

de ligne
en ligne

29

dossier

Des villes en mouvement

le magazine de la Bibliothèque publique d'information | Avril-septembre 2019

événement

Le Printemps de la traduction

au Centre

Préhistoire

cinéma documentaire

Les frères Maysles

page 3 **vous avez la parole**
Des jeux sur un plateau

page 4 **rétrospective**
Les frères Maysles, la musique en « direct »
entretien avec Gilles Mouëllic

page 6 **au Centre**
La préhistoire, une esthétique du temps
entretien avec Rémi Labrusse

page 8 **lire, écouter, voir**
Entendre les langues, en chanter les sens

page 12 **dossier : des villes en mouvement**
• La mutabilité urbaine, une attitude pour transformer les villes, par Anne Durand
• Des enfants dans la ville
• Des villes masculines,
entretien avec Yves Raibaud
• L'étalement urbain, un héritage en mutation,
par Sylvaine Glaizol
• Des abeilles à Motor City
• Les œuvres cachées de Paris

page 26 **venez !**
• Cultiver les sciences sociales
• Audiences radio : nouvelles pratiques,
nouvelles mesures
• Penser sous toutes ses formes
• « La force émancipatrice des histoires »

page 32 **ligne d'horizon**
« La notion de valeur est un construit social »

page 34 **en bref**

page 35 **votre accueil**
La Bpi vous prête des livres... numériques !

Histoire de temps

Les cycles de conférences et tables rondes de la Bpi s'attachent à fournir des grilles de lecture pour mieux décrypter les phénomènes qui traversent et bouleversent la société contemporaine. Le nouveau cycle consacré au phénomène urbain qui débute au mois d'avril, intitulé « Les Formes de la ville », ne fait pas exception. « La forme d'une ville / change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel » écrivait déjà Baudelaire. C'est bien d'impermanence, de métamorphoses et de ruptures qu'il sera question. Au temps linéaire du progrès continu conduisant du passé au présent et du présent à un avenir prévisible se substitue le règne de l'incertitude et de l'immédiateté. Comme l'explique l'urbaniste Anne Durand, cette temporalité rend au présent toute sa vertu : celle du temps qui accueille le changement et est le lieu de déploiement de son énergie motrice.

Faire le pari du présent comme lieu du changement, ce n'est pas refuser de se projeter – il s'agit bien de construire et non pas de se complaire dans le provisoire – ni renoncer à s'appuyer sur le passé. Il en est de même pour la création littéraire ou artistique. La traduction d'œuvres littéraires datant de plusieurs siècles comme *Don Quichotte* nécessite de faire entendre une langue que des strates linguistiques ont recouverte en ayant recours, par exemple, à des termes datant du XVII^e siècle mais toujours en usage. L'art contemporain lui-même s'inscrit dans un temps long, celui d'une histoire de l'art qui remonte aussi loin que la préhistoire. Ainsi le temps long peut-il être au cœur d'un projet artistique pourtant ancré dans le présent le plus contemporain. De même, l'inscription du conte dans une tradition orale millénaire est-elle indissociable de la mise en voix par le conteur et de la circulation de cette parole entre des individus reliés dans le présent d'un rapport humain.

Car si le présent est le temps du changement, c'est aussi celui du surgissement de la parole. Quoi de mieux que la culture pour susciter l'échange, et resserrer les liens de la communauté humaine, ici et maintenant. Belle utopie, histoire de temps.

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

Des jeux sur un plateau

Le deuxième vendredi de chaque mois, la Bpi vous invite à jouer ! Un ludothécaire propose une sélection de jeux de société sur une thématique donnée et en explique les règles. Une manière de découvrir de nouveaux jeux, de s'amuser et de faire des rencontres. Le 8 février dernier, les participants ont pu s'initier à des jeux sur l'économie...

Clarisse
32 ans, demandeuse d'emploi

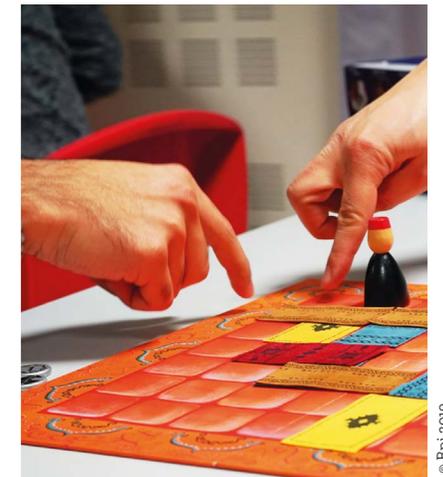
Je suis venue au Centre Pompidou pour voir une exposition et j'en ai profité pour participer à l'atelier, dont j'ai eu connaissance par la page Facebook Que faire à Paris. J'aime beaucoup jouer et je trouve intéressant qu'un jeu permette d'apprendre des choses sur des thématiques comme l'économie. J'ai joué à *Senators*, un jeu de stratégie très amusant parce qu'il faut y manier de l'argent, mais ce n'est pas l'argent qui permet de gagner, c'est le pouvoir politique. On peut même se débarrasser de son argent et gagner ! Se réunir dans un contexte ludique était vraiment sympa.

Vincent
32 ans, chef de projet

Je ne connaissais que le restaurant sur le toit du Centre Pompidou et je suis venu à l'atelier pour accompagner un ami. Une bonne ambiance régnait et la complexité du jeu *Senators* était stimulante, elle m'a permis de m'amuser et d'apprendre des choses de manière ludique. On peut jouer plusieurs parties sans qu'elles se ressemblent, en fonction des personnes avec lesquelles on joue.

Sonia
28 ans, pharmacienne
et Abderrahim
29 ans, professeur

Nous avons découvert l'existence de l'atelier sur Paris.fr. Nous avons décidé de nous inscrire en couple, car nous aimons beaucoup les jeux de société mais peu d'entre eux se jouent seulement à deux. C'était l'occasion de découvrir de nouveaux jeux et de nouvelles personnes. L'atelier était extrêmement convivial, l'animateur était très sympa, et le fait d'être en petit comité était vraiment agréable. Nous étions quatre pour jouer à *Marrakech*, un jeu de plateau qui consiste à exposer le plus de tapis sur un marché et à faire payer tous les joueurs qui passent dessus pour amasser la plus grande fortune. On a beaucoup ri... et on a gagné !



© Bpi 2019

Sébastien
23 ans, étudiant

C'est la première fois que je viens à la Bpi. J'ai entendu l'annonce sonore pour l'atelier et je suis venu. Ça m'a permis de me détendre après une journée de travail et de jouer avec des personnes que je ne connaissais pas. Découvrir les règles tous en même temps permet de se lier et de s'amuser ensemble. Cela faisait un moment que je n'avais pas joué en groupe, et l'atelier m'a redonné envie de le faire.

Propos recueillis par
Marion Carrot et **Florian Leroy**, Bpi

rétrospective

LA MUSIQUE EN « DIRECT »

Albert et David Maysles commencent leur carrière de documentaristes à la fin des années cinquante aux États-Unis et participent au développement du cinéma direct. Au sein de leur filmographie, de nombreux documentaires sont consacrés à la musique. Gilles Mouëllic, professeur en cinéma à l'université Rennes 2, analyse les relations nouées par ce duo de réalisateurs avec les Beatles, les Rolling Stones ou le pianiste Vladimir Horowitz.

Rétrospective
Albert et David Maysles,
« it's all in the film »
Du 5 avril au 30 juin
www.bpi.fr

En quoi la musique tient-elle une place particulière dans la filmographie des frères Maysles ?

What's Happening: The Beatles in the USA (1964) est l'un des films fondateurs de leur esthétique. Les frères Maysles ont accompagné les Beatles lors de leur première tournée américaine. Ils ont intégré leur entourage, ce qui leur a permis d'être présents dans la suite de leur hôtel, dans les studios, à la télévision, etc. *What's Happening* est ainsi le premier grand film musical du cinéma direct.

Le propos du film concerne moins la musique elle-même que la manière dont ces quatre jeunes hommes sont en train de devenir les Beatles. Les Maysles sont conscients que ce « devenir-Beatles » est révélateur du contexte social des Trente Glorieuses et des innovations techniques qui permettent à leur musique de se propager dans le monde entier avec une rapidité extraordinaire : la télévision, mais aussi les disques et la radio. Ces innovations techniques concernent aussi le cinéma : *What's Happening* est l'un des premiers documentaires réalisés sans câble de raccordement entre la caméra et le magnétophone. Ces moyens techniques légers, mobiles et fiables permettent aux cinéastes d'intégrer l'intimité des Beatles et de réagir à toutes leurs sollicitations. Cette part de la technique dans l'invention d'une nouvelle manière de filmer la musique est très importante.

Comment les frères Maysles filment-ils la musique ?

C'est une vraie question : où est la musique quand un musicien joue ? Pour Albert et David Maysles, la musique est sur les visages et au plus près des corps. Quand ils filment la pop c'est évident, avec par exemple les plans sur le visage de Mick Jagger dans *Gimme Shelter* (1970). C'est aussi vrai quand ils filment les mains et le visage du pianiste Vladimir Horowitz dans *The Last Romantic* (1985) et *Horowitz Plays Mozart* (1987).

Ils sont également parmi les premiers à montrer l'importance de l'enregistrement pour les musiciens. Dans *Gimme Shelter*, dans les films sur Horowitz ou dans *Ozawa* (1985), consacré au directeur d'orchestre Seiji Ozawa, ils filment des séquences d'écoute des artistes en studio, face à leur performance.

Il y a cependant une évolution dans les choix des Maysles. Dans *What's Happening*, il s'agit d'abord de filmer une révolution sociale liée à la jeunesse. On retrouve cet intérêt sociétal dans *Gimme Shelter*, avec une dimension tragique et désenchantée. Plus tard, l'intérêt pour la musique elle-même s'affirme dans les films consacrés à la musique « savante ». Un respect pour la durée des morceaux, déjà présent dans les films pop, se retrouve dans *Horowitz Plays Mozart*, où les trois mouvements du *Concerto pour piano* sont entendus en intégralité.

Cependant, quelle que soit la musique filmée, la dimension sociale reste toujours présente, notamment parce que les musiciens ne sont jamais isolés de leur entourage amical, familial ou professionnel.

What's Happening: The Beatles in the USA © Apple Corps Ltd., 1964



Comment les Maysles construisent-ils à l'écran une proximité avec les musiciens ?

Le cinéma direct est un dialogue entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés. Les frères Maysles mettent donc en scène cette relation. Dans *What's Happening*, la complicité avec les Beatles saute aux yeux, et Horowitz semble s'être parfaitement habitué à la présence de la caméra : il lui parle et lui sourit. La présence des frères Maysles est bienveillante et chaleureuse, tout en étant sans concession avec les petits travers des uns ou des autres, comme l'obséquiosité de l'entourage des musiciens. Mais la qualité essentielle de leurs films concerne la manière d'assumer la présence du filmeur avec une implication physique de tous les instants. Les mouvements de caméra permettent de ressentir la présence d'Albert Maysles et de deviner, à ses côtés, celle de David, enregistreur en bandoulière. Cette manière d'être réactif aux événements ne change pas, qu'ils filment la musique pop ou savante.

Les déplacements en train ou en voiture leur fournissent des moments d'intimité susceptibles de libérer la parole. La voiture est à la fois une des figures principales du cinéma direct et un symbole des Trente Glorieuses. Déjà, dans *Primary* (1960), D.A. Pennebaker, Richard Leacock et Albert Maysles multiplient les séquences de déplacement avec John Kennedy et Hubert Humphrey, les deux candidats aux élections primaires américaines. On retrouve l'automobile quand ils filment Horowitz et Ozawa, et une des plus belles séquences de *What's Happening* se déroule dans un train.

Parmi les autres lieux dans lesquels une relation singulière se crée, les coulisses des concerts sont très présents dans *Gimme Shelter*, comme elles l'étaient dans *Don't Look Back* (1967) de D.A. Pennebaker, avec Bob Dylan. À chaque fois, pas de conversations, mais une attente patiente du surgissement de la parole.

Le « documentaire musical » est-il un genre à part entière ?

Je ne dirais pas que le documentaire musical est un genre. En revanche, il existe une spécificité dans la manière dont le cinéma direct a filmé la musique. Les relations entre le cinéma direct et la musique font suite à l'explosion du jazz moderne dans les années quarante et cinquante. *Jazz Dance* (1954) de Roger Tilton marque peut-être l'acte de naissance de cette histoire. Ce court métrage précède le premier long métrage consacré à un festival de musique en plein air, *Jazz à Newport* (Bert Stern et Aram Avakian, 1960), filmé en 16 mm, caméra à l'épaule.

Ces expériences trouvent une forme d'aboutissement dans *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1968), au générique duquel figurent tous les opérateurs et les ingénieurs du son qui ont fait le cinéma direct américain. Les caméras sont sur la scène du festival de Monterey, dans un corps à corps avec la musique, donnant à voir les performances des solistes mais aussi la circulation de la musique entre les musiciens, et entre les musiciens et le public. Cette histoire inspire encore aujourd'hui une manière de filmer la musique.

Propos recueillis par Marion Carrot et James Strowman, Bpi

au Centre

Préhistoire
du 8 mai au 16 septembre
Galerie 1, niveau 6

LA PRÉHISTOIRE, UNE ESTHÉTIQUE DU TEMPS

L'exposition « Préhistoire » met en lien les créations préhistoriques avec l'art moderne et contemporain. Rémi Labrusse, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris-Nanterre, en est le commissaire avec Cécile Debray et Maria Stavrinaki. Il explique par quels moyens, dans l'entre-deux-guerres, les artistes ont découvert l'art préhistorique.



Domaine public, Source gallica.bnf.fr / BnF

Jean Cassou, « Peintures des temps préhistoriques », Cahiers d'art n°1, Paris, Éditions Cahiers d'art, janvier 1926, p.70.

Quel rôle jouent les revues d'art dans la diffusion de l'art préhistorique pendant l'entre-deux-guerres ?

Au début des années vingt, *L'Esprit nouveau* d'Amédée Ozenfant et Le Corbusier propose des références visuelles à la préhistoire, mais les images ne sont pas accompagnées d'un commentaire archéologique. Puis, à la fin de la décennie, les revues d'art d'avant-garde qui circulent en Europe prennent un tournant anthropologique. *Cahiers d'art*, fondée par Christian Zervos en 1926, exerce une influence majeure dans les milieux artistiques. La revue affiche une conviction esthétique profonde selon laquelle la légitimité de l'art moderne se construit à partir d'une référence à des arts non-occidentaux et très anciens. C'est une manière de raccrocher la modernité à une continuité culturelle de grande ampleur, aussi bien spatiale que temporelle. Cette conception de l'art moderne s'oppose au cliché selon lequel la modernité serait une entreprise de recommencement à zéro. D'autres revues sont essentielles et stimulent la sensibilité des artistes à l'égard de la préhistoire. *Documents* de Georges Bataille, de 1929 à 1930, a un impact considérable sur les milieux d'art d'avant-garde, tout comme *Minotaure*, la revue fondée par les éditeurs d'art Albert Skira et Tériade, qui paraît entre 1933 et 1939. Ces revues empruntent aux ethnologues et aux préhistoriens leurs références visuelles, puis leurs concepts.

Quels documents les artistes découvrent-ils dans ces revues ?

D'abord, les lecteurs découvrent ce que les préhistoriens appellent des « objets mobiliers ». Parmi ces objets, se détachent les figures féminines paléolithiques, qui suscitent une immense fascination. Certaines deviennent des icônes, comme la « Vénus » de Lespugue, découverte en 1922, et immédiatement reproduite dans de nombreuses publications.

Ensuite, les revues permettent de découvrir les peintures pariétales, reproduites par le biais de relevés, réalisés parfois en calquant la feuille directement sur la paroi. Certains préhistoriens comme l'abbé Breuil sont, techniquement, d'excellents artistes, et diffusent largement leurs dessins restituant les compositions des grottes ornées.

Enfin, c'est une particularité de l'esthétique moderniste, les revues d'avant-garde s'intéressent aux outils, essentiellement des silex taillés paléolithiques, découverts en quantité à partir des années 1850. Ces objets alimentent une réflexion esthétique sur la valeur artistique de l'outil, dans le contexte de la culture industrielle. C'est une manière d'étendre le champ de l'art et d'y associer la question de la fabrication.

Quel rôle ont joué l'abbé Breuil et Leo Frobenius dans la diffusion de l'art préhistorique ?

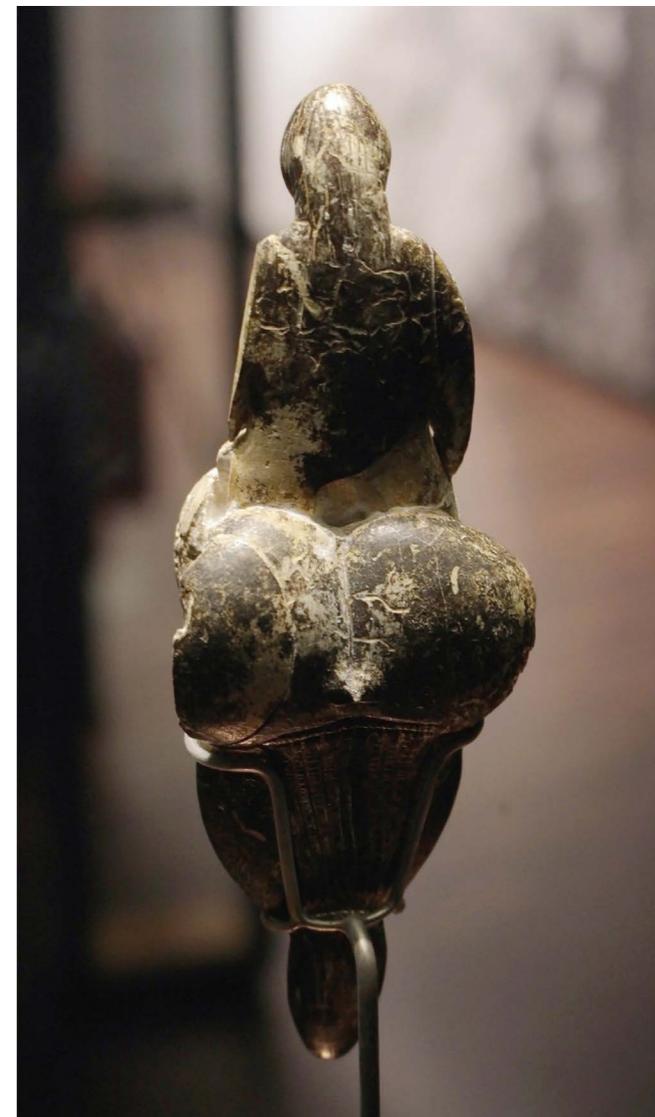
L'abbé Breuil participe de manière décisive à l'authentification de l'art pariétal, au tout début du XX^e siècle. Ses analyses d'archéologue et d'anthropologue s'appuient sur sa pratique assidue du terrain et sur ses dessins. Parfois, il isole arbitrairement un motif et en fait un véritable tableau. D'autres fois, il reproduit avec virtuosité la superposition chaotique des traits qui caractérise un grand nombre de compositions pariétales. Dans les deux cas, ses images ont exercé une influence artistique considérable.

Leo Frobenius, lui, est d'abord un explorateur et un collecteur autodidacte d'objets africains. À partir des années dix, il se consacre également à la préhistoire africaine. Contrairement à l'abbé Breuil, il ne dessine pas lui-même mais il organise des expéditions lors desquelles il emploie des artistes professionnels, souvent issus d'écoles d'art allemandes marquées par les avant-gardes. Ces équipes ont réalisé d'immenses relevés de peintures rupestres au Sahara et en Afrique du Sud, sous forme de dessins ou d'aquarelles sur papier. Frobenius les a montrés régulièrement dans des expositions : à Paris en 1930 et en 1933, ou au Musée d'art moderne de New York en 1937, sous le titre « L'Art moderne, il y a 5 000 ans ». Dans ce dernier cas, les relevés étaient associés à une présentation d'œuvres surréalistes – Klee, Miró, Ernst, Arp, Masson, etc.

Les artistes ont-ils visité les sites préhistoriques ?

Le paléolithique couvre la période des premiers outils il y a 3,3 millions d'années, jusqu'à la sédentarisation et l'invention de l'agriculture il y a 11 700 ans. C'est un monde spécifique qui fascine parce qu'il semble radicalement étranger. Pourtant, rares sont les artistes qui tentent l'expérience directe des grottes. Ceux qui l'ont fait ont parfois été dépossédés de leur créativité par la puissance de l'art paléolithique. Des artistes majeurs qui ont proclamé leur admiration pour l'art « préhistorique », comme Joan Miró ou Alberto Giacometti, ne sont allés à Altamira, pour le premier, qu'en 1957, et à Lascaux, pour le second, qu'en 1953. Le néolithique s'étend jusqu'en 3 300 avant J.-C. mais son patrimoine est avant tout identifié aux mégalithes (Carnac en Bretagne ou Stonehenge en Angleterre). André Masson, les époux Delaunay, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, Paul Klee et d'autres se rendent sur ces sites à la fin des années vingt. Mais au fond, la visite des sites n'a pas d'effet majeur sur l'idée que les artistes se font de l'art préhistorique. Leur réflexion s'est construite en amont : le contact avec les images et les textes publiés dans les revues me semble plus important. Pour l'art moderne, la préhistoire est avant tout une idée et pas une simple influence visuelle, comme tel ou tel corpus iconographique de l'histoire de l'art. Avec la préhistoire, ce qui est en jeu, c'est une esthétique du temps. Un temps non-chronologique, abyssal, cristallisé dans les créations modernes autant grâce à des lectures et des rêveries qu'à la rencontre avec des objets.

Propos recueillis par Fabienne Charraire et Camille Delon, Bpi



Vénus de Lespugue en ivoire de mammouth, datée du Gravettien (Paléolithique supérieur, 23 000 ans) et trouvée dans la grotte des Rideaux (Haute-Garonne, France).

Vassil pour Wikimedia Commons, CCo 1.0, Domaine public

lire, écouter, voir

Le Printemps de la traduction
25 mai 2019
14 h, Cinéma 2

ENTENDRE LES LANGUES, EN CHANTER LES SENS

Les traducteurs parlent aux lecteurs, c'est le nom de la manifestation à laquelle nous invite l'Association pour la promotion de la traduction littéraire (Atlas). L'événement a lieu cette année sous le signe de la poésie : une belle occasion de fêter la lecture comme une manière de savourer le rythme propre à chaque écriture. Car lire, c'est écouter la vitalité musicale innervant les langues, que l'acte littéraire régénère sans cesse. C'est ce que nous laissent entendre, chacune à leur façon, les traductrices Dominique Vitalyos, Dominique Vittoz et Aline Schulman.

À la fin des années soixante, Dominique Vitalyos est une adolescente rebelle. Un pan de la culture de l'Inde s'ouvre à elle à travers la poésie de Tagore et les musiques hindoustanie et carnatique. Elle a l'impression d'être née dans cette musique, dans cette poésie. À la charnière des années quatre-vingt, après avoir étudié l'indonésien, l'anglais et l'ethnologie à Paris, elle part séjourner en Inde. Au Kerala, elle étudie le malayalam, la langue officielle de cet État indien du sud, le sanskrit – dont le malayalam est riche – et l'art de l'acteur du Kathakali (de katha, « histoire » et kali, « jeu » en malayalam, théâtre chanté et dansé apparu au XVIIe siècle au Kerala), qui s'exprime dans une langue gestuelle. Les initiations à ces différentes langues se recouvrent et se complètent, l'image poétique, la tonalité du mouvement et la représentation verbale se répandant en permanence.

Du théâtre dansé à la traduction littéraire

Dominique Vitalyos voyage parfois très loin pour assister aux meilleures nuits de Kathakali et tombe littéralement amoureuse d'une pièce, *Nalacaritam*, « l'histoire de Nala », d'Unnâyi Vâriyar (XVII^e-XVIII^e siècle). Sous l'effet de cet enchantement, en car ou en train, elle se met à traduire cette œuvre dans sa langue maternelle, qu'elle aime, ne parle plus et rêve d'intégrer à son nouvel univers. Par-delà le rendu verbal, elle cherche la transmutation du *rasa*, cette émotion esthétique que la scène du Kathakali doit transmettre au public à travers le texte chanté, les gestes, les expressions et la danse, les rythmes et les mélodies, les maquillages et les costumes.

En 1992, elle revient en France. Jacques Dars, qui dirige la collection « Connaissance de l'Orient » chez Gallimard, ne s'y trompe pas quand il découvre ce trésor : la traduction de Dominique Vitalyos dégage une ferveur envoûtante et permet un accès à un texte jusqu'alors inconnu en français. L'éditeur en fait l'acquisition et donne carte blanche à la traductrice pour le titre, les photos et la présentation. En 1995, *Jours d'amour et d'épreuve, l'histoire de Nala*, est publié et devant « son » livre, Dominique Vitalyos comprend qu'elle a trouvé le métier qui lui permettra de vivre à la fois en Inde et en France : elle traduira.

Traduire une langue inventée

Pour transposer *La Saison de la chasse*, où Andrea Camilleri fait résonner les harmoniques du sicilien de son enfance au-dessus des accords nationalisés de la langue italienne, Dominique Vittoz, qui avait déjà traduit pour les éditions Fayard *La Concession du téléphone* du même auteur, doit trouver une solution originale. Afin de recréer une langue qui sera celle d'Andrea Camilleri en français pour la veine historique de ses romans, elle cherche un équivalent du sicilien dans les langues régionales françaises. Il lui revient alors en mémoire la voix de sa grand-mère qui, outre sa parfaite maîtrise du français national, parlait le francoprovençal. À l'époque de cette traduction, Dominique Vittoz habite Lyon, au cœur de la région où cette langue s'est déployée. Elle suit des cours de ce parler lyonnais afin de le mélanger au français, pour obtenir une langue métissée, à l'image de celle inventée par Andrea Camilleri et qui fait tout le charme de son écriture. La tension entre les deux registres de langues, où s'expriment les tensions sociales, impulse la progression tragi-comique du récit. Un lexique est présent à la fin du volume pour connaître la traduction exacte des termes francoprovençaux. Mais bientôt le lecteur s'aperçoit qu'il sait déjà lire cette langue nouvelle, si drôlement belle : « Elles mangeaient, chantaient, faisaient joliment marcher le batillon, manquement se testicotaient et puis, au bout d'une demi-heure, tout ce monde patulait jusqu'à la vigne, pour y rester jusqu'à tant que le soleil se couche. »

Lire Don Quichotte aujourd'hui

Depuis l'enfance, Aline Schulman parle le français, l'anglais et l'espagnol. Afin de nous conter les extraordinaires aventures de Don Quichotte et de Sancho Panza, elle a recomposé une oralité théâtrale, pour retrouver l'effet de celle qui avait tant séduit le public lors de la publication originale des deux tomes de *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* par Cervantes en 1605 et 1615. Elle a ainsi modernisé en 1997 la traduction française de Don Quichotte à la demande des éditions du Seuil, marquant une rupture dans la réception de cette œuvre. Aline Schulman a dû écrire de nombreuses pages avant de trouver le vocabulaire qui sonnait juste. S'efforçant de préserver une cohérence lexicale, elle s'est finalement donné pour règle d'utiliser des mots toujours vivants aujourd'hui et qui existaient déjà au milieu du XVII^e siècle. Moderniser a essentiellement consisté à remanier la syntaxe afin que celle-ci s'accorde au phrasé de notre époque tout en rendant le sens de ce que dit le texte original.



Don Quichotte et les moulins, Honoré Daumier, circa 1850, Art Institute of Chicago



Don Quichotte dans les montagnes, Honoré Daumier, circa 1850, Bridgetown Museum of Art

domaine public

Lecteur oisif..

À la fin de sa présentation, Aline Schulman rend hommage aux traductions de Louis Viardot et de Francis de Miomandre. Son travail de chaque jour durant six années dépoussière cependant des siècles d'habitude. Par exemple, le prologue a longtemps débuté par ces mots s'adressant au lecteur: « Lecteur oisif, tu me pourras bien croire sincèrement [...] ». Quel sens pouvait bien avoir un tel commencement? Il est maintenant titré « Prologue au lecteur » (comme Cervantès l'a fait pour le prologue du second tome), et il débute ainsi: « Toi qui prendras le temps de me lire [...] ». Enfin libéré de son oisiveté, le « *desocupado lector* » de Cervantès est à nouveau disponible pour le lire.

Lors de leur première sortie, Don Quichotte promet à Sancho de le nommer gouverneur d'une île dès qu'ils en auront fait la conquête. Dans le texte espagnol, il est écrit « *insula* », terme latin signifiant île et qui était alors en usage en Espagne, mais relevait d'un niveau de langue soutenu. Un autre mot, « *isla* », était plus courant pour dire île. La nièce de Don Quichotte ne comprend pas le mot « *insula* » et, dans les traductions précédentes, s'emporte par exemple de la sorte contre Sancho: « Et qu'est-ce que c'est que des îles? Sans doute quelque chose à manger, goulu, glouton que tu es! ». Il était surprenant pour le lecteur que la nièce ne comprenne pas le mot « île ». Dans la version traduite par Aline Schulman, c'est un « archipel » que Don Quichotte promet à son fidèle écuyer. C'est un mot plus savant et qui ne dénature pas le sens original (bien au contraire: puisque l'homme à la triste figure voit un château là où il n'y a qu'une auberge, il pourrait aussi bien voir un archipel là où il n'y a qu'une île). Il est ainsi plus facile d'imaginer que la nièce de Don Quichotte ne sache pas à quoi ressemble un archipel.

La traduction, lecture éclairante

Au moment de mourir, Don Quichotte, redevenu Alonso Quichano, lègue sa dépouille de chevalier errant au lecteur de ses mémorables aventures. Il le prévient de ne pas être dupe de ses représentations. Aline Schulman a rendu tout son sel à cet héritage de l'homme de la Manche: soigner la sincérité des mots et la beauté de la fiction qu'ils sont capables d'inventer, tout en se défiant du pouvoir d'illusion inhérent au fonctionnement du langage.

La traductrice respecte l'universalité de ce message en répondant de l'intelligence des personnages n'ayant pas eu accès à l'instruction. Ainsi, personne n'a initié Pedro, le chevrier, aux lois de l'astronomie. Aussi aura-t-il mal entendu le mot « éclipse ». Dans cette traduction, avant d'être repris par Don Quichotte qui est comme possédé par le pouvoir des mots et se voudrait inflexible quant à leur usage, le berger appelle l'obscurcissement momentané du jour « les glisses du soleil et de la lune ». Cette belle invention est poétique parce que pleine de sens. On peut ne pas être instruit et savoir que les

mots permettent de partager la compréhension du monde. Et Pedro a pu effectivement observer, lors d'une éclipse, que la lune se glissait devant le soleil et en masquait le rayonnement. Il invente, sans le savoir, une étymologie du mot « glisse » pour nommer une certaine conjonction des planètes et des astres qui vaudrait bien celle du mot « éclipse ». Elle est à la fois belle et cruellement drôle car, partageable, elle n'est pas partagée.

Si les traducteurs se doivent de nous offrir en partage le goût de l'œuvre qu'ils traduisent, ils ne se glissent pas entre le livre et le lecteur pour éclipser le verbe de l'auteur, mais pour en réfléchir la lumière vers où que l'on soit sur la Terre, chacun dans la nuit de sa langue et son désir de poésie.

Au fait, quel est le goût d'un archipel?

Lorenzo Weiss, Bpi



À lire

Unnâyi Variar

***Jours d'amour et d'épreuve :
l'histoire de Nala***

traduit du malayalam par Dominique Vitalyos,
Gallimard, 1995

891.1 UNNA 4 NA

Andrea Camilleri,

La Saison de la chasse

traduit de l'italien par Dominique Vittoz,
Fayard, 2001

850"19" CAMI.A 4 ST

Miguel de Cervantes,

***L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte
de la Manche***

traduit de l'espagnol par Aline Schulman,
Le Seuil, 1997

860"16" CERV 4 IN



dossier

Des villes en mouvement

Plus de la moitié de la population mondiale vit aujourd'hui en ville. Ces espaces denses, pollués, en expansion permanente, concentrent les inégalités sociales et de genre. Simultanément, ils constituent des lieux de rencontre et d'échanges que chacun devrait pouvoir s'approprier. Au XXI^e siècle, comment les villes se transforment-elles pour mieux accueillir petits et grands, hommes et femmes, et répondre aux défis écologiques et aux fractures sociales ? La ville est-elle toujours un lieu de vie ? Tour d'horizon de quelques initiatives.

Dossier réalisé par Aymeric Bôle-Richard, Marion Carrot, Fabienne Charraire, Sébastien Gaudelus, Floriane Laurichesse, James Strowman, Bpi

Cycle « Les Formes de la ville »
[Lundi 8 avril](#)
Villes d'hier et d'aujourd'hui
[Lundi 6 mai](#)
Les villes qui adviennent
[Lundi 3 juin](#)
Villes désirables ?
[19 h, Petite Salle](#)

LA MUTABILITÉ URBAINÉ

UNE ATTITUDE POUR TRANSFORMER LES VILLES

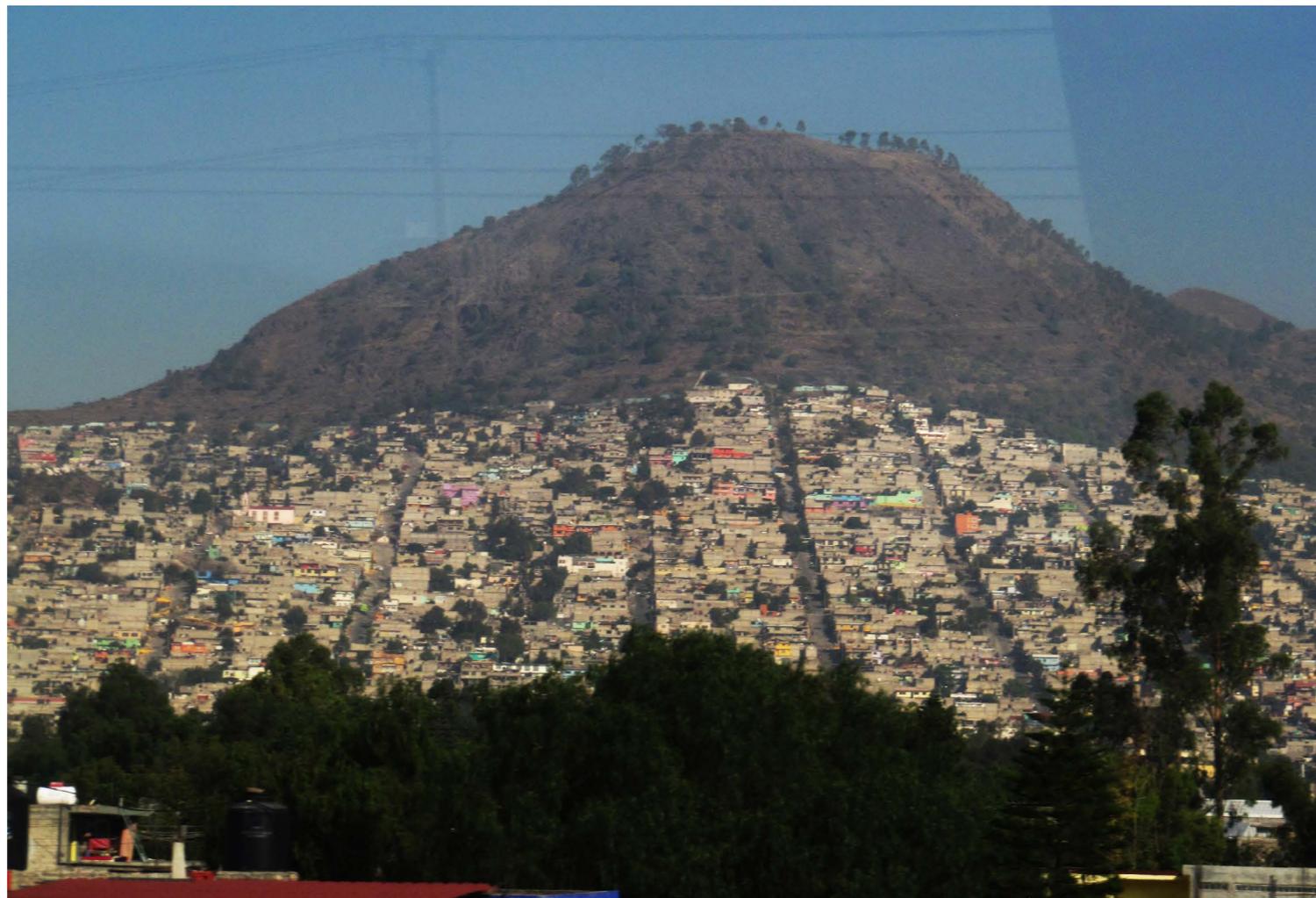
L'urbanisation massive pose des défis environnementaux, technologiques et sociaux. Pour répondre à ces problématiques, l'urbaniste **Anne Durand** défend le concept de « mutabilité urbaine », c'est-à-dire la capacité des villes à encourager les changements et à les accueillir. Elle nous explique les applications concrètes de cette posture.

L'urbanisation reste l'un des enjeux majeurs du XXI^e siècle avec plus de la moitié de l'humanité vivant dans les villes et un million et demi de nouveaux citadins chaque semaine. Les métropoles s'étalent, se densifient, et le défi environnemental n'est pas des moindres : « les villes n'occupent que 3 % de la masse continentale mondiale, mais produisent plus de 70 % des émissions de dioxyde de carbone », constate une étude des Nations Unies en 2016.

Dans ce contexte, le processus de fabrication des villes est réinterrogé et de nouvelles tendances se dessinent, qui multiplient les approches : inclusion des nouvelles technologies, prise en compte des temporalités des villes, développement des initiatives locales. Les transformations sont largement maîtrisées dans les pays du Nord à travers le développement des infrastructures et des services. Dans d'autres espaces, la maîtrise des changements est incertaine : développement de quartiers informels, exclusion grandissante... Dans ce contexte, la mutabilité urbaine, définie comme la capacité des villes à favoriser les changements et à accueillir les possibles, constitue une piste pour l'avenir. Que signifie-t-elle ? Comment est-elle mise en œuvre, ou comment la faire exister ?

La mutabilité, une posture

Les outils qui ont dessiné les villes correspondent à des contextes historiques et à des modes de pensée. Par exemple, alors que la planification a connu un moment faste en France dans les années soixante et soixante-dix, en période de pleine croissance et de productivité, l'État centralisateur planifiait l'ensemble du territoire, avec un mode de décision plutôt unilatéral. Les temps ont changé et ce mode d'action est révolu : il est devenu difficile voire impossible de se projeter dans un futur linéaire s'inscrivant dans la continuité du temps présent. L'impuissance des modèles fait désormais état de modèle. C'est pourquoi de multiples alternatives urbaines émergent pour fabriquer les villes. La mutabilité urbaine, comme processus capable de s'adapter aux changements, trouve toute sa place dans une société où les transformations s'accroissent et où l'incertitude prédomine.



Ravalements de façades dans le cadre des Programmes communautaires pour l'amélioration des quartiers à Mexico

Du latin *mutabilitas*, « mobilité, changement », la mutabilité ne se limite pas à une action de transformation sur un temps donné mais indique un processus qui prendrait en compte la capacité à accueillir le changement, à accepter l'incertitude et à favoriser les inventivités locales.

Ce sont trois conditions qui dessinent une posture pour repenser nos manières d'envisager le présent et le futur. Elles conduisent à reformuler un projet politique au sens du bien commun qui « fait usage du monde », pour reprendre la formule de l'écrivain-voyageur Nicolas Bouvier. La mutabilité se présente donc comme un fondement pour concevoir les villes ensemble.

Concilier les temps pour fabriquer les villes

En accueillant le changement et en acceptant l'incertitude, la mutabilité fait émerger de nouveaux rapports entre l'espace et le temps : le présent, le temporaire, l'immédiateté, le futur incertain... L'importance a toujours été donnée au temps futur dans l'aménagement des villes alors que le temps présent était trop peu pris en compte. Il concerne pourtant le temps du vivant, le temps de l'habitant. Par exemple, au Mexique, s'il devait exister une échelle de valeurs, le présent serait le temps le plus important, celui de la fête, de l'émotion, où le passé et le futur se réconcilient. Il oblige à être dans l'instant, à vivre plus intensément *Une expérience émotionnelle de l'espace*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Kaufmann, c'est-à-dire à expérimenter de nouvelles occupations de l'espace.

Accueillir le changement au temps présent

L'urbanisme transitoire s'inscrit dans ces réflexions. Il constitue une nouvelle tendance, largement mise en œuvre sur le Grand Paris. Il s'agit d'un moment historique en urbanisme car des institutions comme la Région Île-de-France, la Ville de Paris, l'Établissement public d'aménagement de Paris-Saclay, pour n'en citer que quelques-unes, mettent en œuvre des processus expérimentaux pour aborder les territoires autrement en réutilisant le déjà-là : des terrains en friche, des bâtiments désaffectés retrouvent sur un temps court une nouvelle programmation à partir des besoins locaux.

L'un des enjeux est à la fois économique et social : l'urbanisme transitoire répond à la rencontre entre un marché tendu et le temps long de mise en œuvre d'une opération. Le projet le plus célèbre est celui des Grands Voisins à Paris 14^e, un véritable projet inventif de collaborations culturelles, répondant à un enjeu d'inclusion sociale et d'occupation temporaire de l'espace. La mutabilité urbaine vise à construire des démarches pour accueillir le changement, pour accepter l'incertitude mais ne tend surtout pas à utiliser le provisoire comme moyen de développer la précarité.

La ville, un organisme vivant

Qui dit ville, dit mouvement : une ville possède une réelle faculté à se reconstruire sur elle-même, à faciliter la transition entre le passé et le futur, à développer le lien entre ses habitants. La ville, comme milieu habité, crée ce mouvement effervescent grâce à la mobilisation d'hommes et de femmes. La mutabilité inclut la nécessité de dialogues permanents et d'échanges, car une ville mutable est aussi une ville à l'écoute.

À Mexico, un dispositif s'est inventé en 2007, suite à trente ans de luttes de mouvements populaires urbains (MUP) provenant des quartiers informels qui réclamaient les mêmes droits à la ville que les habitants du centre. 40 % de la ville sont construits de manière informelle, sans accès à l'eau, à l'électricité, aux services minimum. Alors, les autorités compétentes (municipalité et gouvernement) ont créé les Programmes communautaires pour l'amélioration des quartiers (Programas comunitarios de mejoramiento de barrios, ou PCMB) pour que les habitants, regroupés en assemblées de voisins, créent leur projet avec une aide financière et technique du gouvernement. Cela a permis à de nombreux quartiers de



Ravalements de façades à Mexico



Les Grands Voisins, Paris

Guilhem Vellut pour Flickr, CC 2.0

transformer leur image et à leurs habitants d'en être fiers. Les projets, limités à une année, consistent autant en ravalements de façades qu'en assainissement ou en création d'équipements publics. Les initiatives locales forment les bases solides pour repenser la manière de vivre la planète. Elles illustrent la relation entre l'individu et l'environnement et permettent d'évoquer une écologie de l'habiter. De nombreux précurseurs, tels que Patrick Geddes (1854-1932) ou Lewis Mumford (1895-1990), se sont inspirés de la biologie du vivant pour organiser les territoires, mettant en avant la citoyenneté active, en accordant plus de liberté aux usagers et aux initiatives individuelles, en tenant compte de l'environnement.

Révolution numérique et capital de solidarité

Les initiatives citoyennes défendent le principe du « faire sans modèle » : elles sont souvent isolées mais connaissent un nouvel avenir avec les applications numériques qui permettent une mise en réseau afin de partager et de mettre en commun. « Décloisonnons la ville », exposition de la Cité de l'architecture et du patrimoine organisée en janvier 2019, illustre cette interconnexion de tous les projets collaboratifs qui ont pour objectif de « faire ensemble ».

Les PCMB de Mexico s'inscrivent dans les quartiers les plus pauvres de la capitale, ceux qui sont en marge d'une société qui produit et qui se développe. Sans capital économique, les quartiers sont totalement écartés des transformations et des logiques qui pourraient rendre leur environnement attractif. Les habitants ont regroupé leurs compétences et leurs savoir-faire pour mettre en forme un projet qui réponde à leurs attentes. Face au capital économique, nous pourrions nommer cette entraide, cette richesse humaine, le « capital de solidarité », un capital à haute valeur ajoutée, qui permettrait d'atténuer les inégalités, en partant du principe que rassembler des fragilités fabrique une nouvelle force. Les initiatives locales forment une des bases essentielles pour que la mutabilité puisse exister, car elle n'est pas la capacité de la ville à s'adapter à un changement mais la capacité de la ville à fabriquer le changement.

La ville qui se transforme est une ville qui vit, qui attire, qui repousse, qui crée. La mutabilité est ce mouvement préparé — au sens d'esquissé — du passage d'un état à un autre. Son maître-mot pourrait être l'impermanence. Elle exprime alors la vitalité, l'envie de faire face et de s'adapter.

Anne Durand, urbaniste

DES ENFANTS DANS LA VILLE

À hauteur d'enfant, la ville peut être effrayante et la compréhension des risques complexe, dans un espace public saturé de déplacements motorisés, bruyant, pollué et dangereux pour les piétons. Entre parcours sécurisés et espaces dédiés, comment la ville s'adapte-t-elle aux perceptions des plus jeunes ?

Sécuriser les déplacements

Les enfants expérimentent la ville et accèdent à l'autonomie progressivement, par la répétition d'un trajet qui a pour étapes des lieux familiers : la maison, l'école, l'aire de jeu, le conservatoire... et toujours accompagnés. Ce parcours est jalonné de feux rouges, de panneaux d'interdiction, et d'autres dispositifs destinés à réguler l'espace public et à faciliter la surveillance des parents. La sécurité est souvent le seul besoin de l'enfant pris en compte dans les projets d'aménagements urbains. Une aire de jeux colorée, en retrait de la rue, certifiée aux normes en vigueur, rassurera les parents et masquera efficacement le peu de cas que l'on fait de l'enfant dans le reste de la ville. En effet, cette ville, que le sociologue Marc Breviglieri nomme la « ville garantie », s'oppose à la nature des plus jeunes. L'enfant interfère avec son environnement par le jeu et les sens. C'est ainsi qu'il se l'approprie et qu'il se construit. Une bande de pavés devient un pont suspendu au-dessus d'un océan de lave, une grille de métro, l'ancre d'un dragon maléfique et la poubelle abandonnée une formidable cachette. Proposer uniquement des usages rationnels de l'espace public à un enfant complexifie son processus d'appropriation et de compréhension de la ville. De plus, cela revient à brider sa créativité et sa curiosité et à entraver son développement.

Construire la ville du point de vue de l'enfant

Dès les années quarante, l'architecte américain Louis Kahn, inquiet de l'importance que prenait la circulation automobile, a placé l'enfant au cœur de ses projets. Pour lui, la rue est un lieu d'apprentissage de l'espace social et l'enfant un habitant de l'espace urbain, actif et exigeant. Louis Khan a donc cessé d'aménager les espaces dédiés à un usage unique et les a conçus pour permettre la polyvalence et favoriser les relations entre usagers.



Freestocks-photos pour Pixabay

L'architecte français Émile Aillaud a quant à lui réalisé dans les années soixante le vaste habitat social La Grande Borne à Grigny. Aujourd'hui tristement célèbre pour ses violences urbaines, ce projet utopique devait être la cité des enfants avec ses nombreux espaces ludiques, ses refuges propices à l'isolement et à la recherche de soi, ses façades colorées. Les appartements dominant les espaces de plein-air, les parents pouvaient surveiller leur progéniture à distance. Plus près de nous, les réflexions sur la ville durable et écologique tendent à remettre de l'humanité dans les relations urbaines. La piétonisation, la végétalisation de la ville et la création de jardins partagés créent de nouveaux espaces dans lesquels échanges et découvertes sont favorisés. Ils sont devenus des terrains de jeux pour les enfants : sans usages parfaitement définis, ils sont ouverts à la spontanéité et à l'imprévu.

Fabienne Charraire, Bpi

DES VILLES MASCULINES

Dans son ouvrage *Des villes faites par et pour les hommes*, Yves Raibaud, spécialiste de la géographie du genre et maître de conférences à l'Université Bordeaux-Montaigne, montre comment la ville renforce les inégalités entre hommes et femmes. Dans cet entretien, il nous explique les mécanismes à l'œuvre dans un espace urbain dominé par la culture masculine, et appelle à davantage d'égalité.

En quoi peut-on dire que la ville est un espace genré ?

Dès l'enfance, garçons et filles n'ont pas la même incitation à partager l'espace public : on considère que le dehors est le lieu naturel des garçons, qui ont besoin de se défouler, tandis que le dedans est réservé aux filles, avec l'idée, déjà, d'une forme d'assignation aux tâches domestiques. Tout est fait pour que la ville soit agréable aux hommes ; les infrastructures sportives, par exemple, comme les terrains de football, les skateparks ou les grands stades, leur sont majoritairement dédiées. On ne retrouve pas l'équivalent pour les femmes.

Cette prédominance masculine se manifeste partout : 94 % des rues ou des espaces publics portent le nom d'un homme. Quand les femmes sont représentées dans la ville, elles sont un ornement, un corps nu ou légèrement voilé sur des frises, des fontaines ; il en va de même pour l'affichage publicitaire ou certains graffitis sexistes. La ville est décorée pour le plaisir des yeux des hommes. Si au lieu de dire « les habitants », on dit « les habitantes », on voit bien que l'on décrit un espace complètement différent et inégalitaire.

Comment les femmes pratiquent-elles la ville ?

La mobilité des femmes dans la ville est contrainte par deux choses inhérentes à la condition féminine : d'abord le fait d'être des objets sexualisés, ensuite leur assignation toujours importante aux tâches familiales et ménagères. En étudiant la mobilité des ménages, on se rend compte que dans la majorité des cas, ce sont les femmes qui accompagnent les enfants, les personnes âgées ou en situation de handicap. Elles sont plus chargées que les hommes par les tâches domestiques.

La seconde particularité, largement partagée, c'est un grand sentiment d'insécurité : les femmes sont angoissées par la ville la nuit. Si elles doivent sortir tard le soir, elles prennent leurs précautions, font attention à leur tenue, à leur trajet, préviennent des copains, rentrent en voiture ou en taxi pour éviter les transports en commun.



© fancycrave-28243-unsplash

Quelle est la responsabilité des politiques publiques ?

Les villes sont un héritage du passé que l'on ne peut pas entièrement changer, mais elles continuent de se construire comme espace masculin et patriarcal. En analysant le budget genré des villes, on constate que 75 % des budgets publics destinés aux jeunes profitent aux garçons, à commencer par les équipements de loisirs. D'autres pratiques, comme les musiques urbaines ou le street art, participent de cette continuité, celle de l'infériorisation et de la sexualisation du corps des femmes. Ce constat est également manifeste dans les programmations culturelles. Par exemple, les dix opéras les plus joués dans le monde racontent tous des meurtres de femmes, avec des mises en scène de plus en plus crues. Peut-on, au nom de l'art, cautionner des productions machistes, sexistes, violentes ? Est-ce normal que 80 % de l'argent du ministère de la Culture profite à des créateurs masculins ? Nous avons besoin d'une réflexion éthique et esthétique sur ces sujets.

Que pensez-vous des espaces réservés aux femmes ?

Quand on parle de non-mixité féminine, il faut d'abord s'interroger sur la non-mixité masculine et sur les effets délétères que produit l'entre-soi masculin. C'est plutôt ça le problème ! Dans des travaux que j'avais réalisés, notamment sur le sport, la mixité était souvent un désir de femmes, contrairement aux hommes qui n'y étaient pas du tout favorables. Sur ces terrains de domination masculine que sont les skateparks ou les stades, il faut bien, à un moment, faire une place aux femmes.

En imposant des journées banalisées non-mixtes, on a pu constater que les filles reprenaient confiance, se réappropriaient peu à peu l'espace accaparé par les garçons, et pouvaient s'imposer à performances égales. Donc, on voit bien que la non-mixité féminine est l'un des chemins vers l'égalité entre femmes et hommes dans la ville. C'est la lutte contre la non-mixité masculine qui devrait être une préoccupation éducative générale !

En quoi la ville durable creuse-t-elle les inégalités ?

Il faut comprendre que la voiture, que l'on tend à supprimer des centres-villes depuis une dizaine d'années, a été un formidable outil d'émancipation pour les femmes. Elle a rendu compatible l'accès à l'emploi, l'accompagnement des enfants et l'approvisionnement du ménage, des activités encore trop peu partagées avec les hommes au sein des familles. Aujourd'hui, la piétonisation des villes est catastrophique pour beaucoup de femmes, à qui l'on ne propose pas de solutions alternatives satisfaisantes.

Dans les enquêtes que nous avons menées sur les usages du vélo, de la marche à pied et des transports en commun, c'est toujours la même chose qui ressort : l'inconfort. La ville agréable que l'on nous promet, où l'on peut tranquillement flâner et boire un verre à la terrasse d'un café, ce n'est pas la ville des femmes, c'est celle des hommes.

À quoi ressemblerait une ville inclusive ?

On connaît des villes inclusives. Je cite régulièrement Vienne, en Autriche. Depuis vingt ans, la ville a mis en place une politique d'égalité hommes-femmes, à commencer par des organismes paritaires, des budgets genrés et un travail sur le design urbain. Il y a une véritable réflexion sur les circulations et leurs obstacles, l'éclairage public, la lutte contre le harcèlement dans les transports.

Les élu·es sont plus sensibles aux enjeux de vulnérabilité dans la ville, de partage et d'aménagement des espaces publics, loin d'un urbanisme masculiniste surplombant. Ce souci des autres dans la ville va de pair avec un changement de regard : envisager la ville avec les yeux des autres, c'est envisager une ville démocratique et inclusive.

Propos recueillis par Floriane Laurichesse, Bpi

À lire

Des villes faites par et pour les hommes : dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'œil
Belin, 2015
913.351 RAI

L'ÉTALEMENT URBAIN, UN HÉRITAGE EN MUTATION

L'exode rural et la croissance démographique sont les causes les plus connues de l'étalement urbain, dont résultent des étendues de lotissements pavillonnaires en périphérie des villes et des villages. Or, l'étalement résidentiel continu n'est qu'un aspect du phénomène. **Sylvaine Glaizol**, architecte et urbaniste, directrice adjointe du Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement de l'Hérault, analyse les causes et les manifestations de ce défi d'urbanisme contemporain.



© Jean-Louis Zimmermann pour Flickr, CC-BY-2.0



© Jean-Louis Zimmermann pour Flickr, CC-BY-2.0

Un urbanisme de zonage : une zone commerciale aux abords d'une zone résidentielle.

Un urbanisme de zonage

Différents types d'étalement urbain ont été facilités en France depuis environ quatre décennies par des politiques urbaines communales fractionnées, voire concurrentielles. Ces politiques locales se sont elles-mêmes adossées à des directives qui ont favorisé un urbanisme de zonage, c'est-à-dire un urbanisme qui découpe les périphéries en tranches affectées à des activités spécifiques : zones résidentielles, zones commerciales, zones d'activités, zones industrielles, etc. Ainsi, s'est développé un paysage constitué de collages entre lotissements pavillonnaires, grandes surfaces commerciales, bâtiments d'activités, voies rapides, rocade, ronds-points et impasses.

L'étalement résidentiel, quant à lui, varie selon les catégories sociales visées par le secteur à urbaniser. Cela se traduit par des cadres de vie disparates, en fonction de densités calées sur le marché immobilier. Une part importante d'urbanisation diffuse liée à la vente parcelle par parcelle, sans organisation préalable, s'associe au phénomène. Il en résulte une diversité de situations selon les contextes.

La dynamique démographique étant plus particulièrement importante autour des métropoles et des secteurs littoraux, l'étalement urbain y impacte plus fortement les communes périurbaines. Dans le sud de la France, le phénomène est accentué par l'héliotropisme, c'est-à-dire l'attraction pour les régions ensoleillées.

Des villes à la campagne

L'accroissement démographique et l'attractivité des villes ne sont pas les seuls facteurs qui provoquent l'étalement. Ainsi, le développement du marché de l'automobile et celui des infrastructures routières favorisent la mobilité de la population. Le marché de la maison individuelle et les rêves que celle-ci sous-tend – être propriétaire, disposer d'un jardin, éviter les nuisances de la concentration urbaine, habiter un environnement sécurisé, être dans un entre-soi, etc. – trouvent là les conditions d'un essor. D'autres tendances contribuent au phénomène, comme celui des familles recomposées ou monoparentales. Les mètres carrés par habitants augmentent et provoquent un « desserrement urbain ».

La difficulté de se loger « en ville », les prix immobiliers élevés, le coût du foncier prohibitif encouragent la recherche d'un habitat accessible, là où le foncier est disponible et les taxes moins élevées. Ainsi, les acheteurs n'hésitent pas à s'éloigner d'un lieu de travail en relativisant l'impact financier ou la fatigue provoqués par des trajets quotidiens.

Les communes périurbaines et rurales basent leur développement sur un urbanisme qui privilégie la maison individuelle en milieu de parcelle. Dans certains secteurs, agriculteurs, viticulteurs, trouvent là une occasion de vendre des terres en déprise, qui ne sont plus cultivées. Par ailleurs, il est moins coûteux d'urbaniser de nouveaux terrains que de « recycler » l'existant, notamment en raison des contraintes engendrées par la réhabilitation de tissus anciens.

Ainsi, continu ou diffus, l'étalement urbain concerne aujourd'hui l'ensemble du territoire français. Il propose un environnement rapidement constitué, aux densités variables mais globalement faibles. Son impact remet en question les particularités des villes et villages issues d'un long processus de sédimentation. Ce paysage est avant tout le résultat d'un aménagement modelé pour et par la circulation automobile.

Une urbanisation rapide qui fragilise

Les conséquences ne sont pas seulement paysagères, mais également économiques, sociales et environnementales : elles interrogent nos modes de vie. Les coûts publics induits en réseaux, équipements, gestion quotidienne ne sont pas toujours anticipés. Les coûts individuels sont aussi significatifs : endettements, budgets affectés aux déplacements élevés, etc. Cette urbanisation rapide a fragilisé des équilibres écologiques en augmentant l'artificialisation des espaces. La consommation de terres agricoles, considérées comme nourricières, est dénoncée ; l'augmentation spectaculaire des déplacements automobiles qui génère une pollution croissante aussi. L'offre en extension urbaine entraîne quant à elle la désertification des centres-villes qui tendent à se paupériser.

Au-delà de ces conséquences, la question centrale est celle de l'offre de logements. Ce mouvement a généré une offre mono-spécifique, celle de la maison individuelle isolée – au mieux jumelée – en milieu de parcelle, qui ne répond pas aux demandes

de logements déposées par les habitants, en fonction de leur situation familiale et de leurs ressources, auprès des mairies en milieu périurbain et rural. Ce mode de vie, choisi ou subi par des populations aux revenus modestes, se révèle embarrassant pour les municipalités.

Aujourd'hui, cette urbanisation en rupture avec les formes de la ville historique dense est un héritage que les politiques publiques tentent de maîtriser. La lutte contre l'étalement urbain est devenue leur leitmotiv afin de préserver les paysages et la biodiversité. Les enjeux largement identifiés réorientent ces politiques qui, néanmoins, ne parviennent pas encore à endiguer le phénomène. De nombreuses mesures pour limiter l'étalement (lois, planifications coordonnées, initiatives locales, etc.) mentionnent la nécessité d'une consommation économe de l'espace et proposent des densités acceptables. Les projets favorisent le renouvellement urbain et le réinvestissement des centres ou de secteurs peu denses mais bien desservis. Le développement des transports en commun doit répondre aux besoins des habitants. L'évolution des pratiques individuelles en matière de déplacement – vélo, co-voiturage, télétravail –, les changements de modes de consommation et plus largement les aspirations des habitants laissent entrevoir une mutation progressive, lente car complexe, de ces pans d'urbanisation.

Sylvaine Glaizol, architecte et urbaniste

DES ABEILLES À MOTOR CITY

Frappée par la délocalisation des usines automobiles, la ville américaine de Détroit est toujours en situation de crise sociétale, économique et politique. Face à ces difficultés, de nombreuses initiatives locales d'agriculture urbaine tentent de redonner de l'autonomie et de la vitalité à la ville en réinvestissant les espaces vacants.

Motor City

Détroit, principale ville du Michigan au nord des États-Unis, est connue comme symbole de la crise industrielle, pour son taux de criminalité élevé et pour sa bonne musique. Capitale mondiale de l'automobile d'antan, Détroit a été le modèle de la mégapole américaine conçue par et pour la voiture. La délocalisation des chaînes de production automobiles vers le Mexique et l'Asie à partir des années soixante a entraîné un chômage de masse et un endettement abyssal de plus de 18 milliards de dollars. Détroit se déclare en faillite et est mise sous tutelle du Michigan à la fin de l'année 2013.

En 1960, « Motor City » est la quatrième ville des États-Unis, comptant 1,6 million d'habitants dont 28,8 % de Noirs américains. Depuis lors, Détroit se vide de ses habitants et de ses entreprises et, en 2016, la ville compte 667 000 habitants dont 82,7 % de populations noires. Détroit est un modèle de « *shrinking city* » : toute son activité se concentre dans un petit centre-ville, ce qui marginalise les populations des quartiers périphériques populaires. Aujourd'hui, un programme de revitalisation de la ville vise à attirer les classes moyennes et aisées en réhabilitant les transports publics et en renouvelant l'offre immobilière. Pourtant, les inégalités peinent à diminuer. Les quartiers populaires subissent la suppression des services publics et la fermeture des commerces locaux. Le manque de magasins d'alimentation dans la ville a d'ailleurs provoqué le classement de Détroit en tant que « *food desert* » (désert alimentaire).

L'agriculture urbaine

Ainsi, le développement de l'agriculture urbaine à Détroit a d'abord été une nécessité répondant aux enjeux alimentaires définis par le Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD) : « une industrie qui produit des biens alimentaires et énergétiques, pour répondre surtout à la demande quotidienne des consommateurs urbains ». Le but de l'agriculture urbaine est de reconnecter les villes aux écosystèmes de production agricole en se réappropriant les moyens de production, afin de générer une meilleure justice sociale tout en gagnant en autonomie alimentaire.

Masterclass agriculture urbaine

Lundi 15 avril

19 h, Petite Salle

Atelier d'initiation au compost

Lundi 15 avril

18 h, Atelier Niveau 2

Atelier jardinières aromatiques

Jeudi 18 avril

18 h, Atelier Niveau 2



Avec la désindustrialisation de Détroit, la nature a repris ses droits. Il est courant de voir des biches, des rapaces et des rats laveurs en pleine ville. Les espaces vacants forment un territoire de 120 km², soit 105 000 parcelles qui occupent un tiers de la superficie de la ville (370 km²). Plusieurs formes d'agriculture urbaine ont investi ces espaces. D'un côté, les jardins communautaires associatifs sont ouverts au public et gérés collectivement, comme le Georgie Street Community Garden qui contient des potagers, des poules et des chèvres, et jouxte un centre communautaire avec une bibliothèque. Les potagers individuels représentent également une forte activité, notamment dans les quartiers populaires. De l'autre, les fermes urbaines comme la Rising Pheasant Farms ont un caractère



commercial et industriel. Le réseau des fermes urbaines de la Detroit Black Community Food Security Network, inscrite dans la mouvance nationale de la Black Food Justice, tente de redresser le déséquilibre entre les différentes populations. L'immense marché du quartier historique commerçant Eastern Market se situe lui aussi au cœur de ce système agro-alimentaire alternatif foisonnant.

Des maisons pour abeilles

Bees in the D est une association à but non lucratif fondée en 2016 qui a pour missions la conservation des abeilles et l'éducation du public sur la pollinisation. Elle possède 102 ruches basées sur 38 sites à Détroit et dans tout le sud-ouest du Michigan. Cofondateur et nouvel arrivant à Détroit, Brian Peterson-Roest explique que les abeilles produisent une variété impressionnante de miel dans un cadre urbain et que celui-ci contient moins de toxines et de pesticides que dans les champs, les jardins urbains n'étant pas traités avec des produits chimiques. Les coordinateurs bénévoles des jardins et des fermes urbaines constatent de leur côté une forte augmentation de leur production agricole grâce à l'afflux d'abeilles qui traversent la ville.

Le Eastern Market représente une plateforme unique pour promouvoir les initiatives de l'association. En y installant des ruches, Bees in the D présente son travail au public et dissipe les mythes au sujet des abeilles. Pour Brian Peterson-Roest, la transmission de ces connaissances sur les abeilles, notamment aux plus jeunes, prend une place centrale. À travers la ville, il organise des ateliers dans des établissements éducatifs comme

Outdoor Adventure Centre ou Downtown Boxing Gym.

Bees in the D a également ouvert The Honey Bee Highway, un centre d'information sur les abeilles et les pollinisateurs (abeilles mellifères, abeilles maçonnes, bourdons, etc). Tout le monde peut participer à ses missions, par exemple en accueillant des ruches chez soi ou en construisant des « *bee-condos* » (« maisons pour abeilles »). Un prototype de ruche est imaginé en partenariat avec General Motors, qui la construit en recyclant des objets destinés à la décharge comme la batterie d'une Chevrolet Volt. Bees in the D compte en effet pour partenaires plusieurs entreprises telles que Ford, Detroit City Distillery et Eastern Market Brewery. Avec des organisations canadiennes, Bees in the D étudie enfin la microbiologie des abeilles afin de découvrir des bactéries bénéfiques et de protéger les abeilles contre les maladies contagieuses et les pesticides.

L'image de Motor City change : autrefois on y construisait des voitures, maintenant on les démolit pour en faire des ruches. Néanmoins, à ce jour, les fermes urbaines et les ruches de Détroit ne sont pas capables d'assurer l'autosuffisance alimentaire de toute la mégapole. Beaucoup font faillite ou sont menacées par la spéculation immobilière. Tout comme Bees in the D, plusieurs organisations se dirigent dorénavant vers l'éducation à l'agriculture et à la nutrition afin de construire un modèle économique viable qui inclue l'agriculture, dans une logique plus entrepreneuriale que vivrière.

Aymeric Bôle-Richard et James Strowman, Bpi

LES ŒUVRES CACHÉES DE PARIS

Paris regorge de musées et de galeries assaillis de curieux, mais des œuvres d'art se cachent aussi dans la ville. Souvent disposées dans des lieux privés ou institutionnels fermés au public, ces œuvres ont parfois investi des espaces plus inhabituels. Pour conclure notre dossier, focus sur trois lieux secrets qui racontent à la fois un pan d'histoire de l'art et de l'urbanisme.

L'Exposition universelle sous le Trocadéro

Sous le Palais de Chaillot, comme dans les 13^e et 14^e arrondissements de Paris, se trouve un réseau de carrières, abandonné depuis l'interdiction des extractions de pierres en 1813. Pour l'Exposition universelle de 1900, ces sous-sols sont aménagés afin que les visiteurs déambulent en découvrant d'un côté des mines de charbon et de métal reconstituées, de l'autre des miniatures de formations géologiques et des bâtiments antiques reconstruits : tombeaux égyptien ou étrusque, chapelle romaine, pagode chinoise... Des tableaux rétro-éclairés et des publicités sont également installés. Après l'Exposition, les accès sont bouchés. Dans les années quatre-vingt, un groupe cataphile, La Mexicaine de perforation, installe un cinéma clandestin et monte un bar dans ces espaces, avant d'être interpellé en 2004. Les accès des carrières de Chaillot sont toujours interdits, mais de ces installations artistiques successives, des vestiges subsistent sous terre : galeries renforcées comme des mines, fresques murales, comptoir de bar. Ils montrent que Paris est une ville-palimpseste, qui s'étend non seulement à l'horizontale mais aussi verticalement. Aménagés en strates successives selon les époques, les espaces ont été investis à la fois de manière officielle et illégale, par des entreprises, des institutions, et des explorateurs.

Le Mausolée de la porte de la Villette

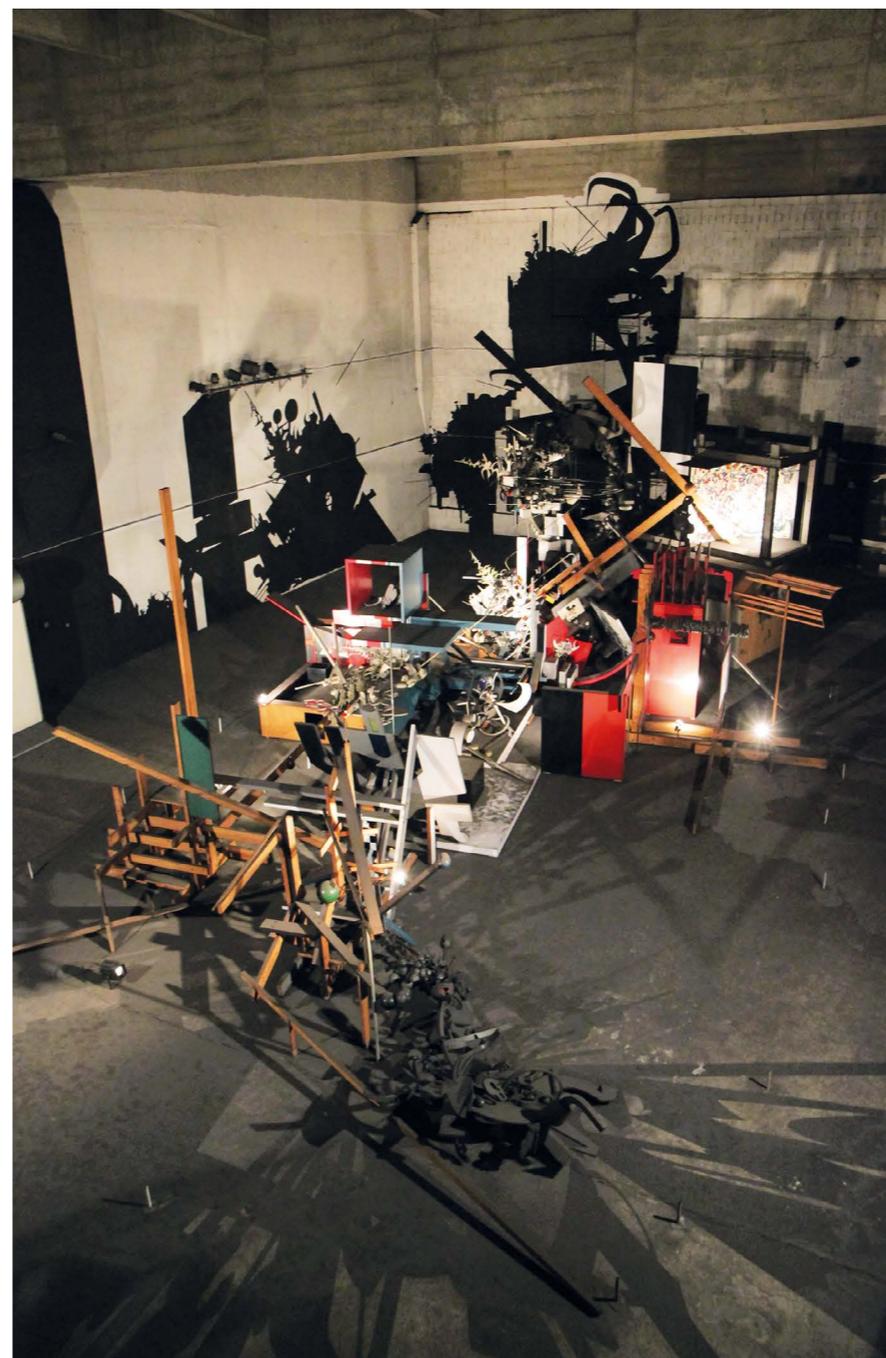
Le Mausolée est un ancien supermarché de 40 000 m² répartis sur quatre étages, adossé au périphérique parisien et fermé en 2008. En 2010, les street artists Lek et Sowat commencent à l'investir. Ils font appel à plus de quarante artistes de générations

différentes pour recouvrir intégralement les murs de graffitis abstraits et transformer le lieu en un temple du street art français. Un livre est publié en 2012 pour documenter l'expérience, puis la Mairie de Paris mure les accès au bâtiment. Le lieu est toujours à l'abandon en 2019, et les œuvres continuent à évoluer. Galerie sauvage d'art urbain, le Mausolée met à l'honneur les enjeux de cette forme de contre-culture inscrite dans la ville : investir et rendre de la visibilité aux espaces délaissés, de manière non-commerciale et en évolution permanente. Cet immense espace abandonné depuis plus de dix ans raconte également la manière dont les politiques de la ville délaissent l'aménagement des périphéries les moins favorisées et les transforment en « non-lieux », sans identité propre ni plan d'urbanisme.

Un monstre sous La Défense

En 1973, l'artiste Raymond Moretti installe son atelier dans un sous-sol du quartier de La Défense, alors en pleine construction. Son but : continuer à y développer une installation hors-norme qu'il a commencée à Nice mais qu'il a déplacée, la place venant à manquer. L'œuvre, que Joseph Kessel appelle « *Le Monstre* », prend racine sous La Défense au point que Raymond Moretti, qui travaille dessus tout au long de sa vie, peint au sol et sur les murs de son atelier les ombres portées de sa gigantesque sculpture, la rendant intransportable. Moretti est mort en 2005 mais *Le Monstre* gît toujours sous la dalle du quartier d'affaires. L'entrée de l'atelier est indiquée par un panneau discret et régulièrement occupée par des personnes sans domicile fixe. L'accès à l'œuvre est interdit au public pour des raisons de sécurité. Cette capsule temporelle, intercalée entre une autoroute et un parking, raconte un pan d'histoire du quartier : creusé comme un accès à la future ligne 1 du métro, l'espace est finalement resté vide car la ligne a été déplacée en surface. La présence du *Monstre* de Moretti met aussi en évidence les deux mondes qui cohabitent à La Défense. En surface, les immeubles gigantesques constituent la vitrine d'entreprises riches et prestigieuses. En souterrain, un vaste réseau d'accès et de parkings permet le déplacement invisible et essentiel d'employés au statut moins privilégié, et offre des abris temporaires à des personnes marginalisées.

Marion Carrot, Bpi



Raymond Moretti, *Le Monstre* © ADAGP, Paris, 2019 - Photographie : Thibaut Bertrand

Dans les sous-sols de La Défense se cache *Le Monstre* de Raymond Moretti.

C'est quoi, l'« urbex » ?

L'urbex (*urban exploration*) consiste à explorer une ville dans ses recoins secrets, le plus souvent abandonnés et interdits au public. Cette pratique permet de retracer des pans d'histoire urbaine en visitant hôpitaux abandonnés, stations de métro fermées, catacombes... À chaque balade, des documents et des objets retracent des moments de vie oubliés ou méconnus. Les voies d'accès sont secrètes et parfois difficiles : grilles à escalader, bouches d'égout à soulever, etc.

L'exploration urbaine est une manière de s'appropriier la ville en y faisant des rencontres inédites, en y laissant des marques (bougies, graffitis...), et en sortant des sentiers balisés. Les participants se soumettent d'un commun accord à des règles de bonne conduite, pour assurer la propreté des lieux et leur sécurité, ainsi que le secret des accès. L'urbex comporte malgré tout des risques en termes de sécurité, et reste le plus souvent une pratique illégale.

venez !

Raconter les sciences sociales
17 mai, 15 h, Espace presse
Lectures électriques
18 mai, 15 h, Bibliothèque
Soirée des sciences sociales
18 mai, 18 h 15, Petite Salle

CULTIVER LES SCIENCES SOCIALES

Sociologie, psychologie, économie, histoire... : les sciences sociales analysent les sociétés et leurs institutions pour appréhender les pratiques humaines dans leur diversité. Sous la direction de **Cyril Lemieux**, *Pour les sciences sociales* recense en 2017 101 livres et presque autant d'auteurs qui ont fait avancer la recherche de 1947 à nos jours, de Theodor Adorno à Michel Aglietta, en passant par Claude Lévi-Strauss, Erwin Panofsky, André Leroi-Gourhan, Judith Butler ou Thomas Piketty.

L'une des dernières notices porte sur *Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, d'Anna Lowenhaupt Tsing (2016). Le sociologue **Bruno Latour** synthétise la manière dont Anna Tsing utilise l'exemple d'un champignon qui « prospère au milieu des perturbations » pour renouveler les méthodes d'enquête anthropologiques, remettre en cause l'anthropocentrisme, et « s'habituer à vivre dans les ruines » du capitalisme. Nous vous en proposons les premières lignes.

« Contrairement à Archimède, ce n'est pas d'un point fixe pour soulever le monde dont Anna Tsing (née en 1952) a besoin, mais d'un simple champignon, le *matsutake*, à la puissante odeur et difficile à trouver, dont les Japonais sont particulièrement friands. Ce n'est sûrement pas pour soulever le monde, grand rêve de puissance qui a toujours enthousiasmé les scientifiques et les ingénieurs, mais pour révéler par quels conduits le capitalisme s'insère dans le monde et par quelles conduites nous pouvons espérer lui survivre.

« Nous », car ce livre d'anthropologie étend considérablement la liste des êtres que l'auteur convoque dans une série de courts chapitres qui se superposent les uns aux autres, à la manière des *matsutake*.

Tsing, dans ce livre exemplaire tant par le sujet que par la méthode d'enquête et le style, modifie profondément ce que l'on entend par « humain ». Pour elle, être humain signifie se trouver en superposition provisoire avec beaucoup d'autres espèces – et pas forcément au centre. C'est un euphémisme de dire que ce livre n'est pas anthropocentrique : il place l'humain sur une autre orbite.



Open matsutake mushrooms at the Eugene Saturday Market. Visitor7 pour Wikicommons, CC BY-SA 3.0

Pourtant, il ne s'agit pas non plus d'un livre de sciences naturelles ou d'un de ces ouvrages, aujourd'hui de plus en plus populaires, où des naturalistes partagent leurs connaissances sur la surprenante existence des arbres, des microbes, des baleines ou de la flore intestinale. Il s'agit d'un ouvrage de sciences sociales de bout en bout, et de la plus exigeante. Pas un instant on ne perd de vue qu'il s'agit de tracer la nouvelle nature du capitalisme et d'explorer la possibilité de vivre dans ses ruines.

Pourquoi un champignon permettrait-il de comprendre le capitalisme – mieux, par exemple, qu'Internet, que le commerce des armes ou que la vente de céréales ? Pour une raison qui définit à la fois la méthode et l'objet de cette enquête : un problème d'échelle. Comme ce champignon ne peut se cultiver, que son cycle de vie est capricieux et qu'il dépend de beaucoup d'autres facteurs, il n'entre pas dans les objets « scalables » (...).

Bruno Latour, sociologue, anthropologue et philosophe

À lire

Anna Lowenhaupt Tsing,

Le Champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme, La Découverte, 2017

336.2 TSI

Cyril Lemieux (dir.),

Pour les sciences sociales : 101 livres Éditions EHESS, 2017

3(02) POU

Fin

venez !

Cycle « La Fabrique des médias »
Les médias ont-ils encore du pouvoir ?
Lundi 29 avril
À quoi ressembleront les médias du futur ?
Lundi 17 juin
19 h, Petite Salle

AUDIENCES RADIO : NOUVELLES PRATIQUES, NOUVELLES MESURES

En 2019, l'institut de sondage Médiamétrie modifie la manière dont les audiences des radios françaises sont mesurées, combinant l'enquête téléphonique et la technologie du « Watermarking ». Quelles habitudes d'écoute ces enquêtes relèvent-elles, et pourquoi faire évoluer les méthodes de sondage ?

Depuis 2002, Médiamétrie mesure les audiences des radios françaises selon la méthode « des 126 000 ». Elle consiste à interroger par téléphone un panel annuel de 126 000 personnes de treize ans et plus, représentatif de la population française. Chaque personne sondée déclare ce qu'elle a écouté en direct dans la journée précédente sur la bande FM, en radio numérique ou sur Internet. Les résultats de ces enquêtes sont publiés cinq fois par an.

Un sondage, trois mesures

Les mesures d'audience permettent de déterminer « l'audience cumulée » des radios, c'est-à-dire le nombre de personnes ayant écouté une station au moins une fois dans la journée. Le sondage Médiamétrie du troisième trimestre 2018 constate ainsi que RTL est la radio la plus écoutée de France, avec 12 % d'audience cumulée, soit 6,52 millions d'auditeurs. Les statistiques montrent également combien de personnes écoutent une station sur une période de quinze minutes : c'est le « quart d'heure d'écoute moyen », qui souligne le succès d'une émission ou d'une tranche horaire.

Enfin, les mesures d'audience donnent le temps moyen passé à l'écoute d'une station. Sur le dernier trimestre 2018, RTL est la station généraliste écoutée le plus longtemps, en moyenne 2 h 29 par jour ; RFM est la radio musicale écoutée le plus longtemps, soit 1 h 38 par jour ; et Radio Classique est la station thématique écoutée le plus longtemps, 1 h 49 par jour.



Smorazam pour Pixabay

Des habitudes d'écoute en mutation

En 2019, Médiamétrie combinera les mesures déclaratives par sondage téléphonique à une mesure factuelle, qui s'appuie sur la technologie du Watermarking. Elle consiste à distribuer à un panel de la population un détecteur qui relève en temps réel le programme écouté. Le renouvellement des méthodes de mesure d'audience intervient alors que les habitudes d'écoute se modifient considérablement. Le Watermarking inclut non seulement l'écoute des programmes en direct mais aussi le replay, de plus en plus répandu.

Global Audio, une étude complémentaire lancée en janvier 2019, interroge quant à elle 4 000 internautes de quinze ans et plus sur leurs pratiques d'écoute au sens large : non seulement l'écoute radiophonique en direct ou en replay, mais aussi le streaming musical, les fichiers musicaux personnels et les disques, les podcasts natifs et les livres audio. Cette étude a pour objectif de déterminer les contextes, les localisations et le volume d'écoute des personnes sondées. Elle permettra aussi d'identifier les plateformes d'accès les plus populaires auprès des « audionauts ». Jusqu'à présent, les mesures d'audience influaient principalement sur le montant des contrats publicitaires ou le mercato annuel des animateurs. Alors que les pratiques des auditeurs sont de plus en plus éclatées, cartographier l'univers de l'audio doit désormais permettre aux diffuseurs de développer de nouvelles propositions à la fois éditoriales et technologiques.

Aymeric Bôle-Richard et **Marion Carrot**, Bpi

Fin

venez !

PENSER SOUS TOUTES SES FORMES

La pensée est-elle contrainte par les espaces dans lesquels elle se déploie ? Prend-elle la forme des objets qu'elle analyse ? **Aurélié Mouton-Rezzouk, Flore Garcin-Marou et François Mairesse** ont fait de ces questions un programme de recherche universitaire, « Ces lieux où l'on pense », qui envisage les théâtres, musées et bibliothèques comme des espaces permettant de stimuler une pensée singulière.

Aurélié Mouton-Rezzouk et Flore Garcin-Marou sont spécialisées en études théâtrales, la première s'intéresse également aux musées et la seconde dispose d'une formation en philosophie. François Mairesse est muséologue. Ensemble, ils ont l'intuition que les gestes impliqués par la fréquentation d'institutions comme les musées, les théâtres et les bibliothèques influent sur la manière dont s'élabore une réflexion sur les objets qui y sont présentés. De quelle manière la pensée est-elle stimulée ou modelée par l'organisation spatiale et les offres – tant scénographiques, muséologiques que bibliothéconomiques – des institutions culturelles ? La question s'adresse à la fois au public qui fréquente des lieux culturels et à ceux qui y travaillent. Autre présupposé de cette réflexion : ce à quoi l'on pense, comment et pourquoi, est historiquement défini et évolue dans le temps.

Où pense-t-on ?

Aurélié Mouton-Rezzouk, Flore Garcin-Marou et François Mairesse se demandent d'abord comment, dans les institutions culturelles, une pensée singulière est aujourd'hui encouragée. Ils constatent de nombreux points de confluence entre théâtres, musées et bibliothèques : tous ces espaces sont engagés, avec différents moyens, dans des propositions de médiations culturelles (spectacles, lectures, conférences, ateliers, etc.) qui induisent une organisation et une réception collective.

Venez !
Cycle « Matière à penser »
25 mars et 13 mai
19 h, Petite Salle

Les théâtres proposent ainsi souvent, en plus des représentations, des rencontres destinées à engager une réflexion sur l'art, la société et sa dimension politique. Les musées, eux, se définissent comme des lieux pour penser les disciplines scientifiques et artistiques. Les bibliothèques, enfin, sont des espaces de travail où s'élabore une réflexion individuelle et où des échanges peuvent avoir lieu. L'existence d'espaces ouverts dédiés à l'émergence d'une pensée paraît fondamentale aux chercheurs.

Une collection de lieux

À travers des ateliers, à l'université mais aussi dans des institutions partenaires, et des publications, le groupe de travail « Ces lieux où l'on pense » affiche deux ambitions : d'une part, recueillir des données, depuis l'intention de départ d'une personne proposant un dispositif particulier (exposition, manifestation, atelier...) jusqu'aux manières dont le public s'approprie cette proposition ; d'autre part, inventer et proposer de manière collective de nouvelles façons de faire, de nouveaux dispositifs.

Un des premiers partenaires de la recherche est le musée Gadagne des arts de la marionnette à Lyon. Un travail de redéfinition du parcours au sein des collections permanentes du musée donne aux chercheurs l'occasion d'analyser la manière dont l'espace est construit pour engager une réflexion sur les objets particuliers qui sont exposés.

Lors d'un colloque en juin 2018, de nombreux contributeurs ont également été appelés à présenter des lieux qui leur semblent propices au développement d'une pensée singulière. En plus des institutions comme les théâtres s'ajoutent de nouvelles propositions : les spectacles eux-mêmes sont notamment envisagés comme des dispositifs éphémères de déploiement de la pensée.

La Bibliothèque publique d'information devient un lieu d'étude à compter du printemps 2018. Cette collaboration débouche sur la mise en place d'un cycle de conférences axé sur les processus de création artistique.

Paul_Henri pour Pixabay CC0



La pensée comme performance

La réflexion des chercheurs ne se veut pas abstraite. Bien au contraire, elle part d'une matière très concrète. Comment la création scénographique émerge-t-elle à partir de l'espace d'un plateau de scène ? comment peut-on penser à la fois l'abstraction et l'épaisseur lorsqu'on est peintre ? Dans un musée historique, le processus d'exposition oblige à penser l'histoire dans un geste concret d'adresse aux visiteurs. Dans chaque situation, des espaces, des mots-clés, des gestes, des points d'attention, structurent la réflexion. Ils donnent à la pensée un cadre et des objets particuliers. À l'inverse, certains mots permettent d'engager une réflexion transversale sur des supports différents : par exemple, qu'est-ce que la dramaturgie, quand elle s'applique au théâtre, au cinéma, voire à la musique ou à un espace d'exposition ? L'intrication des perceptions, de l'émotion et de la réflexion est, pour François Mairesse, Aurélié Mouton-Rezzouk et Flore Garcin-Marou, ce qui permet à l'événement de pensée d'émerger. Dans le domaine artistique en particulier, l'émotion est le point de départ d'une pensée d'abord ténue qui peu à peu prend forme, se précise, se structure. Et l'émotion sera le point d'aboutissement autour duquel le public pourra se retrouver et rencontrer l'artiste.

Sébastien Gaudelus et Caroline Raynaud, Bpi

À lire

Christian Jacob,
Lieux de savoir, tomes 1 & 2
Albin Michel, 2007 & 2011
305.0 LIE

Flore Garcin-Marou, François Mairesse,
Aurélié Mouton-Rezzouk (dir.),
Des lieux pour penser
ICOM, 2018

venez !

« LA FORCE ÉMANCIPATRICE DES HISTOIRES »

Le cycle de rencontres « Le Pouvoir des mots » cherche à aborder la création orale sous toutes ses formes. Des conteurs d'aujourd'hui y participeront pour évoquer la singularité de leur engagement artistique. **Valérie Briffod**, co-directrice de la Maison du conte de Chevilly-Larue, nous explique ce qu'est l'art du conteur moderne.

Pouvez-vous nous présenter la Maison du conte ?

Il faut imaginer un coin de banlieue, une petite enclave reliée au monde d'un côté par l'aéroport d'Orly et de l'autre par le marché de Rungis, où circulent quotidiennement des denrées du monde entier. C'est important symboliquement, car la Maison du conte est aussi un endroit de circulations et de rencontres. Les histoires sont notre matière première, elles créent des images, font entrer le public dans un imaginaire.

À l'origine, le festival « Le Grand Prix des conteurs » de Chevilly-Larue réunissait trois jours par an des conteurs issus de l'ensemble du monde francophone. Il y a une vingtaine d'années, la ville a souhaité pérenniser cette structure et elle a acheté une maison. Nous sommes ainsi un endroit où l'on permet à des conteurs de travailler leur art dans ce qu'il a de spécifique et de le travailler comme un artiste, avec du temps, des moyens, une salle, des rencontres avec un public, au sein d'un territoire.

Existe-t-il des formations de conteur ?

Il n'y a pas d'école du conte, peut-être à l'image de l'aspect multiforme de cette discipline. C'est difficile de mettre le conteur dans une case ! Mais si je devais donner deux fondamentaux, ce serait le répertoire et l'écriture orale. Le répertoire, ce sont toutes les histoires qui font partie de notre patrimoine écrit et qui trouvent un écho aujourd'hui. Elles sont un point de vue sur le monde. Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve les versions d'une même histoire, comme *Le Petit Chaperon rouge*, dans différentes cultures ; elles touchent à une même universalité. Le conteur est traversé par

Cycle «Le Pouvoir des mots»

• Stand Up for your Life !

10 avril, 24 avril

• Le Conteur moderne

27 mai

19 h, Petite Salle

les structures narratives du récit traditionnel, elles nourrissent sa pratique. Il travaille les histoires avec son corps, avec sa voix, en faisant des allers-retours entre l'écrit et l'oral. Il raconte d'un point de vue un peu organique, avec une parole qui lui est propre, et qui reste flexible dans l'ici et maintenant avec son auditoire.

Chez le conteur moderne, la forme initiale de la veillée, qui réunissait famille, amis et voisins autour d'une histoire, sert-elle encore de cadre pour la pratique ?

C'est une question qui agite beaucoup le milieu du conte. Autrefois, lorsqu'il y avait la veillée, le conteur avait une fonction sociale, il animait une communauté. Aujourd'hui, l'image traditionnelle du conteur au coin du feu a évolué, la discipline s'est ouverte à d'autres formes artistiques, elle a investi les plateaux de théâtre. Le conte n'est plus restreint au mythe et au merveilleux, il se fait également témoin du réel, à travers des récits documentaires. Les conteurs sont très poreux à d'autres langages, c'est ce qui fait leur particularité artistique. Certains utilisent les techniques de la scène, d'autres gardent le rapport de la veillée, c'est cette diversité qui rend vivant le patrimoine.

Est-ce qu'il existe de grandes tendances dans l'art du conte aujourd'hui ?

Il n'y a pas de grandes tendances, mais on sent des obsessions particulières chez certains conteurs, qui se traduisent par le choix des sujets ou la façon d'entrer dans le récit. On peut citer par exemple le récit documentaire, pratiqué par Nicolas Bonneau. Marien Tillet, lui, est vraiment dans le fantastique, la frontière entre le rêve et la réalité. Annabelle Sergent, quant à elle, ressent la nécessité de passer par le symbolique ou le mythe, y compris quand elle s'attaque à un angle plus documentaire comme dans son dernier diptyque autour de la guerre.



© Marien Tillet

Le Labo, une session de formation pour les conteurs organisée par la Maison du conte de Chevilly-Larue.

Le conteur collecte des récits, des souvenirs, des légendes. Comment se passe concrètement ce travail de collectage ?

Le conteur est un activateur de la parole publique, dans le sens où en racontant une histoire, il va générer d'autres histoires. En activant les mémoires individuelles, il relie les gens à un dénominateur commun, qui tend à son tour vers l'universel. Un projet de collecte est toujours délicat, car on arrive quelquefois dans un endroit où il y a de la souffrance. Souvent, les projets de collectage sont commandités par les villes pour réparer quelque chose à un endroit : le quartier du haut qui ne parle pas au quartier du bas, une barre d'immeuble que l'on va détruire... À partir de là, le conteur va créer un cadre dans lequel la parole va circuler et le lien va se faire.

Les conteurs travaillent souvent avec des enregistreurs, qui leur permettent de capter la singularité et la musicalité d'une langue pour pouvoir ensuite la restituer. Ce qui est magique dans le collectage, c'est qu'il remet le conteur à un endroit essentiel, celui de la parole ancrée dans un rapport humain. Dans une société saturée par la parole, le conteur est là pour lui redonner du poids, de la valeur.

Comment être conteur dans une société dominée par l'image et le numérique ?

L'image sera toujours plus forte que la parole. Donc le conteur ne va pas combattre l'image, il se situe à un autre endroit, il se faufile, à l'envers du mouvement du monde. Raconter des histoires, c'est prendre le temps, c'est donner la possibilité à quelqu'un d'entrer dans autre chose que dans l'immédiat, se connecter à lui-même, à une culture. Je pense qu'il faut le revendiquer. Ce n'est pas pour rien que l'on parle de la force émancipatrice des histoires.

Propos recueillis par **Sébastien Gaudelus** et **Floriane Laurichesse**, Bpi

« LA NOTION DE VALEUR EST UN CONSTRUIT SOCIAL »



32

Florence Jany-Catrice, économiste au Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques (Clersé) du CNRS, dirige actuellement une étude sur la valeur socio-économique des bibliothèques publiques. Elle revient sur la difficile définition de ce qu'est la « valeur » et rappelle qu'il s'agit d'une construction historique, à manier avec précaution lorsqu'on étudie l'impact d'un service public.

En quoi consiste votre travail d'économiste ?

Au Clersé, économistes et sociologues travaillent de manière conjointe sur des objets de l'économie. J'ai commencé par l'étude des économies de services, dans la lignée de l'économiste français Jean Gadrey. Reconnaître que, dans une économie de services, il s'agit plus de soigner, d'accompagner, d'éduquer, d'animer, de conseiller, que de produire des biens, conduit à penser autrement le monde économique et ses performances. J'ai d'ailleurs travaillé sur la présence des femmes peu qualifiées dans les métiers du *care*, comme ceux d'assistante maternelle ou d'aide à domicile. Depuis deux décennies, je m'intéresse aux indicateurs macroéconomiques comme le produit intérieur brut (PIB), la croissance, l'indice des prix à la consommation. Je suis frappée par le fait que les statistiques soient à ce point considérées par les médias, le grand public et parfois les économistes eux-mêmes, comme des « données ». Il y a une sorte d'enfouissement pour les uns ou de méconnaissance pour les autres du fait qu'elles sont toujours un construit social, élaboré dans un contexte particulier, contingent, historique et répondant à un projet politique spécifique. Par exemple, le PIB est un indicateur des flux de l'activité économique. Il mesure des niveaux d'activités très hétérogènes, de la production d'objets jusqu'à l'aide à domicile, en s'appuyant sur la monnaie. Il a été élaboré après la Seconde Guerre mondiale, alors que la priorité était donnée à la reconstruction industrielle et marchande.

Malgré les réformes statistiques dont il a fait l'objet, cet indicateur est devenu peu adéquat pour répondre aux défis économiques contemporains de la tertiarisation et du numérique, et aux défis sociaux liés aux inégalités ou à l'écologie.

Comment reliez-vous les indicateurs macroéconomiques à la notion de *care* ?

Le *care* regroupe les valeurs éthiques liées à la relation à l'autre comme l'empathie ou la prévenance, et il est essentiel dans les services. Pourtant, cette dimension des activités économiques est rendue invisible par les indicateurs macroéconomiques, qui peinent à rendre compte de l'intensité relationnelle des activités. Quand on utilise des outils construits pour d'autres contextes, le risque est grand de contre-performance. Par exemple, lorsqu'une augmentation de la productivité du travail est préconisée dans le cadre de l'aide à domicile, dont l'objectif est d'accompagner la personne âgée dans les gestes du quotidien, ces missions risquent d'être perverties. En effet, il est demandé aux aides à domicile de faire des gestes plus rapides qui les conduisent à faire à la place de la personne accompagnée, et non plus à préserver son autonomie.

La notion de « valeur » est-elle encore pertinente ?

Poser la question de la valeur est en tout cas essentiel. Jusqu'à Karl Marx, la valeur économique renvoie à la notion de « valeur-travail », qui signifie qu'une valeur dépend du travail nécessaire à la production. Cette perspective a été renversée dans les années 1870 par la révolution marginaliste, qui met en avant la notion de « valeur-utilité ». Selon ce concept, la valeur d'un produit doit être liée au service qu'il rend. Je pense pour ma part que la valeur est davantage un construit social, en me référant notamment à *L'Empire de la valeur* d'André Orléan, directeur d'études en économie à l'EHESS.

Quand on aborde la valeur comme construit social, il s'agit de saisir pourquoi et comment elle est prise dans des rapports de force, mais aussi de s'intéresser à des questions comme : qui énonce la valeur ? qui a l'autorité pour la dire ? quelles sont les méthodes utilisées pour l'énoncer ? J'ai ainsi travaillé avec le sociologue Laurent Gardin et des acteurs de l'économie sociale et solidaire. Ils partent du constat que ce secteur d'activité est disqualifié quand on essaie d'en mesurer la valeur avec les outils habituels, et s'interrogent sur leurs pratiques. Nous avons finalement publié un *Alter'Guide de l'évaluation*, orienté vers les acteurs de ce secteur. Nous cherchions à souligner le lien étroit qui lie les méthodes d'évaluation et les résultats obtenus.

Vous dirigez actuellement une enquête sur la valeur socio-économique des bibliothèques publiques.

C'est une commande très stimulante de la Direction du livre et de la lecture du Ministère de la culture, coordonnée par la Bibliothèque publique d'information. Nous en sommes encore à une phase exploratoire. Nous essayons de saisir pourquoi la question de la valeur socio-économique des bibliothèques publiques se pose aujourd'hui. Nous analysons également pourquoi elle est posée à des chercheurs. Une expertise existe déjà, comme en témoignent les études faites à Toronto en 2013 ou à Barcelone en 2015, et les nombreux ouvrages et articles de la communauté des bibliothécaires sur cette question témoignent de leur forte capacité de réflexion sur le sujet. L'enquête qualitative s'appuiera sur des entretiens et des observations en bibliothèques municipales et départementales de prêt. Je reviendrai bien volontiers vous en parler quand elle sera terminée.

Propos recueillis par **Camille Delon** et **Catherine Revest**, Bpi



À lire

Florence Jany-Catrice
L'Indice des prix à la consommation
La Découverte, 2019

Florence Jany-Catrice & Dominique Méda
Faut-il attendre la croissance ?
La Documentation française, 2016
330.65 JAN

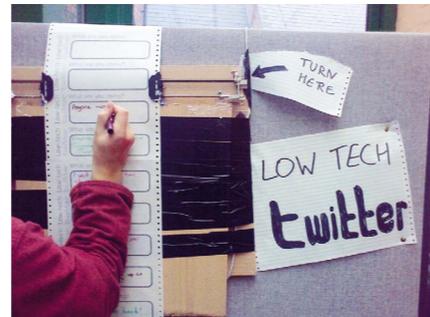
Jean Gadrey & Florence Jany-Catrice
Les Nouveaux Indicateurs de richesse
La Découverte, 2016
330.51 GAD

André Orléan
L'Empire de la valeur : refonder l'économie
Le Seuil, 2011
330.4 ORL

33



© tette pour Flickr, CC BY-SA 2.0



© Richard King pour Flickr, CC BY-SA 2.0

BANDE DESSINÉE UN JEUDI AVEC ÉMILIE GLEASON

À 25 ans, Émilie Gleason a déjà écrit et illustré de nombreux albums drôles et touchants. Pour *Ted drôle de coco* (2018), elle a reçu le Fauve Révélation au festival d'Angoulême cette année. C'est l'histoire d'un grand garçon dégingandé et autiste Asperger, au quotidien parfaitement réglé, jusqu'au jour où... Émilie Gleason nous racontera la suite.

Jeudi 11 avril
19 h, Salon jeux vidéo, niveau 1
Retrouvez nos recommandations BD sur Facebook et Instagram, à l'adresse [Sitting_bulles!](#)

MÉDIAS DIALOGUE AVEC FABRICE ARFI

Fabrice Arfi, journaliste à Mediapart, pratique un journalisme exigeant fait d'enquêtes approfondies qui le conduisent à publier de nombreuses révélations sur des sujets d'actualité. Il viendra dialoguer autour de son parcours, de ses expériences et de sa vision du métier.

Profession journaliste –
Cycle La Fabrique des médias
Mercredi 17 avril
18 h, espace presse, niveau 2

TECHNOLOGIES DES LOW TECH POUR LE FUTUR

Philippe Bihoux, ingénieur et auteur du livre *L'Âge des Low Tech*, nous invite à repenser l'innovation sous l'angle des « basses technologies ». L'objectif? Développer des produits plus sobres en matières premières, augmenter leur durée de vie, ou se demander comment se passer d'un bien de consommation en changeant nos pratiques collectives.

Masterclass Low Tech
Lundi 24 juin
18 h, espace presse, niveau 2

LA BPI VOUS PRÊTE DES LIVRES... NUMÉRIQUES!

À la Bibliothèque publique d'information, les ouvrages sont en accès libre mais il n'est pas possible de les emprunter. À quelques exceptions près : la bibliothèque est abonnée à plusieurs plateformes numériques qui permettent de consulter certaines ressources partout et à toute heure.

« Il est bientôt 22 heures, la bibliothèque va fermer » et vous n'en êtes qu'à la moitié de *Pour une anthropologie anarchiste* de David Graber (320.95 GRA)? n'avez pas terminé *Le Parfait Pêcheur à la ligne* (799.1 WAL)? avez cherché en vain *Robespierre* de Joël Schmidt dans les rayons (en catalogage)? avez encore deux tomes des *Beaux Étés* (AL BEA) à dévorer? quelques vérifications à faire dans *L'Essentiel du droit de la famille* (345.2 (07) REN)? Vous pouvez retrouver tous ces titres et bien d'autres chez vous.

Abonnée à trois plateformes de diffusion, la Bpi offre une consultation illimitée de milliers d'ebooks depuis tout appareil connecté à Internet. Seule condition préalable : avoir créé un compte sur les sites BiblioVox, Numerique Premium ou Izneo en étant dans la bibliothèque, depuis les ordinateurs en libre accès ou en se connectant au wifi-bpi sur son ordinateur personnel. L'inscription ne prend pas plus de trois minutes et ne nécessite qu'un nom et une adresse mail.

BiblioVox propose une grande diversité de contenus : romans, ouvrages pratiques en droit ou management, guides de voyage, livres de cuisine ou de jardinage, développement personnel, documentaires, livres jeunesse... Sur Numerique Premium se trouve une sélection de 2 800 ouvrages en histoire ancienne, médiévale, moderne et contemporaine, en géopolitique, en histoire du cinéma, de la psychanalyse ou des sciences, en sociologie des médias. Les éditeurs universitaires y côtoient des collections plus grand public.



Perfecto_Capucine sur Pixabay

Enfin, la plateforme Izneo, consacrée à la bande dessinée, donne accès à un catalogue varié, allant du polar à l'*heroic fantasy* en passant par la BD historique, jeunesse ou les mangas. Des grands classiques aux toutes dernières séries, plongez-vous dans *Spirou*, *Blast*, *L'Adoption*, *Quatre Sœurs* ou *Les Nombrils*.

Les trois plateformes offrent également plusieurs avantages propres au numérique : un grand confort de lecture sur différents appareils, la possibilité d'imprimer des extraits, ou encore de créer des étagères virtuelles où consigner ses ouvrages favoris et ses commentaires.

« Veuillez regagner la sortie ! » Avant de quitter la bibliothèque, n'oubliez pas de télécharger le dernier numéro de *Society*, de *L'Équipe* ou du *Figaro*. L'application PressReader permet de télécharger une sélection de titres de presse sur tablette ou smartphone. Il suffit de se connecter gratuitement et sans authentification au réseau wifi-bpi, d'ouvrir PressReader et de télécharger les contenus de votre choix pour les feuilleter chez vous, dans les transports, en voyage... Plus fort : la semaine suivant votre visite à la Bpi, vous pouvez continuer à télécharger vos journaux et magazines depuis n'importe quel point d'accès wifi. Revenez ensuite à la Bpi, connectez-vous à PressReader et repartez avec un nouvel abonnement d'une semaine!

Salomé Kintz, Bpi

Bibliothèque publique d'information

Centre Pompidou

Téléphone

01 44 78 12 75

Horaires

12 h-22 h tous les jours sauf le mardi

11 h-22 h les samedis, dimanches et jours fériés

Métro

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

Adresse postale

Bpi - 75197 Paris Cedex 04

Site internet

www.bpi.fr

Directrice de la publication

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

Rédactrice en chef

Marion Carrot

Comité d'orientation. Équipe de rédaction

Arlette Alliguié, Angélique Bellec, Aymeric Bôle-Richard, Annie Brigant, Marion Carrot, Fabienne Charraire, Ali Chihani, Camille Delon, Régis Dutremée, Christophe Evans, Sébastien Gaudelus, Floriane Laurichesse, Florian Leroy, Geneviève de Maupeou, Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Monique Pujol, Caroline Raynaud, Catherine Revest, James Strowman, Julie Védie, Lorenzo Weiss

Ont collaboré à ce numéro

Valérie Briffod, Anne Durand, Sylvaine Glaizol, Salomé Kintz, Bruno Latour, Cyril Lemieux, Gilles Mouëllic, Aurélie Mouton-Rezzouk, Yves Raibaud

Conception graphique

Claire Mineur

Accessibilité numérique

<http://www.m-etmoi-studio.com>

Impression

Imprimerie Vincent - 37 000 Tours

SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS GÉRÉES DURABLEMENT



Gratuit

Plus de contenus sur balises.bpi.fr

Nos recommandations sur Facebook et Instagram

en bande dessinée (@Sitting_Bulles),

cinéma (Pour une poignée de docs)

et littérature (@Tu_vas_voir_ce_que_tu_vas_lire)

Couverture

Ohurtsov pour Pixabay

ISSN 2106-3664



En octobre,

de ligne

En ligne

devient

BALISES

Retrouvez vos
articles dans un
magazine revisité,
et dès maintenant
sur balises.bpi.fr