

Pour continuer
le débat

Liberté, égalité, urbanité

La rue en balade, entre Venise et Chicago

Sylvia Rüppelli

« **C'**EST DANS LA RUE QU'ÇA S'PASSE ! ». S'IL Y A un concept protéiforme attaché aux mouvements sociaux, quelles que soient leurs

Sylvia Rüppelli est membre du groupe Louise-Michel de la Fédération anarchiste

inspirations, c'est bien celui de la rue. Enjeu de la présence et de la visibilité du peuple, elle devient souvent, dans les discours et les imaginaires, un acteur autonome, véritable corps physique et symbolique, aux forts pouvoirs de représentation. Tout particulièrement lorsque cette « rue-corps social », empruntant les « rues-artères » de la ville, débouche sur la place, le forum, l'agora, et l'investit pour l'instituer en assemblée constituante ; constituante de la chose publique : la *res publica*.

Récemment, les Place Tahrir au Caire (hiver 2011) ou Puerta del Sol à Madrid (printemps 2011), en furent des exemples internationalement médiatisés¹.

Voici dès lors un motif de plus pour interroger la construction de la ville - de nos villes - à l'aune de ce que leurs rues et leurs places excitent ou non les valeurs de liberté et d'égalité, socle nécessaire de toute organisation véritablement démocratique.

Cette interrogation, ici, s'inscrit dans deux expériences singulières : un long été 1988 à Chicago d'une part, des errances hivernales répétées à Venise au tout début du XXI^e siècle d'autre part ; et la marche à pied pour vecteur commun.

Mais commençons par extirper la rue et la place des premières concrétions humaines, pour en dégager quelques caractéristiques utiles.

1. *Réfractions*, n°26, consacré au mouvement social de l'automne 2010 en France contre la réforme des retraites, n'a-t-il pas fait ce lien entre le corps social, la rue et la place, en titrant magnifiquement : *La place du peuple !*

DE ÇATAL HÜYÜK À LA VILLE ANCIENNE

À côté du campement (juxtaposition d'abris, ordonnée symboliquement selon l' « image du monde » des groupes humains qui les ont développés)², les premières villes ont souvent été des « concrétions » d'habitats. Un archétype serait le site néolithique de Çatal Hüyük, dans l'actuelle Anatolie : ville sans rue, où les maisons sont appuyées les unes sur les autres, et où l'on circule de terrasse en terrasse, par des échelles (on descend dans les maisons également par des échelles depuis les terrasses). D'une certaine manière, on ne traverse pas la ville ; on lui monte dessus et on se met à l'abri dedans, en rentrant dans les alvéoles individuelles dont elle est faite !

Le type moderne le plus proche, serait sans doute celui des casbah des villes nord-africaines, des favelas des villes sud américaines, etc., avec leurs venelles qui ne sont que l'espace improbable entre les habitations, dans lequel on se faufile, et où la « place » est rejetée à l'extérieur de cet ensemble. Le corps social de la ville ne peut se représenter à lui-même qu'en en sortant.

La ville-concrétion antique peut contenir le lieu d'un pouvoir central. Celui-ci peut avoir fait un vide à l'intérieur de son enceinte (c'est même une marque du pouvoir que d'avoir pu s'étaler et utiliser l'espace ceint pour le vider). Mais par construction, il n'y a pas de place pour des places dans les concrétions.

La rue au contraire, est un axe pensé comme tel, qui, même s'il doit faire avec les contraintes de l'existant et peut s'avérer tortueux par endroit, a l'ambition d'ordonner les constructions en son long. Surtout, la rue mène quelque part, vers un débouché ; c'est la place. La rue et la place sont étroitement liées, offrant des lieux pour la représentation à lui-même du corps social de la ville, à l'intérieur même de celle-ci.

Incidentement, les Italiens – peuple éminemment citadin – ont toute une gradation de termes pour dire l'espace urbain, entre la rue (*via* ou *strada*) ou l'avenue (*corso*) et la place (*piazza*). Notamment, lorsque la rue s'élargit (souvent suite à la disparition d'une maison ou d'un pâté de maison), on parle d'un *largetto* (littéralement : petit élargissement). Lorsque l'élargissement s'accroît et se prolonge, il devient *largo*. L'aspect singulier ici, est que le *largo* bascule vite dans une fonction de

2. Sur les campements, lire Denis Couchaux, *Habitats nomades*, Éditions Alternatives 2004, coll. Anarchitecture.



boulevard, car pour devenir une place, la rue doit perdre son axe ; elle ne doit pas seulement s'élargir, mais s'étaler et disparaître. Dans cette perspective, le *larghetto* est un espace urbain très émouvant, car il ouvre la possibilité d'une place – d'une placette même, donc plus intime encore – saisie ou non par les riverains. Fœtus prometteur tant qu'il reste *larghetto*, c'est l'avortement s'il dégénère en *largo*.

Au terme de ce très rapide survol, évoquons la forme apparemment curieuse des villages-rue. Une représentation, devenue universelle avec le cinéma, en est le village de pionniers de la conquête de l'Ouest aux États-Unis d'Amérique. Ville sans place ? Ou bien ville où la rue peut à tout moment devenir place, en bloquant ces entrées et sorties, c'est-à-dire en suspendant sa fonction de rue, le temps de la fête ou du fameux duel au pistolet ? Plus ancrée dans notre vieille Europe, les villages-rue de Haute-Normandie, ou ceux de Hongrie (aux dires d'un ami qui m'en a fait le récit lors d'une conversation pour la préparation de cet article), semblent plutôt être des villages sans possibilité d'une place.

VENISE ET LA SINGULARITÉ D'UN DOUBLE RÉSEAU **VILLE-CONCRETION /VILLE ANCIENNE**

De la ville-concrétion, Venise garde un type topologique très fréquent : le *sottoportegho* ou *sottoportico*, qu'il ne faut pas appréhender comme un simple porche, mais comme une véritable percée dans le rez-de-chaussée d'une maison, pour permettre de passer de l'autre côté. On est dans la concrétion, on en traverse la matière-même.

Les rues elles-mêmes sont plutôt des venelles, et il y a bien plus de *calle* (rue ou ruelle) ou *ramo* (venelle, souvent en impasse), que de *ruga* (rue bordée de boutiques ; le mot vient du français « rue ») ou de *salizzada* (historiquement les premières rues pavées).

La marche à pied, à Venise, nous fait donc faire une expérience proche de la ville-concrétion.

La vraie rue, dans sa fonction de distribution des constructions et des quartiers, celle qui fait de Venise, aussi, une ville simplement ancienne, c'est le *rio* (canal). Les vraies entrées des maisons (qui se perdent avec la dévitalisation de Venise) sont celles qui ouvrent sur un *rio*. Les livraisons d'encombrants ou pondéreux se font d'ailleurs toujours par là. Les seuls bouts de rue « à marcher » qui ressemblent à nos attentes de continentaux, sont en fait des canaux comblés, très symboliquement appelés *Rio Terrà* (canal terre !).

D'où, sans doute, le fait que la *fondamenta* (petit quai bordant un canal ; mais qui veut dire aussi, emblématiquement « fondation ») est un espace particulier à Venise, puisque s'y côtoient, comme deux amis ou deux amants s'appuyant l'un sur l'autre, le sol dur de la marche et l'eau puissante du glissement (la gondole, bateau propre à Venise, a un déplacement extrêmement faible rapporté à sa taille : elle est posée sur l'eau sans presque s'y enfoncer, et glisse dessus). Ce côtoiement est l'intimité de la ville, car lorsqu'il s'agit de s'afficher en spectacle, on tient les deux réseaux séparés. Quasi aucune *fondamenta*



sur le Grand Canal, et très peu dans les quartiers centraux de San Polo et San Marco (centre de pouvoir), alors qu'il faut sans doute y voir l'impression singulière que laisse les quartiers plus périphériques du Cannareggio (structuré par quatre longues *fondamente* droites), ou du Dorsoduro (aux *fondamente* plus sinueuses), ou encore du Castello. Quant aux *Zattere* (qui font face à l'île de la Giudecca), on pourrait croire à un contre-exemple tant les dimensions du canal de la Giudecca semblent « spectaculaires ». Mais précisément, les *Zattere* sont un lieu de promenade familiale ; on n'y est pas dans la démonstration d'un glissement majestueux sur le Grand Canal ou d'un accostage d'honneur sur l'un des larges quai (*riva*) bordant le grandiose Canal San Marco.

VENISE SUR UN PIED D'ÉGALITÉ

Dans cette construction de l'espace, une des dimensions singulières de Venise, est la fonction égalitaire du temps des déplacements (nonobstant l'inégalité sociale qui s'exprime par d'autres biais). La ville ancienne d'une manière générale, avec ses ruelles n'autorisant que la circulation à pied ou de véhicules roulant au pas, constitue en effet un espace où tous partagent le même temps. Mais Venise en est l'archétype, comme un tout physiquement inapte aux voitures (et même aux vélos), et la marche ou le bateau se valent en performance. C'est une ville pour *Homme qui marche* ou *Femme qui marche* (par référence à l'œuvre de Giacometti).

Dans ces conditions, d'une part le mode de transport n'est pas un élément de pouvoir ou de hiérarchisation. D'autre part les transports, comme activité propre, sont réduits au strict nécessaire, car à la mesure de la force humaine. Enfin, la spécialisation des quartiers étant très fortement contrariée par ces deux éléments, chaque quartier est tenu de conserver une certaine autonomie des fonctions de base³.

La dimension égalitaire du temps – consubstantielle à l'espace vénitien – va donc de pair avec l'autonomie, selon deux expressions opposées. L'une, humainement amère car elle renvoie immédiatement à une inégalité de fait, est la contrainte individuelle de l'autonomie physique : malheur aux handicapés des membres inférieurs ! L'autre, socialement

3. Sur les liens entre transports, construction de la ville, organisation de la production, etc., lire l'article de Martial Lopic, « Le yaourt et la yourte : écologie, transports et décroissance », in *Réfractons*, n°18, 2007.

4. Grévasser : cesser le travail pour laisser son imagination errer au hasard, in Alain Créhange, *L'anarchiviste & le biblioteckel*, Ed. Mille et une nuits.

5. Lire l'article de Paolo Barbaro, « Venise, la forêt immergée », *Le Nouvel Observateur*, hors-série, n°72 mai-juin 2009, p. 78, sur les milliers de troncs qui servent de fondations aux constructions.

exaltante, est l'autonomie collective de chaque quartier, à l'échelle d'un maillage urbain très fin. La « diagonale-temps » de Venise toute entière n'excède pas trois-quart d'heure, et celle d'un quartier est de l'ordre de 5 à 10 minutes.

Un espace-temps, centré sur le corps humain, et qui, à l'échelle de sa projection physique proche, produit de l'égalité et de l'autonomie sociales, avouez qu'il y a de quoi « grêvasser »⁴ sur comment se réapproprier nos villes.

VENISE AUX CHAMPS

Venise est pleine de places, appelées *campo* (champ) comme pour rappeler, dans cette ville improbablement hors sol, que les places sont comme des clairières défrichées dans la forêt des soubassements⁵. Cette multitude de places est une autre expression de l'autonomie, comme autant de centres pour chacune des démultiplications de cette ville déjà minuscule, et qui font qu'une traversée de Venise de part en part est une succession surprenante de dépaysements. Mais pour ce qui nous intéresse ici, ce sont surtout autant de lieux pour la représentation du corps social à lui-même, à l'échelle de chaque quartier.

Quelles expériences de représentation permettent alors ces *campi* ? Prenons deux exemples, là encore singuliers. Le premier est la traversée du Campo San Margherita (quartier du Dorsoduro) en venant de San Pantalon au nord pour repartir vers l'Academia au sud. Dans ce sens de parcours, c'est un long rectangle qui s'incurve, à la tête duquel deux prolongements, vers la Scuola Grande dei Carmini devant à droite et vers le Rio Terrà Canal en retrait à gauche, forment sur un plan comme une barre de « T » inclinée. Or à la tête de ce « T », est demeurée une bâtisse, posée dans l'espace de la place, qui empêche absolument le piéton de se représenter l'ensemble, et qui au contraire en modifie radicalement la perception selon que l'on entre au pied du « T », qu'on se trouve en son centre, qu'on découvre la fuite de l'espace vers la Scuola Grande dei Carmini, qu'on passe derrière la bâtisse commandant l'expansion vers le Rio Terrà Canal. Pour un morceau de ville particulièrement stable dans le temps (Venise est par essence rétive à des remaniements urbains d'ampleur), l'espace

produit est extraordinairement multiforme. Les amateurs de BD pourraient faire un parallèle avec le travail d'un Moebius (dont une exposition en 2009 à la Fondation Cartier à Paris avait été intitulée « Transe Formes »).

À des degrés divers, de nombreux *campi* à Venise permettent cette variabilité des représentations de l'espace, et, par voie de conséquence, du corps social dans cet espace. Même la Piazza San Marco (incidemment la seule *piazza*, et non *campo*), absolument liée au Pouvoir et à ses représentations, ménage un espace polymorphe avec la Piazzetta San Marco (ou Piazzetta dei Leoni) qui ouvre sur le Canal San Marco, dans un axe perpendiculaire à la Piazza San Marco, l'emboîtement de ces deux « vides » étant contrarié visuellement par le Campanile, posé à la charnière, comme la bâtisse tout à l'heure au campo San Margherita.

Le second exemple nous ramène à la ville-concrétion. Dans un campo du quartier de San Polo, dont je ne me souviens plus du nom, la sortie par un des angles se fait en passant dans un évidemment ménagé à la base des deux immeubles qui forment l'angle (qui, dès le premier étage, se touchent jusqu'en haut). Il s'agit vraiment, à l'échelle de la ville d'un trou d'homme (toujours considéré debout et marchant). Or cet angle est un passage fréquenté car il permet de rejoindre un des chemins convenus vers la gare. Posté à un certain endroit de ce campo, entre chien et loup, vous faites l'expérience de la disparition ou de l'apparition des individus qui, un à un, passent ce miroir magique. En allant vers cet angle en longeant l'un des deux côtés, on pourrait presque faire l'expérience de sa propre disparition.

VENISE, UNE FANTASMAGORIE LIBERTAIRE ?

Venise, en tant que ville, porte bien sûr des images et des réalités du pouvoir central (San-Marco, le Palazzo Ducale), des pouvoirs de la fortune (pallazzi sur le Grand Canal), des pouvoirs ecclésiastiques (églises et *Scuole* associées), ainsi que de la hiérarchie sociale (dans cette concrétion qui ramène toujours au sol ou à l'eau, disposer ou non d'une *altana* – ces mini-terrasses improbables posées sur les toits, toutes aériennes – est aussi un marqueur social).

Reste que la construction même de Venise résiste à la tyrannie du Pouvoir sur l'espace et le temps, car pour les maîtriser, il faudrait être partout et tout le temps à la fois, tellement l'expérience du temps et de l'espace à Venise est concentrée là où l'individu est au moment où il est. Parallèlement, l'espace social de Venise repose, par construction là encore, sur une grande autonomie des quartiers, selon un maillage très fin, avec autant de *campi* permettant aux collectivités qui leur correspondent de se représenter à elles-mêmes, à la fois de manière quasi immuable et en perpétuelle transformation (« transe-formation » pour reprendre la référence à Moebius).

Il est ainsi remarquable que le concept de « ghetto » pour la place des Juifs en Europe, soit né à Venise, car en traversant les *ghetto vecchio* et *ghetto nuovo* (une des entrées au Cannareggio), rien, dans la structure de la ville à cet endroit, ne diffère du reste de Venise. S'il correspond socialement à une stigmatisation d'une certaine communauté humaine, le *ghetto* à Venise n'est, urbanistiquement, qu'une expression de l'autonomie locale, dans une construction faisant un tout de la juxtaposition de ces autonomies.

De quoi fantasmer sur les principes d'un espace urbain libertaire : une variabilité de l'espace à l'échelle de l'infinité des expériences individuelles que l'on peut en faire, une nécessaire autonomie locale selon un maillage très fin (à l'échelle de l'homme qui marche) avec la place pour lieu de sa représentation collective, et enfin une fédération de ces autonomies locales pour cimenter un tout cohérent.

CHICAGO, VILLE MODERNE

Changement d'échelle et de structure urbaine, traversons océans et continents pour atterrir à Chicago, comme archétype de ville occidentale moderne. Occidentale car l'image architecturale de Chicago doit beaucoup aux architectes européens modernes, à qui l'Europe ne laissait pas une place suffisante. Sur ce plan, Chicago porte bien cette part de l'identité moderne du continent nord-américain, qui est d'avoir été le réceptacle des fantasmes de société idéale nés dans la vieille Europe.

Ce qui frappe immédiatement dans la ville américaine, c'est le quadrillage orthogonal systématique, faisant de la rue un

axe hyper-structurant de la représentation de l'espace urbain, et au-delà de l'espace tout court. En niant les contingences du terrain (cf. le quartier de San Francisco où la rue attaque les collines successives de face, créant une ville en montagnes russes), en adoptant, comme à Manhattan, une dénomination par le rang à partir du zéro des axes orthonormés (*north 5th avenue, west 7th street*), la rue des villes américaines propose à l'esprit une représentation qui projette son emprise potentielle sur l'immensité d'un continent : il n'y a pas de limite.

Cette expérience, à Chicago, et pour rester dans le tourisme architectural, on peut la faire par exemple en allant visiter la banlieue bourgeoise de Oak Park, entre quinze et vingt kilomètres à l'ouest de Chicago, où se trouve une concentration de villas de Frank Lloyd Wright (un architecte proprement américain pour le coup). Il n'y a pratiquement pas d'est à Chicago, par rapport au zéro du centre-ville, car c'est tout de suite le lac Michigan (grand comme la Manche !).

L'axe est/ouest médian de Oak Park, est *West Lake Street*, qui est le 3^{ème} rue au nord du point zéro des abscisses/ordonnées). Oak Park est ainsi connecté directement au *Loop*, quartier central de Chicago. Dire le nom de la rue, avec ses deux valeurs selon l'axe orthonormé des points cardinaux, c'est penser les droites qui relient le point où l'on est au centre ; c'est penser l'espace correspondant ; c'est être potentiellement déjà au centre !

La ville américaine est par ailleurs centrée sur un *downtown* tout en verticalité (New-York : « *ville debout* »), ajoutant la dimension de l'élévation au plan orthonormé en deux dimensions des rues. C'est le paysage urbain de chaque centre ville (la *skyline* ; la « ligne de ciel » des grattes-ciel) qui donnera à la ville son image identitaire.

Cette lisibilité immédiate de la ville américaine moderne, faite d'un plan orthonormé sur un zéro évident, font de la rue une marque urbanistique du pouvoir sur la ville, par la capacité immédiate à penser le tout depuis chaque partie.



En revanche, l'étendue des espaces urbains américains les rend par essence inégalitaires. Marche, transports en commun aux fréquences aléatoires, voiture individuelle déglinguée ou au contraire neuve et performante : la discrimination par le transport, dans l'usage de la ville, est très prégnante.

Si la ville est debout, *l'Homme qui marche*, en revanche, devra s'asseoir dans un véhicule pour la traverser de part en part.

CHICAGO, ANTITHÈSE DE LA VILLE-CONCRÉTION

Cette capacité – un pouvoir ! – à penser immédiatement la ville dans ces trois dimensions physiques, n'est pas étrangère au sentiment de liberté qu'on éprouve dans les *downtown* des villes américaines.

Ce sentiment de liberté, à Chicago, vient aussi de ce que beaucoup des grattes-ciel d'après-guerre, et de plus en plus avec les techniques architecturales toujours plus légères ont fait de leurs halls (volumes immenses correspondant aux « x » premiers étages selon les choix architecturaux) des espaces ouverts au public, que l'on traverse sans barrage (du moins était-ce le cas en 1988, longtemps avant la psychose sécuritaire). Enfin, de nombreux grattes-ciel à Chicago ménagent autour de leur base des espaces libres (pour des trottoirs très larges, des *atriums*, des esplanades, des jardins, etc.). Dans un paysage urbain *a priori* écrasant par ces dimensions, se forge alors l'image d'un premier niveau de ville – celui de *l'Homme qui marche* – transparent, fluide, qui permet de s'affranchir du maillage orthonormé des rues, et ouvre une variété de parcours dans un grand espace public, selon des dialectiques intérieur/extérieur, orthogonalité/diagonalité, activité/repos, etc.

Dans notre typologie, ce serait l'antithèse de la ville-concrétion faite de densité physique que l'on traverse difficilement, très peu perméable aux représentations du corps social. Ici au contraire, on se meut sans entrave dans un vide de matière quasi tout entier consacré à la sociabilité.

La capacité de penser la ville, immédiatement et sans limite, et ce *downtown* fluide et transparent, suscitent un fort sentiment de capacité d'action, d'où naît une partie du sentiment de liberté difficilement répressible qu'on éprouve en Amérique du nord.

CHICAGO, L'AMBIVALENCE DE LA LIBERTÉ ET DU POUVOIR

Cette qualité sociale des espaces publics du *downtown* de Chicago est assez troublante pour nous car ce sont par ailleurs des lieux d'affirmation du Pouvoir alors que la tradition européenne – mais en fin de compte assez récente, historiquement – serait plutôt à l'interdiction d'accès aux lieux du Pouvoir. En réalité, ce Pouvoir accueillant est une auto-affirmation encore plus forte puisqu'il consiste à dire à l'individu : je t'ai en mon contrôle à tel point que je peux t'accueillir jusqu'en mon sein, sans crainte que tu m'atteignes.

L'architecture et l'urbanisme du *downtown* sont au service de cette affirmation du Pouvoir (prestige et puissance de la hauteur qui défie les lois de la physique), et de ses mystifications : l'utilisation moderne du verre notamment, permet tout un jeu de reflets dans lesquels la transparence de l'espace public que j'évoquais fonctionne aussi comme autant de pièges qui empêchent l'identification précise des limites ou des appuis de toutes ces constructions. L'évidement de ce premier niveau de ville, dans lequel fluidité rime avec sentiment de liberté, est aussi un truc pour détourner l'attention des vrais espaces du Pouvoir : bureaux des banques, des compagnies d'avocats, des administrations, condominiums tous services pour riches privilégiés, etc., qui sont la vraie matière des grattes-ciel. Ces tours bâtiments sont autant de tours de magie pour faire apparaître ou disparaître le Pouvoir au gré des envies ou besoins des Maîtres.

Un bâtiment à Chicago fait un exemple subjugant : la prison construite par Harry Weese et William J. Campbell en 1975. Avec ses façades en béton parsemées de meurtrières étroites, il s'élève sur une base de triangle isocèle (donc avec un angle à 90 degrés et deux angles très aigus à 45 degrés). Sa disposition par rapport à la parcelle, fait que l'expérience visuelle proche qu'on en fait depuis les rues qui le bordent empêche d'imaginer l'épaisseur du bâtiment. On a l'impression de presque toutes les faces, qu'il ne s'agit que d'un grand mur en forme de carte perforée des premiers ordinateurs de calcul, avec rien derrière. Escamoter ainsi un lieu de détention, en plein centre ville, à la vue de tous, n'est pas la moindre des symboliques du Pouvoir !

D'ailleurs, dès que la ville redevient faite principalement



d'immeubles d'habitation, et que les promoteurs n'ont pas la ressource des techniques architecturales les plus pointues pour cette prestidigitation sur la nature réelle des espaces, les bâtiments s'identifient à nouveau comme exclusivement privés, avec du plein, des portes, des codes d'accès, etc..

Mais attention ! Lorsque la prestidigitation est menacée par un danger social, cette belle transparence, cette exaltante fluidité, permettent aussi l'intervention rapide et massive des forces de l'ordre. Une image outrée, mais symboliquement forte, désormais attachée à la ville de Chicago depuis le film de John Landis, *The Blues Brothers* (1980), est la scène de poursuite finale qui se termine sur l'esplanade devant l'Hôtel de Ville (le bâtiment historique achevé de 1911), avec toute les polices de la Ville, de l'État, les fédéraux du F.B.I., et jusqu'à l'armée, avec *half-tracks*, chars d'assaut, etc., qui envahissent absolument tout l'espace public (le ciel y compris avec les hélicoptères), les fusils, mitraillettes, canons, pointés vers les deux illuminés du blues, un tantinet asociaux. Le sentiment de liberté se précipite alors – au sens chimique – en une réalité de contrôle social la plus paralysante qui soit.

DE LA PLACE FAIT-IL UNE PLACE ?

Chicago est donc une ville aérée, avec ce réseau imparfait mais réel d'espaces publics piétons, courant aux pieds des buildings du *downtown*, les traversant parfois (« transparence » des halls). La qualité d'*Homme qui marche*, n'y est donc pas associée aux seuls trottoirs utilitaires bordant le flot de la circulation automobile. Mais ces espaces publics piétons font-ils des places ?

Difficile de répondre ! Nous, européens, y verrions plutôt des parvis, des esplanades, souvent agréables touristiquement, mais que l'on ne qualifierait pas de places.

En termes de construction de l'espace urbain, parvis ou esplanades ont deux caractéristiques objectives. La première est le rapport à la rue. Lorsqu'elle arrive à une place, la rue y disparaît. Les circulations se soumettent entièrement à l'économie propre de la place. Pour organiser la circulation – automobile notamment – on peut avoir prévu une chaussée qui prolonge l'axe de la rue entrante pour rejoindre l'axe de la rue sortante, donnant l'impression que la rue traverse la place. Mais fondamentalement, la place a une qualité d'espace différente de celle de la rue (que l'on pense à une place Vendôme à Paris). Dans l'esplanade au contraire, le réseau viaire est parallèle et n'est pas affecté dans sa continuité. Soit il se contente de border l'esplanade, soit, lorsqu'une voie de circulation la traverse, elle reste dans sa continuité propre (que l'on pense à une esplanade des Invalides à Paris).

Car, et c'est la seconde caractéristique, les parvis et esplanades sont au service des bâtiments devant lesquels ils s'étendent, pour une mise en scène qui est quasi exclusivement celle de l'affirmation du Pouvoir dont le bâtiment est le lieu. Tandis que dans la place, les bâtiments font ensemble l'espace propre en leur milieu qui crée la place. Ils sont à son service, même si leurs façades peuvent être dans un dialogue avec l'espace de la place pour un spectacle très ostentatoire (que l'on pense à une Piazza Navona à Rome).

Dans les paysages urbains européens, l'esplanade est généralement structurante de tout un quartier, par rapport à un bâtiment phare ; il n'y en a pas plusieurs juxtaposées. Dans le *downtown* de Chicago en revanche, plusieurs grattes-ciels voisins, se ménageant chacun leur parvis, créent ce réseau d'espaces publics, parallèle au réseau viaire, avec un fonctionnement singulier. Alors que dans les villes européennes, la place est un lieu de rassemblement des populations éparpillées dans les bâtiments des rues avoisinantes, ici, le réseau des parvis semble d'abord un espace de dispersion pour assurer la transition entre les concentrations humaines qui se forment dans les grattes-ciels, et le niveau de la « ville de plain-pied » qui serait plutôt un espace d'éparpillement.

PICASSO & CALDER : LE PEUPLE EN PIED

Et pourtant ! Ces espaces – qui à Chicago sont dénommés *plaza* – n’ont pas qu’une fonction utilitaire de gestion des concentrations/dispersions en centre ville. Ils servent aussi une certaine représentation du corps social à lui-même, notamment au travers des œuvres d’art.

Dans nos villes européennes, les places sont souvent meublées de statues représentant une image du Pouvoir : personnages (Louis XIV place des Victoires), allégories (République place éponyme), bâtiments (Arc de Triomphe place de l’Étoile), pour prendre des exemples parisiens.

Dans les villes américaines, le XIX^e et début du XX^e ont laissé bien sûr toute une série d’effigies aux « grands hommes » de l’histoire politique des États-Unis, mais de nombreux espaces accueillent des œuvres qui ne revendiquent pas cette fonction de mémoire et d’édification des masses. À Chicago notamment, la forte présence des architectes européens modernistes a emmené dans son sillage les expressions d’artistes plasticiens, parmi les plus structurants de l’histoire de l’art occidental : Picasso avec sa sculpture représentant une tête de femme, devant un bâtiment de l’administration de la Ville (le Richard J. Dailey Building) dû à William Hartmann. Calder avec son stable *Flamingo*, installé sur Federal Plaza au pied du Kluczynski Federal Building conçu par Ludwig Mies van der Rohe. Henry Moore avec une sculpture commémorant l’énergie nucléaire (!) sur le campus de l’Université de Chicago, Marc Chagall et sa mosaïque *Les quatre saisons* sur First National Bank Plaza (rebaptisée Chase Tower plaza, puisqu’en liant les dénominations des rues et places aux sociétés commerciales, on s’expose à devoir changer les noms au gré des recompositions capitalistiques...), Miro et d’autres encore.

Attardons-nous sur Picasso et Calder. Pour noter tout d’abord que ces deux sculptures (environ 20 m de haut) sont à l’échelle du *downtown* permettant le tour de force, à la fois de faire l’expérience de l’œuvre en spectateur, car mise à l’échelle du décor, et d’être dans l’œuvre, tellement elle embrasse l’espace autour de soi. Particulièrement pour le *Flamingo* de Calder, qui, contrairement à l’œuvre de Picasso, n’est pas sur

un socle autour duquel on tourne, mais ancrée à même le sol de la place sans barrière d'aucune sorte. En outre, des œuvres immenses comme celles-ci nécessitent une conception et des techniques industrielles, et portent quelque chose de la furie de cet univers. Je pense à certains textes de Blaise Cendrars, comme *Moravagine*, sur la violente poussée imprimée au temps et à l'espace par l'époque industrielle. Mais, contrairement à la fascination de Cendrars pour le monstrueux et au final la mort, les œuvres de Picasso ou Calder, à Chicago, portent l'aspect positif, émancipateur, de cette poussée. Cette puissance, ce souffle, cette accessibilité immédiate de l'œuvre (non sacralisée) participent, dans la construction des espaces urbains du *downtown* de Chicago, au sentiment de liberté décrit et critiqué plus haut.

À noter ensuite que ces œuvres flirtent avec le Pouvoir et ses représentations. Ce sont des œuvres de commande, associés à des bâtiments de l'administration (municipale pour Picasso, fédérale pour Calder). Elles ont été financées par trois grandes fondations privées pour Picasso, par l'État avec le 1% pour l'Art pour Calder. La question est alors : d'où parlent-elles, de qui parlent-elles, à qui parlent-elles ? Pour Picasso, il y a une affirmation politique forte puisqu'il a tenu à ne pas être rémunéré de son travail, et à l'offrir « *au peuple de Chicago* », que tout esprit honnête ne peut dissocier de l'histoire du mouvement ouvrier, avec sa composante anarchiste (la revendication internationale de la journée de 8 heures, les événements de Haymarket, les martyrs de Chicago, et le 1^{er} mai qui nous reste encore aujourd'hui comme seul jour férié presque internationalement reconnu). Ensuite, l'œuvre est certes associée au bâtiment, mais à une certaine distance ; elle se tient bien sur la place. Je veux y voir, aussi, comme une proposition, un rappel, de ce que le peuple en assemblée est l'origine de la légitimité démocratique et que les décisions communes devraient se construire dans cette assemblée, l'Administration n'étant mandatée que pour la mise en œuvre technique. À sa façon, l'œuvre de Picasso – figurative – agit donc aussi, dans l'espace urbain de Chicago, comme une sentinelle vis-à-vis du Pouvoir de la Ville, et à ce titre participe de la représentation du corps social à lui-même dans cet endroit ; alors nous avons bien une place.



Le *Flamingo* de Calder agit un peu de la sorte. L'intimité qu'il invite à avoir par l'absence de toute mise à distance (pas même un socle) aimante les pas du marcheur vers lui. Une image est alors saisissante : celle de manifestations. Comme notamment celles du 8 janvier 2008 pour la défense de l'immigration et des droits des immigrés. Une foule dense se répand sur Federal Plaza en venant de Dearborn Street. Notre *Flamingo* apparaît alors comme un vrai flamant, pattes et bec dans cette marée humaine. Deux représentations s'opposent. Flamant-robot du Tyran, filtrant de son bec, des humains devenus à son échelle les animalcules dont il se nourrit. Ou bien transsubstantiation de la foule elle-même, qui se précipite – au sens chimique – en une forme abstraite jaillissante.

À l'échelle de la ville moderne, on retrouverait alors une de ces « transe-formations » des BD de Moebius, jetant un pont improbable entre les espaces urbains de Venise et Chicago.

Sylvia Rüppelli