

1  
**AGORA**  
2017 DE  
BIENNALE DE BORDEAUX

ART, ESTHETIQUE, PAYSAGE / L'OBJET, LES MOTS, LES SIGNES, DANS LE PAYSAGE  
URBAIN ?

Jeudi 21 septembre 2017

Animation : Arnaud PAILLARD

PARTICIPANTS :

Maud LE FLOC'H, urbaniste-scénariste, Pôle des Arts Urbains,  
Gilles A. TIBERGHIEU, philosophe,  
Ronan BOUROULLEC, designer,  
Pablo REINOSO, artiste.

*LA SÉANCE EST OUVERTE à 18 heures 33*

**Rémi CAMBAU** : Dans ce débat, nous essaierons d'explorer les diverses dimensions du paysage, qui est le thème d'AGORA cette année, avec Bas SMETS comme commissaire d'exposition. Hier, les débats nous ont beaucoup parlé de la façon dont les artistes, par les représentations du paysage qu'ils nous donnent, nous apprennent à le voir, voire éduquent notre regard. Bas SMETS aime bien citer Oscar WILDE parlant de TURNER, qui nous a appris à voir les brumes de la Tamise. C'est aussi la raison pour laquelle il a fait venir un tableau Joachim PATINIR, qu'il considérait comme l'inventeur du paysage en peinture, à la Renaissance.

Aujourd'hui, nous avons décidé d'aborder un autre aspect de la question. Que se passe-t-il quand les artistes interviennent directement dans le paysage? Qu'est-ce qui se joue ? Merci à nos invités d'avoir accepté d'en parler. Je passe la parole à Arnaud Paillard, pour animer ce débat.

**Arnaud PAILLARD** : Bonjour à tous, merci d'être venus pour ce débat. Il ne sera pas question ici de parler d'œuvres d'art qui viennent simplement embellir la ville ou le paysage. Nous parlerons d'une construction du paysage par la création artistique, de voir comment ce paysage est créé, comment il est modifié par la création artistique. Est-ce qu'il s'agit d'une construction planifiée, d'une construction anarchique ? Comment ce paysage est-il créé ? J'aimerais, si vous

me le permettez, commencer par une citation, en guise de préambule, d'un architecte autrichien qui s'appelle Camillo SITTE, qui a écrit en 1889 : « *Une ville doit être bâtie de façon à donner à ses habitants la sécurité et le bonheur. Pour atteindre ce but, il ne suffit pas de la science d'un technicien, il faut encore le talent d'un artiste.* »

Je trouve cela intéressant parce que, d'emblée, cela pose la question de la construction du paysage comme quelque chose de sensible, d'artistique, de subjectif. Alors, Gilles TIBERGHIEU, vous êtes philosophe et maître de conférences à Paris I, vous participez au comité de rédaction des *Carnets du paysage*, vous avez beaucoup écrit sur le *land art* et avez notamment écrit un livre qui s'appelle *Nature, art, paysage*, dans lequel vous écrivez que parler de paysage, c'est convoquer des perceptions individuelles et des représentations collectives. La construction du paysage est-elle une construction qui est forcément subjective ? Dépend-elle du point de vue ?

**Gilles A. TIBERGHIEU** : Classiquement, on donne du paysage une définition à partir d'un point de vue, qui est lié à un cadre et à un horizon. C'est une étendue devant soi, saisie à partir d'un point de vue dans un cadre, par rapport à un horizon. Ce point de vue est généralement dans cette définition-là, d'un artiste. C'est une définition qui est donnée sous le concept de l'art, donc de ce point de vue là, je vous l'accorde, il est subjectif. Mais l'artiste est aussi lié à une société, à une histoire et sa subjectivité, par conséquent, est construite par cette histoire, par cette société. On peut donc dire qu'il est aussi l'écho des attentes du monde dans lequel il vit et qu'il nous restitue quelque chose de la sensibilité de ce monde. Après, on a évidemment, comme tout un chacun, une vision particulière du paysage, mais encore une fois, généralement, cette vision est noyée dans des archétypes, dans des stéréotypes. De fait, la façon subjective de regarder dont vous parlez est plutôt enfouie, évacuée, mise de côté.

Aujourd'hui, j'ai l'impression que l'on revient non pas à une pluralité de subjectivités, mais à quelque chose qui est de l'ordre de ce que vous avez évoqué, c'est-à-dire une perception sensible. En tout cas, on valorise cette perception en tentant de la faire partager. On essaie de penser ce paradoxe des points de vue individuels, des subjectivités, qui en même temps peuvent constituer un point de vue commun. Paradoxe, en fait, qui était celui que Kant essayait de produire, c'est-à-dire l'intersubjectivité fait que quand je dis : « C'est beau ! » tout le monde dit « Ah oui, c'est vrai, c'est beau ! ». Enfin, on pourrait s'attendre à ce que tout le monde dise que c'est beau. Sauf qu'ici, ce n'est pas la question de la beauté qui est intéressante, c'est autre chose. On ne va pas remettre cela sous cette vieille catégorie du Beau, c'est quelque chose qui est d'un ordre différent. Mais on pourrait reprendre l'idée de ce paradoxe, cette intersubjectivité et cette hypersubjectivité des sentiments éprouvés face aux paysages.

**Arnaud PAILLARD** : C'est-à-dire que la construction du paysage, quand vous parlez de ces représentations collectives, se fait dans l'échange de points de vue, sur un point de vue ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Oui, elle se fait dans l'échange, et peut-être même plus : dans le tissage. Je pense qu'on tisse nos subjectivités, on les tresse, d'une certaine façon. Il y a cette idée que le paysage est aussi quelque chose qui se noue entre les personnes et c'est évidemment plus qu'un objet. C'est ce que certains théoriciens, comme Augustin Berque, ont vu avec justesse : c'est un trajet, une « trajection » ou une « trajectivité ». Quelque chose entre deux choses, entre un objet et un sujet, entre des sujets.

**Arnaud PAILLARD** : Vous parlez du paysage comme une composition, qui est parfois concertée, mais souvent anarchique. Pourrait-on considérer que le paysage est forcément vu comme une composition humaine anarchique ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Un théoricien américain que j'aime beaucoup, John Brinckerhoff Jackson, s'est intéressé aux paysages américains d'abord, mais pas uniquement. Il montre bien que le paysage est aussi le reflet d'une existence. Le paysage dit la façon dont une société s'est inscrite en lui, elle raconte cette histoire. Ainsi, le paysage est la somme de ces particularités, mais surtout de cet esprit commun qui a présidé la naissance de cette société, mais je ne sais pas si je réponds à votre question.

**Arnaud PAILLARD** : Plus ou moins. Dans la construction de ce récit, quel est le rôle de l'artiste ? Quel va être l'apport de la construction artistique dans ce récit ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Comme toujours, les artistes déplacent leur regard. Ils font bouger les choses, ils ne regardent pas comme tout le monde. S'ils commencent à regarder comme tout le monde, ils sont pris dans un académisme. Ils nous font percevoir du paysage quelque chose que nous ne percevons pas normalement. C'est cela, la force des artistes.

**Arnaud PAILLARD** : Merci. Maud LE FLOC'H, vous êtes journaliste et fondatrice du pOlau, qui est le pôle des arts urbains. En 2014-2015, vous avez réalisé une enquête majeure qui analyse et repère plus de 300 initiatives artistiques en France et en Europe dans l'espace public. Votre démarche est à la croisée de l'art et de l'aménagement du territoire. Dans votre plan-guide *Arts et aménagement des territoires*, vous étudiez des projets qui dépassent le diptyque d'une œuvre face à son public, vous dites que quand l'art s'installe dans l'espace public, on n'est plus dans un diptyque, mais dans un triangle. On a l'œuvre, le public et le lieu, qui a une part entière dans cette intersubjectivité entre l'œuvre et son public. Est-ce que vous pouvez détailler un peu cette vision de triangulation ?

**Maud LE FLOC'H** : Bonjour et merci à AGORA pour cette invitation. Parler art et paysage, aujourd'hui, suppose peut-être qu'on s'intéresse à ces nouveaux talents qui sont peut-être moins autoritaires dans la façon de faire œuvre, dans un paysage, mais qui ont cette capacité à travailler avec les contextes, à aller rechercher des éléments de mémoire, des éléments de sens, à tirer des fils, à partir de ces éléments d'un territoire vécu *a priori*. C'est vrai que cette nouvelle génération d'artistes, de concepteurs, de créateurs, qui aujourd'hui travaillent de façon très pluridisciplinaire, produit un champ nouveau, un lexique nouveau, de la création artistique dans son contact au territoire.

Cette étude, qui s'appelle le *Plan-guide : arts et aménagement des territoires*, a voulu témoigner de ce courant, de toute cette offre artistique « nouvelle génération » qui monte, qui se combine, qui se fertilise mutuellement : un artiste, un architecte, un plasticien, un scénographe, un dramaturge, un paysage... De plus en plus, il y a des associations de talents pour intervenir sur le territoire. Aujourd'hui, on constate que le territoire a fait muter la création comme les créateurs et que, de fait, en mutant, ils sont devenus aussi capables d'intervenir sur la transformation même du territoire. En mutant, ils se sont dotés de nouvelles capacités, de nouvelles compétences, pour se mettre au service d'un projet de transformation des territoires.

Notre laboratoire se situe à Saint-Pierre-des-Corps, qui est une ville en banlieue de Tours. C'est une ancienne friche industrielle de 3500 m<sup>2</sup> qui a été réhabilitée par l'équipe « Construire ». Chloé BODART, en l'occurrence, travaillait avec Patrick BOUCHAIN. Ce lieu n'est pas facile, c'est une zone d'activité industrielle, à proximité de la gare TGV. Le premier acte que nous avons fait en arrivant dans ce lieu a été de faire venir des équipes artistiques pour nous livrer un regard sur l'environnement, sur les bâtiments, sur les usages, sur le jour, sur la nuit... On a fait toute une série de dérives, de parcours, qui nous ont chargés émotionnellement. La zone industrielle d'une ville sans qualité s'est dotée de toute une série de qualités qui nous ont permis de réhabiliter la perception, de la charger de valeurs émotionnelles, mais aussi des valeurs de cette addition de subjectivités qui qualifient le territoire. C'est un outil extrêmement puissant, avec cette force artistique qui crée des champs métaphoriques, des registres, du désir de travailler à la réhabilitation d'un cadre de vie.

**Arnaud PAILLARD** : On parle de Saint-Pierre-des-Corps : c'est là où, si je ne m'abuse, a été réalisé le *Point Zéro*, par l'Agence nationale de psychanalyse urbaine, dont l'approche modifie le territoire et essaie de comprendre ses traumatismes. Cela pose la question suivante : qu'est-ce que cette opération, la peinture de ce pylône d'autoroute, a changé sur le territoire ? Comment cela a-t-il permis aux habitants de modifier leur perception de leur propre territoire ?

**Maud LE FLOC'H** : C'est vraiment à citer à titre d'exemple pour montrer la dynamique de ce que peut être un acte artistique, et pas seulement une œuvre. Vous allez voir que sur les questions de vocabulaire, le *Point Zéro* n'a pas un statut d'œuvre d'art, mais d'une balise urbaine réalisée par des artistes. Ces derniers ne veulent même pas que cette balise urbaine ait un statut d'œuvre. Là aussi, ça mute, y compris dans les statuts, dans les métiers, dans les reconnaissances. Le *Point Zéro* est le lieu-frontière entre Tours et Saint-Pierre-des-Corps : Tours, ville bourgeoise ; Saint-Pierre-des-Corps, ville ouvrière. Quand l'Agence nationale de psychanalyse urbaine, qui est une agence artistique, vient enquêter sur ce territoire, elle détecte que le point de névrose stratégique, le point de complexité, le nœud urbain, là où il y a un verrou dans le développement de l'agglomération, est à ce niveau-là. Il y a une autoroute, l'A10, un ancien canal, un talus qui fait presque dix mètres de haut. Ce lieu a été désigné. C'est une pile d'autoroute rayée en rouge et blanc où il y a marqué « Point Zéro ». C'est une balise urbaine pour enclencher la spirale de reconsidération entre les territoires. Cela a donné lieu à un événement un peu surréaliste, une sorte de bal de l'inconscient avec les élus, avec la maire de Saint-Pierre-des-Corps, avec les agences d'urbanismes présentes, des acteurs urbains et des acteurs artistiques. Les choses se sont remises à l'endroit : l'agence d'urbanisme nous a dit qu'on lui faisait gagner cinq ans, parce qu'on a décadré quelque part cette situation, extrêmement tendue, historiquement et politiquement, entre Tours et Saint-Pierre-des-Corps.

Aujourd'hui, ce *Point Zéro* a permis de mettre au travail le territoire, si je puis dire, de façon infime en nommant le lieu. Ensuite, ce marquage a donné lieu à une réplique. L'agence d'urbanisme a lancé un concours d'urbanisme international sur la question du passage entre les villes. La question du talus est en train d'évoluer par rapport aux questions d'inondations. Bref, ce *Point Zéro*, qui a coûté moins de 10 000 €, permet de travailler un territoire de façon symbolique, conviviale, esthétique ; de donner, là encore, du champ, du décadrage et d'accompagner, d'introduire un virus de changement. C'est en cela que le pOlau croit, défend et promeut dans son travail et dans son observation.

**Arnaud PAILLARD** : Cette œuvre d'art, qui n'en est pas une, a été débordée par sa valeur d'usage. Ce n'est plus une œuvre d'art, c'est quelque chose qui sert à réconcilier le territoire.

**Maud LE FLOC'H** : C'est cela, c'est la spirale de réconciliation urbaine et universelle, désignée par l'ANPU, qui fait son travail. Quand vous parliez de triptyque entre œuvre, propos et lieu, effectivement, tout cela tourne ensemble : c'est la notion d'œuvre contextuelle, qui s'inspire du site et qui fait résonance. S'il n'y a pas de résonance, il y a quelque chose qui tombe un peu à plat. Ces qualités artistiques, on les décrit selon les « trois V » : voyeur, voyant, voyou. Voyeur, pour regarder, scruter, détecter, comprendre des indices, les mettre ensemble. Voyant, pour voir l'invisible derrière le visible et l'impalpable aussi,

cette notion de voyance. Et voyou, parce qu'il y a une nécessité pour ces artistes du vivant des territoires de passer outre, de passer une barrière, de chercher une solution, de contourner une règle, de travailler à la frontière du licite et de l'illicite. Ce triptyque nous semble tout à fait intelligent pour travailler la question de la mutation des territoires, du paysage, etc. C'est là où l'on met une opposition entre *Landscape*, ce qu'évoquait Gilles, et *Mindscape* qui, grâce à des regards ou des interventions artistiques, peut se charger et donner à voir, voire à expérimenter collectivement un site.

**Arnaud PAILLARD** : On a vu comment une œuvre d'art pouvait modifier la perception qu'ont les habitants de leur ville ou de leur paysage. J'aimerais bien avoir votre réaction là-dessus, Gilles Tiberghien : comment voyez-vous cela ? Vous avez beaucoup écrit sur le *land art* : est-ce que dans les années 1970, dans les paysages sauvages américains, on était dans la même démarche, ou pas du tout ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Non, ce n'était pas un art urbain. L'idée était de sortir des villes, des galeries et des musées, d'explorer des friches, des carrières, des déserts pour, d'une certaine façon, rendre visibles ces lieux, mais à l'intérieur de ces galeries qui n'étaient pas niées pour autant. Elles étaient simplement prolongées, étendues. Il y avait cette dialectique entre les œuvres *in situ* ou *side specific* et la manière dont on pouvait les regarder, c'est-à-dire à travers les photographies, les dessins, les discours. Cela recrée néanmoins des voyages : on se déplace pour aller les voir. Il ne suffisait pas simplement de consulter les livres ou de regarder les photos dans les musées, même si c'était le mode d'accès le plus facile.

C'est cet aspect-là qui me semble très intéressant dans cet art des années 1960-1970 et que l'on peut retenir aujourd'hui : c'est l'idée du parcours, du trajet, de la nécessité d'aller voir. C'est ce que l'on fait toujours au fond avec les œuvres les plus classiques puisqu'on va au musée si on veut vraiment les regarder. On ramène des cartes postales, on regarde dans les livres, mais on est toujours pris dans cette dialectique dont parlait SMITHSON, qui est le sight/non-sight, c'est-à-dire vision/non-vision, ou, pour jouer avec les mots, site/non-site, qui fait la force de notre implication dans le plaisir esthétique. Cette idée-là est très juste, elle vaut aussi bien pour l'art ancien, que pour des productions contemporaines, parfois beaucoup plus légères, qui n'ont rien à voir avec ce que faisaient ces artistes, mais qui sont des œuvres qui supposent l'implication d'un corps, des trajets.

**Arnaud PAILLARD** : On est dans une démarche très éloignée de celle que Maud nous décrivait, car il ne s'agit pas de la valeur d'usage de l'œuvre d'art. C'était le *Landscape*. Quel était le but, d'ailleurs, de ces artistes qui sont allés modifier un paysage qui était pour le coup naturel ? Est-ce qu'on était dans la même

démarche de valeur d'usage ou plutôt dans l'acte gratuit, artistique, de modifier le paysage pour le plaisir de le faire et de le montrer ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Cela n'a jamais été un acte totalement gratuit : c'est une vision un peu romantique des choses. Ce sont des gens qui voulaient travailler dans des lieux très peu visités par l'art ou par les artistes. Des lieux mêmes où, parfois, aucun artiste n'était allé. Ce sont des gens qui vivaient de leur art, qui vendaient des œuvres. Ils vendaient des images, les sculptures qui allaient avec et c'était une démarche complexe, qui articulait ces œuvres, transportables pour certaines, et d'autres qui étaient in situ, inscrites dans le territoire et dans le paysage. Cela donnait une visibilité à ce territoire américain, qui a toujours été transformé. Il est « anthropisé », comme on dit, depuis l'occupation humaine de ces lieux. C'était dû par une volonté de déstabiliser le socle, si stable et si évident, sur lequel l'art s'était construit jusque-là. Ce *White Cube* est lieu de démonstration des œuvres, avec l'idée que la nature pouvait être un partenaire aussi intéressant que n'importe quel autre matériau.

**Arnaud PAILLARD** : Dans le *land art*, est-ce que le processus de l'œuvre était important ou le but était-il de montrer un processus achevé ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Le processus était très important parce que certaines ont été montrées dans un certain état, puis photographiées dans un état de dégradation avancée, comme celles de Heizer par exemple. On prenait soin de prendre des images étape après étape de ces dégradations. La *Spiral Jetty* de Smithson sur le Grand Lac Salé s'est détériorée, mais il avait eu l'idée de la surélever puisqu'il savait que l'eau montait ou descendait. Elle est d'ailleurs de temps en temps sous l'eau, on ne la voit plus et elle réapparaît, comme une chose presque vivante.

Ce sont des œuvres qui évolueront avec la nature jusqu'au point où elles disparaîtront, parce que tout cela va disparaître bientôt. Ce sont de toutes petites choses en fait, mais qui sont magnifiques. C'est ce rêve prométhéen qui est dérisoire, qui est conscient aussi de cette échelle, par rapport à la géologie. Et puis, en même temps, ce n'est rien. C'est ce double registre qu'il ne faut pas perdre de vue.

**Arnaud PAILLARD** : Vous parlez d'une œuvre prométhéenne : est-ce que ces œuvres pourraient être considérées comme souffrants d'hubris, comme étant un peu la volonté de changer quelque chose d'immuable ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Il y a des gens pour vous dire que ce sont des œuvres-machistes, mais je trouve que c'est assez mal vu comme rapport : grande taille = machisme. C'est un jugement lui-même machiste, mais peu importe. Je pense qu'il y a toujours eu une assez grande mélancolie dans ces œuvres. Il y a l'idée de travailler avec la nature, d'accompagner les forces de la nature. Quand Peter

Hutchinson met 200 ou 300 kg de mie de pain sur un volcan, qu'il la répand pour qu'elle pourrisse et qu'elle ait ensuite des colorations particulières, c'est une œuvre qui est presque parodique, parce qu'il est face à un volcan qui est sorti de terre en 1943, à une vitesse incroyable. Ce volcan a cessé de croître en 1958, c'est le *Paricutin Volcano*. Face à cette force incroyable, l'artiste met simplement à pourrir de la mie de pain : c'est magnifique. C'est simple, c'est la vie qui reprend le dessus à travers cette pourriture et cela dit que ça va repartir, que tout cela n'est pas grand-chose.

**Arnaud PAILLARD** : On est toujours dans le processus, dans l'œuvre qui se transforme, ce qui est un peu au cœur de la plupart des projets que vous décrivez. À tel point que l'on a l'impression que le processus, la construction de ces œuvres que vous recensez, est presque plus important que le résultat. On retombe sur la valeur d'usage. Quel est ce processus alors ? Le but est-il de faire du lien social ? De faire une œuvre collective ?

**Maud LE FLOC'H** : Il n'y a rien à opposer. Aujourd'hui, on a peut-être passé une nouvelle vague en disant que des talents et des intelligences peuvent rentrer dans un processus de projet urbain ou de territoire. Effectivement, plutôt que de travailler le territoire seulement sur des codes d'embellissement, de décoration ou d'animation — c'est comme ça que l'art et la culture sont souvent mobilisés — il faut se dire que les techniques, les démarches d'artistes, les savoir-faire, les façons de diagnostiquer les choses, de repérer, de créer des associations d'idées et de champs sont un nouvel outillage. C'est dur de parler d'outils quand on parle d'art, mais je pense qu'il y a quelque chose d'intéressant aussi à explorer ces registres que sont les savoir-faire naturels de ces artistes, qui travaillent les contextes, l'espace public, la ville, l'urbain, le territoire. Ils sont agiles avec cela, ils savent parler aux gens et n'ont pas peur d'eux. Ils ont besoin d'interagir avec des publics pour faire que leur œuvre prenne sa caisse de résonance sociale et spatiale. Ce sont des agilités qu'il est intéressant de convoquer dans la maille de la fabrique du territoire.

Pour aller plus loin dans cette histoire d'instruments et d'instrumentalisation, j'ai aussi envie de vous glisser que l'art-territoire est fertile mais qu'il convoque aussi des liaisons dangereuses. On imagine que l'art au service d'un projet de territoire est peut-être dévié de ses objectifs artistiques premiers, qu'il y a donc un risque d'instrumentalisation. Mais les artistes, les créateurs, sont aussi les premiers à instrumentaliser des territoires, des espaces, des situations, des occasions, des milieux habités. Aujourd'hui, il faut se demander si l'on peut inventer des jeux de co-instrumentalisation délibérés, déclarés. On réfléchit aux façons de travailler ensemble et aux enrichissements mutuels de l'œuvre, ou de l'acte, et du projet qui ensuite sera mis en situation sociale et d'habitation.

**Arnaud PAILLARD** : Vous parlez « d'œuvres-processus » et vous les opposez à ce que vous appelez des « machines-célibataires ». Ce sont deux processus



différents : d'un côté, on a l'embellissement de l'espace public, en mettant au hasard un lion bleu sur une place ou des hommes nus en bronze et de l'autre côté, on a ces œuvres-processus qui ne remplissent pas la même fonction.

**Maud LE FLOC'H** : Oui, mais une fois de plus, rien ne sert d'opposer les choses. Je pense qu'il y a effectivement des vocations d'embellissement qui méritent d'être. Je pense qu'il est intéressant de voir comment on en arrive là : est-ce la volonté d'une personne ? Est-ce un acte autoritaire ? Est-ce un acte partagé ? Aujourd'hui, on voit que les budgets participatifs font émerger des créations. Ces dernières ne sont pas forcément plus intéressantes que des créations qui sont le fruit, ou l'idée, d'un seul homme ou d'une seule femme. Je pense qu'il ne faut pas opposer les choses. Une fois de plus, les œuvres dites « machines-célibataires » ont une fonction de dialogue, plus ou moins riche, avec leur environnement. Les « œuvres-processus », qui ont donc une forte valeur d'usage, sont peut-être moins spectaculaires à l'arrivée mais elles mettent en jeu des enjeux de territoires, des tensions, des conflits.

Je prendrais comme exemple un travail que l'on a mené sur le thème du risque d'inondation. On est parti d'un plan de prévention « risque inondation », un PPRI, et on a invité une équipe artistique qui était en demande d'un enjeu de territoire, en l'occurrence la *Folie Kilomètre*. Cette équipe a imaginé un jour inondable. Il s'agissait de vingt-quatre heures d'une randonnée artistique ponctué d'actes artistiques collectifs ou individuels. L'expérience menait jusqu'à aller dormir dans un gymnase d'évacuation, de travailler avec la Croix rouge, le Service prévention sécurité civile, de faire un plateau de radio d'urgence, un atelier de signalétique de vulnérabilité. Ces œuvres sont des œuvres liées au vivant, à l'éphémère et permettent de transformer le regard, voire de sensibiliser les populations au risque d'inondation, grâce à cette amplification. Cela a abouti à ce que le plan Rhône lance un appel à projets artistiques européens sur le thème du risque d'inondation. Ces choses se mettent aussi dans le vocabulaire des aménagements.

**Arnaud PAILLARD** : Comment ce processus modifie-t-il la perception des habitants au paysage cette fois ? Comment cette « œuvre-processus » change-t-elle la perception du paysage ?

**Maud LE FLOC'H** : Par des expériences : vingt-quatre heures, plusieurs séquences. Le scénario de cette équipe était de commencer à la patinoire où la ville était complètement recouverte d'eau. La glace avait pris sur cette ville. On commence là, ensuite un parcours dans la ville avec des mots écrits à même le sol, des chapitres, un véritable récit à même les façades, un atelier signalétique avec des plasticiens sur une place publique pour inventer les codes, le vocabulaire de représentation du risque inondation. Un plateau radio d'urgence avec un météorologue, une élue qui dit que la Loire va déborder. En somme, un exercice de simulation et des informations réelles. A la fin de ce parcours, après avoir

parcouru le *Musée des objets sauvés*, qui était un vrai/faux musée, tout le monde était sensibilisé au risque d'inondation.

**Arnaud PAILLARD** : On perçoit bien la valeur d'usage de telles œuvres d'art, qui sont donc éphémères. Vous écrivez avoir recours à l'éphémère, sinon au provisoire, comme modalité de création. Ce n'est pas une limite, cela permet de faire vivre l'œuvre dans son contexte. Au contraire, cela ne dilue-t-il pas l'œuvre d'art dans le paysage ? Ne perd-on pas un peu de la dimension artistique ?

**Maud LE FLOC'H** : Je prendrais comme exemple une œuvre « contem-pérenne » de GARUTTI qui intervient de façon pérenne sur une place publique à Gand. La ville lui commande un travail sur une place publique et il a l'idée de relier le système d'éclairage public de la place à la maternité de la ville de Gand. À chaque naissance, il y a une information qui est donnée par le personnel, les sages-femmes ou les familles, qu'un bébé est né. Cette information se transforme en signal, le signal se transforme en impulsion lumineuse qui est retranscrite sur la place de Gand. Cela crée effectivement une « œuvre-processus » pérenne, qui fabrique du collectif. Ce sont aussi tous ces phénomènes de data-visualisation, où, notamment par la lumière, on a accès à toute une série de données d'un environnement qui nous entoure et qui nous permettent aussi de nous mettre en conscience de cet environnement.

**Arnaud PAILLARD** : On reste dans des œuvres contextuelles. J'aimerais bien échanger avec Pablo REINOSO. Vous venez d'installer l'une de vos sculptures sur le Miroir d'eau. En regardant vos œuvres, j'ai l'impression qu'elles sont conceptuelles, qu'elles sont à leur place. Vous venez de Buenos Aires. Au *Museo de Arte Latinoamericano*, le MALBA, il y a un *banc Spaghetti* qui épouse complètement les courbes du musée. Je voudrais citer Camillo SITTE : « *Si l'on met une œuvre d'art dans un autre milieu que celui qui lui a été destiné, on lui enlève une partie de ses qualités et l'on fait grand tort au maître qui l'a conçue* ». Est-ce que vous concevez systématiquement vos œuvres de manière contextuelle ? Dans votre approche, quelle est la place du paysage pour un sculpteur ?

**Pablo REINOSO** : Il y a des œuvres d'atelier, des œuvres de l'intime, des œuvres de recherche, des œuvres de l'erreur, des œuvres de la réussite, des œuvres de l'échec, des œuvres que l'on aime, des œuvres que l'on déteste... Quand j'ai affaire à l'extérieur de l'atelier, à un bâtiment, à un site, à un lieu, alors mon réflexe est d'aller chercher des alliances pour que cet endroit mette en puissance une idée que je suis en train de développer.

Un peu comme dans le judo, je prends la force de celui qui attaque et je la renverse. Je n'ai jamais pratiqué le judo, mais j'imagine que c'est un peu cela. A Bordeaux, on m'a donné l'envie d'installer quelque chose provisoirement dans la ville. Je me suis mis à chercher. J'ai une fascination pour l'eau depuis tout petit.

**Arnaud PAILLARD** : L'une de vos premières expositions à Paris était *Paysage d'eau*, il me semble.

**Pablo REINOSO** : Oui. C'était un travail sur le vide. C'était un endroit où il y a eu de l'eau et où il n'y en a plus. C'était une sculpture en marbre que j'ai faite quand j'avais vingt ans. C'était tout un travail sur ce que j'appelais le *Paysage d'eau*. Parler de paysage à vos côtés m'inquiète un peu mais modestement j'ai pris le mot « paysage » comme un point de vue sur quelque chose. Très marqué par le *land art*, étant moi-même assez baroque, je me suis inspiré de cela et j'ai fait ce que j'ai appelé le *Paysage d'eau*.

Par exemple, vous avez une sculpture en marbre des années 1980. C'est un mouvement d'eau : j'ai décidé que le prisme était bien pour pouvoir arrêter cette immensité qui était l'eau et donc j'ai sculpté à ma manière dans la pierre des mouvements d'eau. C'était toute une série que j'ai appelée modestement « paysages » parce que pour moi c'était un point de vue sur l'eau. Je me suis dit que le film d'eau était quelque chose qui sépare ceux qui savent respirer en dehors et en dedans, donc j'ai travaillé sur cet effet de seuil. Là, c'est encore un paysage d'eau en marbre, traversé par des pilotis qui le tiennent.

Pour en revenir à Bordeaux, quand cette opportunité m'a été donnée de me placer quelque part dans la ville avec mes œuvres, tout est parti d'une idée de prendre l'une de mes sculptures et de la placer quelque part. Je me suis donc mis à chercher un lieu. Tous les lieux ont une histoire, un sens et provoquent quelque chose. Je n'avais pas dans mon « stock » une œuvre qui pouvait tenir la confrontation urbaine, soit parce que les places étaient en pente et qu'il n'y avait aucune raison que j'aie modifié une structure qui existait déjà pour m'adapter à cette pente, soit parce que c'était une zone de skate, avec un risque de dégradation de l'œuvre, etc. Quand on se met dans le milieu urbain, on peut vivre une agression comme on peut être vécu comme un agresseur. Il faut donc savoir où l'on va se positionner.

Je suis assez fasciné par le Miroir d'eau. Je me suis dit que c'était l'endroit idéal pour moi parce que j'ai d'abord une maîtrise du lieu : c'est un parallélépipède parfait, qui me rappelle tout ce que j'ai fait pendant mon enfance. Ça me rappelle mon *Rio de la plata*, le paysage du fleuve qui était devant mes yeux quand j'étais petit, l'immensité de la *pampa*. Et j'ai décidé de réaliser exprès pour ici toute une série de ce que j'appelle mes *bancs Spaghetti*, c'est-à-dire des bancs qui se prolongent en sculpture, quelque chose qui a une utilité et une fantaisie en même temps. Ce sont des bancs, mais en même temps il y a quelque chose qui se passe, d'un autre ordre, qui peut, peut-être, ouvrir le champ de l'imaginaire sur un retour de la nature sur l'objet, un objet qui se défait de son obligation fonctionnelle.

Le Miroir d'eau me permettait de jouer avec le reflet : un miroir Borgien qui s'ouvrait devant moi. Ensuite, cela me permet de disparaître quand la brume arrive. Je me suis placé à une hauteur de sculpture où l'on peut se cacher derrière cette brume. Cette installation-là fait rebondir beaucoup de choses en même temps. Je me suis inscrit dans le paysage urbain, d'une manière éphémère, avec une œuvre qui veut être et qui veut disparaître, qui veut découvrir et qui veut cacher.

**Arnaud PAILLARD** : Quand vous installez une œuvre dans l'espace public, dans le paysage, est-ce que les conséquences font partie de cette œuvre ? Est-ce que les usages qui en découlent font partie du processus créatif ?

**Pablo REINOSO** : Oui, d'autant plus que je suis sensible à l'utilisation. Pour moi, le moment de la fonction est quelque chose qui est très proche. C'est pourquoi j'ai aussi pratiqué pas mal de design dans ma vie, sans me considérer pour autant comme un designer. J'ai quand même de la pratique mais comme un sculpteur qui se calme. Ensuite, je reviens dans mon territoire et je n'ai pas à me calmer, je peux déconner comme j'aime bien le faire.

**Arnaud PAILLARD** : Dans votre *Observatoire du ciel*, c'est justement la place du ciel qui ressort : ces grands ciels qui font rêver l'éternité de Baudelaire. Le ciel est-il un paysage pour vous ?

**Pablo REINOSO** : Absolument. Le ciel est la chose qui m'a le plus manqué dans ma vie parisienne. J'ai passé la moitié de ma vie à Paris : la lumière et le ciel sont les deux choses qui m'ont le plus manqué par rapport à l'Argentine. Alors chaque fois que je peux aller vers le ciel, j'y vais. J'adore.

C'est un sentiment de liberté absolue et en même temps c'est peut-être le paysage infini le plus colossal. J'adore James TURRELL et la façon dont il a pu, si aisément, s'approprier ces couleurs. Ou encore Walter De Maria, avec son œuvre sur le paratonnerre. On se met par terre et on regarde le ciel, un peu comme les gens qui se mettent à réfléchir parce qu'ils ont un pépin. Ce pépin est une fenêtre par terre qui vous montre le ciel. Peut-être que là, il y a autre chose qui se passe. Quand vous êtes dans cette abstraction, il y a l'eau qui arrive et vous avez les pieds mouillés. Quand vous sortez les pieds mouillés du banc, la vapeur arrive et après ça recommence.

Je pense qu'un artiste a une chance particulière : celle de pouvoir cogner partout. On a un champ des possibles qui est plutôt débordant. C'est pour cela que parfois on nous aime bien. Ceci dit, il faut que l'on reste dans notre carré parce que cela peut être assez dérangement aussi. C'est à partir de la peinture qu'il y a un point de regard et un cadre. Cette traversée qui oblige est pour moi un état absolument naturel : je ne peux pas regarder une chose et la prendre telle qu'elle est. Je ne peux tellement pas la prendre telle qu'elle est, que je ne

vois même pas ce qui est absolument élémentaire. Je passe à côté, parce que je suis tout de suite en train de partir un peu plus loin.

**Arnaud PAILLARD** : Quand je vois cette œuvre, il y a de l'eau, il y a de l'air, il y a le ciel, il y a du fer. On a au moins trois des quatre éléments. Je voulais poser une question à Gilles Tiberghien sur le rôle de ces quatre éléments dans la définition d'un paysage. Est-ce quelque chose que l'on retrouve dans la définition d'un beau paysage, à travers les différentes cultures ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Les paysages sont faits d'éléments multiples. Après, ils mettent l'accent plutôt sur l'un que sur l'autre. Il y a des paysages avec des ciels immenses et très peu de terre par exemple, ou l'inverse, le ciel est tout petit, l'air est insensible. D'autres sont chargés de poussière. Évidemment, tout ce qui compose notre monde se retrouve dans le paysage, à des degrés divers. C'est simplement que l'artiste va mettre l'accent sur telle ou telle chose, ou va chercher l'équilibre entre ces éléments.

TURRELL, par exemple, est un artiste de la lumière même quand il avait fait cette œuvre à Poitiers, magnifique, qui était plongée dans une piscine. On rentrait dans une pièce et on ne savait pas d'où venait la lumière, il fallait la chercher. En plongeant dans l'eau, on comprenait que la lumière venait d'un pilier carré au centre, d'environ deux mètres sur deux. Il fallait plonger sous le pilier pour ressortir à l'intérieur et s'asseoir sur une banquette. On ne voyait alors pas la distance du mur en face parce qu'il y avait cette matière utilisée par TURRELL, qui fait qu'on ne sait pas où se trouve le fond du mur. À ce moment-là, on regardait au-dessus et on voyait un carré. Ce carré, c'était le ciel. Alors si vous étiez en été, il n'y avait que cette lumière. Si vous étiez en hiver, comme ce fut mon cas, il y avait des nuages qui passaient.

Comme dans les théâtres anciens, on avait l'impression qu'il y avait un type avec une toile qui faisait passer un décor parce que c'était complètement plat, sans profondeur. C'était magnifique, une impression à la fois naturelle et artificielle. On était dans des jeux optiques, où l'on sentait bien que TURRELL s'intéressait particulièrement à cette lumière, avec ce carré de ciel, composante essentielle du paysage.

**Pablo REINOSO** : Ce que TURRELL avait fait, qui était pour moi très fort, c'est qu'il nous a habitués à rentrer dans un espace qu'il maîtrise complètement. On peut regarder la couleur autrement, on oublie même que c'est le ciel. Quand c'est couvert, on est comme dans un sauna, ou un hammam. Mais là, ce qu'il faisait, et je ne pense pas qu'il l'ait fait souvent, c'est d'obliger à plonger la tête, d'aller dedans. Et pour les claustrophobes, ce n'était pas gagné. La perception que tu as du cube n'est pas exactement la même que la mienne, peut-être que je suis plus pratique que toi, parce que ça faisait quatre par quatre ou cinq par cinq. Il y avait une banquette tout autour pour s'asseoir, mais il fallait vraiment rentrer dedans,

nager, sans savoir jusqu'où et l'on ressortait de l'autre côté complètement mouillé. Souvent, j'utilise le corps du sujet qui s'installe dans l'œuvre : quand je le mets sur une chaise, je joue quand même avec l'utilisateur ou le spectateur. Mais là, c'est comme s'il était passé à un registre un peu à côté de ce à quoi il nous a habitués. C'était très fort.

**Arnaud PAILLARD** : Ronan BOUROULLEC, vous êtes diplômé de l'École normale supérieure des arts décoratifs. Vous êtes parmi les rares designers français à avoir une renommée internationale extrêmement forte. Vous travaillez sur la modularité. Vous êtes designer donc j'imagine que les questions de valeur d'usage ne vous sont pas étrangères. Quelques-unes de vos réalisations s'inscrivent dans l'espace public, je pense par exemple au *Pavillon modulable*, que vous avez installé dans le jardin des Tuileries à Paris et qui est maintenant dans la cour du Parlement de Bretagne à Rennes. Comment pensez-vous, au moment de la conception de vos objets, à leur intégration dans le paysage ?

**Ronan BOUROULLEC** : Je pense que les intervenants précédents ont rappelé à quel point le paysage est fait d'un nombre extraordinaire de facteurs. En tant que designer, je participe à certains moments au paysage, à travers les objets manufacturés que je peux dessiner. Le paysage aujourd'hui est constitué de beaucoup de voitures, de réverbères. C'est la qualité terrible de la lumière dans les villes, c'est la qualité d'un pavé, la texture d'un sol, d'une place de la République qui d'un seul coup préconise le vide, mais qui en parle assez mal.

Pour moi, le métier de designer interroge les objets qui n'ont pas poussé par eux-mêmes et qui ont été, à un moment donné, réfléchis par l'homme. Malheureusement, cela a une incidence importante sur le paysage. Dans les pires cas, quand on se balade dans des villes médiévales somptueuses et qu'on est dans l'artère principale, on peut voir à quel point la couleur terrible des chaises peut immédiatement impacter la qualité de la perspective. Je parlais de la lumière, je trouve les villes extrêmement mal éclairées. Si on prend Venise et sa qualité particulière, c'est grâce au fait qu'elle est aujourd'hui sous-éclairée. La lumière y est extrêmement délicate, très faible.

**Arnaud PAILLARD** : Le sombre apporte de la beauté dans le paysage vénitien.

**Ronan BOUROULLEC** : Oui, c'est tout le romantisme et la particularité de Venise la nuit : le fait que ce soit extrêmement doux. Aujourd'hui, on est dans un moment-clé où les ampoules changent. La lumière est beaucoup plus blanche, beaucoup plus pauvre. Le soir, tout devient un peu vert ou un peu bleu, en tout cas très pauvre.

En tant que designer, je participe donc au paysage, à travers un certain nombre d'objets que je dessine. Je me pose beaucoup la question, aujourd'hui, des raisons de la laideur contemporaine. On disait plus tôt que l'on considère une

civilisation à travers ses paysages, ses objets et donc les objets qui composent ces paysages. Quand on voit l'évolution, au cours des vingt ou trente dernières années, de l'architecture en France, du plan urbain, je suis assez désolé en fait. J'adore rouler en voiture, j'adore me balader en France et je vois les fenêtres en PVC, les vérandas ; je vois tout un travail qui semble nous échapper et qui impacte d'une manière capitale le paysage. Il y a deux ans, on était invités à faire une exposition à Rennes. On a proposé un travail assez léger, qui s'appelle *Rêverie urbaine*. Je n'accorde pas une valeur extraordinaire à ce travail, mais en tout cas, la question soulevée est la question de la ville, d'objets pour la ville et de situations pour les villes. Il s'avère que cette exposition a eu une certaine résonance et que, depuis, ces deux dernières années, on réfléchit à différents projets urbains, notamment à quelque chose qui s'inaugure bientôt à Miami. En effet, on a mis au point une espèce de pergola, qui produit une ombre assez singulière. À Paris, aux Champs-Élysées, on a été choisis pour dessiner les fontaines, c'est un autre sujet assez complexe. Et puis, dans la ville d'Aarhus, au Danemark, on travaille sur des cheminées urbaines, c'est-à-dire des cheminées qui sont dans la ville, où les gens viennent faire un feu et s'installer autour.

**Arnaud PAILLARD** : Des barbecues d'hiver ?

**Ronan BOUROULLEC** : C'est juste la force du feu, le fait d'avoir un tas de bois et de pouvoir l'utiliser. Ces pays sont beaucoup plus disciplinés que les nôtres, donc c'est plus facile à installer là-bas que chez nous. Encore une fois, pour moi, c'est du détail, une succession de petits éléments qui construisent, des fenêtres en PVC, aux lampadaires et aux pavés. Il y a aussi des éléments extraordinaires qu'on rencontre. Pour moi, la ville, c'est l'extraordinaire et le modeste, c'est ça qui la définit et la rend intéressante ou non.

Je viens de Bretagne et le ciel me manque également, donc j'y vais très souvent. C'est terrible à quel point les villages et les villes sont abîmés par des choix simples, qui font que d'un seul coup la DDE décide de changer telle ou telle route, de tracer un truc comme si on se trouvait sur un périphérique et qu'il y avait péril en la demeure si l'on roulait un peu au centre. C'est donc à travers des choses très pragmatiques que je pense qu'on peut modifier les paysages. Lorsqu'on se balade en voiture dans les du pays du Nord, l'architecture peut être d'un meilleur niveau, mais extrêmement lassante. Cela n'empêche pas que tout le reste, les boîtes aux lettres, les dessins des réverbères, par exemple, sont extrêmement justes, extrêmement délicats.

**Arnaud PAILLARD** : Vous parliez de ces fontaines sur les Champs-Élysées : combien de mètres de haut mesureront-elles ?

**Ronan BOUROULLEC** : Le chiffre peut paraître énorme mais les fontaines feront 17 mètres de haut. Au rond-point des Champs-Élysées, historiquement, il y avait et il y a encore dix bassins dessinés par Hittorff, au 19<sup>e</sup> siècle. Il y a eu quatre générations de fontaines. Les dernières avaient été dessinées par Ingrand et

réalisées par Lalique mais elles ont été cassées très vite. Elles ont ensuite été remplacées par une reproduction en polyuréthane de ces éléments en verre, qui ont été piétinés lors de la victoire de l'équipe de France. Depuis vingt ans, ces fontaines des Champs-Élysées sont complètement dévastées, alors qu'elles composent le parcours de 300 000 personnes par jour. Par chance, il y a un talus terrible avec des plantations horribles, qui masquent un peu la perspective de ces bassins.

**Arnaud PAILLARD** : Je vais un peu dévier du sujet de notre table ronde, mais je suis très curieux, car c'est un travail que l'on confierait plutôt à un architecte. Quelle différence fait le designer dans ce type de travail ? Comment allez-vous travailler cette qualité dont vous parliez ?

**Ronan BOUROULLEC** : Je crois que l'on est aussi dans une période où l'on est mis dans des cases : je ne sais pas si c'est un architecte qui aurait dû dessiner les fontaines ou si c'est un designer. Peu importe. D'ailleurs, les fontaines s'apparentent pour moi plus à une question d'objet, que de bâtiment. Il y a différentes générations de fontaines. La question n'est pas de savoir quelle est la discipline ou la formation du créateur de ces objets.

**Arnaud PAILLARD** : Mais quelle va être votre approche sur ces fontaines ?

**Ronan BOUROULLEC** : Elles sont dessinées, j'ai passé des commissions et des commissions à justifier des choix. Tout le monde semble plutôt ravi. Parfois, on est un peu attaqué mais c'est peut-être parce que le projet est trop faible. On verra bien.

**Arnaud PAILLARD** : Vous parliez de laideur du paysage contemporain : qu'est-ce que cela vous évoque, Gilles Tiberghien ? Peut-on parler d'une laideur du paysage ou est-ce un paysage qui demande à être révélé ? Comment définiriez-vous le « beau » et le « laid » ? Que vous évoque cette laideur du paysage urbain actuel ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Ces notions de « laid » et de « beau » sont surdéterminées par des critères dont un certain nombre sont très datés. Le beau, classiquement, c'est l'unité, l'harmonie, l'équilibre.

**Arnaud PAILLARD** : La symétrie ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : La symétrie, oui. C'est pour cela que ce terme est très peu utilisé dans l'art contemporain par exemple. On dit que c'est intéressant mais très peu de gens vous disent que c'est beau. En revanche, on ressent un certain nombre de choses que l'on peut exprimer. Je crois que les forces comptent plus que les formes, c'est-à-dire la façon dont les propositions s'articulent aux espaces.



J'ai vu votre exposition à Rennes, c'était après celle que j'avais faite sur Hutchinson et je l'avais visitée en clandestin, ce n'était pas encore ouvert. Ce qui m'avait frappé, c'est que, justement, vous n'êtes pas dans ces catégories. Je me disais que ce n'étaient pas des designers au sens classique qui avaient réalisé cela mais des gens qui peuvent travailler dans l'espace urbain. Ce sont peut-être aussi des gens qui pourraient être considérés comme des sculpteurs. C'était tout cela à la fois que je voyais et j'avais l'impression que vous expérimentiez des tensions entre des objets et des espaces. Si bien qu'au fond, vous êtes tout à fait qualifiés, à mes yeux, pour travailler dans un espace urbain. J'ai le sentiment, par rapport à ce que je connais de vous, que vous rentrez dans ces systèmes de forces. Lorsque quelque chose a sa place, il se tresse avec le paysage et avec son histoire, par des rapports assez complexes. Il ne faut pas forcément être un historien de l'art ou un historien de la ville mais plutôt parvenir à comprendre d'où cela vient, l'inscription dans le territoire, les traces sur lesquelles s'appuyer. Les paysagistes font cela très bien quand ils savent le faire. C'est une composition complexe, une alchimie qui fonctionne ou non, mais qui tient compte de tout et cela qui fait la force de ces propositions. Je préfère parler de justesse plutôt que de beauté.

**Arnaud PAILLARD** : C'est juste, c'est-à-dire que c'est équilibré ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Alors, ce n'est pas équilibré au sens où on l'a dit tout à l'heure. C'est relatif à l'environnement dans lequel cela se trouve. Les paysagistes ont parfois cette expression : « C'est à la bonne échelle. » Alors je me dis : c'est quoi la bonne échelle ? J'ai beaucoup réfléchi à cette question d'échelle car l'échelle, ce n'est pas la taille. C'est un rapport entre une proposition qui découle d'un espace presque psychique et d'un espace réel et qui, en même temps, s'inscrit à l'intérieur de cet espace réel, de telle sorte qu'il se conjugue avec lui, qu'il se coordonne, qu'il dialogue avec lui. L'anthropologue Tim Ingold, par exemple, aime bien le terme « correspondre ». Cela *correspond* : c'est assez beau. Une action dans l'espace urbain doit être dans ce rapport de correspondance avec les lieux.

**Arnaud PAILLARD** : C'est-à-dire que l'espace perçu du point de vue d'un observateur doit correspondre à la représentation qu'il s'était faite en amont de ce paysage ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Non, ce n'est pas une représentation en amont. Il faut être sur place, il faut regarder, infuser. Si vous avez une idée préconçue de la chose, même sur plan, cela ne marche pas. Vous le voyez bien quand vous allez quelque part. Dans ma petite expérience, par exemple, j'arrive dans une salle d'exposition et je me rends compte que cela ne marche pas parce que l'espace n'est pas tel que je me le suis représenté. Il faut que j'arrive à rentrer dans cet espace, que je le parcoure, que je l'évalue avec mon corps, que je sente les différentes tensions

entre tel angle, tel rapport, telle hauteur. C'est toujours un rapport assez dialectique, entre ce que vous avez conçu d'abord, et ce que vous regardez ensuite, qui vient informer à nouveau.

**Arnaud PAILLARD** : À partir de quel moment se dit-on que ça correspond ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : C'est une alchimie assez compliquée. A un moment donné, vous vous dites que c'est juste, que cela marche et se tient.

**Arnaud PAILLARD** : Michel CORAJOURD disait qu'il faut trouver la bonne échelle, c'est-à-dire qu'on ne va pas mettre la place des Vosges à Malakoff ?

**Gilles A. TIBERGHIE** : Par exemple, oui.

**Arnaud PAILLARD** : Que vous inspirent ces forces en présence, Maud Le Floc'h ?

**Maud LE FLOC'H** : La question de l'intervention dans l'espace urbain, dans l'espace habité, est affaire de négociations. Les processus de négociations permettent de reprendre un projet, de le redessiner, de faire un nouveau repérage, de réinterpréter, de recharger une nouvelle matrice pour renégocier avec les parties en présence. Donc, si cela ne correspond pas à l'arrivée, c'est dommage parce que le processus à l'œuvre est terriblement interactif. Cette idée d'art négocié me semble être l'endroit de la force, qui permet à cet objet, à ce projet, à cet acte, de porter plus loin le regard et d'envisager derrière de prendre en main son environnement.

**Ronan BOUROULLEC** : J'aime beaucoup le terme « justesse ». La question de la beauté m'intéresse de manière assez directe aussi. Je pense que c'est peut-être un défaut que la question esthétique ne soit pas plus une question centrale. Je trouve que l'art en ville n'est souvent pas juste et il se tire très souvent une balle dans le pied par ce manque de relation. Vous parliez de ces artistes qui arpentent le paysage, le vivent, le sentent. La question de l'art dans la ville manque souvent d'une forme de délicatesse.

Pour moi, Beaubourg, par exemple, est délicat. Cela peut paraître quelque chose de violent, mais à cet endroit-là, c'est quelque chose qui marche. Je pense qu'il y a une chimie entre différents éléments : c'est pour cela qu'un beau paysage peut être quelque chose d'extrêmement bordélique, de très chaotique. Le tout forme une force, une cohésion, comme dans les bidonvilles. En effet, l'art dans la ville, c'est comme un peintre classique qui peint son paysage d'une couleur ratée à certains moments et d'un seul coup fait que tout bascule et ne fonctionne plus.

C'est pourquoi je parlais tout à l'heure de l'influence et du rôle terrible des designers dans les villes, parce qu'en France, le terme « design » est devenu un adjectif. On parle d'une chaise *design*, ou d'un banc *design*, et en général c'est la pire des chaises et le pire des bancs. Une chaise *design* est un truc en plastique

avec une couleur terrible, qui est vendue souvent dans la boutique d'un musée. Il y a un truc qui est complètement incompris. Je pense que les paysages qui fonctionnent sont des paysages qui sont liés à une forme de relation, de chimie, comme un plat en sauce, c'est-à-dire que les choses s'accordent.

**Arnaud PAILLARD** : Cela fait sens. Vous parlez de paysages bordéliques : dans les nombreux projets que vous détaillez, Maud Le Floc'h, on voit parfois un foisonnement d'initiatives. Je pense aux *Grands Voisins* à Paris. Les collectifs travaillent-ils sur le paysage urbain se posent la question du beau ?

**Maud LE FLOC'H** : Je crois qu'on parle de plein de sujets en même temps, mais pourquoi pas. Quand vous dites que l'art dans la ville n'est parfois pas juste parce qu'il n'est pas en correspondance ; quand on parle d'art processuel dans la ville, c'est encore d'autres formes ; quand on parle de talents performatifs et activistes, c'est encore autre chose. C'est vrai qu'art et ville, ce sont beaucoup de notions.

*Les Grands Voisins* n'était pas tellement une expérience artistique en tant que telle mais plutôt une expérience culturelle, qui se met en situation dans un ancien hôpital, l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul, dans le quatorzième arrondissement. Cela part d'un hébergement d'urgence : toute une série de personnes sont hébergées à l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul et à un moment donné ça crée un problème avec le voisinage, à cause des indésirables, des nouvelles personnes peu fortunées qui sont là, du squat, etc. Une association d'insertion, qui s'appelle Aurore, a l'idée de faire appel à un collectif, *Yes, We Camp* qui regroupe des paysagistes, des graphistes, etc. C'est donc un collectif « nouvelle génération » de gestion d'occupation temporaire. Ils ont recours à de l'événementiel, à de l'embellissement, à du vivre-ensemble, à de la convivialité et font que, d'un seul coup, cet hôpital désaffecté s'ouvre, que les familles s'y rendent le dimanche, qu'il y a un petit restaurant bio qui s'installe, qu'il y a des buvettes, que cela devient le lieu le plus branché de Paris. Tout cela avec une mixité. C'est vrai que là, on ne sait plus trop si on parle d'art dans la ville. On parle de nouvelles façons de faire projet, tout cela étant construit aussi sur une impossibilité de la ville de Paris à passer un appel d'offres correct. Cela s'est fait un peu de façon clandestine mais c'est un très beau terrain d'expérimentation. Je pense que cela fait changer les pratiques d'urbanisme derrière.

**Arnaud PAILLARD** : Merci. J'aimerais savoir si quelqu'un a quelque chose à ajouter autour de la table.

**Gilles A. TIBERGHIE** : Une petite précision sur le fait que je ne me priverais pas d'utiliser le mot « beau » s'il n'avait pas sa connotation actuelle. D'ailleurs, je pense qu'il n'y a pas de raisons qu'on s'en dispense mais c'est un terme qu'il faudrait revisiter. Ce n'est pas parce qu'il est marqué par une tradition qu'on ne devrait pas l'utiliser. Il faudrait l'utiliser à bon escient et je milite même pour que

l'on s'en serve, mais je vois bien qu'il a un usage assez défectueux aujourd'hui, assez difficile. Il faudrait que l'on repense ce que l'on veut dire par « beau ».

**Maud LE FLOC'H** : J'aimerais aussi ajouter quelque chose. Effectivement, ces questions d'interaction sur la qualité des espaces vécus, qu'ils soient projetés, réalisés ou faits de façon spontanée nécessitent une position politique très forte. Parce qu'une fois de plus, il y a de possibles liaisons dangereuses derrière tout cela. Quand on parle de transformation des espaces par de la requalification artistique, il peut y avoir derrière des hypothèses de gentrification, de nouvelles ségrégations, de discriminations. L'art peut avoir une utilité aussi sociale, sociétale, pour requalifier et redonner de la valeur. Il peut aussi créer une sorte d'éloignement et de coupure. Il me semble que la parole politique qui nous manque aujourd'hui est extrêmement importante à envisager, pour la suite de nos opérations.

**Arnaud PAILLARD** : Le rôle du politique dans le paysage sera le mot de la fin. On a terminé, merci à tous d'être venus !

*LA SÉANCE EST LEVÉE À 19 HEURES 55*