



HAL
open science

**Les métamorphoses de la place des Terreaux.
Monumentalité, transformation de l'espace public et de
la construction du sens commun.**

Christian Drevet, Patrick Bourgne, Marie Heyd

► **To cite this version:**

Christian Drevet, Patrick Bourgne, Marie Heyd. Les métamorphoses de la place des Terreaux. Monumentalité, transformation de l'espace public et de la construction du sens commun.. L'urbanité de l'art. Questions semiotiques, Anne Beyaert-Geslin, Jun 2022, BORDEAUX, France. hal-04284013

HAL Id: hal-04284013

<https://uca.hal.science/hal-04284013v1>

Submitted on 1 Mar 2024

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

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

Copyright

Les métamorphoses de la place des Terreaux. Monumentalité, transformation de l'espace public et de la construction du sens commun.

Patrick BOURGNE
Université Clermont Auvergne

Christian DREVET
Architecte Honoraire / UMR Ressources

Marie HEYD
Université Clermont Auvergne

La notion de place est riche en significations¹. Elle correspond à la fois :

- à un espace circonscrit (d'une portion d'espace déterminé),
- à une situation qui concerne une chose dans un ensemble,
- à des usages engendrés par un espace.

Ces trois signifiés sont pleinement visibles dans la définition de la place publique² : circonscrite et entourée. Cet espace entretient un lien de proximité avec des bâtiments publics et constitue l'aboutissement de rues ou d'avenues dans une ville, une agglomération ou un village. Il donne naissance à des activités particulières, qu'elles soient commerciales, festives ou publiques.

Cet écrit se focalisera sur la triple transformation de la place publique dans un contexte contemporain triplement caractérisé :

- celui de deux projets de réaménagement proposés par un binôme artiste-architecte,
- celui lié à un processus d'artification de l'espace urbain,
- celui plus général de la transformation de la ville.

Il appréhendera la place comme une entité étrange à la fois comme espace vide - un espace public - au service d'une forme de monumentalité et à la fois comme milieu, capable de faire émerger un sens commun (des usages communs) à un ensemble de personnes qui l'occupent.

Le texte s'intéressera aux transformations de la place des Terreaux à Lyon, opérées en 1994 et en 2019, sous l'impulsion du travail conjoint de l'architecte Christian Drevet et de l'artiste Daniel Buren.

Dans un premier temps, il reviendra sur les caractéristiques de cette place Lyonnaise, sur les deux projets de réaménagement, ainsi que leurs effets attendus et voulus par les protagonistes de cette métamorphose. Par la suite, il traitera des questions fondamentales engendrées par ces projets qui concernent les interventions artistiques en milieu urbain diligentées par la commande publique.

Dans un troisième temps, il présentera en détail les relations entre les mutations de l'espace public (ainsi que de la monumentalité) et les réaménagements successifs de la Place des Terreaux. Il offrira, en conclusion, une analyse de la construction d'un sens commun - d'un monde commun - aux individus qui investissent les Terreaux.

1. Métamorphoses de la place des Terreaux

Entre le Rhône et la Saône, entre la colline de la Croix-Rousse des canuts³ et la presqu'île bourgeoise, apparaît une sorte d'arc urbain qui correspond à l'emplacement des premiers remparts dans lequel se sont logés les principaux monuments de la ville classique : l'Opéra Nouvel, l'Hôtel de Ville avec son atrium traversant, le Musée St Pierre avec son jardin, la Galerie des Terreaux traversante et, au centre, la Place des Terreaux avec la Fontaine Bartholdi, objet de notre attention.

La Place des Terreaux a fait l'objet d'un réaménagement qui s'est effectué en deux temps. D'abord, un premier projet réalisé en 1994 à l'issue d'un concours relevant de la projection contemporaine du patrimoine historique. Ensuite, en 2019, un deuxième plus centré sur l'évolution des usages et des pratiques, mais aussi

¹ Trésor de la Langue Française Informatisé.

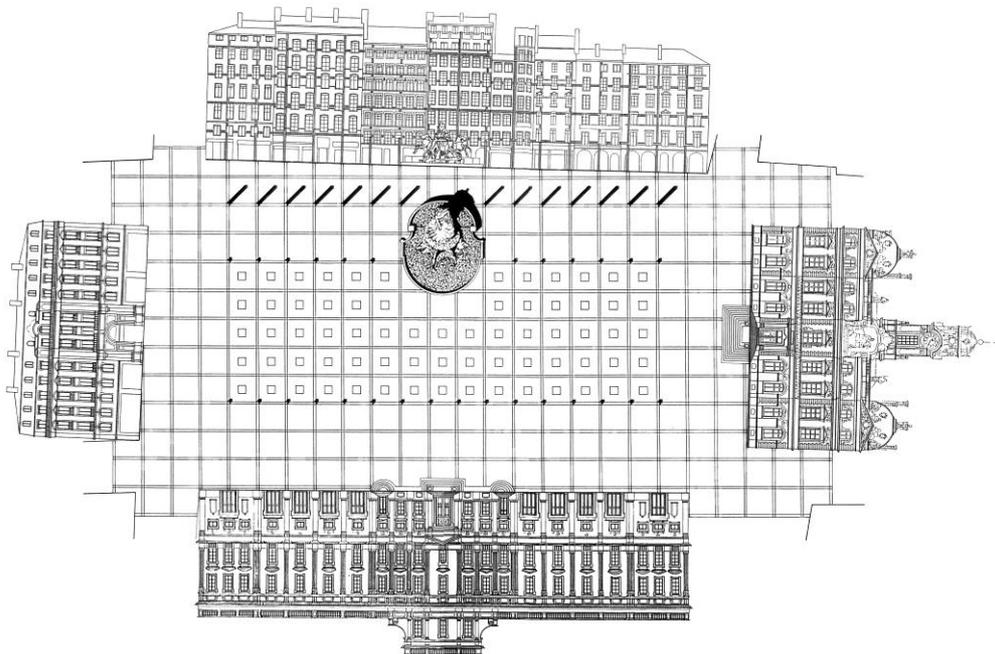
² Trésor de la Langue Française Informatisé.

³ Ouvrier, ouvrière de l'industrie de la soie à Lyon.

des règlements et des techniques pendant l'intervalle de 25 ans⁴ entre les deux projets, les Terreaux étant soumis à une utilisation très intensive. Le programme du projet 1994 rédigé par le maître d'ouvrage orientait les concepteurs vers une stratégie d'aménagement débordant du strict périmètre de la place pour transformer, à terme, l'arc urbain mentionné ci-dessus en véritable plateau piéton enchaînant ses parcours autour des monuments majeurs de la ville pour animer une fonction culturelle et touristique à l'échelle européenne. L'espace des monuments aspirait principalement à l'embellissement du patrimoine et à l'excellence du lieu conjointement toutefois avec la revitalisation du quartier en termes d'habitat et de commerce.

Le projet de 1994, en guise de réponse, opère une morphogénèse génétique qui transforme l'espace à partir de ses propres caractéristiques plutôt que de lui appliquer une morphologie esthétisante académique ou contemporaine.

Il propose d'abord un déplacement de la fontaine Bartholdi depuis le côté ouest de la place vers le côté nord. Dans ce nouvel emplacement, le symbole de « char triomphal de la Garonne » utilisé par Bartholdi semble prendre corps et la fontaine « débarouler »⁵ de la colline de la Croix-Rousse tout en se remettant dans le sens d'écoulement des deux fleuves. Avec ses jeux d'eau face au soleil, elle retrouve ainsi toute la phénoménologie première du mouvement et du flot impétueux.



Dessin Christian

Drevet

Autour de la fontaine, le projet dessine au sol une grille carrée de bandes Buren alternées noires et blanches réglées sur le rythme et l'espacement des pilastres du Musée, soit 6 mètres de côté. Cette grille déborde de la place pour l'agrandir et enchaîner les parcours avec les espaces publics voisins. Lisse et sans trottoir, elle constitue un plateau piéton, mais doit tolérer une circulation véhicules ralentie à 30 km/h sur les côtés sud et ouest.

Le projet, enfin, élève aux intersections de cette grille, une rangée de piliers de 6 m de haut contre le quartier de la Croix-Rousse et deux rangées de cubes de 45 cm de haut, eux-mêmes hachurés noir et blanc, qui délimitent des bandes topologiques dans le sens de la longueur de la place avec successivement, l'Allée de la Croix-Rousse, la Fontaine Bartholdi et les terrasses de cafés, l'espace central avec une micro fontaine au centre de chaque carreau et le parvis du Musée.

En 2019, le réaménagement n'est ni une reconstruction à l'identique, ni complètement nouveau. Il est, comme le dit Søren Kirkegaard, une reprise, « cette catégorie paradoxale qui unit dans l'existence concrète ce qui a été

⁴ Ce qui, selon le service espace public de la ville, correspond à la durée de vie habituelle d'un tel aménagement

⁵ Signifie tomber en roulant, dégringoler d'une pente, d'un escalier. Verbe d'origine lyonnaise et croix-roussienne intégré au dictionnaire Larousse depuis 2018.

à ce qui est nouveau »⁶. Ce qui est nouveau, ce sont les usages, mais aussi les nouvelles réglementations et les nouvelles technologies en matière de voirie, de fontainerie et d'éclairage. L'espace des terrasses et l'espace central ne forment qu'un espace unique qui devient « la place dans la place ». Une seule rangée de jets d'eau au centre de la place, mais plus puissants et performants. La circulation véhicules et bus découpe maintenant clairement le plateau piéton en opposant leur géométrie courbe et la géométrie droite de la place. Des bornes rondes la longent pour protéger les piétons des actions bélier.

Les deux projets successifs apportent de multiples transformations produisant des effets majeurs avec un minimum d'actions matérielles.

La bande Buren, de 8,7 cm de large, sans signification particulière elle-même, change le regard sur les éléments qu'elle souligne, découpe ou expose. De ce fait, elle agit comme une déconstruction de l'état figé de l'ensemble de départ. La perception devient fragmentaire avec, par exemple un premier fragment le long de la façade nord : l'allée de la Croix-Rousse que l'on ne perçoit que lorsqu'on s'y trouve grâce à l'effet de parallaxe des piliers Buren. Une allée urbaine dans laquelle on va et on vient pour voir et être vu. La déambulation devenue outil majeur de perception passe ensuite d'un fragment à l'autre sans ordre ni hiérarchie.

Malgré tout, comme sur les cartes postales anciennes, le sentiment d'ensemble, de monumentalité, de totalité immuable de l'ancienne place est toujours présent, mais il cohabite désormais avec une impression de désordre, d'instabilité, de fragmentation et surtout de mouvement. Cette ubiquité des contraires est une caractéristique nouvelle et même un changement d'image majeure. Elle ouvre à l'hospitalité de la place. L'installation de Daniel Buren opère une déconstruction sur la composition néoclassique pour ouvrir sur une saisie flottante de l'espace sans perdre la vision monumentale d'origine. En quelque sorte une saisie du signifiant, mais une libération du signifié laissée à l'observation et à la perception de chaque utilisateur. Ainsi, la perspective unique, statique et éternelle digne de la Renaissance dans l'axe longitudinal de la place, cohabite désormais avec une multitude de points de vue portés par les bandes Buren de la grille au sol qui captent le regard lors du mouvement de l'observateur. Contrairement à la perspective centrale, ces multi-perspectives ne pointent vers aucun élément architectural précis. Elles visent, de façon aléatoire, les scènes de la vie quotidienne de la place quand elles se produisent dans leurs champs. Ce n'est plus le sens, le symbole ou l'histoire qui élit, pour toujours, les scènes prégnantes et ses héros mais l'immédiateté du quotidien, seulement pour la durée de l'instant.

Le mouvement devient protagoniste du lieu à part entière. Le nom artistique du projet est d'ailleurs : « déplacement / jaillissement : D'une fontaine, les autres ». Le public n'est plus seulement spectateur, mais devient acteur. On s'approprie le lieu avec son corps et ses pas. On a la place dans la peau plutôt que dans la tête.

La fabrication de l'ambiance et de l'atmosphère devient plus importante que le dessin des formes géométriques et architecturales. Par exemple, avec un éclairage scénique sur la fontaine Bartholdi et une lumière très mesurée sur l'espace central, la « nuit de la place » tisse une ambiance particulièrement onirique en rupture complète avec la réalité du jour. De l'orchestre de rock and roll à l'apparition du troisième type, toutes les images mentales de chacun peuvent éclore. L'ambiance peut devenir aussi instable et changeante. Par exemple, sur l'espace central, la hauteur des jets d'eau peut composer des ambiances très différentes : s'ils sont laminaires et bas, l'ambiance est solennelle, presque digne de Versailles ; s'ils sont turbulents et éclaboussant, l'ambiance devient ludique et réellement aquatique, très familiale, presque comme celle d'une plage. Cette dualité montre la capacité de la place à accueillir différents publics, du plus sophistiqué au plus familier. Pour permettre cela, une nouvelle propriété de l'espace apparaît : l'ambivalence.

L'espace central est le plus impermanent des espaces de la place dans le temps où, même les jets d'eau peuvent disparaître complètement. C'est une sorte de lieu d'errance heureuse où l'individu s'oublie le temps d'une traversée, une sorte d'« espace lisse »⁷ nomade cher à Deleuze, sans structure ni repère, où le corps est livré à lui-même et à ses désirs. Toujours lisse, l'espace central est aussi un lieu de fêtes collectives ouvert, que la foule envahit comme la mer lors, par exemple, de la fête des Lumières.

Instabilité, déconstruction, fragmentation, mouvement, ubiquité, ambivalence, impermanence, ..., voilà les nouvelles valeurs de la Place des Terreaux, voilà ses nouveaux vecteurs. La mise en relation de l'espace et des gens par l'expérience de chacun forme désormais un milieu et la manifestation visible de ce milieu relève alors du paysage plutôt que de l'espace. Un paysage quotidien dans lequel s'expérimente au jour le jour le vivre ensemble, la construction des communs et du lien social.

⁶ Søren Kirkegaard, *La Reprise* (1843), Flammarion, collection GF, 2008.

⁷ Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, collection « critique », 1997, p. 592-625.



Photo Eric Saillet

2. Le réaménagement de la place : l'objet d'art comme création dans l'espace public

Dans un entretien paru dans la revue *Cité* en 2002, Caroline Cros déclarait ceci :

L'action artistique dans l'espace public se situe moins au niveau de l'installation d'une œuvre « célibataire » que de la requalification d'un site. Une œuvre ne survit dans l'espace public que si elle devient véritablement populaire, si elle trouve une fonction dans la ville ou sur le site qu'elle occupe⁸.

La place des Terreaux s'inscrit dans un projet double qui cherche à transformer un espace de transit en un espace de mouvement et à concilier plusieurs niveaux sociaux qui vont de l'individu au groupe. Le dispositif inventé par Christian Drevet et Daniel Buren se concentre également sur l'individualité et son expérience concrète de l'espace.

Le choix, la conservation et la transformation des éléments de la place contribuent à délimiter une configuration nouvelle susceptible d'interpeller, d'objectiver l'existant.

Le projet de réaménagement de la place semble assez bien montrer le passage qui s'opère entre art et espace public, deux objets de réflexion bien distincts, mais qui présentent aussi des propriétés en relation de dépendance fonctionnelle, sans doute du fait que l'espace public au XX^e siècle occupe un rôle, qui à l'instar de la pratique artistique est de transformer le monde, accueillir la vie.

À cette époque, les programmes d'urbanisme s'orientent vers la reconstitution de l'urbain. Ils s'appliquent à remettre en pensée les gestes et les valeurs en partage dont ils sont les figures et les signes construits.

L'espace public devient porteur d'une présence. Il s'associe à un environnement qui serait le produit de l'homme, reflétant ses choix et ses préférences. Il s'agit d'un environnement conçu non pas comme un espace neutre et exempt de valeurs, mais comme un espace culturellement marqué. Il véhicule en tant que tel des significations qui sont partie intégrante du fonctionnement cognitif et comportemental de l'individu⁹...

C'est dans ce contexte que l'espace public s'ouvre à des projets de réaménagement urbain, entre art et architecture, qui sont moins synonymes d'entreprise éditoriale, que de nouvelles formes artistiques hybrides, sans règles ou limites. L'urbain devient alors un espace privilégié au sein duquel va pouvoir s'expérimenter une multiplicité de structures fusionnelles (entre art et architecture, poésie et urbanisme, etc.), avec aussi un certain nombre de projets qui introduisent un jeu en signant la fin de l'art statuaire et mémoriel.

⁸ Caroline Cros, Nathalie Leleu, « La commande publique : l'œuvre du troisième type », *Cités*, 2002, n° 11, p. 131-141.

⁹ Notre vision de la nature humaine s'exprime dans la manière dont nous façonnons l'espace construit, et cet espace construit nous signifie en retour que nous sommes et ce que nous devons faire. L'environnement procure avant tout du sens et de l'identité, en situant l'individu socialement, économiquement et culturellement.

Ces projets résultent de la commande publique, commande qui se caractérise par une grande complexité de montage, d'intervenants, d'enjeux et parfois même d'intérêts divergents, dans laquelle le couple promoteur-architecte doit composer et « naviguer », chacun avec sa culture et sa logique propre. C'est dans cette configuration que s'inscrit le réaménagement des Terreaux qui résulte à la base d'une volonté politique affichée par certains élus dans une volonté de réellement transformer la société.

Dans un contexte plus actuel, on ajoutera ici que le réaménagement de la place met en exergue les différentes problématiques soulevées par l'émergence d'interventions artistiques en milieu urbain et qui sont liées :

- au besoin de rapprocher la création du monde réel et d'élargir le cadre spatial de l'expression artistique ;
- à une remise en question de l'art institutionnalisé, perçu comme élitiste ou trop conditionné par des critères esthétiques spécifiques qui éloignent le grand public.

Par ailleurs, alors que depuis 1964, une œuvre n'est plus caractérisée par sa facture ou son apparence¹⁰, l'intervention artistique en milieu urbain : « est appréhendée comme un rendez-vous, entre un objet choisi par un artiste, un contexte et un « regardeur » qui reconnaît la forme comme œuvre d'art ...».

Sans doute est-ce aussi autour de ce motif quelque part que s'articulera le débat qui commencera à la fin de l'année 2007 autour de l'état de délabrement de la place et qui sera à l'époque violemment dénoncé par Daniel Buren¹¹.

Ces débats introduisent une réflexion sur les contraintes autour de ces commandes publiques. Ils montrent que l'espace public est aussi un espace réglementé, dédié à des activités spécifiques, collectives et soumis à un réseau de contraintes. Ils évoquent aussi une phase nouvelle pour l'art urbain où le politique exige de l'artiste qu'il livre une expertise sur un lieu, un regard ou une attention au fonctionnement sociétal d'une époque, mais aussi qu'il propose un outil programmatique pour affirmer un projet prospectif. En témoigne la façon dont Gérard Collomb évoque en 2015 sa volonté de changer le décor de la place, avec la création d'îlots de verdure, afin de répondre aux nouvelles attentes sociales des citoyens.

Ces discussions montrent l'intérêt (et le désintérêt) que portent les élus à la commande publique en rapport avec l'architecture. Les collectivités locales seraient devenues demandeuses de projets et initiatrices de commandes, avec un niveau d'exigence et de qualité remarquable. C'est ce que souligne Caroline Cros :

Sur les bases qui reprennent la procédure du 1 %, on peut dire que la commande publique et l'architecture sont étroitement liées, mais cette relation n'est pas exclusive. Pendant longtemps, ce « 1 % décoration » n'a connu qu'un succès relatif, alors qu'aucune sanction n'obligeait son application. Nombre de collectivités n'en ont pas fait cas, en l'absence de porteurs de projet. La conjoncture économique favorable ainsi que l'émergence d'élus et de responsables administratifs sensibles à l'insertion de l'art dans l'espace public ont généré un regain d'intérêt pour ce type d'action artistique¹².

Cet engouement pour ces dispositifs liés à la commande publique encourage le phénomène de « métropolisation », phénomène qui pousse depuis les années 1990 les grandes villes françaises et européennes dans une course à l'attractivité et à la compétitivité. En introduisant l'art dans l'espace public, l'objectif est de redonner de la valeur au territoire, dans sa matérialité, bien sûr, mais aussi dans sa dimension affective et symbolique.

Ainsi, tel un sourcier qui détecte le trésor caché, l'idée est de réussir à injecter des projets justes au bon endroit, irriguant tout le territoire. Ces pratiques mènent aujourd'hui à une artification de l'espace urbain. Dans ce contexte, la production artistique, définie comme l'effet des structures sociales, est prise en charge par des institutions, lesquelles fabriquent des hiérarchies culturelles. Ce paradigme attire l'attention sur la genèse de l'objet d'art (ou de l'activité artistique) et sur ses conditions d'existence. « L'art est non seulement un corpus d'objets définis une fois pour toutes par des institutions et des disciplines consacrées, mais un construit historique, résultat de processus sociaux, datés et situés¹³ ». C'est une pratique engagée par des individus, seuls ou en groupe, avec des objets. Les individus mobilisent les objets matériels pour agir dans la société, comme une ressource dans leurs constructions culturelles, mémorielles, patrimoniales, artistiques. Il s'agit aussi de prendre en compte ceux qui font et défont l'identité de ces objets.

¹⁰ Pierre Delain, « L'âge des manifestes a pris fin en 1964, avec le Pop Art, quand la définition philosophique de l'art s'est détachée de tout impératif stylistique », <https://www.idixa.net/> Pierre Delain.

¹¹ Celui-ci ira jusqu'à parler de « vandalisme d'état ».

¹² Caroline Cros, Nathalie Leleu, *op. cit.*

¹³ « Qu'est-ce que l'artification ? », Colloque EHESS, 2006, URL : <https://www.ehess.fr/fr/journ%C3%A9es-d%C3%A9tude/quest-que-lartification>

3. Les réaménagements de la place au prisme des mutations de l'espace public et les métamorphoses des usages

Une notion, celle de fragmentation, permet à la fois d'appréhender le rôle des mutations de l'espace public dans les réaménagements opérés par Daniel Buren et Christian Drevet et à la fois d'analyser les métamorphoses des usages au sein de la place des Terreaux.

Elle se lie facilement au pressenti quant à l'état de nos sociétés actuelles et leurs degrés d'entropie croissante. Elle ouvre la pensée en direction d'une forme de perspective multiple évoquée plus avant et qui pose le sens commun comme un idéal difficile à atteindre. Elle correspond enfin à l'une des caractéristiques fondamentales du travail de Daniel Buren.

Dans le catalogue de l'exposition de 2002 organisée par le Centre George Pompidou autour des œuvres de l'artiste français, une des entrées (le catalogue est présenté comme un thésaurus) concerne le verbe « fragmenter ». Il est possible d'y lire :

Dans la logique de fonctionnement d'un outil visuel qui procède d'une « masse », s'impose rapidement la notion de fragment. Où est l'ensemble ? Où est la partie ? Dans ces expositions, chaque pièce est pensée avec sa cohérence propre et pour être la mieux visible possible ; mais elle renvoie également à un ensemble qu'on ne peut voir, connaître ou matérialiser d'emblée et dont elle est un fragment. Produire un travail de deux ou dix fragments matérialise ce qui existe à l'état non formulé dans un travail constitué d'une seule pièce. L'information que l'on retire d'un de ses fragments est importante pour lire tout autre fragment placé hors de vue. Il en va de même pour les travaux conçus afin de concrétiser les 25 ou trois cents points de vue que l'on peut avoir sur une même pièce. L'information que l'on retire d'un des fragments est importante pour lire tout autre fragment placé hors de vue. La vision d'une pièce isolée permet de s'en faire une idée assez précise sans connaître pour autant ce qui la précède. Il n'est pas nécessaire de devoir assimiler tout mon lexique, même si cette connaissance confère relief, profondeur à la perception de chaque pièce. Cette notion de fragment, de fragmentation est essentielle ; elle est peut-être la philosophie de mon travail¹⁴.

Ce texte est suffisamment riche et profond pour s'en servir de trame pour structurer ce développement.

La première partie, sur laquelle nous passerons rapidement, renvoie à la fois à l'inter-relation entre la partie et le tout et à l'idée d'une connexion entre le manifesté (le matérialisé) et le non manifesté (l'immatériel). De fait, il reprend des considérations sémiotiques en y intégrant deux des hypothèses les plus importantes du dernier ouvrage du groupe μ ¹⁵, à savoir le fait que la fonction sémiotique nécessite une discrimination - c'est-à-dire un acte qui fonde la fragmentation – et le fait qu'elle appelle un regroupement des fragments, c'est-à-dire une mise en relation, y compris avec ceux placés hors de vue.

Dans une deuxième partie du texte, Buren fait mention de la multiplicité des points de vue sur une seule et même pièce. À ce titre, il permet d'introduire la notion de perspective multiple.

Le mot « perspective » est issu du terme latin *perspectiva* : vision traversante. Depuis la Renaissance, elle est associée à une illusion d'optique qu'Erwin Panofsky explique par la négation de la matérialité de la surface d'expression artistique, transformée en un plan, unique¹⁶, servant à projeter un ensemble perçu uniquement à travers lui. Ainsi, la perspective classique ne tolère qu'un seul regard sur les choses qui nous entourent.

Cette simplification de la réalité, propice à une réduction de l'ambivalence, ne va pas sans poser de problème. Si l'on met de côté les aspects optiques de la perspective, elle pose la question de la possibilité d'un sens monolithique donné aux constituants de notre environnement.

Si l'on prend l'exemple d'un des constituants majeurs des Terreaux à Lyon, la fontaine Bartholdi, il est difficile de lui attribuer une signification unique qui vaudrait pour tous les contextes dans lesquels elle peut être appréhendée. Si toutes les lectures voient dans les statues des chevaux, du char et des personnages une allégorie - c'est-à-dire un appel à dépasser le sens premier donné à ces éléments pour en projeter un autre - elles divergent sur la perspective à construire. La première qui prend ancrage sur la configuration géographique et topologique du lieu qui devait accueillir le monument - Bordeaux – y projette la Garonne et ses affluents. La deuxième y associe la France avec ses quatre fleuves principaux alors que la dernière prend appui principalement sur l'une des œuvres phares de l'artiste français, la statue de la Liberté pour justifier une perception de la matérialisation de cette idée dans ce monument.

¹⁴ Daniel Buren, *Mot à Mot*, Centre Pompidou, La Martinière, 2002, p. F27.

¹⁵ Groupe Mu, *Principia Semiotica, Aux Sources du Sens*, Les impressions nouvelles, Bruxelles 2015.

¹⁶ Erwin Panofsky, *La Perspective comme Forme Symbolique*, Les éditions de minuit, 1975, p 38.

Parallèlement, les questions posées par la fontaine peuvent se relier à métamorphose de la ville et à celle de l'espace public. Comme l'indique Olivier Mongin¹⁷, « les deux conceptions de l'espace public¹⁸ sont confrontées à des mutations qui affectent la monumentalité, la sphère publique et la représentation de ce qui est en commun ». Cette analyse colle parfaitement à celle proposée par Marcel Hénaff¹⁹ qui montre une mise en archipel de la ville avec l'avènement de la ville réseau. Ce qui est en jeu, c'est d'abord la crise de la monumentalité associée à la mise en visibilité d'un pouvoir central - la plupart du temps l'État - qui permet de rassembler les éléments épars du tissu urbain. D'un certain point de vue, il s'agit d'une crise d'un monde imaginaire, unifié par une perspective classique placée sous la coupe d'un pouvoir central.

L'histoire de la place des Terreaux est assez symptomatique de cette crise. Bien avant 1994 (date du premier aménagement), cet espace lyonnais qui borde la colline de la Croix-Rousse et qui est grignoté par l'automobile propose deux points de fuite incarnant tous les deux une autorité sous la forme d'un monument : à l'ouest, la fontaine Bartholdi et à l'est le bâtiment de l'hôtel de ville. Le projet de 1994 repose en grande partie sur un affaiblissement croissant de la puissance symbolique de ces deux monuments.

Le travail conjoint de Daniel Buren et de Christian Drevet intègre un déplacement spectaculaire de la fontaine qui subit une rotation de 90° dans le sens horaire pour se retrouver dans l'axe des deux fleuves lyonnais. Nous ne reviendrons pas sur les motivations de ce déplacement, mais nous souhaitons insister sur ce qui la rend acceptable : la perte de l'aura du statuaire de la ville. Soulignons ici la présence de la fontaine Bartholdi au sein du projet *Ponctuations* en 1980 et l'intention de l'artiste, à savoir : permettre à des « statues (...) devenues totalement inconnues et méprisées par l'histoire »²⁰ de retrouver une place. Ce dessein peut se lire comme un des symptômes de la crise de la monumentalité. Daniel Buren a donc successivement cherché à remédier à cette dernière au début des années 1980 et a ensuite, quatorze ans plus tard, bénéficié de cette crise pour modifier l'agencement des monuments.

Elle ouvre sur quelque chose de neuf.

Christophe Pornon²¹ a réalisé un travail ethnographique particulièrement intéressant au cours des 6 mois qui ont suivi l'inauguration de la place en décembre 1994. Par le titre de son livre qui recense les éléments de cette enquête - *Colonisation d'une place vide ; Les Terreaux* - l'auteur lyonnais met l'accent sur le sentiment qu'ont pu éprouver les habitants de Lyon, face à l'intervention conjointe de Daniel Buren et de Christian Drevet.

La place des Terreaux devient un espace de célébration du quotidien et un espace commun ouvert à des perspectives multiples, à une fragmentation du sens et à des appropriations variées.

Ainsi, un même espace autorise-t-il plusieurs points de fuite constituants pour chacun d'entre eux une forme d'appropriation.

Parmi celles, qui sont envisageables, la première concerne les habitants du quartier de la Croix Rouse en 1994. Le tract distribué par un collectif d'artistes²² en décembre, reproduit dans l'ouvrage de Christophe Pornon, montre la perception du quadrillage de l'espace, vu comme un dispositif pour cadrer les usages, ce qui est à l'opposé des intentions des concepteurs de l'aménagement. Ainsi, ce que voient et perçoivent les habitants de la Croix-Rousse c'est moins le projet dans ses spécificités que la volonté de la municipalité de reprendre en main la vie de leur quartier.

La deuxième se rapporte à la perception de l'espace par les architectes des Bâtiments de France préoccupés par la protection du Patrimoine dont fait partie la place des Terreaux vue comme une œuvre d'art. Aussi, lors du réaménagement en 2019, cette vision a poussé l'un d'entre eux à demander, par instinct, une reproduction à l'identique de l'espace.

Si l'on met de côté ces perceptions particulières de la place des Terreaux, pour les personnes qui la fréquentent, elle constitue un milieu au sein duquel se dessinent les conséquences d'une archipelisation de la ville sur les usages.

L'étude réalisée avant le deuxième aménagement par le cabinet de sociologue Bazard Urbain en 2018²³ appréhende l'espace des Terreaux à la fois comme un trajet, comme un lieu de rendez-vous, comme un lieu de convivialité et comme un lieu de travail. Le rapport d'étude montre une diversité d'usages :

- nocturnes qui constituent plutôt des mésusages et qui sont concentrés à la périphérie de la place

¹⁷ Olivier Mongin, « Métamorphose de l'espace public », *Esprit*, 2012-11, p. 73-87.

¹⁸ Ce que l'auteur appelle espaces public accessibles à tous (rues, places, ... et l'espace public au singulier qui évoque le débat politique et la pratique démocratique.

¹⁹ Marcel Hénaff, *La Ville qui Vient*, L'Herne, Carnets, 2008

²⁰ Daniel Buren, *Autour de « Ponctuations »*, Le Nouveau Musée, Lyon, 1980.

²¹ Christophe Pornon, « Colonisation d'une place vide : Les Terreaux », Aléas, ENTPE, Lyon, 1996.

²² Une invitation à une contre inauguration de la place

²³ Bazard Urbain, « Études des usages et perceptions de la Place de Terreaux – Contexte, fonctionnement et enjeux », rendu Final, Juin 2016.

- diurnes pour les personnes qui travaillent sur la place (employés communaux, commerçants, employés du musée ...)
- diurnes pour les personnes qui appréhendent la place comme un lieu de stationnement debout,
- diurnes pour les individus qui appréhendent la place comme un lieu de stationnement assis,
- diurnes pour les personnes qui appréhendent la place comme un lieu de passage.

Ces résultats mettent en exergue la question de la cohabitation entre individus qui partagent le même espace, mais qui restent enfermés dans leur monde propre. Le travail du cabinet de sociologues fait apparaître des conflits relativement violents entre les usagers nocturnes et ceux diurnes associés à une activité professionnelle. Conjointement, des affrontements peuvent naître du décalage entre la vision de la place comme lieu de rendez-vous ou de convivialité et celle qui l'associe à un trajet.

L'ensemble de ces observations pose la question fondamentale de la sémiogénèse liée à un espace et plus particulièrement à un espace urbain vide comme peuvent l'être les places publiques. Il convient donc de se questionner sur l'origine de la sémiotique et sur la diversité de sens qu'elle génère²⁴.

Face à cette interrogation, la biosémiotique paraît offrir des pistes de réflexions intéressantes. Au-delà des différents qu'elle contribue à faire émerger, elle s'appuie sur l'œuvre de Jakob von Uexküll et le concept d'Umwelt (monde propre). C'est bien l'opposition entre l'unicité d'un milieu et la diversité de mondes qu'il permet de générer parmi les espèces qui a particulièrement intéressé le philosophe et biologiste allemand.

C'est aussi la multiplicité des « points de fuite » que peut générer un même espace - capable de projeter pour chacun d'entre eux la projection d'un monde qui focalise l'attention de la biosémiotique. Ainsi, c'est moins à l'étude de l'épaisseur discursive de l'espace urbain qu'à celle de la capacité d'un espace public à générer des mondes compatibles qu'il faut consacrer du temps et de l'énergie.

À l'heure où l'écologie « science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique dans lequel ils vivent²⁵ » prend une place de plus en plus importante dans l'espace de discussions public, les relations entre les hommes qui partagent le même milieu deviennent de plus en plus problématiques. C'est bien le problème posé par le développement de perspectives à la fois multiples et divergentes que pose l'analyse précédente centrée sur la place des Terreaux. Si la place publique est par nature circonscrite, les questions qu'elle génère aujourd'hui portent avant tout sur la compossibilité de ses usages dans l'ensemble urbain.

Bibliographie

Bazard Urbain, « Études des usages et perceptions de la Place de Terreaux – Contexte, fonctionnement et enjeux », rendu Final, Juin 2016.

Caroline Cros, Nathalie Leleu, « La commande publique : l'œuvre du troisième type », *Cités*, 2002, n°11, p. 131-141.

Christophe Pornon, « Colonisation d'une place vide : Les Terreaux », ENTPE Aléas, Lyon, 1996.

Claudio Julio Rodriguez Higuera, « Les frontières du signe : réflexions autour du mystère des origines de la sémiotique selon la biosémiotique de Tartu », *Cygne Noir*, n°3, 2015, en ligne <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/frontiere-du-signe-biosemiotique-tartu>>

Daniel Buren, *Mot à mot*, Centre Pompidou, La Martinière, 2002.

Daniel Buren, *Ponctuations. Statue/sculpture*, IAC, 1980.

Erwin Panofsky, *La Perspective comme Forme Symbolique*, Les éditions de minuit, 1975.

Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, collection « critique », 1997, p. 592-625.

Groupe μ, *Principia Semiotica, Aux Sources du Sens*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2015.

Marcel Hénaff, *La Ville qui Vient*, L'Herne, Carnets, 2008

Olivier Mongin, « Métamorphose de l'espace public », *Esprit*, 2012-11, p. 73-87.

Pierre Delain, « L'âge des manifestes a pris fin en 1964, avec le Pop Art, quand la définition philosophique de l'art s'est détachée de tout impératif stylistique », <https://www.idixa.net/> Pierre Delain.

Sören Kirkegaard, *La Reprise (1843)*, Flammarion, collection GF, 2008.

²⁴ Claudio Julio Rodriguez Higuera, « Les frontières du signe : réflexions autour du mystère des origines de la sémiotique selon la biosémiotique de Tartu », *Cygne Noir*, n°3, 2015, en ligne <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/frontiere-du-signe-biosemiotique-tartu>>

²⁵ Trésor de la Langue Française Informatisé.