



PATRIMOINE et CRÉATION

Journée d'étude
19 octobre 2010
Région Île-de-France

 **île de France**

Patrimoine et création

Coordination : Arlette Auduc, chef du service Patrimoines et Inventaire

Remerciements

Véronique Martin, chargée de mission Arts plastiques, Xavier Person, chef du service Livre et Lecture, Hugues Quattrone, chef du service Cinéma, direction de la Culture, Région Île-de-France, dont les réflexions ont nourri cette journée.

Philippe Ayrault, pour le suivi photographique, Brigitte Blanc, Judith Forstel, Antoine Le Bas, Sophie de Moustier et Françoise Vidal-Monestier, service Patrimoines et Inventaire, pour leurs relectures.

© Somogy éditions d'art, Paris, 2011

© Inventaire général, Paris, 2011

© Adagp, Paris, 2011 pour les photographies de Stéphane Asseline, Philippe Ayrault, Laurent Kruszyk, Jean-Bernard Vialles

ISBN 978-2-7572-0458-0

Dépôt légal : juin 2011

Imprimé en Italie (Union européenne)

Patrimoine et création

Actes de la journée d'étude
19 octobre 2010
Région Île-de-France

*sous l'égide de Julien Dray,
vice-président du conseil régional d'Île-de-France,
chargé de la culture*



SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART



sommaire

Préface	6
Jean-Paul Huchon, président du conseil régional d'Île-de-France	
Ouverture de la journée d'étude	9
Françoise Patrigeon	
Héritage et création : un apport réciproque	13
« Les mots sont des fragments d'histoire ancienne » (Bruno Schulz)	18
Pierre Senges	
Une commande de l'AP-HP et de la DRAC Île-de-France : l'oratoire œcuménique de l'hôpital Bretonneau, Paris, 2001	25
Pierre Buraglio	
Temple	34
Une abbaye cistercienne du XIII ^e siècle au service d'un projet en faveur du spectacle vivant du XXI ^e siècle	41
Francis Maréchal	
Le Festival d'Île-de-France : musiques et patrimoines	55
Olivier Delsalle	
Débat	70
La ville aujourd'hui : ruptures et/ou continuités	77
Le 1 % artistique dans les lycées	79
Henriette Zoughebi	
Clôture	82
Architecture contemporaine et sites historiques : le fort de Buc	85
Laura Bartoloni et Julien Ventalon	
Designers et paysagistes sur la « dalle » d'Argenteuil	95
Pierre Lemonier	
Retour	108
Conclusion	115
Arlette Auduc	

Préface

L'opposition entre patrimoine et création fait partie intégrante de notre héritage. Depuis le XIX^e siècle, elle habite durablement le rapport que nous entretenons à la culture, au prix pourtant d'une amnésie des conditions mêmes de son invention. La raison de ce succès jamais démenti est simple : comme sa sœur jumelle apparue au même moment, « la tentation de la table rase », ce couple solidaire aide à penser. Il structure avec facilité les débats. Il permet d'accéder à un stock sans fin de mémoires spontanées. Surtout, il ne s'encombre pas de gestes réflexifs.

Cette opposition atteint aujourd'hui ses limites. L'instrument a perdu son caractère opératoire. À force de souligner les divisions, elle est devenue trop caricaturale. Les Franciliens ont besoin de construire un rapport apaisé entre leurs histoires diverses et leur avenir commun. Ils ne peuvent plus se permettre de recourir aux coupures archétypes. Cette journée d'étude s'est fixé le but d'y contribuer.

Ce choix du paradigme de la continuité et de l'évolution en lieu et place de celui de la rupture touche à la question centrale de l'identité culturelle de notre territoire : unique et plurielle, singulière et multiple, donnée et construite, acceptée et rejetée, pacifiée et conflictuelle, apaisée et douloureuse. La connaissance de notre héritage, terme par lequel les Anglais désignent ce que nous appelons patrimoine, est la condition indispensable à la construction d'un passé assumé et d'un devenir créatif.

Cette journée d'étude se situe dans la continuité des réflexions menées à la Région par le service Patrimoines et Inventaire qui alterne colloques et journées d'étude qui explorent toutes les dimensions des relations de la Mémoire et du Projet.

Ces manifestations sont devenues aujourd'hui des rendez-vous obligés des professionnels et des curieux, des artistes et des chercheurs, des étudiants et des enseignants comme des personnels de la Région, de nos partenaires institutionnels ou associatifs qui, comme nous, œuvrent sur le terrain à cette construction d'une culture partagée.

Nous avons choisi pour cette nouvelle édition de réfléchir à la fois sur la création artistique et culturelle dans le patrimoine ou sur le patrimoine comme support de la création contemporaine, mais aussi sur la création architecturale dans un contexte historique. Nous avons fait ce choix parce que la Région a des compétences d'aménageur du territoire et que ses responsabilités dans la construction de l'Île-de-France future l'obligent à cette réflexion.

On le sait, sites patrimoniaux et monuments historiques représentent un terrain d'expression sans fin pour la création contemporaine, que ce soit au travers de créations *in situ*, jouant ou composant avec le lieu, le monument, ou qu'il s'agisse de l'exposition d'œuvres existantes dans des sites ou des monuments. L'intervention des lieux patrimoniaux au sein du processus de création peut être plus ou moins active, depuis la simple fonction de support à celle de véritable partenaire et acteur culturel, dont l'action participe de manière durable au maillage culturel du territoire.

Nombre de sites patrimoniaux et de monuments historiques accueillent toutes les formes d'expressions artistiques : peinture, sculpture, musique, photographie, théâtre, danse... et incitent les artistes à la création. Ceux-ci s'approprient les lieux, prennent en compte ses particularités et proposent un nouveau regard. Le site se transforme alors en atelier pour le peintre, en salle de répétition pour le danseur ou en plateau pour le comédien.

Ainsi, à l'abbaye de Royaumont (Val-d'Oise), les artistes disposent d'un lieu de travail et de recherche, de rencontre, de formation professionnelle et de création autour de la musique, de la danse contemporaine et des ateliers pluridisciplinaires. Le patrimoine reçoit la création. Le monument se pare d'œuvres d'artistes, comme celles de Pierre Soulages et son travail sur la lumière pour les vitraux de l'abbatiale Sainte-Foy-de-Conques (Aveyron) ou encore celles proposées par Gottfried Honegger, François Rouan ou encore Jean-Michel Alberola pour ceux de la cathédrale de Nevers (Nièvre).

La création architecturale côtoie également le patrimoine, qu'elle s'inscrive dans un espace protégé ou aux abords d'un monument historique. Devant répondre de fait à des conditions particulières d'insertion et d'excellence, la création ou les aménagements contemporains produisent souvent de remarquables réalisations.

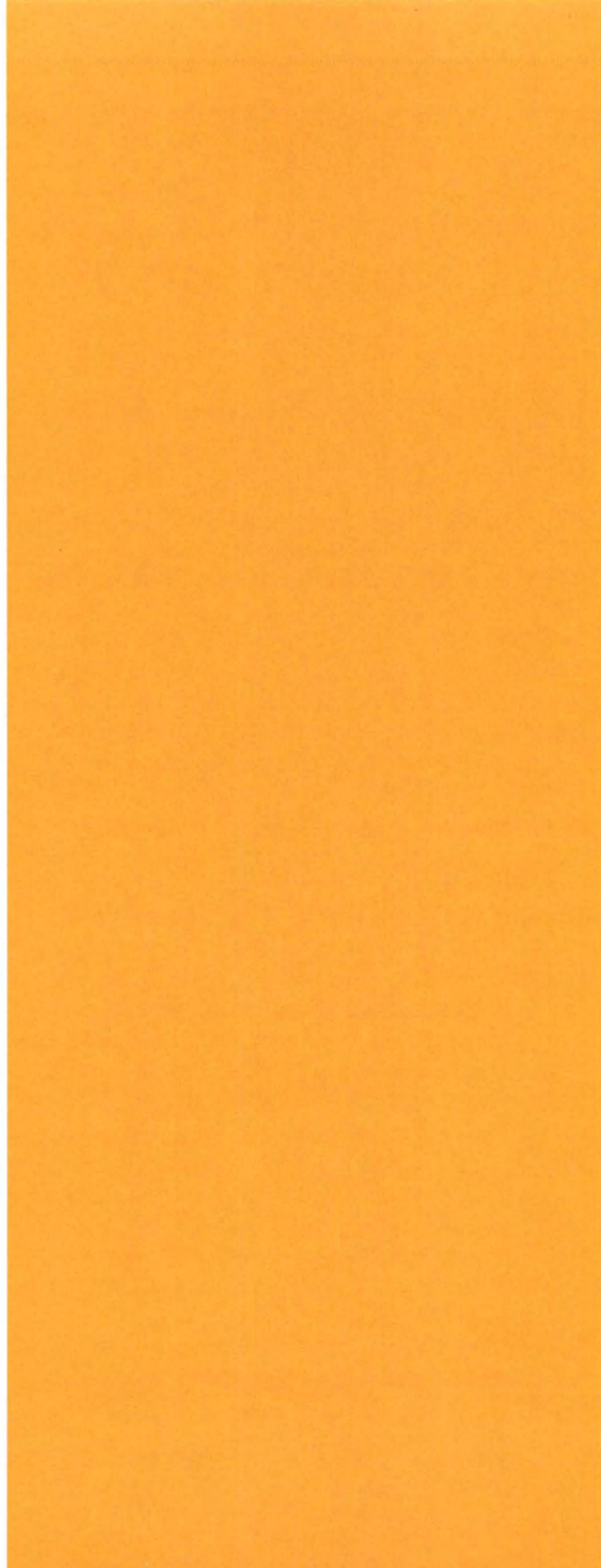
Loin d'être figé, le patrimoine peut évoluer grâce à la création architecturale. En réhabilitant des bâtiments, en leur donnant une nouvelle fonction, en agrandissant des architectures existantes, la création s'insinue dans le patrimoine. Aux anciens bâtiments de l'usine d'air comprimé SUDAC (1891), dont subsistent la halle et la cheminée, a été associée une nouvelle construction qui abrite l'École nationale supérieure d'architecture Paris Val-de-Seine (Paris, 13^e arrondissement).

L'architecture contemporaine intègre aussi les contraintes liées aux espaces protégés ou aux abords de monuments historiques pour imprimer la marque d'une époque dans le respect de l'environnement urbain ou paysager existant. Le musée du Louvre avec la Pyramide de Leoh Ming Pei en constitue une brillante illustration.

Les exemples pourraient être multipliés de dialogue entre patrimoine et création architecturale, musique, arts visuels qui permettent d'éclairer et d'opérer le travail de sauvegarde, de réinterprétation et de réorganisation par lequel nous nous réapproprions notre passé, maîtrisons notre présent et nous projetons vers notre avenir.

Cette relation construite et sereine entre patrimoine et création s'affirme dans cette journée comme le rapport désormais décomplexé entre toutes les formes de patrimoine et toutes les formes de création. Du plus ancien et le plus noble (l'abbaye de Royaumont) au plus récent et le plus contesté (l'urbanisme de dalle à Argenteuil), de la création littéraire à la création plastique ou musicale dans toutes leurs dimensions, c'est ce foisonnement, ce dynamisme, ce dialogue entre jeu (le mot est récurrent dans les interventions) et esprit de sérieux que ces actes donnent à voir.

Jean-Paul HUCHON
Président du conseil régional d'Île-de-France



Journée du 19 octobre 2010

Ouverture de la journée d'étude

Françoise Patrigeon

directrice de la Culture, du Tourisme, du Sport et des Loisirs

Nous allons pouvoir démarrer cette journée d'étude qui devient une journée traditionnelle, en automne. Ainsi, depuis décembre 2007, la Région Île-de-France organise tous les deux ans un colloque sur les patrimoines d'Île-de-France. Elle marque ainsi sa prise en charge d'une nouvelle compétence, celle de l'inventaire du patrimoine culturel et sa volonté d'en faire un outil majeur de la connaissance du territoire francilien. Chaque année aussi, les actes sont publiés afin de mettre ces travaux à disposition de tous. Deux colloques successifs ont eu lieu. Le premier, à l'arrivée du service Patrimoines et Inventaire en décembre 2007. La thématique était *Patrimoines d'Île-de-France, rencontre des histoires, des populations et des territoires*. Le second, puisqu'ils ont lieu tous les deux ans, en novembre 2009, *Patrimoines et développement des territoires*. Les actes ont été publiés en juin. Entre-temps, dans un format un peu différent, nous avons organisé – comme aujourd'hui – une journée d'étude qui permet de prolonger l'ensemble de ces réflexions sur des thématiques plus professionnelles. Ainsi, en 2008, le thème était *Photographier le territoire*. Des actes ont été aussi publiés.

Cette année, nous avons choisi de porter un regard sur le thème *Patrimoine et création*. Il s'agit, dans le prolongement des travaux menés depuis l'intégration de la compétence Inventaire à la Région, de montrer que le patrimoine et son étude ne sont pas des réalités figées et réservées à une élite désireuse de préserver une culture du passé. Et s'il y a bien un enjeu essentiel dans l'aménagement et le développement du territoire par la connaissance de son histoire et de son évolution, ce qu'ont montré les rencontres précédentes, il est possible d'élargir la réflexion à la création contemporaine et à sa relation avec notre histoire. Il s'agira donc de montrer que non seulement patrimoine et création ne sont pas opposés, mais que cette seule hypothèse peut même être considérée comme totalement inopérante. Dans ce domaine, le débat habituel oppose patrimoine et création. Comme si, d'un côté, il y avait des droits acquis et intangibles, ceux du patrimoine, et de l'autre une revendication de transgression juste et insatisfaite, celle de la





création. Cette distinction sous-entend que tout patrimoine fait obstacle à la création, l'architecture contemporaine, par exemple, étant pour sa part – et par définition – incompatible avec tout milieu patrimoniallement chargé. Sortir de ce débat dogmatique et stérile suppose d'examiner de façon critique chaque partie et chaque geste du patrimoine comme de la création, au lieu de les aborder l'un sous forme nostalgique et empreinte de regret et l'autre comme nécessaire négation systématique du lieu. Seule une approche critique au cas par cas – ce que nous allons faire aujourd'hui –, projet par projet, peut donner au terme du débat une dimension autre, notamment concernant l'architectural et l'urbain, le patrimoine devenant comme un capital évident et la création comme un enrichissement nécessaire.

Dans notre journée d'étude, nous examinerons, comme toujours à partir d'exemples concrets et variés, en quoi la création, qu'elle soit plastique, théâtrale, littéraire ou musicale, dans un lieu patrimonial, enrichit à la fois les créateurs mais aussi le patrimoine qui est ainsi transformé, puis nous examinerons les conditions nécessaires à cet enrichissement réciproque. Nous donnerons la parole aux créateurs comme aux professionnels du patrimoine. Nous interrogerons aussi des maîtres d'ouvrage privés et publics pour mieux connaître les buts poursuivis et les bénéfices attendus de leurs propositions. Nous examinerons enfin les possibilités de développement culturel et d'aménagements urbains et paysagers que cette double problématique apporte aux différents niveaux territoriaux. Et nous savons aussi que nous serons amenés à réexaminer cette notion de patrimoine que nous réinterrogeons sans cesse.

L'organisation porte sur deux temps de réflexion complémentaires afin de permettre les échanges à la fois dans la problématique culturelle générale, les rapports de la création et de l'héritage, puis d'approfondir encore la question de la mémoire et du projet dans le champ de l'architecture et de la ville, question toujours au cœur des recherches.

La matinée commencera avec Pierre Senges, qui est écrivain et dont l'intervention repose sur la lecture d'un livre de Bruno Schultze et le souvenir de ce fragment de phrase : « les mots sont des fragments d'histoire ancienne ». Nous continuerons avec Pierre Buraglio, peintre et plasticien, qui évoquera une commande de l'AP-HP et de la DRAC Île-de-France en 2001 : l'oratoire œcuménique de l'hôpital Bretonneau à Paris.

Décor mural du gymnase
Auguste Delaune à Vigneux-
sur-Seine (Essonne) : le motif
de la course à pied, dû à
Abram Krol, est figuré par
des carreaux de grès cérame.

Intervenants

Pierre SENGES, écrivain

Pierre BURAGLIO, peintre et plasticien

Francis MARÉCHAL, directeur général de la
Fondation Royaumont

Olivier DELSALLE, directeur du Festival
d'Île-de-France

Matinée du 19 octobre 2010

Héritage et création : un apport réciproque

« Les mots sont des fragments d'histoire ancienne » (Bruno Schulz)

Pierre Senegès

Une commande de l'AP-HP et de la DRAC Île-de-France :
l'oratoire œcuménique de l'hôpital Bretonneau, Paris, 2001

Pierre Buraglio

Débat

Une abbaye cistercienne du XIII^e siècle au service d'un projet
en faveur du spectacle vivant du XXI^e siècle

Francis Maréchal

Le Festival d'Île-de-France : musiques et patrimoines

Olivier Delsalle

Débat

FEIN

Letz

PAT

INIS

« Les mots sont des fragments d'histoire ancienne »

(Bruno Schulz)

Pierre Senges

écrivain

Quand on m'a demandé un titre pour mon intervention, je me suis souvenu de cette expression de l'écrivain polonais Bruno Schulz comparant des mots à des fragments d'histoire ancienne. Je me suis souvenu aussi que Bruno Schulz n'était pas seulement écrivain (il n'a pas beaucoup eu le temps de l'être, il a disparu pendant la Seconde Guerre mondiale) ; il était aussi professeur de dessin, et amenait parfois ses élèves dessiner dans certains quartiers de la ville sur le point de disparaître en les invitant par leurs œuvres à garder une mémoire dessinée de ces lieux.

Je me suis donc souvenu de cette phrase : « les mots sont des fragments d'histoire ancienne », et j'ai voulu en rechercher la formulation exacte en me servant, comme cela arrive parfois, d'Internet – cela pourrait nous permettre de nombreuses digressions sur l'influence des moteurs de recherche sur notre rapport au patrimoine littéraire (et sur notre mémoire), mais si je digresse trop je ne vais pas respecter le temps imparti. La phrase exacte de Bruno Schulz, en tout cas dans sa traduction française, est la suivante : « En utilisant les mots courants, nous oublions qu'ils sont des fragments d'histoire ancienne. » Cette phrase me paraît très pertinente, parce qu'il y est question du passé, de sa présence et de son morcellement, ce que résume la formule « fragments d'histoire ancienne » : une *histoire ancienne* qui pourrait également s'écrire au pluriel, à savoir qu'il pourrait s'agir de témoignages historiques ou, déjà, de vastes morceaux de récits – nous voilà d'emblée dans la littérature, d'emblée dans la reconstitution fictionnelle de l'histoire ancienne. Mais Bruno Schulz fait un double mouvement : non seulement il nous rappelle que les mots sont des

fragments d'histoire ancienne, mais il nous rappelle que nous l'oublions. Je trouve très juste cette mention de l'oubli dans le rapport que nous pouvons avoir avec notre histoire ancienne, ou avec des fragments d'histoires anciennes, aussi bien en littérature que dans le langage courant : un lien constitué de souvenirs autant que d'oubli.

Si la formule de Bruno Schulz nous touche, c'est aussi parce qu'elle ne fait pas uniquement référence aux formes d'écriture professionnelle – l'écriture de l'écrivain –, mais concerne aussi notre langage courant. On sait que les liens entre l'écriture livresque et le langage courant sont ténus et complexes ; il n'y a pas de frontière infranchissable, bien évidemment, entre littérature écrite (gravée dans le marbre ou sur le papier, ou encore sur l'écran d'ordinateur) et usage quotidien de la langue, en cela que, de toute façon, quoi qu'il arrive, même quand un écrivain se prétend éminemment moderne, quand il compte sur l'oubli, se repose sur une actualité et sur une immédiateté qui seraient sa seule source d'inspiration, même dans ces conditions cet écrivain écrit au moyen d'un langage constitué de fragments d'histoire ancienne. En quelque sorte, le patrimoine littéraire d'un auteur est sa langue maternelle ; cela pourrait paraître assez curieux d'appeler patrimoine une langue maternelle : nous pouvons considérer cela comme un oxymore, comme une contradiction dans les termes « patrimoine » et « maternité », ou bien y voir l'occasion de respecter une certaine parité.

Il est permis de distinguer parmi les auteurs ceux qui aiment se présenter comme des archéologues : ils se tournent plus volontiers vers un passé ancien ou récent, ils vont plus volontiers l'exploiter, le recycler, le parodier, le citer – à l'opposé, d'autres écrivains croient pouvoir se contenter d'une modernité immédiate et un petit peu plus frénétique. La différence entre ces deux types arbitraires d'écrivains n'est pas l'existence ou la non-existence d'un patrimoine au cœur de leur travail, mais la conscience ou l'ignorance de la présence du passé, sous la forme de figures ou d'inscriptions. Nous savons qu'à partir de l'instant où nous faisons appel à un vocabulaire, riche de toute son étymologie réelle ou imaginaire, nous devenons des archéologues ; la littérature est un patrimoine ouvert à tous et appartient d'emblée au domaine public, avant d'y tomber pour de bon, le droit rattrapant tardivement les faits. La conscience d'un passé, glorieux, mythique, héroïque ou étouffant, a toujours nourri la littérature, mais un fait notable de ces dernières années est sans doute, chez certains écrivains, le désir d'élever cette conscience au carré et de faire de leur rapport au passé un travail explicite : l'une des conditions de leur écriture et l'un des matériaux de leur art. Un exemple de littérature explicitement consciente de son histoire est bien évidemment l'*Ulysse* de James Joyce, nourri d'un jeu de références affichées (même si Joyce a pu choisir par la suite d'en gommer certaines traces) : ce rapport au passé ancien fait l'objet d'un chapitre particulier (le chapitre XIV), dans lequel il est littéralement mis en scène par le recours parodique imitatif au vieil anglais, depuis les origines jusqu'à Joyce, en passant par Chaucer et Thomas Browne.

Ce que nous rappelle Bruno Schulz, c'est donc que tout écrivain manipule en travaillant des fragments d'histoire ancienne ; certains le font plus consciemment que d'autres, de façon plus joueuse que d'autre, ou de façon plus passionnée. Bon nombre d'auteurs pris d'affection pour le matériau particulier de la langue sont extrêmement gourmands d'étymologie ; une de leurs lectures favorites sera par exemple le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey – ou tout autre dictionnaire étymologique. Qu'elle soit authentique ou purement fantaisiste, comme celle d'Isidore de Séville, l'étymologie sera toujours la source d'un immense plaisir de lecture et d'écriture ; elle délivrera toujours des leçons particulières.

À la lecture des dictionnaires étymologiques, on remarque un trait constant, qui est peut-être de l'ordre de la coïncidence, mais que je préfère considérer comme étant au contraire le signe d'une secrète nécessité : quand un auteur se réfère à l'étymologie et part à la découverte des racines anciennes, il constate que la plupart des mots abstraits de la langue (c'est en tout cas vrai en français) ont une origine concrète, presque triviale. Pour donner un seul exemple, l'ostracisme a pour origine un mot désignant le coquillage sur lequel on gravait le nom des personnes ostracisées – la personne était un masque, l'esprit un souffle, le scandale l'élément d'un piège et la fiction les doigts de la main. J'insiste sur ce jeu à travers les siècles entre une origine concrète et le destin abstrait d'un mot parce que la question du lien entre abstraction et existence concrète se pose à nouveau au sujet du patrimoine littéraire. Cette comparaison entre l'origine étymologique d'un mot et la double existence concrète et abstraite de la littérature est peut-être arbitraire, elle est peut-être due au hasard, mais je vais faire comme si ce hasard n'en était pas tout à fait un.

Le rapport que les écrivains sont en droit d'entretenir avec le patrimoine littéraire, pour la raison même que ce patrimoine est un patrimoine abstrait, fait de mémoire, de lectures, de concepts, de mots, ce rapport est la plupart du temps plus serein, plus calme, plus fluide, que les rapports entretenus par un architecte vis-à-vis du patrimoine architectural – un patrimoine concret fait de murs, de vestiges et de temples classés. L'architecte doit faire face à des problèmes parfois très douloureux d'un point de vue politique, esthétique ou moral ; il doit résoudre des conflits entre la nécessité de préservation des sites anciens et le besoin de tracer des voies, d'entretenir une ville pour des êtres vivants, la rendre mouvante au détriment du souci de conserver des vieux trésors. Ces conflits, s'ils viennent à exister parfois dans la littérature, y sont pourtant beaucoup moins douloureux, parce que la part concrète du patrimoine y est discrète.

Bien sûr, cela n'est pas si simple, parce que la littérature n'est pas seulement de l'abstraction, elle n'est pas seulement un ensemble de mémoires, de connaissances ou des concepts spirituels ; elle est composée aussi d'une part concrète. Tous ceux qui vivent dans un petit appartement parisien mesurent très rapidement la part matérielle occupée par seulement quelques livres dans un espace

réduit. Cette combinaison d'aspects concrets et abstraits de l'écrit, Kant en fait une description rigoureuse quand il évoque les problèmes de droits d'auteur, abordant – pas pour la première fois, mais pour la première fois de façon aussi claire – la question de la différence entre la propriété matérielle d'un exemplaire de livre, qui est celle de l'éditeur, et la propriété intellectuelle d'une pensée, qui est celle de l'auteur. On retrouve ailleurs cette opposition permanente entre concrétion et abstraction des lettres capable de modifier, parfois douloureusement, notre rapport à un patrimoine littéraire. Je pense à ce très beau passage tiré des *Lettres à un jeune homme dont l'éducation a été négligée*, dans lesquelles Thomas De Quincey évoque l'étourdissement (un vertige qualifié d'atroce) ressenti dans une bibliothèque en comparant la petitesse de son espérance de vie à l'immensité du patrimoine littéraire – l'immensité d'une bibliothèque, une immensité sans fin puisqu'elle est sans arrêt nourrie par des productions incessantes d'éditeurs.

Même essentiellement abstraite, la relation entre un écrivain et un patrimoine littéraire possède une dimension concrète, qui peut être vécue de façon atroce, pour reprendre les mots de De Quincey (il trouvait sincèrement insupportable de se contenter de lire 3 000 ou même 10 000 livres au cours de toute une vie quand on est cernés de millions d'exemplaires). Cette frustration, le sentiment d'une proportion inadaptée ou injuste entre la quantité de livres et la petitesse d'une vie, peut se traduire en termes purement spirituels – et cela suppose d'accepter notre sort, d'accepter que nous, écrivains ou lecteurs, ne sommes pas définis seulement par notre patrimoine littéraire ou notre fréquentation de la bibliothèque, nous ne sommes pas définis uniquement par ce que nous avons lu, mais peut-être plus profondément, de façon plus déterminée et secrète, par les livres que nous n'avons pas lus et que nous ne lirons jamais : par les choix cruels que nous sommes tenus de faire entre les livres que nous pourrions lire au cours de notre vie et les références que nous devons renoncer à connaître.

Ces sacrifices-là étaient atroces pour De Quincey. On peut malgré tout se réconcilier avec cette idée de sacrifice en se souvenant de l'hypothèse de Jorge Luis Borges, qui me semble assez juste, selon laquelle l'intelligence repose en partie sur la capacité d'oubli – une mémoire absolue, une mémoire remplie de toute chose, une mémoire qui aurait dans ses bagages, dans ses souterrains, la totalité d'une bibliothèque par exemple, serait aussi une mémoire à laquelle il manquerait un vide, un espace, un jeu indispensable à notre réflexion.

Comme je suis là pour vous donner des exemples concrets, et peut-être aussi un témoignage personnel, je vais vous soumettre quelques expériences privées qui auront par intermittence quelques liens avec cette idée de l'oubli nécessaire à la remémoration. Il y a une page très belle de l'écrivain ukrainien Sigismund Krzyzanowski dans laquelle un jeune homme pauvre revend l'ensemble de ses livres et vit, depuis que ses étagères sont vides, avec la mémoire de sa bibliothèque disparue : il fait de temps en temps le geste de prendre un livre, un livre absent, un fantôme de livre, il garde sa main ouverte ; il se souvient de ses

lectures passées et travaille à l'aide d'une mémoire imparfaite. J'ai beaucoup travaillé également avec ce genre de mémoire imparfaite ; il arrive à des critiques ou des journalistes d'évoquer mon travail d'écriture comme un travail d'érudition, et je ne suis pas entièrement d'accord avec cela : mon travail n'est pas un travail d'érudition, ou bien il est au savoir ce qu'un péplum est à l'Antiquité romaine, une déformation comique et dramatique de ses traits. Je crois que tout travail d'écriture, s'il se veut nourri d'érudition, doit avoir conscience de cet équilibre de mémoire, d'oubli et de remémoration infidèle, ou de connaissance et d'ignorance, cet équilibre qui est une ruse, un procédé enfantin, un principe venu de l'enfance quand le travail de l'imagination remplaçait une fatale ignorance et nous servait d'apprentissage. Je crois aussi que notre ignorance en présence d'une bibliothèque entière, en présence d'une encyclopédie, si elle est associée à une soif de connaissance, au plaisir de connaissance, à un véritable appétit, au sens premier du terme, peut engendrer la création, cette création étant une manière de combler nos lacunes, de donner libre cours à l'interprétation avant de rendre toutes sortes d'hommages.

En 2000, j'ai publié un premier livre, *Veuves au maquillage* : un récit granguignolesque mettant en scène le morcellement du corps du narrateur. Ce livre fait abondamment référence à l'anatomie, et j'ai voulu nourrir mon texte de toute une littérature ancienne, de tout un patrimoine littéraire, faisant de près ou de loin référence à l'anatomie du corps humain : qu'il s'agisse des livres d'anatomie d'Ambroise Paré, des *Carnets* de Léonard de Vinci ou encore des blasons du corps féminin. Ce livre était déjà volontairement farci de toute une bibliothèque, de façon explicite et de façon pratiquement exponentielle, en jouant avec une certaine exagération baroque. (Je suis convaincu que beaucoup de romans populaires, les romans historiques, les romans d'aventure, ont exigé de leurs auteurs plus de recherches que certains livres explicitement érudits de la littérature post-moderne américaine – les œuvres de Robert Coover ou de Gilbert Sorrentino. Mais la différence entre ces romans historiques et les autres, c'est que dans le roman populaire le travail d'érudition est dissimulé dans la coulisse, tandis que dans le roman post-moderne de Coover, de Davenport, ou encore de James Joyce, Flann O'Brien, Jacques Roubaud ou Georges Perec, l'érudition est invitée à monter sur scène, comme on exhibe des corps et des accessoires.)

Un second récit intitulé *Ruines-de-Rome* explorait le thème de la botanique : son narrateur est un jardinier amateur convaincu d'être investi d'une mission sacrée, celle de provoquer la fin des temps. Il devient alors un jardinier apocalyptique, un jardinier de la mauvaise herbe – ce qui est, au choix, un beau paradoxe ou une profonde idiotie. Le recours à un patrimoine littéraire ou para-littéraire s'est effectué dans ce livre de façon différente : j'ai voulu suggérer que l'ensemble du texte n'avait pas été écrit par moi (ou par le narrateur), mais composé sous la dictée des livres de botanique, sinon des plantes elles-mêmes, léguant leurs innombrables noms aux pages de mon livre. J'ai voulu écrire (ou feindre d'écrire)

comme un auteur de lettres anonymes découpe les mots dans des pages de journaux. J'ai voulu puiser – disons plutôt, j'ai puisé très concrètement, dans un grand nombre de catalogues, dans des ouvrages scientifiques, des livres de botanique, des livres savants, des encyclopédies, ou du côté d'une culture beaucoup plus populaires, comme dans des guides de jardinage. J'ai souhaité remplir les pages du livre de mots puisés ailleurs, comme si ces mots envahissaient la page comme l'herbe folle envahit la ville – ou comme si *Ruines-de-Rome* était en vérité un herbier.

En 2002, j'ai publié un petit livre intitulé *Essais fragiles d'aplomb*, qui se présente sous la forme d'un essai défendant l'hypothèse assez loufoque selon laquelle le plus vieux rêve de l'humanité n'est pas de voler, comme on le dit trop souvent. J'essaye de renverser ce lieu commun pour voir quelle vérité se cache derrière, suggérant alors que le plus vieux rêve de l'humanité est bien de tomber – d'accomplir la chute la plus exacte. Pour écrire ce livre, j'ai procédé à un travail de recherche quasiment paranoïaque ; j'ai consulté beaucoup de livres puisés parfois au hasard, pour la plupart des livres scientifiques, traitant de physique, mais également des ouvrages historiques, en tâchant d'apporter des preuves à cette hypothèse absurde selon laquelle les hommes, depuis Icare, ne cessent de vouloir tomber. Naturellement, à partir du moment où l'on adopte le principe d'une lecture paranoïaque, il est facile de trouver des preuves qui n'existent pas – moins ces preuves existent, plus il est facile de les trouver, c'est là un phénomène assez connu. La consultation d'un patrimoine écrit était alors l'occasion d'une interprétation délirante mais logique des textes, selon une version humoristique de la paranoïa : une façon de se plonger dans les textes en les ranimant, en les profanant pour en nourrir une fiction faite de mensonges salutaires [disons rafraîchissants].

En 2004, les Éditions Verticales ont publié *La Réfutation majeure*, un livre se présentant sous la forme d'une longue lettre ouverte adressée à l'empereur Charles Quint, une lettre soi-disant écrite en 1520 par Antonio de Guevara, chroniqueur à la cour du roi : un personnage réel découvert à la lecture d'un livre de Carlo Ginzburg. Ginzburg, qui a beaucoup travaillé sur la question du vrai et du faux en histoire, et sur l'interprétation des sources, parle d'Antonio de Guevara comme d'un faussaire hors pair, auteur notamment d'un texte attribué à Marc Aurèle qui a connu un succès considérable. Quand j'ai cherché un personnage [authentique] à qui attribuer *La Réfutation majeure*, j'ai trouvé judicieux de m'en tenir à un faussaire de cette trempe. Le pseudo Antonio de Guevara, dans cette lettre ouverte à l'empereur Charles Quint, s'efforce de démontrer que le continent nouveau qu'on est censé avoir découvert de l'autre côté de l'Atlantique n'existe pas. À l'origine de l'écriture de ce texte est le plaisir pris à la lecture de livres d'histoire relatant les divers épisodes des grandes découvertes ; ces livres retracent un moment de l'histoire humaine où se confrontent de façon plus violente encore la réalité et l'imaginaire. La découverte d'un continent nouveau n'était pas alors seulement une appropriation, mais la projection de l'imaginaire européen, hérité du Moyen

La bibliothèque du château de la Fondation Smith-Champion à Nogent-sur-Marne (Val-de-Marne).



Âge, sur une terre nouvelle, et pour amorcer la naissance d'un monde nouveau. Ces livres d'histoire très sérieux se lisent comme se lisent les romans d'Alexandre Dumas ; j'ai voulu reproduire ce plaisir dans *La Réfutation majeure* en invitant le lecteur à retrouver cet équilibre particulier – ce jeu – entre fait réel et reconstitution chimérique.

Par ailleurs, la référence à un patrimoine littéraire, scriptural, est parodique puisque je m'efforce non pas d'imiter la langue du premier XVI^e siècle, mais de suggérer par l'écriture une sorte d'archaïsme fait d'emprunts, de références et de rhétorique.

En 2006, un texte très bref, *Sort l'assassin, entre le spectre*, se proposait de parasiter une œuvre du répertoire classique, le *Macbeth* de William Shakespeare. Il s'agit alors d'un monologue théâtral, et de variations autour de l'éternel thème du tyran et des relations conflictuelles entre le souverain et l'artiste – c'est un texte évidemment truffé de citations, en français, de *Macbeth*. Un journaliste a pu me reprocher d'écrire une satire politique en ayant recours à la métaphore et en allant chercher dans le passé un personnage du répertoire théâtral – alors que j'aurais pu si simplement puiser dans l'actualité, le fait de vivre en démocratie ne m'obligeant pas à recourir au déguisement de la métaphore. Ce reproche est assez cocasse, et symptomatique d'un certain devoir de réalisme auquel on veut parfois soumettre les auteurs – il est d'autant plus saugrenu que Shakespeare lui-même, en donnant la parole au roi Macbeth, va chercher une figure du XI^e siècle, jouant déjà sur l'anachronisme.

Fragments de Lichtenberg, publié il y a deux ans, est un travail autour de Georg Christophe Lichtenberg – cependant moins autour du personnage de Lichtenberg, un philosophe contemporain de Goethe, qu'autour de son travail, et des milliers d'aphorismes qu'il a pu écrire au cours de son existence. J'ai imaginé une confrérie de spécialistes de Lichtenberg persuadés que ses fameux aphorismes sont en vérité les fragments d'un roman beaucoup plus vaste : une œuvre monumentale, disparue aux deux tiers ou aux neuf dixièmes, dont les aphorismes ne seraient que les pièces rescapées du désastre – les lecteurs ayant alors pour tâche de reconstituer le roman en rassemblant le puzzle, pièce par pièce. J'ai voulu mettre en scène dans ce livre un travail apparemment absurde, un travail de fausse érudition, d'interprétation anachronique ou inexacte, disons fictionnelle, capable de produire de l'imaginaire ou du sens à partir d'un patrimoine réel, recombinaison à l'infini. Cette reconstitution de l'immense puzzle de Lichtenberg peut être vue comme une métaphore de mon propre travail.

Il y a quelque mois, j'ai eu l'occasion de me pencher sur d'autres fragments, ceux de Franz Kafka. Kafka, pour les raisons que l'on sait, nous a laissé un patrimoine extraordinaire, très complet, conservé avec le plus grand soin, alors qu'il avait demandé à son exécuteur testamentaire de le détruire entièrement, à quelques exceptions près. Paradoxalement, Kafka est l'un de ceux dont on a conservé le plus de brouillons et d'ébauches : parmi ces ébauches, on peut lire

quantité de départs de textes interrompus au bout ou de deux ou trois mots, de deux ou trois lignes. Ces départs suspendus, j'ai pris plaisir à les poursuivre, sur quelques lignes, en m'en tenant également à des textes relativement brefs, mais complets. J'ai essayé de faire en sorte que ce parasitage de Franz Kafka ne se présente ni comme une parodie, ni comme un à-la-manière-de, ni comme un hommage trop respectueux, ni comme une façon d'accomplir ce que Kafka n'aurait pas su accomplir – ce qui serait vraiment présomptueux de ma part. J'ai souhaité aborder ce travail comme un jeu : s'il fallait définir le rapport que je peux entretenir avec le patrimoine littéraire, le mot de jeu serait le plus juste. On doit pouvoir trouver le moyen, en écrivant, de s'en tenir à un jeu : ce qui n'est ni de la redite, ni de la parodie, ni un respect trop solennel, mais le meilleur moyen de rester vivant tout en héritant d'une mémoire imposante.

Je voudrais pour finir évoquer à nouveau la formule de Bruno Schulz ; mais cette fois, je vais vous la citer entièrement – parce qu'elle se poursuit sur quelques lignes. Bruno Schulz écrit : « En utilisant les mots courants, nous oublions qu'ils sont des fragments d'histoire ancienne et éternelle et que comme les barbares, nous sommes en train de bâtir nos maisons avec des débris de statues des dieux. Nos concepts et nos termes les plus concrets en sont de lointains dérivés. » Je crois qu'on est tous convaincus par ce que dit Bruno Schulz : nous sommes toujours en train de bâtir nos maisons avec des débris de statues des dieux, nous sommes toujours en train de bâtir nos maisons avec des débris quelconques, nous sommes tous en train d'essayer de réfuter la ruine en construisant quelque chose d'autre auprès de cette ruine. Un patrimoine (ou les rapports qu'on peut entretenir avec un patrimoine), c'est peut-être ça : réfuter la ruine, faire en sorte que la ruine n'ait jamais vraiment lieu, et pour qu'elle n'ait pas lieu, la recycler – s'en resservir. Le seul désaccord que nous pouvons avoir avec Bruno Schulz, c'est au sujet cette incise : « comme les barbares, nous sommes en train de bâtir nos maisons avec des débris ». Le mot barbare interprété au sens figuré n'est pas très juste dans ce contexte-là : je pense au contraire que bâtir nos maisons avec des débris de statues des dieux n'est pas faire œuvre de barbares, mais d'une certaine façon de civilisés ; et c'est ce qu'essaient de faire la plupart des auteurs quand ils recyclent consciemment ou inconsciemment tout un patrimoine, tout un répertoire littéraire.

Comme disait Jacques Bouveresse en conclusion de ses cours au Collège de France : « Je vous remercie de votre attention et je m'excuse d'en avoir abusé. »



Une commande de l'AP-HP et de la DRAC Île-de-France : l'oratoire œcuménique de l'hôpital Bretonneau, Paris, 2001

Pierre Buraglio
peintre et plasticien

L'hôpital Bretonneau, rue Joseph Demestre dans le 15^e arrondissement, fut de 1901 à 1987 un hôpital pour enfants, une maternité. Après sa fermeture, de 1990 à 1997, il est devenu un lieu de résidence d'artistes occupé par l'association « L'hôpital éphémère ». En 2001, l'Assistance publique a envisagé de rénover les locaux, d'en démolir une partie et de construire un hôpital gériatrique confié au cabinet d'architectes Denis Valode et Jean Pistre.

Avec le souci de la qualité de l'accueil des patients, la direction de l'hôpital a souhaité marquer d'un geste artistique original la réalisation d'un lieu de culte. Dans un premier temps, l'équipe d'infirmières et de médecins mais aussi les administratifs avaient envisagé un lieu qui fut plus spécifiquement catholique, comme c'est généralement le cas à part quelques rares exceptions dans les hôpitaux, institutions publiques qui donc devraient être laïques. Cependant, un lieu neutre n'aurait pas convenu non plus. Et assez rapidement l'équipe et moi-même avons voulu un lieu plus habité, et qui donc ne pouvait pas être neutre. Cela dans le cadre de ce qui est au fond le préalable à tout ce que l'on peut dire, le cadre de l'hôpital laïc.

Mon travail a évidemment été un travail de peintre, de plasticien, mais ce n'est pas un tableau que j'ai fait dans mon atelier, c'est une œuvre pour des vieilles personnes, notamment la population ouvrière et les petits employés du 18^e arrondissement, et un travail fait encore une fois pour l'hôpital laïc. Des pourparlers se sont alors engagés dans le cadre de l'AP-HP avec d'une part l'archevêque, Monseigneur Lustiger, et d'autre part les représentants de l'État pour que ce projet qui avait peu de moyens financiers se mue en une commande d'État. Le

premier, au nom de la tradition, voulait que l'hôpital Bretonneau devienne un lieu spécifiquement catholique. Les autres voulaient créer un lieu de spiritualité, de méditation, de recueillement, mais s'opposaient à ce qu'on puisse y célébrer un culte. J'ai combattu les deux positions et l'ai finalement emporté.

Je me suis entouré de l'avis de Monseigneur Lustiger, mais aussi de celui du grand rabbin Gilles Bernheim, du pasteur Dumas, et de nombreux amis athées et agnostiques. Nous en sommes arrivés à penser le lieu ainsi : à la fois espace de méditation, de recueillement, mais également lieu de cultes possibles.

Alors pourquoi ce mot « oratoire » ? L'archevêque voulait « chapelle », ce que j'ai refusé, et nous nous sommes accordés sur oratoire. Dans « oratoire », il y a *orare*, « prier », mais il y a quelque chose de plus général. Les protestants ont des oratoires mais d'autres traditions et cultures aussi, c'est un lieu où l'on peut prier mais aussi un lieu de méditation, de recueillement, d'isolement.

Dans ce lieu, il y a des objets sacerdotaux, du mobilier transformable qui permet le culte catholique et protestant. Il y a aussi un texte de la Bible, extrait de l'Exode dans sa version donnée par les protestants et celle donnée par le grand rabbinat. Il y a aussi une sourate, extraite de la traduction du Coran dans la Pléiade. C'est donc un lieu de caractère œcuménique, mais qui est aussi davantage : par sa nature même, par sa matérialité, il est ouvert aussi aux agnostiques, aux athées et aux religions autres que les trois grandes religions du Livre puisque j'ai des témoignages de bouddhistes qui s'y réunissent et qui s'y sentent très bien.

Comment ce lieu a-t-il évolué ? Le bâtiment est inscrit à l'Inventaire supplémentaire, on n'y a pas touché, ce n'est pas abîmé du tout et l'aumônier catholique est extrêmement discret : s'il veut introduire une icône de la Vierge Marie, il la pose sur une étagère et puis il la range après, mais le culte catholique a pris le dessus sans qu'il y ait une volonté affirmée. C'est simplement que les autres ne se servent pas assez de ce lieu, ou pas suffisamment, et cela me rend très malheureux. J'ai fait quelques suggestions, j'ai recommandé d'ouvrir davantage le lieu pour que les patients et le personnel, quelles que soient leurs convictions les plus intimes, s'en emparent, ce qui était le but.

Maintenant, un mot sur le budget. À l'origine, il y avait le crédit de l'AP-HP. Le projet s'est mué, grâce à nos efforts communs, en commande d'État, à laquelle s'est ajouté l'apport d'une grande famille protestante, les Boissonnat, ce qui a permis, pour l'oratoire, un engagement d'argent cinq fois plus important, au mètre carré, que dans l'ensemble du bâtiment.

Après avoir posé les conditions de production du lieu, je m'attarderai sur sa description. Valode et Pistre ont aménagé une rue intérieure dans l'hôpital qui est vraiment un beau travail. Le principe de rue intérieure des hôpitaux, ils ne l'ont pas inventé. Je crois que Vojenski à Saint-Antoine et puis d'autres avaient déjà envisagé cela. C'est une rue intérieure qui prolonge ou annonce la rue extérieure : on y trouve un coiffeur, un bistro, une bibliothèque...



Le volume qui m'a été alloué était un très petit volume, 35 mètres carrés au sol. Jean Pistre et ses architectes délégués ont été généreux. Ils m'ont laissé percer à l'extérieur, d'où ces deux vitraux qui sont en deuxième jour, puisque nous sommes dans une rue, mais qui reçoivent le jour du jardin. J'ai bien marqué la porte d'entrée à deux battants avec un petit seuil et, à la droite de cette porte, le lieu est nommé avec une certaine solennité. Une plaque engravée à l'origine est destinée à recevoir toutes les propositions aussi bien de messes que de lectures.

À l'intérieur, se trouve le texte extrait de l'Exode. J'ai fait des cadres vides sûrement nourris de ma propre peinture comme de celles de Giotto à Saint-François d'Assise et d'autres. Il s'agit de différencier sur le mur ces cadres vides, à combler, des textes proprement dits qui ressortent des trois grandes religions du Livre. Il y a aussi des chaises, à propos desquelles j'ai été très critiqué par les ultra-laïques parce qu'elles rappelaient les chaises d'église. Moi, j'ai pensé aux vieux qui sont hospitalisés là, je les ai voulues confortables et porteuses de patrimoine populaire, ces chaises, et je crois qu'elles sont bien. Tout cela, c'est le résultat d'un an de travail avec l'architecte d'opération ; j'étais également assisté d'un élève architecte parce que tout a été conçu spécialement pour le lieu : le pavement au sol, le traitement des murs dans la tradition des monastères d'autrefois... Au fond, c'est très luxueux, mais c'est le luxe pour ceux qui ne l'ont pas connu.

Tout a été dessiné, les poignées, le chambranle... Toutes proportions gardées, on peut rapprocher ce travail de la chapelle de Vence de Matisse. Au-dessus de la porte, il y a la version française du texte biblique. À droite, un panneau est censé recevoir des informations pour qu'il n'y ait pas de désordre, que l'on ne punaise pas n'importe comment, n'importe où, sans respect du lieu. Plus un lieu est beau, plus il est respecté. Sur ce panneau, devaient être apposées toutes les activités liées au cadre œcuménique et plus généralement à une laïcité généreuse. À gauche, il y a la sourate, en arabe et en français, les deux sont orientées selon les prescriptions religieuses. Au centre, les architectes ont accepté un décaissé qui change tout : j'ai pu gagner 80 centimètres et atteindre le béton. On quitte ainsi le sous-plafond étouffant, trop bas, normalisé, on s'élève, et là j'ai peint en bleu indigo et ça change tout.

Cette partie centrale se rapproche d'une chapelle catholique mais, sur l'autel, la croix est amovible, on la dévisse, ce qui avait été discuté avec le grand rabbin. Les catholiques disposent d'un ambon, mais celui-ci est un pupitre où tout le monde peut lire des textes appropriés à ce lieu. Au sol, un petit détail : il y a de quoi recevoir des fleurs. Mais le plus intéressant est vraiment ce décaissement. Le pan coupé permet une réserve eucharistique parce qu'il n'y a pas de culte catholique sans réserve eucharistique, mais pour tous ceux qui ne sont pas catholiques, il n'est pas lisible en tant que tabernacle. Il y a une feuille d'acier et, derrière, un très beau travail de menuiserie. J'ai été aidé par toute une équipe de formidables artisans et celui qui a travaillé les murs est un compagnon du devoir de renommée internationale. Encore une fois, c'est le grand luxe, mais pour ceux qui ne l'ont jamais connu.







Détails de la disposition
des textes.

Quant à la petite lumière blanche permanente, c'est un symbole transversal à toutes les civilisations et toutes les confessions. Enfin, les vitraux : ce sont des vitraux traditionnels. J'ai fait un certain nombre de vitraux dans ma vie et j'étais content d'en faire dans un hôpital. J'ai pris des détails, des fragments, qui sont un peu métonymiques, des parties qui disent le tout des fresques de Giotto à Padoue. Parce qu'il m'a semblé que ces thèmes d'arbres, de végétation, avaient leur place ici. Techniquement, ce sont des vitraux dans la tradition, cuits à 800 degrés, pérennes, qui ne sont pas transparents mais translucides. Par conséquent, ils font entrer le second jour, mais en même temps on ne voit pas ce qui se passe à l'intérieur. Il y a un intérieur et un extérieur. Ils ont fait l'unanimité parce qu'en aucun cas ils ne dérangent. Vous voyez aussi ce grand placard qui était très difficile à traiter et qui est devenu une sorte de grand pan qui possède sa qualité architecturale. La directrice me demandait en effet d'établir une communication amovible avec la grande salle de spectacle et de réunion qui jouxte ce lieu. Un certain nombre de personnes se déplacent dans des fauteuils roulants, cela permet d'ouvrir et de les accueillir.



Cette commande a donc répondu à de nombreuses exigences et n'a pu être menée à bien que parce qu'elle était largement soutenue. C'est là une condition indispensable, ce que démontre un projet avorté qui date de 2008. Une nouvelle commande m'avait été faite pour le pavillon mère-enfant de l'hôpital Necker : il s'agissait d'un avant-projet pour la salle de recueillement, la salle de silence du nouveau Necker. Je me réjouissais d'avoir à la faire parce que j'aurais pu l'envisager dans un caractère encore plus œcuménique et laïque que Bretonneau, où aujourd'hui je crains qu'elle n'ait perdu un peu sa vocation. J'ai donc fait des dessins, des études de mobilier.

Mais le projet n'a pu aboutir de par la volonté de l'AP-HP qui n'a pas su gérer la détresse des familles d'origines diverses qui viennent pleurer leur enfant décédé, avec leurs propres usages. C'est cet échec que regrette, comme moi, le professeur René Sicard, ancien président du Comité d'éthique dans une lettre au directeur général de l'AP-HP et qui montre que la question de l'art, et les enjeux humains qu'elle soulève, reste encore posée dans l'hôpital contemporain.

Vitraux.

Chaises.



DÉBAT

Xavier Person

service Livre et Lecture, Région Île-de-France

Je voulais particulièrement remercier Pierre Senges pour son intervention que j'ai trouvée très éclairante et qui donne à réfléchir, notamment sur votre proposition paradoxale qui consiste à dire que c'est la lacune et l'oubli qui sont moteur de votre écriture, et qu'il ne s'agit pas de suturer le vide, l'oubli ou l'ignorance, mais plutôt que c'est un moteur du désir dans votre travail et, effectivement, en lisant votre travail sur Kafka ou sur Lichtenberg, on voit bien à quel point vous travaillez dans ce régime-là.

Je ne sais pas trop comment formuler ma question. En fait, qu'est-ce qui fait que vous, aujourd'hui, travaillez sur ce régime un peu citationnel par rapport au patrimoine littéraire ? Est-ce que cela correspond pour vous à un moment historique particulier de la littérature ou est-ce que c'est une complexion plus personnelle qui fait que vous êtes dans ce régime de citations, de références, de travail sur cette mémoire ou est-ce que ce serait comme une disposition en quelque sorte intemporelle de la création qui ferait qu'il y aurait esthétiquement ce travail de références ?

Pierre Senges

À propos de ce que vous disiez sur le paradoxe de l'ignorance, c'est un peu comme le doute. Parfois, j'ai l'impression que, le plus important, ce n'est pas de douter mais de savoir comment, au contraire, accorder notre crédulité. Parce que l'on peut douter très facilement, on peut être un sceptique absolu mais, au bout d'un moment, il faut quand même se tenir debout, marcher, boire un verre d'eau. Si l'on doute du verre d'eau, on ne

peut plus rien faire. Donc, de toute façon, au bout d'un moment, physiquement, le doute s'arrête, ne serait-ce que parce qu'on s'endort. Donc je me demande si la question la plus importante n'est pas de savoir au contraire comment affiner notre crédulité et le faire le mieux possible. D'ailleurs, nous avons vu de grands sceptiques croire n'importe quoi ou ne douter de rien. Et la question de la connaissance et de l'ignorance, c'est un peu comme tout à l'heure, lorsque j'évoquais le paradoxe de De Quincey, le vertige de De Quincey par rapport à une bibliothèque. De toute façon, le choix de ce que l'on ne va pas lire sera nécessaire.

Ceci dit, pour répondre plus clairement à votre question, à propos d'un rapport personnel que je pourrais avoir au patrimoine, à un répertoire ou un travail qui serait plus ou moins citationnel ou qui mettrait en avant des citations ou qui aurait une bibliothèque visible, je renvoie à Youssef Hishaghpour parlant du travail d'Orson Welles, et disant qu'Orson Welles par rapport à d'autres cinéastes a une caméra invisible. Il montre qu'il est en train de filmer. C'est un côté baroque ou maniériste d'Orson Welles qui montre tout le temps qu'il a la caméra et qui cabotine sans arrêt. Là, il y aurait, toutes proportions gardées, ce travers-là, ce côté maniériste-là, en disant que non seulement je suis un peu comme tout le monde, je travaille avec un catalogue, avec un répertoire, avec un patrimoine, avec une langue maternelle mais que je le monte en épingle, je le mets en avant.

Je ne suis pas sûr de m'inscrire dans une histoire, parce qu'encore faut-il en être conscient ; et puis quand on commence à écrire, on est d'abord inconscient de ce que l'on fait. Mais je suis peut-être plus dans un travers

personnel, une sensibilité personnelle ou une histoire personnelle, si tant est que cela a une quelconque importance quand on écrit. Pierre Michon parlait de Faulkner comme d'un père du livre ou d'une personne qui l'aurait autorisé, qui lui aurait permis d'écrire. Si j'avais quelqu'un à désigner, ce serait l'éternel et obscur écrivain hongrois Miklós Szentkuthy qui travaille beaucoup sur cet aspect baroque et maniériste de la mise en avant de références, mais de façon « peplumistique », comme Fellini le fait avec *Le Satyricon* ou d'autres films. Cet élan-là m'a été donné par un auteur comme lui ou par d'autres, comme Arnaud Schmitt qui aussi met en avant, à sa manière d'autodidacte, une surculture survalorisée. C'est peut-être sur cet élan-là que j'ai été emporté, que j'ai travaillé, et c'est cette manière-là de nourrir une écriture qui m'occupe encore.

Et c'est peut-être aussi une façon de tromper la solitude. Quand on convoque des noms, quand on convoque Shakespeare, Lichtenberg, Kafka, Antonio de Guevara, quand on rassemble des gens comme eux, on se sent un peu moins seul dans l'écriture, et quand on remplit son texte d'autres textes... Je rappelle que quand Genette évoque l'hypertextualité, l'Internet est encore loin d'apparaître, donc l'hypertextualité est quelque chose qui existe sur le papier. Quand on farcit ses textes d'autres textes, non seulement on se sent moins seul, mais on espère aussi que le lecteur s'ennuiera moins. Si le canard n'est pas très bon, la farce à l'intérieur du canard sera peut-être meilleure, c'est peut-être aussi une façon de se protéger soi-même.

Judith Forstel

service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Dans *Mes propriétés*, Henri Michaux parle avec envie de ceux qui peuvent s'approprier un carrosse du temps de Joan V de Portugal et aussitôt le mettre dans « leurs propriétés », alors que lui-même n'a à sa disposition que de la boue dans laquelle il essaye désespérément de créer une forme qui le lendemain a déjà disparu. Est-ce que vous aussi, parfois, vous avez eu du mal à vous approprier le carrosse de Joan V de Portugal, ou au contraire est-ce pour vous une démarche qui vous semble tout à fait naturelle et que vous ne ressentez pas de fossé en quelque sorte entre le patrimoine et la création ?

Pierre Senges

Cela peut-être relativement facile si l'on n'est ni dans le mépris, dans l'ironie qui pourrait être vite pénible pour l'auteur, comme pour les lecteurs, ni dans le respect traditionnel ou traditionaliste qui ne peut pas exister quand on réécrit quelque chose. Si l'on est dans le jeu, si l'on est dans la mise en scène, si l'on est dans cet esprit-là, qui est de faire un travail quand même sérieux, qui s'adresse à quelqu'un qu'on ne veut pas ennuyer, mais qui garde cet aspect ludique, qui nous vient de l'enfance, quand on lit des livres sans en comprendre le quart... Si l'on est dans cette attitude-là, c'est plus facile.

Je parlais tout à l'heure de parasiter Franz Kafka, le mot parasitisme n'est peut-être pas très juste. Il y a un mot peut-être plus exact qui vient de la biologie, celui de commensalisme. La différence entre un parasite et un commensal, c'est que le parasite a tendance à tuer l'hôte qui l'accueille alors qu'un commensal va y puiser ses ressources mais en laissant l'hôte complètement intact. En vérité, par rapport à Kafka, il est sûr que je ne suis pas un parasite. Que j'aie écrit à partir de ses textes ou pas, l'histoire kafkaïenne et Kafka lui-même s'en remettront complètement. Ce n'est vraiment rien. Mais je peux être un commensal dans le sens où je le laisse complètement intact, et ce commensalisme-là, c'est ce rapport que l'on peut avoir avec un patrimoine, avec Charles Quint, avec Philippe II, avec toute cette histoire de la conquête.

Il faut avoir conscience de ses lacunes, de ses ignorances, du fait que de toute façon l'histoire est aussi une reconstitution, même quand on est l'historien le plus pointu. La mémoire est une imagination où il y a une part d'imagination dans la mémoire, comme il y a une part de mensonge dans la vérité. C'est ce que décrit très bien Carlo Ginzburg et les historiens dont je parlais tout à l'heure, ceux qui évoquent la découverte de l'Amérique, quand ils expliquent que tout notre imaginaire médiéval a été projeté sur ce continent comme si c'était la seule façon de donner encore une survie à cet imaginaire. Dans notre vieux continent étroit, les Amazones, les hommes sans tête, le paradis, n'avaient plus leur place parce que l'on était dans un continent désenchanté et que, découvrant des terres vierges, d'un seul coup, tout l'imaginaire fictionnel pouvait à nouveau

s'ébattre. Tout cela conditionne notre rapport au passé. Si nous avons conscience que ce passé nous échappe et qu'il est métamorphosé par nos concepts, nos lectures fictionnelles, nos *a priori*, nos erreurs, nos mensonges, nos hypocrisies, notre rapport au passé est un peu plus facile et un peu plus aisé, disons un peu plus décomplexé.

Bénédictine Duthion

service régional de l'Inventaire de Haute-Normandie

J'aurai d'abord une question à l'attention de Pierre Buraglio concernant les couleurs utilisées et leur symbolique, parce qu'une couleur est aussi un patrimoine culturel qui peut avoir des significations différentes d'une culture à l'autre. Donc, avez-vous travaillé avec un système de couleurs, notamment dans la première réalisation avec l'utilisation contrastée de complémentaires ? Ma seconde question s'adresse à Pierre Senges et continue la métaphore qu'il a commencé à filer entre patrimoine littéraire et patrimoine architectural ou monumental, en évoquant le fait qu'il concevait peut-être la création littéraire comme utilisant des briques de patrimoine littéraire comme on utiliserait des fragments ou des vestiges de patrimoine architectural, et je pose donc la question de la sélection et de la protection de ces éventuelles briques littéraires parce qu'il m'a fait penser au *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, qui semble aussi dénoncer une sorte de patrimoine littéraire communément partagé. Est-ce que vous opérez aussi un tri, une sélection parmi ce patrimoine, cet héritage et, pour d'autres fragments, avez-vous plutôt une attitude de protection et de mise en valeur ?

Pierre Buraglio

Les couleurs, il faut les envisager de deux façons, inséparables aussi de la matière et de son traitement. Je vais donner quelques exemples. Si vous prenez la porte d'entrée à deux ouvrants, elle est en bois de bouleau plaqué, glacé à la cire blanche. Si vous prenez les murs, c'est la technique du *marmorino* ; ils sont enduits au marbre, une technique extrêmement ancienne et difficile. Il y a cette première idée, couleur-matière, et puis peut-être une deuxième idée quand il s'agit des citations et des cadres vides et des éléments décoratifs du

sol. Là, cela relève peut-être tout simplement du goût. Cette ambiance chaude par le traitement des murs, le traitement du bois, la présence du mobilier en bois de bouleau, cette encre rouge et ce bleu indigo, c'est la part de goût, l'ensemble s'harmonise. Il n'y a pas une intention particulière.

Il est évident que le rectangle qui vient mourir sous la sous-face est d'un bleu plus franc et participe d'une certaine élévation. Couleur et matière sont liées : ainsi la couleur de l'inox, la couleur de la paille, la couleur de la matière traitée et leur aspect plus ou moins décoratif. Et bien sûr, on ne quitte pas la tradition : le béton, une couche de bleu indigo sur le béton, évidemment cela renvoie à Giotto, à Matisse, à Hantaï et est complètement référentiel.

La couleur est aussi liée au jeu de lumière, plus ou moins douce, plus ou moins franche, que donne le variateur. Donc rien n'est séparable. Cela constitue un tout et ce tout, sous certains aspects, est plus directement fonctionnel, plus directement rationnel et sous d'autres aspects relève tout simplement de mon goût. Parce qu'au fond, si l'on déploie ces quatre murs, si l'on fait la coupe, c'est comme si c'était l'un de mes tableaux.

Je voulais faire une autre remarque : Pierre Senges a beaucoup insisté sur le travail avec la matière première des autres écrivains. Sans épiloguer davantage, on pourrait dire que, pour les vitraux, ce n'est pas seulement d'après Giotto, mais c'est avec Giotto. Parce que j'ai décalqué des fragments, des moments de ces magnifiques fresques de Padoue qui m'ont semblé être justes. Ainsi, cet effet massif d'arbres. Les universitaires n'envisagent pas assez à quel point un parallèle pourrait être établi avec la démarche d'un certain nombre d'écrivains qui travaillent non seulement d'après, selon, autour mais aussi avec d'autres écrivains, comme vous l'avez montré.

Pierre Senges

À propos du choix des briques ou des fragments qui vont m'inspirer ou sur lesquels je vais travailler de diverses façons, je peux dire que je suis plutôt dans le genre des affinités électives ou de la sympathie spontanée. J'ai, pour ce patrimoine ou pour ce répertoire, littéraire en général, un rapport d'autodidacte, c'est-à-dire celui dû à une lecture buissonnière, en diagonale et traversière qui



MOÏSE REGARDA: LE BUISSON ÉTAIT EMBRASÉ
MAIS LE BUISSON NE SE CONSUMAIT PAS. MOÏSE
DIT: "JE VAIS FAIRE UN DÉTOUR POUR VOIR CET
ÉTRANGE SPECTACLE ET POURQUOI LE BUISSON NE
SE CONSOME PAS". DIEU VIT QU'IL FAISAIT UN DÉTOUR
POUR VOIR ET DIEU L'APPELA DU MILIEU DU BUISSON.
"MOÏSE, MOÏSE" DIT-IL, ET IL RÉPONDIT: "ME VOICI".

PAGE PRÉCÉDENTE ET CI-DESSUS

L'oratoire œcuménique de l'hôpital Bretonneau (détails).

marche par associations d'idées, par sauts de coq-à-l'âne, par des suivis de notes en bas de page et des associations d'idées ou d'auteurs. Par exemple, je pourrais difficilement travailler à partir d'un auteur ou d'un texte qui ne me serait pas d'une façon ou d'une autre sympathique, et Dieu sait si par exemple Christophe Lichtenberg est éminemment sympathique et est un très bon compagnon, comme Franz Kafka d'ailleurs. Pour Lichtenberg, le seul fait d'être un homme des Lumières, d'avoir cet humour-là, d'être bossu et d'être hypocondriaque, me le rend éminemment sympathique. J'aurais eu beaucoup plus de mal avec Goethe par exemple, avec qui je n'aurais pas voulu passer un après-midi.

Catherine Virassamy

Institut national des métiers d'art

Je voulais poser une question à Pierre Buraglio concernant le vitrail. Tout d'abord, quel était le nom du vitrailiste dans l'opération que vous avez présentée. Et ensuite quelle était pour vous la signification ou la valeur ajoutée de l'utilisation du vitrail traditionnel dans l'architecture contemporaine, plutôt celle d'un verre industriel ?

Pierre Buraglio

Le maître verrier, c'est l'atelier Duchemin, à Paris. On travaille avec ceux avec qui l'on a l'habitude de travailler, dont on est content, avec qui l'on a fait d'autres réalisations. La technique est traditionnelle, ce sont des grisailles et des émaux. Pour les parties qui sont claires, on a poncé le verre avec une ponceuse électrique de façon à lui enlever sa transparence et à le rendre translucide. C'est de cette façon que ces surfaces extrêmement calmes et reposantes ressemblent finalement à du papier-calque. C'est à la fois la technique traditionnelle des émaux cuits à 800 degrés et une technique plus moderne que j'ai déjà utilisée, celle du ponçage qui demande de l'habileté pour ne pas tout casser.

Dans le cas présent, à l'origine, c'est un vitrail qui était envisagé pour nommer le lieu, en référence directe avec les édifices culturels, avec les églises. J'ai insisté pour qu'il y ait trois vitraux et que ces vitraux soient lisibles, interprétables par tous, pour qu'ils ne ressortissent pas précisément d'une iconographie chrétienne, même si évidemment les fresques de Giotto y participent. Avec en plus cette évocation par le bleu et par le vert d'une certaine fraîcheur, d'une idée de paysage.

Nicolas Pierrot

service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

En écoutant Pierre Senges, je pensais à la chance qu'ont les écrivains de pouvoir travailler sur le patrimoine sans avoir à envisager la destruction, la dénaturation de ce patrimoine. Un peu comme une couche sur Photoshop, on garde intacte la première couche et l'on peut continuer à travailler dessus. Et finalement, ce qui n'apparaît pas dans votre propos, c'est ce qui est à l'origine de toute patrimonialisation, c'est-à-dire le traumatisme de la disparition. Pour nous, la question qui se pose, c'est de savoir si la patrimonialisation sera un antidote à la disparition ou s'il faut plutôt passer à la création, et si cette création est l'antidote à la disparition ? Parfois oui, mais parfois non, car on sait très bien qu'une intervention créative nous fait courir le risque de ne pas pouvoir transmettre l'image originelle, ce que vous étiez heureux de trouver lorsque vous aviez découvert le texte de Kafka.

Pierre Senges

Je vais essayer de répondre et je me suis souvenu encore du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, parce que cela peut rejoindre aussi votre intervention. Si le travail citationnel ou référencé à une littérature devient trop pesant, trop immédiat, trop plein, on n'est plus dans la création, on n'est plus dans le jeu au sens de quelque chose qui joue, qui bouge d'un endroit à l'autre, on est dans une littérature figée, d'avance, qui serait immobile, monolithique. On est dans ce que dénonce Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, dans quelque chose de mort avant même d'être né.

Et je lisais il n'y a pas très longtemps les méditations cartésiennes d'un étrange philosophe qui attribuait une phrase à Descartes, selon qui « le passé est l'ennemi de la pensée ». C'est une phrase qui me troublait un peu, jusqu'à ce que je la compare à cette autre phrase de Gustave Flaubert, plus connue, qui est : « la bêtise c'est de conclure ». À partir du moment où l'on croit en avoir fini avec quelque chose, qu'on croit avoir classé quelque chose, archivé une pensée, elle appartient à un passé, on n'a plus rien à en faire, et effectivement la pensée

s'arrête et l'on est dans le domaine de la bêtise. De ce fait, pour avoir un rapport plus vivant au passé, il faut effectivement en passer d'une certaine façon par l'oubli. On ne peut pas faire autrement, on est obligé d'en passer par l'oubli ou l'on est obligé d'en passer par des impasses, on est obligé d'en passer par ce genre de deuil qui était très mal vécu par Thomas De Quincey qui le vivait de façon atroce, et c'est atroce.

Pour en revenir à votre sujet, à propos de la disparition, il y a aussi des traumatismes de la disparition en littérature. Il y a les fragments de Héraclite qui sont à jamais perdus, il y a *L'Arche de Noé* de Giordano Bruno qu'on ne lira jamais, et les bibliothèques sont aussi remplies de livres qui n'existent plus. Il y a toute une histoire des incendies des bibliothèques ou de la disparition des bibliothèques, des mythes, à commencer par celui d'Alexandrie, qui sont assez présents y compris dans l'imaginaire ou dans le vécu de tous les auteurs, de tous les lecteurs, de tous les bibliophiles. Mais ce traumatisme-là, de toute façon, on ne peut pas y échapper, on ne peut pas échapper à la disparition, à la perte que l'on peut avoir de n'importe quel texte, y compris les textes qui nous sont parvenus.

Florence Dupont rappelait que *l'Odyssée*, telle que nous l'avons sous les yeux, *l'Odyssée* de Homère est un faux. Elle emploie ce mot. Elle ne dit pas que c'est quelque chose de tronqué, quelque chose de différent, quelque chose de biaisé, elle emploie cette expression forte : c'est un faux. Au sens d'un faux papier, un faux document. Dès lors, on peut être assez rapidement convaincu qu'à partir du moment où elle est datée, où elle prend du large, que ce soit du large linguistique par la traduction temporelle ou géographique, cette littérature nous échappe. Dans la re-création, on ne pourra jamais retrouver une certaine pureté originelle, ce serait une erreur tactique et certainement quelque chose d'assez amoral parce que la recherche de pureté finit toujours plus ou moins mal. On peut cependant ranimer quelque chose, si ce n'est le livre au moins nous-mêmes, et l'important c'est finalement de rester en vie, donc de continuer à réfléchir, de continuer à penser et de maintenir notre liberté par la lecture et par la re-création.



Une abbaye cistercienne du XIII^e siècle au service d'un projet en faveur du spectacle vivant du XXI^e siècle

Francis Maréchal

directeur général de la Fondation Royaumont

Ce sera le point de vue d'un praticien, d'un acteur de terrain que je vais vous livrer ici. Il faut néanmoins commencer par un peu d'histoire, car il est vrai que l'histoire du lieu et son architecture expliquent une bonne partie de la démarche de Royaumont aujourd'hui. On peut ainsi rappeler que Royaumont est un établissement cistercien fondé par Saint Louis et sa mère Blanche de Castille en 1228. Une abbaye cistercienne mais en même temps royale, une abbaye qui abrite une communauté monastique jusqu'à la Révolution française, vendue comme bien national en 1792 et acquise par un industriel qui en a fait un bâtiment dédié à une industrie textile.

C'est d'ailleurs la présence d'un système hydraulique sophistiqué (les moines cisterciens étaient de grands experts en hydraulique : à Royaumont, ils ont détourné deux rivières de leurs cours naturels pour les amener jusqu'au site, en légère surélévation, de l'abbaye), et donc d'un potentiel d'énergie hydraulique, qui a sauvé Royaumont de la destruction et permis cette reconversion en bâtiment industriel, dont seule finalement l'église abbatiale, pour des raisons symboliques mais surtout pour des raisons économiques, a fait les frais puisqu'elle a été abattue. Il subsiste donc un vide, et cette idée du vide m'intéresse beaucoup. L'église abbatiale a ainsi été transformée en carrière de pierres pour construire les maisons des ouvriers.

À la suite du déclin de l'industrie textile, Royaumont est ensuite devenue à nouveau un bâtiment religieux, racheté par des religieuses de la Sainte-Famille de Bordeaux pour en faire leur noviciat. Ce qui est intéressant, c'est qu'elles ont

révé de revenir à l'âge d'or de Royaumont, c'est-à-dire au siècle de Saint Louis, et faire oublier évidemment ces traces « impures » laissées par la période industrielle. Elles ont entrepris de grosses campagnes de restauration avec un architecte local de Beaumont-sur-Oise, Monsieur Vernier, pour à la fois aménager fonctionnellement l'abbaye et en même temps redonner toute sa majesté et sa gloire à cet édifice cistercien. Royaumont peut être considérée aujourd'hui autant comme un bâtiment du XIII^e siècle que comme un regard porté par le XIX^e siècle sur le XIII^e siècle.

Royaumont a été revendue, au moment des lois de 1905, à une famille d'industriels, non plus pour un usage industriel mais pour un usage privé : la famille Goûin. Le père de celui qui a acquis l'abbaye, Ernest Goûin, avait fondé la Société de construction des Batignolles, qui est devenue Spie Batignolles, puis Spie. C'est en 1905 que va commencer l'aventure contemporaine de Royaumont dont je vais vous dire quelques mots maintenant. Pour revenir un instant sur l'histoire du monument, je crois qu'il y a deux éléments qu'il faut peut-être souligner pour Royaumont, qui expliquent en bonne partie notre attitude par rapport à notre patrimoine aujourd'hui : c'est d'une part que l'abbaye n'a jamais été abandonnée, elle a toujours eu un usage, des changements d'usages, mais sans rupture. C'est d'autre part qu'il y a toujours eu une activité multiple à Royaumont.

Pour moi, ce « visage multiple » de Royaumont est l'une de ses spécificités. On parle souvent de l'esprit du lieu, j'avoue que cela fait beaucoup d'années que je suis à Royaumont et je suis toujours en quête de l'esprit du lieu, je n'ai pas encore su le trouver. Royaumont était une fondation cistercienne, mais le premier intellectuel que Saint Louis installe à l'abbaye est un dominicain, Vincent de Beauvais, le grand encyclopédiste qui avait écrit le *Speculum majus*, somme de toutes les connaissances recensées au Moyen Âge. C'est en 1246 que Vincent de Beauvais est devenu lecteur du roi à Royaumont.

Royaumont était une abbaye royale, Mazarin en a été l'un des abbés commendataires. Ce qui est assez savoureux, c'est de savoir que Louis XIII, au milieu ou à côté de la communauté des moines, a dansé à Royaumont un ballet de sa composition, *La Merlaison*, et que des poètes comme Mathurin Régnier fréquentaient Royaumont. Plus récemment, au XIX^e siècle, à côté de cette usine, qui était d'ailleurs la plus grosse usine de la Seine-et-Oise de l'époque, il y avait également un salon de musique qui s'appelait le Théâtre de Royaumont où la famille Van der Mersch, qui était devenue propriétaire du site industriel et qui en avait aussi fait sa résidence privée, accueillait l'intelligentsia parisienne et recevait aussi bien des artistes que des amateurs pour des soirées d'opéra, au cours desquelles ont été créés plusieurs opéras, notamment ceux d'un jeune compositeur allemand, Friedrich von Flotow, l'auteur de *Martha*. Donc il y a toujours eu cette activité double à Royaumont et jamais une activité exclusivement dédiée à une fonction ou un usage. Je pense que c'est un trait caractéristique de Royaumont qui nous poursuit encore aujourd'hui...



Musique dans la bibliothèque
François Lang.

L'architecture de Royaumont, c'est à peu près 16 500 mètres carrés de surface de plancher et un domaine non bâti d'à peu près 6,5 hectares. L'abbaye a été classée Monument historique en 1927 et le parc en 1948. Les seuls éléments non réhabilités à Royaumont sont les ruines de l'église abbatiale qui recouvrent à peu près 2 500 mètres carrés. Voilà notre « outil » en quelque sorte, le lieu tel que nous en avons hérité, lorsque la famille Goüin décide de le léguer à une fondation. Henry, petit-fils de Jules-Édouard Goüin qui avait acquis l'abbaye, et sa jeune épouse Isabel étaient très liés au milieu musical, ils étaient proches de la famille



*Le Bourgeois gentilhomme
dans le réfectoire.*

Debussy et des grands foyers artistiques parisiens. Ils avaient leur propre salon de musique à Paris. Ils ont commencé par installer une activité artistique privée à l'abbaye. Puis ils ont eu cette intuition, assez visionnaire à l'époque, qu'un monument qui avait perdu sa fonction originelle pouvait retrouver un sens à travers une destination artistique, une destination culturelle. Avec un grand musicologue de l'époque qui s'appelait Henry Prunières, le fondateur de *La Revue musicale*, ils ont décidé de lancer en juin 1936 une première saison de concerts publics, non plus des concerts pour les amis, mais des concerts à l'entrée payante, ce qui était très innovant à cette époque parce que la musique ne se pratiquait que dans les salles de concerts ou dans les salons de musique, et très rarement dans des monuments historiques désaffectés ou en tout cas pas conçus pour cet usage. Dès l'année suivante, en 1937, ils ont décidé de créer un foyer culturel pour permettre d'accueillir en résidence, soit pour se reposer, soit pour travailler, des artistes qui pouvaient trouver une forme de dépaysement productif à l'abbaye de Royaumont.

Et, sans le savoir, ils ont inventé le concept des « centres culturels de rencontre », qui a été ensuite formalisé par Jacques Rigaud et Jacques Duhamel avec Jean Salusse, qui était le directeur de la Caisse nationale des Monuments historiques de l'époque, en 1972. Ils ont ainsi mis en place le réseau des centres culturels de rencontre qui maintenant émaille le territoire national et s'est élargi en 1992 à une échelle européenne. Royaumont a ainsi été, grâce à l'intuition assez géniale de Henry et Isabel Goüin, le premier centre culturel de rencontre.

Finalement, la famille Goüin, constatant cette vie que reprenait Royaumont à travers sa nouvelle destination, a décidé de constituer avec l'aide d'André Malraux une fondation et de léguer l'ensemble des bâtiments à cette fondation qui, depuis 1964, est propriétaire de l'abbaye.

Qu'est-ce qui aujourd'hui fonde la démarche de Royaumont et quel est notre rapport avec la création ? Je suis en phase avec ce que dit Pierre Senges sur l'oubli, voire l'amnésie. Je n'avais en arrivant à Royaumont aucune connaissance historique. Il m'a semblé qu'il fallait inventer quelque chose de neuf, sans essayer à tout prix de s'inscrire dans une espèce de continuité historique. Ma première attitude à Royaumont a été justement de faire « œuvre d'amnésie » et de ne surtout pas vouloir justifier un projet culturel contemporain en cherchant une légitimité dans le passé du lieu. Il est vrai qu'il y avait une volonté délibérée, sans doute par facilité de ma part puisque je n'étais pas historien, de ne pas du tout m'appuyer sur l'histoire de Royaumont pour inventer un nouveau projet. Cette attitude de *tabula rasa*, qui a été très pratiquée en musique après la guerre, évidemment, nous l'avons au fil des années sensiblement infléchi, nous avons progressivement constaté que la redécouverte de notre histoire pouvait être aussi une source de création et d'inspiration tout à fait forte. Mais, en tout cas, c'est ce double mouvement, consistant à nous détourner de notre histoire pour ensuite y revenir, qui a fondé notre démarche.

L'autre élément qui caractérise notre attitude, c'est que nous considérons que le monument historique est d'abord un outil au service d'un projet. Royaumont a été considérée en premier lieu sous un angle fonctionnel, avant de l'être sous un angle patrimonial ; mais cette approche « utilitariste » du monument nous ramène évidemment forcément à l'histoire. Je prendrai un exemple, j'avais voulu m'inspirer de ce que faisait la chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon qui, pour moi, était à l'époque un modèle de centre culturel de rencontre. J'avais voulu installer des résidences d'écrivains à Royaumont, comme le faisait la chartreuse, des résidences individuelles, et je me suis rendu compte assez vite que, même si nous avons reçu de brillants écrivains, parmi lesquels Olivier Cadiot, la résidence individuelle ne fonctionne pas du tout dans notre abbaye. Je ne m'étais pas aperçu qu'une abbaye cistercienne, ça n'a rien à voir avec une chartreuse. Autant une chartreuse crée les conditions d'une forme d'autonomie pour l'artiste, pour le résident, autant à Royaumont tout pousse au collectif. Même en ayant une approche fonctionnelle, on est assez vite rattrapé par l'histoire.

Il est intéressant de constater que c'est en mettant Royaumont au service d'un projet que nous avons déterminé notre politique d'investissement, dont la Région Île-de-France d'ailleurs est un des soutiens extrêmement fidèles depuis de nombreuses années. Nous avons défini notre politique d'investissement en fonction du projet culturel et non pas l'inverse. C'est-à-dire que l'on a commencé par tenter de développer un projet et c'est en fonction des besoins du projet culturel que nous avons engagé nos investissements. Pour donner quelques chiffres, depuis 1977, nous avons investi à peu près 27 millions d'euros sur le monument. Mais seuls 7 millions ont été consacrés à la restauration pure, donc à peine plus d'un quart. Cela veut dire que les trois quarts de l'investissement à Royaumont ont été consacrés à des acquisitions, donc à l'enrichissement du patrimoine, et surtout à des aménagements et à des équipements. La part dédiée à la pure préservation du patrimoine est finalement minoritaire dans l'investissement consenti sur le site de Royaumont.

Ce qui montre également que c'est le projet culturel qui a tiré finalement l'investissement à Royaumont, c'est que 50 % des investissements réalisés depuis 1977 ont été réalisés depuis moins de neuf ans. Il y a eu une accélération consécutive à la montée en puissance du projet culturel de Royaumont.

Le troisième élément que je voulais souligner est le suivant : nous avons fait le pari que ce sont les artistes, par leur présence permanente dans le monument historique, qui donnent vie à ce site. C'est donc vraiment la présence d'artistes à Royaumont qui est le facteur à partir duquel s'est construite toute notre politique d'investissements aussi bien que notre politique d'accueil du public. Avec cette double présence d'un patrimoine historique et d'artistes au travail (qui vont montrer les résultats de leur séjour dans le monument), il y a une possibilité de faire converger des publics qui peuvent utiliser plusieurs portes d'entrée pour accéder à Royaumont et se retrouver finalement sur un territoire « partagé ».

Promenade musicale
dans le jardin d'inspiration
médiévale.

Je voudrais vous soumettre quelques réflexions sur le rapport entre patrimoine et création. Je reviens toujours au cas de Royaumont car malheureusement je n'en connais pas beaucoup d'autres, donc ma vision est un peu courte. Il y a déjà, à Royaumont en tout cas, cette localisation géographique très particulière puisqu'on est aux franges de l'Île-de-France. Nous ne sommes plus en milieu urbain, nous sommes à l'écart et je pense que cet isolement dont sont victimes ou dont bénéficient (je ne sais pas ce qu'il faut dire) beaucoup de monuments historiques est quelque chose qui, pour moi, est déjà en soi un élément propice à la réflexion et à la création. On le voit à travers toutes les résidences d'artistes ; quand les artistes viennent s'immerger à Royaumont, se couper du monde, il y a une espèce de densification du temps qui est, je pense, due en bonne partie à cet écart dans lequel se trouvent des monuments tels que des abbayes.

La deuxième réflexion, je vous l'ai déjà livrée tout à l'heure, c'est l'idée d'une architecture qui, dans son usage, pousse au collectif. Il y a là une forme de prédétermination d'une architecture pour un certain type d'activités. Aujourd'hui, en tout cas dans le secteur du spectacle vivant qui est celui que nous pratiquons le plus à Royaumont, on constate que la création, le processus de création artistique, notamment pour des compositeurs, pour des chorégraphes, est de plus en



plus fondée sur la rencontre. Je crois que l'on est un peu moins dans la démarche du compositeur tout seul dans son studio face à son piano ou maintenant à son ordinateur, on est beaucoup plus dans quelque chose d'interactif. À Royaumont, une architecture comme celle qu'offre l'abbaye est aussi un facteur de rencontres qui favorise énormément les processus de création. Nous avons mis en place un dispositif qu'on appelle le « grand atelier », c'est-à-dire un lieu d'expérimentation qui réunit des créateurs de différents horizons : nous venons par exemple de faire travailler des équipes de marionnettistes avec des équipes de compositeurs et de musiciens qui ont expérimenté pendant un an, qui se sont retrouvées à Royaumont, et je pense que, d'après les témoignages que nous ont apportés ces équipes, le lieu a joué un rôle clef dans la réussite du projet comme lieu qui permet de se découvrir, d'expérimenter, d'être un peu à l'abri. Le côté « protecteur » du patrimoine peut être aussi quelque chose de très intéressant dans un processus de création.

Ce qui est aussi important, c'est le rapport avec l'architecture. À Royaumont, on s'occupe beaucoup de musique et je pense que la dimension spatiale, la dimension acoustique de ces lieux patrimoniaux peut jouer un rôle aussi extrêmement stimulant pour la création. J'entends la création dans un sens peut-être un petit peu large, mais il y a une idée que j'aimerais vous suggérer. La France a joué un rôle très important depuis la fin des années 1970 dans la renaissance de l'interprétation de la musique baroque. Il y a eu un phénomène d'abord animé par les Anglais et les Hollandais. Puis il y a eu émergence en France d'une vitalité absolument incroyable, dont on mesure encore aujourd'hui la dynamique à travers le nombre d'ensembles spécialisés dans la musique baroque, et de jeunes ensembles, qui naissent tous les jours. Et je constate que cette renaissance de l'interprétation de la musique baroque a eu lieu dans des sites à la fois non institutionnels et dans des lieux qui acoustiquement allaient favoriser justement l'écoute de cette musique elle-même non institutionnelle à cette époque, tant il est vrai que les maisons d'opéra et les salles de concerts à la fin des années 1970 méprisaient totalement cette approche de l'interprétation baroque. On constate ainsi que trois lieux, à mon modeste point de vue, ont été les acteurs de la renaissance de la musique baroque, à savoir l'abbaye aux Dames de Saintes, l'abbaye de Royaumont et l'abbaye d'Ambronay, parce que les espaces acoustiques offerts permettaient justement de faire entendre différemment ces musiques et d'engager des expériences sonores que ne permettaient pas des salles de concerts plus vastes et surtout plus sèches qui ne favorisent pas le travail sur les timbres. Je pense qu'il y a un rapport relativement clair – enfin, en tout cas, c'est ma théorie – entre l'utilisation de lieux patrimoniaux à travers leurs dimensions spatiales et acoustiques, des salles pas trop grandes avec une certaine acoustique. C'est à Royaumont, en 1980, que j'avais organisé la première grande session sur l'interprétation du chant baroque. C'était avec William Christie, René Jacobs, Philippe Lenaël, Philippe Beaussant, et nous étions vraiment à cette époque des chercheurs : c'était vraiment de



Répétition dans
le réfectoire.

l'expérimentation, mais qui a déterminé plein de choses. Et j'ai vu cette année-là déjà arriver de nouvelles générations d'artistes aujourd'hui consacrés, comme Guillemette Laurens, Dominique Visse, Gérard Lesne, qui venaient comme étudiants à Royaumont, et c'est chez nous que William Christie a, pour la première fois, dirigé *Le Rameau* dans le cadre du réfectoire des moines de l'abbaye de Royaumont et non pas, comme aujourd'hui, sous les ors du Palais Garnier de Paris.

Dans ce rapport à l'architecture, il y a aussi évidemment pour la création quelque chose de très fort. Nous passons des commandes à des compositeurs. Les espaces acoustiques de Royaumont peuvent être aussi de formidables stimulants pour eux, à la fois par les possibilités qu'ils apportent mais aussi par les contraintes qu'ils imposent. Nous passons commande chaque année à un compositeur d'une pièce que nous appelons *Électrocloître*. C'est une pièce électro-acoustique qui est conçue pour l'organisation spatiale et acoustique du cloître de Royaumont. Nous avons également passé une commande à un compositeur colombien pour notre jardin d'inspiration médiévale, *Hortus Electronicus*, qui avait trouvé dans l'environnement sonore de Royaumont une forte source d'inspiration



pour ce lieu. Nous avons passé commande à Thierry Blondeau, un remarquable compositeur, d'une œuvre qui utilise le cloître comme instrument de percussions : il s'est aperçu que l'on pouvait à travers le son distinguer les parties restaurées de l'abbaye des parties anciennes. Quand on frappait les colonnettes, cela sonnait creux, parce qu'elles avaient été totalement reconstituées au *xix^e* siècle, alors que si l'on frappait l'appareillage de pierres des murs, on produisait un son beaucoup plus mat. C'est assez intéressant de voir comment ce compositeur a révélé quelles avaient été les manipulations de l'architecture du cloître de Royaumont et comment, acoustiquement, il en a tiré parti. Il y a une interaction entre un patrimoine architectural et l'invention artistique.

Et puis je pense que ces monuments sont un peu impressionnants pour des créateurs, ils imposent ainsi une certaine exigence dans la restitution du travail, parce qu'il y a une forme de confrontation entre l'œuvre qu'ils sont en train de concevoir et ce patrimoine, avec toute son histoire et avec tout ce qu'il porte en lui. Il y a donc un défi qui s'impose au créateur quand il est installé dans un lieu, comme cette abbaye de Royaumont, qui l'oblige à se mesurer à lui.

Ce qui me paraît aussi important puisque, dans le spectacle vivant, le rapport avec le public est évidemment tout à fait essentiel, c'est que le monument historique peut aussi être un médium assez formidable entre le public, l'œuvre et les artistes. Je pense, sans savoir dire pourquoi, qu'on écoute différemment une œuvre dans un cadre architectural comme celui d'un monument historique, il n'y a pas le même rapport. Des spectateurs m'ont dit fréquemment qu'ils ne seraient jamais venus écouter de la musique contemporaine (parce qu'on produit beaucoup de musique contemporaine aujourd'hui à Royaumont) dans un autre cadre que celui d'un monument historique. C'est plutôt encourageant, il y a une sorte de valeur ajoutée que le monument peut apporter.

De surcroît, dans des lieux « communautaires » comme l'abbaye de Royaumont, il y a une forme d'abolition de la hiérarchie entre les espaces réservés aux artistes et les espaces réservés aux spectateurs. Quand on va dans un théâtre, on est quand même séparé. La scène est à la fois un lieu de rencontre, mais c'est aussi un lieu de séparation. Chacun a sa sortie, la sortie des artistes, la sortie du public, en général, à l'opposé. À Royaumont, et je pense que c'est vrai de beaucoup de monuments historiques, on utilise les mêmes entrées, les mêmes sorties, il y a un espace commun qui ne différencie pas les lieux exclusivement réservés aux artistes et les lieux réservés au public. Dans la transmission des œuvres, dans la relation, dans la rencontre entre les artistes et le public, le patrimoine peut jouer un rôle tout à fait singulier.

En conclusion, je voudrais vous donner deux exemples qui montrent à quel point, finalement, le patrimoine peut être une source de stimulation assez incroyable pour des aventures nouvelles liées au spectacle vivant et à la création. Royaumont a acquis il y a trois ans une bibliothèque musicale, la dernière grande bibliothèque musicale privée en France, la bibliothèque François Lang qui possède

beaucoup de premières éditions, des éditions annotées par leurs auteurs, des manuscrits de Debussy, de Berlioz, enfin des documents assez exceptionnels. Nous avons pu l'acquérir d'ailleurs grâce à un mécène qui a été convaincu moins par l'objectif de la conserver sur le territoire national et d'éviter qu'elle parte aux États-Unis et ne soit dispersée (parce que c'était le sort qui lui était réservé), que par l'idée d'en faire un lieu vivant et un lieu créatif où les artistes vont venir s'approprier ces partitions et les jouer. Nous avons donc créé un espace qui permet non seulement de consulter les partitions mais aussi de pratiquer la musique au milieu des partitions, un espace où des compositeurs, des chorégraphes viennent travailler et, à leur tour, déposer leurs partitions ou leurs dossiers. Nous sommes en train d'imaginer de passer des commandes à des compositeurs qui s'appuient sur des éléments de cette bibliothèque musicale. Il est ainsi étonnant de constater que cette bibliothèque musicale est finalement un formidable stimulant pour le projet artistique de Royaumont, et je dirais même aussi pour son projet patrimonial : nous avons réaménagé des espaces, à la fois des espaces pour conserver les œuvres et surtout accéder de la manière la plus simple possible à ces collections, mais aussi des studios de travail pour des résidents, avec des salles de répétition autour. Et donc cette acquisition, au départ purement patrimoniale, conservatrice, a été une source d'effervescence qui transforme profondément l'abbaye. On en aura encore un exemple quand nous allons inaugurer une nouvelle salle, également liée à ce projet, une magnifique salle de travail pour les artistes, de 300 mètres carrés, qui va finalement parachever cette acquisition de la bibliothèque musicale.

L'autre exemple que je voulais donner, parce que le patrimoine végétal nous intéresse beaucoup à Royaumont, surtout dans une abbaye cistercienne, est le suivant : nous avons passé commande à une équipe de jeunes paysagistes (Astrid Verspieren et Philippe Simonet), conseillée par une grande figure du jardin historique, Monique Mosser, d'un potager-jardin qui va réinvestir 9 000 mètres carrés du parc de Royaumont. Le projet s'appuiera sur des éléments de l'histoire de l'abbaye, mais dans un processus totalement créatif puisqu'on a associé à leur démarche un chorégraphe, un écrivain et un compositeur. Je ne peux pas encore en parler très précisément puisqu'il va se réaliser en 2011-2012 mais, à partir d'une réflexion sur l'évolution de la structure des jardins de Royaumont depuis le XIII^e siècle, on est passé à la commande d'un jardin qui va à la fois s'appuyer sur la dimension historique des espaces et se projeter vers l'avenir et associer ensuite des artistes de différentes disciplines.

Voilà les quelques réflexions et les quelques exemples que je peux vous donner pour nourrir cette réflexion sur le lien entre patrimoine et création. Il est vrai que, pour nous à Royaumont, ce patrimoine a été réinvesti dans une perspective dynamique qui fait de l'abbaye un lieu culturel aussi reconnu pour son action dans le domaine de la création musicale et chorégraphique que comme un monument historique exceptionnellement revalorisé.



L'abbaye de Royaumont
depuis le parc.



Le Festival d'Île-de-France : musiques et patrimoines

Olivier Delsalle

directeur du Festival d'Île-de-France

Mon intervention est principalement un témoignage à partir de l'expérience d'une manifestation, initiée par le conseil régional d'Île-de-France, faisant coïncider découverte musicale et découverte du patrimoine francilien.

Lieu de création, de dialogue et de découverte, le festival est ouvert sur les esthétiques et les genres musicaux. Nous abordons ainsi une grande variété de répertoires, populaires ou savants, du médiéval jusqu'à la création contemporaine, des musiques traditionnelles et des musiques du monde jusqu'aux musiques actuelles et la scène électronique. Ce voyage musical est fédéré par une thématique que nous renouvelons chaque année. À partir de celle-ci, il s'agit de découvrir comment des sociétés, des cultures ou des artistes se sont questionnés.

Le festival est également un voyage dans l'espace géographique francilien. Nous sommes en effet présents sur l'ensemble des huit départements franciliens. Le festival revêt ainsi un caractère itinérant en investissant de nombreux lieux de représentation, en milieu urbain comme en milieu rural. En 2010, ce sont trente lieux à dimension patrimoniale que nous avons fait découvrir ou redécouvrir au public à l'occasion des concerts que nous organisons. Ces lieux de représentation sont renouvelés chaque année pour environ 40 % d'entre eux.

Appréhendée comme un témoin de l'histoire de la Région Île-de-France et de ses habitants, notre acception de la notion de patrimoine est assez étendue puisqu'il peut s'agir d'un patrimoine inscrit ou non, classé ou non. Le type de lieux est également très varié : églises, châteaux, patrimoine contemporain, sites industriels, théâtres historiques, cirques, villages pittoresques, le village étant alors considéré dans sa globalité comme un lieu de mémoire. À titre d'exemple, nous

pouvons citer pour l'édition 2010 l'Académie Fratellini à Saint-Denis, le Pavillon Baltard à Nogent-sur-Marne ou l'auditorium Jean-Pierre Miquel à Vincennes.

Dans le contexte particulier qui nous occupe aujourd'hui, sans doute convient-il d'établir une distinction entre deux cas de figure possibles :

- celui d'une création que nous pourrions qualifier de « globale », où la proposition artistique se construit de manière simultanée avec le choix du lieu et où l'écriture est pensée en fonction et au regard du lieu de représentation ;
- celui où, à partir d'une proposition artistique préexistante ou d'un lieu donné, nous allons devoir trouver l'adéquation la plus pertinente possible afin que lieu et proposition artistique se répondent.

Création et lieux du patrimoine se nourrissent : lorsque la démarche artistique s'empare du lieu...

Il s'agit ici du cas où la proposition musicale ne précède pas le choix du lieu de représentation, mais au contraire se fait en fonction de celui-ci. Elle est alors totalement construite, pensée en fonction des caractéristiques et des propriétés de ce lieu.

Dans cette hypothèse, nous pouvons considérer que l'écriture musicale et le patrimoine se nourrissent mutuellement. Le lieu devient une source d'inspiration à part entière de la démarche artistique et le compositeur va prendre en compte pour créer et concevoir son œuvre les qualités et les propriétés du site : son esthétique, son esprit et l'atmosphère qui s'en dégage, son environnement, sa configuration, ses possibilités techniques d'aménagement, son acoustique...

Cette démarche s'inscrit généralement dans le cadre d'une commande. Malgré les difficultés qu'elle induit, notamment économiques, il s'agit de propositions auxquelles nous sommes particulièrement attachés et qui sont régulièrement inscrites dans la programmation. Je citerai trois exemples.

Les créations menées avec le compositeur Nicolas Frize, et notamment celle réalisée aux usines Babcock à La Courneuve, anciennes usines de fabrication de chaudières thermiques. Cette composition, intitulée *Auguste s'envole* et faisant participer deux cents choristes amateurs franciliens, a pris en compte toutes les contraintes de ce lieu industriel en s'adaptant à sa morphologie, son acoustique... Le travail d'écriture a permis d'aboutir à une proposition artistique sous forme de déambulation sonore, créant une atmosphère musicale particulière dans chacune des trois nefs composant l'usine.

Autre expérience que nous avons pu mener au sein du festival, la création par la compositrice Claire Renard de *La Muse en son jardin*, inspirée des poésies de Rainer Maria Rilke, à la roseraie de L'Haÿ-les-Roses, l'une des plus anciennes roseraies d'Europe. Nous étions cette fois-ci en extérieur. Là encore, il s'est agi d'une déambulation investissant tout l'espace sous la forme d'un parcours sonore.





Création musicale de
Nicolas Frize à la manufacture
de Sèvres (Hauts-de-Seine).

On peut enfin citer les installations sonores de Francis Faber au *Cyclope* de Tinguely en forêt de Fontainebleau. Il avait été imaginé un parcours électro-acoustique, complété par la présence de musiciens, des harmonies notamment, dispersés sur l'ensemble du site et à l'intérieur même de la sculpture. La variété des formes musicales et des timbres répondait ici à la structure même de la sculpture de Tinguely, composée de plusieurs apports successifs.

Dans ces trois exemples, nous voyons que l'espace a été investi dans sa globalité, donnant lieu à des formes de création atypiques où les notions de déambulation et de parcours musical ont toujours été très présentes. Ces formes musicales proposent au public à la fois la découverte d'une écriture musicale contemporaine et celle d'un lieu dans ses diverses composantes. Elles invitent par ailleurs le public à une dynamique d'écoute et à être actif à l'intérieur même de l'œuvre du compositeur.

Dernier exemple que j'aimerais mentionner et qui est un peu différent des exemples précédents. Il s'agit des collaborations que nous avons pu mener avec la compagnie Justiniana, dirigée par Charlotte Nessi. Dans les différentes créations réalisées, toutes autour de l'art lyrique, si le lieu n'est pas en soi l'objet même de l'inspiration, il est un élément essentiel à la réalisation de la proposition artistique en tant qu'élément structurant et signifiant.

Ainsi, dans ce travail, essentiellement mené en milieu rural, un village devient l'écrin, le décor naturel de l'intrigue. L'œuvre et le livret préexistent, et la création consiste en la prise en compte du lieu dans la mise en scène et la scénographie : un village avec une clairière à proximité pour une représentation de *Hansel et Gretel* d'Engelbert Humperdink, ou encore possédant une grange adéquate pouvant figurer l'auberge des *Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla, ou enfin pouvant permettre la présentation des différents tableaux de *Carmen* de Georges Bizet. Ce type d'expérience implique pour le festival un important travail de repérage des lieux, de manière à être au plus près des impératifs de mise en scène.

Nous sommes dans ce dernier exemple à la frontière entre ce que j'appelais une création « globale » et le fait de trouver un lieu adéquat à une proposition artistique préexistante.

Lorsque les projets répondent aux lieux ou les lieux répondent aux projets

C'est le cas pour la majorité des projets que nous accueillons. Nous partons d'une proposition artistique, création ou non, préexistante au choix du lieu du concert, pour laquelle nous recherchons le lieu d'accueil le plus adéquat, tout en veillant à être présents sur l'ensemble du territoire francilien. À l'inverse, nous pouvons partir d'un lieu du patrimoine et rechercher la proposition artistique qui pourra s'y rattacher de la manière la plus pertinente. Ces sites peuvent nous être



Concert symphonique
aux usines Renault
de Flins (Yvelines).

proposés par des collectivités territoriales ou par des associations de défense du patrimoine. Ils émanent également d'un travail d'inventaire important que nous menons en interne.

Le lieu apporte ici un écho particulier à la proposition artistique. Cette adéquation, ce « mariage », va s'opérer au regard de plusieurs facteurs, les deux éléments se rejoignant souvent autour d'un même héritage historique ou d'une même qualité intrinsèque.

L'enrichissement de la proposition artistique par le lieu peut intervenir à plusieurs niveaux.

La concordance esthétique ou chronologique entre lieux et répertoires

Le choix s'opère alors au regard des caractéristiques du lieu : son intérêt architectural et esthétique, son histoire, la qualité de sa restauration, sa fonction traditionnelle et son usage contemporain.

L'adéquation en termes de contenu artistique et de contenant se fera alors en harmonie comme par exemple dans le cadre d'un château du XVII^e siècle et d'un répertoire baroque, ou d'un répertoire médiéval et d'une collégiale construite entre le milieu du XII^e siècle et le début du XIV^e siècle, telle Champeaux en Seine-et-Marne. La réunion lieu et répertoire peut également se fonder sur une certaine dissonance, voulue comme telle, à l'exemple de la présentation d'une création contemporaine dans un bâtiment industriel du XIX^e siècle. Citons par exemple la création du compositeur Zad Moultaqa à la manufacture des Œillets d'Ivry-sur-Seine en 2010. Inspirée par ailleurs d'une tradition populaire et orale essentiellement rurale, le *zajal*, nous pouvons dire qu'il y avait ici une double dissonance.

Dans ce dernier cas, nous touchons à un autre critère de choix possible pour le lieu de représentation, à savoir sa poésie, sa capacité à susciter l'imaginaire du spectateur.

La puissance imaginaire du lieu et ses qualités intrinsèques

L'adéquation se fonde ici sur l'essence ou la nature profonde du lieu. Nous nous inspirons de l'émotion portée par le lieu, par-delà même sa qualité architecturale et la concordance esthétique ou chronologique.

Nous avons ainsi pu faire entrer en résonance la halle de marché de Méréville en Essonne avec un répertoire traditionnel réunionnais, le *maloya*, issu de traditions musicales rurales. Nous avons également présenté des musiques traditionnelles d'aujourd'hui dans un cirque, l'Académie Fratellini, en fondant la rencontre sur le fait qu'il s'agissait d'un lieu de rassemblement, propice à la fête, d'un lieu d'ouverture, s'inscrivant dans un territoire particulier (nous sommes très attachés à cette notion de territoire qui, je crois, est indissociable de la notion de patrimoine). Autre exemple, les concerts que nous proposons dans le parc du château de Villarceaux (XVIII^e siècle), lieu particulièrement propice à la promenade, à la

déambulation, et dans lequel nous avons pu imaginer une manifestation présentant des répertoires de musiques traditionnelles à l'occasion d'un parcours libre proposé dans le parc. Ici, c'est la nature même du lieu, c'est cet esprit de promenade qui s'en dégage, qui fait que les deux projets peuvent se rencontrer.

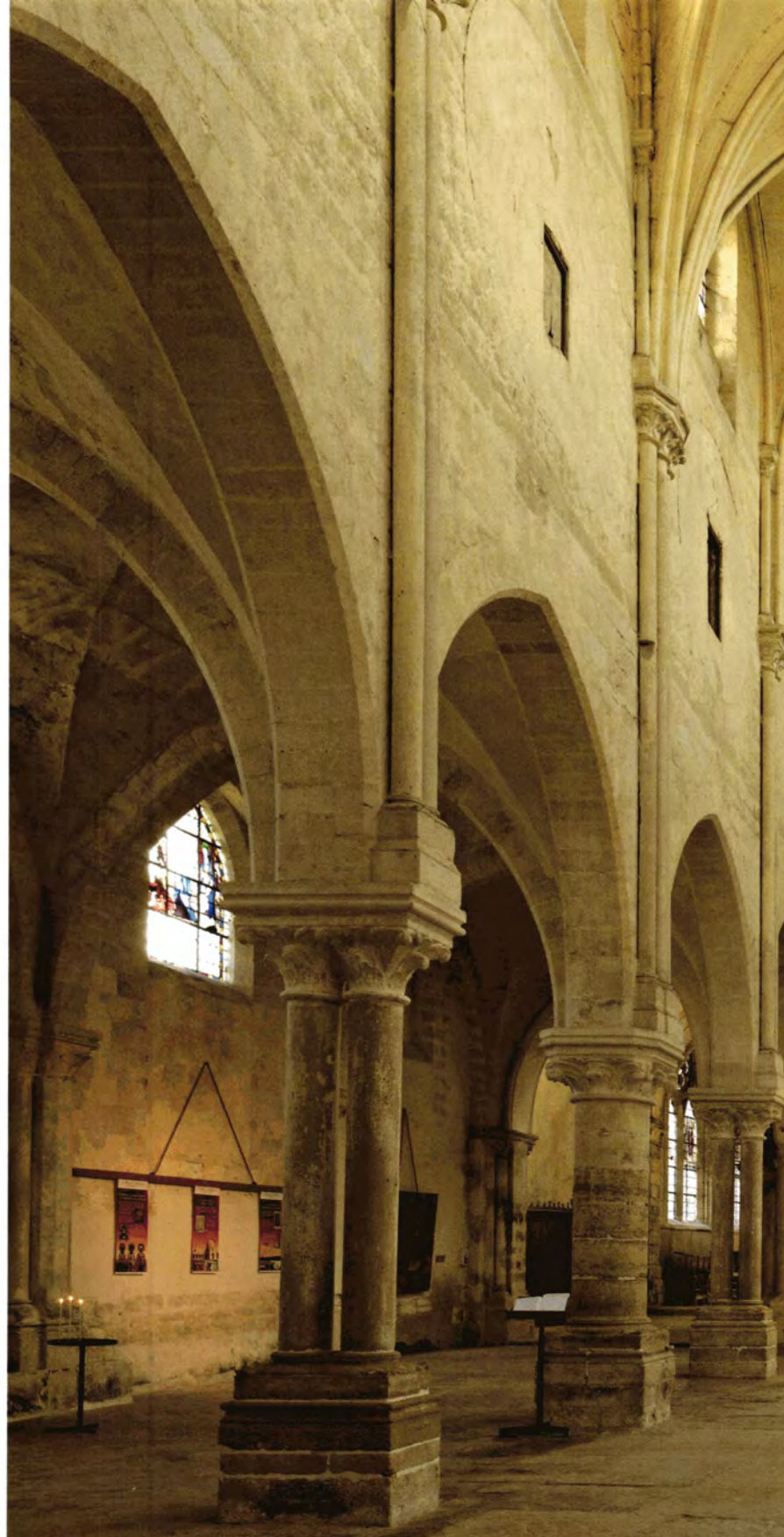
Enfin, si nous choisissons de prendre une liberté relative et si nous nous éloignons un peu de critères stricts de concordance historique, nous pouvons également considérer qu'un même lieu, selon la manière dont il est envisagé, peut être l'écrin de projets très divers.

Ainsi, si nous considérons l'exemple de la grange de l'abbaye de Port-Royal des Champs, dans laquelle nous retournons chaque année, des projets aux esthétiques très différentes les unes des autres ont pu y être produits. Le caractère rustique du bâtiment mais dans le même temps la noblesse de ses lignes, sa pureté, a permis d'y proposer l'épopée mandingue de Soundjata, racontée par le magnifique griot qu'était Sotigui Kouyaté, sans que la question de l'adéquation du projet et du lieu ne se pose. Ce même lieu envisagé du point de vue de son histoire, celle d'une abbaye de femmes combatives, a permis d'imaginer en regard la présentation d'un opéra de chambre de Schubert, *Les Conjurées ou la croisade des Dames*, inspiré de *Lysistrata* d'Aristophane, racontant lui aussi une histoire de combat au féminin. Enfin, en 2010, nous avons pu y présenter *Le Festin de Babette* de Karen Blixen sous forme d'un concert-lecture avec en écho au texte l'écoute d'hymnes protestants des îles Féroé. Ce texte et ce concert s'inscrivaient tout à fait en résonance avec une certaine radicalité de la doctrine janséniste et l'austérité de la règle de saint Benoît.

C'est dire que pour nous, en tant que festival, la capacité d'un lieu à accueillir une proposition artistique n'est pas systématiquement contrainte par l'héritage que véhicule ce lieu. Le caractère patrimonial du lieu de représentation permet également une écoute différente de celle que l'on peut rencontrer dans un lieu ordinaire de spectacle, en ce sens qu'elle est enrichie de l'atmosphère, de l'émotion portée par le lieu. Je souhaitais par ailleurs insister ici sur cette idée que le patrimoine n'enferme en aucun cas la création. Au contraire, il permet bien des passerelles. Cette liberté que nous prenons parfois apporte un regard neuf sur le bâtiment avec un angle plus dirigé sur tel ou tel aspect du lieu ou de son histoire, ce qui renouvelle *de facto* la curiosité du public pour ce lieu. En d'autres termes, c'est la résonance du lieu par rapport au projet ou du projet par rapport au lieu qui est l'aspect déterminant, par-delà une adéquation historique stricte.

Permettez-moi une courte digression sur un patrimoine un peu particulier qui est celui des lieux de spectacle. Nous allons souvent dans des théâtres ou des cirques historiques, tels le Cirque d'hiver à Paris, le théâtre de l'Atelier, le théâtre des Bouffes du Nord ou encore le théâtre d'Étampes. Il est assez frappant de voir que, dans ces lieux, la proposition contemporaine est tout à fait bien accueillie et ne paraît pas incongrue. Il est assez remarquable de voir que ces lieux historiques sont encore aujourd'hui capables de porter la création.

La collégiale de Champeaux
(Seine-et-Marne) a prêté
son cadre prestigieux au
Festival d'Île-de-France.







Le plafond du théâtre
d'Étampes (Essonne).

Nos idéaux de programmation se heurtent cependant à des contingences qui nous amènent parfois à renoncer à présenter certains projets malgré une réelle complémentarité possible. Le choix du lieu de représentation est en effet soumis à certaines contingences que nous devons prendre en compte.

Les limites et contraintes à nos idéaux de programmation

La première, c'est la nature du répertoire présenté et notamment la distinction entre répertoire profane et sacré puisque investir des églises, investir des abbayes lorsqu'elles sont toujours affectées au culte, oblige souvent à n'y présenter qu'un répertoire sacré et à obtenir de la part du clergé affectataire la validation du contenu du programme.

Le lieu peut également conditionner la forme même des représentations possibles. Ainsi, les manoirs ou les châteaux disposent rarement de salles d'une capacité supérieure à cent places, ce qui nous demande de penser des formes particulières de concerts. Cela s'est traduit notamment par la mise en place de salons de musique. Ces concerts-lectures intimistes nous permettent de faire découvrir un patrimoine qui est habituellement fermé au public, et cela dans une forme spectaculaire adaptée au lieu.

La troisième catégorie regroupe des contraintes surtout d'ordre technique :

- l'acoustique et les nuisances sonores environnant le lieu. Certains lieux absolument magnifiques sont malheureusement situés sous des voies aériennes ou à proximité de voies rapides qui empêchent l'organisation de concerts ;
- la jauge et la disposition possible du public. Il est ainsi parfois difficile d'organiser un concert dans une église romane avec des piliers importants interdisant de disposer correctement les spectateurs ;
- le respect des normes de sécurité liées aux établissements recevant du public, particulièrement pour les lieux industriels. C'est une contrainte importante, et le respect de ces normes induit souvent des coûts onéreux d'aménagement du bâtiment. Si nous disposons du savoir-faire pour réaménager ces lieux, le coût de ces aménagements a parfois été un frein à l'accueil du concert.

Enfin, quatrième contingence, liée à la nature itinérante du festival : l'environnement du concert et le bassin de population où nous nous installons. Ils sont pour nous un facteur déterminant dans le choix d'organiser ou non un concert. Nous allons ainsi être attentifs au tissu local existant, aux relais d'implantation locaux, afin que le concert puisse s'intégrer pleinement à la dynamique locale.

La vocation patrimoniale du festival peut parfois s'avérer être une difficulté pour l'accueil de certaines propositions artistiques, notamment en raison de possibilités techniques réduites inhérentes à ce type de lieu. Je pense particulièrement à la création contemporaine, à certaines formes théâtralisées de concert ou la présentation de répertoires amplifiés. Les jauges qui sont parfois induites par ce type de bâtiment sont également difficilement conciliables avec un objectif plus quantitatif de spectateurs touchés par l'événement.



Concert à l'abbaye de
Maubuisson (Val-d'Oise).



Cette double vocation, patrimoniale et musicale, demande aux équipes des compétences particulières et une organisation singulière par rapport à d'autres manifestations festives. Les modalités de réalisation impliquent en effet des logiques de production et d'organisation sensiblement différentes d'un lieu fixe. Sans doute s'agit-il d'une production peut-être plus empirique qui doit en permanence être réactive et s'adapter à l'environnement du concert (nous n'avons pas toujours par exemple toutes les conditions idéales en termes de loges, de mise à disposition des lieux, de temps possible de répétition...).



Le festival à la Rotonde
des locomotives de Longueville
(Seine-et-Marne).

Le patrimoine a cependant permis :

- de construire une singularité festivalière forte et unique par l'ampleur de son territoire d'action et la diversité de l'offre patrimoniale proposée. Cette relation est donc un élément essentiel de l'identité de la manifestation s'attachant à apporter sens et émotion, à travers la complémentarité recherchée contenu/contenant, faisant du lieu du spectacle une composante à part entière du projet artistique et non un simple réceptacle ;

- de contribuer au maillage territorial porté par la manifestation, par une vision élargie de sa définition et par l'importance attachée à la notion de territoire. Le festival est ainsi présent tant en zone de forte densité qu'en zone rurale, prenant en considération les caractéristiques territoriales de la Région Île-de-France ;

- de faciliter la circulation, la diversification et le décloisonnement des publics. Par-delà la recherche d'une concordance ou d'une complémentarité entre contenant et contenu, le concert organisé dans un cadre patrimonial est une opportunité pour le public d'une double découverte. Certains viendront à l'événement motivés par l'intérêt qu'ils portent à l'artiste ou à l'œuvre, et découvriront à cette occasion un lieu patrimonial inconnu jusqu'alors ; d'autres viendront sur une motivation fondée sur la découverte d'un lieu ; d'autres enfin, les plus nombreux, viendront motivés par l'alchimie créée par la présentation d'un programme donné dans un lieu donné. Lors des enquêtes menées auprès du public, la moitié des spectateurs déclarent que la découverte du lieu de concert constitue un critère essentiel dans leur choix. C'est une motivation particulièrement importante au regard de la géographie de la région : le public parcourt souvent une distance importante en Île-de-France, dans une région parfois semée d'embûches [circulation difficile]. Par ailleurs, la proposition culturelle musicale à Paris et en Île-de-France est de plus en plus riche et le lieu de concert apporte un plus certain ;

- d'apporter une proximité dans la diffusion et une désacralisation du lieu de concert. Cela concourt à la découverte de répertoires que le public n'irait pas voir dans des lieux traditionnels de représentation. Pour le public dit local, c'est-à-dire provenant du bassin de vie dans lequel le concert est organisé, le festival apporte une proximité de la diffusion contribuant à la découverte musicale dans un lieu de voisinage, familial, un lieu du quotidien, parfois redécouvert à l'occasion du concert. Cette redécouverte du lieu patrimonial sous un angle différent est un élément important de la motivation de ce public.

En d'autres termes, je crois que patrimoine et musique permettent une double appropriation par le public, à la fois une appropriation de l'œuvre musicale présentée bien sûr, mais également une appropriation de son territoire et de son patrimoine propre.

DÉBAT

Gilles Catherine

chargé d'opérations à la Région Haute-Normandie

J'ai en charge une chapelle jésuite que je dois transformer en auditorium, après restauration. Nous sommes actuellement en phase de programmation et nous avons travaillé avec un acousticien, qui est je crois le même que celui avec lequel Monsieur Maréchal a collaboré : Monsieur Denayrou, de la société Altia. Nous avons d'abord essayé de préciser quelle musique nous allions faire dans le lieu, étant donné que c'est une chapelle avec une réverbération assez longue, et nous avons, avec Monsieur Denayrou, travaillé sur ce que nous allions pouvoir mettre en place pour corriger légèrement cette réverbération. Je voudrais savoir quelle a été votre démarche acoustique à Royaumont puisque vous y faites de la musique depuis les années 1930 et même de la danse si j'ai bien compris, ce qui n'a rien à voir au niveau acoustique.

Francis Maréchal

Au début, lorsque les Gouin ont créé les Rencontres en 1936 (bien sûr, mes souvenirs sont assez vagues... mais il y a des photos !), Royaumont avait encore un côté un peu salon. Il y avait beaucoup d'objets mobiliers, notamment des tapisseries. Je ne sais pas si c'est sans le savoir ou au contraire de manière tout à fait délibérée, mais ils ont sans doute réduit le temps de réverbération du réfectoire qui effectivement est relativement important. Un élément aussi que j'ai oublié de préciser tout à l'heure, qui prouve d'ailleurs que les Gouin avaient une vision à très long terme : la première chose qu'ils ont faite en 1936 quand ils ont décidé d'organiser

ce premier concert dans le réfectoire, c'est d'y installer un orgue – et un orgue monumental : c'est un Cavaillé-Coll de 1864 qui a quarante-huit jeux et trois claviers. Je pense que l'instrument joue aussi par sa présence un rôle acoustique d'absorption. Donc je ne sais pas du tout si c'est de manière intuitive ou inconsciente, mais je pense qu'il y a déjà eu effectivement une prise en compte de l'acoustique du réfectoire, qui n'est pas une acoustique extrêmement réverbérante quand même : les acoustiques romanes le sont beaucoup plus, on pense évidemment à celle du Thoronet.

Mais il y a des limites que l'on ne peut pas dépasser. Par exemple lorsque nous avons monté *Pléiades* de Xenakis avec les percussions de Strasbourg, nous avons plutôt choisi le cloître de l'abbaye, qui présente une acoustique aussi remarquable mais beaucoup moins réverbérante que celle du réfectoire. On pousse les choses le plus loin possible, mais il y a des répertoires qu'on ne s'autorise pas à présenter.

Avec Richard Denayrou (puisque nous avons le même acousticien qui suit tous les programmes et les progrès acoustiques des différents lieux de Royaumont), nous avons installé des systèmes de tentures avec des coefficients d'absorption importants que l'on peut placer un petit peu où l'on veut sur les murs du réfectoire, ainsi que des grilles que l'on monte avec des systèmes qui s'accrochent dans les voûtes, directement, tout cela étant sur le principe de la réversibilité cher aux Monuments historiques. C'est vrai que quelquefois c'est un peu décourageant d'entendre les Monuments historiques vous parler de réversibilité, parce qu'on a l'impression que toute action contemporaine dans un monument historique n'est acceptable que si

elle est réversible, ce qui à mon avis fait un peu débat ; mais cela peut être aussi une contrainte stimulante, et là en l'occurrence nous avons un résultat intéressant. On peut manipuler exactement comme l'on veut ces grilles, qui comportent notamment des panneaux acoustiques qui augmentent la lisibilité. Et donc on peut tout faire varier en fonction à la fois du répertoire que l'on donne dans le réfectoire, mais aussi de la disposition de la scène. Comme le réfectoire est un grand rectangle, la scène pour les artistes peut se disposer de diverses manières, et nous pouvons jouer de cette adaptabilité des moyens acoustiques. En même temps, Richard Denayrou a toujours dit qu'il fallait respecter les propriétés acoustiques propres du réfectoire et qu'il ne fallait pas en faire par exemple un studio d'enregistrement. Mais je pense qu'il a su effectivement apporter des corrections qui font que l'on peut donner, comme on l'a fait il y a trois semaines, *La Demoiselle élue* de Debussy, avec un orchestre de quarante-cinq musiciens et un chœur de dix-huit femmes dans des conditions acoustiques tout à fait acceptables.

Sarah Louchensky

consultante

À propos de « l'esprit du lieu », vous disiez que vous n'aviez jamais trouvé à Royaumont l'esprit du lieu mais que vous aviez cherché à inventer quelque chose de nouveau. Selon vous, est-ce qu'il faut essayer de toujours respecter l'esprit du lieu ou l'histoire d'un lieu patrimonial, ou au contraire chercher à inventer quelque chose de radicalement différent ?

François Maréchal

L'esprit du lieu, on en parle beaucoup dès que l'on investit un monument historique. Pour moi, il était difficile à déterminer à cause de la complexité et des paradoxes que véhicule l'histoire de Royaumont. Au début (mais je suis revenu depuis sur cette prétention), on s'est dit « mais non, on ne va pas chercher l'esprit du lieu, c'est à nous de donner l'esprit au lieu ». Comme il y a une espèce de diversité, de discontinuité historique à Royaumont, on s'est dit que finalement on pouvait aussi en jouer, y compris en matière patrimoniale. Par exemple, si l'on prend l'époque des religieuses de la

Sainte-Famille de Bordeaux, elles souhaitaient un retour à Saint-Louis mais, en même temps, quand elles ont été confrontées à la restauration du cloître de Royaumont, au lieu de s'occuper des toitures qui couvraient les galeries, elles ont décidé – beaucoup plus pour des raisons fonctionnelles que pour revenir à un état médiéval rêvé – d'aménager des terrasses, et ces terrasses servaient aussi de liaison entre les différents bâtiments. Quand nous avons nous-mêmes été confrontés à la problématique de la restauration du cloître, lors du passage devant la commission supérieure des Monuments historiques, il y avait deux théories : soit on revenait au XIII^e siècle, soit on préservait cet héritage du XIX^e siècle. Nous, nous défendions la deuxième option, et c'est celle qui a finalement été retenue, à la fois parce que c'est une trace de l'histoire essentielle pour comprendre Royaumont mais aussi parce qu'elle correspond aux besoins fonctionnels.

Pour revenir à votre question, il n'y avait pas vraiment de volonté de faire le contraire de ce qui s'était fait avant. Il y avait simplement l'idée que Royaumont devait pouvoir répondre à des préoccupations contemporaines et agir, puisqu'on avait en tant que fondation un cahier des charges extrêmement ouvert, dans des domaines artistiques sur lesquels il pouvait sembler y avoir un manque à combler parce qu'ils n'étaient pas assez pris en compte par la communauté institutionnelle, par exemple le travail sur les musiques du Moyen Âge ou la formation de chanteurs, au moment des grands débuts de Royaumont dans les années 1980. Donc il n'y avait pas de volonté de rupture et, de ce point de vue-là d'ailleurs, on prolongeait l'action de Henri Goüin, parce que par exemple après la guerre il y a eu des grandes rencontres littéraires à Royaumont. Certains prétendent que le nouveau roman y est en partie né, dans la mesure où Nathalie Sarraute, Claude Simon et Alain Robbe-Grillet étaient des grands habitués de Royaumont. La rencontre pluridisciplinaire autour des sciences de l'homme, dans les années 1960, a été aussi l'un des grands moments de Royaumont. Déjà en 1936 (en somme, on n'a rien inventé !), les Goüin avec Henry Prunières avaient commencé à revaloriser des œuvres musicales du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles et de la Renaissance qui avaient été complètement oubliées. Royaumont s'inscrit donc un peu dans cette

idée, non pas de faire le contraire de ce qui s'est fait avant, mais de répondre à des préoccupations de notre temps avec un outil qui est celui d'une abbaye.

Olivier Delsalle

Pour nous, plutôt que les termes d'histoire du lieu, d'héritage ou d'esprit du lieu, nous préférons celui de résonance du lieu par rapport à un projet artistique, car il est beaucoup plus ouvert et permet beaucoup plus de passerelles par rapport à une proposition artistique donnée pour trouver l'écrin qui va être le plus à même de la mettre en valeur et inversement.

Nicolas Pierrot

J'ai eu le grand plaisir d'assister à *La Demoiselle élue* à Royaumont et j'ai cru comprendre qu'il y avait un enregistrement en même temps. Mais lorsque le spectateur entend un tel concert, avec une telle densité de musiciens dans une salle qui finalement n'est pas si grande, ça prend aux tripes ! Il y a une dimension du lieu qui construit l'émotion du spectateur. Est-ce que vous avez la main pour imposer une esthétique Royaumont dans les enregistrements, est-ce qu'en gros je vais retrouver dans l'enregistrement le plaisir que j'ai eu en étant que spectateur ?

Francis Marechal

Je vais malheureusement vous décevoir, car il n'y a pas eu d'enregistrement (à part un enregistrement systématique pour nos archives). Il y a certes un projet de CD, mais qui n'est pas encore décidé. Sur la première partie de votre remarque, c'est vrai que dans certains cas on pourrait considérer que l'acoustique crée une espèce de tension supplémentaire, qui est inhabituelle pour une œuvre, et cela peut être aussi une sorte d'expérience de redécouverte de cette œuvre : que ce ne soit pas tout à fait l'acoustique qu'il faut, mais justement une autre, qui fait entendre l'œuvre d'une façon différente.

J'ai un cas assez intéressant : on a voulu confronter *La Gran Partita* pour instruments à vent de Mozart avec une commande que l'on a passée à un compositeur argentin, Daniel D'Adamo. C'était en ouverture de saison, on cherchait à la fois à être dans une confrontation d'un chef-d'œuvre du répertoire et d'une œuvre nouvelle, et en même temps dans la confrontation de deux

espaces. D'Adamo a voulu que son œuvre soit donnée dans l'ancien réfectoire, alors que *La Gran Partita* était jouée au milieu du cloître avec une acoustique très différente, qui aurait été une acoustique sans doute plus objective pour l'œuvre de D'Adamo, mais lui, justement, a trouvé que cette densité sonore qu'offrait l'acoustique du réfectoire était aussi tout à fait intéressante pour son œuvre. Nous sommes donc dans un dialogue avec les artistes. C'est l'Orchestre des siècles, de François-Xavier Roth, qui a donné cet ouvrage ; c'est un orchestre que l'on aime beaucoup parce qu'il a su, à mon avis, s'approprier l'acoustique du réfectoire. Il avait déjà un jeu et une qualité de timbres exceptionnelle bien adaptés à des acoustiques un peu réverbérées, mais je pense qu'en trois ans à Royaumont il a su trouver une adéquation entre le son de l'orchestre et, si j'ose dire, le son du réfectoire.

Pour ce qui est des enregistrements, nous en avons fait quelques-uns. On vient par exemple de publier chez Aeon, avec un autre ensemble de la résidence, l'ensemble Musica Nova de Lucien Kandel, la *Messe* de Machaut retravaillée avec des musicologues et enregistrée à Royaumont. Nous n'avions aucune prétention de direction artistique sur cet enregistrement, simplement nous avons recommandé qu'il ait lieu dans l'ancien réfectoire, et je trouve que dans la restitution sonore de cette messe on perçoit la dimension acoustique du lieu.

Bénédicte Duthlon

Puisque vous avez parlé du classement de l'abbaye au titre des Monuments historiques, j'aimerais savoir si concrètement, pour certains projets d'aménagement récents, cette mesure de protection avait posé des problèmes de non-acceptation par le service des Monuments historiques ; et également savoir si le statut de fondation apporte une certaine souplesse par rapport au statut de collectivité locale.

Francis Marechal

Pour l'instant, on a toujours réussi à s'entendre avec les Monuments historiques, et l'on n'a pas encore eu à ma connaissance de refus de travaux. Pour être tout à fait complet, on a juste une divergence d'opinion sur quelque chose d'extrêmement fonctionnel : la création d'un ascenseur. Royaumont est très haut, et c'est cela



Activités liées au
Festival d'Île-de-France
au domaine de
Villarceaux (Val-d'Oise).

son caractère royal. Il y a une élévation importante et donc, pour l'accessibilité des personnes à mobilité réduite, c'est quand même un vrai problème. Nous voulions faire un ascenseur très contemporain dans une cage d'escalier néogothique, mais cela ne passe pas. C'est le seul dossier sur lequel nous n'avons pas trouvé un terrain d'entente.

Sinon, je dois dire que les Monuments historiques ont une bonne écoute et je pense qu'ils ont réussi à prendre en compte le fait que Royaumont était un lieu vivant, qui avait un projet, et que ce projet pouvait infléchir un peu leurs propres règles en matière de respect du patrimoine. Et je dirais même que Royaumont a été assez favorisée par les Monuments historiques en termes d'allocations de crédit – et d'ailleurs aussi par la Région Île-de-France. Je pense que la dynamique du projet artistique de Royaumont y a contribué, parce qu'il y a une mise en valeur de ces restaurations qui est immédiate et donc satisfaisante pour nos subventionneurs.

Donc on est dans un dialogue. D'autant que, comme je le mentionnais tout à l'heure, il y a eu tellement de tranches dans l'histoire de Royaumont avec des aménagements assez radicaux (par exemple, l'escalier mis en place au ^{xvii}^e siècle par Henri de Lorraine pour sa résidence dans le bâtiment des Convers a été construit avec les pierres tombales des moines), que cela crée une tradition de liberté, de manipulation du lieu qui peut-être augmente la tolérance des Monuments historiques.

Pour ce qui est de la fondation, je pense que l'avantage d'être propriétaire, c'est que l'on a une maîtrise complète du monument, c'est notre responsabilité de l'entretenir, de le restaurer. Évidemment, c'est une responsabilité qui trouve très vite ses limites sur le plan financier, parce que c'est très clair que l'on ne pourrait pas financer cela sur nos fonds propres : nos partenaires publics sont extrêmement présents à nos côtés. L'avantage peut-être qu'on présente par rapport à un monument qui appartient à une collectivité territoriale, c'est que nous assurons maintenant systématiquement la maîtrise d'ouvrage sur tous les travaux, d'autant qu'il n'y a pratiquement plus un chantier qui ne combine pas à la fois une dimension restauration du monument historique, avec des crédits très fléchés de l'État, et une partie aménagement-équipement. Lorsqu'on a restauré le réfectoire par exemple, on l'a en même temps

totalement équipé et aménagé. Dans un même chantier, on combine en quelque sorte deux catégories de travaux et, de ce point de vue-là, le fait d'être propriétaire du monument et d'avoir la maîtrise d'ouvrage des travaux est peut-être un avantage.

Françoise Patrigeau

Il me semble par mon expérience que c'est toujours une affaire de négociation dans ces cas-là, et je pense que vous êtes un bon négociateur...

Arlette Auduc

Ce qui m'a frappée à Royaumont, c'est que davantage qu'une négociation avec l'architecte en chef des Monuments historiques, c'est plutôt une collaboration. On sent qu'il y a des projets qui sont menés en commun. Bien sûr, de par ses missions et de par son rôle, l'architecte en chef est là pour faire en sorte qu'un certain nombre de règles soient suivies. Il n'empêche qu'il accompagne le projet et qu'il en est partie prenante, me semble-t-il. Cette collaboration n'est peut-être pas si courante... On voit en tout cas à quel point elle porte ses fruits et à quel point elle est positive. C'est aussi l'un des atouts de Royaumont et c'est aussi l'un des intérêts de ce qui s'y passe.

Sophie Dransart

chargée du Patrimoine et de la Culture au Parc naturel de la vallée de Chevreuse

Jusque-là, on a surtout évoqué la création dans des lieux prestigieux ; mais Monsieur Delsalle a parlé de l'art lyrique dans les villages, ce qui rejoint davantage nos préoccupations au sein du Parc naturel de la vallée de Chevreuse. Comment articuler les interventions dans des lieux qui sont moins prestigieux, dans un patrimoine plus modeste et comment est-ce que la création peut aussi s'intégrer dans un patrimoine peut-être moins facile pour l'acoustique que le réfectoire de Royaumont ?

Olivier Delsalle

Ce ne sera pas forcément les mêmes répertoires que l'on va y présenter, mais le Festival d'Île-de-France se déploie à la fois sur des lieux prestigieux du patrimoine

et également dans du milieu urbain, sur des halles de marché, bref dans tout ce qu'on peut appeler des lieux de mémoire. Se pose ensuite le problème technique de pouvoir présenter le répertoire. Mais c'est là que peut intervenir la notion de territoire, c'est-à-dire qu'à partir d'un lieu identifié, même dans le milieu rural et sur un bâtiment modeste, on s'attache également à valoriser ce patrimoine par des visites et par des activités périphériques aux concerts. Nous avons monté des visites de jardins, d'exploitations, des cressonnières à Méréville, tout ce patrimoine, j'allais dire ce terroir, rural et régional que l'on ne va pas découvrir à l'occasion d'un concert sauf quand il est sous forme de déambulations, de fanfares, d'harmonies... Au Festival d'Île-de-France, on ne plaque jamais un concert dans un endroit : on prend bien sûr contact avec le tissu associatif, les collectivités territoriales..., mais on va surtout penser à comment on peut « habiller » ce concert, comment on va pouvoir le nourrir. Si l'on va à la halle de Méréville, on va être dans un milieu rural, on va essayer de voir comment on peut faire découvrir ce patrimoine rural, et cela va surtout se faire à travers des promenades, des randonnées, des visites commentées et parfois peu en termes de concerts *stricto sensu*.

Nathalie Andries

Festival d'Île-de-France

Je pourrais dire en complément qu'il y a quand même un critère incontournable, c'est de trouver un lieu qui puisse contenir le concert, de préférence de manière fermée. Ce n'est pas toujours facile. Mais quand on fait des projets qui investissent un village, on cherche justement à montrer des sites caractéristiques du patrimoine rural francilien. Par exemple, le village de Genainville, à côté de Villarceaux, est très caractéristique de l'architecture du Vexin français, avec un passé très ancien puisqu'il possède un site gallo-romain. C'est sur ce site archéologique qu'on avait pensé faire le concert, mais les conditions techniques liées à ce spectacle n'ont pas permis de l'implanter dans ce lieu de patrimoine « officiel » et l'on est donc revenu sur le village. Ce patrimoine était alors peut-être moins reconnu, mais il est lui aussi témoin d'une histoire et d'un territoire qui est celui du Vexin français. On a fait la même chose pour

Hansel et Gretel, quand on l'a implanté dans un certain nombre de villages de Seine-et-Marne ; il s'agissait de villages situés en bordure de la forêt de Fontainebleau, qui sont représentatifs aussi de tout un patrimoine rural, de toute une façon d'exploiter la terre. On a alors travaillé à la fois sur le village et également sur les bois et clairières qu'il y avait autour. Je dirais donc qu'on peut monter ce genre de projets, mais de façon peut-être ponctuelle, car l'automne en Île-de-France n'est pas toujours très clément, et cela ne permet pas aux musiciens d'être dans des conditions optimales d'interprétation. Par conséquent, le festival privilégie les lieux en intérieur, mais pas forcément avec ce critère de patrimoine officiel ou non officiel, plutôt de patrimoine comme lieu de mémoire. C'est vrai que quand on veut rassembler toutes les contraintes, c'est-à-dire de jauge, d'acoustique, on se retrouve majoritairement dans des bâtiments plus officiels.



Installation à la Cité internationale universitaire de Paris.

Intervenants

Henriette ZOUGHEBI, vice-présidente
du conseil régional, chargée des lycées
Laura BARTOLONI et Julien VENTALON,
architectes (agence Beva)
Pierre LEMONIER, architecte-urbaniste,
directeur du GIP d'Argenteuil

Après-midi du 19 octobre 2010

La ville aujourd'hui : ruptures et/ou continuités

Le 1 % artistique dans les lycées

Henriette Zoughebi

Débat

Architecture contemporaine et sites historiques : le fort de Buc

Laura Bartoloni et Julien Ventalon

Designers et paysagistes sur la « dalle » d'Argenteuil

Pierre Lemonnier

Débat



Le 1 % artistique dans les lycées

Henriette Zoughebi

vice-présidente du conseil régional, chargée des lycées

Vice-présidente en charge des lycées, je suis évidemment très attentive aux lycéens, et il est important d'affirmer cette double responsabilité. Je vais donc vous donner ma position sur le 1 % et surtout vous livrer les orientations sur lesquelles nous travaillons en ce moment avec mon collègue Julien Dray, qui est en charge des politiques culturelles. Le dispositif du 1 % a été créé en 1951. C'est une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art à des artistes. Elle consiste à consacrer à l'occasion d'une construction ou d'une extension d'un bâtiment public 1 % du coût des travaux à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues par des artistes pour être intégrées au bâtiment. La Région est donc concernée en particulier avec la construction et la rénovation des lycées.

Évidemment, la construction d'un lycée, qui est donc le patrimoine de demain, est en soi un événement très important pour toute la population d'une ville. Cette construction est un travail d'artistes puisqu'à la fois il a pour but de répondre à des fonctionnalités, à des besoins précis mais, en même temps, c'est un geste architectural chargé de sens qui s'inscrit dans la cité ; et ce qui me semble vraiment important, c'est que dans l'espace public les artistes sont souvent invisibles. Pour moi qui habite, vis et travaille en Seine-Saint-Denis, je sais que dans quelques endroits les artistes sont visibles, mais ce n'est généralement pas le cas, et je pense que la présence dans l'espace public en général, et dans les lycées en particulier, d'une œuvre d'art, c'est à la fois la reconnaissance par la collectivité de l'importance du travail de l'artiste (et les collectivités doivent prendre toute leur part dans cette reconnaissance) et en même temps un soutien à la création.

Les peintures murales du lycée d'Enghien (Val-d'Oise), issues d'une commande au titre du 1 % artistique, ont été récemment classées Monument historique.

Pourtant, je crois que le 1 % va beaucoup plus loin puisqu'il s'agit de sensibiliser à l'art de notre temps et, plus que cela, de permettre à l'art de faire irruption dans le quotidien. Une œuvre d'art dans l'espace public déplace toujours le regard, elle introduit de l'étrangeté, nous apprend donc aussi à être accueillant à ce qui dérange, à ce qui parfois même nous bouscule à l'intérieur d'un espace collectif qui est l'espace public, et dans un lycée, ce déplacement du regard, cet autre rapport au quotidien est particulièrement important. Souvent, les jeunes n'ont pas l'occasion de s'interroger sur l'art. Leur habitude est parfois plutôt de consommation que d'interrogation et de participation. Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est la possibilité, en amont de chaque opération de construction ou de rénovation, d'une réflexion de toute la communauté scolaire autour du rapport à l'art. À partir de là, l'occasion nous est donnée de poursuivre ce travail très longtemps tout au long de la vie du lycée.

Pour moi, le 1 %, et je crois que c'est un autre point sur lequel ce serait intéressant que l'on ait un échange, est ouvert à l'ensemble des formes d'expression, à la fois les arts visuels, la peinture naturellement, la sculpture mais aussi la vidéo, le design, le graphisme, la création sonore, la création paysagère ou bien une création lumière. Je pense que pour tous les artistes qui travaillent dans ce domaine, cela peut être une occasion de rencontrer des publics divers, extrêmement riches. Ainsi, le conseil régional, au mois de novembre, va voter la construction d'un futur lycée à Pleine-Commune à Saint-Denis pour un coût prévisionnel de travaux de 34 millions d'euros, ce qui ferait donc un budget pour le 1 % de l'ordre de 240 000 euros. Cela nous donne une idée des sommes qui pourraient être en jeu au niveau de la Région.

Il est important de se dire que nous sommes dans une région où beaucoup de lycées vont se construire, ou vont être rénovés, avec parfois des petites opérations comme des internats ou des restructurations d'ensemble et parfois d'importantes opérations de construction de lycées neufs. Et je crois qu'il faut revenir à cette pratique qui me semble essentielle, qui veut que dans chacune de ces constructions une place soit donnée à la commande publique, et donc qu'une place soit reconnue aux artistes dans la cité et dans les communautés scolaires. C'est aujourd'hui un point politique extrêmement important, et c'est la raison pour laquelle je souhaitais être parmi vous, quelles que soient les difficultés, et je vous remercie de votre attention.



DÉBAT

Sophie Cuaille

service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

J'aimerais aborder un aspect du 1 % qui me paraît un peu négligé. La procédure existe, comme vous l'avez dit, depuis 1951 et par conséquent ce qui était alors de la création devient maintenant du patrimoine. Or ces œuvres des années 1950, 1960 et 1970, souvent signées par des personnalités fort reconnues à leur époque, notamment des Grands Prix de Rome, tombent parfois un peu en décrépitude, ce qui m'inquiète en tant que conservateur du patrimoine.

Henriette Zoughebi

Je pense que vous avez complètement raison et je crois qu'il faut que l'on s'en préoccupe, au niveau de la conservation déjà, mais aussi au niveau de la valorisation. Je pense qu'il y a certainement un travail à mener à ce sujet, peut-être même des circuits à créer. En vous écoutant, je me disais que moi-même je ne connais pas toutes les œuvres qui se trouvent dans les lycées d'Île-de-France... Et comme on inaugure une nouvelle façon de travailler à la Région, avec plus de proximité entre les différentes directions, il y aurait là un travail en commun à faire entre la direction des Lycées et la direction Culture et donc Patrimoine. Je le note comme un objectif que l'on pourrait peut-être mettre en œuvre assez rapidement.

Arlette Auduc

Il est vrai que dans toutes les études que nous avons pu mener dans la Région Île-de-France, et notamment sur les lycées, nous avons dans nos dossiers un certain nombre d'œuvres qui datent des années 1950 ou 1960 et qui étaient du 1 % artistique. Ce sont souvent des

œuvres tout à fait intéressantes et il serait très pertinent de valoriser ce qui était à ce moment-là de la création, et qui est devenu aujourd'hui du patrimoine.

Tony Marshall

architecte, association Maisons paysannes de France

N'y a-t-il pas un petit inventaire sur ce qui a été fait depuis 1951, depuis un demi-siècle, ne serait-ce que sur catalogue ?

Arlette Auduc

Nous avons déjà un inventaire partiel, à la fois des lycées et des œuvres d'art qui y sont contenues.

Une intervenante

Il existe en outre un ouvrage assez léger qui avait été commandé par le conseil régional dans les années 1990, et qui présente succinctement une grande partie du 1 % d'Île-de-France.

Sarah Louchensky

Madame Zoughebi, votre dernière phrase laissait entendre que peut-être il y avait une remise en cause du 1 % ?

Henriette Zoughebi

C'est plutôt l'inverse. Il n'y a pas remise en cause du 1 %. Au contraire, il y a volonté que l'argent que l'on met obligatoirement de côté pour le 1 %, on l'utilise réellement pour la commande publique faite à des artistes. Donc on fait en sorte que les jurys s'organisent et que l'on puisse réellement faire un travail d'ampleur autour du 1 %. Il faut bien sûr avoir une vision sur l'histoire de ce 1 % en Île-de-France et en même temps encourager la création

contemporaine. Nous travaillons aujourd'hui, je crois, de façon plus ouverte sur ce 1 %, qui peut par exemple concerner des éléments de lumière à l'extérieur du lycée ou pour une salle. Il faut donc diversifier le 1 % et prendre en compte aujourd'hui tout ce que l'art produit.

Je crois que c'est cela aussi un peu l'enjeu pour nous au niveau de la Région : ouvrir ce 1 %, le rendre effectif, premier point auquel je tiens, une vraie volonté politique, et deuxièmement l'ouvrir à différentes formes artistiques, je crois que là aussi il y a un beau travail devant nous.



Le Festival d'Île-de-France a donné des concerts dans la roseraie de L'Haÿ-les-Roses (Hauts-de-Seine).



Architecture contemporaine et sites historiques : le fort de Buc

Laura Bartoloni et Julien Ventalon
architectes (agence Beva)

La ville de Buc organise un concours d'idées pour la reconversion de son vieux fort militaire, implanté sur un terrain boisé d'environ 13 hectares. Achievé en 1880 pour défendre Paris et sa région, il est aujourd'hui à l'abandon et envahi par une nature qui reprend généreusement ses droits.

Le fort du Haut-Buc, s'il n'a pas l'égale de certaines fortifications classées, constitue de par le jeu intime de la nature qui s'est immiscée en lui un lieu exceptionnel à l'atmosphère unique.

Cette dimension sensible et émotionnelle du lieu trouve une résonance incroyable dans la riche histoire et le dynamisme du territoire dans lequel il s'inscrit. La ville de Buc a très bien cerné les enjeux et les potentialités du site et fait preuve d'une grande clairvoyance en portant le débat d'idées au-delà d'une réalité et d'une réflexion locale pouvant s'avérer étreinte face au caractère exceptionnel du lieu.

Le fort et son bois constituent une entité vaste et fragile. Aucun projet, planifié et réalisé en dehors d'un schéma de cohésion globale à l'échelle des lieux, ne pourra pérenniser l'établissement d'un nouveau quartier ni convaincre des investisseurs de la viabilité d'une reconversion du fort et de ses abords. En effet, toute opération de reconversion des lieux nécessite des travaux de réhabilitation et de mise en sécurité qui doivent être rentabilisés par les plus-values d'un projet cohérent dans son ensemble et que certaines initiatives peuvent altérer, comme la construction d'un lotissement sur les anciens terrains occupés par l'entreprise Thomson.

Pour mieux comprendre les grandes lignes du projet de reconversion, il faut faire état du contexte territorial et des enjeux futurs de la Région, ainsi que de tous les potentiels du site lui-même.

Les enjeux du territoire

La ville de Buc se trouve au cœur d'un projet d'envergure nationale et internationale, l'OIN, qui tente de lier l'impressionnante concentration de savoir-faire et de compétence éparpillée sur le plateau de Saclay et les environs, autour d'un système d'échange et de communication commun. Il s'agit du projet de cluster scientifique et technologique pour le plateau de Saclay.

La ville de Buc fait partie du pôle de Satory-La Minière qui compte le camp militaire de Satory au nord, le techno-centre Renault à Guyancourt, la zone industrielle de Buc et les zones agricoles à l'ouest du fort et de son bois qui sont destinées à accueillir des activités liées au cluster.

Le fort de Buc a toute sa place à prendre au sein d'un projet national de cette importance. Sa dimension physique et ses nombreux potentiels lui confèrent une stature adéquate à son intégration parmi les lieux clés du futur projet de plateforme scientifique et technologique. C'est peut-être même une des seules solutions pérennes pour pouvoir financer de manière réaliste un projet de cette envergure. D'autant qu'un projet d'intérêt national ouvre les portes à des sources de financement bien variées.

Devenir un des points clés du cluster ne se traduit pas par transformer le fort en une zone d'activité et de recherche, il y en a déjà partout autour. Ce qui n'était pas prévu dans le projet de l'OIN pour le pôle de Satory-La Minière, contrairement au triangle sud autour de Saclay, ce sont des logements pour les populations étudiantes et les jeunes chercheurs. Ce sont donc certainement les industriels et les pôles de recherche qui seront intéressés pour devenir les promoteurs de leur propre parc de logements dédiés. Il est également envisageable de construire des logements sociaux ou en accession sous forme de maisons individuelles semi-groupées sur une assiette de terrain beaucoup plus simple à aménager et à viabiliser. Il pourrait également être intéressant de pouvoir faire d'une partie du fort un centre de conférences et d'expositions pouvant servir quotidiennement au cluster scientifique. D'autant que la ville de Buc qui émet le désir de fonder un musée dédié à Louis Blériot et aux débuts de l'aviation qui se sont joués sur les terres autour du fort trouverait ici l'occasion de pouvoir regrouper ces deux entités en un même ensemble autour d'une Galerie muséale et d'expositions.

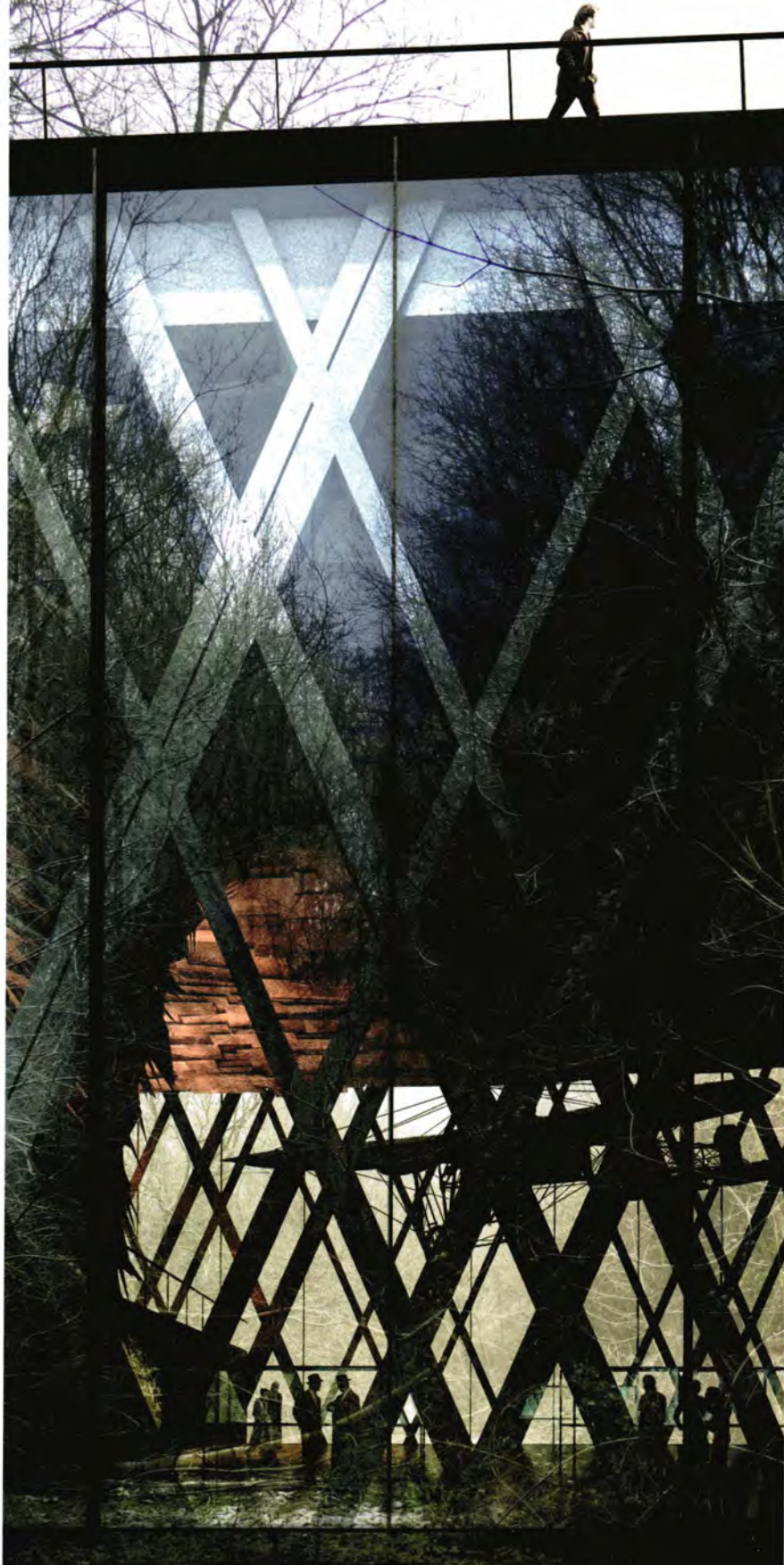
La cohésion finale avec le cluster est établie en créant une station de tramway sur le flan sud du bois, où doit passer le futur système de transport en commun liant Massy à Versailles, et que nous avons qualifiée de train-tram de manière anticipée mais souhaitable.



Proposition pour un futur musée Louis Blériot.



Projet de
réaménagement
(détail).



Hors des intérêts liés au cluster, la ville de Buc peut aussi y trouver son compte. En aménageant par exemple une partie des locaux associatifs de la ville dans une des ailes du front. Une promenade piétonne peut également être créée en surplomb le long du fossé périphérique du fort. Elle donnerait ainsi accès à des théâtres de verdure et à des kiosques à musique pouvant accueillir dans les bois des festivals de musique, des projections cinématographiques, la fête de la Musique ou des spectacles son et lumière.

Le cadre mystérieux et féérique, en hiver comme en été, nous donne une idée bien précise du potentiel des lieux et de la nécessaire justesse du projet adéquat pour que la magie opère et fasse du fort et de son bois un lieu de promenade et de détente incontournable pour Buc et ses environs.

Le projet

Avant d'établir une liste descriptive des composantes du projet et des différentes sources de financement qui peuvent être envisagées, il convient de reprendre et d'expliquer le projet architectural et urbain imaginé.

Aujourd'hui, le fort existant est constitué de quatre corps de bâtiment parallèles, mais de tailles et de formes différentes. Ces constructions sont semi-enterrées et recouvertes de talus où la forêt a repris ses droits. Entre chaque bâtiment, les cours constituent aujourd'hui des fossés plantés. Les talus et les fossés sont parcourus par de petits sentiers. Au-dessus du dernier corps de bâtiment, le plus au sud, une série de treize casemates sont disposées en arc de cercle. Tout autour du fort, un grand fossé, telles des douves reconnaissables à leur silhouette de papillon, protégeait l'édifice contre les assaillants. Le mur de soutènement extérieur des douves est constitué d'une série d'arches en pierre facilement identifiables. Nous partons du principe que le fossé des douves a simplement été comblé sur la zone d'implantation des locaux de Thomson et qu'il serait possible d'effectuer un déblai sur cette partie pour retrouver les douves et les arches intactes.

Trois différents accès au site sont créés. Au nord, un accès piéton en prolongement de la rue du Fort offre un espace d'attente face à l'entrée du site et à la promenade haute. C'est l'accès privilégié pour atteindre la Galerie muséale et la station de tramway. À l'angle nord-est du site, c'est l'accès des véhicules. Ils peuvent se garer avec les bus sur une aire de stationnement paysagée créée en lisière du bois, au nord des terrains de sport. Pour les habitants et toutes les personnes habilitées à pouvoir se garer sur le site, dans les arches des douves, deux rampes permettent aux véhicules et aux piétons de descendre à niveau, soit environ 4 mètres plus bas. Enfin, le troisième accès situé au sud est la station de tramway en belvédère sur les champs et l'aérodrome de Toussus-le-Noble ; elle est par ailleurs en contact direct avec la promenade haute axée sur le fort et la station.

La Galerie muséale, construite comme un ruban qui lie tous les bâtiments du fort à la perpendiculaire, crée une succession continue d'espaces d'expositions et de réception tout en distribuant transversalement les locaux réaménagés du fort, comme les poudrières transformées en salles de conférences.

Depuis l'accès nord du site, alors que le toit de la Galerie muséale constitue la promenade haute qui mène à la station de tramway, un accès bas conduit à la Galerie et aux espaces réaménagés : locaux associatifs, expositions, espace Blériot, centre de conférences, espaces de réception.

Un accès médian à la Galerie muséale est prévu par une rampe depuis la promenade haute, ainsi qu'un escalier noble à l'emplacement de la casemate centrale qui disparaît au profit d'une grande verrière.

Il est important de préciser que, si les espaces bâtis du fort sont adaptés pour les nouveaux usages, ils sont en grande partie conservés, y compris dans l'emprise de la Galerie muséale, et notamment la succession des différentes portes et tunnels. Seuls les talus seront altérés pour laisser place à des mezzanines et des espaces supérieurs dans le tracé de la Galerie.

Les successions de talus et de fossés traversés par la Galerie muséale sont liées en façade par une grande résille structurelle qui donne largement en spectacle au visiteur l'incroyable et mystérieuse ambiance féerique et mélancolique du vieux fort abandonné et envahi par la nature.

On désigne par promenade haute l'embarcadère filant sur le toit de la Galerie muséale. La promenade basse et périphérique est située en pourtour intérieur des douves, mais en surplomb de celles-ci en haut des murs de soutènement. Ces cheminements piétonniers servent bien évidemment aux habitants des lieux mais également aux balades dominicales des Bucois. Des accès réguliers par des escaliers, des rampes ou des ascenseurs mettent la promenade en relation avec les douves, où l'on peut stationner des véhicules.

Sur les talus boisés du fort, à l'ouest et à l'est, sont aménagés des théâtres de verdure et des kiosques à musique pouvant servir à différentes activités de plein air : festivals de musique, projections cinématographiques estivales, contes pour enfants...

Les logements du nouveau quartier ainsi créé se présentent sous deux formes : des résidences collectives et des maisons individuelles. Les résidences collectives, affectées en priorité aux étudiants et aux jeunes chercheurs exerçant sur le plateau de Saclay, sont regroupées trois par trois autour de passerelles piétonnes communes perchées sur des pieux au sein des branchages du bois. Chaque passerelle est accessible depuis une casemate ainsi transformée en hall d'accueil sécurisé avec interphones et boîtes aux lettres. La deuxième typologie concerne les maisons individuelles semi-groupées construites en bataillons le long des douves du fort. Sous les maisons, les arches en pierre des douves servent de porches d'entrée et permettent le stationnement de véhicules. Ces maisons peuvent être réalisées sous forme de logements sociaux ou en accession.



Les logements.

Descriptif, potentiels et sources de financement possibles

La station de tramway du fort de Buc

Financement de l'État et de la Région dans le cadre de l'Opération d'intérêt national pour l'aménagement du plateau de Saclay. Un établissement public a d'ailleurs été créé pour ce projet, il aura certainement en responsabilité le suivi et le financement du projet de tram-train Versailles-Massy.

La mise en sécurité des lieux et la réhabilitation du fort

Outre les projets de transformation dus à la création de la Galerie muséale, le financement des travaux de réhabilitation peut en partie être pris en charge par l'État au titre de la conservation du patrimoine. Les espaces boisés peuvent passer sous la loi de protection des forêts une fois le quartier aménagé, ce qui permettra de définir qui en aura la charge et l'entretien. Une protection partielle peut aussi être consentie pour le vieux fort dans le cadre du projet de la Galerie muséale.

La Galerie muséale

Elle se compose de plusieurs parties.

- Un centre de conférences, de séminaires et d'expositions

Alloué en priorité aux besoins des acteurs du cluster technologique et scientifique, son financement de sources publiques et privées peut être régi par l'Établissement public. Les galeries d'expositions temporaires du centre de conférences peuvent accueillir des œuvres classiques comme contemporaines, et faire du fort un lieu culturel d'envergure après Versailles.

- L'espace Blériot et le musée municipal

Ces espaces peuvent être entretenus et gérés par la ville, mais leur financement se fera certainement dans le cadre global de la création de la Galerie muséale. Le musée municipal peut être dédié à l'histoire de la ville et des alentours : les débuts de l'aviation, l'histoire du fort, l'historique du savoir-faire et des compétences développés dans la région de Buc.

- Les locaux associatifs de la ville

Cette aile du fort, qui en constitue la première partie, peut être réalisée à part dans un deuxième temps. Outre la réfection de l'entrée du fort, l'aménagement de ces locaux peut être pris en charge par la ville pour y loger à sa convenance des associations ou ses propres services communaux.

Les logements

Les résidences collectives pour étudiants et jeunes chercheurs ainsi que les travaux d'aménagement qui y sont liés (accès, stationnement, réseaux...) peuvent être financés par des secteurs privés ou mixtes, comme certains pôles d'activités ou d'enseignement qui peuvent être invités à être promoteurs de parcs de

logements dont ils auront la gestion et la jouissance afin de pouvoir facilement loger toutes ces populations jeunes à proximité de leur lieu d'activité.

Les maisons individuelles semi-groupées peuvent être réalisées à une échelle plus locale. Dans le cadre de la construction de logements sociaux en location ou en accession, ces maisons sont construites sur un terrain plus facile à aménager et coûteront donc moins cher. Ces constructions peuvent être entreprises par la ville en différentes phases. Elles peuvent aussi être reléguées à des opérateurs privés.

Les travaux de voirie et réseaux divers

Les différents cheminements du projet se présentent sous plusieurs catégories : des voies carrossables, des aires de stationnement paysagées, des promenades piétonnes sur surface minérale, des promenades aménagées sur platelages en bois (recyclage d'anciennes traverses de chemin de fer) et des sentiers plus ou moins sauvages.

Dans l'ensemble, tous les acteurs sont concernés par le financement de ces aménagements car ils sont utilisés par tous. Il conviendra donc d'établir au gré des phases de réalisation des consensus communs sur des choix liés aux coûts de construction et d'entretien de ces infrastructures. La qualité des aménagements extérieurs est primordiale pour la réussite du projet, mais leur entretien aisé et économique est nécessaire à la pérennité du lieu.

Le fort de Buc et son bois constituent un lieu atypique dont les qualités peuvent réellement bénéficier au futur quartier que la ville souhaite y voir se développer.

Ce projet de reconversion, catalyseur et fantaisiste, tente d'arracher à un retour à la réalité en amplifiant la féerie des lieux et en proclamant ce nouvel univers comme la continuité identitaire et salubre du site.

Vue générale
du nouveau quartier.





Designers et paysagistes sur la « dalle » d'Argenteuil

Pierre Lemonier

architecte-urbaniste, directeur du GIP d'Argenteuil

C oncernant la dalle d'Argenteuil, mon propos d'aujourd'hui est de vous rendre compte d'un travail qui a été entrepris entre la fin de l'année 2008 et la fin de l'année 2009. Ce travail concerne : un lieu urbain singulier qu'est la dalle d'Argenteuil ; une école singulière qu'est l'École nationale supérieure de création industrielle (la principale école de design en France) ; enfin, un partenariat singulier dans un contexte de rénovation urbaine dont on sait que c'est une politique publique « de la ville » qui, pour la première fois depuis à peu près quarante ans, a pris à bras-le-corps la question de la démolition et du remodelage, quelquefois massifs de ces architectures et de ces ensembles construits dans les années 1960 et 1970.

Un lieu singulier

Le lieu d'abord, la dalle d'Argenteuil : on la connaît au travers de ce qu'en disent les mass media qui la présentent comme un lieu plutôt glauque, un échec urbain, le site de problèmes sociaux graves... Cette vision ne correspond pas beaucoup, ou pas du tout, à la perception qu'en ont les habitants ou que nous avons nous-mêmes en tant que professionnels de l'urbain. Je dirais même que cette doxa journalistique est un handicap pour les gens qui travaillent à la rénovation de cette dalle. Le discours mass médiatique sur la violence, la banlieue dont la « dalle » serait l'espace emblématique, empêche finalement de regarder ce qui se passe vraiment et ce qu'est en réalité la dalle d'Argenteuil.

Voici un exemple qui nous oblige à rester à distance de cette vision que donnent les journaux : il y a environ six mois, à 5 kilomètres de là, la police a découvert un abattage clandestin de moutons ; il se trouvait que c'était aux confins d'Argenteuil et de Sartrouville, mais sans relation avec le quartier du Val d'Argent où se situe la dalle d'Argenteuil. La presse (*Le Parisien-Aujourd'hui en France*, pour ne pas le citer) introduit ainsi l'article : « Derrière la dalle d'Argenteuil, la police vient de découvrir un abattage clandestin de moutons. » Le fait divers n'avait pas de rapport avec la dalle d'Argenteuil, mais on constitue celle-ci comme lieu et repère de tous les maux de la société, même si les faits dont on parle n'ont rien à voir ni avec le lieu ni avec les gens qui y habitent...

Autre exemple : la presse évoquant récemment les événements liés aux manifestations contre la réforme des retraites qui se déroulent un peu partout instrumentalise à nouveau le lieu « dalle d'Argenteuil » comme lieu de violence. Et alors qu'il y a deux lycées au Val d'Argent, et donc beaucoup de lycéens, parmi toutes les images filmées, parmi tous les lieux où les jeunes et la police se confrontent, on montre de préférence la dalle d'Argenteuil « jonchée de douilles de flash-ball... ».

Il est évident pour nous – nos bureaux se trouvent sur la dalle et nous y vivons tous les jours – que ces images, savamment recadrées et décontextualisées par les mass media en mal de visuels ou de clichés pour accompagner des événements de la banlieue, ne représentent pas la réalité de ce qui s'y passe. Cela ne vaudrait pas qu'on en parle si ces images ne nous encombraient pas et ne nous gênaient pas pour faire émerger l'analyse des problèmes et les solutions adaptées, pour produire des décisions rationnelles.

Ceci est banal en matière de traitement de l'information, mais mérite qu'on en parle tout particulièrement parce que c'est une question fondatrice pour le travail que nous avons engagé avec l'ENSCI : nous nous sommes dit qu'il fallait aborder la question de la dalle d'Argenteuil avec un œil neuf, précisément en regard de la question du patrimoine, de la question des usages et des pratiques d'aujourd'hui, du fonctionnement de cette dalle ; en regard aussi de la question de l'histoire, et en particulier de l'histoire de la maîtrise d'ouvrage et de la gestion de cet ensemble urbain.

L'urbanisme de dalle et, en particulier la dalle d'Argenteuil, est-il définitivement un espace raté ? C'est une de ces utopies urbaines des années 1960 et 1970 qui sont contemporaines de la révolution des déplacements urbains et de la démocratisation de la voiture avec l'installation de l'économie du pétrole. C'est aussi une réponse à la question de la densité.

À Argenteuil, la dalle a été conçue et mise en œuvre par Roland Dubrulle qui était l'un des grands architectes qui avaient accès à la commande publique des très grands chantiers au moment de la Reconstruction. Ici, le projet se conçoit dès 1956 et est finalement réalisé à partir des années 1970. La dalle d'Argenteuil met en œuvre l'idée assez simple d'un regroupement spatial des parcs de



L'atelier multifocales de
l'ENSCI : travail sur la dalle.

stationnement qui sont assemblés comme une espèce de grappe ; le long de cet ensemble, viennent s'adosser des immeubles qui sont désolidarisés de la structure des parkings. Donc, contrairement à ce qui se réalisera plus tard dans les villes nouvelles comme Cergy ou Évry, il ne s'agit pas du tout d'une méga-structure où logements, commerces, parkings et espaces publics s'empileraient. Ici, les éléments sont mitoyens les uns des autres. Cela signifie que la distinction foncière entre espace privé et public peut se faire clairement.

La dalle est un cœur d'îlots assez banal qui recouvre toutes les toitures de ces parkings de taille moyenne (400 places), ainsi que la voie d'accès à ces parcs de stationnement. C'est un vaste espace piéton de 6 hectares de 4,50 à 5,50 mètres au-dessus du sol qui pose deux questions qui ressemblent bien à celles que l'on se pose face à n'importe quel patrimoine dont le contexte d'usage s'est transformé :

Que faire, dans le contexte de la vie sociale d'aujourd'hui, dans un tel espace piéton si généreux en taille ?





L'atelier multifocales
de l'ENSCI : travail
sur la lumière.

Comment assurer la maintenance et la pérennité d'un ouvrage en effectuant une relecture fonctionnelle qui prenne acte de ses handicaps ou de ses qualités au regard de pratiques et d'usages contemporains ?

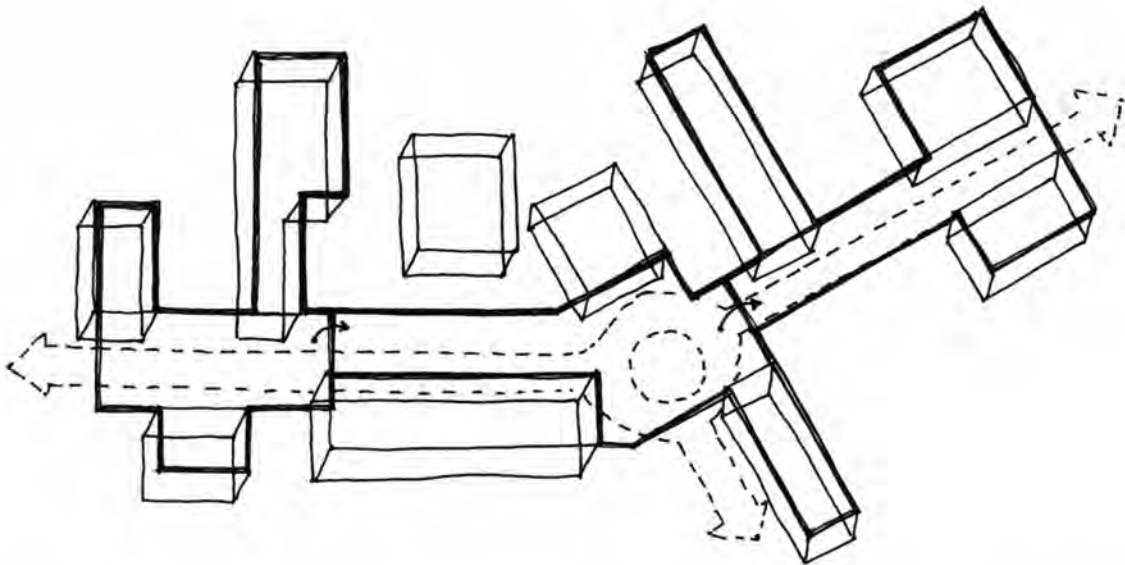
Dans la démarche du concepteur initial, l'architecte Dubrulle, on constate que le parti urbain, l'analyse et les réponses spatiales produits « tiennent la route » dans la durée, notamment sur la question de la place de la voiture dans l'espace urbain. On voit bien au Val d'Argent, en particulier dans le secteur de la dalle, que cette réponse urbanistique a permis de traiter ce qui reste une question brûlante de l'urbanisme d'aujourd'hui qui est le conflit d'usage entre les piétons et les voitures ; la dalle permet d'offrir de larges espaces publics bien praticables pour les piétons et d'accueillir plus d'une voiture par logement, ce qui est la réalité d'aujourd'hui, même dans les quartiers pauvres. Dans les parties du quartier du Val d'Argent où il n'y a pas ce dispositif, la voiture envahit l'intégralité de l'espace public et du paysage résidentiel, et il n'y a pratiquement plus de possibilités d'autres types d'usage.

Il est clair que la dalle fonctionne bien pour ce qui est de sa finalité première, c'est un dispositif d'urbanisme qui répond à sa fonctionnalité essentielle. En revanche, deux problèmes se posent.

Un tel espace public est appropriable et il l'est, mais par une population, les jeunes et les « désoccupés » qui se donnent ainsi à voir et à entendre. Certains aimeraient bien aujourd'hui qu'ils disparaissent de l'espace public ou, pour le moins, qu'ils s'y fassent discrets ou « conformes ». Or cette population subit de plein fouet la crise de l'emploi, de l'activité et des revenus. Elle « zone », trafique et développe une « économie souterraine » aussi indispensable que déviante qui pose problème, mais dont la solution n'est pas d'en refouler le symptôme.

De plus, il est indéniable que l'esthétique et les réponses spatiales ont vieilli dans leurs détails et ce que j'appelle les « tics » du modernisme architectural des années 1960-1970 font « toc » aujourd'hui. On retrouve des escaliers très brutaux, très bétonnés, mais quasiment aucune possibilité pour les personnes à mobilité réduite de se rendre sur la dalle dans la mesure où l'on n'y accède que par des escaliers ou des rampes trop raides. Il n'y a pas de continuités bien traitées entre le sol naturel et l'espace construit. Il y a, ce qui était tout à fait à la mode dans le mouvement moderne, ces galeries déambulatoires qui reliaient les bâtiments les uns aux autres, que l'on retrouve dans toutes les architectures emblématiques de cette époque et qui sont devenues des lieux non praticables pour de nombreuses raisons...

Sur le plan spatial, nous avons donc besoin de nous ré-interroger sur une fonctionnalité qui reste pertinente pour la question contemporaine de la ville, avec une structure du bâti qui a des qualités toujours justes aujourd'hui, mais aussi sur des traitements qui sont obsolètes, en particulier au regard de l'évolution sociale et des carences de la gestion publique de ces nouveaux quartiers.



Des parkings assemblés
en grappe.

C'est la mission sur laquelle nous nous sommes entendus avec l'ENSCI, la question intéressant le design plus que le parti urbanistique global.

Car il est aussi un point important à comprendre : comment la question des dalles, et de celle d'Argenteuil en particulier, interroge la façon dont les missions collectives de la maîtrise d'ouvrage publique ont été assumées globalement. Se pose notamment la question de l'entretien et de la tenue du projet dans le temps, au-delà même du travail initial des concepteurs.

Je me permets une digression à ce sujet qui contextualise l'approche par le design. Le quartier du Val d'Argent est un projet public qui a été conduit par l'assemblage institutionnel de l'époque, entre le ministère de l'Équipement et le groupe de la Caisse des dépôts, au nom de l'intérêt national. Ces projets sont alors complètement plaqués sur la réalité communale et, par la suite, ils sont extrêmement peu assumés par les équipes municipales.

Ce sont aussi des sites urbains qui sont déclassés socialement avec le développement de la maison individuelle et la nouvelle fonction sociale des quartiers HLM qui se développe depuis les années 1990. Cette évolution n'est pas non plus assumée dans ses conséquences par les collectivités publiques qui n'ont pas voulu voir ce qu'impliquait en termes de charges le déclassement implicite du logement social.

Plus encore qu'à l'obsolescence de la conception, on est confrontés aussi dans ces quartiers à un phénomène de désengagement de la maîtrise d'ouvrage et de la gestion publique. Quand on regarde *a posteriori* aussi bien les villes

nouvelles que d'autres types de projets plus récents, on constate les mêmes phénomènes de déréliction liés à l'abandon par la maîtrise d'ouvrage, de la conduite de ces projets, de la gestion du patrimoine, de la « reprise » permanente nécessaire de celui-ci en termes d'entretien, de transformation et de mutation. La pérennité du patrimoine nécessite un « prendre soin », et ces architectures des années 1960-1970 n'échappent pas à cette réalité qui concerne tout type de patrimoine.

Bien sûr, tout cela nécessiterait davantage d'illustrations et je conçois que mes propos rendent nécessaire le débat public...

Une école singulière, l'ENSCI

L'École nationale supérieure de création industrielle est une école de design, centrale pour la formation des designers en France. Il ne me revient pas maintenant d'en présenter le projet et le parcours. Je me contenterai de parler, plus précisément au sein de l'ENSCI, d'un atelier qui s'appelle l'atelier multifocales qui est animé par deux enseignants, Guillaume Bardet et Aurélien Lemonier. Le projet pédagogique de l'atelier est de faire découvrir aux étudiants designers de tous les niveaux (c'est un atelier d'une vingtaine d'étudiants qui rassemble transversalement des élèves des quatre ou cinq années de formation) différentes échelles de projets auxquelles le designer n'est pas nécessairement habitué à travailler dans des pratiques courantes, notamment l'échelle urbaine. Sur sept à huit mois, le propos de l'atelier est de faire découvrir la très grande échelle et la très petite échelle. L'échelle de la méga-structure de la dalle d'Argenteuil rendait pertinente l'idée d'une coopération avec le GIP que je dirige. Plus tard dans l'année, l'atelier multifocales est intervenu en partenariat avec le conseil régional sur la question de l'eau à l'échelle régionale...

La question que se pose l'atelier est celle de l'apport du designer par rapport à des échelles de ce type-là : comment le designer se confronte à plusieurs échelles dans la pratique du design.

Dans le cadre de la coopération avec la rénovation urbaine du Val d'Argent, la question de l'atelier était aussi de s'interroger sur la place et l'apport singulier du designer à la chaîne de l'ensemble des techniciens ou des concepteurs qui y travaillent, les architectes, les urbanistes, les paysagistes, les ingénieurs. Il s'agissait d'ajouter cette focale particulière du design aux autres disciplines.

Le travail a donc été engagé par dix-sept étudiants qui ont procédé, d'abord tous ensemble, à une prise de contact avec le terrain et une démarche de compréhension de la totalité du site. Pour s'approprier le lieu, ils ont réalisé une maquette d'environ 4 ou 5 mètres de long sur 2 mètres de large, donc assez grande, qui leur permettait de rentrer dans la volumétrie, dans le fonctionnement de la dalle. Sur le terrain, ils ont déambulé, ils ont discuté avec les passants, ce qui était aussi une façon de s'approprier le site.

Ils ont tiré de cette approche sensible et des discussions que nous avons eues une série de thèmes de travail qui correspondaient selon eux à des enjeux auxquels ils se proposaient d'apporter des réponses.

Parmi ces enjeux, la question de l'entrée sur la dalle, c'est-à-dire comment on passe du sol naturel au sol artificiel qui est au-dessus. Ils ont donc réfléchi à la question du sol sur la place centrale : qu'est-ce que cela signifie de marcher sur une dalle et quelle est la spécificité de la matière sur laquelle on marche par rapport à la marche sur le sol naturel ?

Ce dernier questionnaire les a amenés d'ailleurs à engager une coopération avec le centre de recherche de l'École des ponts et chaussées sur la question des matériaux, celle des sutures et celle des reprises de sol qui a été un des axes de leur réflexion.

Ils ont aussi travaillé sur la question de l'éclairage et sur la question de la lampe. Comme sur la question de la rencontre et sur celle de l'assise : sur quoi s'asseoir, sur quoi séjourner ? Puis ils ont réfléchi à la thématique du jeu et, dès lors, à l'ambivalence de ce lieu et du mobilier urbain ou des objets que l'on y trouve. N'est-ce pas l'espace et le mobilier urbain qui devraient être le support du jeu plutôt que d'installer des jeux spécifiquement dédiés, notamment les « jeux d'enfants » ?

Ils ont aussi étudié la question du paysagisme, de la place du végétal dans une structure de béton comme la dalle : la jardinière, la serre, les toitures végétalisées.

Évidemment, puisque c'est l'un des soucis majeurs, ils se sont penchés sur la question de l'orientation : comment se repère-t-on dans ces espaces complexes de l'urbanisme contemporain et, en particulier, de la dalle d'Argenteuil ?

Voilà rapidement différents thèmes dont on voit le caractère à la fois central dans la problématique de la rénovation de la dalle et décalé dans l'approche « recherche » des enjeux qui ne se limitait pas forcément aux formulations de la maîtrise d'ouvrage.

Puisque l'objectif de l'atelier est de pratiquer le design et pas seulement de réfléchir abstraitement à son programme, tout cela s'est illustré par des productions, et donc par la confrontation à la matière au sein des ateliers de production de l'école (productions métalliques, productions bois). L'ensemble a abouti à des productions de maquettes d'objets ou des approfondissements sur des questions de matériaux.

Le travail du designer se préoccupe en effet du processus de production et d'industrialisation de ce qu'il conçoit ainsi que d'expérimenter la manière dont le processus de production rétroagit sur l'objet lui-même et sur la forme de l'objet. Donc ils ont travaillé à la fois sur les concepts et sur le maquettage. Ce sont d'ailleurs ces objets qui ont permis à Olivier Millot, directeur du musée d'Argenteuil, de concevoir une exposition publique de ce travail et du questionnement qu'il porte.



L'atelier multifocales
de l'ENSCI : travail
sur le jeu et le
mobilier urbain.



Un partenariat singulier

Il convient de présenter maintenant les deux acteurs institutionnels dont les préoccupations professionnelles ont mis en tension ce travail et ont suscité la coopération avec les designers de l'ENSCI.

Le Groupement d'intérêt public pour le renouvellement urbain d'Argenteuil dont j'assure la direction est la réunion de tous maîtres d'ouvrage qui font la rénovation urbaine de ce quartier dans le cadre de la politique nationale de rénovation urbaine. Sa mission est la transformation du grand ensemble, transformation relativement profonde eu égard à l'objectif de la politique nationale. Il se trouve que le grand ensemble du Val d'Argent est un de ceux qui a le mieux résisté à l'analyse : après pratiquement dix ans d'études, le projet en cours de réalisation ne démolit que très peu, 466 logements sur 10 000.

La démolition se fait ici, principalement, pour des motifs de reprise de l'espace public et moins pour des enjeux de substitution de patrimoine de logement, puisque les logements des années 1970 sont d'une très bonne qualité constructive et offrent des surfaces que l'on ne sait plus fabriquer aujourd'hui. Ce sont des grands logements, avec des chambres de 12 mètres carrés, des séjours de 25-30 mètres carrés, des balcons de 6 ou 7 mètres carrés, c'est-à-dire des appartements qui ont une très grande valeur d'usage.

Ces logements ont des défauts, avec notamment des tours où s'empilent des types 5 : ce sont précisément certains de ces immeubles que l'on va démolir. Quant aux gros défauts énergétiques de ces logements (pour lesquels les leçons de la crise de l'énergie de 1973 n'avaient pas encore été tirées), ils sont évidemment très importants, mais la démolition n'est pas forcément la réponse la plus rationnelle et l'on démolira assez peu pour ce motif.

Dans ce contexte, la question de la démolition de la dalle a été posée et finalement écartée. Néanmoins, le GIP est dans une logique de transformation assez profonde du quartier, et c'est entre continuité historique et rupture de la rénovation urbaine que les designers de l'ENSCI sont intervenus.

Le second acteur de cette coopération éclaire plutôt la question de la continuité et de la mise en perspective des ruptures : c'est le « musée de ville » d'Argenteuil. Le musée est une ancienne réalité portée par une association, mais c'est surtout un projet pour le futur, piloté par son conservateur et son directeur Olivier Millot, déjà cité.

L'équipe du musée a accompli un important travail, celui de mettre la dalle d'Argenteuil dans la continuité de ce que j'appellerais le « multicouches » de l'histoire de la ville.

Argenteuil est une ville qui a été [sans parler de la préhistoire] un territoire religieux (pris dans les grands débats et luttes de pouvoir de l'apogée du Moyen Âge avec l'histoire de Héloïse et de l'absorption de l'abbaye d'Argenteuil par celle de Saint-Denis...), un territoire agricole essentiel pour l'approvisionnement de la

capitale (le vin, le maraîchage...), un territoire stratégique de l'industrialisation (l'industrie de l'armement et de l'aéronautique...) et, enfin, un débouché de l'extension urbaine de l'agglomération parisienne (dont le Val d'Argent et sa dalle ne sont qu'un moment particulier...).

Ce travail de mise en lumière de cette histoire éclaire la démarche opérationnelle de la rénovation urbaine d'aujourd'hui et le travail créatif des concepteurs qu'elle nourrit. Les ressources iconographiques (plans, maquettes) et la mise en forme communicable de la continuité de l'histoire de la ville d'Argenteuil dans le temps constituent une source pour le travail créatif qui remet en perspective à la fois le mouvement moderne et l'action de l'État au moment de la Reconstruction.

L'approche du musée a donc conforté un aspect théorique de la démarche de l'ENSCI, sur laquelle je conclurai cette présentation. Pour les enseignants de l'atelier multifocales, la question se posait de mettre en perspective l'histoire du design avec la production de la ville. Tout un travail a été mené en parallèle par les enseignants sur l'évolution du design depuis le baron Haussmann (et ce qu'à l'époque on appelle « l'embellissement stratégique »), jusqu'au mouvement situationniste et aux architectes radicaux italiens qui ont fait du design un acte politique d'intervention dans l'espace public. Il est bien apparu qu'historiquement le design a travaillé, au fond, sur trois thématiques : le design comme projet de fonctionnalité (comment utilise-t-on l'espace et comment l'espace aménagé accueille les fonctionnalités de l'espace public ?), le design comme construction d'une fiction de la ville ou comme représentation symbolique de l'espace public et le design comme acte politique participant au débat public et à la construction de la cité.

L'ensemble de ce travail de la fin 2008 à la mi-2009 a fait l'objet d'une petite publication*. On a bien évidemment confronté en permanence ce qui était un travail de recherches avec le travail des maîtres d'œuvre qui étaient en train de parcourir toutes les étapes (avant-projet sommaire, avant-projet détaillé et plan d'exécution) d'une rénovation de la dalle qui est en cours de réalisation puisque le chantier devrait se terminer à la fin de l'année 2011.

* Pour obtenir cette publication, contacter le GIP d'Argenteuil.

DÉBAT

Arlette Auduc

Dès que j'en ai eu connaissance, j'ai trouvé le projet d'Argenteuil absolument passionnant. Mais tout ce travail fourni par les étudiants de l'ENSCI a-t-il fait l'objet d'une réappropriation par les maîtres d'œuvre des opérations de rénovation urbaine actuellement en cours sur ce territoire ?

Pierre Lemonnier

Comme ce travail s'est situé *grossa modo* au moment de l'avant-projet détaillé, la messe était déjà en partie dite, au moins en termes de conception globale. Donc, en ce qui concerne les concepts structurants du projet, ce travail n'a pas eu beaucoup d'incidences. De toute façon, c'était une étude réalisée en quatre mois par des étudiants : pour le programme d'ensemble, ils ont bien sûr convergé très vite avec l'analyse que pouvait en faire la maîtrise d'œuvre, sachant qu'on avait accumulé de l'analyse et du débat sur la dalle depuis des années et des années. Ce qui a été passionnant, c'est plutôt tout le travail sur la question des matériaux et de la mise en œuvre, et là il y a eu deux effets.

Premier effet, c'est que le bureau d'études en charge de l'opération, Iosis [l'un des plus gros bureaux d'études français], a pris conscience de l'intérêt d'associer des designers au travail de l'ingénierie. Et d'ailleurs, cela a aussi rétroagi sur les commandes de la ville puisque dans les appels à candidatures sur un certain nombre de projets, notamment le traitement des parkings, la ville a réintroduit le mot « designer » dans la composition proposée pour les équipes.

Le deuxième effet a porté sur le mobilier urbain. En gros, l'idée était de lui donner une fonction ludique. Les services techniques ont été d'abord réticents. Par

exemple, les étudiants ont lancé le concept de « rampes musicales », c'est-à-dire que les gamins passent un bâton sur les barreaux des rampes et que cela fait de la musique ; ils avaient réalisé des prototypes où se jouait *Au clair de la lune*. Il y a eu aussi des projets de candélabres-tourniquets. On sent bien qu'il y a là des choses concrètes qui pourraient être développées. Ceci dit, l'idée de faire le tourniquet sur les candélabres hérisse un peu les services techniques, qui justement se plaignent que les candélabres sont toujours tordus parce que les gens se suspendent dessus. Bref, cela nécessite de concevoir un produit qui serait complètement différent.

Le travail qui a été immédiatement opérationnel, c'est celui sur le matériau de sol. Certaines idées des étudiants étaient irréalisables : ils avaient par exemple travaillé sur l'intégration de fibres optiques dans le sol, avec un éclairage qui aurait fait comme une myriade d'étoiles par terre. Mais ce n'était techniquement pas possible, parce qu'on a une dalle qui ne porte pas de poids ; or, pour noyer des fibres optiques, il faut quand même une certaine épaisseur. Et d'autre part, en termes de mise en œuvre, ce n'est pas au point : aujourd'hui, on n'a pas d'entreprises ayant ce savoir-faire, ni de bureaux d'études pour les certifier. Par contre, les étudiants ont travaillé sur l'idée de la suture. Le sol de la dalle est en permanence en train d'être refait par petits bouts ; du coup, c'est totalement idiot de concevoir une espèce de dessin d'ensemble, parce qu'on sait qu'il sera constamment redessiné par les interventions ponctuelles. L'idée qui avait été développée par cette équipe, c'était de faire des petits modules de façon à avoir des unités de destruction, si j'ose dire, et des unités de reconstruction du sol.

Comme la dalle ne peut porter de poids, on ne peut pas mettre de carrelage ou de pavé. Ce n'est pas la dalle de la Défense, c'est une dalle qui est faite avec peu de matériaux, peu de béton, peu de ferrailage, une « dalle de pauvres ». La seule solution envisagée par le bureau d'études était alors une couverture en asphalte, avec toute la difficulté de faire des dessins avec ce matériau, parce qu'il faut mettre des réglettes de jonction entre les différents asphaltes, tout cela bouge avec le temps, le sol se dégrade et ce n'est pas du tout satisfaisant.

Mais, au moment de l'appel d'offres, on a eu une réponse inattendue de la part d'une entreprise, qui a proposé un tout autre matériau : de la résine, comme vous en trouvez aujourd'hui dans les plateaux techniques d'hôpitaux ou dans les usines, c'est-à-dire une résine de 3 millimètres avec plus de quatre-vingts coloris possibles. Et cette irruption d'une proposition assez improbable, jointe au travail qui avait été mené avec les designers, a entraîné la commune et tous les décideurs à faire ce choix-là. On va donc réaliser les 6 hectares de sol de la dalle en résine colorée. Jusqu'à aujourd'hui, cela ne s'est fait que sur de très petites échelles, des petits parvis par exemple ; là, on s'engage dans une réalisation beaucoup plus vaste, qui pose des questions de mise au point technique importantes. Donc, au niveau du chantier, c'est assez compliqué. Il a notamment fallu reprendre intégralement le ragréage de la dalle. Mais la solution qui a été choisie est à la fois moins coûteuse que l'asphalte et prépare l'accueil d'autres propositions innovantes.

Arlette Auduc

Tout ce travail a été mis en place dans le cadre d'une réflexion d'ensemble sur l'histoire de la ville, sur laquelle Olivier Millot a mené une étude remarquable, qui devait servir de base au projet scientifique et culturel du musée d'Argenteuil. Il a ainsi replacé cette opération d'urbanisme [terme que je préfère à celui de « dalle »] dans la continuité historique du territoire d'Argenteuil, depuis le néolithique jusqu'à la rénovation urbaine actuelle. Cette réflexion d'une très grande qualité a bien montré que l'on ne construit jamais sur une table rase mais qu'il y a, comme disent certains architectes, du « déjà-là », surtout en Île-de-France. Est-ce que cette idée de resituer cet urbanisme dans une continuité territoriale a été reprise par la maîtrise d'œuvre actuelle ?

Pierre Lemonnier

La maîtrise d'œuvre, je ne sais pas, mais je pense que du côté de la maîtrise d'ouvrage c'est évident. C'est pourquoi la question du discours véhiculé par les médias est une question douloureuse...

Arlette Auduc

Oui, il y a aussi cela derrière ma question.

Pierre Lemonnier

... parce qu'en fait Argenteuil est une ville de banlieue pavillonnaire, une ville qui s'est développée sans dessin ; il n'y avait pas le support d'un jardin de Le Nôtre, comme à Saint-Germain-en-Laye, c'est vraiment un espace naturel qui s'est urbanisé d'une manière totalement sauvage, un peu comme la côte varoise. Il y a l'impact de l'industrie qui évidemment pèse énormément, il y a aussi l'influence du mouvement moderne, parce que Dubrulle, pendant qu'il construit le Val d'Argent, mène également une énorme opération de rénovation urbaine et de résorption de l'habitat insalubre en centre-ville. Le paysage que vous voyez quand vous arrivez du pont d'Argenteuil, et qui fait penser à Istanbul dans les années 1960, c'est une production contemporaine du Val d'Argent.

Au fond, quand vous regardez le Val d'Argent, peut-être suis-je déformé par mon regard professionnel, mais c'est le seul quartier qui tienne la route en termes de maillage viaire. Il y a peu de choses à faire, il faut reconstituer un parcellaire un petit peu plus intelligent, parce qu'au moment de la conception du lieu on a voulu créer beaucoup d'espace public, et aujourd'hui on souhaiterait recréer du parcellaire. Mais, en gros, c'est un quartier qui tient. Et il tient tellement que, même avec des projets de rénovation urbaine qui sont généralement fondés sur le concept de démolition, finalement on détruit très peu au Val d'Argent.

Pour en revenir à l'histoire de la ville, cette ville d'Argenteuil, au premier abord, est incompréhensible. Ce n'est pas comme à Carcassonne, Paris, Bruges ou Venise : Argenteuil, c'est n'importe quoi. Bien sûr, le site géographique est superbe, au bord de la Seine, avec ses coteaux, on pense tout de suite aux impressionnistes... Mais si vous regardez les tableaux de Monet et qu'en suite vous allez à Argenteuil, vous ne retrouvez rien. Il

faut que la mémoire, le récit se substituent à l'évidence du regard parce que sinon on ne comprend pas. Je crois que grâce au travail qui a été fait (et c'était tout l'intérêt du projet de la ville), on voit qu'une ville, même si elle n'est pas un bel objet à la fin, ce qui est vraiment le cas d'Argenteuil aujourd'hui, reste quand même un lieu où on lit des choses, si l'on sait acclimater le regard aux signes qui subsistent de ce qui a été, de la ville de l'abbaye et de la cité médiévale entourée de remparts, à la ville industrielle, la ville du train, la ville de la vigne... Quand je suis arrivé en 2005, ce travail était déjà bien avancé. Il nous aide à donner du sens à la commande publique, à la politique publique, à la politique d'urbanisme, c'est tout à fait clair.

Olivier Millot

directeur du musée d'Argenteuil

Je remercie Pierre d'avoir parfaitement retracé ce qui était le propos initial de ce projet de musée. Je dis « était », car c'est un projet qui est aujourd'hui ajourné et dont le projet architectural est classé sans suite, mais qui renaîtra très certainement un jour. L'ambition scientifique et culturelle était de proposer un musée, certes de l'histoire de la ville, mais plus largement des environs de Paris, de ce qu'on appelle la banlieue, en remplaçant au centre de ce propos la dynamique urbaine et les couches successives de cette ville. Cela a pu être pris au départ pour une provocation, localement, de commencer par faire une exposition sur l'histoire de la dalle d'Argenteuil... Nous avons répondu avec humour que, quand on s'intéressait aux découvertes du néolithique, c'était aussi de l'architecture de dalle et que nous n'étions pas moins légitimes à aborder ce sujet-là.

L'un des effets très positifs de ce travail avec les étudiants de l'ENSCI, par rapport aux visiteurs et aux habitants eux-mêmes, c'était justement de pouvoir montrer à travers l'exposition qu'on a proposée au musée que l'un des endroits où la création était la plus vive, où des idées nouvelles pouvaient pousser, c'était précisément cette dalle qui traditionnellement est plutôt envisagée comme le quartier le moins intéressant, où il se passe le moins de choses, le moins vendable de la ville. Dans cette inversion du regard, on a redonné aux habitants une certaine fierté, une autre vision de leur ville.

Quant à la maîtrise d'œuvre, on a constaté depuis de nombreuses années que l'un des premiers réflexes des cabinets d'études ou des équipes d'architectes, une fois les concours passés, c'est de venir au musée (qui est également le service du Patrimoine), pour essayer de comprendre justement ce que c'est que cette ville dont on ne comprend rien, et de trouver des clés de lecture à la fois du paysage, de l'urbanisme et de son histoire par couches successives. Et une fois que les architectes repartent avec un plan cadastral du XIX^e siècle où l'on a le parcellaire vigneron, et par-dessus une superposition de l'orthophotoplan, une photo aérienne, de la dalle actuelle, on en a déjà une vision beaucoup plus nette.

Roselyne Bussière

service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Une question pour Julien Ventalon : j'ai fait l'inventaire du fort de Buc il y a quelques années, et j'ai été sensible au charme qui se dégageait de ce lieu où l'on est vraiment ailleurs ; mais, en dehors de son étrangeté, ce qui me frappait aussi, c'est que c'était un site fermé par définition, à cause de sa vocation défensive. Je voulais savoir comment vous avez traité le problème du rapport avec l'extérieur de ce lieu, parce qu'il est à côté de Buc et donc il y a quand même un risque d'enfermement si l'on ne traite pas cet aspect-là.

Julien Ventalon

Je crois que le côté mystérieux jouait avec cet éloignement par rapport à la ville, c'était un peu un lieu inquiétant et étrange dans lequel il était interdit de s'aventurer, puisque tout est fermé et clôturé actuellement, mais en même temps c'est ce qui lui confère sa magie. Trop l'ouvrir, c'est aussi prendre le risque de faire disparaître cette étrangeté. Par contre, tout le projet de quartier qui avait été dessiné à destination des étudiants était ouvert et accessible à tout un chacun dans la ville avec des promenades, des théâtres de verdure, une station de métro... C'est donc un lieu dans lequel on invitait les gens à se rendre et à passer, mais sans pour autant trop l'ouvrir sur l'extérieur.

Escalier à colimaçon du pavillon d'entrée de l'ancien site Roussel-Uclaf de Romainville (Seine-Saint-Denis).



Roberto Pini

architecte

À Argenteuil, est-ce que les habitants ont participé au projet ? Et quels sont les résultats de cette éventuelle participation ?

Pierre Lemonnier

Je ne peux pas vous répondre dans le détail, parce que c'est une histoire longue. Le projet d'Argenteuil démarre dans les années 1980, il est l'un des treize sites prioritaires de la commission Dubedout. C'est l'époque du programme « Développement social des quartiers », qui est d'ailleurs la première politique publique de la ville à mettre en avant la question de la participation des habitants – même si la procédure HVS (Habitat et Vie sociale) en 1977 l'avait déjà un peu prise en compte. Argenteuil est ensuite passée par toutes les étapes de la politique de la ville : zone franche urbaine, grand projet urbain, grand projet de ville... Je pense que le débat public, l'association des habitants à l'élaboration du projet, a été assez intense au début, mais j'ai l'impression qu'il s'est épuisé faute d'une mise en actes rapide. Or il ne s'est rien passé pendant des années et des années. Quand le site est devenu « projet urbain », il a dû se dépenser une vingtaine de millions d'euros sur une période de six ans, c'est-à-dire rien à l'échelle du quartier. À titre de comparaison, pour la période « grand projet de ville », il y a dû y avoir 30 millions d'euros dépensés et, en fait, quand on s'attaque vraiment au projet et que l'on réalise des choses, on va dépenser près de 400 millions d'euros. Donc nous n'étions pas à l'échelle, les actes n'étaient pas visibles. Moi-même, qui suis professionnellement assez lié à cette tradition d'urbanisme participatif, quand je suis arrivé à Argenteuil, j'ai vraiment eu le sentiment que la demande des gens était la suivante : « Allez-y, faites les choses, ça fait trop longtemps qu'on discute, cela fait vingt ans que l'on discute, il faut y aller, il faut faire. »

Nous n'avons pas remis en cause les projets, nous les avons pris tels qu'ils avaient été produits, je ne peux donc pas garantir exactement en quoi ils sont une réponse aux demandes des habitants. Mais, de toute façon, nous sommes dans des interventions de type basique : rendre les sols propres, les escaliers praticables, l'accès aux PMR correct, les logements normaux,

les boîtes aux lettres utilisables... Et dès que les travaux se mettent en route, les gens sont soulagés ; dès que c'est fini, ils sont contents, et les dégradations se réduisent énormément.

À mon sens, il y a un aspect qu'il faudrait étudier de plus près, ce sont les changements sociologiques de ce quartier dans les trente dernières années. La population d'Argenteuil a changé, celle du grand ensemble aussi, et l'on a aujourd'hui des strates ou des sous-ensembles de population qui ont des aspirations, j'allais dire des modèles culturels, extrêmement divers en matière de standards urbains. On a par exemple une population de propriétaires occupants des origines (il y a 40 % de logements privés dans le grand ensemble), qui sont des gens qui fonctionnent sur des modèles de propriété, d'ordre, de tranquillité. En même temps, il y a d'autres types de population qui travaillent sur des modes beaucoup plus de commerce, cela apparaît bien les jours de marché. Et puis il y a eu l'irruption aussi de la religion musulmane avec la construction de la mosquée, c'est une mosquée très importante, 2 200 places, qui a été inaugurée il y a quelques mois par le Premier Ministre. Donc la question de la participation des habitants, si on la met en regard de cette transformation sociologique profonde et de l'étalement du projet sur trente ans, je ne sais pas très bien comment on peut la gérer.

Ce que je vois aujourd'hui surtout, c'est la réactivation du dialogue qui suit les réalisations, notamment entre les amicales de locataires et les bailleurs. Dès que des travaux sont livrés, se remet en route un processus de dialogue avec les habitants. Bien sûr, c'est très inégal, cela dépend des bailleurs et de l'investissement qu'ils acceptent, mais ce qui est certain, c'est que pour tous les bailleurs sociaux, Argenteuil a cessé d'être le dépotoir de leur patrimoine. Tout d'un coup, les habitants sont redevenus des personnes avec qui l'on parle.

Léa Intervenant(e)

Je voulais savoir où en était le projet du fort de Buc.

Julien Ventalon

En ce qui nous concerne, nous n'avons pas été qualifiés lors du concours, ni invités à aucun débat ou remise des prix. Sur le site Internet de la ville, nous avons seulement trouvé de petits encarts, quelques mois plus tard,

à propos d'une exposition qui avait eu lieu en petit comité là-bas. Je crois que la ville avait l'intention d'établir des logements individuels groupés en location et qu'elle a sans doute organisé ce concours pour essayer de développer quelque chose d'un peu plus complet, surtout aux yeux des riverains, car elle ne sait pas trop quoi faire de ce fort.

Bénédict Duthion

En Haute-Normandie, nous travaillons sur la ville nouvelle de Val-de-Reuil dans le département de l'Eure, qui est aussi un exemple d'architecture de dalle. J'aimerais savoir si, dans la réflexion qui a été menée à Argenteuil, vous avez cherché à mettre le Val d'Argent en perspective avec d'autres architectures de ce type. D'autre part, dans les différents thèmes traités par cette équipe de jeunes designers, vous n'évoquez pas l'art dans l'espace public : qu'en est-il ?

Pierre Lemerlier

Il y a eu un colloque à Cergy-Pontoise il y a quelques années sur l'urbanisme de dalle, qui a confronté différentes expérimentations.

Par ailleurs, il y a certains aspects que l'on n'évoque pas mais qui sont importants pour la maîtrise d'ouvrage : les domanialités, la consistance des ouvrages, les divisions en volume, les copropriétés, les mitoyennetés... Il se trouve que la dalle d'Argenteuil a une particularité extrêmement positive, c'est que la dalle elle-même est un ouvrage totalement indépendant des immeubles de logement. C'est un ensemble de parkings avec une toiture ; les immeubles sont posés à côté, il n'y a pas de superposition de propriétés. Ce qui fait que le projet juridique qui sous-tend le réaménagement de la dalle c'est de sortir de l'ornière les associations syndicales libres qui sont aujourd'hui propriétaires de baux emphytéotiques à quatre-vingt-dix-neuf ans pour des places de parking, au travers d'une procédure d'expropriation, et de les récupérer de façon à retrouver la maîtrise publique de l'ouvrage central qui est celui de la dalle, sans que cela impacte en aucune mesure la question des logements qui restent totalement autonomes. C'est une grande différence avec des dalles qui ont été construites dans les villes nouvelles, notamment à Cergy ou plus encore à Évry, où les superpositions de

propriété rendent les problèmes insolubles, parce que plus personne ne peut intervenir indépendamment des autres, et donc il n'est jamais possible d'arriver à mobiliser l'effort, la volonté et les financements de tout le monde en même temps. La confrontation du cas d'Argenteuil avec ces autres exemples de dalles nous a permis de comprendre cette spécificité, et tout l'avantage que l'on pouvait en tirer.

Pour ce qui est des œuvres d'art, il y a eu effectivement de nombreuses interventions d'artistes lors de la construction du quartier, sous diverses formes : une grande fontaine en céramique, des murs de béton travaillés, des parois d'escalier également en céramique... Mais ces ouvrages se sont énormément dégradés. Le musée s'est efforcé de recenser ces œuvres, soit d'après les fragments encore présents *in situ*, soit d'après les inventaires dressés à l'époque, et l'on a envisagé de les restaurer. Mais nous nous sommes retrouvés face à des œuvres d'art dont la restauration était devenue totalement impossible : la céramique de la fontaine, par exemple, était à 80 % détruite, il aurait fallu la reconstituer à partir de photographies d'époque, mais cela aurait été très coûteux et, en fait, l'œuvre avait déjà disparu du paysage. On a donc finalement décidé de démolir la fontaine, en transportant au musée ce qui restait de la céramique. Récemment, on a aussi détruit une grande sculpture mêlant béton, vitrail et céramique. La restauration, très complexe, aurait coûté 250 000 euros, et cela ne correspondait pas du tout à nos possibilités d'investissements en matière d'équipement public.

En revanche, nous nous efforçons de pérenniser les interventions des artistes au niveau des matériaux. Nous nous plaçons dans une logique de conservation et de protection, plutôt que de restauration. On a par exemple un mur de béton ajouré avec des effets de matière dans le coffrage : ce mur va être conservé. Mais il est un peu dégradé : les bétons, les ferrallages sont en train d'apparaître ; et surtout, il se trouve dans un centre de loisirs, en limite d'un espace de jeux pour les enfants des écoles primaires, ce qui pose un problème de sécurité : si l'on grimpe, on est sur 7 mètres de haut dans le vide. Nous allons donc le recouvrir entièrement de parois vitrées, qui vont permettre de faire exister l'œuvre sans la cacher derrière des palissades ou des grillages.

Ariette Auduc

Je crois que cette question de l'art public est très importante. Les villes nouvelles et certains grands ensembles ont été conçus à l'origine comme des opérations globales, avec une intervention artistique souvent de grande qualité. Je renvoie aux travaux d'un colloque qui a eu lieu récemment sur cet art public dans les villes nouvelles. Or on s'aperçoit aujourd'hui (et pas seulement à Argenteuil, je pense à la Cité de la Noë par exemple, à Chanteloup-les-Vignes), que ces œuvres d'art ne sont pas entretenues ou bien sont totalement dénaturées au moment de la rénovation. Il semblerait que, pour diverses raisons, notamment financières comme vous le disiez fort bien, cette dimension artistique ne soit pas présente dans les projets de rénovation urbaine.

Bénédicte Duthion

Le nom de « Val d'Argent » présente une connotation plutôt agréable, qui contraste avec la réputation de ce quartier. Quelle est l'origine de ce nom ? Est-il par hasard lié à la présence d'une mine d'argent ? Et une question plus juridique : quels sont les membres du GIP d'Argenteuil et quelle est sa vocation ?

Olivier Millot

Je crois que c'est un raccourci de « Val d'Argenteuil », tout simplement. Quant au nom même de la ville d'Argenteuil, il y a plusieurs hypothèses, dont certaines font référence à une mine d'argent, mais c'est peu plausible. On parle aussi des reflets d'argent sur la Seine qui la borde, il y a de nombreuses explications dont aucune n'est attestée ni vérifiée... mais cela fait rêver, ce qui est toujours bien !

Pierre Lemonnier

Le GIP, « Groupement d'intérêt public », est une structure juridique qui avait été mise en place au départ pour faire coopérer les universités avec les industriels. Dans les années 1990, au moment de la loi d'orientation sur la ville, il a été créé une famille particulière de GIP, dit « GIP de développement social urbain », qui avait

vocation à regrouper l'ensemble des maîtres d'ouvrage appelés à intervenir sur des projets de rénovation ou de transformation de grands ensembles. Le GIP d'Argenteuil, créé en 1994, est l'un des trois premiers GIP nés au moment de la mise en place de la politique des grands projets urbains en 1993. Je suis le troisième directeur de ce GIP, qui a accompagné tout le projet depuis maintenant presque vingt ans. Il rassemble l'État, la ville d'Argenteuil, le conseil général du Val-d'Oise, la totalité des quatorze bailleurs sociaux présents sur Argenteuil et la Caisse des dépôts. Le conseil régional y participe également, sans en être formellement membre. On a donc autour de la table la totalité de la maîtrise d'ouvrage de cette politique publique qu'est la rénovation urbaine. Il est présidé alternativement, une année par le maire d'Argenteuil puis une année par le préfet du Val-d'Oise, ce qui lui donne un caractère pluraliste de fait, c'est-à-dire que ce n'est pas une structure satellite de la mairie. Le rôle du GIP, sa vocation, c'est d'être un lieu de regroupement, de constitution d'une maîtrise d'ouvrage collective. Nous ne sommes pas pour autant maître d'ouvrage du projet : nous ne réalisons pas, nous ne lançons pas les appels d'offres, nous ne passons pas les contrats avec les maîtres d'œuvre, nous ne payons pas les travaux... Nous faisons seulement en sorte que toutes les décisions que chacun prend pour son compte soient homogènes ou fidèles au projet collectif. Tous les projets sont donc examinés par le GIP, qui exerce une fonction de suivi, de pilotage, de mise en cohérence des différentes interventions des uns et des autres. En 2005, nous avons connu une vive accélération des réalisations ; nous avons alors déterminé dix-neuf secteurs de projets cohérents à l'intérieur du grand ensemble et essayé de les assembler en termes de contenu, de planning et de déroulement des interventions. Le projet arrivant à terme en 2013, le conseil d'administration va devoir déterminer le rôle du GIP par rapport à l'achèvement du projet, une problématique assez peu mise en œuvre habituellement : les projets urbains, on sait comment ça commence, on ne sait jamais comment ça finit...

Conclusion

Arlette Auduc

*chef du service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

I me revient la lourde tâche de conclure cette journée puisque je dois vous présenter les excuses de Julien Dray, notre vice-président délégué à la Culture qui, compte tenu des circonstances, ne pourra être parmi nous.

Lorsque cette réflexion sur les relations entre « patrimoine » et « création » a été proposée pour cette journée d'étude, j'ai senti autour de moi un certain scepticisme : que pouvait-on dire de nouveau et d'original sur un thème finalement assez rebattu ? L'enjeu était donc d'arriver à faire émerger une réflexion commune sur cette question-là.

À la fin de la journée, on ne peut qu'être satisfait, les résonances entre les interventions des créateurs et des « patrimoniaux » ont été constantes et le propos d'origine était le bon : cette dialectique entre patrimoine et création se résout dans le projet et dans cette optique, elle donne sa pleine richesse.

Les préoccupations ont donc été communes autour de questions qui sont revenues de manière récurrente. Ce matin, ce sont les créateurs qui se sont attardés sur le thème de la mémoire et de l'oubli, voire même de l'amnésie, question à laquelle nous sommes confrontés quotidiennement dans nos travaux. Elle rejoint la réflexion de Pierre Senges sur la réutilisation, le recyclage, de ce qu'il a appelé la ruine, et j'ai retenu, parce que cela aussi recoupe notre pratique, que finalement cette fonction de réutilisation, de recyclage, est ce qui signe la culture, la civilisation, c'est-à-dire ce qui permet de se situer dans une lignée, dans une continuité et donc dans un recyclage permanent, un réaménagement, une réutilisation constante de ce qu'est la mémoire pour construire un projet viable de vie collective. Et dans cette question-là a été posée celle du rôle du patrimoine, Pierre Buraglio nous ayant montré que le créateur crée avec ceux qui l'ont précédé, ce qui est au centre de son œuvre et pas seulement avec Giotto dont il nous a magnifiquement parlé.

Le patrimoine est donc un témoin, il participe de cette mémoire à laquelle se réfèrent les créateurs, mais il est aussi ce qui permet la rencontre. Et c'est à partir de cette rencontre autour de cette mémoire, de ces mémoires, réelles ou reconstruites (ou carrément inventées), qu'il devient un outil au service d'un projet commun qui permet de nouvelles rencontres des gens d'affinités et d'intérêt convergents qui se sont reconnus.

Mais Pierre Senges nous a alertés sur le fait que le patrimoine n'est cet objet de rencontre que si l'on arrive à entretenir avec lui un rapport qu'il a qualifié de ludique. Cette idée du jeu qui n'est pas simplement un jeu me paraît très riche. Le jeu est un moyen de réappropriation, c'est aussi une autre manière de donner du sens au patrimoine. Et c'était formidablement optimiste, formidablement revigorant que cette idée que l'on peut avoir vis-à-vis du patrimoine non pas une attitude frileuse, repliée, mais ce rapport ludique, cette attitude de jeu qui lui donne un sens nouveau et permet de le situer véritablement dans un projet riche d'avenir.

Ces résonances-là qui nous ont étonnés par leur évidence justifient à elles seules notre journée.

L'après-midi, il a davantage été question des publics. Préoccupations communes au patrimoine et à la création comme à l'architecture ou à l'urbanisme. Le patrimoine est apparu comme un médium entre public et création au Festival d'Île-de-France comme à Royaumont. Il est un moyen d'amener d'autres publics à la création contemporaine. L'imbrication est ici aussi naturelle qui permet un autre regard du public vers la création mais aussi un autre regard du public vers le patrimoine. Et c'est de cette confrontation qui n'en est pas une que naît la richesse.

Argenteuil nous a permis d'aborder une autre dimension de ce rapport au public avec une inversion du regard, cette fois non plus vers un patrimoine noble qui permet de valoriser la création contemporaine, ou le contraire, mais un regard qui fait accéder à la dignité patrimoniale et donc à la dignité les habitants qui y vivent, un urbanisme qui a été stigmatisé et qui est porteur d'une image négative.

Enfin, ou en tout cas dans cette continuité, nous retrouvons toujours la notion de territoire. Ce fut une sorte de fil rouge de cette journée que cette question du territoire et du patrimoine, mais il est vrai que c'est aussi la constante de nos journées et de nos colloques de nous interroger en permanence sur ce territoire d'Île-de-France, et sur ce qui en fait la spécificité. Ce territoire, que le Festival d'Île-de-France souligne dans ses patrimoines grands ou modestes qu'il fait émerger différemment dans la conscience des artistes et des spectateurs. Au fort de Buc, c'est le patrimoine-territoire dans sa dimension poétique qu'ont « travaillé » de jeunes architectes. Et peut-être que cette dimension poétique a été un autre fil rouge de la journée, elle a été en tout cas une résonance supplémentaire pour nous.

C'est donc logiquement que nos préoccupations se sont portées sur l'espace public et son aménagement. Henriette Zoughebi nous a annoncé – et c'est une excellente nouvelle – qu'allait être relancée la politique du 1 % artistique que nous espérions de nos vœux. Comme à Argenteuil et dans tous les exemples évoqués, elle a témoigné de cette relation vivante et complexe entre le patrimoine et la création où le patrimoine n'empêche pas la création, où celle-ci permet de renouveler le regard qu'on porte sur celui-là. C'est cette alchimie qu'il faut rechercher, parfois difficile à trouver, entre un lieu où l'action du temps a fait son œuvre à laquelle va se rajouter celle du créateur en continuité ou en rupture (la rupture aussi peut être féconde) avec cette longue construction. On a parlé de l'esprit des lieux ce matin, il faudrait parler des esprits des lieux car ils n'ont cessé de se construire et de se reconstruire. Comme les villes, les monuments aussi se construisent sur eux-mêmes. Les créateurs participent de cette construction sans cesse recommencée, ils en sont les acteurs avant de devenir eux-mêmes patrimoine, extraordinaire modestie, extraordinaire ambition lorsque l'alchimie fonctionne.

Je ne pourrais terminer sans resituer cette réflexion dans la continuité de celle que nous menons sur le territoire francilien (encore...) et son évolution : comment concevoir notre région métropolitaine en intégrant cette action du temps, quelle place y aura-t-il pour la création, qu'elle soit architecturale, urbaine ou artistique ? Comment, pour revenir enfin à notre propos d'origine, réintroduire dans ces aménagements futurs de la culture, de la civilisation comme on l'a dit ce matin. N'est-ce pas là l'enjeu vital du « Grand Paris » ?

Avant de terminer, je voudrais, et ce n'est pas un exercice obligé, remercier tous ceux qui ont permis à cette journée d'étude d'avoir lieu : merci à nos élus, merci à Françoise Patrigeon, directrice de la Culture, à Étienne Achille, directeur général adjoint chargé de l'unité Société qui chaque année nous accompagnent dans nos réflexions. Cette année, je voudrais remercier plus particulièrement les autres services de la direction de la Culture dont la participation au sein du comité d'organisation s'est imposée naturellement. Merci à nos collègues des services du livre et du cinéma et à notre collègue déléguée aux arts plastiques dont j'espère qu'ils auront aussi été en résonance – et ce sera le maître mot de la journée – avec nous à travers ces interventions qu'ils ont contribué à rendre possibles.

Je vous remercie tous et je vous donne rendez-vous l'an prochain pour, cette fois, un nouveau colloque et pour les actes de ces journées.



Liste des intervenants

Arlette Auduc, chef du service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Laura Bartoloni et Julien Ventalon, architectes (agence Beva)

Pierre Buraglio, peintre et plasticien

Olivier Delsalle, directeur du Festival d'Île-de-France

Pierre Lemonier, architecte-urbaniste, directeur du GIP d'Argenteuil

Francis Maréchal, directeur général de la Fondation Royaumont

Françoise Patrigeon, directrice de la Culture, du Tourisme, du Sport et des Loisirs,
Région Île-de-France

Pierre Senges, écrivain

Henriette Zoughebi, vice-présidente du conseil régional d'Île-de-France,
chargée des lycées

Crédits photographiques

p. 4, 111 : Laurent Kruszyk
p. 10, 11, 75 : Philippe Ayrault
p. 14, 21, 62, 63, 83, 118 : Stéphane Asseline
p. 64, 78, 81 : Jean-Bernard Vialles
p. 24 à 33, 37, 38 : Copyright Pierre Buraglio
p. 40, 43, 44, 47, 49 : Copyright Michel Chassat
p. 50 : Copyright J. Johnson
p. 53 : Copyright Carole Paris
p. 54, 56, 57, 59, 67, 68 : Copyright D.R.
p. 73 : O. Pasquiers / Bar Floréal Photographie
p. 84 à 93 : Copyright agence Beva
p. 94 à 105 : images GIP Renouvellement urbain d'Argenteuil et musée d'Argenteuil

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art

Conception graphique : Dominique Grosmangin, Décalage

Contribution éditoriale : Carine Merlin

Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie et Julie Dalle-Ave

Suivi éditorial : Julia Bouyeure et Sarah Houssin-Dreyfuss

La photogravure a été réalisée par Quat'Coul, Toulouse

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de

Labanti & Nanni (Italie) en juin 2011.

L'opposition entre patrimoine et création est une « invention » du ^{xx}e siècle, comme la tentation de la table rase. Aujourd'hui, c'est un rapport apaisé entre des histoires diverses et un avenir commun qu'il faut construire.

C'est à cela qu'a contribué la journée d'étude dont ces actes rendent compte. Ils se situent dans la continuité des réflexions menées par la Région Île-de-France qui alterne colloques et journées d'étude explorant toutes les dimensions des relations de la Mémoire et du Projet. Cette fois, la réflexion a porté sur la création artistique et culturelle dans le patrimoine, sur le patrimoine comme support de la création contemporaine, mais aussi sur la création architecturale dans un contexte historique, parce que la Région a des compétences en termes d'aménagement du territoire et que ses responsabilités dans la construction de l'Île-de-France future l'obligent à cette réflexion.

Les exemples de dialogue entre patrimoine et création architecturale, musique, arts visuels y sont nombreux et permettent d'éclairer et d'opérer le travail de sauvegarde, de réinterprétation et de réorganisation par lequel nous nous réapproprions notre passé, maîtrisons notre présent et nous projetons vers notre avenir.



www.iledefrance.fr

Unité Société
Direction culture, tourisme, sport, loisirs
Service Patrimoines et Inventaire
115, rue du Bac - 75007 Paris



SOMOGY
EDITIONS
D'ART