ou aux pouvoirs publics de s'interroger, si le fait de montrer prend à leurs yeux un caractère subversif. Mais pour réussir à voir, afin de montrer, il faut trouver des angles de vue, expérimenter, déplacer les limites admises, décaler l'observation dans le temps et l'espace.*²³¹

226. Le principe du tirage au sort des groupes est important. Les étudiants en général se rassemblent par affinités. Or, ce type d'enseignement demande une attention particulière avec l'inconnu. Cette aptitude commence par la prise de risque de ne pas travailler avec ceux avec qui l'on a l'habitude de faire.

227. Le cours « espace relationnel » est en co-construction avec le champ SHS (Sciences Humaines et Sociales). Il y a au total 5 enseignants : 2 de la discipline ATR, 2 de la discipline SHS et un invité.

228. 6 heures de cours magistraux et 30 heures de travaux pratiques.

229. AUGÉ Marc. « L'art du décalage », *Multitudes*, vol. 25, n° 2, 2006.

230. Artiste de l'art conceptuel, il est reconnu comme pionnier de l'art vidéo. Son œuvre, engagée, se développe autour de projets spécifiques sur l'art, le social et les systèmes de communication, dont il questionne les interactions dans des installations multimédias.

231. AUGÉ Marc. « L'art du décalage », *Multitudes*, op. cit., p. 145.

Le travail artistique réalisé sur l'enceinte de l'UHSA de Lyon a offert la possibilité de mener une telle observation, décalée dans l'espace et dans le temps. Le projet initial consistait à déplacer la vision d'une prison implantée dans le centre hospitalier Le Vinatier. Ce site n'est pas uniquement un lieu de soin, il est également connu pour son parc. Celui-ci s'étend sur 74 hectares et, par sa superficie, est le troisième plus grand parc de Lyon après ceux de la « Tête d'Or » et de « Parilly ». Tous les arbres du parc sont répertoriés²³² et il renferme les espèces les plus rares. L'implantation d'un bâtiment pénitentiaire avec un mur en béton assurément rompait l'ambiance et imposait une limite importante. Le projet artistique travaille avec cette limite. Les arbres en inox, sous l'effet de la lumière, dématérialisent la continuité du mur et font apparaître des failles. Ils donnent à voir le mur autrement que comme une limite : il devient une frontière.

232. On trouve des ginkgos, des mélèzes, des thuyas à encens et des arbres centenaires présentant un intérêt historique comme des cèdres du Liban et de l'Atlas, des marronniers, des séquoias ou des catalpas.

Le psychanalyste Giancarlo Ricci distingue la notion de limite de celle de frontière : « À la différence des concepts de limite, terme ou confins, le mot frontière, d'un point de vue symbolique, met en évidence l'existence d'un ailleurs. Le concept de limite exclut l'ailleurs parce qu'il comporte de l'impossible »²³³. L'œuvre réalisée à l'UHSA ne conteste pas la limite puisque le mur continue à assurer sa fonction de séparation des mondes. Mais en ouvrant dans sa perception la possibilité d'une traversée, elle opère un déplacement dans l'imaginaire vers l'idée de frontière. Désormais, le mur se traverse et l'ouverture imaginaire prend le pas sur la fermeture fonctionnelle et sécuritaire : elle crée une distance critique de l'espace pénitentiaire. Cette remarque concerne aussi bien la vision des arbres en inox poli depuis l'extérieur du bâtiment, que celle des arbres vernis reflétant la lumière ou celle du vol d'oiseaux migrateurs, également en inox poli, visibles à l'intérieur par les prisonniers-patients.

233. RICCI Giancarlo. « L'inquiétante frontière », in Alain CHARRE, Jacky VIEUX (dir.), *La frontière : unir-diviser, La Maison du Rhône*, février 1993, p. 9-11, ici p. 9.

*Il existe donc un ailleurs et un autre au-delà de cette limite qui peuvent être désirables. Soudain, le mur n'a plus comme seule vocation de cacher – ce que l'on doit cacher n'est-il pas honteux ? Soudain, le mur n'a plus comme seule mission d'empêcher le passage – ce que l'on enferme n'est-il pas dangereux ? En signifiant la possibilité du passage, l'œuvre annule l'aporie dont on a souligné qu'elle se définissait par l'empêchement d'un passage.*²³⁴

234. Carnet de bord : Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté

Au contraire d'une installation éphémère, l'œuvre réalisée à l'UHSA est mise à l'épreuve du temps : le décalage produit dans la vision du mur

d'enfermement reste-t-il sensible ? Rétrospectivement, les choix créatifs faits à l'époque ne répondent peut-être plus aux sensibilités actuelles, ont généré des usages imprévus. Dans quelle mesure le décalage temporel offre-t-il donc la possibilité d'un retour critique sur l'œuvre ? L'action du départ continue-t-elle à décaler les points de vue ? Y a-t-il toujours les mêmes perceptions du travail dans son contexte, et la réception de celui-ci par les commanditaires et les patients a-t-elle changé ? Il s'agit donc de comprendre quels décalages sont en jeu dans le temps et ce qu'ils apportent. Pour le vérifier, une visite sur les lieux, dix années²³⁵ après, a été effectuée avec Carine Delanoë-Vieux, la commanditaire. Cette visite, guidée par la cadre chef de pôle de l'hôpital prison déjà présente à l'époque de la commande, a permis de mieux cerner comment les trois propositions artistiques – les arbres, les oiseaux et les plantations – ont été reçues et vécues différemment.

235. La visite a été réalisée le 13 juin 2019.

Après avoir traversé à pied le parc du Centre Hospitalier du Vinatier, le visiteur arrive devant l'UHSA, implantée dans un lieu un peu en retrait. Sur la façade extérieure, les arbres en inox n'ont pas bougé. Les arbres « naturels », plantés en quinconce par rapport aux arbres en métal, ont quant à eux poussé. Le temps passé a donné une certaine épaisseur à l'œuvre sur le mur. Elle est due au fait que des coulées noires sont apparues sur le béton, qui établissent un contraste fort avec la lumière renvoyée par l'inox poli. Le mur d'enceinte en béton porte à présent les traces du temps, du vécu, renvoyant même une impression dramatique dans la mesure où les coulures peuvent évoquer des larmes.

Une fois la zone de sécurité liée au pénitencier traversée, on arrive dans la partie hôpital, celle dans laquelle sont prodigués les soins. Franchir les différentes portes à barreaux rappelle combien le sujet de la sécurité était présent lors de la conception. Tous les choix créatifs et constructifs devaient y veiller. Ainsi, il ne fut pas aisé de convaincre d'enlever en partie le système anti-grappins du mur. Pourtant, c'était nécessaire pour éviter toute rupture visuelle entre le mur et le ciel. La question a été posée de savoir si un patient-détenu s'était évadé. La guide a alors clairement répondu qu'il était impossible qu'ils s'évadent dans les conditions de médication dans lesquelles ils sont maintenus. En effet, les quelques personnes rencontrées dans le patio marchent en rond ou regardent le ciel, allongées sur la table de ping-pong. Elles ne donnent aucun signe de l'envie de s'évader.

Poursuivant la visite, il est possible de se rendre compte que la proposition des arbres à l'extérieur comme à l'intérieur donne toujours à voir un ailleurs, créant ainsi une distance critique de l'espace pénitentiaire. En revanche, le vol d'oiseaux, visible de la « cour sportive » et de quelques chambres, est en partie dissimulé derrière des arbustes. Ceux-ci en effet ont poussé et n'ont jamais été taillés depuis l'ouverture de l'institution. Interrogée afin de savoir si elle a eu des retours concernant ce travail, la cadre chef de pôle répond que « personne n'en a dit du mal ». Quant à son point de vue personnel, elle se contente de dire « ça n'a pas bougé, c'est bien ». Sa réponse est fonctionnelle, correspondant au rôle qu'elle joue dans cet équipement. Elle ne soulève pas de lecture décalée. Devant cette attitude, la question lui est posée de savoir si elle aurait préféré un autre projet parmi les cinq proposés²³⁶. Elle répond : « C'était le moins pire, donc le mieux ». Ce retour est en contraste avec celui de la psychiatre, Eve Bécache, responsable de l'UHSA. Rencontrée lors des journées d'étude « Psychiatrie et prison »²³⁷ elle n'avance pas une réponse à proprement parler mais montre, sur son téléphone portable, le poème de Paul Verlaine « Le ciel est par-dessus le toit »²³⁸. Sa réception décalée ouvre une autre approche : l'inox poli reflétant le ciel, le fait entrer dans le lieu de soin et d'incarcération.

236. Cinq équipes avaient été sélectionnées pour concourir en 2008, il y eut donc 5 propositions artistiques.

237. Journée d'étude « Psychiatrie et prison, La question du soin aux personnes détenues », École normale supérieure de Lyon, 3 et 4 février 2011.

238. Poème écrit lors de son incarcération. VERLAINE Paul, *Sagesse*, Paris, Flammarion, 1999 (1881).

239. Ce type de dispositif a été utilisé dans le cadre d'un atelier en 2007, « Petit bal entre amis », avec le Centre de Jour « le Fil d'Ariane » à Vaulx-en-Velin, en partenariat avec la « Ferme du Vinatier ». Cf. chapitre 3.

240. En 1997, Gilles Clément a fait une étude sur le plan de végétalisation de la ville de Lyon.

Lors de la conception et de la construction du bâtiment, quatre patios avaient été réalisés. Profitant de l'expérience de l'artiste architecte dans le domaine des jardins, la commande fut étendue du mur d'enceinte à la conception végétale des patios. Le concept est apparu en plusieurs étapes. Dans un premier temps, il était question de proposer un atelier d'osier vivant²³⁹ qui aurait mobilisé également le personnel. L'équipe de soignants n'étant pas encore créée, la cadre supérieure du pôle avait préféré en rester à du gazon. Déjà à cette époque, la pelouse était peu appréciée par la conception du projet, du fait de ses besoins en eau et des tontes régulières qu'elle nécessitait. En écho à l'étude de Gilles Clément pour la Ville de Lyon²⁴⁰, des arbustes, des graminées et des roses de collection sans épines avaient donc été proposés.

Lors de la visite réalisée dix ans après, cette proposition s'est révélée inadaptée. En effet, l'hôpital fait appel à des prestataires extérieurs pour tondre les pelouses et il n'y a que trois jardiniers pour tout le parc du Vinatier. Selon les dires de la cadre de santé, aucun d'entre eux n'est jamais venu tailler les rosiers et les graminées. Arbustes et autres rosiers

ont finalement en partie disparu du fait de la chaleur régnant l'été dans les patios. Quant aux copeaux de bois, censés à l'origine garder l'humidité, ils sont devenus le réceptacle des mégots de cigarettes des patients-détenus. Enfin, pour éviter que l'herbe ne pousse à travers les copeaux, du désherbant a été utilisé.

L'observation décalée dans le temps a donc permis de vérifier en quoi les propositions s'étaient transformées et ce qu'elles révélaient ou non des intentions de départ. Elle montre que le passage à l'acte est bien un « pari », comme il a été envisagé dans le chapitre précédent : le résultat n'est pas connu d'avance et peut se révéler inapproprié. Permettant d'évaluer l'effet d'un acte à long terme, le temps est ainsi un facteur essentiel dans la pratique de *décalage* : ce qui apparaissait pertinent à une époque peut ne plus l'être quelque temps après. Réciproquement, les enjeux primordiaux au moment de la conception deviennent secondaires, voire disparaissent, comme ceux des évasions possibles. Enfin, les dispositions des observateurs se révèlent dans leurs différences : elles varient en fonction des questions que l'on se pose et de la disponibilité personnelle à la rencontre de l'imprévu. Le pouvoir révélateur du décalage dans le temps est un pouvoir critique.

Ce chapitre montre en quoi et comment le *processus de décalage* est une pratique cognitive, pour l'artiste architecte mais aussi au service de l'enseignement artistique en école d'architecture. Prendre de la distance, d'abord allusive puis critique, permet de remettre en mouvement, de reformuler des points de vue, d'extraire la part d'invisible dans ce qui est visible. Cette démarche vise à écrire d'autres récits possibles, d'autres interprétations du réel, du contexte à partir duquel la réflexion et la proposition s'élaborent. Brouillant les identités, créant des perceptions imprévues mais restant à l'écoute, elle déroute en donnant à voir la réalité autrement. Le but n'est pas d'apporter des réponses toutes faites mais bien de générer de l'interrogation, de la curiosité, de la discussion, d'induire une distance critique. Les situations exceptionnelles, où fragilité et faiblesse coexistent, nommées dans cette thèse espaces de/en souffrance, constituent des ressorts à partir desquels il est possible d'ouvrir vers des métamorphoses ou des transformations, d'inventer un réel autre.

Dans cette deuxième partie, l'acte de *défaire* a été analysé comme processus pratique de création, dans le contexte d'espaces de/en souffrance. Loin d'être un retour à un point de départ, *défaire* apparaît comme une

condition pour *faire* : en perturbant l'apparente distinction entre ordre et désordre, il initie un processus de décalage. Il rend possible la mise au jour d'ouvertures, de rencontres, de changements de points de vue dans l'espace et dans le temps, propices à une prise de distance critique. *Défaire* ouvre une nouvelle dynamique : *refaire*.

TROISIÈME PARTIE :

Faire-défaire-refaire : les enjeux d'un processus

Inchangés ? Soudain réapparus inchangés ? Oui. Dire oui. Chaque fois inchangés. Tant mal que pis inchangés. Jusqu'à non. Jusqu'à dire non. Soudain réapparus changés. Tant mal que pis changés. Chaque fois tant mal que pis changés.

[...]

Le vide. Inchangeant. Le dire désormais inchangeant. Vide n'était l'un. La paire. Pour l'instant n'étaient l'un et la paire. Pour l'instant.

Le vide. Comment essayer dire ? Comment essayer rater ? Nul essai rien de raté. Dire seulement.²⁴¹

241. BECKETT
Samuel, *Cap au pire*,
trad. Édith Fournier,
Paris, Édition de
Minuit, 2018 (1982),
p. 16 et p. 20.

242. Quatrième
de couverture de
l'ouvrage.

243. Résumé de
l'ouvrage par l'éditeur
sur son site web.

À la différence d'autres textes qu'il a écrits en français, en 1982 Samuel Beckett a rédigé un texte en anglais, publié l'année suivante sous le titre de *Worstward Ho*. Traduit en 1991 par Edith Fournier, son titre est devenu *Cap au pire*. Ce texte, qui n'appartient pas au registre du théâtre ni vraiment à celui du roman, qui n'est pas réellement un récit, non plus qu'un essai, qui n'est pas tout à fait une poésie, est en fait une « extraordinaire mise en mots, en littérature »²⁴². Dans une posture minimaliste, il met en tension les mots et leur signification en jouant avec les rythmes de chacun. L'auteur alors, étant continuellement en train de *faire-défaire-refaire* des images, des métaphores, ou encore de l'espace, nous entraîne dans un tourbillon. Dans le résumé qu'il en fait, l'éditeur interprète cette œuvre comme le « cri d'une souffrance »²⁴³, comme l'expression d'un profond pessimisme face à la condition humaine. Pourtant, le texte commence par « encore » et finit avec le même adverbe de temps marquant la persistance d'une action, l'idée d'une répétition. Peut-être peut-on y voir plus un questionnement insatiable, un épuisement du sujet et de la forme quand Beckett réduit le langage à l'essentiel, à peine des verbes, à peine besoin d'un sujet pour s'interroger. Au-delà de sa particularité, parmi les multiples interprétations possibles, ce texte met en perspective la recherche présentée ici comme

une mise en acte par les mots, un processus en mouvement, en continuuel recommencement. Peut-être aussi une certaine résistance devant la mort. Car comme le précise Paul Virilio, « le mouvement n'est rien d'autre qu'un déséquilibre entretenu »²⁴⁴, se demandant ainsi si le déséquilibre ne serait pas une sorte de conscience d'être vivant.

L'extrait de *Cap au pire* avec sa composition faite de rythmes et de mots a mis en question le plan de la thèse. En effet, bien qu'elle soit formée de trois parties, cette recherche ne se construit pas sous la forme d'un plan dialectique. Elle ne met pas en affrontement deux logiques – thèse et antithèse – une troisième partie en assurant la synthèse. Dans sa structure au contraire, chaque partie est indépendante et comporte en elle-même sa propre autonomie. Ce principe se retrouve dans le texte de Beckett où chaque paragraphe est indépendant. Le plan ne fonctionne donc pas comme une argumentation dialectique mais en quelque sorte comme un triptyque. À proprement parler, ce terme s'applique à la peinture. Or, il ne s'agit pas de l'aborder sous l'angle des spécificités du retable baroque ou de la Renaissance, où « la hiérarchie iconographique est naturellement induite par la structure du triptyque »²⁴⁵, qui raconte trois situations différentes d'un même récit. Mais il s'agit plutôt de faire référence à l'approche de Francis Bacon qui fait fi de la narration et va même à l'encontre d'elle, lui substituant la juxtaposition de trois œuvres picturales autonomes. Il traite dans chacune d'entre elles la thématique du corps défiguré et de l'espace déstructuré. Ce sont les déformations, les morcellements et les dislocations qui vont relier chacun de ces tableaux en un tout : un triptyque qui prend le spectateur dans un mouvement global dans lequel chaque tableau représente un point de vue.

Ce n'est pas avec la figure de l'œuvre artistique que cette thèse présente des analogies, mais plutôt en raison des caractéristiques que ce type de composition engendre. Elle crée en effet elle-aussi une structure particulière et *faire-défaire-refaire* forme un rythme. L'action décrite, avec son origine humaine, induit un mouvement tandis qu'elle associe des transformations du milieu dans lequel elle opère. Les peintures et les motifs des corps en « vrac »²⁴⁶ traités par Francis Bacon, sont eux-mêmes pris dans des métamorphoses, le triptyque mettant l'accent sur le rythme qui en découle, sur la formation et la déformation des corps. Faire référence à cette composition iconographique en parlant du plan de la thèse, revient à mettre l'accent sur la notion de rythme que *faire-défaire-refaire* génère.

244. VIRILIO Paul, « L'espace gravitaire », in L. LOUPPE (dir.) *Danses Tracées*, Paris, Édition Dis Voir, 1991, p. 59

245. ALLARD Sébastien. « De Rubens à Bacon, le triptyque à l'épreuve de la narration », *The art newspaper*, novembre 2019.

246. Le mot est de Bacon. MAVRAKIS Annie. « Le motif baconien : une « "forme mémorable" », in MAVRAKIS Annie (dir.), *La Figure du Monde, Littérature et peinture*, 2018.

247. SENNETT Richard,
Ce que sait la main,
op. cit., p. 239.

Cette réflexion s'apparente à celle de Sennett, quand il explique que «faire et refaire est une chose stimulante »²⁴⁷. L'auteur parle du rythme du geste artisanal, disant que sa répétition n'est pas « abrutissante » mais que sa substance peut « changer, métamorphoser, améliorer ». Il va même jusqu'à dire que « la gratification émotionnelle réside dans l'expérience même de la répétition ». Dans cette recherche, n'est pas évoquée la notion de répétition mais plutôt celle de processus d'évolution. Mais la comparaison de la composition de la thèse avec le geste artisanal permet de comprendre les promesses contenues dans le rythme du *faire-défaire-refaire*. Il est ainsi possible d'imaginer que, dans cette troisième partie évoquant le *refaire*, on ne parle pas d'une action qui marquerait une fin mais qu'il pourrait en ressortir un éventuel nouveau *faire*.

247. Le Robert :
*Dictionnaire
historique de la
langue française*, sous
la direction d'Alain
Rey.

248. Article de
Science Humaines
Hors-série n° 18,
mai/juin 2013, signé
par Louisa Yousfi.
*Abécédaire de la
complexité*. Concepts
clés de la pensée de la
complexité : « Re- ».

249. *Ibid.*

En outre, la signification du préfixe *re-* n'indique pas « le fait de ramener en arrière »²⁴⁷, ni « le retour à un état antérieur ». Elle se rapporte à celle énoncée par Edgar Morin : un « processus répétitif, régénérateur et réorganisateur fondamental »²⁴⁸. Le sens de la particule *re-* tel qu'évoquée dans cette recherche est celui qu'utilise le domaine de la biologie quand il parle du maintien de « l'homéostasie ou la capacité d'un système à conserver son équilibre en dépit des contraintes extérieures au corps ». Les cellules humaines ne cessent de mourir par milliards sans mettre en danger l'intégrité de l'organisation vivante. Selon Morin, la notion de « re- » est « le paradigme de l'organisation vivante qui se caractérise par son auto-organisation »²⁴⁹. Il est aussi rétroactif, car la réorganisation implique forcément la rétroaction. Ce processus déclenché automatiquement après une perturbation est éclairant pour la réflexion dans cette troisième partie. Il s'agit de mettre en parallèle l'action que la perturbation va générer avec la notion de *refaire* dans les *espaces de/en souffrance*. Nous formulons alors deux hypothèses que nous allons tester. La première est que cette action pourrait s'apparenter à une forme de *réparation*. La deuxième est que la rétroaction transforme les espaces de/en souffrance en *espaces de/en débat*. Elles constituent la matière des deux chapitres de cette dernière partie.

CHAPITRE 6 - ACTE DE RÉPARATION ?

Au commencement de la recherche, la thématique de la réparation était centrale. Elle faisait même partie du titre déposé lors de la première inscription en thèse : « Du lieu à la réparation. Le rôle du projet artistique au camp de Rivesaltes ». Depuis, la pratique réflexive s'est plus portée sur des projets professionnels déjà réalisés que sur des interventions en devenir. Elle s'est également élargie à la pédagogie développée en école d'architecture. Le terrain d'étude ne se concentre donc plus sur un seul lieu mais en concerne plusieurs, regroupés sous le terme général d'« espaces de/en souffrance ». La notion de réparation ne touche alors plus uniquement les sujets de l'histoire et de la mémoire, mais s'intéresse au *faire* dans les « espaces de/en souffrance ».

Que devient sa place dans le cheminement de la recherche ? D'abord, la réparation n'apparaît pas seulement au troisième temps de cette recherche mais est en filigrane dans le premier chapitre consacré à la genèse du *faire*, à son impulsion. Il y était question de l'interaction entre l'artiste et le monde qui l'entourait, de ses « relations précises avec l'environnement »²⁵⁰, de la « rencontre »²⁵¹ avec le dehors. Francis Ponge, lors d'une visite de l'atelier de Braque, explicitait ce lien entre le faire et la réparation de la manière suivante :

*La fonction de l'artiste est ainsi fort claire, il doit ouvrir un atelier et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier.*²⁵²

Il propose en quelque sorte de prendre artisanalement le monde en réparation, de l'aborder par « fragments ». Cette attitude représente, pour un artiste, un positionnement humble. Il n'est pas question pour lui de tout saisir mais d'essayer d'aborder le monde par un petit bout. Il ne s'agit pas de prêcher la bonne parole tel « un mage », mais d'aborder la réparation comme « un horloger ». Le *faire* s'en trouve situé au centre du processus de réflexion. Derrière « le réparateur attentif », il est possible d'imaginer l'intérêt du *faire-défaire-refaire* pour l'horloger en quête de remises en état. Mais l'analogie entre l'artiste et l'horloger surprend lorsqu'elle s'applique à la liste qui la suit. Elle décale le propos d'une

250. DEWEY John, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 116.

251. BOUTANG Pierre-André, DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

252. PONGE Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 160.

253. PONGE
Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 2001, 214 p.

254. HILLAIRES
Norbert, *La réparation dans l'art*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2019, p. 42.

255. *Id.* p. 38.

256. GARAPON,
Antoine, *Peut-on réparer l'histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah*. Paris : Odile Jacob, 2008, p. 287.

257. Cette notion sera étudiée dans la suite de ce chapitre. La définition de CNRTL concernant l'*éthique du care*, nommée *éthique de la sollicitude* : Réflexion morale récente issue, dans les pays anglophones, d'approches et de recherches féministes dans ce domaine.

258. ROSANVALLON
Pierre, *Pour une histoire conceptuelle du politique : leçon inaugurale au Collège de France faite le jeudi 28 mars 2002*, Paris, Seuil, 2003, 60 p.

conception mécaniste première, suggérée par l'horloger, à une démarche transformatrice générant une nouvelle réalité par l'acte propre à l'artiste. Dans l'ouvrage *La réparation dans l'art*, Norbert Hillaire parle de la *rage de l'expression*²⁵³ de Ponge, un parcours d'obstacles pour que « les choses se retournent vers nous, pour qu'elles nous fassent (enfin, ou encore) signe »²⁵⁴. Pour lui, « c'est dans cette rage que se tient fragilement l'espoir d'une réparation »²⁵⁵.

La notion de réparation ouvre un large champ de thématiques. Le juriste Antoine Garapon, dans *Peut-on réparer l'histoire ?* en distingue trois : les réparations « symboliques, politiques et matérielles »²⁵⁶. Pour autant, la thèse n'entend pas toutes les explorer. Elle se concentre sur ce qui se rapporte à son propos fondateur : le monde de la création en lien avec les espaces de/en souffrance. Ainsi, la notion juridique de réparation des torts historiques n'est pas abordée. Qu'il s'agisse de massacres, de déplacements de population, de colonisation, de pillages ou de disparitions, elle est même devenue un produit de la jurisprudence américaine et affirme que l'Histoire peut être désormais soumise à un procès. Des réparations peuvent être demandées sur la base d'un préjudice sur le plan symbolique, politique et matériel. Mais la question de savoir si l'Histoire peut être réparée ou non est complexe et repose sur des éléments, des processus fragiles. Il s'agit seulement, dans ce chapitre, de s'interroger sur l'acte artistique et de préciser à quelles conditions il peut nous aider à prendre conscience de la nécessité de réparer certaines situations.

Au départ de la recherche, en 2014, les ouvrages français traitant de la notion de réparation sous un angle philosophique ou artistique étaient peu répandus, même si les idées récentes relatives à l'éthique du *care*²⁵⁷ et donc pouvant s'apparenter à ce sujet, étaient déjà largement diffusées. Apparurent depuis trois ouvrages théoriques clés dont les réflexions accompagneront ce chapitre : *Éloge du carburateur* de Matthew B. Crawford paru aux États-Unis en 2010 mais traduit en français en 2016, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle* d'Alexandre Gefen en 2017, *La réparation dans l'art* de Norbert Hillaire en 2019. Cette effervescence de publications autour de la thématique étudiée a renforcé l'intuition de départ de la thèse : la réparation est devenue un problème posé à la société et investi d'enjeux politiques. Sa nature de « problème à résoudre »²⁵⁸ a conduit à préciser certains éléments afin d'en délimiter, dans cette recherche, les termes et la portée.

La métaphore du créateur horloger réparateur peut suggérer que la réparation matérielle est possible, que l'on peut d'une certaine manière, réparer la mesure du temps. Mais elle pose aussi la question : jusqu'à quel point cette réparation matérielle est-elle envisageable ? Qu'est-ce qui est réparé en fait ? La réflexion sur la limite de la réparation s'est trouvée, de façon fortuite, alimentée par la rencontre avec un écrivain, Joël Baqué. Son roman, *La fonte des glaces*²⁵⁹, pose, de manière humoristique et poétique, deux questions. L'une, très actuelle, dont se sont emparés les critiques, est d'ordre écologique : peut-on réparer la banquise ? L'autre donne une portée symbolique à la « fonte des glaces » en désignant la « glace intérieure » de l'anti-héros solitaire. Ce roman donne à réfléchir à la limite intrinsèque de la réparation, à son impossibilité. Le récent ouvrage « Réparer le climat »²⁶⁰ en est un exemple qui présente, sous forme d'articles, des regards croisés de spécialistes, écrivains, essayistes... Il fait le point sur les savoirs et sur les controverses autour du climat, apportant des témoignages et des analyses de climatologues et de scientifiques de la Sorbonne, qui alertent sur le point de non-retour. L'un d'eux, Hervé Le Treut, étudie les effets de la fonte de la banquise au-delà de son cœur, sur des lieux vulnérables comme l'Amazonie ou le pôle Nord. Ainsi, le roman *La fonte des glaces* a ouvert la voie, dans cette recherche, à une double délimitation de l'idée de réparation : sur la possibilité qu'elle se réalise par le *faire* d'une part, et sur ses effets proches ou lointains, directs ou indirects d'autre part. Il a accompagné le déplacement de la réparation dans la recherche : de sa centralité première comme finalité de la démarche d'artiste architecte à celle d'outil de questionnement.

259. BAQUÉ Joël, *La fonte des glaces : roman*, Paris, P.O.L, 2017, 282 p.

260. FOTTORINO Éric, *Réparer le climat*, Les indispensables, 2020.

Dans un premier temps, la réflexion concernera le sens précis du mot « réparation ». Pour le définir, il s'agira de comprendre la différence entre « réparation » et « restauration » mais aussi leur relation avec le « refaire à l'identique ». Ensuite, nous aborderons le « prendre soin » des espaces de/en souffrance par l'intermédiaire des théories du *care*. La troisième partie resserrera la réflexion en analysant des gestes artistiques actuels qui se confrontent aux maux du monde. Enfin, la manière dont la notion de réparation peut dépasser la création d'un artefact et générer un lieu sera évoquée.

RÉPARER N'EST PAS REFAIRE À L'IDENTIQUE

Dans la nuit du 15 au 16 avril 2019, un drame bouleverse le monde entier : la cathédrale Notre-Dame-de-Paris est l'objet d'un énorme incendie. Les flammes, malgré un combat acharné mené par plus de six-cents pompiers, détruisent l'intégralité de la flèche, les toitures et la charpente en bois. Les deux tours sont sauvées. Le sinistre, qui trouve son origine au niveau de la charpente de l'édifice, se déclare en début de soirée vers 18h30 et se terminera quinze heures plus tard. Vers 19h50 ce soir-là, la flèche, partie la plus élevée de l'édifice, s'effondre.²⁶¹

261. Extrait d'un mémoire d'initiation à la recherche d'une étudiante de l'École nationale supérieure d'Architecture de Lyon, 2018-2019.

Lors de la première séance du suivi des mémoires de Master, il est suggéré aux étudiants d'évoquer leur rapport d'étude rendu à la fin de la Licence. Certains s'en saisissent pour construire leur mémoire, d'autres non. L'étudiante dont le mémoire est cité s'était penchée en Licence sur les travaux d'Eugène Viollet-le-Duc. Intéressée par ses visions d'architecte, elle les avait analysées à partir des controverses qui en étaient ressorties. Or, après l'incendie de la cathédrale Notre-Dame-de-Paris, une polémique s'était installée : devait-on reconstruire la flèche disparue à l'identique ? Il faut rappeler qu'elle n'était pas d'origine mais avait été conçue sous la direction de Viollet-le-Duc et inaugurée en 1859. Cette controverse, en pleine actualité et qui poursuivait les débats sur lesquels l'étudiante s'était penchée, offrit donc naturellement un sujet pour son travail de mémoire de Master. Celui-ci lui donnait en particulier l'occasion de replacer les réflexions qui eurent lieu à l'époque de l'intervention de l'architecte dans un débat contemporain.

La partie brûlée en 2019 n'était en effet pas d'origine. La construction de l'édifice eut lieu à l'initiative de l'évêque Maurice de Sully, de 1163 à 1345. Vers 1250, une flèche couronnait déjà l'intersection entre la nef principale et le transept, s'appuyant sur les quatre solides piliers que celui-ci comportait. « Il s'agissait d'un clocher qui a été orné de sept cloches au XVIIe siècle et qui, menaçant de s'effondrer, a été démonté entre 1786 et 1792 »²⁶². Lorsque les travaux de restauration furent lancés, en 1844, Viollet-le-Duc décida d'édifier une nouvelle flèche dont la fonction fut uniquement ornementale, sans la vocation de clocher. Sa forme et sa hauteur n'étaient pas identiques à la précédente, s'inspirant plutôt de celle qu'il avait conçue en 1852 pour la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans. L'architecte, dans son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*

262. Article de *Connaissance des arts*, 14-04-2020, signé par Guy Boyer.

du XI^e au XVI^e siècle, n'hésitait en effet pas à écrire : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »²⁶³.

Cette affirmation de Viollet-le-Duc distinguant les actions de « restaurer », « réparer » et « refaire » appelait à préciser la signification et les enjeux de chacune. Construire à l'identique, chercher l'authenticité, proposer la nouveauté ? Élaborer une problématisation de ce qui était en jeu fut difficile pour l'étudiante du fait que le contexte se révéla compliqué par diverses polémiques politiques, économiques et symboliques. La présente recherche souhaite donc apporter un éclairage qui prolonge et complète la réflexion engagée dans le cadre du mémoire de Master et que celui-ci n'est pas parvenu à donner. L'expérience montre que ce type d'exercice pédagogique reste compliqué pour les étudiants. Ils ont en effet la capacité de trouver rapidement les informations nécessaires concernant le sujet qu'ils traitent. Mais il leur est plus difficile de construire une posture critique et, s'ils la trouvent, de s'y tenir dans l'élaboration du mémoire comme dans le suivi du projet de fin d'étude²⁶⁴. Dans le cas de la flèche de Notre-Dame-de-Paris, le sujet fut, entre temps, tranché par Emmanuel Macron. Il n'était plus question du « geste architectural contemporain » envisagé un moment après l'incendie, le Président ayant opté finalement pour rebâtir la cathédrale gothique « à l'identique ».

Quelles que soient les raisons, notamment politiques, qui ont pu conduire à cette décision, cette actualité offre l'opportunité de préciser les termes du choix et en quoi il éclaire l'acte de réparer. Réparer, est-ce refaire à l'identique ? Dans un premier temps, un retour sur le débat qui a opposé la vision de l'architecte Viollet-le-Duc et celle de l'historien d'art John Ruskin est instructif à la fois sur le contexte de l'époque et sur ses résonances au XXI^e siècle. Selon l'analyse qu'en fait l'historienne de la restauration Muriel Verbeeck, Viollet-le-Duc s'inscrivait dans la ligne esthétisante de la Renaissance italienne : « restaurer, c'est remettre dans l'état originel ; donc, reconstruire selon le temps, l'époque, le style »²⁶⁵. Ruskin était, quant à lui, influencé par l'époque romantique et défendait une position qui « tend à faire de l'empreinte même du passé une part intégrante de l'objet, et comme telle digne de respect. Restaurer, revenir à l'état initial, c'est gommer cette empreinte, ce vécu : mieux vaut donc conserver... La conservation intègre à l'objet une valeur de nostalgie, elle souligne sa fragilité, son côté éphémère »²⁶⁵. Cependant, comme le montre

263. VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, KURTZ Jean-Paul, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. Tome premier*, Paris, Books on Demand, 2015 (1854 à 1868), p. 14.

264. Cette remarque concerne plus particulièrement les étudiants en Master. À ce stade de leurs études, ils ont des compétences architecturales acquises en Licence. L'atelier de projet et le mémoire ne sont pas des cours où l'on teste leurs connaissances mais sont des lieux où ils construisent une posture.

265. VERBEECK Muriel, « L'Œuvre du temps. Réflexion sur la conversation et la restauration d'objets d'art », *Images Re-vues*, 4/2007, document 6.

265. *Id.*

266. BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, trad. Jean-Marc Mandosio, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000 (1893), 109 p.

267. HILLAIRE Norbert, *La réparation dans l'art*, op. cit., p. 95.

268. Cf. « Restauration des monuments, bref aperçu historique », texte partagé sur le site des *Ruines de Montaigne*, <http://montaigne.be/redirect/MOp0203.html>

Muriel Verbeeck, une position médiane existait aussi, bien que moins connue, portée par Camillo Boito²⁸⁵. Ses qualités d'ingénieur, d'architecte et d'historien d'art lui conféraient une place à part entre « des mondes le plus souvent étrangers les uns des autres, et notamment les mondes de l'histoire de l'art et ceux de l'ingénierie des techniques, en transition vers le monde industriel de son temps »²⁶⁷. Tout en étant en accord avec Viollet-le-Duc qui donnait la priorité au présent sur le passé, il invitait à considérer les strates temporelles. Le principe de restauration qu'il proposait était fondé sur la notion d'authenticité et recommandait de préserver les additions successives de chaque époque. « Il défend la consolidation plutôt que la réparation, et la réparation plutôt que la restauration »²⁶⁸. En outre, pour lui, la réparation devait se distinguer des parties originelles de l'œuvre, de manière à discerner l'action humaine au regard du temps qui passe. En s'appuyant sur ces trois points de vue historiques, il est possible d'imaginer les différentes possibilités offertes pour « refaire » la flèche de Notre-Dame après le récent incendie et ainsi éclairer ce qui est entendu ici par « réparer ».

La conservation, dans le cas de Notre-Dame-de-Paris, était difficile à mettre en œuvre. Après l'incendie en effet, il ne restait plus aucune ruine, la flèche s'étant entièrement enflammée puis effondrée. Pour ce qui est de la restauration, là aussi la question est délicate car, comme énoncé auparavant, la flèche de Viollet-le-Duc n'était pas authentique. Curieusement, le débat public s'est concentré sur deux propositions : celle de « construire à l'identique » ou celle d'agrémenter la cathédrale d'un « geste contemporain ». En référence à l'approche de Boito, n'aurait-il pas été possible d'envisager une flèche qui se serait rapprochée de celle de Viollet-le-Duc mais qui aurait signalé l'évènement qu'a constitué l'incendie ? De l'intégrer comme une marque temporelle, une partie de la mémoire de l'histoire de la cathédrale ? « Pour ce faire, Boito propose différents artifices. Matériaux différents, de couleurs différentes, de ceux du monument originel, apposition sur les parties restaurées d'inscriptions et de signes symboliques précisant les conditions et les dates des interventions et photographies des différentes phases des opérations »²⁶⁹. Par exemple, la flèche aurait pu être en métal et non en bois. Elle aurait alors gardé sa forme initiale mais son changement de matérialité aurait marqué la différence entre l'avant et l'après incendie de 2019.

269. *Id.*

L'exemple de la cathédrale gothique et la réflexion de Boito ont permis

d'introduire la distinction qui peut exister entre l'action de *restaurer* et celle de *réparer*. L'analyse des deux définitions de ces mots va compléter la compréhension de leurs différences. Pour le Robert ²⁷⁰, restaurer est emprunté au latin impérial *restaurare* « rebâtir, refaire, réparer » et, à la basse époque, « reprendre, renouveler ». Dans un usage moderne, il signifie « réparer (des objets d'art ou des monuments anciens) en respectant l'état primitif, le style ». Tandis que réparer, selon la même source, signifie dès l'origine « remettre en état (ce qui est détérioré, endommagé, déréglé) » et dans un sens concret « remettre en état (une chose ayant un défaut, ayant subi des dégâts) ». La différence de sens se clarifie si on replace ces termes dans leur contexte culturel, comme le montre l'ethnolinguiste Paulette Roulon-Doko dans son analyse des mots de la réparation des « objets blessés ». « Ces deux verbes intègrent tous les deux une valeur itérative qui vise, pour le verbe réparer, à restituer la fonctionnalité de l'objet et, pour le verbe restaurer, à restituer sa valeur primitive à un objet auquel on attribue donc une valeur. C'est la valeur artistique de l'objet qui établit la différence entre restauration et réparation »²⁷¹. Et « la valeur artistique », selon le point de vue de l'association européenne des conservateurs-restaurateurs ²⁷², fait partie des « biens culturels » : « les objets auxquels une société attribue une valeur artistique, historique, documentaire, esthétique, scientifique ou religieuse ». S'intéressant plus particulièrement à la réparation dans les espaces de/en souffrance, cette recherche n'entend pas se situer dans ce registre d'analyse.

Cependant, cette approche est occidentale. En effet, là où nos cultures privilégient une restauration pour des objets d'art endommagés, d'autres avantagent la réparation, comme au Japon et d'une autre manière en Afrique. Au Japon, le *kintsugi* (ou *kintsukuroi*) est une technique ancestrale, découverte au XV^e siècle, pour reconstituer une céramique cassée avec une laque spéciale mélangée avec de l'or, de l'argent ou du platine. La philosophie sous-jacente à cette technique est de retrouver l'histoire de l'objet et d'intégrer visiblement la réparation dans la nouvelle pièce au lieu de la déguiser. Selon cette philosophie, le processus, long et extrêmement précis, se traduit par quelque chose de plus beau encore que l'original. Au contraire, la réparation en Occident s'apparente à une certaine économie qui s'oppose au luxe ostentatoire du neuf et à l'idée de masquer la cassure pour restituer à l'objet son luxe premier : « Déclassé, l'objet réparé est un objet-moins, qui ne vaut que comme substitut appauvri de l'objet initial »²⁷³. Au-delà d'une pratique artistique, le *kintsugi* est un courant de

270. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey

271. ROULON-DOKO Paulette « Les mots de la réparation » dans SPERANZA Gaetano, *Objets blessés : la réparation en Afrique*, (exposition, Paris, Musée du quai Branly, 19 juin-16 septembre 2007). Paris : Musée du quai Branly, Milan : 5 continents, 2007, p. 20.

272. Nommée sous l'acronyme ECCO. Voir la version française des documents présentée sur le site de la Fédération française des conservateurs-restaurateurs : <http://www.ffcr-fr.org/ref/guidefr.html>.

273. HILLAIRE Norbert, *La réparation dans l'art*, *op. cit.*, p. 62.

pensée, il touche à la symbolique de la guérison et de la résilience. Soigné, puis honoré, l'objet cassé assume son passé, et devient paradoxalement plus résistant, plus précieux qu'avant le choc. En opérant ce renversement qui fait de l'objet réparé un objet plus beau, plus désirable que l'objet initial, « le *kintsugi* s'inscrit dans cette éthique, qui est aussi une esthétique du défaut »²⁷⁴.

274. *Id.* p. 65.

275. SPERANZA Gaetano, *Objets blessés. La réparation en Afrique*, Paris, 5 Continents, Musée du quai Branly, 2007, 96 p.

276. *Id.* p. 9.

277. Dans la collection du musée du quai Branly, sur environ 70 000 objets africains, on ne trouve que quelques centaines d'objets réparés, soit moins de 1%.

278. SPERANZA Gaetano, *Objets blessés. La réparation en Afrique*, *op. cit.*, p. 9.

L'Afrique accorde également une valeur propre aux objets réparés, qu'ils soient du quotidien ou objets d'art. En 2007, l'exposition au musée du quai Branly intitulée : « Objets Blessés : la réparation en Afrique »²⁷⁵ présentait 120 objets rituels ou d'utilisation courante, réparés pour des motifs économiques, affectifs ou sacrés. « Réparer un objet, c'est entretenir ses fonctions premières et renforcer son efficacité, c'est garantir sa valeur et lui faire don, pour un moment, d'une vie nouvelle »²⁷⁶. Le sens de la réparation sur le continent africain interroge les raisons du faible nombre d'objets réparés dans le Musée²⁷⁷. Le Président du quai Branly de l'époque Stéphane Martin, expliquait que « les premiers collecteurs français qui ont rapporté des objets africains ont en effet privilégié la perfection, jugeant les objets sans défauts seuls dignes d'être rapportés »²⁷⁸.



Figure 16. SPERANZA Gaetano, *Objets blessés. La réparation en Afrique*, Paris, 5 Continents, Musée du quai Branly, 2007, 96 p.

Photo 1 : Récipient Songhai, Mali, Gao, Calebasse, fibre végétale.

Photo 2 : Statuette Nkisi, Loango, République du Congo, bois, miroir, faïence, métal.

Source : Musée du quai Branly.

Pourtant, cette « vie nouvelle » modifie le sens de l'objet. En retrouvant sa fonction, il suscite un intérêt nouveau et en devient même insolite. Son esthétique de l'inachevé, faisant appel au bricolage, à l'hybridation, au recyclage, lui donne un caractère particulier, plus proche, plus familier et surtout un gage d'authenticité. Les traces laissées par la réparation sont des tissages visibles, délicats, faits avec minutie. L'objet, se trouvant transformé, acquiert une valeur singulière et devient le témoin de son histoire : « l'objet ordinaire se transforme en objet-mémoire, il devient un témoignage de l'histoire »²⁷⁹.

279. *Id.* p. 11.

La manière même dont les objets sont réparés est remarquable et fait appel à un véritable savoir-faire, entre la création d'une nouvelle forme et la valorisation du geste du bricoleur. Claude Lévi-Strauss, dans sa publication *La Pensée sauvage*, met en avant le concept de bricolage. Pour lui, le bricoleur est à la frontière indistincte et archaïque entre nature et culture. Il fait partie du monde dans lequel il doit construire son objet avec « les moyens du bord »²⁸⁰. Il agence autrement des signes déjà là.

280. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960, p. 27.

Dans le cas des objets présentés dans l'exposition du musée du Quay Branly, les causes de dégradation étaient multiples : l'usure du temps, les accidents, les termites...parfois même des détériorations volontaires pour les protéger du pillage. Quelle que soit son origine, la cassure d'un objet et notamment si celui-ci a une portée collective, n'est pas considérée, sur le continent africain, uniquement comme un fait matériel. Elle représente, dévoile un dysfonctionnement de la société. L'objectif de la réparation n'est donc pas de lui redonner sa forme identique, mais, d'une façon plus subtile, de réaliser un rituel de pardon et de purification : « la cassure et la réparation assument ainsi une signification métaphysique consciente »²⁸¹. Dès lors, la réparation doit rester visible.

281. SPERANZA Gaetano, *Objets blessés. La réparation en Afrique*, op. cit., p. 12.

Cette particularité vient, au départ, d'une question de langage. Contrairement aux termes français, la notion de réparation ne semble pas, en Afrique, comporter une valeur itérative marquée par le préfixe *re-*. Elle manifeste plutôt la notion de « préparer, apprêter, être bien ».

En gbaya, un verbe 'dafi, « mettre en état de fonctionnement » [...] En fulfuldé, ou peul, on trouve la racine mooy-in signifiant « réparer; améliorer; arranger; parfaire, confectionner; façonner comme il faut, préparer, apprêter (dans de bonnes conditions) », qui provient d'une base

moyy « être bon, être bienveillant ». En lingala, parlé au Congo, deux termes sont donnés, bungisa « améliorer, arranger, réparer » et tengenisa « arranger, améliorer, réparer, restaurer » [...] En wolof, deux termes sont également attestés : defar « réparer, arranger, fabriquer » et jagal « arranger, réparer ». Enfin en swahili, le terme rekebisha, qui signifie : 1) « assembler, ajuster des pièces qui doivent former un tout », 2) « mettre à l'heure une montre, la régler » et 3) « aider à monter pointer ou à mener une voiture ».²⁸²

282. *Id.* p. 24.

Toutes ces expressions, qui traduisent *réparer* dans les langues africaines, placent l'objet arrangé, apprêté comme but premier, sa re-mise en fonctionnement réparé étant toujours seconde. Cette approche rejoint celle d'Hillaire quand il parle des modalités de l'art de la réparation : « réparer, c'est *re-parer*, parer à nouveau l'objet initial pour en faire une *parure* »²⁸³. Ainsi, la réparation en Afrique n'a pas seulement un sens technique, elle prend aussi le sens d'arrangement, de remise en fonction sociale et religieuse. La compréhension de ces éléments de langage nous relie alors à la réflexion de départ : la réparation ne consiste pas à *refaire* à l'identique mais à donner une nouvelle vie : elle « ne donne pas le temps, elle l'étire »²⁸⁴. Dans cet après, l'objet garde les stigmates de la cassure mais sa transformation lui donne une autre signification.

283. HILLAIRE
Norbert, *La réparation dans l'art, op. cit.*,
p. 213.

284. PINCHARD
Bruno, préface de
l'ouvrage HILLAIRE
Norbert, *La réparation dans l'art*, Lyon,
Nouvelles éditions
Scala, 2019, p. 8.

PRENDRE SOIN DES ESPACES DE/EN SOUFFRANCE

Selon Gaetano Speranza, le commissaire de l'exposition au quai Branly, cette approche d'une autre culture pose des questions fondamentales à la nôtre : « pourquoi l'Occident cache-t-il les blessures et les réparations, les siennes et celles des autres ? »²⁸⁵. Cette interrogation intéresse et questionne la thèse : les sujets de la prison, de la psychiatrie ou de la guerre ne sont-ils pas des blessures de notre société ? Les lieux qu'ils génèrent, nommés dans la recherche des espaces de/en souffrance, ne sont-ils pas blessés ?

285. SPERANZA
Gaetano, *Objets blessés : la réparation en Afrique, op. cit.*,
p. 14.

Lorsque, dans le chapitre 3, les espaces de/en souffrance avaient été caractérisés, il avait été évoqué que l'action engagée dans ces milieux pouvait se rapporter à la pratique du soin. Pour autant, le concept d'« agir-pâtir »²⁸⁶ de Ricœur ne place pas uniquement l'impulsion du côté de celui qui agit, que l'on pourrait nommer le soignant. Il démontre que le souffrant, qui endure, reçoit par réciprocité une stimulation à agir. Il

286. Communication
faite au colloque
organisée par
l'Association
Française de
Psychiatrie à Brest les
25 et 26 janvier 1992.
op. cit.

existe donc un double mouvement. Le *faire* devient ainsi un catalyseur, un langage, une métaphore de la souffrance et de la résistance engagée. Alors, en reprenant le sens de la réparation développé antérieurement, une hypothèse en découle : le *faire*, que l'on considère dans son mouvement comme le *refaire* dans ce chapitre, peut-il être considéré comme un acte de réparation ?

Dans les exemples analysés dans la thèse, les plaques d'inox poli sur le mur d'enceinte de l'hôpital psychiatrique pour prisonniers²⁸⁷ reflètent le paysage et déchirent le mur. Ne sont-elles pas semblables à ce tissage qui répare l'objet africain cassé ? Ou à l'or qui reconstitue le bol japonais cassé ? Dans le Mémorial de la Prison Montluc²⁸⁸, les étudiants cherchent, dans des ateliers de projet, des workshops ou des séminaires, à comprendre et à créer des propositions qui donnent à voir et à vivre l'espace mémoriel autrement. Ne rappellent-ils pas les arrangements minutieux de la réparation des objets rituels ?

Parler de réparation questionne l'attention portée à la vulnérabilité de l'objet cassé ou de l'espace de/en souffrance. L'action qui en découlera sera certes créative mais elle énoncera également un « prendre soin ». Cette relation entre le *soin* et le *faire* évoque directement les questions soulevées par l'éthique du *care*. Réflexion morale venant des pays anglophones, sa fondation est née de recherches féministes. Le terme, non traduit en français et utilisé comme tel, renvoie pour Joan Tronto, philosophe américaine essentielle des théories du *care*, au langage anglais courant. « Le *care* (la « sollicitude » et/ou le « soin ») est un mot commun profondément inscrit dans notre langage quotidien »²⁸⁹. En anglais en effet, il est courant de dire, en quittant une personne que l'on a croisée, *take care*. Ce qui signifie « prends soin de toi ». Il est dit aussi fréquemment *I don't care* en guise de négation : « je ne m'en soucie pas ». Élaborer une théorie à partir d'un terme du langage usuel, employé quotidiennement, c'est remettre en mouvement un mot galvaudé qui, avec le temps et à force d'être utilisé, a perdu son sens initial. En outre, il est difficile de le traduire en français car il désigne à la fois ce qui relève de la sollicitude et du soin.

Joan Tronto montre que l'engagement sous-entendu dans la sollicitude n'est pas de même nature que celui d'une personne mue par ses propres intérêts. Elle implique de tendre vers quelque chose d'autre que soi : « elle n'est ni autoréférente ni aut centrée »²⁹⁰. Elle conduit également

287. Carnet de bord : Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté.

288. Carnet de bord : Mémorial national de la Prison Montluc.

289. TRONTO Joan C., « Du care », *Revue du MAUSS*, vol. 32, n°32, 2008, p. 244.

290. *Id.*

à entreprendre une action, une prise en charge. Le care est ainsi à la fois une pratique et une disposition, propos touchant directement le sujet de la recherche : le *faire-défaire-refaire* dans les espaces de/en souffrance. Il est donc nécessaire de comprendre et d’approfondir le contenu et les concepts que cette philosophie soulève, de savoir en quoi elle met en perspective le présent travail d’analyse. La définition du care par Tronto et Fischer s’énonce sous la forme suivante :

*Une activité caractéristique de l’espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre « monde » de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, nous-mêmes et notre environnement, tous éléments que nous cherchons à relier en un réseau complexe, en soutien à la vie.*²⁹¹

291. FISHER

Berenice et TRONTO
Joan C., « Toward a feminist theory of care », in ABEL E. et NELSON M. (sous la dir. de), *Circles of Care : Work and Identity in Women’s Lives*, State University of New York Press, Albany, NY, 1991, p. 40.

Pour décrire le *care*, les auteures identifient quatre phases, analytiquement distinctes mais intimement liées. Ces formes plurielles, en résonance avec les présentes réflexions, sont les suivantes : *caring about* (se soucier de) implique de constater l’existence d’un besoin dans les espaces de/en souffrance et d’évaluer la possibilité d’apporter une réponse par l’action ; *taking care of* (se charger de) rend nécessaires la prise en charge, l’action concrète pour comprendre le besoin de ces milieux ; *care giving* (prendre soin) désigne l’éthique du *faire*, laquelle s’attache à travailler en relation étroite avec le sens des sujets et les acteurs concernés ; *care receiving* (recevoir les soins) est la dernière phase du *care* et sans doute la plus délicate à mesurer. Elle correspond à la reconnaissance de ce que l’objet de la sollicitude réagit au soin qu’il reçoit. Il est possible d’en évaluer la réponse durant l’action même, mais plus difficile de l’apprécier à long terme. Pour cela, il serait par exemple utile de réaliser une enquête, de voir si la perception de départ du besoin était juste et si la réponse apportée était pertinente.

292. Cf. NODDINGS

Nels (1984),
BLUSTEIN James
(1991), BENNER
Patricia et WRUBEL
Jacob (1989), WHITE
Stephen K. (1991).

293. GIRAULT

Éloïse, « Joan Tronto,
Hervé Maury, *Un
monde vulnérable.
Pour une politique
du «care»* », *Lectures
[En ligne]*, Les
comptes rendus, mis
en ligne le 10 février
2010, consulté le 26
septembre 2020.

Selon Tronto, nombre des auteurs qui ont écrit sur le *care* l’ont décrit comme une attitude ou une disposition²⁹². Cependant, elle affirme que ces dimensions n’en constituent qu’un aspect et que, pour comprendre le *care* dans un sens plus riche, il est indispensable de le concevoir comme une pratique. Poussant sa réflexion plus loin et complétant ces propos par son propre point de vue de politologue, elle intègre la question éthique du *care* comme « un idéal politique qui dessine les qualités des citoyens pour une société réellement démocratique »²⁹³. Cette notion importante touche le

cœur de la thèse et sera développée dans le prochain et dernier chapitre.

Pour la philosophe Sandra Laugier, « le concept de *care* a ainsi joué un rôle de révélateur social et politique de la vulnérabilité »²⁹⁴. Il traduit une attention particulière à un individu dans une situation spécifique de fragilité. C'est notamment sur ce concept de vulnérabilité que se rejoignent les réflexions développées dans cette thèse, la théorie du *care* et celle de Ricœur²⁹⁵. Il s'agit de se demander comment avoir les bonnes dispositions pour « agir bien »²⁹⁶. Or cette dimension a déjà été évoquée lors du chapitre 3, quand il est dit que le *faire* de cette recherche se rapporte à la *praxis* d'Aristote : une action orientée vers le bien. Toutes ces réflexions, ces manières d'aborder le soin et les actes se rejoignent. La philosophie du *care*, quand elle articule la vertu morale et l'activité, peut être rapprochée de ce que Ricœur appelle la « sagesse pratique »²⁹⁷.

Les espaces de/en souffrance sont eux-mêmes vulnérables. Étymologiquement, « vulnérable » renvoie en latin à *vulnerare*, « blesser »²⁹⁸. Cet adjectif indique un état potentiel de fragilité face à des atteintes pouvant affecter, blesser l'être vivant ou, par métonymie, l'objet. D'une certaine manière, la vulnérabilité précède la souffrance, elle l'explique et exprime un point de vue plus objectif qu'elle.

Agir sur des espaces de/en souffrance invite donc à leur porter une attention particulière. Partant de l'hypothèse que l'action relève d'une réparation, il s'agit de comprendre la complexité de ces milieux afin d'en saisir les blessures et d'essayer d'ajuster l'acte de réparation : « le réparateur doit sortir de lui-même et déployer son don d'observation »²⁹⁹ dit Matthew Crawford. Comme évoqué précédemment, en effet, une idée initiale peut se révéler mauvaise. Il est donc nécessaire « d'être aux aguets »³⁰⁰ et d'être en capacité de réagir rapidement au gré des situations. La démarche itérative de *faire-défaire-refaire* est une façon de répondre à cette exigence car elle permet de réajuster le travail au fil de la réalisation. Là encore, le *penser en agissant*³⁰¹ (l'image du projet se précisant au fur et à mesure de l'expérimentation) se révèle plus adapté que l'*agir en pensant* (une image est travaillée en amont du projet).

L'exemple matériel qui sert de fondement à la pensée de Crawford (le carburateur) ouvre cependant de nouvelles questions lorsqu'il s'agit de définir ce que peut être l'acte de réparation dans des espaces de/en

294. LAUGIER Sandra, « Care, environnement et éthique globale », *Cahiers du Genre*, vol. 59, n°2, 2015, p. 129.

295. BETREMIEUX Pierre, « Les figures de la vulnérabilité », Emmanuel Hirsch éd., *Traité de bioéthique. I - Fondements, principes, repères*. ERES, 2010, pp. 174-188.

296. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Jules Tricot, Vrin, 2017.

297. RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Édition du Seuil, 1998.

298. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.

299. CRAWFORD Matthew B, *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, op. cit., p. 24.

300. BOUTANG Pierre-André, DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

301. INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, op. cit., p. 31.

302. CRAWFORD
Matthew B, *Éloge du
carburateur : essai sur
le sens et la valeur du
travail*, op. cit. p. 24.

souffrance. En effet, selon Crawford, « nous faisons appel à un réparateur quand notre monde normal se dérègle »³⁰². L'image mécanique interroge : dans quelle mesure ce qui est observé dans ces espaces est-il de l'ordre du dérèglement d'un monde normal ? Réparer pourrait-il alors consister à rétablir une normalité ? D'ores et déjà, la remarque de Francis Ponge, sur la réparation par « fragments », par petits bouts et les réflexions sur le *care* incitent à dégager l'acte d'une visée globale. D'autre part, les exemples des céramiques japonaises reconstituées ou des calebasses africaines arrangées montrent comment un geste de réparation peut dépasser l'acte lui-même, comment un objet ordinaire peut devenir précieux et symbolique. Ce sont les gestes de réparation hors de ces exemples concrets qu'il convient maintenant d'analyser plus précisément.

DES GESTES DE RÉPARATION

303. GEFEN
Alexandre, *Réparer le
monde : la littérature
française face au XXI^e
siècle*, Paris, Éditions
Corti, 2017.

Dans son ouvrage *Réparer le monde*³⁰³, Alexandre Gefen décrit les transformations que traverse la littérature française. Selon lui, le XX^e siècle fut celui des destinées singulières et de la critique, quand le roman du XXI^e siècle serait, à première vue, celui des vies ordinaires et de la réparation. Les projets littéraires pourraient aider, soigner, guérir, ou, « du moins faire du bien »³⁰⁴.

304. *Id.* p. 9.

*Je voudrais décrire ce paradigme clinique comme une manière de demander à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même.*³⁰⁵

305. *Id.* p. 11.

306. *Id.* p. 17.

Le titre du livre, *Réparer le monde*, s'inspire de la « mystique hébraïque d'Issac Louria, le *tikkun olam* (textuellement : « réparer le monde »³⁰⁶), une doctrine de la responsabilité et de la réparation du monde. Son contenu révèle comment la littérature contemporaine peut s'intéresser à des questions existentielles, métaphysiques, historiques et sociales. De ce point de vue, elle se donne comme finalité de traiter des problèmes ou du moins d'en parler. L'auteur fait le constat d'une tendance globale à mobiliser l'écriture mais aussi la lecture comme des instruments de soin. La littérature se donne alors une ambition thérapeutique de « garagiste de

l'âme »³⁰⁷. En ce sens, l'exemple de la « bibliothérapie »³⁰⁸ est significatif, elle qui soigne en préconisant des lectures aux patients pour leur permettre de se ressaisir face à leur histoire personnelle. La fiction prend alors une dimension utilitaire. L'auteur se fait cependant l'écho des doutes qui existeraient quant à la capacité de la littérature à avoir réellement prise sur le réel.

Le corpus des exemples étudiés dans la thèse, que ce soit avec les expériences d'artiste architecte ou avec la pédagogie menée en école d'architecture³⁰⁹, témoigne de l'intention d'être en relation directe avec le réel. Les actions engagées dans les divers milieux ont chaque fois pour objectif d'agir sur lui. En cela, les intentions rejoignent celles des céramistes japonais qui font voir les objets sous un autre angle. Ils donnent au geste et donc à celui qui le fait, la capacité de créer une autre réalité, de transformer la relation au réel. Pour autant, au-delà de la volonté, quel est le résultat obtenu ? Cette question, qui est l'objet de débats, sera abordée dans le prochain chapitre.

Après ce détour éclairant dans le domaine de la littérature, l'intérêt se porte ici plus sur les travaux d'artiste qui, par leur production, interrogent la notion de réparation. Les tendances créatives qui suivent la Seconde Guerre mondiale, appelées par Hillaire « les esthétiques du fragment »³¹⁰, en fournissent un exemple. Habités aux spectacles des catastrophes ou du chaos, à la vision des ruines, certains artistes réinscrivent alors dans leurs œuvres des actions comme blesser, défigurer, fracturer, fragmenter. Mais dans un même mouvement, ils expriment aussi l'envie d'expier, de purifier, de panser, de recoudre. Les gestes de destruction, de lacération, de compression qui en découlent, ceux de recreation, de recyclage ou de réparation qui s'en suivent utilisent souvent des matériaux pauvres « puisés fréquemment au grand magasin des poubelles de l'Histoire »³¹¹.

Le vocabulaire plastique de l'artiste Erik Dietman en est un exemple. Il va de l'assemblage composite au bronze monumental, conjuguant la narration à la figuration. C'est en 1959-61, qu'il se fait connaître avec ses objets « pensés »³¹² (pansés) recouverts de gaze chirurgicale. Il recouvre alors toutes sortes d'objets à l'aide de sparadrap, de bandes de tissu adhésives d'une couleur chair rosée, facilement reconnaissable. Ce bandage établit une passerelle entre deux réalités : l'une est d'ordre physique, l'autre d'ordre mental. Pour Dietman, cet enveloppement cache pour mieux révéler : le sparadrap isole l'objet de l'environnement mais il en révèle la

307. *Id.* p. 270.

308. Concept paramédical remis au goût du jour par le docteur Pierre-André Bonnet, un généraliste qui lui a consacré une thèse de troisième cycle. BONNET Pierre-André, *La bibliothérapie en médecine générale*, Thèse de l'université de la Méditerranée - Aix-Marseille II, 2009.

309. Pour rappel, ces expériences sont décrites dans les carnets de bord qui se trouvent dans les annexes de la thèse.

310. HILLAIRE Norbert, *La réparation dans l'art*, *op. cit.*, p. 52.

311. *Id.* p. 53.

312. Jeu de mots fait par l'artiste.

forme aussi. Il ne rend pas invisible mais unit et augmente la réalité des objets tout en conservant leur intégrité. Le recouvrement donne également une singularité à la forme obtenue, éliminant son côté anecdotique et insistant sur ses détails. Lui dessinant un autre contour, il le fait mieux voir.

En 1961, Dietman crée une œuvre intitulée *La scie malade*, une scie à métaux portant sur la lame un pansement blanc noué. Ce travail est différent des objets recouverts de sparadrap car si le bricolage est toujours présent, apparaît une représentation de la blessure. Il inverse alors les rôles : c'est l'outil qui est blessé. La délicatesse du nœud, suggérant le soin apporté au geste dans le *care*, est le détail qui met l'accent sur le décalage de l'action : c'est la lame de la scie qui est « pensée » (pansée). Et les dents agressives de l'outil contrastent alors avec le nœud fragile réalisé à la main. « Dans la vision occidentale de la réparation, tout l'effort du réparateur (garagiste, mécanicien, chirurgien ou assureur) consiste à effacer autant que possible les traces du geste réparateur, à faire en sorte que les cicatrices soient le moins visibles possible »³¹³. Dans le travail de Dietman, la rupture reste visible et devient œuvre.

313. HILLAIRE
Norbert, *La
réparation dans l'art*,
op. cit., p. 54.



Figure 17. Erik Dietman, *La scie malade*, 1961. Scie, bande Velpeau.
Source : Centre Pompidou.

314. Fonds régional
d'art contemporain.

Une autre illustration de ces regards artistiques est donnée par une exposition nommée « Réparations ». Organisée par le FRAC³¹⁴ Centre-Val de Loire, elle s'est tenue du 28 avril au 6 août 2017 à Orléans. La volonté était de mettre en résonance quatre installations de l'artiste Kader

Attia, qui travaille depuis des années sur la notion de réparation, avec des œuvres d'artistes et d'architectes³¹⁵ choisies dans les collections du FRAC du fait qu'elles énonçaient cette même idée. Selon Aurélie Lesieur³¹⁶, chargée d'accueil et de médiation au FRAC, la représentation du concept pouvait être multiple, une réparation architecturale après une catastrophe par exemple. Ce fut le cas du projet de Shigeru Ban³¹⁷, créé à la suite du tremblement de terre qui eut lieu à Kobe. Il imagina et réalisa des maisons construites à partir de tubes de carton et de caisses de bière, ceci afin de reloger rapidement ceux des sinistrés ayant perdu leur logement. Mais la réparation peut être aussi psychologique. L'exposition présentait une maquette de la réhabilitation possible de Berlin conçue par Daniel Libeskind, lorsqu'il réfléchit à restructurer un quartier de Berlin resté en friche suite aux dommages de la guerre.

La dernière pièce de l'exposition était une œuvre de Kader Attia nommée *Arab Spring*³¹⁸. Créée le 16 juin 2017, elle était composée de plusieurs vitrines vides reprenant les codes et les formes du musée du Caire en Égypte et transformées par la performance de l'artiste franco-algérien. Sur le sol, étaient déposées des briques et des pierres dont l'artiste s'était saisi pour les jeter sur les vitrines et en briser les vitres. Comme l'explique Aurélie Lesieur, l'action faisait écho à un événement qui s'était produit au musée du Caire en 2011, lors de la révolution des printemps arabes, une manifestation ayant porté atteinte à ce musée internationalement reconnu. Présenter une destruction pour évoquer le thème de l'exposition était volontaire : « On pense souvent la réparation comme étant un dispositif de l'après, c'est-à-dire quelque chose qui vient après une catastrophe »³¹⁹. Mais finalement c'est aussi un processus qui amène vers une autre forme. C'est tout l'intérêt de la perception qu'en a Kader Attia que d'en montrer deux aspects possibles : « La réparation occidentale qui est vue comme un retour initial des choses ; et la réparation extra-occidentale qui prend en compte la destruction et la réparation comme quelque chose qui fait partie de l'objet et de la nouvelle forme de cet objet. Et donc la destruction fait partie intégrante de la réparation »³²⁰. La réparation est donc « l'envers »³²¹ de la blessure. Elle participe du désir d'agir pour recréer, pour donner corps à un manque.

315. Artistes et architectes exposés : Kader Attia, Shigeru Ban, Daniel Buren, Bernd & Hilla Becher, John Hejduk, Tadashi Kawamata, Alina Slesinska, Eustachy Kossakowski, Minimaforms, Krzysztof Wodiczko, Daniel Libeskind, Miguel Palma, Massinissa Selmani.

316. L'entretien a été réalisé à Orléans par Mathilde Ayoub le 16 juin 2017 dans le cadre de « Destination collection ». Création sonore de Paul Behnam, édition de Benjamin Delille.

317. BAN Shigeru, « Paper Log House », Kobe, 1995.

318. ATTIA Kader, « Arab spring », 2014.

319. Propos de Aurélie Lesieur dans l'entretien de Mathilde Ayoub.

320. *Id.*

321. HILLAIRE Norbert, *La réparation dans l'art*, *op. cit.*, p. 53.

RÉPARER LES BLESSURES

L'artiste franco-algérien travaille principalement sur le thème de la réparation et de ce fait s'intéresse aux blessures des individus comme à celles de l'Histoire. Il interroge son passé, marqué par la colonisation, et les traces qui en demeurent. Il se veut critique de l'Occident, dont il dénonce notamment l'impérialisme, les exactions coloniales. « Il en voit un prolongement direct, en France, dans les discriminations sociales et religieuses, la culture de la peur à l'encontre des étrangers, les violences policières ciblées, ou encore les reconduites à la frontière des sans-papiers »³²². Ce sont pour l'artiste toutes ces blessures sociales qu'il cherche à réparer par l'intermédiaire du geste artistique.

À la Documenta de Kassel en Allemagne, en 2012, il présentait une œuvre intitulée *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*. Il faisait le parallèle entre des « gueules cassées » de la guerre de 1914-18 et des masques africains abîmés-rapiécés-bricolés. Ce travail avait en partie pour but de mettre l'accent sur l'histoire des colonies françaises. En effet, elles ont joué un rôle important pendant la Première Guerre mondiale, fournissant aux Alliés des soldats, de la main-d'œuvre et des matières premières. S'interroger aujourd'hui sur la colonisation équivaut, selon lui, à analyser et dénoncer toutes les formes de domination, celles des genres, des origines, de la couleur de la peau, des classes sociales.

C'est ce que Kader Attia a entrepris de faire en 2016, avec sa famille et son associé Zico Selloum, en ouvrant un lieu nommé *La Colonie* (le mot est intentionnellement barré). L'expression barrée désigne et prend à la fois à revers l'image de la colonisation. D'habitude, la biffure signifie le refus du mot concerné, elle désigne une erreur ou est la marque d'un brouillon, d'une version antérieure à celle considérée comme définitive. Étant ici mise en évidence, elle intrigue et d'emblée appelle à la réflexion. En posant implicitement des questions comme « qu'est-ce qui est erroné, qu'est-ce qui est refusé ? », l'expression barrée joue le même rôle que la réparation visible d'un objet : elle révèle la blessure. Mais il ne s'agissait pas ici d'objets ou d'une installation dans une exposition : il mettait en performance une réparation ou plus exactement les conditions sociales et culturelles pour qu'elle adienne.

Cet espace gratuit et ouvert à tous, était situé à deux pas de la gare du Nord,

322. DERLON
Brigitte, JEUDY-
BALLINI Monique,
ATTIA Kader et
BARRADA Yto, « Le
Maghreb en partage.
Entretien croisé
avec Kader Attia
et Yto Barrada »,
Perspective, 2 | 2017,
mis en ligne le 30 juin
2018.

dans un quartier de Paris où se mêlent les populations africaines, indiennes et asiatiques. Pour Attia, il s'agissait d'une tribune pour « toutes les identités et toutes les histoires, en particulier les minorités »³²³, selon une journaliste du *Monde*. Cette tribune visait à les réunir dans un lieu de paroles, d'écoutes, de partages, d'expérimentations et de monstrations, tentant de répondre ensemble à une volonté de réparation sociale et culturelle. Le site web la justifiait ainsi : « Par-delà les clivages religieux ou politiques, nos sociétés contemporaines ont atteint un niveau jusqu'alors inégalé de fragmentation que seul l'aménagement d'espaces de dialogues, de rencontres, de confrontations permettra de faire reculer »³²⁴. Pendant trois ans et demi, le public a pu débattre de la décolonisation, en priorité en rapport avec le continent africain. Il a pu venir boire un verre en écoutant des concerts ou assister à des débats animés par des universitaires, des artistes ou des acteurs sociaux. *La Colonie* a été un lieu de rencontres, où la réflexion a été décloisonnée et hétérogène, où le débat s'est enrichi de la diversité de points de vue autour du concept de réparation. Malheureusement pour des raisons d'endettement associées à la fermeture imposée par la pandémie, le lieu a fermé définitivement ses portes le 20 juillet 2020. Cet exemple montre la fragilité et les limites de ce type de projet culturel.

Quand l'œuvre de l'artiste franco-algérien traite de la réparation des blessures, la présente recherche analyse comment le *faire* dans les espaces de/en souffrance mobilise le concept de réparation. Quand une approche relève d'une conception hylémorphique³²⁵, l'autre va chercher à comprendre les blessures du milieu par l'intermédiaire de l'action. D'un côté, Attia s'appuie sur sa légitimité d'artiste engagé pour susciter du débat sur des thèmes qui interpellent l'histoire nationale de la France. Le lieu est choisi et organisé dans le but de créer *ex nihilo* un espace de débat. Dans le cas de cette recherche, l'hypothèse est que l'espace lui-même est la source de débats en raison de ses caractéristiques d'espace de/en souffrance et du travail de transformation qui est fait sur lui. Pourtant les deux démarches convergent vers la même limite qui est l'énorme différence d'échelle entre le geste de l'artiste et le sujet dans son ampleur. Elles témoignent finalement chacune, à leur manière, de l'impossibilité d'une réparation. Car la situation n'est pas celle que décrit Crawford quand il répare des motos. Dans le cas présent, le rôle de l'artiste est plutôt celui d'un médiateur qui va faire apparaître l'idée d'une réparation.

Dès lors, l'exemple de *La Colonie* éclaire l'objet de la recherche en rendant

323. Article dans *Le Monde culture*, 22-07-2020, signé par Roxana Azimi.

324. Le site du lieu. URL : <https://www.lacolonie.paris/informations/>.

325. Cette notion a déjà été abordée dans le chapitre 2. Elle parle de l'approche de praticiens qui imposent des formes issues de leur esprit à une matière issue du monde extérieur, selon Ingold, une vision qui va de l'image à l'objet.

326. INGOLD Tim,
*Faire : anthropologie,
archéologie, art et
architecture, op. cit.*

possible le déplacement du concept de réparation vers la création d'un espace de/en débat. Déjà, une distinction a été faite avec la restauration et, de manière générale, avec tout retour à un état antérieur ou supposé meilleur (le champ sémantique du *-re*. En ce sens, il existe encore une fois un rapprochement possible avec la pensée de Tim Ingold, quand pour lui le *faire* (le *faire-défaire-refaire* dans cette partie est un « processus de croissance »)³²⁶. Or agir dans les espaces de/en souffrance demande d'intégrer le déjà là, en quelque sorte la dimension vivante du milieu. Dès lors, l'action menée va le transformer mais aussi construire des échanges entre les différents acteurs. Il n'y a donc pas de retour en arrière et les patients de la psychiatrie ne seront pas guéris par l'action menée, les prisonniers ne seront pas libérés ou un conflit militaire arrêté. En revanche, la réparation se conçoit, comme le *care*, comme une action créatrice de valeur et d'éthique, comme un geste qui transforme la relation entre la situation et celui qui agit sur elle. Aussi, le prochain chapitre de la thèse, *Espace de/en débat*, illustrera-t-il cette proposition : l'action de réparer, sous certaines conditions, engendre des espaces réflexifs rendant possible le débat. Les limites en seront aussi explorées.

CHAPITRE 7 – ESPACE DE/EN DÉBAT

Contrairement aux autres chapitres de la thèse, les deux derniers ne sont pas autonomes mais étroitement liés. Analysé, le concept de réparation nous a permis de comprendre certains enjeux de l'action et d'en voir également les limites. Dès lors que l'on élargit ce concept à la possibilité de construire du débat, s'ouvrent alors d'autres perspectives. La réparation engendre une action qui se rapporte à une finalité, à un achèvement, fût-il temporaire. Au contraire, la notion de débat engage des discussions entre différents interlocuteurs, l'ouverture vers des points de vue. Elle représente donc une figure de mouvement. Alors que la réparation termine une action ou du moins une phase de celle-ci, la naissance d'un débat engage au contraire des ouvertures possibles, dans la dynamique même du *faire-défaire-refaire*. Il s'agit donc d'élargir la réflexion et de tenter de distinguer les différentes manières qui peuvent lier *faire* et débattre dans les espaces de/en souffrance.

Au sens courant, un débat est une discussion ou un ensemble de discussions, souvent organisées et généralement animées, entre plusieurs personnes qui exposent, sur un thème donné, des avis, des idées ou des opinions différentes, voire contradictoires. La notion analysée dans le cadre des espaces de/en souffrance ne procède pas de ce sens commun. Il ne sera pas question ici de débats comme les médias ou les politiques en organisent entre des candidats aux élections ou de discussions au sein d'une assemblée. Le terme n'est pas plus associé au droit constitutionnel ou à une phase de procédure judiciaire du droit pénal. Mais il garde de son étymologie (battre, rosser) l'expression d'une intensité et d'un enjeu : la possibilité d'une réparation dans les espaces de/en souffrance, la possibilité aussi que soient exprimés des points de vue en décalage les uns par rapport aux autres.

Il faut rappeler, et ce fut évoqué plusieurs fois dans cette thèse, que le contenu principal de la réflexion s'attache à explorer les processus créatifs. C'est l'analyse du rôle du *faire* comme vecteur, comme catalyseur de ceux-ci dans des espaces de/en souffrance. Il devient, au cours de la recherche, le *faire-défaire-refaire*. L'action-même, qui n'aboutit pas forcément, ou différemment de ce qui était escompté au départ, joue elle-aussi un rôle similaire, tenant toute sa place comme vecteur d'activation ou comme

générateur de situations conflictuelles. En effet, les contraintes rencontrées au cours du processus créatif sont parfois telles dans les espaces de/en souffrance, qu'elles n'impliquent pas nécessairement un résultat probant. Pour autant, elles obligent à un questionnement continu et mobilisent les capacités créatives également en continu. Prendre en considération la notion de débat éloigne l'action de sa finalité initiale pour entraîner le sujet du côté des conséquences pour les individus impliqués. Alors, « l'Autre devient visible »³²⁷. L'action, quels qu'en soient les résultats, va induire des transformations qui vont produire des discussions, des échanges de points de vue qui ne feront pas forcément consensus mais pourront développer de la controverse. Pour aller plus loin, on peut alors s'interroger sur ce qui fait débat et en quoi cela fait du débat.

327. JACQUES Francis, LEUTRAT Jean-Louis, *L'autre Visible*, Méridiens Klincksieck : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998, 220 p.

Réfléchir sur l'action et le débat dans les espaces de/en souffrance, n'étendrait-il pas le rôle du processus du *faire*, étudié jusqu'à présent dans la thèse, vers des enjeux politiques et sociétaux ? À la suite du propos du premier chapitre sur la genèse du *faire* (que nous avons appelé l'impulsion), il est possible d'émettre l'hypothèse que ce sont ces enjeux qui en sont le principal moteur. L'impulsion comme source originelle irait puiser au fond de chacun, dans son sentiment le plus profond, dans sa « honte d'être un homme ». Ce sentiment ne serait pas éprouvé seulement dans les situations extrêmes décrites par Primo Levi à partir de son expérience à Auschwitz. Il serait possible, comme le suggèrent Gilles Deleuze et Félix Guattari, de l'éprouver également devant des situations où l'on se retrouve face à « la bassesse et la vulgarité d'existence qui hante les démocraties, devant la propagation de ces modes d'existence et de pensée-pour-le-marché, devant les valeurs, les idéaux et les opinions de notre époque »³²⁸. Cette épreuve ferait qu'il n'est pas possible de se sentir en dehors de son époque, de n'être pas complètement impliqué en elle. Certes, toute personne n'est pas responsable des problèmes d'une société et doit vivre avec ceux-ci. Mais si elle n'agit pas, sa propre inaction lui devient flagrante. Pour Deleuze et Guattari, ce sentiment de honte est un des plus puissants motifs de la philosophie. Alors, peut-être cette quête soulève-t-elle le besoin plus profond d'interroger notre démocratie.

328. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, p. 103.

Les propos qui suivent peuvent en être une illustration. Ils décriront, dans un premier temps, une expérience pédagogique engagée dans un bidonville, situation dont la complexité même interroge le citoyen et naturellement le futur architecte et notamment son rôle, lequel n'est pas

seulement celui de concevoir et construire du bâti par exemple mais, car comme l'énonce Xavier Bonnaud : « L'architecture est en mesure de proposer des possibles, des expérimentations anticipatrices, de nouveaux imaginaires qui nourrissent le processus politique de décision et l'horizon imposé d'évolution des modes de vie »³²⁹. Sous l'intitulé de « ripostes constructives », l'expérience de Saint-Fons sera ensuite étudiée et il sera évoqué en quoi le débat fut impossible. Enfin sera abordée la question de la légitimité : « au nom de quoi » le *faire-défaire-refaire* dans les espaces de/en souffrance fait-il débat ?

329. BONNAUD Xavier, « Construire au contact du risque. Vers de nouvelles relations entre édifices, aménagements urbains et milieux. », *Le Philotopie*, n° 11, 2015, p. 21.

PÉDAGOGIE ENGAGÉE

Enseignante à l'École d'Architecture de la ville & des territoires de Marne-la-vallée (Val de Marne), Pascale Joffroy s'est rendu compte qu'en descendant du RER à Champs-sur-Marne, elle rencontrait trois types de populations : des étudiants, des enseignants et des Roms d'origine roumaine ayant émigré en France. Analysant de plus près le campus Descartes, lequel accueille beaucoup de bâtiments d'enseignement supérieur, elle a remarqué qu'il ne comportait que très peu de logements. Finalement, les habitants les plus nombreux de ce campus sont les Roms (800 personnes recensées en moyenne annuelle par le collectif Romeurope 94). Expulsés en moyenne tous les deux mois et demi, ils sont pourtant là en permanence. C'est cette incertitude fondamentale de l'habitat qui confère aux bidonvilles et à ceux qui y vivent leur qualité d'espaces de/en souffrance.

*Expulsés, ne veut pas dire qu'ils partent. Ils sont expulsés et on détruit leurs fragiles habitats. Ils partent en une heure et donc n'emportent pas toutes leurs affaires. Ils perdent beaucoup, ce qui engendre des retards à l'insertion et une pauvreté accrue, accentuant la précarité de leurs conditions de vie. Puis, ils se réinstallent le jour même ou le lendemain, à 100 mètres de là. Ils savent très bien construire vite. Ils se considèrent comme des habitants non définitifs de Marne-la-vallée. Ils aiment ce territoire parce qu'ils ont commencé à s'y installer. Ils savent où il y a le Super U, ils ont des associations qui les aident.*³³⁰

330. Cité de l'architecture et du patrimoine. Intervention de Pascale Joffroy à l'occasion de la 3^e série du colloque « Nouvelles richesses » : *L'habitat et les territoires*, organisé à la Cité de l'architecture le 19 octobre 2016.

La confrontation des deux mondes, celui des étudiants et celui des Roms,

a interrogé l'enseignante. Déjà, au sein de l'école d'architecture, elle a remarqué des fonctionnements et des choix qui amplifient la dichotomie. Ainsi, les prototypes conçus par les étudiants, les matériaux qu'ils emploient sont régulièrement mis à la poubelle à la fin de l'exercice de réalisation. Un autre exemple : des voyages d'étude pour aller visiter des bidonvilles au Venezuela, au Brésil ou en Indonésie, mais un désintérêt pour ceux qui sont installés à 100 mètres de l'école.



Figure 18. Photo de présentation du site « Système B (comme bidonville) » .

Source : <https://systemebidonville.com/>

Partant de ces constats, elle a mis en place trois types d'actions. D'abord, elle a cofondé une association d'architectes intitulée « Système B (comme bidonville) »³³¹. Ses membres ont commencé à concevoir des réalisations dans le bidonville. « Non pas construire à la place de »³³², car les habitants roms savent construire ce qui est immédiatement utile pour eux. Mais l'association les a aidés à créer ce qu'ils n'intégraient pas jusqu'à présent, comme l'isolation dans les baraques, des infrastructures (passerelles, escaliers d'accès), des toilettes privées. Elle a aussi réalisé des programmes commandés par des associations locales avec lesquelles elle travaille (Convivances et Romeurope 94). Ainsi un accueil périscolaire a été construit avec des matériaux recyclés, sorte d'école pour les enfants du bidonville (qui ne sont pas scolarisés). Elle invente aussi des programmes comme des jeux d'enfants, des tyroliennes, des balançoires, etc. Finalement, l'enseignante a créé un cours et un workshop de master intitulé « Bidonvilles et habitats précaires ». L'initiative est fondée sur le constat que les écoles d'architecture sont « un beau terreau de réflexions » et que les étudiants se passionnent pour ces sujets. Elle part du postulat

331. *Système B* est une association à but non lucratif, régie par la loi de 1901 et composée d'architectes, d'auto-constructeurs, de journalistes, d'étudiants et d'enseignants.

332. Pascale Joffroy à l'occasion de la 3^e série du colloque « *Nouvelles richesses* » : *L'habitat et les territoires*, *op. cit.*

que si ce genre de réflexion est abordé là, il est alors possible de retourner le regard et peut-être de convaincre les élus locaux qu'il y a autre chose à faire que des expulsions permanentes. Pascale Joffroy s'est d'autre part intéressée au thème de la norme et à cet *a priori* que les bidonvilles sont démolis pour non-conformité. Pour elle, il ne s'agit pas de s'en abstraire totalement mais bien de la considérer en particulier comme un élément qui gêne voire empêche de construire des logements réellement adaptés aux plus démunis, ceux qui sont d'une grande vulnérabilité sociale. Le bidonville pourrait au contraire devenir un habitat temporaire, dans l'attente de se loger dans des logements sociaux normés.

Ces différents types d'engagement ouvrent des champs de réflexion et placent la mise en débat sur plusieurs plans. D'abord sur un plan institutionnel avec l'abolition des frontières entre l'école d'architecture et les habitants des bidonvilles. Ce sujet n'est pas nouveau, « mais sa prise en compte en France reste architecturalement marginale, reléguée à la frontière négligée de l'architecture avec le politique »³³³. Sensibiliser les étudiants à ce milieu complexe, c'est déjà les sortir du monde de l'école, de son intériorité protégée avec son relatif consensus. Pour avoir vécu des situations similaires, il est aisé d'imaginer le type de difficultés que de telles démarches génèrent au sein de l'école. D'abord elles font sortir du cadre sécuritaire de l'institution. Il faut alors en général établir une convention, signée par les différents partenaires, qui définit le cadre du travail que les étudiants réaliseront hors les murs. Or dans ce cas-là, il semble difficile de rédiger quelque convention que ce soit, ou alors il faut passer par l'association « Système B », d'où l'importance de la création en parallèle de cette structure. Au-delà de cette dimension administrative, travailler sur le sujet des bidonvilles conduit à se situer en marge des autorités, lesquelles considèrent ces lieux comme un risque pour l'ordre public. L'institution pédagogique, confrontée à son environnement local et à ces morceaux de ville informels, quitte alors une position de neutralité. Autrement dit, l'action des étudiants ouvre un débat politique et sociétal.

Développer une pédagogie qui sensibilise les étudiants à ces sujets invisibles remet au centre d'une école d'architecture le rôle, l'éthique et l'engagement de l'architecte. « Le bidonville étant l'expression brute d'un besoin »³³⁴, la responsabilité d'agir sur lui, de le transformer, ne peut reposer seulement sur ceux qui subissent mais implique également ceux qui expriment, racontent la situation. On est alors loin des représentations

333. Texte paru dans *Nouvelles Richesses* (Obras-Frédéric Bonnet & Collectif AJAP 2014, éd. Fourre-Tout), à l'occasion de l'exposition d'architecture du pavillon français de la Biennale d'architecture de Venise, 2016.

334. JOFFROY Pascale, « Actualité du bidonville », *Urbanisme*, automne 2017, n° 406, p. 43.

conventionnelles de l'habitat et de son relatif consensus, enseignées en architecture.

L'apprentissage des savoirs s'en trouve décalé et l'architecte ne se place plus comme un sachant. Il agit pour améliorer les conditions de vie des habitants et travaille à changer le regard, à retourner les certitudes et à modifier les situations. Il développe pour cela des travaux qui « opèrent des dissensus »³³⁵. Il agit pour faire comprendre le rôle social du bidonville, pour l'accepter en positif, le penser comme porteur de richesses et de ressources, tentant de rompre le cycle infernal et illusoire de la destruction. C'est la construction d'un décalage au sein même de la formation en architecture qui est en jeu, et c'est ce décalage qui fait débat.

335. RANCIÈRE
Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Édition La Fabrique, 2008, p. 72.

336. Le terme « plug-in » vient du verbe anglais *to plug in* qui signifie « brancher ». Le choix sémantique est précis, il suppose qu'il y ait un *plug-out* (débrancher) possible, métaphore pour l'enseignante de l'expulsion.

337. Site internet « Système B (comme bidonville) ». <https://systemebidonville.com/>

338. RANCIÈRE
Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 70.

339. *Id.*, p. 72.

Dans ce cas en effet, les étudiants ne se sont pas contentés de porter sur les problèmes un point de vue extérieur. Ils se sont directement impliqués dans la concrétude d'une situation réelle. Et depuis 2016, ils ont, chaque année, réalisé des mini-projets conçus en un temps court, qu'ils ont nommés des « plug-in »³³⁶. Ces derniers devaient être : « respectueux des modes de vie, complémentaires aux dispositifs existants et aux savoir-faire des habitants, adaptés à une économie de pauvreté et conformes à la temporalité du bidonville »³³⁷. Les propositions pouvaient être faites aux habitants puis co-réalisées avec eux sous la forme de co-constructions ou grâce à une aide logistique.

Les étudiants ont fait ainsi collectivement l'expérience du dissensus et des réactions qu'elle engendre. Cette compétence est essentielle chez les architectes : elle est donc intéressante pour leur formation personnelle et professionnelle, au-delà de l'implication propre dans un sujet de société qui leur a été ainsi permise. La notion de dissensus, associée à Rancière, désigne plutôt « des opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible »³³⁸. Les stratégies énoncées dans les propositions pédagogiques de Pascale Joffroy suggéraient, en reprenant les termes de Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, « de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects »³³⁹.

Ce dissensus s'est d'ailleurs opéré à l'échelle du groupe d'étudiants, leur

action n'ayant pas forcément produit le résultat escompté. En effet, certains objets comme le poêle à bois ou les passerelles ont été bien accueillis par les habitants. D'autres actions, comme le travail sur une structure pliable et dépliable pour le seuil des baraques, n'ont pas été appropriées par les habitants et les ont même laissés perplexes. Pour Joffroy, cette difficulté venait d'un défaut d'immersion, de travail sur place. Les étudiants n'ont pas compris le véritable besoin des usagers. Mais se tromper sur les besoins des habitants des bidonvilles fait partie de l'apprentissage des savoirs et questionne également l'action de l'architecte. Le débat qui ressort de cette démarche atypique serait-il que l'on cesse de vouloir remplacer le bidonville et que l'on s'intéresse plutôt à la manière de l'aider à s'améliorer en tant que tel, comme un habitat construit par des gens qui en ont besoin ? Est-ce en voulant « refaire le monde »³⁴⁰ que l'on aidera ou en pensant ces quartiers comme des phénomènes urbains avec leur persistance indubitable et avec leur dignité ?

Selon Sennett, les artisans étant attachés à l'excellence du travail en soi, « illustrent la condition humaine particulière de l'engagement »³⁴¹. Dans l'exemple pédagogique étudié, le *faire* engage les étudiants pratiquement. Même s'il n'est pas facile de savoir quelle est la marge de manœuvre de l'architecte dans ces situations complexes que sont les habitats précaires, il cherche tout de même, selon Sennett, les bonnes dispositions pour « agir bien »³⁴². C'est ce que l'auteur désigne par la notion de *craftsman* (l'homme de l'art), qui le place dans une catégorie plus inclusive que celle de l'artisan. « Il représente en chacun de nous le désir de bien faire quelque chose en soi, concrètement »³⁴³. Les étudiants, au moins pour certains d'entre eux, sont sans doute mus par ce désir. Mais la réflexion de Sennett permet d'aller plus loin. Il est possible de penser que le travail mené avec les Roms est « marqué »³⁴⁴ comme « un acte politique, non pas au sens programmatique, mais parce qu'il s'agit d'une manière plus fondamentale d'affirmer objectivement sa présence ». En effet, les équipements temporaires réalisés sont des témoins de l'engagement de l'école d'architecture sur le terrain. Les actes de construction en sont des traces physiques. Au-delà des usages que ces constructions ont créés, ces traces font apparaître le problème des bidonvilles que notre société n'assume pas. Quand les autorités expulsent et détruisent, notamment le centre périscolaire, l'ambiguïté de l'acte est soulevée. De quel droit détruire une école au bulldozer ? Pourquoi expulser les habitants du camp en sachant qu'ils vont le reconstruire à quelques centaines de mètres à peine ? Nous pouvons émettre l'hypothèse

340. JOFFROY
Pascale, « Le citoyen arrive ! Vers une société active sur son cadre de vie », *D'Architectures*, automne 2011, n°198, pp. 41-59.

341. SENNETT
Richard, *Ce que sait la main*, *op. cit.*, p. 32.

342. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*

343. SENNETT
Richard, *Ce que sait la main*, *op. cit.*, p. 199.

344. *Ibid.*

que ces lieux construits, par leur existence-même, donnent à ces espaces de/en souffrance la qualité d'espaces de/en débat.

DES RIPOSTES CONSTRUCTIVES

« Système B (comme bidonville) » n'est pas une démarche isolée. Il existe plusieurs associations engagées sur les mêmes thématiques. Le PEROU³⁴⁵, fondé en 2012, est un laboratoire de recherche-action sur la ville hostile conçu pour que s'articulent ensemble action sociale et action architecturale. Se référant « aux droits fondamentaux européens de la personne et au "droit à la ville" qui en découle, le PEROU se veut un outil au service de la multitude d'indésirables, communément comptabilisés comme cas sociaux voire ethniques, mais jamais considérés comme habitants à part entière »³⁴⁶. Ses acteurs expérimentent de nouvelles tactiques urbaines, qu'ils nomment « ripostes constructives », avec lesquelles ils souhaitent améliorer l'habitat des personnes vivant dans des bidonvilles ou des sans-abris vivant dans la rue.

Le terme de « ripostes constructives » est éloquent et retranscrit les pratiques de l'architecture alternative réalisées par le collectif. Le nom de « riposte » signifie que l'action de construire est réalisée pour répondre à une « attaque ». Au départ se pose un problème politique, la situation est complexe et interroge l'équipe d'acteurs du PEROU composée de chercheurs, artistes, architectes, etc. Pour Sébastien Thiéry, politologue et initiateur du collectif, il est important de « penser et construire l'opposition face à ce qui se présente »³⁴⁷. Enseignant également à l'École nationale supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, il évoque la position des architectes dans les situations difficiles comme celle des bidonvilles. Il s'agit pour lui de se munir d'outils qui associent le pensé à l'agir, leur donnant la possibilité de devenir des opérateurs d'enquêtes et de recherche. Les constructions produites peuvent alors être matérielles mais aussi immatérielles. Il est en effet pour lui nécessaire parfois de se « retenir de construire » et de se contenter de répertorier et de documenter les multiples composantes d'un contexte et d'une action.

Mettre en place une telle architecture de proximité relève alors d'une « politique de l'attention »³⁴⁸, où l'espace (le contexte) et l'action (l'envie d'agir) sont les composantes qui vont rendre possible la construction de la

345. Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines.

346. Site internet « PEROU ». <https://www.perou-paris.org/Publications.html>

347. L'École nationale supérieure d'Architecture de Strasbourg. Intervention de Sébastien Thiéry au nom du collectif PEROU : « Construire l'action », organisé à Strasbourg le 19 janvier 2018.

348. *Id.*

pensée. Elle trouve donc son origine dans le fait de se sentir concerné, ce qui va se concrétiser dans un engagement, dans une expression publique collective. Il reste dès lors une question à approfondir. Si l'engagement s'inscrit dans un processus mettant « en place » et non « en œuvre »³⁴⁹ des « ripostes constructives », il est utile d'examiner à qui elles s'adressent. L'analyse de l'expérience de Saint-Fons, présentée dans les carnets de bord, va permettre d'aller plus loin dans cette réflexion.

Ce site appartient à la catégorie des quartiers considérés comme « sensibles »³⁵⁰ et concerne des populations souvent en situation précaire. La polysémie du qualificatif interpelle. En médecine, est sensible un point du corps ou une évocation qui provoque chez le patient une réaction. Les recherches en anthropologie définissent les « terrains sensibles »³⁵¹, comme des espaces d'enquête où les populations sont composées d'immigrés clandestins, de réfugiés politiques, de personnes marginalisées et en souffrance. Une question se pose dès lors : les quartiers d'habitat social peuvent-ils être qualifiés d'espaces de/en souffrance, assimilant le terme de « sensible » à celui de « souffrance » ? Si les « quartiers sensibles » ont des similitudes avec eux par les mots qui sont employés, le terme même de « souffrance » fait référence à une vision qui leur est extérieure. Car dès qu'ils sont considérés autrement, depuis l'intérieur par exemple, la notion de souffrance devient très relative. Il existe en outre un débat sur la qualification qui leur est attribuée (sensibles, en difficulté, défavorisés etc.) et sur la possible conséquence qu'ils seraient ainsi stigmatisés, les assignant à des « problèmes ». Or qui dit qu'il y a nécessairement des problèmes et surtout dans ce cas lesquels ? Ne sont-ils pas plus complexes que cela et en simplifier la qualification n'est-il pas déjà les stigmatiser ?

Dans ces territoires partiellement en marge, les centres sociaux, les médiathèques et les associations sont souvent impliqués sur le terrain pour créer du lien social par l'intermédiaire d'activités culturelles. Mais il est également courant de faire appel à des artistes, notamment pour des missions ponctuelles. Que l'artiste ait une vision décalée et puisse comprendre des complexités que certains acteurs ne voient pas, pourquoi pas. Mais de là à ce qu'il puisse résoudre les problèmes dans leur complexité et leur disparité uniquement par ses actes, il y a matière à en douter. C'est ce qui va être pour une part énoncé dans la suite du chapitre, en prenant appui sur l'expérience de Saint-Fons.

349. Sébastien Thiéry insiste sur cette différence de définition. Cette distinction met l'accent sur le rôle de l'architecte non pas comme un sachant qui construit son œuvre mais comme un individu qui va construire avec les autres.

350. C'est à partir de 1977 qu'apparaissent les premiers dispositifs mis en place par les institutions publiques pour résoudre les problèmes rencontrés dans les quartiers d'habitat social. Ces politiques successives ont visé à améliorer les situations grâce notamment à des opérations de réhabilitation et à des actions favorisant la participation des habitants.

351. BOUILLON Florence, FRESIA Marion, TALLIO Virginie, *Terrains sensibles. Expériences actuelles de l'anthropologie*, Paris, Centre d'études africaines, EHESS, 2006.

En janvier 2017, la Ville passa la commande d'expérimentations urbaines. La demande était de travailler avec un « quartier sensible ». Appelé « Carnot Parmentier » par la municipalité, les habitants le nommaient « Les Grandes Terres ». Cette différence d'appellation venait du fait que la première se rapportait au nom du lieu-dit, tandis que la seconde qualifiait cette partie spécifique du quartier. Il faut noter qu'il est important, pour les personnes vivant dans les territoires, d'énoncer clairement leur appartenance. La dénomination de l'espace habité peut dès lors être source de débat, et donc d'incompréhension. Dès que la commande fut engagée, cette singularité donna l'idée de concevoir, avec les habitants, un logo comme signe collectif de l'espace qu'ils habitaient. Plusieurs propositions furent imaginées parmi lesquelles le choix se porta sur un motif à caractère revendicatif, en quelque sorte une forme de « ripostes constructives ». Le dessin fut imprimé sur des tee-shirts à l'occasion de la « Fête des Voisins » de juin 2017. Ce détail relatif à la différence de terminologie rapportée à un même lieu témoigne de l'écart qui peut exister entre le regard extérieur et celui qui est porté depuis l'intérieur : une illustration du propos énoncé plus haut quant à la pertinence d'appliquer ou non le terme de « souffrance ».



Figure 19. Logo dessiné avec les habitants et imprimé sur des tee-shirts à l'occasion de la « Fête des Voisins ».

Source : auteure, 2017.

« Les Grandes Terres » sont situées devant le théâtre Jean Marais, à dix minutes à pied du centre-ville de Saint-Fons. Elles sont constituées de trois unités d'habitation entourant un vaste terrain recouvert d'un revêtement en sable stabilisé. Elles sont aussi repérées, notamment par la presse ³⁵², comme la tour 54 (un bâtiment de douze étages) et les barres 59 et 58. Ces qualificatifs par numéros sont stigmatisants *a priori* par l'anonymat qu'ils suggèrent. Or au cours de l'évolution de la mission, les habitations

352. « Saint-Fons : première démolition d'une tour », *Le magazine Nouveau Lyon*, 18/09/2020.

se révéleront ne pas répondre aux images qui leur ont été attribuées de « grands ensembles » surdimensionnés. Le sujet du débat est de nouveau la différence d'appréciation des qualités du quartier et des logements selon le contexte depuis lequel est exprimé le point de vue.

Ainsi, dans ce même article où le quartier est représenté sous un angle négatif, un ancien résident du 58, qui y vécut jusqu'en 1976, évoque quant à lui plutôt les qualités de l'habitat. « Les appartements de la résidence "Les Grandes Terres" étaient particulièrement recherchés et très difficiles à obtenir. Ils offraient un réel confort aux locataires, grands appartements lumineux avec balcons, chauffage central, une belle aire de jeux pour les enfants avec bancs, bacs à sable, parkings et garages »³⁵³. Durant tout le temps de la mission, les échanges avec les habitants conforteront ce point de vue. En général, ils appréciaient leurs logements et l'espace central qui les reliait. Sa configuration laissait en effet la possibilité de jouer aux jeux de ballon tout en préservant un secteur sous les arbres où l'on pouvait se reposer et se rencontrer. C'est là que se trouvait aussi un jeu d'enfants.

353. *Id.*

La commande stipulait que l'expérimentation urbaine devait permettre de rendre concrète la participation habitante, tant à une étape de conception (à partir du recueil des besoins et des envies) qu'au niveau de la réalisation (aménagements éphémères, bancs-jardinières...). Le but était d'enclencher des dynamiques de changement sans attendre que la nouvelle proposition d'aménagement du quartier envisagée soit livrée. Mais il n'avait pas été précisé dans la commande que le nouveau projet urbain conduisait à détruire des logements et que quarante-huit ménages devraient être relogés, par le bailleur³⁵⁴, dans la commune ou dans l'agglomération. La sollicitation d'origine fut donc, dès le départ, fondée sur un contenu faussé. Enclencher un atelier participatif avec des personnes amenées à quitter le quartier, voire Saint-Fons, ne pouvait en aucun cas se révéler aisé voire même fonctionner, compte-tenu de l'ambiguïté éthique de la situation. Et c'est bien sur ce plan éthique et politique que le débat s'orienta très vite. Il y eut donc au départ une grande résistance, certains habitants ne souhaitant pas prendre part à des réflexions concernant des lieux dans lesquels ils ne vivraient plus. La commande paraissait absurde et la mission commençait mal. Ce premier constat fut saisissant. Il présentait clairement la dichotomie existant entre une vision bureaucratique, construite sur de bons sentiments et celle du terrain s'appuyant sur des faits concrets. Le rôle de l'artiste architecte serait-il cantonné à être un animateur occupant les habitants en

354. Lyon Métropole Habitat.

attendant qu'ils soient déménagés ?

Ce premier constat fait, l'idée fut de décaler la commande. Les aménagements éphémères ne serviraient pas à réfléchir à de futurs aménagements mais à améliorer la vie de quartier avant qu'elle ne disparaisse en laissant la place à un chantier puis qu'elle se recompose une fois celui-ci achevé et les nouvelles constructions réalisées. Le travail s'organisa alors sous la forme d'ateliers hebdomadaires dans un local mis à disposition par la Ville, au rez-de-chaussée de l'immeuble numéro 59. Un certain nombre de personnes devinrent vite les moteurs du groupe, d'autres ne participant que ponctuellement. Il comprenait, selon les séances, entre une dizaine et une trentaine d'individus : une majorité de femmes, quelques hommes et des enfants. Dès le départ, une grande importance fut accordée à la culture culinaire et, tout le long des ateliers, le travail fut agrémenté de temps de pause durant lesquels les diverses recettes fabriquées par les participants étaient partagées. Manière de subvertir le débat qui aurait dû être mené avec les habitants sur l'aménagement de leur quartier, les destructions d'immeubles, le relogement. L'atelier culinaire lui-même fut organisé comme un *facsimile*, comme un pastiche de ce qui se prétendait être la co-construction d'un nouveau projet, mettant au jour son caractère mystificateur.

Ce qui ressortit de ce premier temps d'échange concerna naturellement la cuisine. Plus précisément, il fut décidé d'organiser un événement à l'occasion de la « Fête des voisins », alors que « Les Grandes Terres » n'y avaient auparavant jamais participé. Ce fut d'un commun accord que cette année-là au contraire les habitants s'engagèrent à s'y impliquer. Pour ce faire, une table de dix mètres de longueur fut construite à partir du bois de palettes de récupération. Tout le monde s'accorda à ce que chacun apporte une chaise de chez lui pour s'asseoir lors de la journée de rencontre, cet acte ayant une portée symbolique associant une action personnelle à une réflexion commune.

La construction de la table fut réalisée collectivement. Le travail manuel accompli révéla son intérêt : mettre tous les individus sur un même plan, donc renverser l'ordre et les hiérarchies de la vie courante, dans laquelle, selon la formule de Richard Sennett, « la tête et la main sont séparées intellectuellement, mais aussi socialement »³⁵⁵. Dans le cas de Saint-Fons, ce fut l'action qui permit d'atténuer certaines séparations sociales visibles,

355. SENNETT
Richard, *Ce que sait
la main, op. cit.*, p. 65.

une conscience collective se mettant en place en partageant le but de finir le travail commencé.

La table fut terminée à temps, une semaine avant l'évènement. Après une discussion sur le choix de la couleur, il fut convenu de la peindre en blanc car, comme le disait un jeune garçon, « le blanc ça fait neuf ! »³⁵⁶. En préparation de la « Fête des voisins » de la semaine d'après, la table fut installée à l'emplacement prévu, une attache simple assurant une première fixation. Le but était qu'elle soit fixée plus solidement la semaine suivante. Le même soir, des adolescents montèrent à plusieurs dessus. La table n'étant pas encore fixée au sol, n'y résista pas et se brisa sous leur poids. Les habitants, notamment ceux qui avaient participé au projet, virent la scène depuis leurs fenêtres, attirés par le bruit. Ils descendirent rapidement et chassèrent les adolescents. Mais il était trop tard : ceux-ci venaient de détruire plusieurs semaines de travail.

356. Carnet de bord :
Expérimentations à
Saint-Fons.

Cette expérience est symbolique d'un débat. La table, conçue comme un lieu de partage, traduit la définition et la réalisation collective d'un projet en commun. Quant aux chaises, elles procèdent d'un apport individuel. Le tout fait une unité de la somme d'éléments distincts. L'épisode de la table cassée illustre la contradiction propre au débat (qui unit et/ou divise) conduisant à un accord ou à une rupture. Quant à la « riposte constructive », elle se situe sur plusieurs plans. D'abord celui des habitants impliqués qui ne veulent pas réfléchir aux prochains aménagements comme le souhaitait l'institution mais plutôt concevoir et construire un objet qui répond à leurs besoins immédiats. Ensuite celui des adolescents qui, pour affirmer leur présence, fabriquent une « riposte destructive ».

LE DÉBAT IMPOSSIBLE

Cette expérience fut éprouvante pour le groupe. Il n'était pas prévu que la table dure longtemps mais de là à ce qu'elle ne dure qu'une seule nuit, personne ne l'avait imaginé ! Ceux qui virent la dégradation en train de se faire, identifièrent des jeunes d'un autre quartier proche de celui-ci. Cette supposition engendra alors une ambiance négative allant à l'encontre de celle qui était souhaitée pour une « Fête des voisins ». Malgré tout, la table fut en partie réparée et d'autres appartenant à la Ville furent empruntées

afin que l'idée d'une grande table de dix mètres soit conservée. Ensuite, les vacances arrivant, tout le monde se sépara en se promettant de reconstruire la table à la rentrée, dans le but cette fois d'organiser une fête improbable : « un vrai mariage pour de faux ». Cette idée émergea suite à la fête qui venait d'avoir lieu. Les personnes du groupe, en majorité d'origine maghrébine, souhaitaient en effet se rapprocher de leur culture en interprétant, pour le plaisir de la fête, l'ambiance d'un mariage fictif. Les mariées seraient alors deux femmes du groupe.

Malheureusement, à la rentrée, les deux personnes en question s'étaient disputées, deux clans s'étaient formés cassant l'unité du groupe. Le travail collectif ne pouvait plus s'envisager de la même manière et il fut, là-encore, nécessaire de réinterroger la commande. La notion de « participation habitante » s'avérait ainsi abstraite. Elle portait trop sur des formes de généralités et ne s'adressait pas vraiment aux individus dans leurs particularités. Pourtant, c'est bien la somme des particularités qui construit la matière du débat, qui le permet et le nourrit, produisant à l'infini des flux de tensions entre particularité et partage, simplification et complexification.

Dès lors que l'on se confronte au terrain, on ne peut en rester à des abstractions. Tout devient plus complexe, à l'image de la réalité des personnes et des rapports qu'elles entretiennent entre elles. Le processus devient vivant et oblige à réinterroger en continu ce qui est engagé pour l'adapter aux évolutions qui ne manquent pas d'advenir. L'idée de départ du projet s'était modifiée. Elle continuera à le faire ensuite. Comme il en fut question plusieurs fois dans la thèse, il s'agit de la distinction que Tim Ingold fait entre le *penser en agissant*³⁵⁷ (l'image du projet se précisant au fur et à mesure de l'expérimentation) et l'*agir en pensant* (une image est travaillée en amont du projet). Dans l'exemple de Saint-Fons, l'action se modifia continuellement au gré des circonstances, s'éloignant de plus en plus de la commande initiale faite par la municipalité. La situation se retrouve être celle d'une demande qui s'invente continuellement au fur et à mesure qu'elle se concrétise et qu'elle porte attention aux débats qu'elle génère. Cette réflexion interroge jusqu'à la forme de la mission telle qu'elle a été définie au départ. Plutôt que de partir d'intentions et d'actions précises, ne serait-il pas possible de laisser une part d'incertitude quant au résultat ? Il ne s'agirait plus d'employer le terme de commande dans une acception fermée mais de laisser des pistes ouvertes pour des analyses,

357. INGOLD Tim,
*Faire : anthropologie,
archéologie, art et
architecture, op. cit.,*
p. 31.

des interprétations, des changements. Le débat serait alors constitué non par un temps séparé et une forme essentiellement discursive, mais par le cheminement de la réalisation avec ses aléas.

Après cet événement en partie malheureux car il déboucha plus sur de la discorde, les ateliers d'expérimentations urbaines prirent une autre forme. Ce qui se passa avec la table en palette dans ce contexte particulier, remettait en cause la pratique du réemploi, principe qui avait été adopté initialement. Il faut rappeler que les habitants quittaient progressivement le quartier. De ce fait, les fenêtres donnant sur la place centrale étaient fermées peu à peu avec des grilles, ceci afin d'éviter que les appartements soient de nouveau occupés. Approximativement posées, elles avaient l'aspect de constructions bricolées et généraient une impression de tristesse. Dans ce contexte, utiliser des matériaux de réemploi pour améliorer des espaces collectifs, ne prenait pas le même sens et semblait même inapproprié. Peut-on réparer un quartier en cours de destruction ? La discussion avec le groupe, entre temps recomposé différemment, conduisit à convenir d'utiliser les bancs en béton existant et, en jouant sur leurs implantations, à organiser des sortes de petits salons. Au lieu de les revêtir seulement de blanc, l'idée fut de les peindre sous la forme de tableaux artistiques dont l'inspiration était propre à chacun des membres du groupe. La saison hivernale approchant, une première phase fut réalisée à l'intérieur du local collectif, chacun pouvant s'entraîner à utiliser ce médium qu'est la peinture à l'huile. Ces tableaux donnèrent lieu à une exposition qui fut installée sur le mur extérieur du local, les rendant visibles à l'ensemble du quartier.

Au printemps, le travail reprit à l'extérieur, les habitants peignant directement sur les bancs. Cette action devenant visible par tous, le groupe rapidement augmenta. Il fut également convenu d'installer des tables rondes, construites en bois et cerclées d'un arceau en métal. Il ne s'agissait pas de renouveler l'expérience douloureuse de la première table et l'idée fut donc de les faire réaliser par un artisan. La longue table s'est ainsi transformée en plusieurs tables rondes, métaphore du passage d'une présupposée unité globale indistincte à la construction d'objets communs à plusieurs individus. Ou le chemin qui va, par la table longue, d'une image théorique, d'une généralité abstraite, à des objets communs dans tous les sens du terme, concrets et abstraits.

Des morceaux de l'ancienne installation restés en état furent utilisés pour

expérimenter les emplacements et les hauteurs. Il fut alors surprenant de voir de vives réclamations apparaître, qui remontèrent jusqu'au bailleur et qui exigeaient l'interdiction d'implanter des tables. Le motif était qu'elles favoriseraient les regroupements à des heures tardives. Malheureusement il ne fut pas possible de connaître les personnes qui avaient formulé cette plainte. Aucune discussion avec elles ne fut donc envisageable, alors qu'elle aurait peut-être permis de les faire changer d'avis ou bien d'entendre leurs arguments et d'examiner dans quelle mesure une réponse adaptée aurait pu être apportée. Sans preuve, il fut évoqué que c'était la responsable de l'entretien des trois unités de logements qui en était à la source, elle qui, au demeurant, ne vivait pas sur place. Avec ce nouveau rebondissement, le groupe fut encore une fois éprouvé de l'intérieur. La réponse choisie fut d'opter pour des constructions basses qui ressemblaient plus à des podiums qu'à des tables basses. Certaines mêmes furent installées au pied des arbres, y créant un lieu de repos.

Comme énoncé auparavant, la situation n'est pas vraiment celle d'espaces de/en souffrance. Ce propos se confirme dès que l'on travaille avec les habitants : le point de vue éclairé de la réalité vue de l'intérieur change. Professionnellement, il s'agissait de ne pas partir sur un tel *a priori* de départ qui aurait orienté tout de suite les réponses dans une direction fautive, empêchant une relation sérieuse avec la complexité du vécu local. Certes, il se peut que certaines personnes aient l'impression de vivre dans des espaces de/en souffrance, par la qualité du logement ou des espaces avoisinants. Mais en aucun cas cela ne concerne l'ensemble de la population des quartiers. Peut-être que ce sentiment se situe ailleurs, qu'il concerne plus ceux qui habitent ailleurs dans le territoire métropolitain et qui n'ont qu'une vision théorique du réel. Pour ceux des « Grandes terres », habitant en marge du centre-ville de Lyon, ils sont souvent frappés collectivement par le sentiment de rejet, de relégation, d'indignité. Alors ils l'expriment. En soi, l'expérience de l'atelier à Saint-Fons a permis de revenir au constat fait précédemment dans la thèse, que l'action menée dans des contextes spécifiques développe des éléments de compréhension de ceux-ci. Elle permet de passer d'une « pensée simplifiante »³⁵⁸ au départ à une « pensée complexe » de la réalité. C'est cette complexité en acte qui forme la matière du débat constitutif du faire.

358. MORIN Edgar, *La Méthode T1*, op. cit., p. 21.

L'atelier s'est déroulé sur deux années quand la commande avait prévu qu'il durerait un an. Bien que le budget soit resté le même, ce qui n'est

pas une bonne chose, cette demande d’allongement de la durée permit d’accompagner les habitants sur un terme long, durant une période difficile où tous les locataires perdaient peu à peu. « Ce qui caractérise cette époque, c’est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide »³⁵⁹ écrit Georges Pérec. Dès les années 1970, sociologues et psychologues ont souligné le lien étroit existant entre le logement et la construction identitaire³⁶⁰. Parmi eux, Monique Eleb-Vidal rappelait que « l’espace dans lequel vit un sujet est partie prenante d’un processus de construction de son identité »³⁶¹. Alors, la destruction de l’habitat et le départ non voulu vers des lieux subis sont une souffrance. Elle s’exprime d’autant plus quand on sait l’importance que les Saint-Foniards accordent à l’appellation de leurs quartiers. Est-ce pour panser ces plaies que l’on fait intervenir des artistes et des sociologues chargés de recueillir les souvenirs des habitants ? Comme cela a été évoqué, les démolitions pas plus que le relogement n’étaient spécifiés dans la commande. Il est compréhensible qu’une discussion avec les participants à l’atelier fasse ressortir le fait qu’ils ne souhaitent pas travailler sur la destruction, les départs ou la construction de nouveaux logements destinés à d’autres habitants. Pour eux, les décisions étaient déjà prises. Ouvrir ce débat arrivait trop tard et ne présentait donc aucun intérêt. Ils préféraient penser et créer des lieux qui répondraient à leurs usages immédiats, durant le temps où ils étaient là et dans un lieu qui n’avait pas encore trop changé.

Pour pouvoir passer d’une année à deux et compte-tenu du fait que le budget ne changerait pas, il fallut faire passer le rythme de séances d’atelier de deux par semaine, à une. Avec le recul, il est probable qu’une année n’aurait pas suffi pour mener à bien le travail qui en serait, de ce fait, resté à l’étape de la destruction de la table. La deuxième année permit de réajuster les choix faits lors de la première. Elle fut aussi l’occasion de construire plus en profondeur les relations humaines au sein du groupe. Le temps s’avère ainsi un facteur essentiel à l’action, structurant le processus de travail en donnant la possibilité que les rapports entre les individus s’installent, se construisent grâce aux discussions mais aussi aux controverses. Elles sont apparues, au sein du groupe, lorsqu’il s’est agi de prendre des décisions collectivement. Mais elles ont été dues aussi au caractère décalé de la commande. La construction de la table, les bancs sont ainsi devenus la métaphore du débat qui n’a pas eu lieu, une sorte de « riposte constructive » pour faire apparaître un dernier « chez nous » avant de quitter le quartier. La commande publique faite à Saint-Fons ne pouvait

359. PEREC Georges, *W. ou le souvenir d’enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 71.

360. GAUDIN Solène, « Murs après murs : Les jeunes face aux politiques de rénovation urbaine », *Sociétés et jeunesses en difficulté* [En ligne], *Revue pluridisciplinaire de recherche*, n°4 | Automne 2007, mis en ligne le 28 mars 2008, consulté le 1 août 2021.

361. ELEB-VIDAL Monique, « Le logement et la construction de l’identité », *Bulletin de psychologie*, tome XXXVI, n° 361, 1982, p. 735.

évidemment anticiper tous ces évènements, en intégrer dès le départ les contingences. Elle s'était calée sur des calendriers administratifs, eux-mêmes très éloignés de la réalité et des calendriers du terrain.

À la fin de la mission, les objets réalisés n'étaient pas représentatifs de tout le travail collectif qui avait été produit. Si l'évaluation du résultat par rapport à la commande avait dû se référer à une analyse quantitative, il est probable que les commanditaires en seraient restés sur leur faim. Cette finalité d'ailleurs n'avait en soi aucun intérêt puisque tout devait être détruit pour construire un nouveau quartier. Il était néanmoins nécessaire de réaliser un bilan du travail effectué et de réfléchir comment présenter la richesse du processus et de ses résultats tout en mettant en avant la complexité de la démarche qui avait été conduite. Avec le recul, ce qui pourrait permettre de qualifier ce quartier de Saint-Fons d'espace en souffrance, est précisément l'impossibilité de dire ce qui fait débat. Pourquoi les habitants doivent-ils partir de chez eux, de leur quartier et de leur entourage ? Pourquoi détruire leurs habitations ? Pourquoi mettre en œuvre une commande qui vise à les occuper durant cette période ? Ne sommes-nous pas, nous les artistes, les architectes, instrumentalisés ? Dès lors, ce qui ferait réellement débat, ne serait-ce pas la commande elle-même dont on pourrait se dire qu'elle viserait à esquiver le débat avec les habitants ?

Vint alors l'idée de rédiger le récit sous la forme d'un journal. Il fut imprimé sur un papier spécifique afin de ressembler au maximum à un quotidien. Selon Jürgen Habermas, l'espace public³⁶² revêt au moins trois « formes » : le journal, le salon et le café. Dans le cas de Saint-Fons, le journal fut une manière de rendre public tout le déroulé de l'atelier et, pour paraphraser Gabriel Tarde, il devint le « menu de la conversation »³⁶³. Il est une publicisation d'un débat à un moment et le suspend sans le clore. À la fois il le fige dans un état de clarté/obscurité par rapport à ce qui est vraiment en jeu, et en même temps il l'ouvre à de nouvelles prises de consensus ou de dissensus.

Nommé « Faire-défaire-refaire »³⁶⁴, il fut conçu avec des images d'ambiance et des dessins faits par les habitants auxquels s'ajoutaient des textes courts reprenant la chronologie des différentes étapes mettant l'accent sur des mots clés. Une attention particulière fut portée au graphisme afin qu'il traduise d'une certaine façon le jeu du montage et l'esprit vivant de l'atelier. Le journal, tout en tentant de restituer fidèlement les discussions

362. PAQUOT Thierry. « II. Journaux, salons et cafés », Thierry Paquot éd., *L'espace public*. La Découverte, 2015, p. 31-46.

363. KATZ Elihu, MAIGRET Éric, DAYAN Daniel, « Hermès, La revue », *L'héritage de Gabriel Tarde*, C.N.R.S Éditions, 1993/1 n°11-12, 2015, p. 265-274.

364. Carnet de bord : Expérimentations à Saint-Fons.

et les controverses, mit l'accent sur les contradictions de la commande. Cette démarche de *faire-défaire-refaire* la commande est une manière de répondre aux questionnements posés par le renouvellement urbain. En effet, les improvisations successives sans objectif préalable de résultats concrets et réalisables comme tels, sont elles-mêmes des ouvertures. En soi, elles mettent en place une « véritable problématique de l'ouverture »³⁶⁵ en engendrant un débat sociétal et politique, dans le sens où « on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public »³⁶⁶.

Dès lors, l'exemple de Saint-Fons interroge le concept d'espace public souvent abordé dans les écoles d'architecture. Il est employé en général pour désigner un lieu physique « dans lequel les idées s'échangent et sont débattues jusqu'à ce qu'elles finissent par cristalliser en une opinion publique »³⁶⁷. Or, dans le cas de cette expérience, l'espace physique passe dans un second plan et l'espace public doit être plutôt considéré comme l'espace du débat. Cette réflexion rejoint alors celle d'Habermas³⁶⁸, quand il associe la notion d'espace public à celle du langage. Selon lui, le langage fait société. Il est composé d'échanges et d'actes de communication qu'il regroupe sous le terme « d'agir communicationnel ». Pour l'auteur, les échanges de controverses répondent plus à une loi naturelle qui se rapporte à l'expression d'une certaine norme du langage, qu'ils ne procèdent d'une éthique de la discussion. Quand il affirme « La recherche d'une incompréhension n'est pas le résultat d'un choix moral, ou pratique. Elle constitue la structure même du langage »³⁶⁹, on peut, comme le précise Ballarini, lui rétorquer que la société n'est pas que langage mais qu'elle est également faite des rapports de force, même s'ils sont habillés de langage. Cette réflexion interroge le concept d'espace public selon Habermas, comme forme historiquement construite et idéal-typique d'un débat rationnel, source de démocratie. Ballarini propose un « renversement de perspective » en considérant plutôt « l'espace public comme le creuset des opinions personnelles, et non comme celui de l'opinion publique »³⁷⁰. Cette approche donne une autre place à l'individu au sein d'un groupe et ne tend pas au consensus. L'exemple de Saint-Fons a montré l'importance du substrat public de l'opinion personnelle : c'est dans la relation à l'autre et le débat que cela peut générer, que l'individu se construit.

Le journal ne devait donc pas être une synthèse de deux années d'atelier, mais une conversation entre les diverses opinions personnelles de participants

365. ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 25.

366. *Ibid.*

367. BALLARINI Loïc, « Relire Habermas : retour sur un concept-piège », *Publics en question. Centre de recherche sur les médiations* [En ligne], 03/10/2016.

368. HABERMAS Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1993, 324 p.

369. BALLARINI Loïc, « Relire Habermas : retour sur un concept-piège », *Publics en question. Centre de recherche sur les médiations* [En ligne], 03/10/2016, art. cité.

370. *Id.*

ayant cherché à mettre en place des actions issues de l'intérêt du groupe. Il ne devait pas non plus ressembler à un manifeste qui déclarerait un programme d'actions esthétiques et politiques. Il se présenta plutôt comme un espace de discussion favorisant l'aspect vivant des échanges, une forme d'*espace de débat*. Le journal pouvait ainsi générer du débat, mettre *en* débat la commande, le processus en cours et les réflexions induites. Cette expérience du journal permet de préciser la qualification « de/en » : elle objective la relation et la distinction, variables selon les sites, entre le contenu (des pratiques de débat et la forme qu'elles peuvent prendre) et ce qu'elles engendrent (les conséquences du débat comme la mobilisation des acteurs).

Imprimé en de nombreux exemplaires, le journal fut très largement relayé par les habitants. Il fut aussi convenu que serait organisé un temps d'échanges avec les élus de la Ville de Saint-Fons, l'équipe projet Politique de la Ville, l'ensemble des services municipaux ayant participé à l'initiative, Lyon Métropole Habitat et le Centre Social Arc-en-Ciel qui fut un partenaire important. Le but était aussi de discuter de la commande et de la difficulté à la réaliser, de sensibiliser les différents acteurs à l'importance de ne pas en rester à des demandes générales mais de toujours les rapporter aux situations. Ce moment se situa juste à la veille de l'élection municipale. Or les villes se mettant à l'arrêt dans de telles périodes, cela signa la fin du processus et jamais plus il n'y eut de retour. Le débat avait été esquivé.

Cette expérience de Saint-Fons montre comment la dynamique aléatoire du *penser en agissant* suscitée par une commande à la fois ouvre un espace de débat et révèle l'impossibilité du débat sur ce qui fonde cette commande. Elle évoque ainsi les concepts de *police* et de *politique*, énoncés par Jacques Rancière. Sous le premier terme, il place « l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution »³⁷¹. Il précise que « la police est, en son essence, la loi, généralement implicite, qui définit la part, ou l'absence de part des parties »³⁷². C'est « un ordre [...] qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit »³⁷³. Sous le second terme (politique), l'auteur désigne « une activité bien déterminée et antagonique » à la précédente : celle qui « défait les partages sensibles de l'ordre policier », qui rompt l'ordre établi entre les

371. RANCIÈRE
Jacques, *La
mésentente. Politique
et philosophie*,
Éditions Galilée,
1995, p. 51.

372. *Id.* p. 52.

373. *Ibid.*

parties d'une communauté et le reconfigure.

*L'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit*³⁷⁴.

374. *Id.* p. 53.

La commande venue de la Ville faisait appel à une artiste architecte pour rendre concrète la participation habitante, tant à une étape de conception (à partir du recueil des besoins et des envies) qu'au niveau de la réalisation (aménagement éphémères, bancs-jardinières...). À ce stade du processus créatif et pour reprendre les propos du philosophe, nous sommes dans le cadre de la *police*. Or, la commande ne répond pas à la réalité. Elle essaie de rendre invisible le véritable problème pour certains acteurs essentiels, les habitants, qu'est la destruction des logements et les délocalisations. Cette rupture de sens perturbe le processus et va déplacer le travail en cours vers une problématique politique. Ce qui compte pour les habitants n'est pas le futur, quand ils ne seront plus là, mais la qualité de leur quotidien et la manière dont ils peuvent faire communauté avec ceux qui sont encore là. La proposition de l'atelier ne va donc pas chercher à construire une série d'objets pour aménager l'espace extérieur mais va tenter de donner une forme à la « parole »³⁷⁵ des résidents des « Grandes Terres ». Car quand « la voix indique simplement », la parole manifeste « l'utile et le nuisible », « le juste et l'injuste », la diversité qui est l'essence même de la réalité.

375. *Id.* p. 20.

« AU NOM DE QUOI ? »

L'analyse qui suit conduit à expliciter, dans une posture critique, les limites de l'action artistique et du débat qu'elle engendre. Cette réflexion est issue d'une série de questions qui se sont posées et ont été formulées durant toute la recherche. À partir de quelles situations, de quels points de vue, « au nom de quoi », le faire-défaire-refaire dans les espaces de/en souffrance fait-il débat ? De quel droit et quelle est sa légitimité ? Quelles conséquences implique-t-il et que montre-t-il ou fait-il apparaître ? Il ne s'agit pas de répondre à toutes ces interrogations, mais de tenter d'en

comprendre certains des enjeux, d'aider à percevoir ce qui, dans la posture de celui qui tente de faire débat, repose sur une légitimité réelle et laquelle.

376. HATZFELD
Hélène, *Les
légitimités ordinaires :
au nom de quoi
devrions-nous nous
taire ?*, Paris,
L'Harmattan, 2011,
p. 19.

La question « au nom de quoi ? »³⁷⁶ constitue la « pierre angulaire » de l'ouvrage *Les légitimités ordinaires* de Hélène Hatzfeld. Elle analyse la légitimité, non pas des hommes et des situations de pouvoir ou de compétences, mais celle qu'ont ou non des personnes ou des faits ordinaires. Il peut s'agir d'éducation, de luttes, d'expressions artistiques dont le but est de revendiquer ou de dénier une légitimité. N'inscrivant pas sa réflexion « dans une logique de domination », la politologue met l'accent sur les conséquences des revendications de légitimité, s'intéresse à « d'autres signes : ceux de l'expression sensible, de la création, de la diversité, de la mise en relation ». Elles s'avèrent pour elle significatives de « transformations à la fois au sein de la société et dans ses rapports au politique »³⁷⁷. Cette réflexion permet une mise en perspective des actions menées dans les espaces de/en souffrance étudiées dans cette thèse avec d'autres œuvres artistiques contemporaines. À cet éclairage, il s'agit de comprendre en quoi la légitimité les concerne puis d'en analyser les limites.

377. *Id.* p. 239.

378. Carnet de bord :
Artiste architecte,
effets déclencheurs.

Dès 2000, l'année du post-diplôme à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon³⁷⁸, la légitimité a été un sujet central dans les réflexions et les discussions qui s'en sont suivies à partir du travail réalisé par les étudiants encadrés par Ilana Salama Ortar, artiste israélienne invitée. C'est même devenu un sujet de débat entre les étudiants et les divers autres enseignants. « Au nom de quoi » nous, étudiants artistes, étions légitimes à travailler et à nous exprimer sur le conflit israélo-palestinien ? Nous rendant à Al Qunaytra, la ville qui était située à la limite de la frontière syrienne et qui formait le terrain d'étude de l'artiste, nous avons rencontré des villageois qui avaient perdu des membres en sautant sur des mines anti-personnelles. Nous étions face à la guerre. Quel sens et quel intérêt y avait-il à en parler ? Lors d'un jury intermédiaire, le choix fut fait de présenter des objets en argile en forme de grenades façonnés à la main. Cette phase d'avant-projet devait être le moule d'une réalisation à venir qui serait en verre. L'idée était venue de la rencontre, à l'occasion de ce voyage, avec des maîtres verriers syriens, dans une région où la fabrication d'objets en verre soufflé forme une part importante de l'artisanat. En créant des grenades en verre, le but était de mettre l'accent sur l'ambivalence existant, à partir de la même forme, la grenade, entre une arme de guerre et un objet précieux : une sorte de décalage d'image allant de la dangerosité à la préciosité. La proposition

fit débat entre les enseignants, Ilana Salama Ortar et les étudiants. Certains s'accordaient en effet à dire que la proposition interrogeait la violence mais d'autres parlaient d'une proposition convenue, facile et qui n'engageait en rien son auteure. Transformant sans grand risque en œuvre un des emblèmes de la guerre, elle donnait l'impression que la créatrice s'était approprié pour son intérêt personnel un sujet dans lequel elle n'était que bien peu engagée, en tout cas beaucoup moins que ceux qui vivaient vraiment la situation de guerre, jusque dans leur chair parfois.

Il faut ajouter qu'il avait été convenu, avec les personnes rencontrées dans le village, de leur envoyer des images des travaux réalisés. La perspective de leur transmettre celles des grenades à main réalisées en verre mettait très mal à l'aise, voire rebutait. Car au-delà de la qualité esthétique de l'œuvre, les réflexions qu'elle induisait n'apparaissaient pas bien claires, le message qu'elle transmettait, le sens qu'elle portait pouvaient même apparaître comme douteux. En tout cas face à des personnes ayant été au contact d'une réalité qui avait fait que certaines d'entre elles avaient dû être amputées. Le travail créatif prit alors une autre tournure, montrant que le regard critique porté sur cet épisode ne fut pas sans intérêt.

En 2017, l'œuvre *Scaffold* de l'artiste américain Sam Durant, implantée dans le jardin de sculptures du Walker Art Center de Minneapolis, dans le Minnesota, provoqua des réactions et même des rejets définitifs de la part des amérindiens des tribus Dakota. L'artiste s'était fait connaître notamment grâce à des pièces évoquant de manière littérale les traumatismes de l'histoire américaine, en particulier les massacres de populations autochtones ou la répression des Afro-Américains. La sculpture monumentale évoquait les silhouettes de sept potences historiques, elles-mêmes inspirées par des exécutions publiques ayant eu lieu dans l'État en 1862, sous la responsabilité du gouvernement américain. Trente-huit indiens Dakota furent notamment pendus à Monkato. Ce fut la plus grande exécution de masse de l'histoire des États-Unis, point d'orgue d'une politique génocidaire menée tout au long du XIX^e siècle. *Scaffold* fut montré sans soulever la moindre réticence à la Documenta de Kassel en 2012, puis à la Jupiter Artland en Écosse en 2014. En revanche, lorsqu'elle fut installée à Minneapolis, elle a suscité immédiatement des interpellations et manifestations. De la part de la communauté Dakota, établie dans cette région du nord des États-Unis depuis des siècles et qui n'avait pas été consultée, mais aussi de collectifs d'artistes et de responsables politiques. « Retirez-le ! L'exécution n'est pas

un art : une nuée de messages de protestation couvrit les grilles entourant le parc, tandis que les réseaux sociaux rapidement s'enflammaient »³⁷⁹.

379. LESAUVAGE Magali, « Dans le Minnesota, le Walker Art Center retire une œuvre outrageant la mémoire de la minorité Dakota », *Beaux-Arts Magazine*, n°446, 2017.

L'œuvre se voyait reprocher d'une part de raviver une douleur encore présente sur un territoire autrefois occupé par les Dakota eux-mêmes, d'autre part de manquer de respect aux victimes de la pendaison. Mais surtout, la critique se fondait sur le fait que son auteur était un artiste non-autochtone, donc illégitime et qui « capitalisait » sur l'esthétisation d'une immense tragédie. La directrice du musée, Olga Visio, publia immédiatement une lettre ouverte pour s'excuser sur le site du musée et dans les réseaux sociaux. Après de longues discussions et négociations avec les *Traditional Spiritual Dakota Elders (Anciens traditionnels spirituels du Dakota)*, la décision fut prise d'enlever l'œuvre du jardin et de la brûler de façon tout à fait symbolique. Sam Durant s'engagea alors à ne jamais plus réaliser une œuvre comme *Scaffold* et à céder les droits afférents aux tribus Dakota. « Diverses associations d'artistes se mobilisèrent pour critiquer la décision prise, assurant que les artistes américains avaient déjà suffisamment œuvré pour la défense des minorités et qu'un procès en illégitimité était mal venu »³⁸⁰.

380. BOUCHIER Martine et DEHAIS Dominique, *Art et esthétique des luttes*, Métis Presse, 2020, p. 76.

La question posée par une expression plastique critique est complexe, d'autant plus dans ce cas où le sujet d'« être un artiste contemporain et être autochtone »³⁸¹ est largement débattu, autant dans les milieux artistiques que politiques. À cet égard, les points de vue sont différents en Europe et aux États-Unis. Il ne s'agit pas, dans cette recherche, de les étudier mais d'analyser comment le processus créatif a dû évoluer du fait du débat soulevé. D'abord, le commanditaire comme l'artiste ont immédiatement réagi face au « tort » que l'œuvre était censée avoir engendré. Ils ont fait déposer la pièce et l'ont récupérée mais ont également initié un processus de destruction par le feu. Nous ne sommes alors plus dans le *faire-défaire-refaire*, mais plutôt dans le *faire-détruire*. Didier Anzieu, dans son ouvrage *Créer-Détruire*, explique que « le travail créateur est une médaille dont la face négative, destructrice, est indissociable de la face positive, créatrice »³⁸². Ce propos est à relier avec celui de Kader Attia qui, pour son œuvre intitulée *Arab Spring*, explique que « la destruction fait partie intégrante de la réparation ». Vue sous cet angle, la destruction par le feu pourrait être alors une démarche de réparation de la mémoire bousculée des Dakotas. Curieusement, aucun texte, aucune image n'évoquent cette phase ultime. Cette absence est révélatrice d'un débat que la destruction de l'œuvre

381. UZEL Jean-Philippe, « Être un artiste contemporain et être autochtone : quelques réflexions sur la polémique autour de Jimmie Durham », *Captures*, 3(1), 2018.

382. ANZIEU Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012, p. 4.

ne peut clore. En ce sens, elle est politique. L'image manquante « fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu »³⁸³ selon l'expression de Rancière. Elle participe à occulter la question essentielle pour la société américaine de sa responsabilité dans l'extermination des peuples autochtones. Elle laisse sans réponse ces autres questions « au nom de quoi » un artiste américain ne serait-il pas légitime à l'évoquer ? Et dans ce cas qui le serait ? Elle évite tout débat sur cette autre interrogation : « au nom de quoi » une œuvre qui questionne le récit national devrait-elle être détruite ?

383. RANCIÈRE Jacques, *La méfiance. Politique et philosophie*, op. cit., p. 53.

En octobre 2019, la sculpture de l'artiste américain Jeff Koons, à l'origine de laquelle était l'ambassade des États-Unis, fut inaugurée dans le jardin des Champs-Élysées à Paris, entre le Petit Palais et la place de la Concorde. Elle était offerte au peuple français et à la Ville de Paris en hommage aux victimes des attentats de 2015. De manière plus générale, elle était censée se dresser contre la barbarie. Pesant trente-quatre tonnes, mesurant treize mètres de haut, son échelle était imposante. « En bronze, acier et aluminium peints, elle représente, sur un mode réaliste, une main s'élevant du sol et tenant un bouquet de onze tulipes, d'où son titre, en anglais *Bouquet of Tulips*³⁸⁴. La sculpture fut dévoilée après trois ans de travail et de nombreuses polémiques. Une lettre ouverte de personnalités fut ainsi publiée dans la presse, une pétition en critiquant la présence, le sens et le lieu d'implantation fut signée par 8 000 personnes. « Des pétitions comme ça, je ne crois pas qu'on en ait vu depuis la tour Eiffel », assura Christophe Girard, adjoint à la culture d'Anne Hidalgo, maire de Paris.

384. BELLET Harry, tribune dans *Le Monde*, 30/09/2019.



Figure 20. *Bouquet of Tulips*, bronze, acier inoxydable et aluminium, 2016-2019.

Source : © Jeff Koons, Photo: Photo Luc Castel. Courtesy Noirmontartproduction.

385. CHATEAU
Dominique, tribune
dans *Libération*,
21/01/2018.

Les revendications, publiées dans le journal *Libération* sous l'intitulé « Non au "cadeau" de Jeff Koons »³⁸⁵, dénonçaient à la fois l'erreur architecturale et patrimoniale que représentait l'ancien emplacement, l'erreur symbolique constituée par la sculpture elle-même « sans aucun rapport avec les tragiques événements invoqués et leur localisation », le manque de consultation des parisiens et des Français, le coût de l'œuvre et enfin Jeff Koons lui-même, « emblème d'un art industriel, spectaculaire et spéculatif ». Il avait en effet fallu couvrir les frais de production, soit 3,5 millions d'euros, trouvés auprès de mécènes qui, pour plus de la moitié, étaient des particuliers ou des entreprises américains, le reste venant de donateurs français. L'emplacement initial, situé entre le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et le Palais de Tokyo, étant jugé trop symbolique, une étude sur la portance de la place évinça définitivement la proposition. Il fut ensuite question de l'implanter dans le Parc de La Villette, ce qui posait d'autres problèmes, notamment liés à la hauteur, comme l'a très bien souligné l'architecte du parc, Bernard Tschumi. Les choses ont ensuite traîné jusqu'à la nomination de Christophe Girard comme adjoint à la culture de la Ville de Paris, qui ajouta un nouvel argument au débat : « Ce n'est un secret pour personne que mon prédécesseur était peu favorable au projet. Or il ne s'agit pas seulement d'une œuvre, mais d'un acte diplomatique, un cadeau des États-Unis à la France. On ne juge pas la statue de la Liberté en termes esthétiques ! »³⁸⁶.

386. BELLET Harry,
tribune dans *Le
Monde*, *op. cit.*

Ce déplacement d'argument est intéressant car il ferme le débat sur la légitimité de l'œuvre. Celui-ci fut esquissé par une série de tribunes et de contre-tribunes dans les médias et sur les réseaux sociaux. Mais, comme l'explique Miguel Egaña³⁸⁷, artiste chercheur, *Bouquet of Tulips* suscite des réflexions bien plus complexes mais jamais vraiment énoncées dans les nombreux écrits et positions médiatiques. Selon lui, le débat qui n'a pas eu lieu porte sur la légitimité de l'œuvre comme monument. Il définit celle-ci par trois éléments : « c'est un signifiant visuel fort, renvoyant à un signifié singulier (un fait ou un personnage historique) ou général (une idée abstraite) censé être partagé par une communauté particulière, qui se manifeste dans un espace public, lui-même le plus souvent porteur de sens »³⁸⁸. Si l'œuvre de Jeff Koons semble satisfaire aux deux premières conditions énoncées dans la définition, la question de son ancrage territorial cependant pose un problème. Le « lieu » choisi par l'artiste n'a aucun rapport avec les lieux mêmes du drame.

387. EGAÑA Miguel,
« International with
monument : l'affaire
Koons », *Revue
Proteus*, n°14, (dés)
identification de la
figure de l'artiste,
Phoebe Clarke et
Bruno Trentini
(coord.), 2018,
p. 81-89.

388. *Id.* p. 83.

Se pose également la question de l'échelle du monument. Miguel Egaña oppose sur ce point deux conceptions : la figure du « Monument au sens classique » et le modèle, récemment apparu, de « l'antimonument ». Selon lui, le premier, associant une visibilité extrême par sa verticalité et un signifié mémoriel, n'est plus à présent une fin en soi. Le second ne propose plus un signe affirmatif mais bien « une perception déceptive ». Il combine en effet dans le champ de la manifestation, « une sous-exposition visuelle pouvant aller jusqu'à l'invisibilité »³⁸⁹ et dans celui de la signification, « une hyperbolisation symétrique du sens ». Les réalisations mémorielles de l'artiste allemand Jochen Gerz, en sont une illustration. Pour le *Monument contre le racisme* (Sarrebück, 1990-1993), il entreprit ainsi clandestinement, avec l'aide de ses étudiants des Beaux-Arts, de sceller les pavés de la place devant le château de Sarrebück, ancien quartier général de la Gestapo devenu siège du parlement régional. Il grava alors sur chaque pavé (2146 pavés en total) le nom d'un cimetière juif d'Allemagne et le nombre de corps qu'il contenait, puis il le remit en place. L'inscription étant tournée vers le sol, le Monument devint alors invisible. La monumentalité, au sens classique, de *Bouquet of Tulips* pose dès lors question pour commémorer aujourd'hui le souvenir de victimes.

389. *Id.* p. 85.

Le dernier point, soulevé par Egaña, sur lequel la légitimité de l'œuvre de Koons n'a pas été débattue concerne le courant d'art, le *kitsch*, auquel l'artiste s'identifie. Pour l'auteur, il existe deux définitions du *kitsch*, « l'une négative et l'autre positive »³⁹⁰. « La première renvoie à l'opposition, qui se voulait radicale [...] ; le *kitsch* se définit non seulement comme l'ennemi de l'Avant-garde mais comme l'ennemi de la Culture ». « L'autre définition, que je qualifie donc de positive, ne se contente pas d'un simple geste de rejet disqualifiant, mais essaie de prendre au sérieux ce phénomène, en l'analysant de l'intérieur. [...] Le *kitsch*, c'est avant tout une conception du monde dans laquelle le *Mal* est exclu ». Dans la rétrospective de Pierre et Gilles, « artistes *kitschissimes* revendiqués », les artistes reprennent cette conception : ils décrivent le monde *kitsch* comme *un monde parfait*³⁹¹.

390. *Id.* p. 86.

391. Cf. *Un monde parfait*, exposition Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, 2006 et le catalogue éponyme.

Pourtant, la qualification « Kitsch » du monument proposé par Koons fut curieusement absente des débats qui se concentrèrent essentiellement sur le contexte de l'œuvre et non sur son « contenu ». Comment un objet, issu du *monde parfait*, « dans lequel le temps, l'histoire et surtout le *Mal* n'existent pas », pourrait-il prendre en charge la tâche de *Memento mori* du Mémorial ? L'œuvre naïve et cynique détonnait. Dans une tribune de

392. NANCY Jean-Luc, HAZAN Éric, DIDI-HUBERMAN Georges, BAILLY Jean-Christophe, ALFERI Pierre, Tribune dans *Libération*, consultée le 01.09.2018.

Libération, Didi-Huberman et les co-signataires allèrent dans le même sens. Se faisant les porte-paroles de la tradition esthétique-éthique qui cherche à créer et à penser « Après Auschwitz », sans fuir son ombre, ils qualifièrent la sculpture de Koons d'« avilissante »³⁹².

Scaffold et *Bouquet of Tulips*, qui sont tous deux au cœur d'un débat sur leur droit à l'existence-même, n'ouvrent cependant pas les mêmes questions de légitimité. Dans l'exemple de *Scaffold*, dès lors que la question « au nom de quoi » a été évoquée, l'artiste a immédiatement réagi en détruisant son œuvre. Cette destruction a légitimé la nécessité du débat sur l'histoire des populations autochtones et de leurs droits. Dans le cas de *Bouquet of Tulips*, la question critique « au nom de quoi » n'a pas été posée, ouvrant le champ à un déplacement d'une œuvre comme monument commémoratif vers une œuvre témoignage d'un « acte diplomatique, un cadeau des États-Unis à la France ».

Scaffold et *Bouquet of Tulips* ne concernent pas directement le *faire-défaire-refaire* « dans » les espaces de/en souffrance, la notion d'« espace » n'étant pas incluse dans les démarches à l'origine de leur existence. Elles sont des conceptions hylémorphiques : des images venant de l'esprit des artistes sont ensuite matérialisées en objets. Sam Durant ne s'est pas concerté avec les Dakotas avant de produire son œuvre et Jeff Koons n'a pas mesuré l'importance du lieu et du sens que le choix de l'implantation induisait. D'ailleurs, revenant à la représentation théorique d'Ingold (figure 8), l'on peut se demander si tous deux auraient réalisé les mêmes propositions si, au lieu de partir de l'image pour réaliser l'objet, ils étaient partis de l'objet pour fabriquer l'image. Autrement dit, Durant n'aurait peut-être pas réalisé une potence s'il s'était rapproché de la communauté des autochtones et avait pris le temps de visiter les lieux dans lesquels ils vivaient et ainsi de comprendre leurs mémoires. Koons aurait-il imaginé un bouquet de fleurs s'il avait rencontré les familles des victimes et visité les lieux des attentats ?

Dans la continuité des exemples cités, il est intéressant de revenir sur l'UHSA, et en particulier sur le débat de légitimité qu'a suscité la proposition d'apposer à l'intérieur un vol d'oiseaux migrateurs en inox poli. Les arguments de l'auteure étaient d'ordre technique et éthique. Le choix tenait d'abord aux qualités de l'inox poli pour refléter la lumière, déjà utilisées pour dématérialiser le mur d'enceinte. En outre, la proposition

d'un vol d'oiseaux était la seule à être implantée à l'intérieur de l'enceinte du bâtiment. De plus, le choix du sujet n'était pas dû au hasard. Il découlait d'un constat fait à l'issue de plusieurs ateliers dans les milieux psychiatriques auquel s'ajoutait la difficulté qui avait été rencontrée de créer du collectif entre patients. Pour cela, le vol d'oiseau représentait une sorte de vision idéale de la possibilité d'action commune, celle de s'envoler ensemble vers la liberté. Naturellement, le projet fit débat, là aussi avec plusieurs arguments. Pour des raisons de sécurité, l'inox ne pouvait être utilisé à une échelle assez vaste comme c'était le cas à l'extérieur, sur le mur d'enceinte. En effet, les chambres étant proches du mur, l'inox aurait pu agir comme un miroir et donner la possibilité aux patients de communiquer entre eux. Curieusement ce sont les personnes travaillant à la DRAC Rhône-Alpes et aux Hospices Civils de Lyon qui s'opposèrent au projet et posèrent le plus clairement la question de sa légitimité. Il fut ainsi avancé l'argument selon lequel « donner des croissants aux gens qui ont faim » était ambigu. Pour eux, la représentation d'une liberté possible était indécente du fait de la situation de détenus. Les psychiatres en revanche, manifestèrent un grand intérêt pour la proposition car pour eux et dans le parcours du soin, il était important que les patients aient toujours des idées d'évasion et donc de liberté. Ce n'est que quand ils n'en ont plus, que le diagnostic a de quoi inquiéter. La question de la légitimité de la proposition était ainsi clairement posée : au nom de quoi refuser à des patients enfermés le droit de rêver de liberté partagée, de désirer un ailleurs ? À la fin, la parole des personnes travaillant sur place fut ainsi favorisée et non celle d'institutions n'ayant qu'une connaissance diffuse du terrain. Et le projet fut accepté et réalisé.

Les débats que soulèvent ces diverses œuvres renforcent la nécessité de s'interroger sur la légitimité de propositions artistiques dans les espaces de/en souffrance. « Au nom de quoi » pouvons-nous intervenir ? Quelles en sont les limites ? Peut-on dire, en revenant aux propos d'Hélène Hatzfeld, que le processus créatif a transformé une vision à la fois au sein de la société et dans les rapports au politique ? Beckett pose la question : *inchangé*³⁹³ ? Après quelques allers-retours autour de l'*inchangé*, il affirme presque comme une question : *changé*. Il renvoie alors le lecteur à un état de transformation qui dépasse la volonté de départ et, après qu'il a franchi *un vide*, des chamboulements, le situe dans un autre lui-même qu'auront généré elles-mêmes l'action et les situations rencontrées. Les différents exemples étudiés dans ce chapitre, montrent que la complexité

393. BECKETT
Samuel, *Cap au pire*,
(1982), *op. cit.*,
p. 16 et p. 20.

des milieux demande une attention particulière, une compréhension de ce qui fait ou non problème, de ce qui fait situation. En position d'être sur un fil tendu, tout pouvant basculer rapidement, cette tension est un moteur qui doit forcer l'écoute. *Comment essayer dire ?* questionne Beckett, *comment essayer rater ?* *Le vide sous le fil tendu* est là, il attire malgré tout. Finalement, l'essentiel est de *dire seulement*.

CONCLUSION

Dans cette course folle

dansée en plein vide

*comme les ours*³⁹⁴

394. LUCA Ghérasim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2016 (1986), p. 153.

Au terme de cette recherche, le regard porté sur le chemin parcouru conduit à plusieurs pistes de réflexion. Elles concernent la transformation que la recherche a opérée dans la démarche à l'origine de cette thèse, sur les réponses apportées aux questions originelles, sur les perspectives ouvertes. Ce retour critique vise à dégager quelques contributions aux débats en cours sur les modalités et les enjeux de la recherche en écoles d'architecture.

La recherche transforme la position et les pratiques du chercheur. Si, au départ, cette thèse est née d'une envie de comprendre les enjeux d'une pratique d'artiste architecte et des expériences pédagogiques développées dans les espaces de/en souffrance, elle a, depuis, profondément modifié les points de vue et élargi le champ de questionnement. Car la démarche elle-même de la recherche transforme celui ou celle qui la conduit. Ce constat est à rapprocher de celui que des architectes eux-mêmes peuvent faire à l'issue d'une formation continue : les stagiaires suivant le cursus de quatre années à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon, parlent souvent des changements que la formation opère sur eux, aussi bien d'un point de vue professionnel que personnel. La recherche embarque le chercheur dans une dynamique dont il ignore au départ les rebonds et les écarts. Elle est ainsi tributaire des conditions professionnelles et matérielles dans lesquelles elle se déroule. La recherche et la rédaction de cette thèse se sont réalisées dans les interstices d'une vie en action et en aucun cas dans une unité de lieu comme en témoigne la présence d'un personnage discret : le train entre Paris et Lyon.

Ces changements sont de plusieurs ordres. Dans la réalité d'une sorte de mouvement perpétuel et en reprenant la métaphore des plaques tectoniques, les fondements de la thèse se sont déplacés. Déjà a été concerné le concept du faire-défaire-refaire s'appliquant autant à l'activité professionnelle qu'à la pédagogie. L'appellation d'artiste architecte elle-même a été mise à l'épreuve d'un double positionnement, en art et architecture : travaillée par la recherche, elle a conduit à tenter de se situer « entre » ces deux activités. Enfin, c'est le troisième fondement de cette thèse, la pédagogie a été prise dans le mouvement.

LA RECHERCHE DÉCALE

En écoles d'architecture et en écoles de Beaux-Arts, la place de la recherche dans le cursus est récente et controversée. C'est dans ce contexte propre à une formation fondée sur la pratique, que les effets des décalages apportés par la recherche peuvent être appréhendés. L'exemple personnel d'une vingtaine d'années de vie professionnelle et d'enseignement, met en lumière la possibilité qu'une certaine habitude d'aborder la création se soit installée. Certes, le *faire* n'est alors pas identique dans toutes les circonstances et à chaque fois la singularité du contexte est un des éléments fondateurs des propositions créatives. Mais le processus, qui part de l'idée pour conduire à la réalisation, donc pour aller de l'image à l'objet, faisait ressortir des points communs. D'abord, quand apparaît l'intention d'élaborer une thèse, il faut, dans un premier temps, comprendre les codes de la recherche. Cette exigence est d'autant plus forte alors que l'acquisition des diplômes s'était faite sans qu'il y ait la nécessité de rédiger un mémoire, La réforme du système LMD (Licence, Master, Doctorat) ayant modifié les règles et les exigences au sein des écoles, notamment celles d'architecture, il a fallu que les enseignants de la génération « sans mémoire », apprennent à accompagner les étudiants dans la rédaction de leur écrit. Mais malgré un apprentissage approfondi des éléments du vocabulaire de la recherche et du protocole à suivre pour écrire un texte argumenté, l'exercice peut sonner faux. Il lui manque en effet une « clé de voûte » essentielle pour la pertinence du contenu de l'enseignement : l'expérience même de la recherche. C'est John Dewey qui rappelle combien il est important d'éprouver les situations, d'en faire l'expérience car le milieu offrant de la résistance, il peut y avoir, au bout du compte, compréhension, appropriation et donc la possibilité que la

réflexion aille plus loin.

Un deuxième décalage dans le positionnement initial est induit par la recherche : celui de la place de la subjectivité. En architecture et en art, l'auteur l'exprime par le recours au « je ». Dans une écriture de recherche, la question se pose. L'un des choix, issu de la tradition, consiste à ne pas employer le « je ». Cette contrainte imposée au départ –ne pas dire « je », ne pas recourir au « nous » de bienséance– s'est révélée un élément de résistance. En effet, la neutralité du chercheur ainsi convoquée par l'écriture académique était dans une certaine contradiction apparente avec la particularité de cette thèse dont le support est la pratique professionnelle et l'expérience pédagogique propres au chercheur. D'où l'apparition d'une sorte de dilemme qu'il a fallu du temps pour qu'il soit dépassé. Puis, peu à peu, la pertinence d'une telle règle est apparue dans le constat que le savoir ne peut en aucun cas procéder de la seule intuition ou perception individuelle. Alors que la thèse se conclut, il ne s'agit pas de développer une réflexion épistémologique mais de comprendre comment une telle contrainte a été en mesure de générer une attitude de recherche et peut contribuer à une réflexion d'étudiants sur leur pratique architecturale et artistique dans le cadre de leurs mémoires. Le postulat en question du refus du « je » s'est révélé constructif car il permet, du fait même de ses conséquences sur l'approche mentale et réflexive, de passer d'une posture de praticienne à celle de chercheur. Il rend possible aussi une prise de distance, la construction d'un « entre » et la mise en perspective d'un point de vue critique à partir du recueil des données : elles constituent le matériau à partir duquel il est possible de construire une réflexion et non un témoignage intangible. La construction argumentaire induisant l'obligation d'une approche rigoureuse, le sujet du « je » n'est alors plus devenu un problème ; au contraire ce premier exercice de distanciation peut ouvrir la porte à une véritable analyse des données, complexe, contradictoire, documentée, argumentée. Il faut toutefois noter que la rédaction du carnet de bord « Artiste architecte : effets déclencheurs » ne respecte pas cette règle d'objectivation. Pour quelles raisons ? C'est qu'elle décrit le parcours spécifique qui va d'une situation d'architecte à celle d'une artiste architecte travaillant dans les espaces de/en souffrances, elle raconte des expériences, des réalisations, des questionnements. Ne pas employer la première personne du singulier n'aurait donc pas eu vraiment de sens, risquant de paraître artificiel d'une part et de ne pas rendre visible le rôle de l'intuition à l'origine de ce cheminement d'autre part. Cette exception

permet de montrer la limite de l'intérêt de la contrainte. L'objectivation passe alors par une subjectivation préalable, qui en pose les fondements.

Le troisième décalage concerne le positionnement du praticien au regard du chercheur. Dans la recherche présentée dans cette thèse, dès lors qu'a pu se mettre en place cette distance critique entre la recherche, la pratique et la pédagogie, la doctorante n'a pas cessé de dialoguer avec l'artiste architecte. Tout en consolidant le lien entre la pédagogie et la pratique, ce dialogue a conduit à interroger les processus créatifs engagés, à en interpeller les présupposés. Ainsi, dans le dernier chapitre de la thèse, a été relatée l'idée de réaliser en verre des grenades en argile. Cet exemple illustre le dialogue de la doctorante et l'artiste architecte. Car contrairement à ce qui a été dit, elle n'est pas née sur place, à Al Qunaytra, pendant la formation en post-diplôme à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon. Elle est venue ultérieurement et si « l'impulsion » de cette intention a découlé de l'expérience que fut la rencontre avec les habitants et le maître verrier local, l'idée a été décalée puisqu'elle n'a émergé que quelques années après. Pourquoi alors donner ainsi un récit inexact ? C'est parce que le travail de recherche n'a pas été seulement un moteur de la compréhension des processus créatifs mais qu'il a interrogé aussi le sens raconté, porté par ce qui est créé et donc, par extension, le rôle de l'artiste architecte. Le récit est la voix de l'artiste architecte. En outre, l'œuvre consistant à réaliser des grenades en verre n'a pas été réalisée. Pourquoi ? D'une part parce que, lors de son élaboration, la visite dans une galerie du travail de l'artiste, Mona Hatoum, a montré qu'elle avait elle-même déjà réalisé une œuvre similaire en verre de Murano. D'autre part, et cela rejoint le sujet de la légitimité, une telle proposition, pensée et conçue en France, dans un pays en paix depuis longtemps, n'était pas sans avoir un caractère un peu présomptueux. Certes il n'est pas rare d'avoir des idées convergentes avec celles d'autres artistes et ce phénomène est plutôt rassurant, présumant d'une sensibilité commune sur des sujets qui concernent le monde. Mais la vision de la proposition de Mona Hatoum a immédiatement arrêté le travail qui s'engageait. Déjà germait cette question : « au nom de quoi ? ». La différence de légitimités apparaissait. Mona Hatoum, artiste d'origine libanaise, de parents palestiniens, a fait de l'exil et de la séparation d'avec sa famille restée à Beyrouth les thèmes de ses œuvres. C'est ainsi qu'elle tente de « restituer », ou plutôt de « reconstruire » un passé qui semble la hanter. Elle a une légitimité qui s'est construite dans la difficulté au cœur

395. BUTLER Judith, WORMS Frédéric, *Le vivable et l'invivable*, PUF, 2021, 96 p.

même de sa vie. Son travail est l'expression de ce qui rend « la vie vivable », pour reprendre la réflexion de Judith Butler³⁹⁵. L'étudiante en Beaux-Arts n'avait pas la même légitimité. Cet exemple permet de montrer que tout récit comporte un point de vue et a des intentions. S'il a été fait état de l'envie de créer une œuvre similaire à celle de Mona Hatoum, c'est à la fois pour marquer que l'expérience du voyage en Israël et Palestine a eu pour effet sur l'étudiante d'alors, sur la compassion qu'elle a pu ressentir. C'est également pour interroger le but dans lequel de tels voyages sont organisés par des institutions, posant la question récurrente du rôle de l'enseignement. Et de l'ambiguïté qu'il pourrait y avoir à faire travailler les étudiants dans les espaces de/en souffrance.

Ainsi, les propos relatés ne sont pas faux et les idées sont bien nées. Mais elles ne l'ont pas été au moment tel que rapporté et n'ont pas été suivies d'actes. Cet exemple montre aussi combien il importe d'être attentif aux situations qui sont les supports de l'enseignement. En particulier, ne pas éluder le sujet du sens dans le choix de ceux-ci et se garder d'une sorte d'esthétisation des espaces de/en souffrance.

ENTRE L'ART ET L'ARCHITECTURE

La recherche a aussi apporté un repositionnement de la pédagogie en école d'architecture. Le positionnement de n'être ni uniquement architecte, ni uniquement artiste suscitait un sentiment de malaise et faisait que les interlocuteurs professionnels et pédagogiques pouvaient ressentir une sorte de flou, d'indétermination. À ce titre, la pédagogie développée dans les écoles d'architecture ne facilitait pas la compréhension d'un tel positionnement. En effet, la construction par champs disciplinaires ou la répartition presque mécanique des quotas d'heures sur l'ensemble du programme pédagogique, a comme conséquence de fragmenter la réflexion plutôt qu'elle ne participe à construire du lien, des liens entre les savoirs. On est enseignant TPCA³⁹⁶ ou on est ATR³⁹⁷. Alors, si l'hypothèse de départ est que des passerelles entre l'art et l'architecture sont possibles, elles ont été depuis validées, en partie grâce à la recherche. Celle-ci en effet, insistant sur l'importance des processus plutôt que sur les objets finis, a rendu possible l'élaboration de parallèles entre l'activité artistique et l'architecture. La recherche fait passer du stade de l'intuition à la nécessité de construire un argumentaire. Ce faisant, elle permet certes de comprendre

396. Théories et pratiques de la conception architecturale et urbaine.

397. Arts et techniques de la représentation.

ce qui est en jeu dans l'élaboration d'un programme d'école ou de cours, mais elle révèle également des champs, des thèmes, des pratiques qui, à l'origine, n'apparaissent pas clairement comme reliés. Cette conséquence est précieuse : elle ouvre l'esprit aux contextes, à la discipline, aux enjeux contemporains, positionnant différemment le rôle du créateur par rapport au monde qui l'entoure. En ce sens, intégrer la recherche et ses effets dans la pédagogie enrichit celle-ci et donc les étudiants eux-mêmes, d'une manière générale d'une part, mais aussi parce qu'elle les ouvre d'une certaine façon et, les ouvrant, renforce leur capacité créative.

Le présupposé de départ est d'inviter les étudiants à comprendre le contexte puis à être créatifs en déplaçant le regard, en montrant la réalité autrement. Au-delà du changement de points de vue, le *faire* permet aussi de mieux saisir le milieu et sa complexité. L'expérimentation spatiale par le corps, comme par exemple dans le cours « espace relationnel » analysé dans la thèse, donne une appréhension directe de l'environnement. Dépassant le ressenti physique, elle interroge la dimension éthique et initie « une poétique de l'attention »³⁹⁸. Dans son ouvrage *Je est un nous*, Jean-Philippe Pierron décrit l'expérience de la nature vécue à la première personne. Sous le concept d'« écobiographie », il articule l'individu au collectif vivant, un nouvel exercice de soi destiné à nous réajuster au monde. Sylvie Salles, quant à elle, parle d'« écologie de l'expérience »³⁹⁹ comme une ressource pour la conception des espaces. Ces notions mettent en perspective les exercices pédagogiques cités dans la recherche. Elles lient également les interrogations que les mondes de l'art et de l'architecture, mais aussi de la philosophie et du paysage, se posent sur les problèmes environnementaux. Le chantier est vaste et nécessite des approches transversales pour ouvrir de nouveaux champs de lectures. À partir de ces réflexions, il est possible d'envisager qu'elles vont engendrer des changements de méthodes pédagogiques, mais aussi professionnelle.

Une des grandes découvertes mais aussi une des grandes difficultés de la thèse fut de comprendre qu'il existait un aspect politique qui se dessinait derrière une telle démarche. Comme énoncé dans l'introduction, cette vision a commencé à apparaître au cours de la recherche. En effet, l'hypothèse principale de départ s'était concentrée sur le thème de la réparation mais assez vite est apparue la limite de ce sujet. Si d'autres concepts ont de ce fait été travaillés, comme l'importance d'une certaine pédagogie, il s'avère que bien d'autres champs sont à explorer et notamment comment le *faire-*

398. PIERRON
Jean-Philippe, *Je est un nous : enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*, 1^e édition, Arles, Actes sud, 2021, p. 23.

399. Canal U.
Intervention de François MANCEBO & Sylvie SALLES à l'occasion du colloque « Saisir le rapport affectif aux lieux » Centre Culturel International de Cerisy, 16 juin 2018, consultée le 19.10.2021.

400. BUTLER Judith,
Qu'est-ce qu'une
vie bonne ?, Paris,
Payot, coll. « Manuels
Payot », 2014, p. 92.

défaire-refaire peut questionner, dans son application, d'une part des pratiques et des modes de réflexion mais aussi et plus largement la notion même de démocratie. Les espaces de/en souffrance sont vulnérables et selon Judith Butler : « la question de *ma* ou de *votre* vulnérabilité nous inscrit dans un problème politique »⁴⁰⁰. Ils ne sont donc pas en marge d'une société mais au centre d'un problème politique : ils questionnent alors le système et les rapports en chacun. La question reste ouverte, elle ouvre un champ d'exploration qui peut donner lieu à de prochaines recherches.

RECHERCHE-PROJET

Concernant les réflexions sur la recherche et son rapport à la pratique, discuté en école d'architecture, nous sommes encore *dans cette course folle*, comme énoncé dans le poème de Ghérasim Luca, où le champ des possibles reste encore ouvert. Dans cette thèse, est testée la méthodologie des carnets de bord, où le contenu est utilisé pour construire l'argumentaire de la recherche. Cette méthode réflexive crée un espace de recherche plus libre avec ses propres temporalités.

Toutes ces approches, celles des carnets de bord et celle de la thèse, sont différentes, juxtaposées ici l'une à l'autre. Elles se construisent comme une constellation de propos et d'illustrations afin que chacun puisse à sa manière y trouver matière à réfléchir. Elles constituent ainsi une démarche de recherche en mouvement qui fait alterner proximité d'une expérience et écart réflexif, critique, poétique. Cette démarche de prise et de lâcher prise entre architecture, art et écriture peut être le ferment d'une pédagogie de la recherche expérimentée avec des étudiants et susceptible de susciter chez eux l'impulsion initiale.

401. Conférence
de CHAKAR Tony
pour la biennale
de Liverpool en
2010. <https://vimeo.com/13263071>

Tony Chakar⁴⁰¹, artiste architecte libanais, disait au cours d'une conférence ne pas souhaiter parler directement de la guerre. « Si je vous dis que j'ai perdu mon père et mon oncle dans les conflits, c'est trivial et n'a pas de sens. Vous allez l'oublier vingt minutes après. Alors je vais utiliser une métaphore d'astrophysique. Quand, dans une galaxie, il y a un trou noir, comment en définir l'existence alors que, par définition, on ne le voit pas ? Il semble que les scientifiques en aient pris connaissance en constatant que le mouvement des étoiles, leur gravité réagissaient différemment dès

lors qu'ils en étaient à proximité. Je ne vais pas vous parler de la guerre mais vais présenter une forme de constellation, des faits les uns à côté des autres, indépendants mais indirectement liés ». Cette approche ouvre un espace de pensée où chacun peut s'installer ; elle permet d'aborder la complexité du *faire*, et sous les termes du poète : *danser en plein vide*.

Alors *comme des ours*, nous avançons dans la recherche en architecture dans une « forêt » scientifique où nous nous approchons plus d'une posture de « chasseur-cueilleur », réagissant directement avec l'environnement de la recherche. Dans cette attention particulière, et sans se rendre compte, nous nous mettons à danser.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Photo de Gaza lors du deuxième voyage en 2005	33
Figure 2 : Plan de l'UHSA de Lyon, 2010	37
Figure 3 : Axonométrie de l'UHSA de Cadillac, 2012.	36
Figure 4 : Façade sud-est de l'UHSA de Lyon, 2010..	39
Figure 5 : <i>Totem</i> , loge réalisée pour la Commune de Bouzy, université d'été « Architecture et Champagne » 2018, étudiants : Jules Lalisce, Georg Puls, Marc Takikawa, Anne Vallerent	42
Figure 6 : Dessin et maquette de la parabololoïde hyperbolique	55
Figure 7 : Réalisation finale de la parabololoïde hyperbolique, Champillon	56
Figure 8 : Diagramme tiré du livre <i>Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture</i> , Ingold, 2013	59
Figure 9 : Giuseppe Penone, <i>Sans titre</i> , 2000. Aquarelle et encre de Chine sur papier japonais. BNF, Estampes et photographie	61
Figure 10 : Carton d'invitation pour l'inauguration du jardin, Vaulx-en- Velin	75
Figure 11 : Carton d'invitation pour la présentation du travail des étudiants	92
Figure 12 : Le labyrinthe (structure sérielle) d'une recherche créatrice. Le penseur créateur doit progresser sur un front étalé qui laisse ouvertes de nombreuses options. Il doit se faire une vue compréhensive de la structure entière du chemin à parcourir, sans pouvoir focaliser sur aucune particulière	95
Figure 13 : Ânes peints en zèbres à Gaza (2009) et l'ânesse Gentiane (2012)	102
Figure 14 : Atelier de dessins et de peinture octobre 2013	111
Figure 15 : L'intensif « espace relationnel », licence troisième année, 2019	117
Figure 16 : SPERANZA Gaetano, Objets blessés. La réparation en Afrique, Paris, 5 Continents, Musée du quai Branly, 2007, 96 p.	137
Figure 17 : Erik Dietman, <i>La scie malade</i> , 1961. Scie, bande Velpeau	145
Figure 18 : Présentation du site « Système B (comme bidonville) »	153
Figure 19 : Logo dessiné avec les habitants et imprimé sur des tee-shirts à l'occasion de la « Fête des Voisins »	159
Figure 20 : <i>Bouquet of Tulips</i> , bronze, acier inoxydable et aluminium, 2016-2019	174

GLOSSAIRE

ATR : Arts et techniques de la représentation

CMP : Centre médico-psychologique

CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales

CNSMDL : Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

ENSAL : École nationale supérieure d'architecture de Lyon

FRAC : Fonds régionaux d'art contemporain

GIGN : Groupe d'intervention de la gendarmerie nationale

PEROU : Pôle d'exploration des ressources urbaines

SHS : Sciences humaines et sociales

SPL : Société publique locale

TPCAU : Théories et pratiques de la conception architecturale et urbaine

UHSA : Unité hospitalière spécialement aménagée

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU Didier, *Créer, détruire*, Paris, Dunod, 2012, 288 p.
- ARENDT Hannah, *La vie de l'esprit. La pensée. Le vouloir*, trad. Lotringer Lucienne, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (1978), 576 p.
- ARENDT Hannah *Vies politiques*, trad. Adda Éric, Bontemps Jacques, Cassin Barbara, Don Didier, Kohn Albert, Levy Patrick, Oppenheimer-Faure Agnès et Arendt Hannah, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012 (1971), 336 p.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio Essais » 2000 (1961), 380 p.
- ARENDT Hannah et RAYNAUD Philippe, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012 (1961), 1049 p.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Jules Tricot, Vrin, 2017, 578 p.
- ATTIA Kader, GAUTHIER Lea et CLAYTON Nicky, *Kader Attia - RepaiR*, Paris, Édition Blackjack, 2014, 499 p.
- BAQUÉ Joël, *La fonte des glaces*, Paris, P.O.L., 2017, 282 p.
- BARRÈRE Céline, GROUT Catherine, *Hospitalité(s) Espace(s) de soin, de tension et de présence*, coll. « Cahiers thématiques n° 18. Architecture et paysage : conception, territoire, histoire, matérialité, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018, 254 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Vérité ou radicalité de l'architecture ? suivi de Y'a-t-il un pacte d'architecture ?*, Paris, Sens & Tonka, 2013, 64 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche » 1990, 221 p.
- BAUMAN Zygmunt, *Vies perdues : la modernité et ses exclus*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006, 254 p.
- BEURARD Patrick, *et al., Carnet dans les bagages*, École nationale des Beaux-arts de Lyon, 2000, 144 p.

- BECKETT Samuel, *Cap au pire*, trad. Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 2018 (1982), 61 p.
- BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, trad. Cohen Skalli Cédric et Pestre Élise, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2011 (1933), 144 p.
- BENJAMIN Walter, *Images de pensée*, trad. Poirier Jean-François Lacoste Jean, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2011 (1925-1935), 260 p.
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 360 p.
- BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000, 112 p.
- BONNAUD Xavier, « Construire au contact du risque. Vers de nouvelles relations entre édifices, aménagements urbains et milieux », *Le Philotope*, n° 11, 2015, pp. 10-26.
- BOUCHAIN Patrick, *Construire autrement: comment faire ?*, Arles, Actes sud, coll. « L'impensé », 2006, 190 p.
- BOUCHIER Martine, DEHAIS Dominique, *Art et esthétique des luttes*, Métis Presse, 2020, 128 p.
- BOUILLON Florence, FRESIA Marion, TALLIO Virginie, *Terrains sensibles. Expériences actuelles de l'anthropologie*, Paris, Centre d'études africaines, EHESS (« Dossiers africains »), 2006, 208 p.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Éditions Les presses du réel, coll. « Collection Documents sur l'art », 1998, 123 p.
- BOUTANG Pierre-André, DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD couleur, Paris, Éditions Montparnasse, 1995, 453 mn.
- BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André et BURNS Sophia L. (eds.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 419 p.
- BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002, 240 p.
- BUTLER Judith, WORMS Frédéric, *Le vivable et l'invivable*, PUF, 2021, 96 p.

- BUTLER Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014, 128 p.
- CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio Essais », 2009, 374 p.
- CARAËS Marie-Haude, MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011, 127 p.
- CRAWFORD Matthew-B., *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, trad. Saint-Upéry Marc, Paris, La Découverte, 2010, 249 p.
- DE CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien t.I, Arts de faire*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « L' invention du quotidien » 2010, 349 p.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, 208 p.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Collection "Critique" », 1980, 645 p.
- DESCOLA Philippe, INGOLD Tim et LUSSAULT Michel, *Être au monde : quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Grands débats mode d'emploi », 2014, 75 p.
- DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2015, 232 p.
- DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2011, 464 p.
- DEWEY John, *Démocratie et Éducation* suivi de *Expérience et Éducation*, trad. Zask Joëlle, Paris, Armand Colin, coll. Individu et Société, 2011 (1916), 528 p.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, trad. Cometti Jean-Pierre, coll. Folio essais, 2016 (1934), 608 p.
- DEWEY John, *Le public et ses problèmes*, trad. Zask Joëlle, Paris, Gallimard, 2010, 336 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, 93 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.

- DRUOT Frédéric, LACATON Anne, VASSAL Jean-Philippe, Plus - *Les grands ensemble de logement - Territoire d'exception*, Barcelone Gustavo Gili (GG), 2007, 264 p.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, 320 p.
- EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1982, 378 p.
- FOTTORINO Eric, *Réparer le climat*, Les indispensables, 2020, 92 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 360 p.
- GARAPON, Antoine, *Peut-on réparer l'histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2008, 287 p.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017, 391 p.
- GEORGE Stefan, *Poésies complètes*, trad. Lehnen Ludwig, Paris, Différence, 2009, 400 p.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Maximes et réflexions*, trad. Deshusses Pierre Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche Petite bibliothèque », 2001, 128 p.
- GOSSELIN Pierre, LE COGUIEC Éric, *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, 2006, 141 p.
- GOULET CAZÉ Marie-Odile, *Études sur la théorie stoïcienne de l'action*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes et Traditions », 2011, 544 p.
- GRANATH Olle, *Erik Dietman: enstöring fiskar stör : entre lard et l'art : first class single*, Stockholm, Atlantis, 1987, 160 p.
- GROUT Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, France, L'Harmattan, 2000, 316 p.
- HABERMAS Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1993, 324 p.
- HATZFELD Hélène, *Les légitimités ordinaires. Au nom de quoi devrions-nous nous taire ?*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2011, 268 p.

- HILLAIRE Norbert, *La réparation dans l'art*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2019, 348 p.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, et trad. Seresia Cécile, Paris., Gallimard, coll. « Collection Tel » 1988, 340 p.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux : arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, 160 p.
- INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. Gosselin Hervé et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, 320 p.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, trad. Renaut Sophie, Bruxelles, Zones Sensibles, Pactum Serva, 2014, 272 p.
- JACQUES Francis, LEUTRAT Jean Louis, *L'autre visible*, Paris, Méridiens Klincksieck, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Collection "L'autre visible" », 1998, 220 p.
- JOAS Hans, *La créativité de l'agir*, trad. Rusch Pierre Paris, Le Cerf, 1999, 306 p.
- JULLIEN François, *L'écart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité, 8 décembre 2011*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 2012, 90 p.
- JULLIEN François, *Le détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, coll. « Collège de philosophie », 1995, 462 p.
- JULLIEN François, *Transformation silencieuse*, Paris, Grasset, 2009, 200 p.
- JULLIEN François, *Vivre en existant : une nouvelle éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2016, 280 p.
- KAHNEMAN Daniel, *Système 1, système 2 : les deux vitesses de la pensée*, Paris, Flammarion, 2018, 560 p.
- LANDROVE Susana, *Plus : la vivienda colectiva, territorio de excepción ; les grandes ensembles de logements, territoire d'exception ; large-scale housing developments, an exceptional case, Barcelona*, Édition Gustavo Gili, 2007, 264 p.
- LASSUS Marie-Pierre, LE PIOUFF Marc, SBATTELLA Licia, *Le jeu d'Orchestre: recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du

- Septentrion, 2015, 350 p.
- LEMOINE Patrick, *Droit d'asiles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 329 p.
- LE ROBERT & COLLINS, *Dictionnaire anglais*, 2020, 2424 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 2009 (1962), 402 p.
- LOCHMANN Arthur, *La vie solide : la charpente comme éthique du faire*, Éditions Payot & Rivages, 2019, 204 p.
- LOUPPE Laurence, *Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1991, 158 p.
- LUCA Ghérasim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2002 (1986), 336 p.
- MANNING Erin, MASSUMI Brian, RASMI Jacopo, CITTON Yves et CHRETIEN Armelle, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, Les Presses du réel, 2018, 135 p.
- MARIN Claire, TRUONG Nicolas, *Vivre autrement: dialogue avec Nicolas Truong*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Le monde des idées », 2021, 86 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio essais », 2001, 562 p.
- MICHAUX Henri, *L'espace du dedans : pages choisies (1927-1959)*, Paris, Gallimard, 2007, 375 p.
- MONOD Jacques Lucien, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection points : série essais », 1973, 243 p.
- MONSAINGEON Guillaume, *Mappamundi : art et cartographie*, Marseille, Parenthèses, 2013, 190 p.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil, 2014, 146 p.
- MORIN Edgar, *La méthode : 1. La nature de la nature*, Paris, Éditions Points, 2014, 416 p.
- MORIN Edgar, MACE Éric, *L'esprit du temps*, Paris, Colin, coll. « Médiacultures », 2008, 218 p.

- MORIN Edgar, *La méthode : 4. Éthique*, Paris, Le Seuil, coll. « La méthode », 2004, 240 p.
- OBRAS, Collectif AJAP 14, *Nouvelles richesses*, Éditions Fourre-Tout, 2016, 416 p.
- OLGIATI Valerio, *The images of architects : 44 collections by unique architects ; the visible origin of architecture*, Lucerne, Édition Luzern, Quart-Verl, 2013, 424 p.
- PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Paris, Éditions du Linteau, 2010, 100 p.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2017, 221 p.
- PIERRON Jean-Philippe, *Je est un nous : enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*, 1^{re} édition, Arles, Actes sud, 2021, 168 p.
- PIETTRE Bernard, *Ordre et désordre : le point de vue philosophique*, Université de Picardie, CURAPP, 1995, 440 p.
- PONGE Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Collection poésie », 2001, 214 p.
- PONGE Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Idées Littérature », 1983, 311 p.
- RAMOND Charles, *Derrida : la déconstruction*, Paris, P.U.F, 2014, 176 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, 80 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, 145 p.
- RANCIÈRE Jacques, *La méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 1995, 187 p.
- RECHT Roland, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012, 200 p.
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Éditions Le Robert, 2012, 4170 p.
- REY Alain, *Le Petit Robert*, Éditions Le Robert, 2017, 2837 p.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 736 p.

- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points Essais », 1998, 424 p.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 416 p.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète. Proses: Poèmes français*, Paris, Librairie générale française, 2011 (1937), 224 p.
- ROSANVALLON Pierre, *Pour une histoire conceptuelle du politique : leçon inaugurale au Collège de France faite le jeudi 28 mars 2002*, Paris, Seuil, 2003, 60 p.
- SIZA Álvaro, ANGELILLO Antonio, *Álvaro Siza : writings on architecture*, Milan, Skira, coll. « Theories and works of contemporary architects », 1997, 207 p.
- SENNETT Richard, *Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*, trad. Dautzat Pierre-Emmanuel, Paris, Albin Michel, 2010, 405 p.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, 3^e édition, Paris, PUF, 2010, 1520 p.
- SPERANZA Gaetano, *Objets blessés. La réparation en Afrique*, Paris, 5 Continents, Musée du quai Branly, 2007, 96 p.
- TIBERGHIE Gilles A., *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, 203 p.
- TRONTO Joan C., *Un monde vulnérable. Pour une politique du "care"*, trad. Maury Hervé, La Découverte, coll. « textes à l'appui », 2009, 238 p.
- TURKLE Sherry, *Life on the Screen : Identity in the Age of Internet*, New York, Simon and Schuster, 1995, 352 p.
- VERBEKE Johan (ed.), *Impact by designing proceedings of the 3rd ARENA Annual Conference, 6th-7th April 2017 at KU Leuven, Faculty of Architecture, Campus Sint-Lucas, Brussels, Leuven, KU Leuven, Faculty of Architecture, Sint-Lucas Campus, 2018, 252 p.*
- VERLAINE Paul, *Sagesse*, Paris, Flammarion, 1999 (1881), 252 p.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, KURTZ Jean-Paul, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle. Tome premier*, Paris, Books on Demand, 2015 (1854 à 1868), 570 p.

- VIRILIO Paul, « L'espace gravitaire », in L. LOUPPE (dir.) *Danses Tracées*, Paris, Édition Dis Voir, 1991, 60 p.
- WEIZMAN Eyal, SEGAL Rafi, *Une occupation civile : La politique de l'architecture israélienne*, Besançon ; Tel-Aviv, Édition de l'Imprimeur ; Babel, 2004, 192 p.
- WINNICOTT Donald Woods, *L'enfant et le monde extérieur : le développement des relations*, trad. Stronck-Robert Annette, Paris, Payot, 2003, 192 p.
- YOUNÈS Chris, BODART Céline, *Au tournant de l'expérience. Interroger ce qui se construit, partager ce qui nous arrive*, Paris, Hermann Éditions, 2018, 280 p.
- ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, trad. Trichaud Lucien, Paris, Éditions de minuit, 1993 (1959), 190 p.
- ZHONG MENGUAL Estelle, LATOUR Bruno, *L'art en commun: réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les presses du réel, 2018, 386 p.

SOURCES ÉLECTRONIQUES

ALLARD Sébastien. « De Rubens à Bacon, le triptyque à l'épreuve de la narration », *The art newspaper*, novembre 2019. URL : <https://www.artnewspaper.fr/review/de-rubens-a-bacon-le-triptyque-a-l-epreuve-de-la-narration>, page visitée le 10 janvier 2021.

AUGÉ Marc, « L'art du décalage », *Multitudes*, 2006/2 (no 25), p. 139-147. DOI : 10.3917/mult.025.0139. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-2-page-139.htm>, page visitée le 1 mai 2020.

BALLARINI Loïc, « Relire Habermas : retour sur un concept-piège », Publics en question. *Centre de recherche sur les médiations* [En ligne], 03/10/2016. URL : <https://peq.hypotheses.org/897>, page visitée le 20 septembre 2021.

BÉTRÉMIEUX Pierre, « Les figures de la vulnérabilité », dans : Emmanuel Hirsch éd., *Traité de bioéthique. I - Fondements, principes, repères*. Toulouse, Érès, « Espace éthique - Poche », 2010, p.174-188. DOI : 10.3917/eres.hirsc.2010.01.0174. URL : <https://www.cairn.info/traité-de-bioethique-1--9782749213057-page-174.htm>, page visitée le 3 août 2020.

BIENNALE DE LIVERPOOL. *Intervention de CHAKAR Tony* en 2010. URL : <https://vimeo.com/13263071>, page visitée le 26 octobre 2016.

BONNET Pierre-André, *La bibliothérapie en médecine générale*, Thèse de doctorat en médecine, Université de la Méditerranée - Aix-Marseille II, 2009. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00641546/document>, page visitée le 10 août 2020.

CANAL U. *Intervention de MANCEBO François & SALLES Sylvie à l'occasion du colloque « Saisir le rapport affectif aux lieux »*. Centre Culturel International de Cerisy, 16 juin 2018. URL : Canal U. *Intervention de François MANCEBO & Sylvie SALLES à l'occasion du colloque « Saisir le rapport affectif aux lieux »*, page visitée le 19 octobre 2021.

DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique, ATTIA Kader et BARRADA Yto, « Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec

Kader Attia et Yto Barrada », *Perspective*, 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7513>, page visitée le 01 novembre 2020.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Les images sont des actes et non pas seulement des objets décoratifs ou des fantasmes », interview dans *Philosophie magazine*, 17/10/2016. URL : <https://www.philomag.com/lactu/breves/georges-didi-huberman-les-images-sont-des-actes-et-non-pas-seulement-des-objets>, page visitée le 22 avril 2020.

EGAÑA Miguel, « International with monument : l'affaire Koons », *Revue Proteus*, n°14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 81-89. URL : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus14-8.pdf>, page visitée le 3 septembre 2021.

FINDELI Alain, COSTE Anne, « De la recherche-crédation à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux communs*, n° 10, 2007, pp. 140-161. <http://projezt.unimes.fr/files/2014/04/Findeli-Coste.pdf>, page visitée le 01 septembre 2018.

GALETIC Stéphan, « John Dewey et la pédagogie par l'expérience », *Philocité*, 2009, https://www.philocite.eu/basewp/wp-content/uploads/2014/02/sgaletic_2009_dewey.pdf, page visitée le 01 novembre 2018.

GAUDIN Solène, « Murs après murs : Les jeunes face aux politiques de rénovation urbaine », *Sociétés et jeunesses en difficulté* [En ligne], Revue pluridisciplinaire de recherche, n°4 | Automne 2007, mis en ligne le 28 mars 2008, page visitée le 1 août 2021.

JOFFROY Pascale, « Le citoyen arrive ! Vers une société active sur son cadre de vie », *D'Architectures*, automne 2011, n°198, pp. 41-59. URL : <https://systemebidonville.com/publications/darchitecture-articles/>, page visitée le 12 février 2021.

KATZ Elihu, « L'héritage de Gabriel Tarde. Un paradigme pour la recherche sur l'opinion et la communication », *Hermès, La Revue*, 1993/1-2 (n° 11-12), p. 265-274. DOI : 10.4267/2042/15498. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1993-1-page-265.htm>, page visitée le 3 septembre 2021.

- LAUGIER Sandra, « Care, environnement et éthique globale », *Cahiers du Genre*, 2015/2 (n° 59), p. 127-152. DOI : 10.3917/cdge.059.0127. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-127.htm>, page visitée le 27 octobre 2020.
- LESAUVAGE Magali, « Dans le Minnesota, le Walker Art Center retire une œuvre outrageant la mémoire de la minorité Dakota », *Beaux-Arts Magazine*, n°446, 2017. URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/dans-le-minnesota-le-walker-art-center-retire-une-oeuvre-outrageant-la-memoire-de-la-minorite-dakota/>, page visitée le 23 juillet 2021.
- MACÉ Marielle, « Caillois, technique du vertige », *Littérature*, 2013/2 (n°170), p. 8-20. DOI : 10.3917/litt.170.0008. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-2-page-8.htm>, page visitée le 3 avril 2020.
- MARIN Claire, « Penser la souffrance avec Paul Ricœur », *Philosophie*, vol. 132, n° 1, 2017, pp. 121-130, p 121. URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2017-1-page-121.htm>, page visitée le 18 août 2019.
- MAUGERY Ariane, « Je e(s)t un Autre. Philosophie et Esthétiques du dédoublement », in MAUGERY Ariane (dir.), *L'être aux aguets : Une esthétique de la distraction*, Sens-public, Revue internationale, 2015. URL : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02121099/document>, page visitée le 27 février 2019.
- MBOUKOU Serge, « Entre stratégie et tactique », *Le Portique* [En ligne], 35 | 2015, document 5, mis en ligne le 10 mars 2016. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2820>, page visitée le 08 mai 2019
- OURY Jean, « Pathique et fonction d 'accueil en psychothérapie institutionnelle», In *Le contact*, Jacques Schotte (éditeurs scientifique), Paris:Éditions Universitaires; Bruxelles:De Boeck, 1990, p. 111-127. URL : <https://books.google.fr/>, page visitée le 25 août 2019.
- RICCI Giancarlo. « L'inquiétante frontière », in Alain CHARRE, Jacky VIEUX (dir.), *La frontière : unir-diviser*, La Maison du Rhône, février 1993, p. 9-11, ici p. 9. URL : <http://mediatheques.saint-etienne.fr/EXPLOITATION/Default/doc/ALOES/0439852/la-frontiere-unir-diviser>, page visitée le 19 juillet 2019.

- RICŒUR Paul, « La souffrance n'est pas la douleur », in. VON KAENEL Jean-Marie (éd.), *Souffrances. Corps et âmes, épreuves partagées*, Paris, Autrement, « Souffrance », n° 142, 1994, p. 58-69, http://www.moteurline.apf.asso.fr/IMG/pdf/La_souffrance_n_est_pas_la_douleur.pdf, page visitée le 18 août 2019.
- ROZIER Emmanuelle, « La praxis, une théorie de la pratique », in ROZIER Emmanuelle (dir.), *La clinique de La Borde ou les relations qui soignent. Outils philosophiques pour comprendre le collectif*. ERES, 2014, p. 237-255, <https://www.cairn.info/la-clinique-de-la-borde--9782749240022-page-237.htm>, page visitée le 18 août 2019.
- TRONTO Joan C, « Du care », *Revue du MAUSS*, 2008/2 (n° 32), p. 243-265. DOI : 10.3917/rdm.032.0243. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2008-2-page-243.htm>, page visitée le 13 juillet 2020.
- UZEL Jean-Philippe, « Être un artiste contemporain et être autochtone : quelques réflexions sur la polémique autour de Jimmie Durham », *Captures*, 3(1), 2018. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1055839ar>, page visitée le 12 juillet 2021.
- WESTBROOK Robert B., « John Dewey », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. XXIII, n°1-2, 1993, p. 277-93. Paris, UNESCO, Bureau international d'éducation. URL : <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/deweyf.PDF>, page visitée le 27 mars 2019.
- YOUNÈS Chris, « La beauté des lieux comme éveil existentiel », *Le Portique* [Online], 28 | 2012, document 3, Online since 08 May 2014, connection on 25 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/2568>; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.2568>, page visitée le 29 février 2020.
- ZASK Joëlle, « Situation ou contexte ? Une lecture de Dewey. », *Revue internationale de philosophie*, 2008/3 (n° 245), p. 313-328. DOI : 10.3917/rip.245.0313. URL : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2008-3-page-313.htm>, page visitée le 6 octobre 2019.

ANNEXES :

CARNETS DE BORDS

Artiste architecte : effets déclencheurs

Mémorial national de la Prison Montluc

Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté

Universités d'été « Architecture et Champagne »

Expérimentation à Saint-Fons

Les carnets de bord présentent les expériences qui constituent le support de la thèse. Rédigés avant ou au début de la rédaction de la thèse, ils sont en interface avec celle-ci, par les précisions et documents qu'ils apportent. Les exemples retenus ont été sélectionnés en raison de leur capacité à montrer comment la pratique décrite se transforme en connaissance. Chacun a son propre fonctionnement.

Le carnet « artiste architecte : effets déclencheurs » est un récit à caractère personnel, il décrit les débuts d'un parcours d'artiste architecte. Le « Mémorial national de la Prison Montluc » relate des expériences pédagogiques, mais énonce d'un point de vue historique la complexité du lieu mémoire et les débats que ce type de site génère. Le texte « espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté » est un article co-écrit avec Carine Delanoë-Vieux. Le double point de vue de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre construit l'article. Ces deux personnes impliquées dans l'expérience du projet, souhaitent l'analyser car elles sont depuis, engagées dans une dynamique de recherche. Le carnet « Universités d'été "Architecture et Champagne" » est un retour d'expérience d'un fonctionnement pédagogique basé sur la conception et construction de projets. « Expérimentation à Saint-Fons » est constitué par le journal qui a été créé avec des habitants après une commande d'une expérimentation urbaine à Saint-Fons.

ARTISTE ARCHITECTE : EFFETS DÉCLENCHEURS

Ce carnet de bord propose de décrire le passage d'architecte à artiste. Il permet de comprendre comment s'est construit le chemin qui, entre réflexion et action, m'a menée à aujourd'hui. Je ne me suis pas réveillée un matin en me disant « tiens, et si je devenais artiste ». Ce parcours s'est peu à peu élaboré au fil des expériences, en se nourrissant autant du flou et du doute qu'en s'appuyant sur des convictions. La transformation a été silencieuse¹ mais l'envie de créer des projets est née pour beaucoup du besoin que j'ai eu d'élargir mes points de vue. À ce titre, les travaux développés à partir de l'expérience de Gaza sont éclairants et subsistent toujours en toile de fond, même si ce n'est pas eux que j'ai coutume de citer au premier chef. En réalité toutes les actions, tous les projets sont liés, chacun donnant un éclairage différent à un ensemble qui explique un parcours. Mais celui de Gaza garde un rôle précieux du fait qu'il a eu un effet déclencheur.

1. JULLIEN François,
*Transformation
silencieuse*, Paris,
Grasset, 2009,
200 p.

Il s'agit en premier lieu de préciser de quelle pratique l'on parle. Quand je présente mon activité, je me définis comme une *artiste architecte*. Cette terminologie, sans tiret, signale la volonté d'identifier ces deux métiers comme d'égale importance et non pas forcément de rattacher l'un à l'autre. Le vide qui sépare les deux mots est un vide que chacun peut remplir, suivant la représentation qu'il a de ces deux termes. Cette intention est précise, elle énonce une résistance à une attitude qui viserait à tout classer : les gens, les métiers, les arts et les idées. Alors, qu'est-ce qu'un *artiste architecte* ?

Pour répondre à cette question, je vais revenir à mon expérience personnelle. Après l'obtention du diplôme d'architecte à l'École polytechnique de Lausanne en 1998, j'ai travaillé durant deux ans dans des agences d'architecture à Paris. Le travail consistait à répondre aux commandes des clients en concevant et réalisant des maisons particulières, hôtels ou magasins. En soi, il n'y avait pas de surprises dans cet exercice du métier d'architecte. Il était en continuité avec les compétences acquises durant mes années d'étude. Toutefois, s'est installé peu à peu un sentiment de malaise. Le rapport entre la maîtrise d'œuvre et le commanditaire était essentiellement économique, les contingences esthétiques, sociales ou par exemple écologiques passant au deuxième plan.

Ainsi, j'ai travaillé plusieurs mois sur un projet de maison individuelle dans l'Ile de Ré et, sortant de l'école, souhaitais utiliser les savoirs que j'avais appris. J'ai donc conçu une maison écologique à moindre coût. Or le client n'a pas du tout été sensible à cette proposition : il souhaitait simplement la même maison que celle de son voisin mais un peu plus grande. Cet exemple est certainement caricatural et les questions écologiques étant devenues incontournables, il est probable que le client y serait aujourd'hui plus attentif. Mais ma déception n'était pas de cet ordre. Elle touchait des sentiments plus profonds : la réflexion architecturale s'avérait ne répondre souvent qu'à des questions formelles et peu ou pas à des questions de fond.

Pourtant, de son côté, Patrick Bouchain parle du « fond qui fait la forme »² et nous incite à être attentifs à l'inscription de l'œuvre architecturale dans le contexte, qu'il soit géographique, topographique, politique, économique, social ou culturel, qu'il soit contradictoire ou catastrophique. Il va jusqu'à décrire comment ces éléments de contexte peuvent être fondateurs de l'idée architecturale. De plus, il entend ne pas concevoir seul mais s'affirme comme étant à l'écoute des habitants et des occupants des lieux qu'il transforme. En fait, il s'investit dans les projets à partir du sens qu'il perçoit.

À cette époque, je ne connaissais pas Patrick Bouchain mais ressentais confusément le même besoin. Il s'est, pour développer sa pensée et sa pratique, appuyé sur le monde du spectacle. Quant à moi, j'ai senti la nécessité de me tourner vers les arts plastiques. Après deux années en agence d'architecture, j'ai donc réalisé un post-diplôme³ à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon. Le thème était « comment commémorer autrement dans l'espace public ? »⁴ et il s'agissait de travailler sur la mémoire, de réfléchir à d'autres manières de célébrer des événements dans des situations spécifiques. Les conditions d'enseignement étaient exceptionnelles puisque nous n'étions que cinq étudiants, titulaires d'une bourse suite à une sélection en amont par l'École des Beaux-Arts. La professeure invitée, Ilana Salama Ortar⁵, artiste israélienne de culture juive, portait une conscience aiguë du poids du territoire en tant que question géopolitique : territoire d'exil, territoire effacé, territoire imaginé, territoire perdu, territoire occupé, territoire vécu.

Pour elle, le discours du territoire, réel ou métaphorique, a accompagné le peuple juif depuis son origine ; la notion de territoire ouvre un univers

2. BOUCHAIN Patrick, *Construire autrement: comment faire ?*, Actes sud, coll.« L'impensé », 2006, 190 p.

3. Le post-diplôme design 1999-2000.

4. BEURARD Patrick, *et al., Carnet dans les bagages*, École nationale des Beaux-arts de Lyon, 2000.

5. Née en Égypte, Ilana Salama Ortar immigré en Israël en 1955. Après des études d'histoire de l'art, elle devient conservatrice à l'Université de Haïfa. Artiste plasticienne, elle développe à partir de 1988, des projets d'« art civique » : « La Tour des prophètes et la villa K'houry » ; « Les Tonneaux, immigration et refuge dans les camps de transit », MAC, Marseille et Fondation Pistoletto, Citta del Arte, Biella.

6. WAHNICH Sophie, « Des installations d'art civique pour penser l'incorporation du territoire », *Socio-anthropologie* [En ligne], 10 | 2001, mis en ligne le 15 janvier 2003

7. « Bordé par le Liban au nord, la Syrie à l'est, Israël à l'ouest, et la Jordanie au sud, culminant à 2 000 mètres d'altitude, il surplombe la vallée

du Jourdain et la Galilée israélienne à l'ouest et le plateau de Damas à l'est. Une position hautement stratégique dans une région de conflits, notamment entre Israël et la Syrie, officiellement toujours en guerre » Le Monde, 10.05.2018.

8. Nous étions à une cinquantaine de kilomètres de la zone de conflit entre Israël et le Hezbollah sur le Sud-Liban, territoire occupé en cette période par les israéliens mais aujourd'hui redevenu libanais.

9. L'armée israélienne a posé des mines anti-personnelles le long de sa frontière avec la Syrie, sur le plateau du Golan, pour se prémunir de son franchissement par des civils.

10. Le plateau du Golan est un territoire syrien occupé et administré par Israël depuis la guerre des Six Jours en 1967, puis annexé unilatéralement en 1981. Les habitants, séparés et dans l'incapacité de se rencontrer physiquement du fait de la complexité administrative, communiquent d'une frontière à l'autre avec des portevoix.

11. Guerre dite des « Six Jours en Israël ».

*contradictoire. D'un côté le territoire renvoie à ce qui est durable, fixe, permanent, solide, stable, tenace, statique, dominant. De l'autre, d'une manière intime, le rapport au territoire c'est aussi un vécu fugace, passager, fluide, temporaire, périssable, un univers éphémère de secousses et de traces.*⁶

À cette occasion, nous nous sommes rendus sur ses terrains d'études et, après une visite à Jérusalem, avons séjourné sur le plateau de Gola⁷ et plus précisément à Al Qunaytra, la ville limitrophe de la frontière syrienne. Cette expérience a été un choc et un tournant dans ma vie. Quelque part, si aujourd'hui j'ai senti le besoin d'écrire cette thèse, c'est certainement que je cherche encore à comprendre. Nous étions physiquement face à la guerre, sans détour, nous entendions les bombardements⁸, discussions avec des villageois qui avaient perdu des membres sur des mines antipersonnelles⁹. Nous pouvions observer les stratégies que les habitants syriens mettaient en place pour dialoguer d'une frontière à l'autre¹⁰, cette zone ayant été conquise par Israël aux dépens de la Syrie en 1967¹¹. Le Golan surplombe le lac de Tibériade, principal réservoir d'eau douce israélien autour duquel se sont développées de vastes surfaces cultivées. De ce fait ce territoire est stratégique et pas seulement pour son intérêt militaire mais pour la présence d'une denrée essentielle dans un pays principalement désertique : l'eau. La région, parcourue par des affluents du Jourdain venant de Syrie, est donc verdoyante et contraste avec le reste du pays. Lorsque nous l'avons traversée pour rejoindre Al Qunaytra, nous avons alors pu constater que la majeure partie des villages syriens avaient été détruits par les bombardements à l'exception des châteaux d'eau. Ce sont les seules bâtisses qui restent, architectures fragiles et élancées dont on se demande comment elles ont pu tenir debout compte-tenu des innombrables traces de bombardements qui subsistent autour d'elles.

Nous, étudiants des Beaux-Arts, étions face à des questions qui clairement nous dépassaient. Remplis d'un sentiment d'impuissance, nous nous demandions comment appréhender le thème vis à vis de notre post-diplôme. Le coordinateur de la formation, Patrick Beurard, a alors insisté sur la nécessité de l'observation, nous poussant à ne pas établir de jugements trop hâtifs. « Tout ce qui est complexe est difficile à investir. Nous, les créateurs, avons, quel que soit notre domaine de création, la responsabilité de respecter la complexité des choses ». Nous étions face à *la pensée complexe* d'Edgar Morin et devions résister au *paradigme de*

la simplification construit sur des principes de *disjonction*, de *réduction* et de *abstraction*. Pour lui, « la pensée simplifiante est incapable de concevoir la conjonction de l'un et du multiple (*unitas multiplex*). Ou bien elle unifie abstraitement en annulant la diversité. Ou, au contraire, elle juxtapose la diversité sans concevoir l'unité »¹². Avant d'aller sur place, j'avais une vision du conflit israélo-palestinien basée sur l'information divulguée par les médias. Implicitement j'avais pris une position qui tendait à « unifier abstraitement et annuler la diversité ». En ce sens je me rapprochais plus de la *pensée simplifiante* que de la *pensée complexe*. Pour dépasser ce stade, être en mesure de réagir en mobilisant les ressources d'une approche artistique, l'année du post-diplôme n'a bien sûr pas été suffisante. Et j'ai ressenti le besoin de retourner sur place où je suis repartie en 2005.

12. MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil, 2014, 146 p.

Ce nouveau voyage, préparé à l'avance, avait deux objectifs : l'un était de réaliser une vidéo sur l'*habiter*, l'autre de me rendre dans la bande de Gaza¹³ qui était alors et est toujours un des points de fixation du conflit israélo-palestinien. Le premier objectif était lié à ce que nous avions pu observer lors du voyage de 1998, quand nous avons traversé la Cisjordanie pour nous rendre sur le plateau du Golan : la brutalité des colonies israéliennes implantées en territoire palestinien. Le paysage, aride et collinaire, était parsemé de nouvelles cités installées sur les hauteurs et pour lesquelles, manifestement, il n'était pas question de se fondre dans le site mais bien de s'affirmer en rupture avec l'existant. Nous étions assez loin des leçons apprises en École d'Architecture. Le plus marquant était leurs morphologies : construites le long de routes, elles avaient un caractère systématique et sériel, comme si elles étaient en mesure de se développer à l'infini. Il était également étonnant de voir qu'elles étaient la plupart du temps construites avec des toitures à deux pans, se distinguant de la toiture plate des habitations palestiniennes, qu'elles utilisaient des tuiles rouges, couleurs se voyant de loin. Ces observations posent question, la construction d'Israël, et notamment Tel Aviv, ayant été fortement influencée par l'architecture du Bauhaus¹⁴. À l'époque, quand les nazis avaient mis fin à cette école prestigieuse, ils l'avaient condamnée sous prétexte qu'elle produisait un "art dégénéré". Ses membres émigrèrent pour la plupart aux États-Unis mais aussi à Tel Aviv, avant même la naissance de l'État d'Israël, où ils construisirent des milliers de bâtiments dans le style qui fut inventé en Allemagne. Ce mouvement moderne avait été construit en rupture avec la tradition. Il ne pouvait pas bien entendu concevoir des bâtiments avec des toitures à deux pans. L'architecture continue-t-elle à

13. En cette période et toujours actuellement, il n'était pas possible de voyager comme touriste sur la bande de Gaza. Un ami palestinien avait prétexté une étude urbaine pour que je puisse m'y rendre.

14. L'école du Bauhaus, 1919-1933, école d'art, de design et d'architecture, fondée en Allemagne par l'architecte Walter Gropius.

s'affirmer comme l'expression et l'instrument d'une idéologie ?

15. WEIZMAN
Eyal, SEGAL Rafi,
*Une occupation
civile : La politique
de l'architecture
israélienne*, Besançon ;
Tel-Aviv, édition de
l'Imprimeur ; Babel,
2004, 192 p.

16. Il fait également
partie du DAAR
(Decolonizing
Architecture Art
Residency), un collectif
d'art et d'architecture
et un programme de
résidence basé à Beit
Sahour, en Cisjordanie
occupée.

17. Sur des cas allant
des frappes de drones
au génocide, Forensic
Architecture interroge
les ruines physiques
et les débris laissés,
puisant dans divers
médias - analyses
archéologiques,
enregistrements de
téléphones portables,
interviews de
témoins - et crée
des reconstitutions
architecturales
détaillées des
événements dans le
but d'établir un ordre
des événements. Leur
travail a été utilisé
par une enquête des
Nations Unies sur les
frappes de drones.

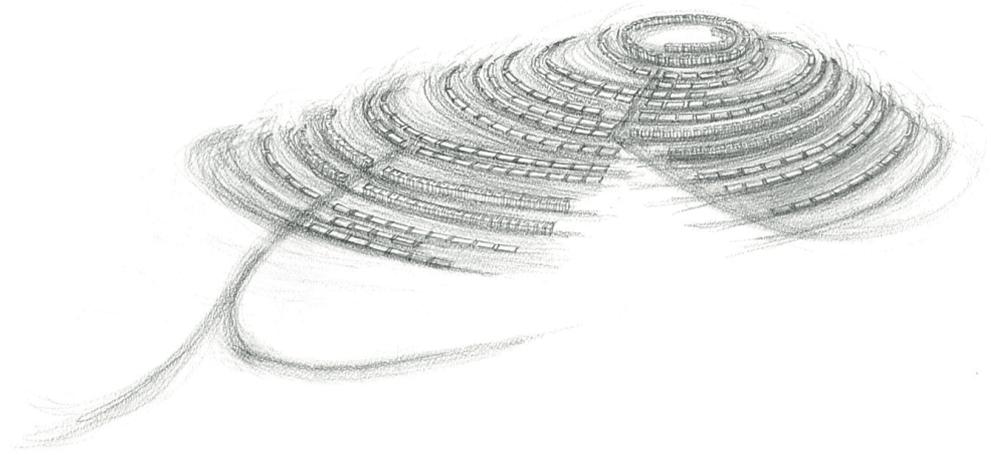


Figure 1. *Settlement#4*, dessin, 2006

Source : auteur.

Ce sont en tout cas quelques-unes des idées qui guident l'architecte et écrivain israélien, Eyal Weizman¹⁵. Il a examiné le rôle de l'architecture dans le conflit israélo-palestinien et la dénonce comme un outil d'intervention politique et d'occupation. « Que pouvons-nous faire en tant qu'architectes aujourd'hui pour résister à la destruction et à la violence qui sont imposées par l'architecture ? » Le *Decolonizing Architecture Art Residency*¹⁶, que Weizman dirige avec l'architecte palestinien Sandi Hilal et l'architecte italien Alessandro Petti, est un projet multimédia qui tente d'imaginer l'avenir des territoires occupés après la «décolonisation». Il prend des structures « toxiques » telles que les implantations des postes militaires et propose de les transformer en utilisations alternatives telles que des tours d'observation des oiseaux, des hôpitaux ou encore des écoles. Il dirige actuellement le département d'architecture de recherche du Goldsmiths College de l'Université de Londres, et mène le projet *Forensic Architecture Project*¹⁷, financé par l'Union européenne. Ce projet repositionne l'architecture dans le domaine de la criminalistique et propose d'utiliser des preuves architecturales pour approfondir les investigations sur les crimes contre les États.

Avec le projet de vidéo que je souhaitais réaliser lors du deuxième voyage,

il s'agissait de mettre en parallèle les manières qu'avaient d'habiter les palestiniens et celles des colonies israéliennes en territoires occupés. Y avait-il un caractère antinomique ? L'idée était de filmer les habitants chez eux, dans l'espace intime de leur maison. Par l'intermédiaire de paroles, de dessins, de gestes, ils devaient également expliquer leurs activités, leurs trajets : comment ils se déplaçaient de leur habitat aux commerces, aux écoles, aux lieux de cultes... Cette démarche avait l'avantage d'éviter qu'ils ne se focalisent sur le conflit, de les inciter aussi à parler de leur vie quotidienne. En fait, ils se sont volontiers prêtés au jeu, parfois avec entrain, décrivant avec précision leurs parcours, leurs rapports avec les divers espaces de leur vie de tous les jours. Au final, j'ai filmé plusieurs habitants palestiniens mais malheureusement n'ai pu rencontrer des israéliens installés en territoire occupé. Cela s'explique par le fait que les colons vivent dans des tensions continues, rendant leur approche difficile. De plus, les implantations sont souvent illégales au sens du droit international et font l'objet d'une surveillance étroite du fait de leur caractère très politique.

L'intention du film était de montrer une autre échelle, une autre valeur du territoire, non pas celles de la géopolitique, dont tout le monde pense avoir une connaissance du fait des moyens de l'information, mais celles de l'habitant. Le conflit vu de l'extérieur paraît abstrait, éloigné du quotidien, mais une personne assise dans son salon, parlant de sa vie, de son entourage, de ses habitudes, rend la réalité plus proche, plus palpable. Renvoyant à l'expérience de chacun, elle permet de regarder le conflit non plus comme des acteurs qui lui seraient extérieurs mais comme des voisins. Jacques Rancière parle de « théâtre sans spectateur, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs »¹⁸. Le film entendait exprimer une certaine part de flou, de mise à distance, en n'établissant pas de distinction entre les familles de telle origine ou de telle autre. Mon hypothèse était que l'on aurait simplement eu l'impression que ces gens habitaient l'un à côté de l'autre, des voisins en quelque sorte, montrant les ambiguïtés liées à une telle cohabitation sans que le fait que certains habitent pour occuper prenne le pas. L'idée n'était pas de camoufler la réalité mais d'en montrer les ambiguïtés, la complexité.

Cette expérience n'ayant pu aboutir mais l'envie de comprendre étant toujours très présente, je suis partie pour Gaza. Là encore, la situation

18. RANCIÈRE
Jacques, *Le spectateur
émancipé*, La fabrique
Éditions, 2008, p.10.

dépassait mon entendement. L'accès au territoire lui-même était une véritable épreuve. Fortement contrôlé par l'armée israélienne, c'était souvent de très jeunes gens faisant leurs services militaires¹⁹ qui en avaient la tâche.

19. Le service militaire est obligatoire en Israël, 3 ans minimum pour les hommes et 22 mois minimum pour les femmes.

*2 mai 2005, 11h00, point de passage d'Erez, entre la bande de Gaza et Israël, je souhaite aller à Gaza. Présentation des passeports, vérification, une heure s'écoule, validation, il est possible d'y aller. Une heure s'écoule, un haut-parleur crache mon nom. Je dois me présenter devant la porte à barreaux. Entre deux miradors, la porte métallique s'ouvre, j'avance, la porte se referme, j'avance, STOP, les haut-parleurs hurlent, je m'arrête, j'attends, MAINS EN L'AIR, AVANCEZ, TOURNEZ-VOUS, ENCORE, AVANCEZ, STOP. Je suis maintenant sur une route en asphalte, bordée par deux murs de huit mètres de haut. AVANCEZ. J'arrive à une deuxième porte à barreaux, j'attends, les caméras cherchent, j'attends, la porte métallique s'ouvre, j'avance, la porte se referme, je marche, les murs sont toujours là. J'arrive à Gaza.*²⁰

20. Texte de l'auteure pour présenter la vidéo de 3'55 « With you and me », 2008.

Le souvenir des quelques jours à Gaza sont intenses. La thèse ne suffirait pas pour décrire toutes les observations qui en ressortent et qui nous entraîneraient vers d'autres champs de réflexion. L'impression la plus marquante était d'être au cœur même du conflit israélo-palestinien et donc en pleine guerre. Là encore, il m'a été difficile de produire rapidement un travail artistique. L'expérience a été d'une telle intensité qu'il m'a fallu du temps pour digérer les informations reçues, pour comprendre comment les traduire dans une création artistique et ce n'est qu'en 2008 que je réalisais la vidéo « With you and me »²¹.

21. « With you and me », Vidéo de 3'55, danseurs : Marie-Françoise Garcia, Régis Rasmus, musique : Gérard Torrès, 2008.

*Porter jusqu'au terme, puis enfanter : tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement.*²²

22. RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète. Proses. Poèmes français*, Paris, Librairie générale française, 2011 (1937), 224 p.

L'un des principaux sentiments ressentis au retour de Gaza était cette conscience de la fragilité du corps face à la démesure de la guerre. Déjà, le passage d'Erez mettait dans une situation d'inconfort et d'extrême tension car rentrer à Gaza en marchant le long d'une route bordée par deux murs en béton de 8 mètres de haut n'était pas rassurant. Deux mondes très différents se côtoyaient de chaque côté de la frontière : d'un côté, des jeunes femmes-soldats israéliennes et de l'autre des femmes voilées. L'œuvre-vidéo que

j'en ai tirée repose sur le jeu de deux danseurs, un homme et une femme, en habit militaire et qui évoluent devant un décor dont la couleur uniforme est le bleu. Ils réalisent une sorte de danse de confrontation, sur un fond sonore fait de paroles dont on ne sait si elles sont messages d'amour ou de haine, dans une chorégraphie des corps qui hésite entre l'attraction et la répulsion. Au cours de la vidéo, le décor bleu sert de temps en temps de support à des images prises lors du séjour à Gaza. Elles montrent la concrétude du paysage dans lequel les gens habitent à Gaza : des ruines occasionnées par les bombardements récurrents. L'idée principale de ce travail était de brouiller les lectures habituelles, elle était d'installer le doute, l'ambiguïté entre l'idée du décor que l'on se fait et la réalité, entre le conflit et la cohabitation obligée, entre la guerre et l'amour.



Figure 2. *With you and me*, vidéo, 2008

Source : auteure.

Les années se sont écoulées ensuite avant qu'une information dans la presse ne vienne me replonger dans le vécu de Gaza. Pour rejoindre les propos de Gilles Deleuze, la « rencontre »²³ avec une idée est un événement rare. Elle vous prend par surprise, comme si toutes les réflexions passées se concentraient tout à coup dans une seule idée. Dans ce cas ce fut un fait. Depuis la prise de contrôle de la bande de Gaza par le Hamas, en juin 2007, ce territoire coincé entre Israël, l'Égypte et la Méditerranée, était

23. BOUTANG
Pierre-André,
DELEUZE Gilles,
*L'Abécédaire de
Gilles Deleuze*, DVD
couleur, Éditions
Montparnasse, 1995,
453 mn.

soumis à un strict blocus terrestre, maritime et aérien, imposé par Israël. L'apport de nourriture était devenu difficile et les animaux du zoo eux-mêmes avaient été touchés. C'est ainsi que la plupart des animaux dont les zèbres étaient morts de faim. Le directeur du zoo aurait pu importer des remplaçants par les tunnels de contrebande reliant le territoire à l'Égypte, par « où transitent des vaches, des voitures en pièces détachées ». Mais le projet s'avérait trop coûteux. Il eut alors l'idée de prendre des ânes et, grâce à de la teinture pour cheveux, de les peindre en zèbre. La démarche du patron du « zoo de la Joie »²⁴ n'était sans doute pas dénuée « d'humour surréaliste », y compris à destination des enfants. « Je sais bien que ce n'est pas un vrai zèbre », disait Yara El-Masri, visiteuse du zoo, 4 ans et demi.

24. PRIER Pierre, « Quand le blocus de Gaza change les ânes en zèbres », *Le Figaro, International*, 2009, 9 octobre. <http://www.lefigaro.fr/international/2009/10/09/01003-20091009ARTFIG00585-quand-le-blocus-de-gaza-change-les-anes-en-zebres-.php>.

Cette anecdote fut un véritable tournant dans ma réflexion, donnant une forme à un sentiment que j'avais eu durant mes deux voyages sur place. Comment dépasser la vision triviale du conflit israélo-palestinien ? La dépasser ne voulait pas dire l'oublier mais faire un pas de côté afin d'interroger les idées préconçues, d'approfondir les évidences. La réaction du directeur du zoo à la dureté de la guerre faisait réapparaître l'humain, non par le biais d'une victimisation mais sous la forme d'une résistance, elle-même forte de l'inventivité que l'appétit de vivre peut générer. L'humain qui crée de l'humour, de la vie là où la tension de la mort règne. (Entretien avec la Directrice du Camp de Rivesaltes). En Occident, la réception de cette information apportait un autre regard que celui que nous avons du conflit, une autre facette de la réalité plus appropriable. Elle redonnait de l'humanité là où il semblait qu'il n'en existait plus, ouvrait d'autres perspectives, ce à quoi justement je m'attachais depuis mes voyages au Moyen-Orient.

J'ai donc décidé d'expérimenter cette initiative afin de la comprendre mieux, d'approfondir aussi sa signification, y compris pour moi, artiste architecte préoccupée par la complexité du sens porté par les faits. J'ai pour cela transformé l'ânesse française *Gentiane*¹⁸ en un zèbre éphémère. L'étude précise du dessin des zébrures m'a ainsi montré combien la nature était étonnante : les rayures complexes donnent des rythmes et une densité accentuant avec délicatesse la forme du corps du zèbre. S'ajoutant la difficulté de peindre un animal, l'ouvrage en peinture alimentaire s'annonçait compliqué. Curieusement, *Gentiane* n'a pas bougé. J'ai pu prendre mon temps et, m'appuyant sur des références photographiques, dessiner ligne après ligne en essayant de suivre au mieux la forme du

18. Venant de « gentil âne », nom de l'ânesse devenu le nom de l'œuvre.

corps. Gentiane a commencé à montrer des marques d'impatience quand je suis arrivée à la tête, moment de pause et de prise de photo. L'image alors réalisée a souvent été utilisée ensuite pour présenter mon travail. Un de ses intérêts est qu'elle montre un corps de zèbre avec une tête d'âne : une sorte de chimère dont la figure reviendra parfois dans mon travail.



Figure 3. *Gentiane*, peinture alimentaire sur âne, 2012

Source : Jean-Pierre Charbonneau.

J'avais pour projet de réaliser la transformation de l'âne en zèbre, d'en recueillir l'enseignement, d'en tirer des témoignages photographiques puis de créer une vidéo. Celle-ci, tournée de nuit dans une forêt, entraîne vers un ailleurs, une expérience où l'on découvre pas à pas, entre fascination et peur, les traces d'un animal étrange. Le zoom de la caméra montre que l'animal est peint et l'on peut nettement discerner la matière de la peinture mélangée aux poils. Cette intention souligne qu'il n'était pas question d'en faire un zèbre, d'oublier en quelque sorte la mort de faim qui avait anéanti le zoo. La trace de cette peinture qui s'écaillait était un lien avec l'acte passé du Directeur du zoo, avec le récit et la vie qui renaissaient ainsi.

Il est touchant de se souvenir que *Gentiane* séjournait dans un haras de chevaux de compétition et qu'elle était jusqu'alors invisible. Or le jour où elle a porté sa robe d'exception, le propriétaire du lieu a fait venir un journaliste : la quête de l'écart a cette faculté parfois de faire disparaître les évidences, de déjouer les repères, de défaire les catégories.

DIZIMIEU

Une ânesse dans la peau d'un zèbre...



À tout juste 18 ans, Gentiane, ânesse de son état, a bien cru devenir zèbre ! Pour une cause pleine de poésie...

De A à Z, il suffit d'effeuiller le dictionnaire : de ânesse à zèbre, il suffit de peindre des rayures !

Elle est née il y a dix-huit ans en Chartreuse, alors c'est tout naturellement que son propriétaire, Jean Guicherd, l'a baptisée Gentiane. Elle coûte des jours heureux au haras de Bruno Montgignoux à Dizimieu, mais à l'aube de "sa majorité", elle vient de vivre une journée plutôt extraordinaire : elle est devenue zèbre !

L'aventure a débuté avec Anne, la fille du propriétaire. Réalisatrice, elle monte des spectacles à Lyon. Elle voulait, à partir d'un fait imaginaire, créer une poésie sur un mythe, sur quelque chose d'inapprochable, telle la licorne. Elle s'est souvente d'une histoire à Ga-

za, où les enfants voulaient absolument un zèbre dans leur zoo et l'ont obtenu en peignant une ânesse.

Avec la complicité de son amie Chantal Ducave, artiste plasticienne, et de son père, Jean Guicherd, qui a concocté la peinture, Anne a réalisé ce rêve improbable. Gentiane s'est retrouvée transformée de la tête aux sabots !

Une histoire qui a pour but de révéler le charme de l'irréel en une vidéo de quelques minutes, qu'Anne et son amie diffuseront prochainement à Lyon. Si Gentiane a joué la star, elle n'en garde pas moins les oreilles attentives, et c'est sans doute la première fois que Julie, la fille de Bruno, cavalière émérite, a emmené un zèbre dans son box !

Figure 4. Article dans le journal local, 04/08/2011.

Source : Le Dauphiné libéré.

Ce carnet de bord énonce comment ma pratique de l'architecture s'est élargie à celle de l'art. Les travaux réalisés sont les moyens que j'utilise pour mettre en forme mes réflexions, le passage par l'acte créatif permettant de prendre de la distance en cherchant de nouveaux points de vue. Si j'étais restée à travailler dans des agences sur des projets pour des clients, je n'aurais pas eu cette liberté de recherche, l'approche artistique me donnant la possibilité d'expérimenter, de questionner le sens. Les compétences des architectes sont souvent ramenées au seul acte de construire. Mais ils peuvent aussi, organisant et mettant en œuvre des projets, s'attacher au sens de ce qu'ils produisent, à sa finalité, ils peuvent pour cela développer l'aptitude à mettre en liens des éléments au premier abord sans relations entre eux.

MÉMORIAL NATIONAL DE LA PRISON MONTLUC

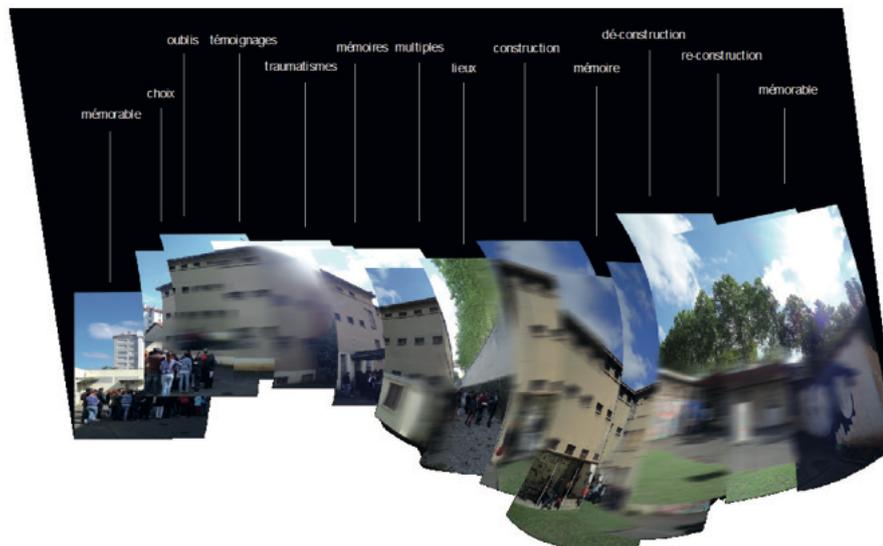


Figure 1 : Image réalisée pour le colloque « Les chantiers du mémorable », 26-27 novembre 2015, Université Jean Moulin Lyon 3.

Source : auteure

1. Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon

2. Définition de Wikipédia : *La Fête des Lumières* s'appuie sur la fête religieuse dite *fête du 8 décembre*, *fête de l'Immaculée Conception*, *Illuminations* ou encore *fête de la Vierge Marie*. Elle est devenue une fête populaire, portée par la Ville de Lyon et se tient chaque année pendant quatre jours autour du 8 décembre, date traditionnelle de l'évènement, à Lyon.

Avant de commencer, je veux rendre hommage à Philippe Rivé, à l'époque Directeur scientifique et culturel du Mémorial Prison de Montluc. Sans son ouverture d'esprit et son intelligence, les divers travaux pédagogiques réalisés à partir du site n'auraient pas pu voir le jour. Ils n'auraient pas non plus atteint le niveau de qualité qu'exige l'approche d'un tel lieu.

Ce carnet de bord expose un parcours d'expériences pédagogiques menées dans le cadre de l'École d'Architecture de Lyon sur le thème du Mémorial national de la prison Montluc. Dans un premier temps, deux ateliers de projet en Master première année seront analysés. L'un s'est tenu en 2015, l'autre en 2016. Ensuite deux workshops serviront de sujet d'étude. L'un a été réalisé en 2015, en partenariat avec le CNSMDL¹, les étudiants architectes ayant alors travaillé avec des étudiants danseurs. L'autre s'est tenu en 2018, dans le cadre de la « Fête des Lumières »² de Lyon. Enfin, un séminaire a été organisé à la rentrée universitaire 2018. Le sujet portait sur le thème de la recherche et était intitulé « Le faire peut-il construire un espace de débat ? ».

La rencontre avec le Mémorial national de la prison Montluc avait eu lieu grâce à Hélène Hatzfeld, rencontrée à l'époque où elle enseignait à l'école d'architecture de Lyon. Devenue ensuite directrice du GIS-Ipapic³, rattaché au Ministère de la Culture, elle avait soutenu une recherche menée par Alain Battegay et Marie-Thérèse Têtu, du Centre Max Weber. Connaissant mon intérêt pour le Mémorial de Rivesaltes, elle m'avait proposé de rencontrer les deux chercheurs qui m'ont alors parlé de leurs travaux et notamment un de leurs projets qui était de mettre en place une plateforme « Montluc, un lieu à mémoires multiples »⁴. Cet espace numérique permettait de suivre l'enquête des chercheurs, menée grâce à une suite d'entretiens auprès des principaux acteurs conduisant à la transformation de la prison en Mémorial. Ils avaient parlé également du « projet Montluc » : l'hypothèse d'une extension de l'Université de Lyon 3 sur le site du Mémorial Prison. Le projet paraissait pédagogiquement intéressant car il mêlait la conception d'une future architecture à un sujet de réflexion passionnant pour les étudiants. Le Directeur du Mémorial, Philippe Rivé, a donc été rencontré, qui nous a expliqué précisément les enjeux d'une telle perspective.

La volonté de juxtaposer ces deux programmes, une université et un mémorial, était essentiellement économique pour l'université : comment inscrire dans le même programme architectural deux équipements publics qui pourraient se compléter s'ils réussissent à mutualiser certains services ou certains lieux. Une chance également pour Lyon qui de cette façon donnait plus de visibilité à son mémorial.

L'état du site était précaire, les bâtiments, construits rapidement en 1921, n'avaient jamais été réhabilités et le béton de mâchefer⁵ formant les murs s'effritait. Ce matériau de construction, peu coûteux à mettre en œuvre, avait été employé à partir du milieu du XIX^{ème} siècle dans la région de Lyon. Mais son usage s'était véritablement répandu à partir de 1880 et il avait été employé en France jusqu'à la période de la reconstruction, après la seconde guerre mondiale.

3. Groupement d'Intérêt Scientifique – Institutions Patrimoniales et pratiques interculturelles.

4. www.patrimonium.fr/montluc/

5. Le béton de mâchefer est un béton composé à partir de mâchefer, substance provenant du recyclage des scories de houilles (résidus de hauts fourneaux), et d'un liant (chaux et/ou ciment).



Figure 2 : Visite des étudiants au Mémorial national de la prison Montluc, 2015.

Source : auteure

6. Projet de l'Université Lyon 3 : Le projet de « Cité de l'Assurance » s'inscrit dans une dynamique visant à constituer à Lyon un pôle international d'enseignement supérieur et de recherche à caractère pluridisciplinaire, dans le domaine de l'assurance et de la gestion des risques. Ce projet a pour but de donner une visibilité forte à la place lyonnaise dans le domaine des assurances.

La prison de Montluc n'est pas un patrimoine au sens conventionnel et elle n'a rien de remarquable sur le plan artistique ou architectural. En revanche elle l'est du fait de son histoire, laquelle sera évoquée un peu plus loin. Le « projet Montluc » visait à implanter, dans la partie Est du Mémorial et à l'intérieur des murs d'enceinte, une extension de l'université : « Cité de l'assurance »⁶. La parcelle étant étroite, se posait la question des contiguïtés à instaurer, à composer, à ménager entre les deux bâtiments et surtout les deux programmes. Ceux-ci avaient leurs usages propres. L'un était lié au fonctionnement des universités (des salles de cours, une bibliothèque, une cafétéria). L'autre consacrait l'usage d'un espace de mémoire. Comment articuler ces deux lieux et ces deux manières de les habiter ? Pour étudier cette question, la proposition a été faite aux deux acteurs, le Mémorial et l'Université, de monter un atelier de projet en Master. Philippe Rivé et Jacques Comby, Président de l'Université Jean Moulin Lyon 3, furent tous deux dès l'origine très intéressés. Cette proposition conduisait à produire une étude prospective pouvant servir à la réflexion de chacun quant à son propre programme et à la mise en lien des deux au sein d'un même bâtiment. Avant d'expliquer plus précisément les processus mobilisés pour développer ces divers travaux pédagogiques et les résultats qui en ont découlé, il est important de parler de l'histoire du site.

L'HISTOIRE DU LIEU

La Prison militaire de Montluc a été construite en 1921, en même temps que le Tribunal militaire dont elle dépend et qui la jouxte. Cet ensemble était alors le cœur de la Justice martiale pour la région militaire « Sud-Est ». Il prend à cette époque le nom du Fort Montluc, l'imposant bâtiment implanté au nord du site, construit sur des glacis et qui fut terminé au début des années 1830. Pour la petite histoire, lors de l'exposition des travaux des étudiants qui eut lieu pendant les Journées du Patrimoine 2015, la communication de la Maison de projet Lyon Part-Dieu ⁷ avait confondu le Fort du 19^e siècle et le Mémorial. Cette anecdote traduit le manque de lisibilité de la prison alors que, depuis 1921, la ville se densifie peu à peu autour du site.

Le directeur du Mémorial, Philippe Rivé, a suggéré de présenter le travail des étudiants lors des Journées du Patrimoine 2015. L'exposition était installée dans le bâtiment des douches de la prison. Cet espace étroit, se situant à l'extérieur et entre les deux ailes du bâtiment, formait un cadre particulier, comme une articulation entre des temporalités et des situations différentes. Il évoquait une réflexion quant à un devenir construit sur les nombreuses strates de l'histoire.

La construction de la prison militaire, après la première Guerre mondiale, est liée au grand nombre de désertions qui eurent lieu pendant ce conflit. Une étude d'Emmanuel Saint-Fuscien ⁸ rapporte qu'une majorité des prévenus (67%) furent jugés pour cause de désertion ou abandon de poste, proportion énorme au regard de la soixantaine de crimes et délits prévus par le Code de Justice militaire. La capacité d'incarcération à Montluc était prévue pour 5 officiers dans un pavillon, et pour 122 sous-officiers ou soldats dans des cellules individuelles de moins de quatre mètres carrés. Le bâtiment cellulaire, long de près de 50 mètres, haut de deux étages et composé de trois parties distinctes -petite aile des inculpés, grande aile des condamnés et réfectoire - était le lieu d'enfermement des soldats et des sous-officiers. Les deux ailes donnaient sur des cours séparées l'une de l'autre par le couloir des douches prolongeant le réfectoire jusqu'aux bâtiments des ateliers et des magasins, lesquels étaient adossés sur leur longueur au premier mur d'enceinte. Les officiers bénéficiaient d'un espace de détention parfois appelé la villa ou le pavillon. Clos et formant une cour à part, cet espace était en soi une prison dans la prison, où les

7. Située au 192, rue Garibaldi à Lyon, la Maison du projet est un lieu d'information et de concertation autour des futures réalisations urbaines amenées à être conçues autour de la gare Part-Dieu.

8. SAINT-FUSCIEN Emmanuel, *Les prévenus des conseils de guerre : « mauvais soldats » ou « combattants ordinaires »*. 14-18 Mission centenaire, 2013. La désertion et l'abandon de poste ont été une crainte constante de l'état-major, et les plaintes en conseil de guerre pour ces motifs l'emportent donc largement. L'explication de la surreprésentation de la désertion qui apparaît entre 1915 et 1916, tient essentiellement à la généralisation des systèmes de permissions à partir de l'été 1915. Au-delà du cinquième jour de retard, le permissionnaire était considéré comme déserteur. Les officiers supérieurs, préoccupés par un délitement des forces combattantes rendu matériellement possible par les permissions et les transports, eurent recours aux tribunaux militaires pour des comportements souvent très éloignés de la désertion volontaire.

officiers pouvaient s'adonner au jardinage. Le lieu d'incarcération était fermé par deux murs d'enceinte de 6 mètres de hauteur séparés par un chemin de ronde.



Figure 3 : Vue aérienne. Limites du Mémorial national de la Prison Montluc en rouge.
Source : Google Earth et retravaillée par l'auteur.

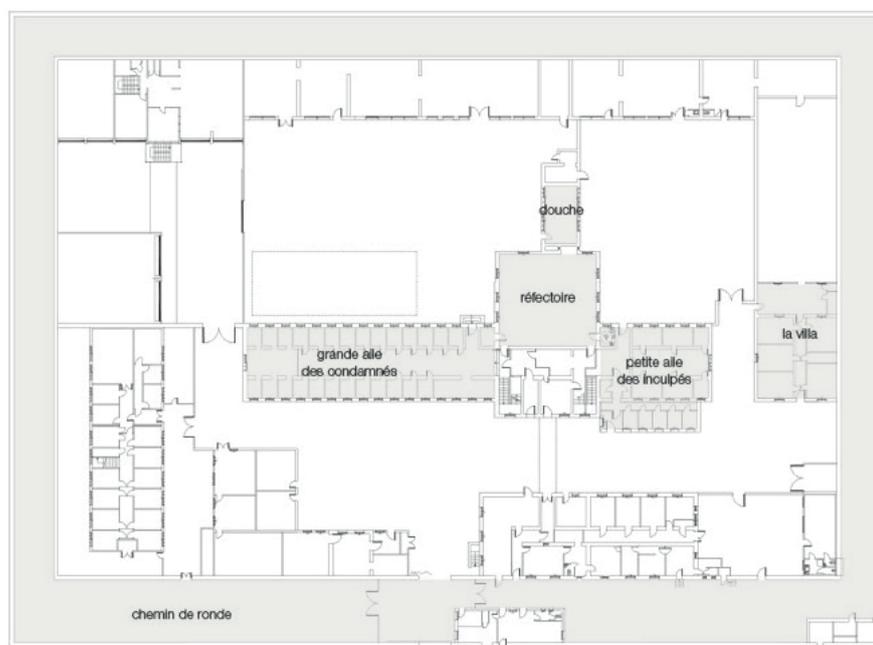


Figure 4 : Plan du Mémorial national de la Prison Montluc.
Source : Document fourni par le Mémorial et retravaillée par l'auteur.

La prison, localisée dans le troisième arrondissement de Lyon, est à quelques centaines de mètres de l'Université Lyon 3, laquelle s'est implantée dans l'ancienne manufacture des tabacs. L'arrêt du tram construit ensuite a pris le nom de « Manufacture, Montluc », ce qui n'est pas un hasard. En effet, le terrain, situé le long des voies ferrées et coincé entre des usines et des bâtiments militaires, est d'une part intégré aux voies de circulations mais il en est également à l'écart, en dessous du niveau de la rue du Dauphiné. Du reste, Antoine Grande⁹ rappelle que « la Prison de Montluc a toujours été à la fois proche et éloignée de la vie de la Cité, et c'est vraisemblablement cette caractéristique qui en a fait le lieu central des *juridictions d'exceptions* pour Lyon et sa région ». L'histoire de la prison est en effet construite à partir de juridictions régulières et d'exceptions, cette superposition de couches d'histoires et de mémoires successives formant une prison Palimpseste.

1921 : Étudiants-ouvriers chinois

Le bâtiment venait juste d'être achevé et n'était pas encore inauguré, quand 104 étudiants-ouvriers chinois furent incarcérés à Montluc. Ces membres du *mouvement Travail-études*¹⁰, se trouvèrent en effet dans une grande détresse matérielle du fait de la crise économique apparue en Chine à cette période. Or au même moment, se créait à Lyon un Institut franco-chinois, où certains jeunes issus des élites chinoises allaient suivre un enseignement de haut niveau. Les étudiants-ouvriers demandèrent un accès à cette formation, lequel leur fut refusé. Mécontents, ils manifestèrent et occupèrent illégalement le Fort Saint-Irénée, siège du futur Institut. Le préfet du Rhône décida alors de les arrêter et ils furent conduits à la Prison Montluc. Dans un premier temps en semi-liberté, ils furent incarcérés puis expulsés vers la Chine. Cette *marche sur Lyon*¹¹ de 1921 est connue sous le nom de *Li Da yundong* dans l'historiographie officielle du Parti communiste chinois. Elle coïncide avec sa création en juillet 1921.

Prison militaire prêtée à la Justice civile puis susceptible d'être vendue

La Prison Montluc fut militaire jusqu'en 1926, la partie cellulaire étant prêtée à la justice civile jusqu'en 1932 et les autres secteurs étant loués à des entrepreneurs. Puis elle fut réaffectée au Ministère de la Guerre qui chercha à la vendre, en même temps que les parcelles voisines, à la Municipalité de Lyon, celle-ci souhaitant y construire des logements sociaux. En fait, seules

9. GRANDE Antoine. « Une prison militaire isolée au cœur de la cité ». Bernard Bolze (dir.), *Prisons de Lyon, une Histoire manifeste*, Lyon, Éditions Lieux dits, p. 40-47, 2013.

10. Entre 1912 et 1927, le mouvement Travail-Études aida de jeunes chinois à venir étudier en France. Ils venaient se former dans des écoles et apprendre les méthodes de travail de l'industrie française.

11. *La marche sur Lyon*. Site de la Bibliothèque municipale de la Part-Dieu, disponible sur : <https://www.bm-lyon.fr/nos-blogs/le-fonds-chinois/documents-et-ressources/ressources-359/presentation-de-l-institut-franco/article/la-marche-sur-lyon>. (page consultée le 23/03/2016).

les parcelles extérieures furent vendues et les habitations actuelles datent de l'après-guerre.

1939-1940 : État d'Urgence, la prison est réquisitionnée

Le 24 novembre 1937, une demande est adressée par l'État-Major des Armées aux différents services du Génie, afin de « rechercher des locaux militaires susceptibles d'être utilisés à la mobilisation comme Prison militaire »¹². C'est ainsi que la Prison de Montluc, qui sert alors de lieu de casernement pour les troupes de passage, fut réquisitionnée. Le 15 décembre 1939, elle est officiellement rouverte pour devenir la Prison Militaire de Lyon dans le cadre de la campagne de 1939-1940. Les prisonniers y sont à la fois les habituels justiciables des prisons militaires -insoumis, soldats ayant commis une faute, espions, et déserteurs- et les premiers détenus des *juridictions d'exceptions* : des militants communistes qui, depuis la signature du pacte de non-agression entre la Russie soviétique et l'Allemagne nazie, sont considérés comme des ennemis de l'intérieur.

12. GRANDE Antoine (2013). « Une prison militaire isolée au cœur de la cité ». Bernard Bolze (dir.), Prisons de Lyon, une Histoire manifeste, Lyon, Editions Lieux dits, p. 40-47. SHD, 13-J-1522, D.M.n°543-2/10 S du 24 Novembre 1937.

1940-1943 : Une prison de Vichy

La loi portant sur l'État de Sièges permet au régime de Vichy de continuer à utiliser les prisons militaires dans le cadre de la répression contre les opposants accusés par le *Bureau des menées antinationales*¹³. Il s'agit toujours des communistes, mais aussi des premiers résistants qui luttent contre les politiques de collaboration et qui sont jugés en zone Sud par un Tribunal Militaire. Le lieu d'incarcération, prévu au départ pour 122 soldats, en accueille jusqu'à 300. Pour répondre au problème de place, les espaces communs vont devenir des lieux d'enfermement.

13. Le Bureau des menées antinationales (BMA) est un service de renseignement de l'Armée d'armistice, constituée par le régime de Vichy.

1943-1944 : Une prison nazie

Les Allemands ont choisi Montluc comme lieu central pour pratiquer leurs politiques de répression dans le quart sud-est de la France. Elle sera donc réquisitionnée en totalité par les autorités nazies le 17 février 1943. Y sont emprisonnées les personnes jugées par le Tribunal Militaire allemand : les résistants, les communistes, les déserteurs allemands mais aussi les

juifs arrêtés par les hommes de Klaus Barbie¹⁴, ou livrés à la Gestapo¹⁵ de Lyon. Entre le 17 février 1943 et le 24 août 1944, ce sont plus de 9000 personnes qui passent par Montluc. Elles y sont emprisonnées, subissent des interrogatoires –*synonymes de tortures*– qui se déroulent dans les locaux de la Gestapo, et attendent d’en être sorties pour être déportées ou exécutées. La muséographie actuelle du Mémorial Montluc met l’accent sur la mémoire de la résistance (Jean Moulin y passa ses dernières nuits après son arrestation à Caluire), et sur la mémoire des familles juives (*les enfants d’Izieu*¹⁶ y furent internés avant de partir vers les camps de concentration).

1944 : Du massacre à la Libération

Avec le contexte de l’été 1944 –*débarquement de Normandie le 6 juin et de Provence le 15 août, soulèvement des maquis, libération partielle du territoire*– les Allemands sont, à Lyon, pris dans un étau et Barbie se consacre à la suppression massive des détenus de Montluc : c’est « l’été des massacres ». Dans ce contexte est formé le convoi du 11 août 1944, qui, ne pouvant rejoindre Paris, va directement vers les camps nazis. Ce sont aussi 567 prisonniers qui sont massacrés aux alentours de Lyon. Face à cette volonté d’assassinat des détenus de Montluc, la résistance encore en clandestinité adresse au commandement allemand un ultimatum : pour chaque détenu exécuté, un officier allemand le sera à son tour par la résistance. Cette pression fonctionne, et, par l’intermédiaire de la Croix-Rouge, la Prison est libérée le 24 août 1944, dix jours avant Lyon. Selon les propos d’Antoine Grande, « des témoignages nous informent que lorsque les détenus se libèrent, un jour avant la consigne laissée par les Allemands, des bombes, qui devaient exploser le 24 août au soir, sont découvertes dans les caves de la Prison. Heureusement désamorçées. Le projet de destruction de la Prison échoue donc. Les détenus sont recueillis par deux institutions religieuses en attendant que la Libération de la ville soit totale »¹⁷.

1944 : L’après-guerre

Dès la Libération de Lyon, la prison militaire de Montluc devient le centre d’internement des collaborateurs et criminels de guerre allemands et français. Ainsi, ceux qui enfermaient se trouvent à leur tour incarcérés. Le 27 décembre 1947, la prison est cédée à la Justice civile mais est utilisée

14. Klaus Barbie était le chef de la Gestapo à Lyon, chargé de la traque des résistants, des communistes et des juifs. Ses méthodes d’interrogatoire, particulièrement brutales, expliquent qu’on le surnomme à cette époque le « boucher de Lyon ».

15. Le siège de la Gestapo de Lyon se situait dans l’ancienne Ecole de Santé militaire de Lyon. Aujourd’hui, ce lieu est devenu un musée appelé le Centre d’Histoire de la Résistance et de la Déportation. 14 Avenue Berthelot, 69007 Lyon.

16. *Maison d’Izieu*, Mémorial des enfants juifs exterminés. Le 6 avril 1944, 45 enfants et 8 adultes juifs sont arrêtés, ils vont séjourner à Montluc avant d’être déportés et assassinés à Auschwitz-Birkenau.

17. GRANDE Antoine (2013). « *Une prison militaire isolée au cœur de la cité* », *op. cit.*

par la Justice militaire jusqu'à la dissolution des Tribunaux militaires, en 1982.

1954-1962 : La guerre d'Algérie

La dernière *Juridiction d'exception* à présider à l'internement à Montluc est le Tribunal Permanent des Forces Armées, qui y siège au moment de la guerre d'Algérie. Y sont alors emprisonnés des sympathisants de l'indépendance algérienne, des militants du FLN. Onze d'entre eux seront guillotins¹⁸ sur le chemin de ronde et deviendront des héros de la guerre d'Algérie. Pour cette raison le Mémorial est aussi un lieu de commémoration de cette période.

18. BOUDINA Mostefa (2010). *Rescapé de la guillotine*. Alger, Anep, 160 p.

Jusqu'en 2009 : une prison de femmes

La prison Montluc a fonctionné comme un lieu d'enfermement pour les hommes jusqu'en 1997 et pour les femmes jusqu'en 2009. Il existe encore maintenant des traces de ces passages.

2010 : Ouverture du Mémorial

La reconversion fut impulsée par de grands événements tels que le procès Barbie en 1983 ou encore le classement de la Ville de Lyon au patrimoine mondial de l'humanité en 1998. La perspective du déménagement des trois prisons de Lyon, dans les années 2000, a aussi joué un grand rôle. La transformation du site fut pilotée par le Préfet de Région et par le procureur Viout. Celui-ci avait coordonné les parties civiles lors du procès Barbie, dans les années 1980. Il faut noter également le rôle essentiel du milieu associatif, les associations des anciens internés et rescapés de Montluc ayant entrepris très tôt des démarches pour faire classer la prison. Souhaitant entretenir la mémoire des lieux, ils organisaient des commémorations, rassemblaient des archives. Pour autant, la conservation et la patrimonialisation se sont effectuées dans une relative « urgence », comme c'est souvent le cas.

À l'occasion d'une inauguration en présence du Secrétaire d'État aux anciens Combattants, M. Hubert Falco, la prison devint, le 14 septembre 2010, un mémorial qualifié de « Haut Lieu de Mémoire ». La reconversion

eut pour maître-mot la « sobriété », ceci afin de restituer l'ambiance de la détention, par respect aussi pour ceux qui étaient passés entre ces murs. Une grande partie du site est à présent accessible au public : le réfectoire, la cour, les cellules. Dans chacune d'entre elles, ont été ajoutés sobrement une affiche, la photographie d'un détenu et un témoignage. Le but est de permettre aux visiteurs de mettre un visage sur les propos, de donner en quelque sorte la parole à ceux qui y ont passé des heures sombres de leurs vies. Anonymes, grands noms de la Résistance (Jean Moulin par exemple) ou encore enfants tristement célèbres (les Enfants d'Izieu) sont rappelés à la mémoire du visiteur par des témoignages ou des récits destinés à le sensibiliser sur cette période historique. Porteuse de multiples strates historiques et de mémoires qui se sont succédé de 1921 à 2009, date de fermeture de la Maison d'Arrêt pour femmes, la prison Montluc est devenue un lieu emblématique de la mémoire lyonnaise.

Si le parti pris de la recherche est de décrire précisément toutes ces étapes, c'est pour mettre l'accent sur la complexité d'un site et de toutes les histoires qui s'y entrecroisent et lui donnent son épaisseur. L'atelier de projet devait donc prendre en compte tous ces éléments, en dépasser le caractère dramatique pour imaginer malgré tout des perspectives qui ne soient pas que mémorielles.

DEUX ATELIERS DE PROJET : 2015 - 2016

Durant deux années consécutives, un atelier de projet de master a été organisé, les étudiants travaillant sur l'extension de l'Université de Lyon 3. Le premier, en 2015, était intitulé « Mémorial prison de Montluc, quelles contiguïtés ? ». Il concentrait la réflexion à l'intérieur des murs d'enceinte, sur l'articulation possible entre les deux bâtiments. Le second, en 2016, appelé « Contiguïtés urbaines, une université dans l'enceinte de la prison Montluc », interrogeait les relations urbaines futures et demandait de prendre en compte les enjeux du projet Lyon Part-Dieu¹⁹ en cours. Principalement en formation continue, les étudiants étaient 21 à s'impliquer sur ce thème en 2015 et 16 en 2016. Ce cours était donné en partenariat avec Alain Battegay et Marie-Thérèse Têtu, du Centre Max Weber. Pour concevoir des propositions architecturales, les étudiants se sont imprégnés du site grâce à des visites problématisées. Rencontrant les

19. Un grand chantier de la Métropole Lyonnaise, commencé en 2017 et qui s'étendra sur plus de 10 ans avec notamment la requalification complète du pôle d'échange multimodal de la Part-Dieu, et avec pour objectif principal, de faciliter et fluidifier les déplacements.

20. Définition de Wikipédia : La Manufacture des Tabacs est une ancienne usine de tabacs, située dans le 8e arrondissement de Lyon, aujourd'hui réhabilitée en campus et propriété de l'Université Lyon 3.

historiens du mémorial, ils ont pu prendre conscience de la complexité et même de la diversité des mémoires en jeu. Des acteurs de l'université leur ont aussi expliqué le fonctionnement du programme envisagé et la relation que le nouveau bâtiment était censé créer avec le campus de la Manufacture des Tabacs²⁰ existant.

La prison de Montluc est dissimulée étroitement derrière les murs d'enceinte, elle a donc peu de visibilité et de présence urbaine. L'arrivée de l'université allait transformer la représentation du bâtiment. La densité du programme était telle que le bâtiment devrait soit émerger des murs d'enceinte, soit être en partie enterré dans le sol. Il y avait aussi une contradiction entre l'entrée de l'université à créer et l'intégrité du chemin de ronde. Cette contradiction devenait donc un élément central à prendre en considération dans chaque projet. Quant au vide entre les deux bâtiments, l'ancien et le nouveau, il prenait alors une signification toute particulière, espace tampon entre deux programmes à certains égards antagonistes. Son sens était donc de première importance. À l'intérieur des deux parcelles, il était envisagé que l'Université réhabilite les ateliers du site, lesquels deviendraient alors des lieux communs aux deux institutions, attribués à la recherche.

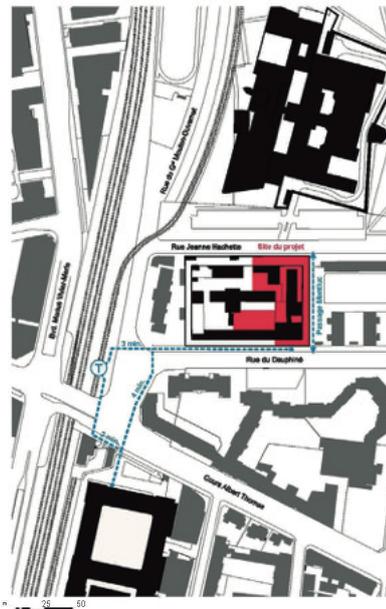


Figure 5 : Plan masse. Les pochés noirs de bas en haut sont : Fort Montluc - Hôtel de police, Mémorial national de la Prison Montluc et Manufacture des tabacs- Université Jean Moulin 3. Le poché rouge est l'emplacement de l'extension de l'université.

Source : Document réalisé par l'étudiant Alexandre Burkhardt.

Durant le temps où ces deux ateliers eurent lieu, s'est achevé, au sud de la gare de Perrache à Lyon, un chantier dont la nature se rapprochait fortement de la thématique de Montluc. Il s'agissait de la reconversion des anciennes prisons Saint-Paul et Saint-Joseph en campus pour l'Université Catholique de Lyon. Ce site avait été une prison pour les hommes et fut désaffecté en 2009. Toutefois, les bâtiments, contrairement à Montluc, avaient une véritable valeur patrimoniale architecturale. Ils n'étaient pas construits en mâchefer, mais en maçonneries enduites et en pierres de taille (pierres dorées, pierre de Préty et de Villebois). La prison Saint-Joseph, construite par Louis Pierre Baltard entre 1827 et 1831, avait été conçue sur un plan orthogonal pavillonnaire en peigne, issu de l'architecture hospitalière. Tandis que la prison Saint-Paul, construite entre 1860 et 1865 par Antonin Louvier, architecte départemental du Rhône, avait été organisée sous forme panoptique, sur un système de 6 bâtiments rayonnants autour d'une rotonde centrale de surveillance surmontée d'une chapelle.

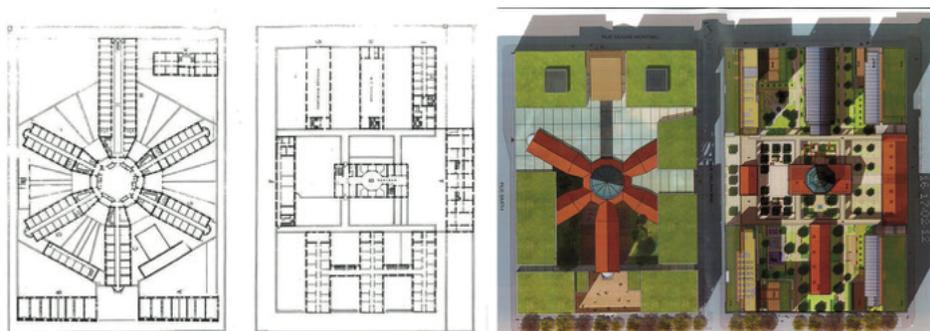


Figure 6 : Plan masse, avant et après la reconversion des prisons Saint-Joseph et Saint-Paul par les architectes Ory, Gabit et Blondeau, Frédéric Didier.

Source : Drac Auvergne Rhône-Alpes.

Ce projet aurait pu devenir une référence pour les étudiants. Il devint plutôt un contre-exemple. En effet, la relation entre l'existant et le nouveau programme n'était pas construite sur la préoccupation d'établir une proximité sensible, raisonnée et respectueuse. Les prisons ont été fragmentées en de multiples bouts de bâtiments, un peu de mur par ici, un peu de vide par là. Les deux chapelles situées au centre de chaque édifice ont été préservées, mais le choix de ce que l'on a gardé ou supprimé n'a pas découlé d'une réflexion sur le sens mais s'est simplement attaché à la valeur décorative. Se pose alors la question de savoir pourquoi les bâtiments ont été conservés. Que reste-t-il de la prison ? En quoi ce qui reste, vient-il ajouter une plus-value au nouveau programme ? Cette étude

de cas a cependant été un bon support de réflexion pour l'atelier projet de Montluc : qu'est-ce qu'il ne faut pas faire ?

L'Atelier a donné naissance à 37 projets différents. Le site et le programme étaient certes communs mais le travail des étudiants a abouti à une grande diversité de propositions, chacun ayant analysé à sa façon le problème posé et abordé la réponse par l'architecture de manière chaque fois originale. Quelques grandes lignes sont cependant apparues récurrentes. Concernant l'insertion de l'université par exemple, deux logiques ont émergé, celle de la rupture ou celle de l'interrelation. Dans les deux cas, tout ce qui était entre les deux bâtiments devenait alors primordial, le vide pouvant même prendre, dans certains projets, une valeur symbolique. Le nouveau bâtiment devait se rattacher à l'existant ; les caractéristiques architecturales de la prison Montluc ont donc joué un rôle central dans l'insertion du nouveau programme. Ce fut le cas du mur d'enceinte, élément fondateur de la prison. Chaque étudiant devait naturellement réfléchir à la manière d'assurer l'entrée de l'université. Il devait trouver une solution qui impliquait ou non la conservation du mur tel quel.

Mais l'élément le plus questionné et qui resta au cours de tous les projets le sujet central était le chemin de ronde. Jusqu'alors, les divers acteurs du Mémorial portaient leur attention sur le mur en tant qu'élément symbolique séparant l'intérieur de l'extérieur. Les étudiants sont allés plus loin dans le raisonnement. Ils ont démontré que le chemin de ronde, du fait de sa forme et de son épaisseur était un espace important dans le Mémorial, une lisière entre l'intérieur et l'extérieur. L'expérience de le parcourir est en elle-même émouvante, le cheminement se faisant entre deux murs sur une distance de 350 mètres. En sens, il peut être également lieu de mémoire, lieu de recueillement, au même titre que d'autres secteurs du Mémorial. À partir de ce moment, la réflexion qui s'est construite durant les ateliers a influencé l'institution et depuis lors, le chemin de ronde est assimilé au lieu de mémoire et intégré aux visites du Mémorial. Plusieurs projets d'étudiants parlaient à l'époque de l'utiliser comme lieu d'exposition. Aujourd'hui, c'est devenu le cas et certaines présentations du Mémorial se font dans le chemin de ronde.

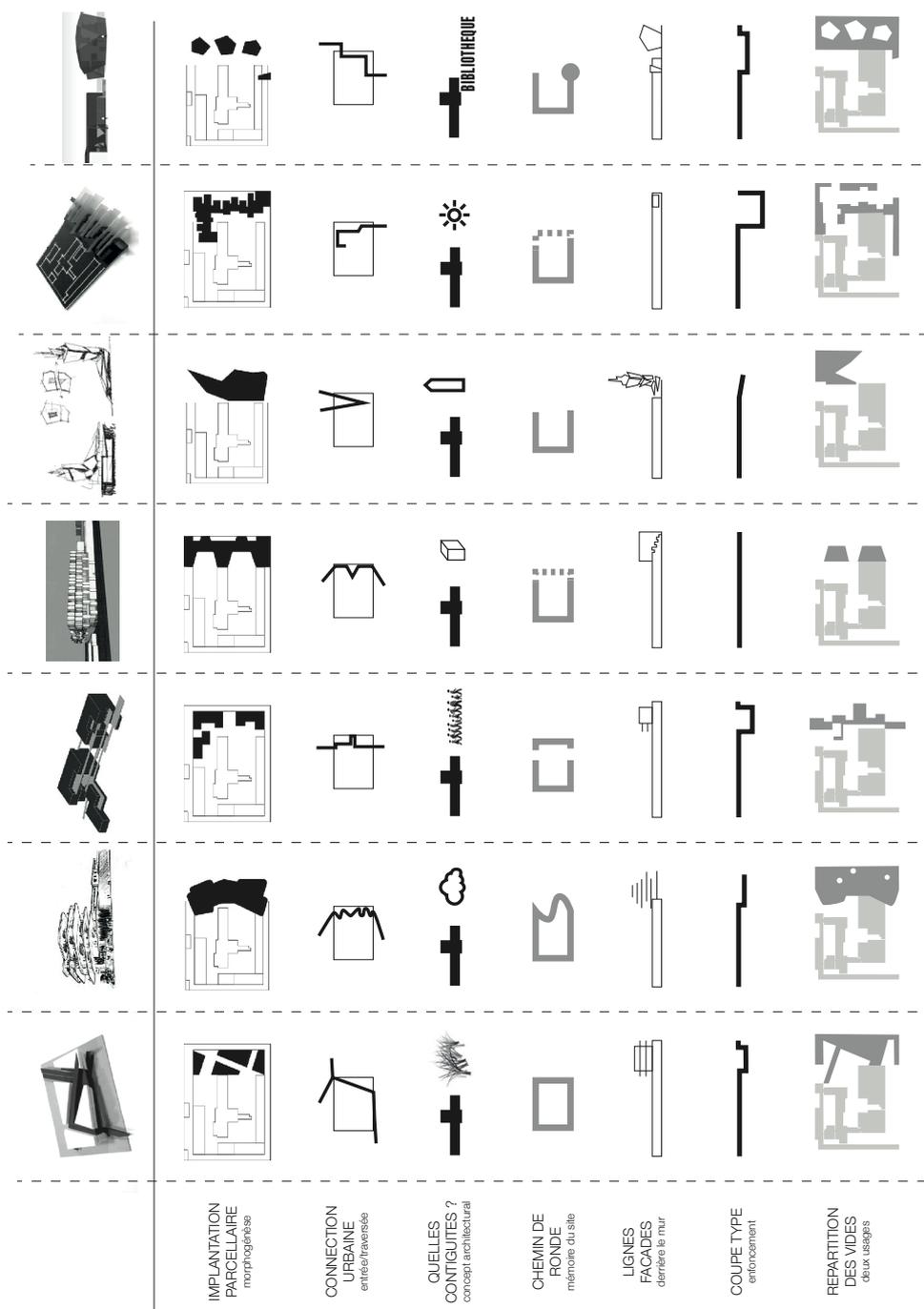


Figure 7 : Analyse des projets des étudiants suivant la problématique soulevée par le projet architectural, 2016.

Source : auteure

Durant ces deux années d'études, la démarche de l'Atelier a donné lieu à plusieurs travaux de restitution sur le site. Le but était de présenter dans leur contexte les projets, de montrer différentes hypothèses envisageables de transformation, d'illustrer plusieurs façons selon lesquelles ce lieu chargé pouvait accueillir un nouveau bâtiment, de nouveaux usages et usagers. De longues discussions ont dépassé le caractère formel d'une telle

contiguïté. On a pu mesurer combien faire cohabiter un lieu symbolique avec une institution universitaire accueillant de nombreux étudiants demandait de réflexion. Qu'est-ce qui pouvait apporter aux deux et qu'est-ce qui était inapproprié ? Comment la forme architecturale permettait-elle ou non une cohabitation féconde ? Toujours dans le cadre pédagogique, il s'agissait également de mettre en discussion les projets d'étudiants avec les acteurs engagés. Pour faciliter les échanges, l'idée a été de mettre en place une grille d'analyse (figure 5) qui permettait d'extraire de chaque projet les grands axes de réflexion. L'intérêt de cette grille, comme outil méthodologique, rendait possibles rapidement la comparaison entre les projets, la compréhension de la manière dont chaque étudiant avait abordé les thématiques principales.



Figure 8 : Journées d'études, Université Jean Moulin Lyon 3, 2015.

Discutants : Jean-Pierre Charbonneau, urbaniste consultant, Guillaume Bruge, directeur de la communication et de la concertation SPL Lyon Part-Dieu, Sylvie Grange, conservateur du patrimoine et directrice de l'OCIM, Antoine Grande, chargé de la valorisation du Mémorial, Hélène Hatzfeld, directrice du GIS-Ipapic (Ministère de la Culture), Kader Mokkadem, enseignant à l'ESADSE (Ecole supérieure d'art et de design de Saint-Etienne), Nuria Ricart Ulldemoins, professeure à l'Université de Barcelone, Master Design Urbain, Philippe Rivé, directeur scientifique et culturel du Mémorial, Pierre Servet, directeur de cabinet du Président de Lyon 3, Laurent Volay, architecte du patrimoine.

Source : Bernadette Forest

Dès lors, les restitutions se sont construites comme des journées d'études, les étudiants présentant leurs projets puis des échanges ayant lieu au sein de groupes de travail. Dans le cadre de ce carnet de bord, toutes les discussions ne sont pas retranscrites. Il est cependant intéressant d'en restituer quelques-unes.

Une des premières questions qui a été posée et qui faisait débat a été la suivante : pourquoi le Mémorial doit-il représenter le passé ? C'est un point commun à la plupart d'entre nous de le considérer comme étant rattaché au passé, alors qu'au contraire l'Université est attachée à l'avenir. Mais on pourrait le considérer aussi comme se référant à l'avenir car après tout, faire venir des étudiants en assurance, est-il si porteur d'avenir que cela ? Voilà en tout cas une question qui mérite d'être posée. Et je pense que cela peut renverser aussi un certain nombre de points de vue d'entrée sur ce projet²¹.

Certes, le Mémorial expose une histoire et une mémoire passées, mais le « devoir de ne pas oublier » reste un signal pour notre avenir. Dans son ouvrage « La mémoire, l'histoire, l'oubli »²², Paul Ricœur distingue deux types de mémoire, la *mnèmè* et l'*anamnèsis*. La *mnèmè* désigne cette mémoire sensible, qui nous affecte, sans qu'il y ait intervention d'une volonté, alors que l'*anamnèsis* renvoie à ce que l'auteur appelle le rappel, et qu'il entend comme une *mémoire exercée*, une recherche active et volontaire, dirigée contre l'oubli. En ce sens, une des principales fonctions de la mémoire consiste à lutter contre l'oubli et, de là, l'idée de devoir de mémoire renvoie, en fait, à celle d'un « devoir de ne pas oublier ».

A été questionné le mot « contiguïté », dans l'espace et dans le temps. Il a été dit que la contiguïté était difficile à penser comme une proximité, qu'il valait mieux la penser comme une relation. On est en effet tant historiquement que spatialement, dans un hiatus. Ce que proposent vos projets, c'est comment on travaille matériellement cette relation étant donné ce hiatus de base. Quel sens donner à cette jonction entre université, mémorial, quartier et environnement urbain ?²³

Dans les axes de réflexions est apparu le thème de la visibilité, de la monumentalité du bâtiment de l'université par rapport à la prison. Dissimulée derrière ses murs, Montluc n'est pas visible. Or, le nouveau programme est dense pour une surface impartie faible. S'il n'est pas

21. Propos de Philippe Rivé, Directeur scientifique et culturel du Mémorial Prison de Montluc, lors de la journée de présentation du 6 juin 2015.

22. RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Edition Seuil, 2003, 736 p.

23. Propos de Hélène Hatzfeld, Directrice du GIS-Ipatic (Ministère de la Culture) et modératrice lors de la journée de présentation du 6 juin 2015.

enterré, il va automatiquement créer une présence, un signe fort. Le nouveau bâtiment va-t-il apporter quelque chose au récit du Mémorial ou devra-t-il s'effacer ? Qu'est-ce qu'une université et quelle relation doit-elle établir avec ce lieu-là précisément ? Dans les propositions des étudiants, on pouvait distinguer deux pistes : l'une était la négation de la monumentalité, ou au moins une monumentalité discrète, considérant qu'il faut créer plutôt un dialogue, un juste équilibre entre les divers lieux université / mémorial / ville. L'autre était plus dans une logique de signal. De ce fait, ils se demandaient ce qui devait faire signal. Était-ce l'université ? Était-ce le Mémorial, et dans chaque cas pour dire quoi ? Car il ne s'agit jamais que d'un signal dans la ville parmi bien d'autres.

Il a été aussi question des usages. Lorsque l'on entre dans le Mémorial, on est supposé le faire en silence, dans une forme de recueillement. L'Université, elle, engage une autre forme d'animation, une vie étudiante plus bruyante. Il pourrait donc y avoir disjonction entre les deux lieux. Chacun énonce des attitudes physiques, des manières d'être, de vivre les espaces différentes. Le problème de la contiguïté concerne donc aussi la manière dont on utilise les lieux.



Figure 9 : Journées du Patrimoine, exposition dans les douches du Mémorial national de la prison Montluc, 2015.

Source : Guillaume Bruge

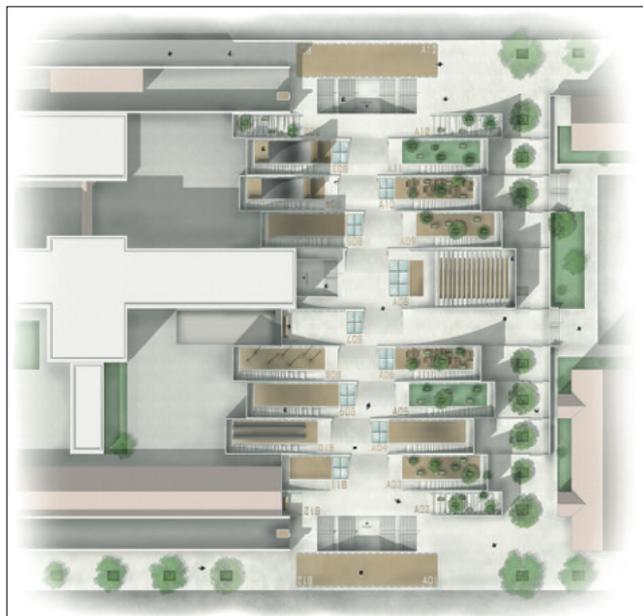
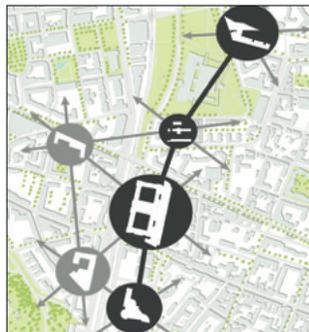
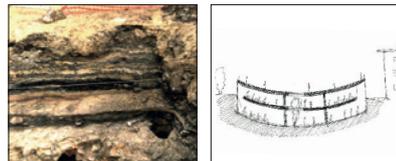
Les deux journées d'étude réalisées en fin d'atelier ont donné lieu à des moments d'échanges entre les protagonistes du projet. Deux expositions ont également été installées au Mémorial de la prison de Montluc. L'une a eu lieu lors des Journées du Patrimoine (2015 – 2016). L'autre s'est déroulée à l'Université Jean Moulin Lyon 3, dans le cadre du colloque « Les chantiers du mémorable », les 26-27 novembre 2015. Ces temps et

lieux de discussion sont devenus des espaces de débats. Ils ont contribué à mesurer les difficultés qu'il y avait à faire cohabiter ces deux équipements sur une parcelle aussi étroite.

Enfin, le projet d'extension de l'Université « Cité de l'assurance » a été gelé et construit ailleurs. Nous avons demandé à Jacques Comby, Président de l'Université Jean Moulin Lyon 3, s'il n'était pas déçu. Il a répondu « non, au contraire, cette prise de conscience a plutôt permis de sauver le Mémorial ». Aujourd'hui encore, il n'est plus question de construire un programme additionnel, sauf peut-être à long terme, aux bâtiments du Mémorial. Est-ce le travail des étudiants sur ces deux années qui a fait basculer la réflexion sur le sujet ? Nous ne saurions répondre exactement. Une chose est sûre, c'est que les acteurs, en visualisant les propositions des étudiants, ont bien compris les enjeux et l'ampleur du projet.

FAITES PLACE A L'UNIVERSITE

UNE PLACE AU SERVICE DE L'HISTOIRE



A la croisée entre projet urbain et projet architectural, cette proposition a la volonté d'apporter une réponse aux multiples enjeux du site emblématique du Mémorial de la prison de Montluc et d'un quartier environnant diversifié.

Le projet répond à une échelle urbaine par la mise en place d'un système urbain d'établissements universitaires pour mettre en lien les lieux du savoir du quartier (le lycée Colbert, l'université Jean Moulin Lyon 3, le collège Gilbert Dru, le lycée Hector Guimard ...) afin de créer une entité riche et complémentaire. Celle-ci pourra alors asseoir sa place à l'échelle de l'agglomération lyonnaise. Ce système se présente physiquement par le dessin d'une promenade urbaine du collège Gilbert Dru au nord au lycée Colbert au sud en passant par l'université Jean Moulin et le site du mémorial. Ceci créera une continuité paysagère ainsi qu'un chemin arboré et sécurisé pour les cycles et les piétons.

Cette future extension de l'université Jean Moulin s'implante sur un site historique de la ville de Lyon : l'ancienne prison de Montluc aujourd'hui classée. Face à ce site chargé d'histoire, impossible de cacher le bâtiment carcéral derrière une construction contemporaine, il est au contraire nécessaire de montrer cette histoire, de l'assumer.

Ainsi par la création d'une place dynamique et attractive ce projet la volonté d'exposer ce bâtiment historique tout en amenant un espace public supplémentaire au quartier. Cette place se retrouve à un point névralgique de la promenade, elle sera donc un lieu de vie et de détente en proposant de multiples activités adressées à toutes les générations.

Afin de concevoir cette place le bâtiment de l'université s'enterre sous la place. Par une interprétation des strates de terre et de roche, l'université se construit par une série de bandes verticales parallèles aux rues du Dauphiné et Jeanne Hachette d'épaisseur variable qui accueillent sur les deux niveaux les différentes fonctions du bâtiment. Tout s'organise au tour d'une rue centrale, en pente douce afin de compenser le dénivelé naturel du site.

Mickaël DENIS-PETIT

2	3	Légendes :
1	4	
5		1. Croquis, maquette, inspiration concept
6		2. Créer un système urbain
		3. Plan masse
		4. Perspective extérieure
		5. Plan de la place
		6. Coupe transversale



Figure 10 : Exemple d'une planche de présentation. Journées du Patrimoine : exposition dans les douches du Mémorial national de la prison Montluc, 2015.

Source : Mickaël Denis-Petit

UN WORKSHOP ENSAL/CNSMDL : Mai 2015

En parallèle, j'ai mené pendant 7 ans un workshop en partenariat avec le CNSMDL. Ce cours est né de la rencontre avec Marie-Françoise Gracia, chorégraphe et enseignante au CNSMDL, avec qui j'avais travaillé sur une création artistique : la vidéo « With you and me »²⁴. La question que nous souhaitions poser était celle-ci : quels pouvaient être les points communs entre l'univers de la danse et celui de l'architecture ? Bien sûr il y a l'espace. Mais surtout il y a le corps qui permet d'expérimenter l'espace, de l'inventer car d'une certaine manière il lui donne sa forme, sa valeur. Le vocabulaire aussi est commun, même si architectes et danseurs l'exploitent différemment. Nous sommes partis de cette conviction et avons imaginé une pédagogie qui mêle des étudiants des deux disciplines dans une même expérimentation. En partant du corps et de l'être sensible dans un environnement choisi, nous savions toucher au fondement des deux disciplines : communiquer, répondre ici et maintenant en embrassant les contraintes du moment, dans un schéma perception/action qui tient compte de l'espace, du rythme, des enjeux et des compétences en présence.

Le choix de 2015 s'est porté sur le Mémorial Prison de Montluc. Il nous a semblé intéressant d'essayer de comprendre l'espace de mémoire grâce à l'expérience du corps et du mouvement. Les étudiants danseurs et architectes se sont répartis en 6 groupes en fonction de leur affinité avec le lieu et de la manière dont ils avaient envie de travailler. Là encore, cette expérience avec les étudiants a fait évoluer les points de vue. La transformation la plus notable a été chez les étudiants. Dès la première visite, le poids de l'histoire et de la mémoire a été tel qu'ils ont été dans un premier temps abattus. Comment ré-agir²⁵ devant ces récits qui s'entremêlent et qui présentent la part la plus obscure de notre société ? Puis, peu à peu, grâce aux échanges entre les étudiants architectes et danseurs, ils ont pu dépasser le poids du lieu et extraire avec le mouvement, un sentiment de vie malgré la présence de la mort. Car comme le dit Agnès Sajaloli, Directrice du Mémorial du camp de Rivesaltes : « Je trouve qu'il y aurait une double peine à considérer les gens comme des victimes »²⁶. En effet, réinterpréter ce qui s'est passé ne sert à rien. Montrer à travers des propositions sensibles comment cette histoire doit activer notre vigilance et notre résistance est à mon sens, un des premiers objectifs de ce type de pédagogie.

24. Carnet de bord : *Artiste architecte : effets déclencheurs*. « With you and me », Vidéo de 3'55, danseurs : Marie-Françoise Garcia, Régis Rasmus, musique : Gérard Torrès, 2008.

25. Volonté de l'auteur de mettre un tiret pour insister sur le verbe « agir ».

26. Entretien avec Agnès Sajaloli réalisé à Rivesaltes, 17-02-2015.

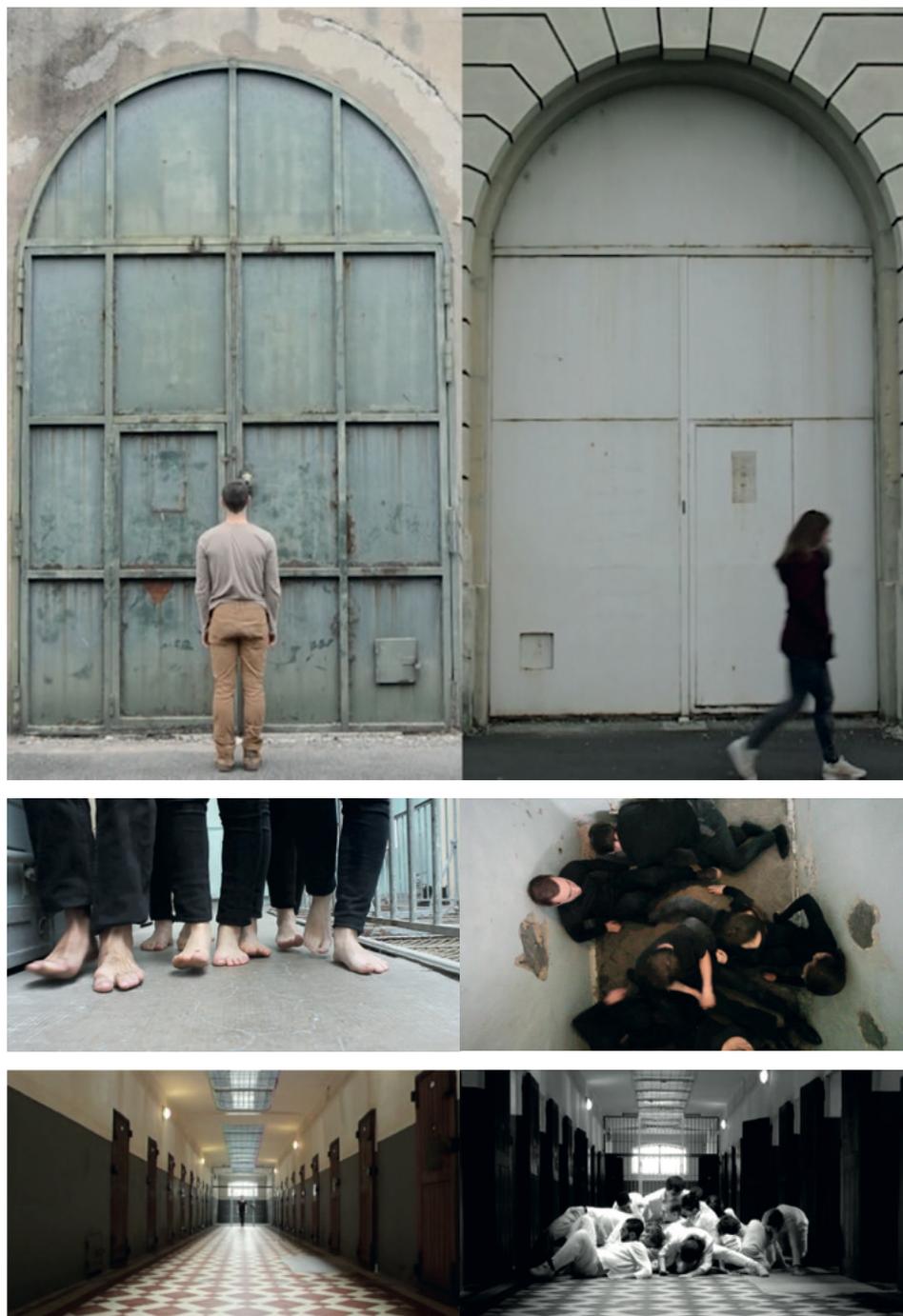


Figure 11 : Extraits des 6 films réalisés par les étudiants dans le cadre du workshop, 2015.
Source : Jazz Barbe, Salomé Belin, Julie Blein, Alexandra Blondeau, Jérôme Bouillant, Quentin Bourguignon, Christophe Brunet, Josselin Cabaret, Régis Cadre, Antoine Chamiot, Clément Chapuis, Mathieu Choquet, Pavel Danko, Cyril de Lansalut, Delphine Fèvre, François Garric, Lucia Gerva Soni, Louise Gourvellec, Lucas Guyon, Alexandra Horsin, Daria Lafosse, Carole Lopez Del Pozo, Charlotte Ly Van Luong, Théo Marion, Laure Massot, Oriane Merindol, Clémentine Miguet, Alexandre Nadra, Yannick Ngatchou Djapou, Alice Nicollin, Clément Olivier, Manon Payet, Aliénor Perrot, Sébastien Petit, Léna Pinon-Lang, Bertille Piot, Raphaël Prost, Julie Richalet, Laurène Wayère, Alexandra Wetsch.

WORKSHOP « MONTLUC EN LUMIÈRE » : Novembre 2018

Ce workshop est au départ une commande du Mémorial de la prison Montluc, plus précisément de Philippe Rivé, à cette époque Directeur de l'institution. Les expériences pédagogiques réalisées en 2015 et 2016 avaient été un laboratoire de recherche collective fructueux, donnant lieu à des décisions importantes concernant le Mémorial. Son responsable souhaitait renouveler ces moments de réflexion mais cette fois autour de la mise en lumière des espaces de déambulations extérieurs de la prison (le chemin de ronde et la cour). Bien qu'excentré par rapport au périmètre actuel de la Fête des Lumières, ce projet y devait être associé selon une programmation spécifique et pourrait inaugurer la volonté de réaliser des aménagements pérennes.

L'enjeu était subtil car comme le disait mon collègue, Christophe Gonnet²⁷, avec qui j'ai partagé cet enseignement : « Comment éclairer sans éblouir le silence imposant que renferment les hauts murs d'enceinte de cette prison ? ». La Fête des Lumières à Lyon est devenue, ces dernières années, une fête spectaculaire, voire décorative. Elle réunit un grand nombre de gens, une foule. Comment, alors que l'environnement extérieur est festif, aborder la mise en lumière d'un lieu comme celui du Mémorial ? Tout est une question de mesure. Là encore, comme avec l'expérience du workshop ENSAL/CNSMDL, il était important de ne pas s'éloigner du sens du projet. Comme il s'était agi de ne pas tomber dans l'esthétisme de la danse, avec la lumière, il s'agissait de ne pas tomber dans un aspect décoratif.

Pour accompagner ce projet, nous avons invité Ursula Degen, scénographe de lumière et enseignante de l'École des Beaux-Arts de Zurich. Heureusement, le but n'était pas de mettre en lumière tout le Mémorial mais nous avons choisi seulement un parcours, commençant dans la cour et longeant tout le chemin de ronde. Le public ne devait pas sortir par l'entrée. L'avantage de ce dispositif a été que les 7 groupes d'étudiants ont pu s'implanter le long du parcours et, curieusement, les différents travaux ont communiqué les uns avec les autres. Finalement, le public a eu l'impression d'avoir traversé un récit, porté par la sensibilité des propositions. Et les étudiants n'ont pas eu l'impression d'avoir travaillé seulement sur leur projet, mais d'avoir participé à un travail collectif. Cet aspect nous a semblé important, surtout dans un lieu de mémoire : développer chez

27. Maître de conférence dans le champ Art Technique de Représentation (ATR) de l'ENSAL.

l'étudiant une certaine altérité et le rendre attentif à autre chose qu'à sa propre approche, dépasser la vision individuelle pour aller vers une vision commune.



Figure 12 : Installations de lumière des étudiants de l'ENSAL dans le chemin de ronde, 2018.

Source : Bernadette Forest

UN SÉMINAIRE : Décembre 2018

L'orientation de ce séminaire rejoint certaines des préoccupations des écoles d'architecture concernant la recherche associée au projet. Elle vise en effet à développer une réflexion permettant d'une part de comprendre les mécanismes du faire, et d'autre part d'analyser les conditions pour que la pratique génère de la connaissance. Un séminaire « Le faire peut-il construire un espace de débat ? » a été réalisé à Montluc en 2018. Il était en continuité avec un autre réalisé en 2017 et qui traitait du « faire architectural ». Nous avons alors travaillé avec des Compagnons du Devoir. La réflexion autour du *faire* s'est terminée par un dernier séminaire « fragilité et *faire avec* » en 2019. Il visait à travailler avec le milieu du soin et des personnes en souffrance psychique.

Il s'agissait, lors du séminaire et sous un format de six séances, d'articuler la pratique et la théorie et, à partir d'un exercice expérimental, d'aborder la pensée pragmatique. En référence au travail mené par Tim Ingold avec ses étudiants de l'Université d'Aberdeen, le cours consistait à construire des cerfs-volants, puis à essayer de les faire voler dans le Mémorial.

Munis de papier, de bambou, de ruban adhésif, de colle et de ficelle, nous nous sommes installés autour d'une table pour fabriquer chacun un cerf-volant. Selon toute évidence, nous étions en train d'assembler un objet. Cependant, dès que nous avons emporté nos créations à l'extérieur, les cerfs-volants se sont mis en mouvement, tourbillonnant en lacets, descendant en piqué, et volant occasionnellement. Une force magique s'était-elle brusquement emparée d'eux, les animant contre notre volonté ?²⁸

Cet exercice pratique avait deux enjeux : le premier était la compréhension de la fabrication et du fonctionnement de l'objet volant ; le second était l'expression de la posture des étudiants vis-à-vis du Mémorial. L'action portait sur deux regards, celui de l'intérieur, du signal que les étudiants voulaient présenter, et celui de la réception extérieure.

Les travaux finaux, comme ceux de la mise en lumière de la cour et du chemin de ronde, ont été présentés à Hélène Hatzfeld²⁹, Aurélie Dessert et Adrien Allier respectivement historienne et historien du Mémorial.

28. INGOLD Tim, « La vie dans un monde sans objets », Institut national d'histoire de l'art, Perspective 6255, 1/2016, p.13-20.

29. Comme énoncé au début du carnet de bord, c'est grâce à Hélène Hatzfeld que cette rencontre avec le Mémorial s'est faite.



Figure 13 : Expérimentations autour des cerfs-volants des étudiants de l'ENSAL, 2018.
Source : Bernadette Forest

Pour finir ce carnet de bord concernant les expériences pédagogiques dans le Mémorial national de la prison Montluc, je souhaite rapporter le retour réflexif d'une grande qualité réalisé par un groupe d'étudiants. Ils sont allés au-delà de l'exercice demandé. Leur cerf-volant s'est transformé en parachute, patchwork collectif construit petit bout par petit bout (200 carreaux unis). Ils ont même créé un poème que je vous laisse découvrir.



ELMER ou la
transparence
du pachyderme

CAZENAIVE Romane - GABORIT Lucile - LACÔTE Victor
MAINDIAUX Marie - PREZIOSI Laure - ROUX Fanny - ZREIKA Julien



Elmer*, ou la transparence du pachyderme

Absence
Transparence et connivence
Unissent les animaux laborans

Assemblage hommage
où le tissage tisse l'âge
Mémoire en rhizomes
Décousue par les hommes

Élévation carcérale
de tous ces cœurs dont la bataille
s'exprime depuis
à travers ses 200 carreaux unis

Individualité collective
Dans une nuée d'invectives
Banalité du mal
Dans une répétition fatale

Le cortège à l'unisson
transporte le drapé et se fond
dans la masse minérale
Issue d'un alpage brutal

Absorbé par ses effluves abyssales
Prisonnier des épines d'acier
Les résidus inertes de ce bal
Rejoignent la mêlée
D'âmes mortes pour ce mémorial

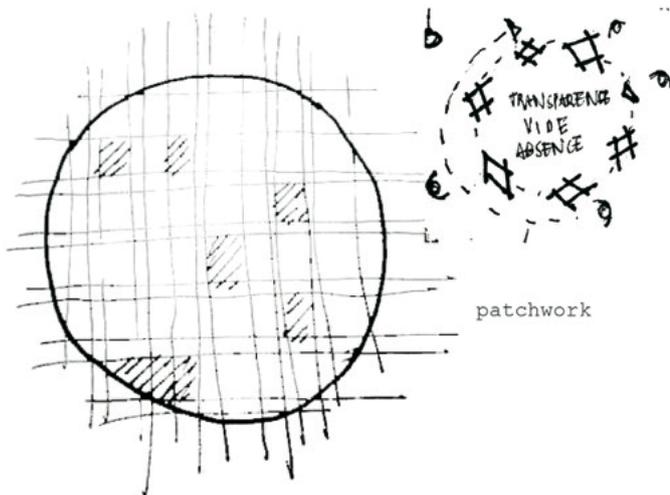
Lacôte Victor

**ELMER, peut faire référence à un prénom dérivant initialement du vieil anglais aethel (noble) et maer (fameux), il fut adopté en tant que prénom au XIXe siècle, de façon plus populaire aux États-Unis. Elmer désigne ici, un éléphant patchwork bariolé créée par David McKee, dans une série de livres pour enfants.*

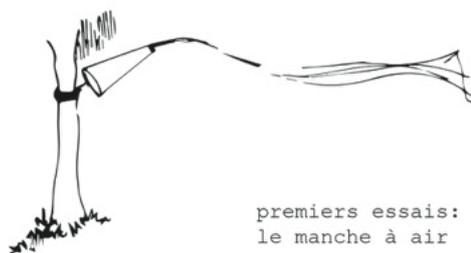




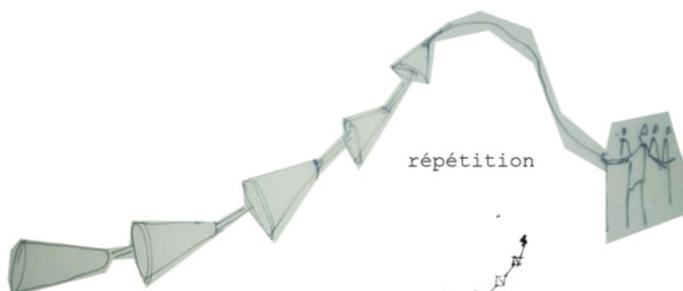
Dans notre représentation du cerf-volant mémoriel de la prison Montluc, la mémoire est vite devenue un vecteur essentiel de nos recherches. Notre interprétation de cette mémoire se voulait collective et unie, non pas lisse ni relative à souvenir global/historique mais plutôt fragmentée en différentes pièces/âme qui s'unissent et travaillent ensemble à perpétuer cette mémoire. Chaque bride de mémoire a son rôle et dès lors qu'une seule manque, tout est dépeuplé et perd son sens.



patchwork



premiers essais:
le manche à air



répétition



assemblages



collectivité



«Un jour, un roi réunit des aveugles de naissance et leur dit:

«Connaissez-vous les éléphants?»

Ils répondent : «Ô grand roi, nous ne les connaissons pas, nous ne savons pas de quoi il s'agit.»

Le roi leur dit encore: «désirez-vous connaître leur forme?»

Les aveugles répondent encore en chœur: «Nous désirons la connaître.»

Aussitôt, le roi ordonne à ses serviteurs d'amener un éléphant et demande aux aveugles de toucher l'animal. Parmi ceux-ci, certains, en tâtant l'éléphant, touchent la trompe et le roi leur dit: «Ceci est l'éléphant.»

Les autres saisissent soit une oreille, soit les défenses, soit la tête, soit le flanc, soit la cuisse, soit la queue. A tous, le roi dit: «Ceci est l'éléphant.»

Puis le roi demande aux aveugles: «De quelle nature est l'éléphant?»

L'aveugle qui a touché la trompe dit: «l'éléphant est semblable à une grosse liane.»

Celui qui a touché l'oreille dit : «L 'éléphant est semblable à une feuille de bananier.»

Celui qui a touché une défense dit: « L'éléphant est semblable à un pilon».

Celui qui a touché la tête dit: «l'éléphant est semblable à un chaudron.»

Celui qui a touché le flanc dit : «L'éléphant est semblable à un mur.»

Celui qui touché la cuisse dit: «L'éléphant est semblable à un arbre».

Celui qui a touché la queue dit: «L'éléphant est semblable à une corde.»

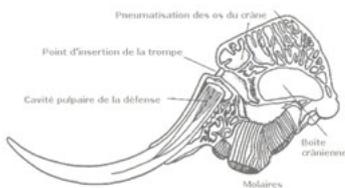
Ils s'accusent tous mutuellement d'avoir tort et leur discussion s'envenime. Le roi ne peut s'empêcher de rire, puis il prononce cette parole : «Le corps de l'éléphant est unique, ce sont les perceptions divergentes de chacune de ses parties qui ont produit ces erreurs.

»

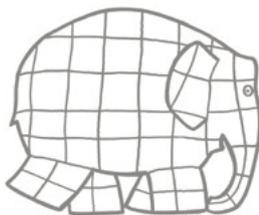
La parabole de l'éléphant de Frédéric Lenoir, dans *L'âme du monde*, Broché, 2014



Le poids de la mémoire/ l'envol du cerf-volant



Tout au long de notre travail, l'image de l'éléphant s'est vite imposée. Il se veut en effet dans un premier temps allégorie de mémoire : « une mémoire d'éléphant ». Ce mythe entretenu par les croyances collectives de la grande mémoire de l'éléphant est alors approprié pour appuyer nos dires. De plus, la monumentalité du pachyderme a confirmé l'usage de cette métaphore.



En effet, le titre désigne cette oxymore d'Elmer, le pachyderme, grand, gros, lourd, opaque et imposant à la transparence subtile, poétique, indistincte et immatérielle, deux idées qui ont bercé nos pensées. En effet, la mémoire est un sujet écrasant et pesant d'informations, de détails, de vies, dont nous ne voulions pas dénigrer la difficulté de traitement.



Notre installation prenant place au sein de la prison Montluc ayant connu de nombreux drames, nous ne voulions et ne pouvions pas pragmatiquement faire une étude détaillée de toutes les histoires qui ont habité ces lieux, mais plutôt les signifier subtilement et métaphoriquement. La grandeur de notre cerf-volant vient alors essayer de représenter cette imposant flot de mémoire qu'il nous était impossible de véritablement traiter.

En opposition, nous devions réaliser un cerf-volant, l'image même de la légèreté, de l'innocence, et de la fragilité. C'est ici que la transparence prend toute sa signification. Elle est en outre métaphore d'une certaine absence, perte, effacement, dispersion.. De plus, la différence d'opacité/coloris des matériaux évoque la singularité de ses différentes « âmes ».

Afin faire voler ce cerf-volant, la pratique devait selon nous refléter la théorie. Nous devions apprendre en faisant. Alors cette toile, patchwork de 200 carreaux, mémoires individuelles assemblées, devait être lourde, pesante, contrainte inexplicablement et de façon absurde quasiment impossible à tirer et à faire voler.

Cette toile se décline alors plus comme parachute que cerf-volant.



Le parachute ou le ballon dirigeable ?...

Le parachute est la symbolique du vol, mais également de l'atterrissage, quelque part, parfois très loin d'où cela était prévu initialement. C'est alors en quelque sorte tout le souvenir que rapporte cette prison: le parcours de prisonniers qui finissent là, parce qu'ils n'étaient pas en accord avec le régime en place, de prisonniers raflés seulement parce qu'ils étaient juifs, de prisonniers qui ne peuvent pas réellement comprendre comment et pourquoi ils ont atterris là, à Montluc, alors qu'ils ne se considéraient pas comme criminels.

La dualité mise en place tout au long de notre travail se retrouve dans cette dialectique parachute/ballon dirigeable disposant de différents degrés de contrôle et de collectivité.

L'envol de notre objet cerf volant se rapproche de la notion d'innocence, transparence et d'absence du cerf-volant, soit l'envol des prisonniers, leurs fuites et leurs tentatives d'évasions.

Dans ces notions, l'individualité de la pratique du cerf-volant est alors transcendée ici pour une pratique collective d'un groupe, de notre groupe. En effet, la symbolique participative et collective a été essentielle afin de non seulement créer mais aussi permettre à l'objet de s'envoler.



La fuite... ?

Après le visionnage du film Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson, l'idée nous est venue de nous filmer lors du processus de fabrication de notre cerf-volant. Dans ce film, le réalisateur a voulu évoquer le travail fastidieux du héros en cadrant tout particulièrement ses mains, occupées à limer, entailler, déchirer, assembler, et ce sont ces gestes systématiques qui lui permettent ensuite de s'enfuir. La vidéo que nous proposons prend sa source dans cette idée de révéler le pouvoir du geste répété, le travail de masse et une presque standardisation. Dans notre cas de figure, la répétition n'est pas à voir dans le temps, mais dans la multiplicité d'acteurs. Ainsi, on peut nous y voir en train de mesurer ces 200 petits carreaux, puis les découper, et enfin les assembler. Pour accentuer l'idée de reproduction du geste, le film est un time lapse, c'est à dire monté en accéléré.



time lapse de la confection





Ressources théoriques : de l'animal laborant à l'homo faber

"C'est dans le vide de la pensée que s'inscrit le mal." H.Arendt

Après différentes lectures, nous avons théorisé différents concepts qui ont permis de nourrir notre réflexion.

Tout d'abord, la notion « d'animal laborans », absorbé par sa tâche et devenant presque amoral a influencé notre pratique « performative » de conception systématique et répétitive: l'éloge de l'artisan, geste et répétition.

L' « homo faber » quant à lui est capable de juger de façon éthique son travail, il est l'Homme en tant qu'être susceptible de fabriquer des outils. Cette notion se rapproche donc de la deuxième partie de notre travail : envol et post analyse.

La « banalité du mal » est un concept philosophique développé par Hannah Arendt en 1963, dans son ouvrage Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal. Cette banalisation se répercute dans la vision d'un assemblage enfantin, dénué de toute vision négative: le mal se retrouve banalisé, évaporé, dispersé.. De plus, lors des différents essais d'envol, le cerf volant s'est confronté aux armes/barbelés empêchant l'envol, accrochant ainsi des résidus inertes: le mal symbolisé par l'attaque/la contrainte est une nouvelle fois présent, défragmentant et démantelant l'objet collectif.

Remarques

Après utilisation de notre cerf-volant en extérieur, il nous a été fait comme remarque que le cerf-volant en tentant de prendre son envol était bruyant. Notre propos est donc appuyé par cette mise en scène sonore, évoquant le barrissement d'Elmer, l'éléphant qui frappe les esprits.

ESPACE MENTAL ET HOSPITALITÉ DANS UN LIEU DE PRIVATION DE LIBERTÉ

Le ciel est par-dessus le toit, si bbleu, si calme...

Paul Verlaine

Article co-écrit avec Carine Delanoë-Vieux :

Co-responsable du lab-ah (laboratoire de l'accueil et de l'hospitalité) au GHU Paris psychiatrie & neurosciences et doctorante en art et design au laboratoire ACCRA (Approche contemporaine de la création et de la réflexion artistique), ED 520 Humanités, Université de Strasbourg.

Se saisir des deux mondes que sépare la ligne de démarcation primitive, c'est surmonter le mur et renverser tous les attendus.

Alain Charre

*À celui qui riche d'un regard
Fait grandir en lui
L'ivresse de vastes espaces
À celui qui respire dans sa nuit
Le doux désordre des branches
Et touche le ciel
À celui dont la rêverie
L'emporte à dos d'oie
Espérance sauvage et cruelle
Qui du faux ou du vrai
Fait tinter les cloches de l'immensité
Coule le flot des regrets
Dans les nervures des grands arbres*

Carine Delanoë-Vieux

Dans un espace aussi contraint et normatif qu'une Unité d'Hospitalisation Spécialement Aménagée (UHSA) – euphémisme technocratique pour désigner un hôpital psychiatrique dédié aux détenus – est-il possible d'*instaurer* une hospitalité par le truchement des dimensions esthétique et symbolique d'une œuvre ? L'*instauration* a le sens ici d'une expérience dialectique qui conduit à donner l'existence à une œuvre, définie par le philosophe Etienne Souriau comme « tout processus, qui peut être abstrait ou concret, d'opérations créatrices, constructives, ordonnatrices ou évolutives, qui conduit à la position d'un être...avec un éclat suffisant de réalité »¹. En ce sens, il est le point de départ de la poïétique, philosophie centrée sur les processus de conception et de production inspirant la présente démonstration.

Cette question d'une instauration artistique de l'hospitalité dans l'architecture de l'UHSA a été adressée par l'équipe médico-soignante en 2010 à la Ferme du Vinatier², centre culturel de l'hôpital psychiatrique éponyme à Lyon. Dès la définition de ce nouveau programme, l'hôpital LeVinatier a décidé en conséquence d'imposer l'intégration d'un artiste dans l'équipe de conception architecturale pour tenter d'y répondre. Après une phase de concours, l'entreprise³ en charge de la conception-réalisation de ce programme, l'artiste⁴ étant dès lors intégrée dans l'équipe de maîtrise d'œuvre, a été sélectionnée. C'est donc du double point de vue de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre que se construit le présent article, à partir de l'expérience de deux personnes impliquées dans le projet, qui souhaitent néanmoins l'analyser car elles sont également engagées dans une dynamique de recherche⁵.

L'acte d'hospitalité se définit ici par la tentative d'offrir une possibilité d'échapper à la double détermination de l'enfermement physique de la prison et psychique de la psychose. Cette perspective s'envisage à partir de la puissance d'évocation de l'œuvre – d'un ailleurs, d'un espoir, d'une évasion, d'une réhabilitation – dans l'espace mental des personnes détenues. Nous abordons le concept d'espace mental tel qu'il a été exploré par le psychanalyste Salomon Rusnik⁶ qui le définit comme un espace en nous pour vivre, sentir, penser, imaginer et rêver. Ce dernier est mis en mouvement dans une « écologie du transfert », c'est-à-dire dans la rencontre, même symbolique, avec une autre subjectivité. En l'occurrence, la subjectivité de l'artiste figurée dans son œuvre. Il permet de dépasser les oppositions binaires entre dedans et dehors, corps et esprit comme le

1. SOURIAU, E. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F, p.1219.

2. Structure fondée en 1997 et dirigée jusqu'en 2009 par Carine Delanoë-Vieux.

3. Il s'agit de l'entreprise Léon Grosse.

4. Il s'agit de Chantal Dugave, co-auteur du présent article.

5. Les auteures poursuivent en effet chacune une thèse dans laquelle cette œuvre a été étudiée en tant que cas concret de leur sujet respectif. C'est à la convergence de leur analyse du point de vue de l'auteur de l'œuvre et de celui de l'assistance à maîtrise d'ouvrage du commanditaire que se situe cet article.

6. RUSNIK, S. 1994. *Espace mental, sept leçons à l'université*, Paris, édition Érès.

7. Etude qui portera donc sur les conduites et les intentions créatrices ayant donné l'existence à l'œuvre et non pas sur ses effets que nous n'avons en aucun cas pu évaluer. Alors que d'autres branches de l'esthétique s'occupent spécifiquement de l'œuvre en elle-même, ou de ses effets en aval de sa manifestation, la poïétique a pour objet tout ce qui, en amont, est parvenu à lui donner l'existence.

8. HUISMAN, D. 1992. *L'esthétique*, Paris, PUF, Que sais-je, p. 3.

9. PASSERON, R. 1989. *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck, p.30.

10. Théorie que Robert Vischer, philosophe allemand du début du XX^{ème} siècle, a développé dans son ouvrage *Sur le sentiment optique de la forme*, non traduit en français.

11. Theodor Lipp est un philosophe allemand qui a travaillé sur l'esthétique et a repris dans son travail le concept d'empathie forgé par Robert Vischer.

12. YOUNES, C. 2012. « La beauté des lieux comme éveil existentiel », *Le Portique*, n°28, La beauté des villes/La ville de l'étranger.

démontrera ici l'étude poïétique⁷ de l'œuvre « Le ciel est par-dessus le toit, si bleu, si calme... » du bâtiment architectural de l'UHSA au Centre hospitalier Le Vinatier.

Cette dernière analyse le contexte d'émergence de la commande, les intentions du maître d'ouvrage et du maître d'œuvre et les choix de conception et de production de l'artiste. Elle cherche en outre à restituer les phénomènes esthétiques résultant de l'analyse de ces éléments. Dans son sens étymologique, l'*aisthesis*, signifie sensibilité en grec « avec la double signification de connaissance sensible (perception) et d'aspect sensible de notre affectivité »⁸. C'est pourquoi le choix du matériau par exemple, ici l'inox, s'appréhendera dans notre étude par sa valeur spéculaire et ses implications philosophiques. À cet égard, nous faisons notre l'assertion de René Passeron selon laquelle « l'aisthesis constitue le tissu existentiel de la conscience que nous prenons des choses, des hommes, des institutions et de nous-mêmes »⁹.

Inscrire l'articulation entre perception et émotion dans un processus psychologique de projection inscrit notre propos dans la philosophie de la phénoménologie de Robert Vischer¹⁰ et Théodor Lipp¹¹, théoriciens de la notion d'empathie, *Einfühlungen* allemand. En effet, notre hypothèse repose sur le concept d'empathie en tant que théorie des relations sensorielles, psychologiques et émotionnelles entre un sujet et une œuvre, et à travers l'œuvre, la subjectivité même de l'artiste. Autrement dit, l'œuvre serait à l'origine de mouvements psychiques dans l'espace mental des regardeurs en-dehors de tout usage.

Dans un contexte d'hostilité résultant de la privation de liberté, il importe avant tout de comprendre quelles sont les opérations sensibles susceptibles d'éveiller l'être-au-monde des parties-prenantes de l'œuvre, en tant que dépassement et sublimation de l'ici et maintenant et de ses contingences, c'est cela que nous appelons un « ailleurs ». Parce que la commande qui nous était adressée par l'équipe soignante traduisait le désir existentiel de donner forme à une éthique de l'hospitalité, consubstantielle au soin, l'ambition de l'étude poïétique est de déceler ce que l'œuvre accueille comme puissance « d'éveil existentiel »¹².

Au demeurant, le mot « hospitalité » vient du latin *hostis* qui désigne l'hôte mais aussi l'ennemi. On comprend alors que ces deux termes du rapport

à autrui sont à jamais intriqués dans une dialectique ontologique. Nous ne prétendons pas dans ce travail décliner les bonnes pratiques contributives à l'hospitalité de ce lieu bicéphale qu'est l'UHSA. Mais nous aspirons bien à saisir ce qui s'est joué dans cette dialectique et analyser si un processus créatif peut interroger et perturber cette relation. Dès l'abord, nous nous sommes interrogées sur la possibilité même de l'hospitalité dans un lieu où la qualité d'hôte est issue d'une contrainte. Mais l'UHSA est aussi un lieu de soins. Or, la question de l'accueil de la souffrance de l'autre est fondamentale dans la relation de soins et se trouve en conséquence de facto posée par la vocation hospitalière de l'UHSA.

Emmanuel Lévinas définit l'hospitalité comme une éthique de la responsabilité de chacun face à la vulnérabilité de la figure d'autrui¹³. C'est en cela qu'elle est consubstantielle au soin. Or, les soignants n'ont pas reconnu la présence de leur éthique dans les formes données à l'UHSA. Cette aporie¹⁴ entre la contrainte de l'enfermement pénitentiaire et le prendre soin de de l'hôpital est au cœur de notre démonstration qui interroge une œuvre en tant qu'horizon d'espoir. Nous posons alors la question de l'hospitalité non plus comme le passage d'un seuil vers un « chez-soi » de l'hôte mais « comme si le lieu dont il était question dans l'hospitalité était un lieu qui n'appartenait originellement ni à l'hôte ni à l'invité, mais au geste par lequel l'un donne accueil à l'autre »¹⁵. Ce geste de l'hospitalité est spatialisé dans l'œuvre de Chantal Dugave. Il investit la matérialité la plus évidente et la plus universelle de l'enfermement, le mur, pour en retourner la signification en y inscrivant la faille, celle qui ouvre un chemin vers autrui. Ainsi, l'oeuvre de l'UHSA est appréhendée comme le geste spatialisé d'une hospitalité dont l'intention serait de constituer l'autre en sujet d'une relation du prendre soin, en opposition à tous les signes architecturaux d'enfermement.

LE PROGRAMME DE L'UHSA : AU DEPART UNE APORIE

Face au constat d'une inadaptation des moyens actuels du dispositif de santé publique pour la prise en charge des problèmes dramatiques posés par la souffrance psychique et la maladie mentale en prison, la République Française a décidé de se doter d'un nouveau type d'institution : les U.H.S.A (Unité Hospitalière Spécialement Aménagée). Une première vague de

13. LEVINAS, E. 1961. *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff

14. Le Robert : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey : « Ce terme de logique désigne une difficulté rationnelle insurmontable, souvent une contradiction sans issue ».

15. DERRIDA, J. DUFOURMANTELLE, A. 1997. *De l'hospitalité*, Paris, Éditions Calmann Lévy, p. 60.

neuf constructions est envisagée par le gouvernement sous la présidence de Nicolas Sarkozy. L'hôpital Le Vinatier est sélectionné pour accueillir la toute première UHSA sur le territoire national.

16. ANELLI, L. 2018, « Maladie psychique en prison : une folie ». Site de l'Observatoire International des Prisons.

Les psychiatres s'accordent dans leur grande majorité à souligner que la prison ne peut pas être un lieu de soins. Comme l'affirme Laure Anelli dans un article publié sur le site de l'Observatoire International des Prisons, « la prison – par son architecture, ses normes de sécurité, sa fonction d'enfermement même – est un terrain intrinsèquement hostile au soin »¹⁶. Sans doute, la création des UHSA peut être alors considérée comme une avancée dans le combat pour les droits humains, tout à la fois des malades mentaux et des prisonniers. Pour autant, les professionnels et les militants craignent que cet équipement remplace une ambition politique globale. En effet, si l'équipement UHSA apporte une amélioration dans la prise en charge des personnes détenues souffrant de maladies psychotiques, il redouble l'imaginaire associant criminalité et maladie mentale tout en faisant écran à une pensée des alternatives à l'enfermement.

Le programme architectural de l'UHSA traduit dans l'espace et les formes la répartition des responsabilités entre le ministère de la Santé et le ministère de la Justice. Le personnel pénitentiaire a la responsabilité de la limite extérieure du bâtiment : le glacis de 6 mètres au pied du mur, le mur lui-même, le hall d'accueil et de contrôle et l'espace des parloirs. Le programme de l'intérieur du bâtiment au-delà de cette limite est un programme hospitalier. Là se situe le point de départ d'un nouveau concept architectural ayant à hybrider les références formelles pénitentiaire et hospitalière.

Le Centre Hospitalier Le Vinatier, commanditaire, est le deuxième Établissement psychiatrique de France, situé sur la Commune de Bron (Lyon). Il a joué un rôle de pionnier en développant et pérennisant dès 1997 une politique culturelle conduite par la Ferme du Vinatier, centre culturel intégré à l'Établissement. Ce service singulier, intégré à l'organigramme hospitalier, invite des créateurs et des chercheurs à donner forme à une rencontre fondée sur la sollicitude, le questionnement et l'accueil de l'altérité dans les espaces et les temps vécus des personnes hospitalisées et des professionnels. Son rôle dans la conception et la mise en œuvre du programme régional Culture et Santé avec la DRAC et l'ARS a certainement facilité la décision institutionnelle d'intégrer une commande

artistique dans le marché de conception-réalisation de l'UHSA, initiative encore inédite.

La Ferme du Vinatier a donc accompagné l'équipe hospitalière du SMPR (Service médico-psychologique régional) pour élaborer un cahier des charges qualitatif dédié à la commande artistique, à intégrer au marché global de conception-réalisation. Rappelons que leur démarche était motivée par l'absence de signes traduisant l'hospitalité comme éthique du soin dans le programme architectural de l'UHSA. Les intentions exprimées par l'équipe hospitalière à l'attention de l'artiste sont de véritables contrepieds à l'architecture pénitentiaire :

- L'attention portée à la vulnérabilité d'autrui et à sa souffrance avant toute considération de dangerosité ;
- L'espoir comme horizon, ici la possibilité de sortir de prison et de se réinsérer dans la vie ordinaire ;
- L'importance de la relations avec autrui, d'autant plus nécessaire dans une architecture pénitentiaire qui sépare, clôt et enferme.

Il faut reconnaître que la commande s'est exprimée dans un mouvement d'indignation des professionnels à la découverte des contraintes pénitentiaires induisant des formes visibles en totale dissensus avec la vocation soignante. Les intentions exprimées soulignent certains traits d'un idéal du soin que l'artiste est invité à manifester, à rendre visible plus encore pour tout un chacun que spécifiquement pour les patients détenus.

LA COMMANDE ARTISTIQUE DE L'HOPITAL, RESOUDRE L'APORIE ?

Le but était bien de ne pas rester au constat de l'aporie et, par une démarche volontaire, de faire proposition. Le cahier des charges de l'intervention artistique était orienté vers le sujet du mur. Si le besoin d'une commande artistique s'est révélé nécessaire sur le mur d'enceinte, c'est bien pour tenter une réponse aux contradictions que porte ce type de programme. D'autant que le mur étant le seul élément visible du bâtiment, il en est la façade. Il est et représente le pénitentiaire, même si ce n'est qu'une partie de sa fonction, tandis que l'hôpital, dissimulé à l'intérieur, est invisible. L'intention artistique devient alors un moyen pour évoquer autre chose que

17. ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux et André Boucourechliev, Paris, Points, 2015, p. 22.

18. SOURIAU ÉTIENNE, *Vocabulaire d'esthétique*, 3^e édition, Paris, PUF, 2010, Définition de langage.

19. Le 1% artistique dans les constructions publiques est une expression de la volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos concitoyens à l'art de notre temps. « L'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1% artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. [<http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifspecifiques/Le-1-artistique>]. Le ministère de la Santé n'en est pas signataire.

20. Terme utilisé dans le marché public.

l'enfermement, elle se veut une « œuvre ouverte »¹⁷ et fonctionne comme un symbole¹⁸, une « ouverture » vers ce qui n'est pas explicitement indiqué, en référence à Umberto Eco qui rappelle que le symbolisme implique « l'ouverture » de la perception esthétique.

Ainsi, le mur est un élément central du programme de l'UHSA. L'originalité de la commande artistique tient au fait qu'en général, il est demandé aux artistes d'intervenir quand le bâtiment est terminé, fournissant une prestation du type du « 1% artistique »¹⁹. Or, dans le cas de l'UHSA, l'équipe de conception intégrait dès le départ cette sensibilité. Cette particularité est à noter car elle change le rôle de l'artiste qui ne vient pas à la fin du projet, comme s'il répondait à un lot dit de « décoration »²⁰, mais bien dès l'origine du processus de conception et de réalisation.

En outre, le commanditaire souhaitait que le nouveau bâtiment soit le plus discret possible par rapport au parc, malgré un mur d'enceinte de 6 mètres de haut et de 360 mètres de long. La proposition a consisté à créer une série de troncs d'arbres en inox poli, qui, plaqués sur le mur, le rythment verticalement et reflètent le parc, la lumière. L'œuvre donne de la profondeur, construit un paysage, montre des coins de ciel bleu au travers de l'enceinte. Le mur n'est plus une masse inerte mais il est comme une matière vivante qui prend des tons et des couleurs différents tout au long de la journée et des saisons et laisse entrevoir potentiellement d'autres possibles que l'enfermement.



Figure 1. Croquis de principe de l'artiste, 2009.

Source : Chantal Dugave

À l'intérieur, de l'autre côté du mur, les chambres étant proches du mur, nous ne pouvions pas, pour des raisons de sécurité, utiliser la réflexion de l'inox. Pour reprendre le même rythme que l'extérieur, les troncs ont été peints en vernis hydrofuge que le soleil fait briller, tandis que la pluie en accentue les traces. Les arbres sont donc aussi changeants au gré de la lumière. Toujours à l'intérieur, sur le seul pan de mur qui est face à la « cour sportive », un vol d'oiseaux en inox poli est apposé, qui parle du ciel, du mouvement, du voyage, création censée évoquer, dans notre esprit, un des éléments du cahier des charges : l'espoir, et sans doute celui de l'évasion symbolique.

L'artiste devait faire partie intégrante de l'équipe de concepteurs, au même titre que les architectes. De ce fait, sa mission s'est aussi exercée sur certains lieux comme les patios et notamment leur végétalisation, chacun étant destiné à un usage différent. L'idée de la conception végétale des patios a émergé en plusieurs étapes. Dans un premier temps, il avait été question de proposer un atelier d'osier vivant²¹ qui aurait mobilisé également le personnel.

Or, l'équipe de soignants n'étant pas encore recrutée, la cadre supérieure de pôle avait préféré en rester au gazon. Déjà à cette époque, la pelouse était peu appréciée dans le milieu de la conception du fait de ses besoins en eau et des tontes régulières qu'elle nécessitait. Influencés par l'étude de Gilles Clément pour la Ville de Lyon²², nous avons donc proposé des arbustes, des graminées et des roses de collection sans épines.

Deux approches artistiques se sont alors côtoyées et complétées : l'une, associée aux patios, renvoyait à une appropriation de proximité, l'autre, traitant du mur d'enceinte, comportait une dimension symbolique. Il n'était pas dans nos intentions ni dans nos possibilités d'évaluer et d'apporter la preuve que les choix créatifs faits à l'époque ont été propices à créer une situation projective dans laquelle l'éveil existentiel serait déjà une forme de liberté intérieure. Celle-ci a structuré les intentions poétiques et non une étude évaluative de la réception. Cependant, nous sommes retournées sur les lieux dix ans après, le 13 juin 2019. Cette visite, guidée par la Cadre Chef de Pôle, déjà présente à l'époque de la commande, nous a permis de constater comment les œuvres ont évolué dans le temps et comment elles ont vécu dans les usages.

21. Branches de saule qui sont plantées dans la terre, comme des grandes boutures, et tressées au moment même de leur plantation. Ce type de dispositif a été utilisé, par Chantal Dugave, dans le cadre d'un atelier en 2007, « Petit bal entre amis », avec le Centre de Jour Le Fil d'Ariane à Vaulx-en-Verin, sous l'égide de La Ferme du Vinatier.

22. En 1997 Gilles Clément a fait une étude sur le plan de végétalisation de la ville de Lyon.

10 ANS PLUS TARD

Implanté dans un lieu reculé du parc du Centre Hospitalier du Vinatier, le mur sur lequel les arbres en inox sont implantés est resté tel quel depuis sa réalisation. Les arbres « naturels », plantés en quinconce par rapport aux arbres en métal, ont poussé. Le temps passé a donné une certaine épaisseur à l'œuvre sur le mur. En effet, des coulées noires sont apparues sur le béton qui établissent un contraste fort avec la lumière renvoyée par l'inox poli. Le mur d'enceinte porte à présent les traces du temps, du vécu, renvoyant même une impression dramatique, les coulures pouvant évoquer des larmes.

Une fois la zone de sécurité liée au pénitencier passée, nous sommes arrivées dans la partie hospitalière, celle où sont prodigués les soins. Passant les différentes portes à barreaux, nous nous sommes rappelées combien le sujet de la sécurité était présent lors de la conception. Les choix créatifs et constructifs devaient tous y veiller. Ainsi, il ne fut pas aisé de convaincre le commanditaire de la pénitencier d'enlever en partie le système anti-grappins²³ du mur. Pourtant, il était nécessaire que cela soit fait pour éviter toute rupture visuelle entre le mur et le ciel. Nous avons voulu savoir si un patient-détenu s'était évadé. Notre guide a alors clairement répondu qu'il était impossible qu'ils s'évadent dans les conditions de médication dans lesquelles ils sont maintenus. En effet, les quelques personnes rencontrées dans le patio marchent en rond ou regardent le ciel, allongées sur la table de ping-pong et ne donnent aucun signe d'une envie d'évasion.

Poursuivant la visite, nous avons pu constater que les propositions de silhouettes d'arbres à l'extérieur comme à l'intérieur, conservaient leur sens et leur cohérence par rapport aux intentions initiales. Le vol d'oiseaux, visible de la « cour sportive » et de quelques chambres, était en partie dissimulé derrière des arbustes qui avaient poussé. En revanche, la proposition végétale des patios s'est révélée inadaptée. En effet, l'hôpital fait appel à des prestataires extérieurs pour tondre les pelouses car il y aurait seulement trois jardiniers pour tout le parc du Vinatier (72ha). Selon les dires de la cadre de santé, aucun d'entre eux n'est jamais venu tailler les rosiers et les graminées. Arbustes et autres rosiers ont en partie disparu du fait de la chaleur qui règne l'été dans les patios. Quant aux copeaux de bois, censés à l'origine garder l'humidité, ils sont devenus le réceptacle des mégots de cigarettes des patients-détenus. Enfin, pour éviter que l'herbe ne

23. Arrondis en béton en partie supérieure des murs d'enceinte de prisons, afin d'éviter tout risque d'évasion.

pousse à travers les copeaux, du désherbant a été utilisé.

Comme énoncé précédemment, les propos de cet article se sont construits à partir de nos réflexions et de nos observations. Le programme de l'UHSA était complexe et sa mise en œuvre fut rapide. Il faut noter que nous n'avons pas pu obtenir beaucoup de retours quant au ressenti des usagers. Toutefois, nous avons rencontré, au cours des journées d'étude « Psychiatrie et prison »²⁴, la psychiatre, Ève Bécache, responsable de l'UHSA. Elle n'a pas alors directement évoqué ses réactions au sujet de l'oeuvre. Elle a seulement montré, sur son téléphone portable, le poème de Paul Verlaine « Le ciel est par-dessus le toit si bleu, si calme »²⁵. L'hypothèse d'une relation entre l'hospitalité et la sollicitation de l'imaginaire dans l'espace mental semblait avoir trouvé un chaînon supplémentaire.

QUAND LA LIMITE DEVIENT FRONTIERE

« À la différence des concepts de limite, terme ou confins, le mot frontière, d'un point de vue symbolique, met en évidence l'existence d'un ailleurs. Le concept de limite exclut l'ailleurs parce qu'il comporte de l'impossible »²⁶. (Ricci, 1993). Cette citation du psychanalyste milanais Giancarlo Ricci éclaire une métamorphose opérée sur le mur par l'oeuvre, celle qui transforme la limite en frontière. Le mur seul, le mur opaque, le mur qui sépare, le mur qui enferme, le mur qui aveugle, le mur qui rejette, le mur qui cache, le mur qui empêche le contact est une limite. Il impose une limite à la possibilité de se déplacer des personnes détenues et une limite à l'horizon du regard. Or, le geste de l'artiste le fait pénétrer dans le champ d'une poétique, ou comme le dit Gaston Bachelard²⁷, dans le monde de la rêverie. Car les arbres en inox, sous l'effet de la lumière, apparaissent aux passants et aux visiteurs comme des ruisseaux animés qui dématérialisent la continuité du mur. Des failles liquides qui ouvrent des passages et désintègrent continuité et intégrité du mur qui s'imposent à notre perception.

24. Journée d'étude « Psychiatrie et prison, La question du soin aux personnes détenues », École normale supérieure de Lyon, 3 et 4 février 2011.

25. VERLAINE, P. *Sagesse*. 1999. Sagesse, Paris, Flammarion. Voir son intégralité en encadré. Poème écrit lors de son incarcération.

26. RICCI, G. 1993. « L'inquiétante frontière », dans A. CHARRE, J. VIEUX (sous la dir. de), *La frontière : unir-diviser*, Givors, La Maison du Rhône, p. 9-11.

27. BACHELARD, G. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF



Figure 2. Façade sud-est de l’UHSA de Lyon, 2010.
Source : Bertrand Saugier.

L’oeuvre ne dissipe pas dans la réalité la fonction princeps de « limite » du mur puisqu’il continue à assurer sa fonction de séparation des mondes. Mais en ouvrant dans sa perception la possibilité d’une traversée, elle opèrerait un déplacement dans l’imaginaire vers l’idée de frontière. Se faisant, elle enrichit considérablement la sémantique qui s’attache au mur. Car « Penser une frontière signifie en même temps penser l’ailleurs, le situer par rapport à une altérité, à une différence, à une variation. » (Ricci, 1993). Désormais, nous l’espérons et l’interprétons ainsi, les coulées traversantes du mur ouvrent l’imaginaire à un au-delà, à une alterité, qui prend le pas sur la fermeture totale et sécuritaire. Il existe donc un au-delà de cette limite qui peut être désirable. Soudain, le mur n’aurait plus comme seule vocation de cacher – ce que l’on doit cacher n’est-il pas honteux ? Soudain, le mur n’aurait plus comme seule mission d’empêcher le passage – ce que l’on enferme n’est-il pas dangereux ? En signifiant la possibilité du passage, l’oeuvre résoud en partie l’aporie dont on a vu qu’elle se définissait par l’empêchement d’un passage.

Transcendance et immanence : l’arbre, le ciel et le paysage

Nous rejoignons en outre avec cette oeuvre l’idée selon laquelle « l’arbre a toujours un destin de grandeur »²⁸ (Bachelard, 1957). Il fait vibrer le pressentiment de l’existence d’espaces infinis dans notre intimité. Cette

28. BACHELARD, G.
Op.Cit.

sensation de grandeur, nous la rencontrons avec les arbres en inox et en vernis de l'artiste. Car non seulement ils ouvrent des passages évoquant la traversée mais ils relient la terre et le ciel tout en reflétant le paysage. Au sol, ils prennent naissance à la base du mur qui s'enfonce légèrement dans la terre. Au sommet, rien n'arrête le déploiement des branches vers le ciel, pas même un anti-grappin. Ils sont conçus pour inviter les hommes du dedans et du dehors à relier leur espace intérieur avec l'immensité du monde.

L'invitation à la spiritualité comme un au-delà de soi-même, suggérée par le caractère transcendant des arbres, se double d'effets visuels accueillant la profondeur du paysage et le jeu de la lumière. Dans les arbres d'inox, le ciel, le paysage et les objets s'y reflètent et s'y transfigurent car la surface qui les réfléchit leur imprime également des mouvements de décalage, de déformation, de déconstruction. Ainsi, le réel apparaît comme une interprétation propre à susciter la rêverie et la contemplation. Et ce d'autant plus que la course du soleil change ces images à l'infini, venant contredire la mobilité compacte du mur. L'oeuvre se fait ainsi le reflet d'une narration, d'un récit du temps qui passe et de ses changements, de l'aube au crépuscule, du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver. En prison, le temps n'est pas linéaire, il ne passe pas. Aussi, ce récit du temps qui passe reflété sur le mur de l'UHSA ouvrirait vers un monde dans lequel on pourrait à nouveau s'inscrire dans la communauté.



Figure 3. Façade « cours sportive », 2010.
Source : Bertrand Saugier.

De l'autre côté du mur, les traces

Les arbres se perçoivent d'un côté comme une faille possible et de l'autre comme une réminiscence. L'artiste opère en effet un retournement des images du mur en remémorant les images des arbres disparus. De l'autre côté du mur, elle a utilisé le vernis pour les représenter. Le vernis ne reflète pas et c'est là l'une des raisons principales de ce changement de matériau. Qu'aurait-il pu refléter ? Le visage des personnes détenues derrière leurs fenêtres en verre armé, le mur intérieur de l'UHSA ? Quant à refléter le mur à l'infini, même dans le contour d'un arbre, ce serait donner une perspective de désespérance à l'incarcération. Par l'usage du vernis, tout s'en trouve adouci. D'abord le vernis se pose alors que l'inox s'incruste. Les traces des arbres évoqueraient alors pour celui de l'intérieur les mêmes tremblements de l'âme que l'installation sur la face externe du mur. Elles rappelleraient à leur imaginaire l'immensité du monde à laquelle répond l'immensité de son être intime.



Figure 4. Façade sud-est intérieure de l'UHSA de Lyon, 2010.

Source : Bertrand Saugier.

Et ce, en raison du caractère de « figuration ontologique » de l'oeuvre. En effet, Philippe Descola nomme cette capacité de dévoilement et d'incorporation des armatures du monde dans les images, « la figuration ontologique ». Les images qui en relèvent se caractérisent par la possibilité

de repérer le rapport entre la matérialité de l'oeuvre et l'intériorité des objets représentés qui rendent compte de différentes façons de faire l'expérience du monde. Or, les arbres, en inox et en vernis, de l'artiste sont des icônes de la forêt, de la nature, d'une cosmogonie, et pourraient être perçus, consciemment ou non, comme tel par les regardeurs.

L'hospitalité comme horizon d'un autre possible dans l'espace mental

Cette oeuvre vise à écrire d'autres récits possibles, d'autres interprétations du réel et du contexte à partir desquels la réflexion et la proposition s'élaborent. Brouillant les identités, créant des situations imprévues, elle vise à dérouter et à donner aussi à voir la réalité autrement. Le but n'est pas d'apporter des réponses toutes faites mais bien d'inciter au dialogue, à l'interrogation, à la curiosité, à la discussion, au débat aussi. Les situations exceptionnelles, où fragilité et faiblesse coexistent, constituent des ressorts pour réinventer un réel autre par des métamorphoses ou des transformations.

Toute la force de l'oeuvre qui nous occupe ici réside dans l'intention de ce retournement de l'indicible du désespoir de la limite vers la possibilité d'un ailleurs grâce à la perception d'une dislocation de la matière compacte. Elle permet peut-être le dépassement de la souffrance de l'isolement en faisant advenir une cosmogonie du ciel, des arbres et de la terre où l'on n'est plus seul. Comme l'évoque un détenu dans un livre de recueil de leurs paroles, « La seule parole qui prévaut en prison, c'est le rêve »²⁹. N'oublions pas que les patients, bien que pris en soins, restent privés de leur liberté en UHSA.

Car, il nous appartient de ne pas perdre de vue que nous avons à penser là un environnement pour des êtres jetés sans ménagement dans le chaos de leur souffrance. La souffrance est issue du dérivé latin impérial *sufferentia* « action de supporter »³⁰. Il est intéressant de noter qu'elle ne concerne pas la douleur, l'action d'avoir mal, mais qu'elle parle de la manière de supporter. Cette lecture nous rapproche de celle de Ricœur, lorsqu'il parle de l'articulation entre le souffrir et d'une certaine manière l'agir qu'il nomme « agir-pâtir »³¹. Ce qui nous touche, nous met en mouvement, ce n'est pas une pure activité mais une réaction à ce qui nous affecte.

29. GUENO, JN (dir.). 2000. « Paroles de détenus », Paris, Libro/Radio France. Cité dans l'ouvrage LASSUS, MP, LE PIOUFF, M, SBATTELLA, L (dir.). 2015. *Le jeu d'orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Paris, Septentrion Presses Universitaires.

30. Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey.

31. Communication faite au colloque organisée par l'Association Française de Psychiatrie à Brest les 25 et 26 janvier 1992. Titre du colloque : « Le psychiatre devant la souffrance ». Le texte de cette communication a été publié dans *Psychiatrie française*, numéro spécial, juin 1992 ; et dans la revue *Autrement*, « Souffrances », n° 142, février 1994.

32. MARIN, M.
« Penser la souffrance
avec Paul Ricœur »,
Philosophie, vol. 132,
no. 1, 2017, pp. 121-
130, p 121.

« C'est dans cet intime tressage de l'agir et du subir, de l'agir et du pâtir que se joue aussi une fine compréhension de la souffrance »³². Dans le soin, cette réflexion permet d'élargir l'expérience de la souffrance vécue du sujet à celui qui accompagne cette souffrance, la soulage, la prend en charge. Claire Morin parle même de l'effort du soignant « pour aller chercher la résistance du sujet au sein même de la souffrance, l'élément même minimal d'activité et de volonté sur lequel le travail et la relation de soin pourront venir se greffer »³³.

33. *Ibid.* p. 124.

34. RICOEUR, P.
Op.cit.

En conséquence, se souvenir de la place prépondérante de la souffrance des sujets comme altération de la puissance d'agir par le pâtir dans ce contexte particulier, c'est aussi comprendre que « le monde apparaît non plus comme habitable mais comme dépeuplé »³⁴. Ainsi, penser l'habitabilité du monde pour des êtres à l'acmé de leur souffrance, affectant « la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens » c'est porter une attention particulière aux choses et au langage parmi lesquels les patients vont traverser cet enfer. La souffrance porte atteinte notamment à l'interconnexion avec la narration des autres, c'est-à-dire les repères dans le temps, dans l'espace, dans les récits. Or, comme nous l'avons analysé, cette oeuvre porte l'intention de réinscrire le sujet dans des repères culturels, temporels et mythologiques. Ainsi, à l'image du soignant, l'artiste va chercher sur le plan symbolique, au sein du « souffrir », « l'agir » que Ricœur³⁵ pense non plus comme un subir mais comme un endurer, comme une résistance.

35. *Ibid.*

36. YOUNES, C.
Op.cit.

C'est donc par sa qualité potentielle d'évocation que l'oeuvre participerait d'une philosophie de l'hospitalité, non pas en aménageant les lieux mais en ouvrant dans l'espace mental un passage redevenu possible : tant des patients-détenus vers le dehors que des habitants vers l'altérité qui réside en ces murs. S'il ne s'agit pas ici d'aménager les lieux pour accueillir, l'hospitalité se traduit alors dans un acte artistique de ménagement des lieux « qui permet de résister à l'immonde en ouvrant des possibles »³⁶. En somme, une poétique de l'hospitalité.

Pour évoquer les termes même de René Passeron, instaurer avec un tel éclat un autre possible, c'est ici redonner toute sa valeur à la réhabilitation et à la réinsertion des malades détenus, c'est retourner la question de l'hospitalité en l'adressant à la ville : quel accueil réserve-t-elle aux patients-ex-détenus dans leur parcours de rétablissement ?

*Le ciel est, par-dessus...
Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.
La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Douxement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.
– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?*

Paul Verlaine, Sagesse (1881)

Références bibliographiques

- ANELLI, L. 2018. « Maladie psychique en prison : une folie ». Site de l'Observatoire International des Prisons.
- BACHELARD, G. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF
- CHARRE, A. 1993. « Ce que je peux...de la transgression à l'intransgressable » dans A.
- CHARRE, J. VIEUX (sous la dir. de), *La frontière : unir-diviser*, Givors, La Maison du Rhône, p. 40-43.
- DERRIDA, J. DUFOURMANTELLE, A. 1997. *De l'hospitalité*, Paris, Éditions Calmann Lévy.
- DESCOLA, P. 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- ECO, U. 1965. *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- HUISMAN D. *L'esthétique*, Paris, PUF, Que sais-je, 1992, p.3.
- MARIN, M. « Penser la souffrance avec Paul Ricoeur », *Philosophie*, vol. 132, no. 1, 2017, pp. 121-130.
- PASSERON, R. 1989. *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck.
- RICCI, G. 1993. « L'inquiétante frontière », dans A. CHARRE, J. VIEUX (sous la dir. de), *La frontière : unir-diviser*, Givors, La Maison du Rhône, p. 9-11.
- RICOEUR, P. 1992. « La souffrance n'est pas la douleur ». *Psychiatrie française*, numéro spécial.
- RUSNIK, S. 1994. *Espace mental, sept leçons à l'université*, Paris, édition Érès.
- SOURIAU, E. 2010. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.
- GUENO, JN (dir.). 2000. « Paroles de détenus », Paris, Libro/Radio France. Cité dans l'ouvrage LASSUS, MP, LE PIOUFF, M, SBATTELLA, L (dir.). 2015. *Le jeu d'orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Paris, Septentrion Presses Universitaires.
- VERLAINE, P. Sagesse. 1999. *Sagesse*, Paris, Flammarion 11
- YOUNES, C. 2012. « La beauté des lieux comme éveil existentiel », *Le Portique*, n°28 La beauté des villes/La ville de l'étranger.

UNIVERSITÉS D'ÉTÉ « ARCHITECTURE ET CHAMPAGNE »

Le choix des carnets de bords est rigoureux. Ma pratique d'artiste architecte touchant différents domaines, ces derniers sont sélectionnés pour énoncer des exemples autour de la pratique et comment elle se transforme en connaissance. L'étude des Universités d'Été « Architecture et Champagne » est d'autant plus intéressante, qu'elle conditionne une cinquantaine d'acteurs. Me plaçant en tant qu'observatrice, je peux décrire précisément les enjeux pédagogiques que cet atelier sur le *faire* architectural développe. L'évènement a généré une dynamique territoriale qui, dépassant le groupe d'étudiants, a été communiquée à tous les partenaires et principalement aux acteurs du terrain. Partant du thème du *faire*, il est judicieux d'ouvrir la réflexion vers l'impact que ce dernier peut être en mesure de créer.

Depuis deux ans, j'ai été nommée directrice des Universités d'Été « Architecture et Champagne ». Ce poste devant répondre autant à des problématiques pédagogiques que territoriales, j'ai souhaité travailler avec Franck Deroche en tant que référent local. Architecte chalonnais il a en effet, grâce à son activité, une bonne connaissance de la région. La première Université d'Été s'est déroulée du 18 au 28 juillet 2017, la deuxième du 19 au 30 juillet 2018. L'organisation a été assurée par la Communauté d'Agglomération de Châlons-en-Champagne, en partenariat avec la Maison de l'Architecture de Champagne-Ardenne et l'École nationale supérieure d'Architecture de Nancy. Des étudiants nationaux et internationaux sont venus pour concevoir et réaliser des loges ou cabanes de vigne. Le sujet dépassant l'architecture, des étudiants en design, en droit des vins spiritueux ou encore sortant de médecine, des ingénieurs, des œnologues se sont inscrits, qui désiraient à la fois se plonger dans le domaine du Champagne tout en se confrontant au sujet de la conception architecturale. Nous les avons appelés « étudiants » mais aurions pu les nommer « stagiaires ». Certains même étaient des architectes confirmés souhaitant découvrir la part tangible de l'architecture. En effet, d'après eux, la profession, du fait de sa complexité et de la spécialisation des rôles qu'elle induit, ne le permet souvent pas.

Apparues au XVI^e siècle, les loges avaient peu à peu disparu au cours des dernières décennies. Un inventaire, réalisé de 2010 à 2011 par le Parc

naturel régional de la Montagne de Reims, avait permis d'en comptabiliser seulement 120. Cette étude avait donné lieu en 2012 à une exposition qui avait pour objectif de mettre en valeur un « patrimoine en voie de disparition »¹. Plusieurs causes en sont à l'origine, la première étant la Grande Guerre. Le territoire de la Montagne de Reims, arrière-front du conflit, fut en effet en grande partie détruit et les loges touchées rarement reconstruites. Puis, à la fin des années 50, les techniques de travail ont évolué, la marche à pied pour se rendre dans les vignes a été remplacée par la voiture, les chevaux par le tracteur enjambeur². Ainsi la cabane de vigne, initialement utilisée pour abriter les chevaux, pour déjeuner ou entreposer du matériel, n'eut elle plus d'utilité. D'autre part, la crise du phylloxéra³ de 1890 - 1892, entraîna la destruction du vignoble Champenois. Les vignes, qui étaient auparavant cultivées en foule, c'est-à-dire sans ordre apparent, deviennent alors celles que l'on connaît aujourd'hui : des plantations en rang créant un paysage en mosaïque. Cette transformation, accompagnée par le remembrement dans les années 1950, avait pour but de rationaliser les parcelles et de les rendre plus rentables. Là encore, de nombreuses cabanes de vignes furent détruites au bénéfice de plus grandes surfaces de plantation.



Figure 1. Cabane de vignes à Cumières, 2017

Source : auteure.

Comme l'ethnologue Aurélie Melin l'explique suite aux entretiens qu'elle a eus avec des vigneron et des négociants, la loge s'est révélée être une sorte d'« écomusée »⁴ qui évoque des souvenirs conviviaux

1. Propos énoncé par les acteurs du Parc naturel régional de la Montagne de Reims. Il sera repris et développé dans un article d'Aurélie Melin, ethnographe de la Villa Bissinger.

2. Tracteur pouvant passer entre les rangs de vignes, inventé en 1947 par Vincent Ballu, à Epernay.

3. Maladie de la vigne causée par *phylloxera vastatrix*, minuscules pucerons.

4. Melin Aurélie, *Mémoires d'un paysage, loges de vignes*, CCGVM/Villa Bissinger, 2017

autour des lieux de vie au travail, en famille ou entre ouvriers des Maisons. Elle participe au patrimoine familial, collectif et paysager et le qualifie, y compris dans son rôle de témoin de la Grande Histoire quand, dans certaines loges, il est encore possible de lire des inscriptions laissées par les soldats. Ce « petit patrimoine »⁵ donne une lecture, dans le territoire, de l'évolution de ses pratiques viticoles, de ses traditions, de ses métiers et savoir-faire. Parsemées dans le paysage champenois, les loges apparaissent comme des architectures vernaculaires aux principes constructifs simples. Leur matérialité, choisie en fonction des matériaux de réemploi à disposition, pouvait être en maçonnerie, en bois ou encore en tôle. Mais l'étendue des vignes champenoises allant jusqu'à l'Aube, le nom de « loge » devient alors « cadole » et elle est construite en pierre sèche, comme celle de la Bourgogne. D'ailleurs, le terme de « loge » n'est pas typiquement champenois mais est un terme générique désignant un abri pour des personnes travaillant à l'extérieur. Ainsi, en Poitou, en Corrèze, en Touraine ou en Normandie, on retrouve ce même type de construction -la loge de bruyère- mais d'une matérialité différente liée à l'artisanat du bois, car elle servait d'abri pour les bucherons, les charbonniers, les lattiers

Ces constructions éphémères, érigées pour une saison ou le temps d'une coupe, utilisaient des matériaux prélevés sur place, pas ou peu façonnés, mis en œuvre par les occupants mêmes, avec leurs propres outils et selon des principes élémentaires. Elles servaient à abriter une famille entière ou bien seulement un homme, d'où la grande variété des formes (Melin, 2017).

Nous sommes donc devant un patrimoine agricole. Les loges étaient un abri, certes, mais elles étaient avant tout un outil de travail dans le sens le plus large du terme : « ça servait à tout » (Melin, 2017). Avant l'apparition de la voiture, on y mangeait, on y rangeait des outils, on y préparait également les sulfates de cuivre. Certaines avaient même des cuves pour récupérer les eaux de pluie utilisées pour élaborer les traitements de la vigne. Celles qui ont survécu sont utilisées à présent comme des lieux de rassemblement pour les travailleurs de la vigne durant les périodes de la vendange ou du palissage et on y trouve des traces d'inscription après leur passage.



Figure 2. Cabane de vignes, Le Breuil.

Source : Aurélie Melin

Depuis 2015, l'UNESCO a inscrit sur sa liste du Patrimoine mondial de l'Humanité les « coteaux, maisons et caves de Champagne ». Ces lieux sont caractéristiques pour l'élaboration des vins effervescents, grâce à la seconde fermentation en bouteille, depuis ses débuts au XVII^e siècle jusqu'à son industrialisation précoce au XIX^e siècle (UNESCO, 2015). Cette inscription concerne précisément trois sites : l'avenue de Champagne à Épernay, où sont alignées les prestigieuses maisons de négociants surplombant des kilomètres de caves où vieillissent des millions de bouteilles, la colline Saint-Nicaise à Reims, dont les sous-sols recèlent les immenses crayères antiques ou médiévales utilisées comme espace de vinification et de stockage. Et enfin les coteaux historiques autour d'Épernay, notamment ceux du village d'Hautvillers qui domine la Marne et dont la célèbre abbaye abrita le moine Dom Pérignon qui, selon la légende, inventa la seconde fermentation propre au champagne.

Ce classement donne quelques obligations, on ne peut pas faire n'importe quoi aux abords d'un site classé, notamment en matière de construction mais également dans les vignes. Ces dernières doivent être enherbées et les poteaux maintenant les rangs qui auparavant étaient en métal, sont peu à peu remplacés par le bois, du châtaignier ou de l'acacia. En contrepartie, la classification a un grand avantage, elle augmente la fréquentation

touristique. Cette dernière donnée est intéressante pour nous, car elle oriente nos approches en nous rendant, dès le départ, sensible à l'œnotourisme.

Après avoir décrit ce contexte, nous pourrions nous demander : pourquoi, aujourd'hui construire des loges de vignes ? Lors de la première édition, les vigneron et les négociants avaient été contactés par le Comité interprofessionnel du Vin de Champagne. Le choix avait été fait par le Comité lui-même qui souhaitait proposer des sites sur l'ensemble du territoire champenois, de la Montagne de Reims à l'Aube en passant par le Vitryat. Quand nous sommes allés rencontrer les viticulteurs intéressés, ils avaient tous une vision précise de l'usage de leur loge. Certains même étaient prêts à la construire eux-mêmes, nous disant qu'ils avaient déjà pensé aux usages et à la forme du projet. D'où vient cette envie alors qu'auparavant nous étions plutôt sur un constat de disparition.

Depuis les années 50, le métier du vigneron a évolué. Précédemment, nous avons parlé de transformations techniques qui ont changé les pratiques viticoles. Mais, à partir de cette même période, l'économie du Champagne est devenu très prospère et n'a pas cessé d'augmenter jusqu'en 2000. Or, depuis elle est en baisse, ce changement oblige les vigneron et les négociants à réinterroger leurs manières de présenter leurs vins. Ils ont pris conscience de la qualité paysagère du vignoble, ils avantagent aujourd'hui une dégustation dans les vignes, et non pas seulement en cave comme ils avaient coutume de le faire.

Ce changement d'attitude est significatif, il nous montre comment la loge n'est pas un simple abri, mais une manière de reprendre possession culturellement de leur vigne et du territoire. Elle valorise le paysage, certes, mais elle valorise aussi l'activité autour de la vigne et le travail des vigneron. Ils ne veulent pas seulement produire du Champagne mais ils désirent aussi en parler. Lors de la prise de note de la présentation des intervenants et des différents échanges est revenu plusieurs fois la phrase : « passer du bon temps dans les vignes ». L'usage de la loge n'est pas associé au travail comme auparavant mais plutôt est pensé comme un endroit pour passer des moments agréables. Cette quête est d'autant plus importante qu'aujourd'hui, le rythme et la dynamique du travail sont plus denses dans les vignes. La motorisation étant très présente et les vendanges se faisant de plus en plus tôt du fait du réchauffement climatique, les vigneron sont sollicités et n'ont pas ou que peu de temps de repos. La cabane de vigne

devient alors un lieu de pause dans leur vie, un endroit pour se retrouver entre eux et en famille.



Figure 3. *La loge table*, loge réalisée à Moussy, 2017, pour la Section locale des vignerons de Moussy.

Étudiants : Lothaire Arnoux, Sixtine Gibert, Lucie Jauzein, Jeremy L'Hote, Kembafiny Zafiarimanana.

Source : Maison d'Architecture de Champagne-Ardenne.

Comme décrit plus haut, le classement comme site d'UNESCO va attirer du tourisme. Il est intéressant de remarquer que les vignobles bourguignons et alsaciens sont plus visités que de ceux Champagne-Ardenne. Les savoir-faire champenois sont méconnus, nous connaissons le nom des Maisons mais pas des lieux-dits, nous ne visualisons pas de terroirs derrière les appellations. Un des enjeux de l'Université d'été est de développer l'œnotourisme. Actuellement 14 loges ponctuent le paysage champenois, l'office du tourisme de Châlons-en-Champagne les présente sous forme de parcours. Le choix des sites de cette dernière édition s'est fait en fonction de ceux de l'année précédente, de manière à densifier le territoire pour créer un chemin de visite.

Dans cette logique, nous avons accentué le *sentier des Loges de Vigne*⁶ existant à Trépail, en y implantant une nouvelle bâtisse. Cet itinéraire créé par le Parc naturel régional de la Montagne de Reims, permet aux randonneurs de découvrir des loges de grandes Maisons de Champagne. Elles ont été construites à l'image des maison traditionnelles, leurs grandes

6. <http://www.parc-montagnedereims.fr/de/d%C3%A9couvrir/pratiquer/randonn%C3%A9es-et-balades/sentier-des-loges-de-vigne>

7.Grillage fait de petits bois tournés et assemblés, permettant de voir sans être vu et qui était utilisé dans le monde islamique.

tailles permettaient d'accueillir des équipes d'ouvriers importantes, de stocker beaucoup de matériel et de chevaux. Le groupe d'étudiants qui a travaillé sur ce projet, a souhaité se mettre en dialogue avec l'existant, il a conçu une loge plus petite mais de forme identique aux anciennes. Construite en bois sur pilotis, elle est ouverte sur deux côtés et les façades en *moucharabieh*⁷ permettent de regarder le paysage sans être vu. Cette proposition est une réussite, quand nous regardons le paysage dans sa globalité, l'analogie de la nouvelle est en accord avec les antérieures.



Figure 4. *L'écho*, loge réalisée à Trépail, 2018, pour M. Beaufort et le Parc Naturel de la Montagne de Reims, en partenariat avec la Caisse Mutuelle Marnaise Assurance. **Étudiants :** Zainab Id-Lefqih, Benoît Lafont, Diego de Silos Ureña et Guillaume Van Torhoudt.

Source : Maison d'Architecture de Champagne-Ardenne.

L'œnotourisme est un sujet actuel dont les collectivités champenoises s'emparent pour réaliser des desseins. Par exemple, le village de Bouzy classé Grand Cru, est entouré de vignes et est situé à flanc de la montagne de Reims. Il a pour projet de réaliser un parcours de points de vue et la loge créée lors de cette nouvelle édition des Universités d'été est la première avant d'autres.

Afin de rester dans la tradition de la construction des loges et de répondre à l'impact environnemental du bâtiment, les cabanes sont construites essentiellement en matériaux de réemploi. Pour des raisons de sécurité et de vieillissement, les structures quant à elle sont neuves. Elles sont

commandées ultérieurement suivant les besoins de chacun. Il nous a apparu important que la philosophie des Universités d'été intègre les problématiques actuelles et notamment celle de notre environnement qui ne sont pas des moindres. Sa valeur d'expérimentation nous permet de mettre en œuvre des bâtisses autour desquelles nous pourrions nous interroger sur les nouvelles pratiques constructives, leurs usages, leur rapport avec le paysage et comment les propriétaires s'en emparent. Les loges ne sont pas vouées à rester indéfiniment, appartenant à celui ou celle qui détiennent la parcelle, elles peuvent rester plusieurs années comme elles peuvent aussi être démontées l'année d'après.

À ce stade du retour d'expérience, nous pouvons dire que la notion du réemploi a été fédérateur de réflexions. Son impact et son intérêt ont changé d'une année sur l'autre. La première année, certains partenaires n'étaient pas convaincus par cette proposition. Peut-être, n'avaient-ils pas de représentations qui leur permettent de se projeter. D'ailleurs, ce fut la difficulté de cette édition, personne ne savait quelles formes pouvaient avoir les nouvelles loges. Nous leur avons simplement dit qu'elles ne ressembleraient pas forcément aux formes traditionnelles, parallélépipédique avec une toiture à deux pans. Afin de personnaliser au mieux les bâtisses, nous demandions à chaque prestataires de récolter et de nous amener des matériaux dont ils ne se servaient plus et qu'ils souhaitaient retrouver dans leur loge. Mettre en place une démarche de conception architecturale en fonction des opportunités de matériaux à disposition n'est pas évident mais c'était une contrainte de base.



Figure 5. *Fenêtre sur Champagne*, loge réalisée à Vanault-le-Chatel, 2017, pour Champagne Trepo Leriguier

Étudiants : Anaïs Jeantils, Léa Lafiandra, Clément Lardon, Agnieska Zagrabá.

Source : Maison d'Architecture de Champagne-Ardenne.

Le résultat a été une belle surprise, chacun a joué le jeu. Nous avons eu principalement des pupitres, éléments ajourés en chêne utilisés pour le remuage, mais aussi des pans de bois, systèmes constructifs anciennement utilisés dans cette région, ou encore des fenêtres, des volets qui ont donné lieu à une table, etc. Ce fut une telle réussite que ceux qui ont participé à la deuxième édition, comprenant l'enjeu de ce type de démarche, nous ont donné des matériaux caractéristiques qui parlaient du contexte culturel du terroir. Par exemple, nous avons eu des pressoirs de vin rouge du village de Bouzy. Cette commune est la seule dans les vignes champenoises à produire du vin rouge, utilisé notamment pour le Champagne rosé. Au final, la loge « Totem » a été construite avec le réemploi des couvercles de pressoirs et des paniers mannequins en bois avec inscrit dessus le nom des Champagnes fabriqués dans le village. Ou encore, le collectif de vigneron de Moussy nous ont amené d'anciennes cuves de vin émaillées, qui aujourd'hui ne sont plus utilisées, car ils privilégient les cuves en inox.

Ces remarques nous expliquent comment le passage de l'idée à l'action peuvent nous emmener sur des chemins multiples, non prévus à l'avance. L'approche écologique du départ s'est transformée en valorisation territoriale. Ainsi la loge devient une représentation des savoir-faire des

pratiques viticoles champenoises. Ces dernières évoluent, laissant derrière elle des outils plus ou peu utilisés. Par exemple, les pupitres en bois sont remplacés par des caisses de retournement métallique, la machine a remplacé les mains qui retournaient chaque jour les bouteilles. D'ailleurs, ces éléments en chêne sont très appréciés par les étudiants, ils n'ont pas hésité à les utiliser sous toutes les formes constructives.

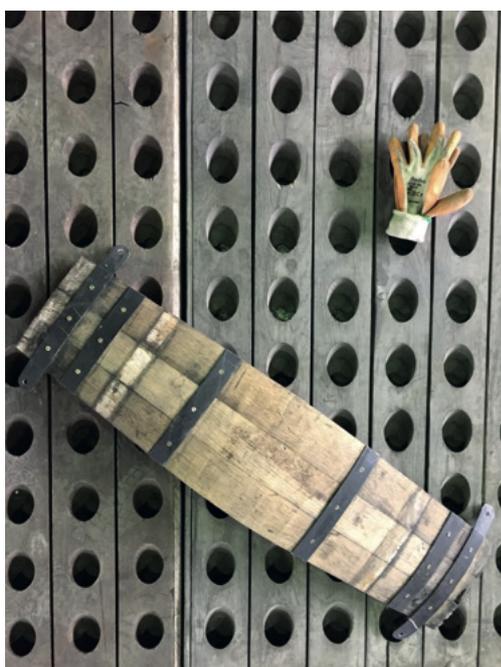


Figure 6. Pupitres, douelles de tonneaux en chêne et gants.
Source : Camille Tourneux.

Dans les écoles, nous cherchons à relier l'enseignement avec la diversité des contextes et avec les réflexions architecturales de notre temps. Ce type d'expérience pédagogique, qui plonge les étudiants dans les réalités constructives, sociales, économiques et même physiques, est essentiel pour leur apprentissage. Ils ont conçu puis construit les loges de leurs propres mains, encadrés par des architectes, artistes, ingénieurs et compagnons du devoir. Ils ont collaboré avec les vignerons, eux-mêmes plongés dans un quotidien où réflexion et pratique manuelle se superposent. Les compétences acquises durant l'université d'été se sont formées principalement autour d'une expérience physique. Mais pas seulement, l'hétérogénéité des groupes suivant leurs provenances géographiques, leurs cursus et leur niveau d'études a élargi les savoirs. Nous n'étions pas qu'entre architectes et devons comprendre ensemble comment élaborer un projet avec des visions différentes.

Pour des raisons de commodité, la fabrication des loges se fait dans un atelier à Châlons-en-Champagne. La logistique technique de ce type de pédagogie est complexe et le temps de réalisation est court, il est donc nécessaire de centraliser le travail dans un lieu. Il permet également à la ville de Châlons-en-Champagne de l'intégrer dans ces événements estivaux. Ce principe marche bien, cette année nous avons eu plusieurs personnes qui sont venus nous visiter. Toutefois, nous nous trouvons dans une logique de préfabrication et devons penser la construction en fonction du démontage et du gabarit du camion qui transportera les pièces. D'ailleurs, nous travaillons en atelier mais nous sommes en interaction continue avec le site où seront implantées les loges. Les vigneronns préparent le terrain pour accueillir les constructions et mettent en œuvre les fondations. Pour rester dans les spécifications d'UNESCO, nous travaillons principalement avec des fondations en bois, madriers enfoncés dans le sol.

Comme suppose le processus de projet, nos actions n'ont pas toujours été une suite de réussites. Les échecs sont importants dans ce type de démarche, ils sont des leviers pédagogiques qui nous permettent de nous questionner. Déjà, il y a le facteur temps, chaque groupe doit gérer son travail en fonction du programme. Quand un groupe est en retard, les autres aident, mais tout de même, il est arrivé dans les deux éditions, qu'une loge ne soit pas finie pour la présentation finale dans l'atelier. Nous sommes devant des problématiques constructives, le passage des projets papiers à la réalité n'est pas toujours évident. D'autant plus que les formes et les intentions des étudiants sont audacieuses et pas toujours faisables.

La vie collective a été un bon diluant, les étudiants ne restaient pas focalisés sur leur loge mais s'occupaient également de la logistique des repas. La cuisine est fédératrice de bonne ambiance, je l'ai expérimenté dans les ateliers intensifs que j'ai organisés. Or celui-ci particulièrement, car après deux jours de conception devant les ordinateurs, nous passons aux travaux physiques, sous des chaleurs estivales. L'existence de notre corps et sa fatigue devenaient présentes, l'attention que nous portions aux repas se rapprochait de celle des vigneronns qui travaillent pendant des heures dans leurs vignes. Pour les travailleurs physiques, le temps du repas devient exceptionnel, un temps de repos.

La vie collective est une alchimie qui nécessite un ferment astucieux. Ici la cuisine se faisait collectivement, la vaisselle à tour de rôle, les projets de

groupe devenaient des projets de l'ensemble et les soirées étaient des tablées de plusieurs dizaines de mètres. Ré envisager le vivre ensemble sans à priori comme astuce d'un moment inoubliable à partager (Tourneux, 2017).

Au sein du groupe, une belle énergie circulait, elle s'est transmise à tous les acteurs qui se rapprochaient de nous. Lors de la dernière édition, une étudiante de l'année précédente travaillant à Tours a pris son week-end pour venir nous aider, une autre, vivant dans la région, a participé à plusieurs reprises pour assister les groupes en difficulté. Ou encore, des collégiens châlonnais sont venus nous voir au début, intrigués par cette activité d'étudiants. Ils ne nous ont plus quittés, ils étaient là tous les jours pour nous accompagner dans des tâches diverses. À la fin, ils nous ont dit que l'expérience de la semaine était « fantastique » et qu'ils souhaitaient faire des études d'architecture. L'étudiant représente une image candide, neutre que beaucoup de professionnels n'ont plus, si bien que leurs rapports avec les vigneron·nes où négociants sont directs, sincères et souples. Le résultat est flagrant lors de l'installation de la loge in-situ, une synergie s'opère, la plupart du temps c'est un moment très convivial où nous travaillons ensemble avec les vigneron·nes. D'autres personnes du village ou d'ailleurs viennent nous regarder œuvrer, intéressées de voir la forme finale.



Figure 7. *Le cadrillon*, loge réalisée à Champillon, 2018, pour Sophie Josseaux.
Étudiants : Anne Le Terrier, Rania Mansouri, Sterenn Durand, Younesse Haddaji.
Source : auteure

8. Rattaché à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, l'Institut Georges Chappaz est une structure fédérative et une vitrine pour les activités de recherche et de formation proposées dans le domaine de la Vigne et du Vin en Champagne.

Les Universités d'été génèrent de l'échange : Laure Castin, directrice de l'Institut Georges Chappaz ⁸, parle de construction *interculturelle local*. Une multitude de relations humaines s'opère à différentes échelles, celle interne au groupe mais aussi avec les acteurs extérieurs. D'autre part, l'activité physique est un élément facilitateur de dialogue, porter la loge de l'atelier au camion puis l'installer sur place nous incitent à parler librement. La durée de l'évènement de 12 jours renforce aussi cette intensité, nous ne pouvons pas perdre de temps, les décisions sont prises rapidement. La simplicité est préférée à la complexité, et nous engage dans une attitude directe, qui au final, doit certainement contribuer à faciliter les échanges.

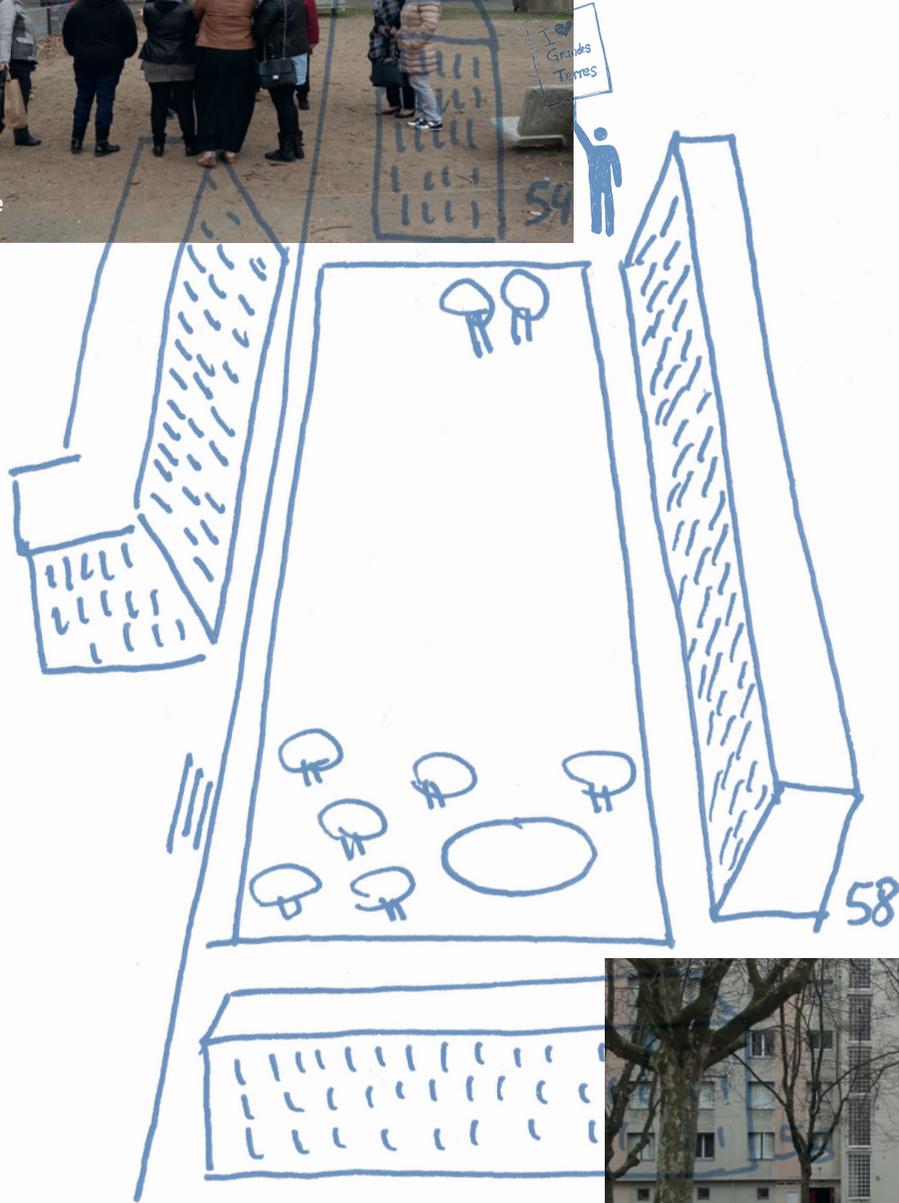
FAIRE DÉFAIRE REFAIRE

Les expérimentations urbaines ont été menées par Chantal Dugave, artiste architecte, en partenariat avec la Ville de Saint-Fons.





Première rencontre



LE

Janvier 2017

Espace habité... mais vide

J'arrive aux Grandes Terres.

D'abord il y a cette place en stabilisé, parsemée de quelques arbres. À première vue, cet endroit est un GRAND VIDE, où les usages ne semblent pas définis. Pourtant, il en existe de multiples. Les voisins (Itziar Gonzalès Virós appelle les habitants: les voisins) eux, le savent. Ils savent ce qui se passe à chaque heure de la journée.

Mais, celui qui passe par là, par hasard, ou ceux qui viennent travailler avec les voisins quelques heures ne le savent pas. Ils ne peuvent pas savoir puisqu'il n'y a aucune trace.

DEVONS-NOUS TOUT AMÉNAGER?

Pourrions-nous laisser des espaces non définis, UNE PAGE BLANCHE qui laisse la place au possible?

Il en existe si peu dans les villes que celui-ci en devient sympathique. C'est un endroit où l'on peut s'isoler du bruit, de la COHUE DE LA CITÉ. Les habitations qui entourent cette place renforcent cette impression.

La vie part, retenons-la

«Bricoler ma ville» est un atelier avec les voisins du quartier Carnot Parmentier. Dans ce lieu en transformation, ils conçoivent et réalisent de PETITS ESPACES DE VIE.

Deux unités d'habitations doivent être DÉMOLIES, les personnes seront relogées ailleurs, mais pas forcément à Saint-Fons.

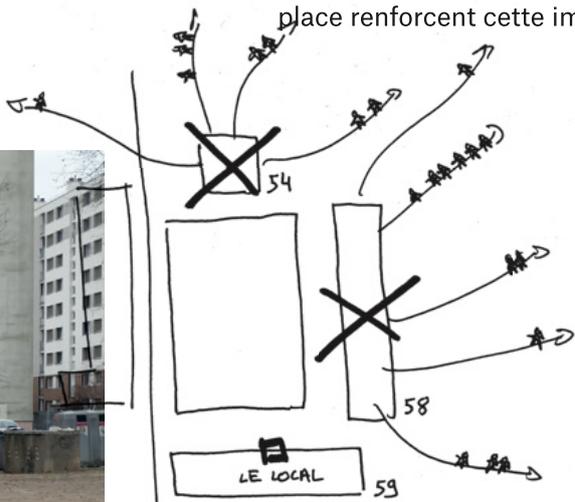
Il a été au départ difficile de donner aux gens envie de travailler ensemble, eux-même ne voyant pas d'intérêt de CONSTRUIRE des objets devant à terme DISPARAÎTRE.

Comment donner le goût de bricoler, quand peu à peu toutes les fenêtres des habitations donnant sur la place se murent.

D'abord, il faut un lieu qui rassemble: LE LOCAL.

Avec Sandrine Zeleck, du Centre socioculturel Arc-en-ciel, nous avons les mêmes intentions.

Nous avons donc décidé d'UNIR NOS FORCES, l'une faisant un atelier le mercredi et l'autre le jeudi. Ce RYTHME soutenu a permis de concilier la FABRICATION et la mise en place d'ÉVÈNEMENTS comme la «Fête des voisins.»



VIDE, c'est bien, mais où est la VIE?

Un atelier avec les voisins

Ferrière 2017

Dans un premier temps, nous avons cherché à **COMPRENDRE L'ESPACE** en le **DESSINANT**, en faisant des simulations au sol. Nous avons laissé notre **IMAGINAIRE VAGABONDER**, sans nous préoccuper de coûts ou de faisabilité.

La place se divise en deux parties, une plus intime avec une envie de s'asseoir à l'ombre, près des enfants qui jouent, et l'autre plus libre pour laisser la place aux jeux de foot.

La peinture au sol à la chaux est un exercice intéressant. Il donne l'**ÉCHELLE** de ce qui pourrait advenir. L'acte de laisser une **TRACE**, dans un espace que l'on pratique quotidiennement, est une forme d'**APPROPRIATION**.

Comment la ligne



est devenue DROITE?



Ils dessinent le lieu,
ils le comprennent.



Penser le quartier
en le dessinant

54



MAISONS BLEUS



58

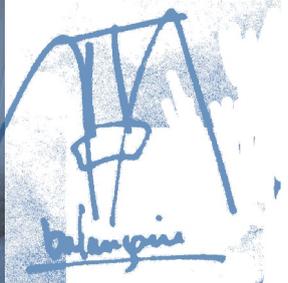


denis d'oufats

56

gironium
→ contre les moustiques

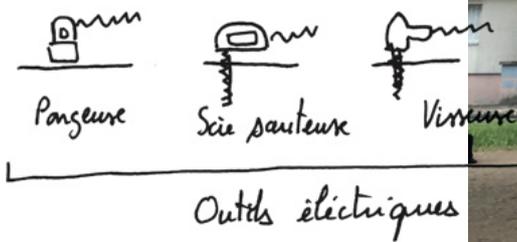
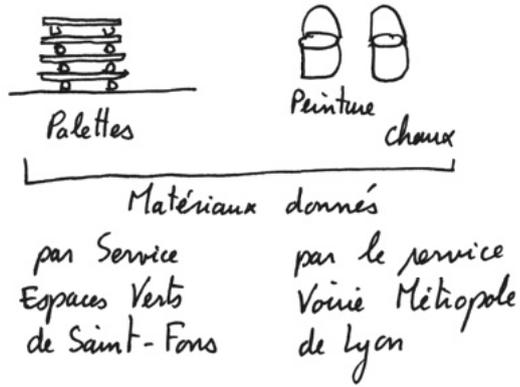
Dessins réalisés avec les voisins:
Khaoula D. et Akhame H.



La construction de leurs propositions

Plus cost

Nos IDÉES se sont concentrées sur la réalisation d'une GRANDE TABLE de 10 m de long. Il fallait bien cette dimension pour ACCUEILLIR les futurs pique-niques dans le QUARTIER. Nous étions dans l'esprit de matériaux de récupération. Les voisins se sont prêtés au jeu, ils ont DESSINÉ et RÉALISÉ la table.





Outils manuels



C'est nous qui l'avons fait!

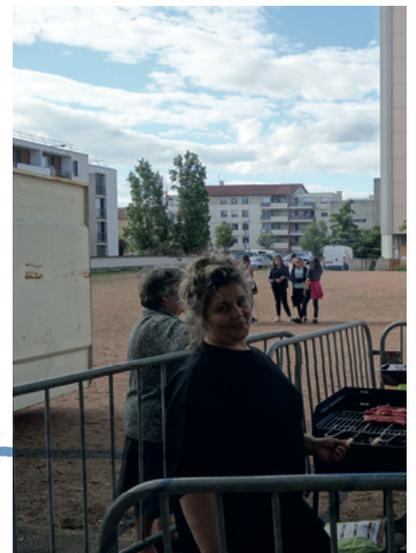


peinture
Peinture

Autour de la table, des évènements

Jun 2011

Naissance d'un ESPRIT DE QUARTIER.
La table est inaugurée lors de la
« Fête des voisins ». Dans l'esprit de
rassembler toutes les opportunités
pour se rencontrer, nous avons organisé
plusieurs rencontres où chacun amène
sa SPÉCIALITÉ CULINAIRE.
Puis l'idée d'organiser un « VRAI
MARIAGE POUR DE FAUX. »
Une envie de faire une grande fête
en belle tenue où chacun apporte
sa CHAISE DE CHEZ LUI et s'assied
autour de la grande table.





La cuisine RASSEMBLE



Quelque chose d'inattendu

Dans la hâte de finir à temps pour la «Fête des voisins», nous n'avions pas fixé la table au sol. ALORS ARRIVA CE QUI DEVAIT ARRIVER. Les adolescents, qui en quête de nouveaux lieux pour se rencontrer, et par la même occasion, de TESTER LA RÉSISTANCE du mobilier de l'espace public, DÉMANTÈLENT LA TABLE.

Et puis, entre-temps, l'été arrive.

LES VOISINS PARTENT EN VACANCES.

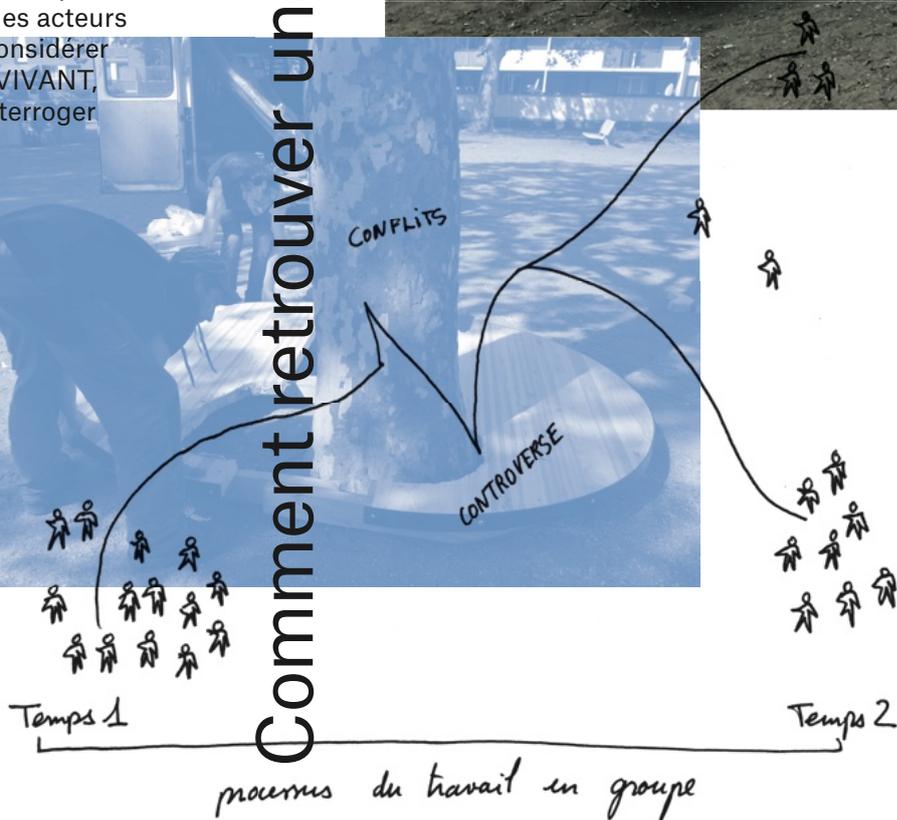
Nous avons alors décidé d'attendre septembre pour préparer notre «VRAI MARIAGE POUR DE FAUX.»

À la rentrée, le groupe de voisins ne s'entendait plus vraiment et ne souhaitait pas poursuivre le travail collectif. Il a fallu donc imaginer UNE AUTRE ACTION.

Cette évolution traduit le fait que tout projet qui implique des acteurs divers, conduit à devoir considérer le PROCESSUS comme VIVANT, à être en mesure de ré-interroger ce qui est engagé.

Élé 2017

Comment retrouver une DYNAMIQUE de groupe?





Quelles TRACES laissées dans son QUARTIER?

Redonner envie

Octobre 2017
Novembre 2017

UN QUESTIONNEMENT SUR LE PROJET RÉALISÉ

Le sujet du réemploi ne fonctionne pas.

Le caractère bricolé des palettes n'est pas approprié dans un lieu que les voisins quittent progressivement. Il semble au contraire, qu'il faille privilégier une intervention plus maîtrisée.

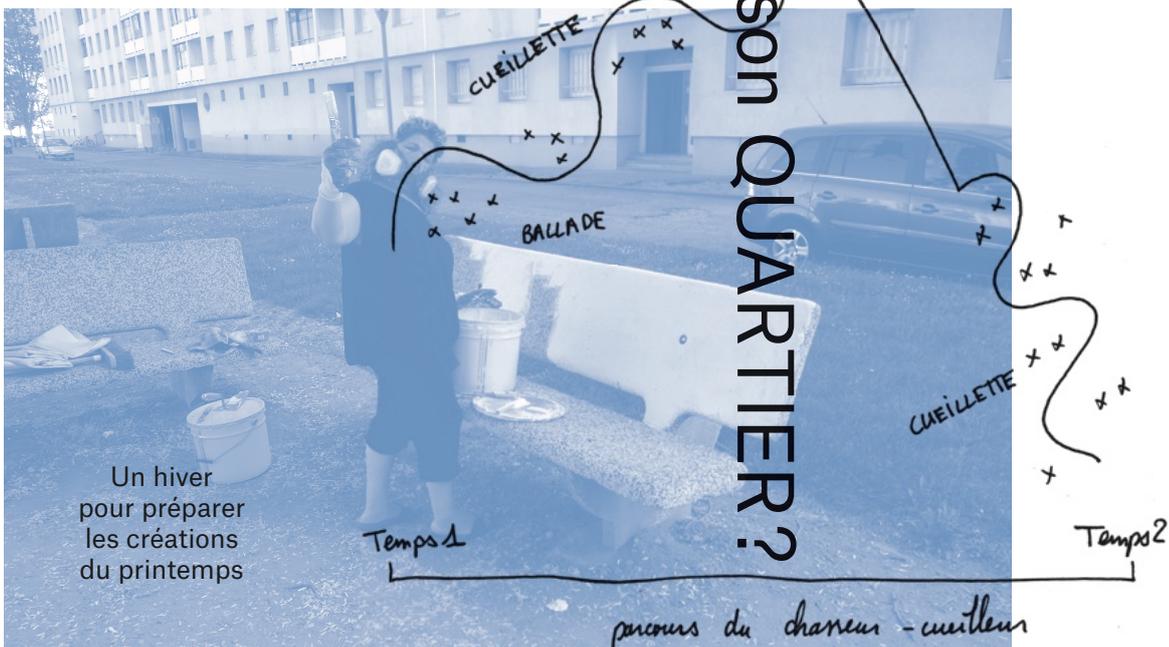
La part PARTICIPATIVE sera cherchée AILLEURS.

Est donc venue l'idée d'utiliser les robustes bancs en béton existant, de les repeindre en blanc.

Et grâce à la création de podiums en bois, de créer de PETITS SALONS urbains.

Pourquoi repeindre en BLANC? Car, comme dit un garçon, jouant sur la place: «LE BLANC ÇA FAIT NEUF!»

Les mobiliers urbains sont devenus des TOILES BLANCHES, et les voisins, des ARTISTES PEINTRES.



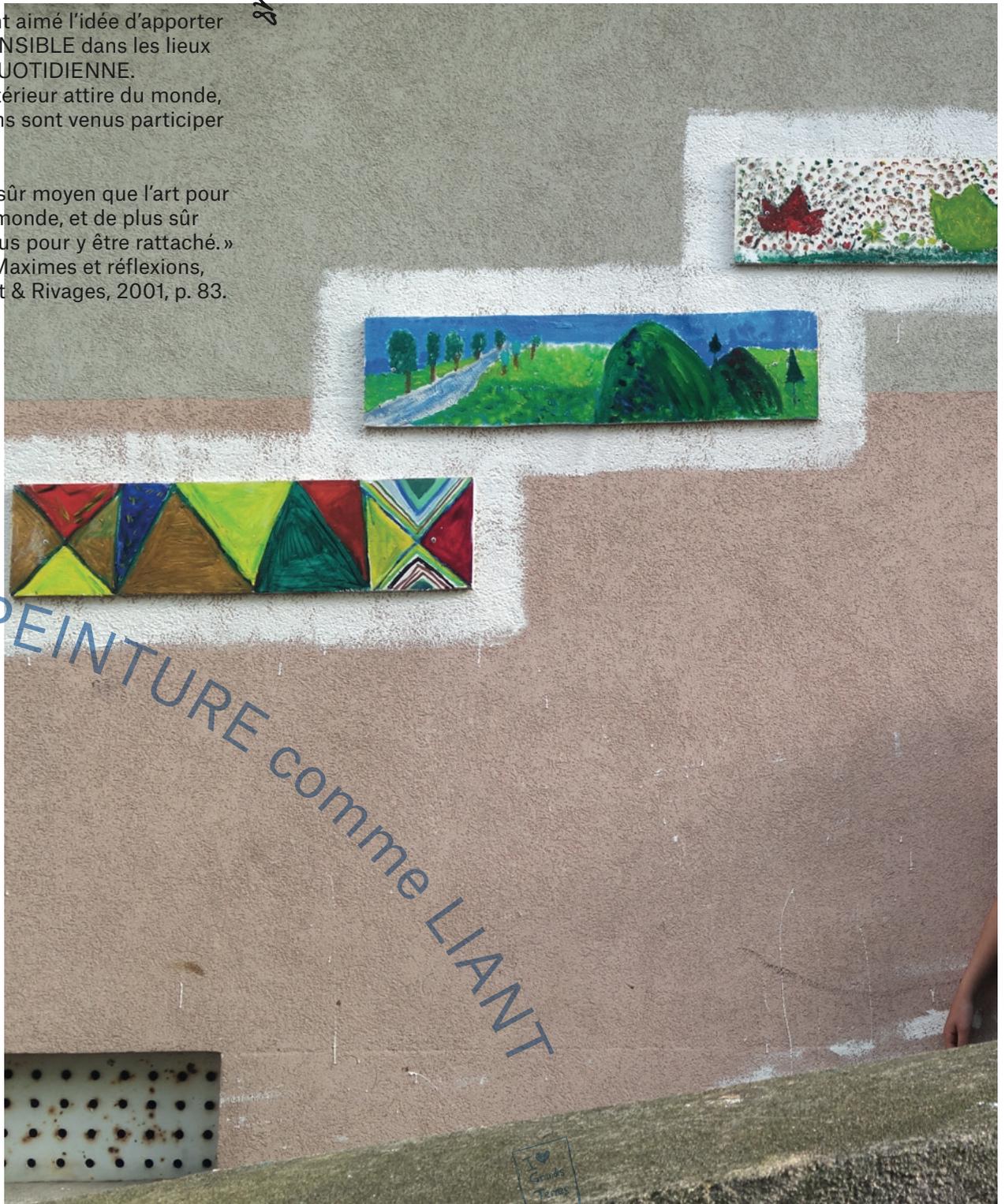
Un hiver pour préparer les créations du printemps

Exprimez-vous

Les voisins ont aimé l'idée d'apporter une PART SENSIBLE dans les lieux de leur VIE QUOTIDIENNE. Peindre à l'extérieur attire du monde, d'autres voisins sont venus participer à l'atelier.

« Pas de plus sûr moyen que l'art pour échapper au monde, et de plus sûr moyen non plus pour y être rattaché. »
J.W. Goethe, Maximes et réflexions, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 83.

Février 2018



Empreinte artistique dans l'espace public



Expression libre
sur les murs du local

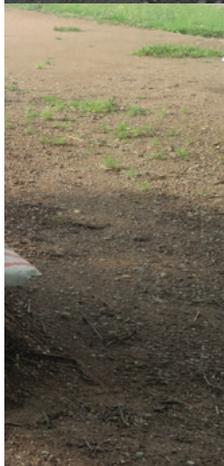


On tâtonne,
On fait,
On reprend,
On fignole

...



Nov 2018



Enfin, on s'assoit



peinture
à l'huile

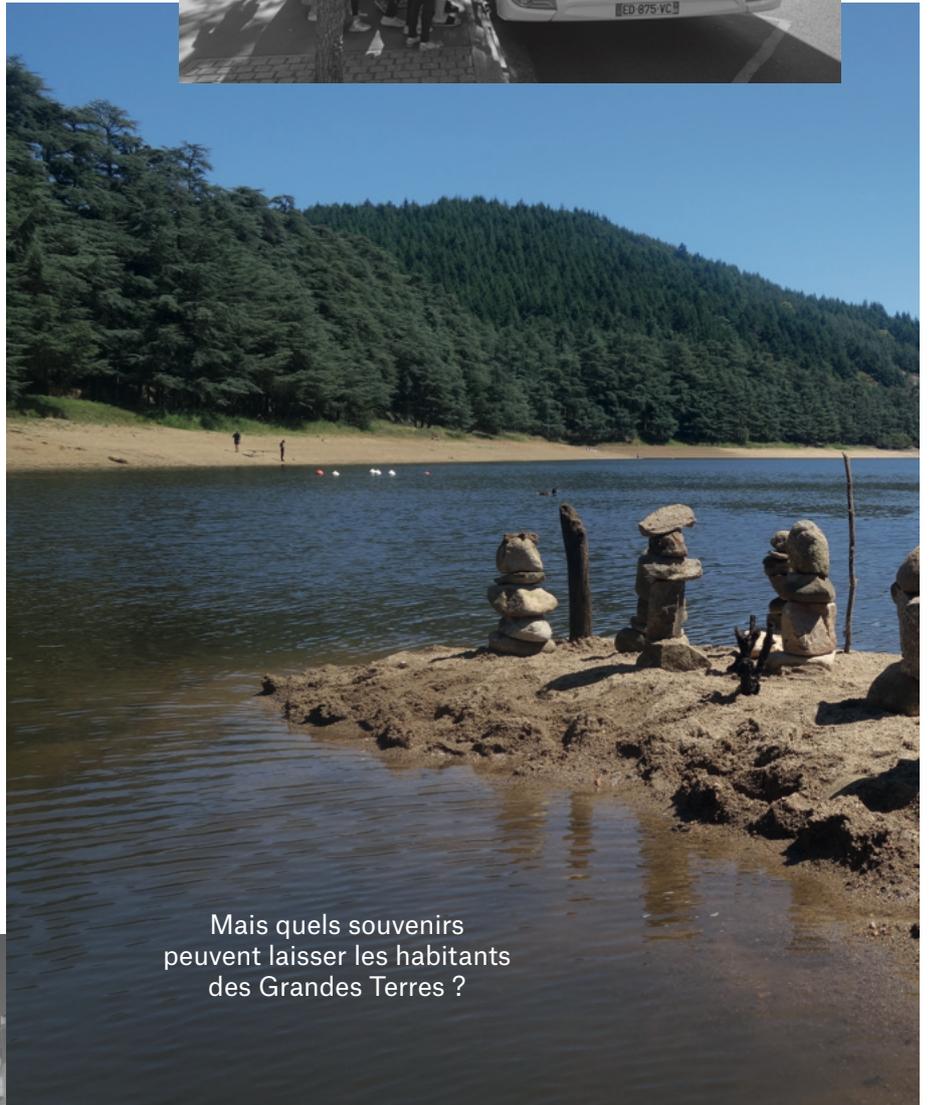
Et puis, une évasion ensemble

Jun 2018

En parallèle, j'avais la commande d'une œuvre pour la place de la Liberté d'Annonay. Nous avons convenu de faire une excursion pour visiter le chantier en cours. Encore un prétexte pour SE RETROUVER ENSEMBLE et surtout, PARTIR DU QUARTIER. Après la visite du chantier, nous avons pique-niqué près du lac de Ternay. LA JOIE ET LA BONNE HUMEUR ONT ANIMÉ CE VOYAGE.



SAINT-FONS



Mais quels souvenirs peuvent laisser les habitants des Grandes Terres ?



Dans chaque projet, il y a du
LAC DE TERNAY

Retour d'expérience

QUE S'EST-IL PASSÉ ?

La PARTIE VISIBLE de ce qui a été créé à l'occasion de l'Atelier est PEU IMPORTANTE. Au contraire, les LIENS qui se sont instaurés entre les voisins sont ESSENTIELS. Ils ont vécu l'EXPÉRIENCE de la conception et de la fabrication collective. Ils ont du DISCUTER, se DISPUTER parfois, assumer de réaliser quelque chose collectivement, de négocier pour que l'action soit possible. Ils ont pris CONSCIENCE de ce qu'ils étaient en mesure de transformer dans leur quartier. Ils ont donné d'eux-mêmes surmontant leur pudeur et acceptant de s'exprimer. Cette partie IMMATÉRIELLE des conséquences de l'Atelier n'était pas attendue. Le TEMPS initialement prévu a changé, il a fallu S'ADAPTER, RECONSTRUIRE, RÉORIENTER. Mais ce fut la condition pour que cette transformation chez les voisins advienne, pour qu'ils puissent parler et être entendus.

QUELLES SONT LES TRACES DES LIENS HUMAINS ?

ANNONAY



RÊVE. Comment l'entretenir ?

FAIRIE FAIRIE FAIRIE

Adam Adem Arkame Alex AMEL Amine
 AMIR AYOUB BADER Claude Fatima
 Fatima FAYZA Felicia JANNAT JASON
 Jasssem Josephine Kemiche Khaoula Leïla
 Liliane MALIKA MOHAMED Mohamed Oufamed - Oti
 MOHSEN NASAT Noza Nicole Nououime RAHOTA
 Salah - a d - dlm SEGHIRA Sophie Walid Wilson
 YASHINA Yasmina Youcef Zahier Ziyed 2020

Je remercie les élus de la Ville de Saint-Fons, l'équipe projet politique de la Ville, l'ensemble des services municipaux et de la Métropole, Lyon Métropole Habitat, Centre Social Arc-en-Ciel, Espace créateur de Solidarité et tous les voisins.

L'objectif des expérimentations urbaines était de transformer le temps court du projet en opportunités déclinables à court terme. De plus, il s'agissait de rendre concrète la participation habitante, tant à une étape de conception (à partir du recueil des besoins et des envies) qu'au niveau de la réalisation (aménagement éphémères, banc-jardinières...). Cette action visait de plus à enclencher des dynamiques de changement sans attendre la livraison des projets dans leur ensemble. Cette commande fait suite à une série d'événements conduits par Chantal Dugave, maître de conférence à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon (ENSAL), et en partenariat de la Ville de Saint-Fons. Ils ont commencé en 2014 avec le Festival « Mode d'emploi », organisé par la Villa Gillet. L'architecte urbaniste invitée était Itziar Gonzalés Virós. Il a conduit à la mise en place d'un workshop, « ADN d'un lieu », rassemblant des étudiants de Master, le Grand Lyon, l'équipe projet de la Politique de la Ville et l'Agence d'Urbanisme. Les étudiants ont travaillé avec la méthodologie de la cartographie comme outil critique et participatif. Une synthèse des propositions a été présentée à la Ville de Saint-Fons et aux habitants impliqués lors d'un atelier participatif à l'Hôtel de Région. Toujours dans le cadre du festival « Mode d'emploi », la démarche s'est poursuivie par la tenue d'un second workshop en 2015. Animé par Chantal Dugave et Itziar Gonzalés Virós, les propositions des étudiants de Master de l'ENSAL, réalisées sous formes de maquettes, ont donné lieu à une exposition à la Médiathèque Roger Martin du Gard. Celle-ci a été inaugurée lors d'un temps fort en présence des élus, des acteurs de terrain et des habitants qui avaient été acteurs dans les travaux menés par les étudiants.

Photographies: Chantal Dugave
 Graphisme: Antoine Bertaudière

© 2019



GRANDLYON
 la métropole

ActionLogement 

Saint-Fons

ANRU
 Agence Nationale
 pour la Renovation
 Urbaine

