

La scène de la vie urbaine

Autor(en): **Noschis, Kaj**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue économique et sociale : bulletin de la Société d'Etudes Economiques et Sociales**

Band (Jahr): **57 (1999)**

Heft 4: **Mise en scène de la vie urbaine**

PDF erstellt am: **17.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-140850>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA SCÈNE DE LA VIE URBAINE

Kaj NOSCHIS

Chargé de cours

Ecole Polytechnique Fédérale

Lausanne

Introduction

Scène, d'après le Robert historique, dérive très directement du latin *scena* ou *scaena*, «scène d'un théâtre, théâtre et par figure scène publique, par la suite scène du monde, puis comédie, intrigue et plus tard partie d'un acte. Suivons ces étapes. Le mot latin est lui-même emprunté au grec *skèné*, endroit abrité, tente, tréteau et *terme technique de théâtre* pour scène. *Skèné* est peut-être apparenté à *skia*, ombre, d'origine indoeuropéenne. (...) Il (le terme scène) entre dans la locution mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène (1660), plus tard *mettre en scène* (1765) représenter par l'art dramatique. (...) *Scène* se dit au figuré d'une *explosion de colère*, d'une *dispute bruyante* (1675); cette locution a fourni plus tard les locutions toujours très vivantes: *faire une scène à quelqu'un*, le prendre violemment à partie (1782) et scène de ménage (1875). (...) C'est également par analogie qu'on dit *scène* (depuis 1690) d'une composition représentée en peinture comprenant des personnages et suggérant une action - p.ex. dans *scène de genre*. Par ailleurs, scène avec le sens partie de théâtre s'emploie dans des locutions, souvent avec une valeur figurée: *monter sur la scène* (1694), *occuper la scène* (1835) ou être *toujours en scène*, c'est avoir un comportement théâtral, ou encore *la scène du monde*, la société humaine dans son aspect de spectacle (1829).»¹

Cette histoire très riche du mot situe le choix du titre «La scène de la vie urbaine» dans l'héritage romantique de la signification du mot - occuper la scène, être en scène, la société humaine dans son aspect de spectacle. Je retiens de l'histoire du mot un déplacement ou l'extension d'un lieu - le latin *scena* et le grec *skèné*, endroit abrité, tente - à une activité, à une interaction : mettre d'abord quelqu'un ou quelque chose sur la scène, puis *représenter par l'art dramatique*, ou encore la scène de ménage, la vie dans un tableau, et enfin la société humaine dans son aspect de spectacle. «Scène» de la vie urbaine renvoie à la signification plus

technique du mot, le lieu, l'endroit, mais suggère par ailleurs que la vie urbaine est une scène au sens d'activité, d'art dramatique, de scène de ménage, de pièce qui se joue sur la scène. Avant d'en finir avec l'histoire des mots, ajoutons encore le terme «scénario», introduit par Beaumarchais (1764) et emprunté à l'italien *scenario*, proprement décor, puis description de la mise en scène, évidemment dérivé de *scena*. Or l'emploi figuré pour «déroulement selon un plan préétabli» ne s'est répandu qu'au XXe siècle, sous l'influence du sens devenu courant de *scenario* (1911), «qui désigne en cinéma la description rédigée de l'action d'un film»². Dans ce cas aussi le mot s'enrichit au cours de l'histoire d'une signification liée non plus seulement à des attributs de l'environnement, le décor, mais au déroulement d'une activité – d'une séquence comportementale d'acteurs.

Chercheurs et mise en scène

Les chercheurs mettent aussi en scène. Ils le font en tant que marionnettistes et analystes de mises en scène. Je dis marionnettistes - et nous touchons à la mise en abîme -, car même le chercheur en sciences sociales construit un regard sur la réalité en choisissant certaines données de préférence à d'autres, et en obéissant à un ensemble de règles ou de conventions de sa spécialité. C'est ainsi qu'il construit le portrait d'un usager, voire le met en scène. Il est donc, pour reprendre les termes d'Alfred Schutz ³, le marionnettiste d'un spectacle qu'il a lui-même créé. Le spectacle de marionnettes suppose quelqu'un qui tire les ficelles, ce qui est le sens de l'image de Schutz, un changement d'échelle, c'est-à-dire quelque chose de réduit dont la vie tient tout entière dans les mains de celui qui tire les ficelles et qui décide de l'action. Ce théâtre de marionnettes ne peut avoir lieu sans que le chercheur restitue une partie de ses observations, certains résultats de ses enquêtes et d'autres données encore, avec un éclairage (encore un terme qui provient du théâtre) particulier sur un contexte composé d'un environnement construit et de ses usagers. Ici le marionnettiste devient critique de mises en scène tout en produisant son propre spectacle. Il est un fait que les scénarios - maintenant au sens cinématographique - sont essentiellement issus de l'histoire, d'un long exercice de rôles, d'un long apprentissage de répliques, de postures, de scènes de ménage et que nombre de décors, lorsqu'ils sont l'œuvre d'architectes contemporains, semblent l'ignorer. L'histoire est l'auteur principal des pièces de théâtre qui se jouent dans l'environnement construit, et là je parle de l'histoire des usagers plus que de l'histoire des bâtiments : c'est un facteur qui n'est pas toujours pris en compte par les architectes et les planificateurs.

Plusieurs chercheurs ont appréhendé avec talent la vie urbaine, et en particulier celle des espaces publics, en termes de scènes «que des acteurs jouent» et qu'il s'agit de décrire et de saisir. Acteur, script, rôle sont d'ailleurs des termes que l'on utilise aujourd'hui dans le monde du spectacle – théâtre, cinéma, opéra – d'où ils ont aussi émigré vers les sciences sociales.

Une raison supplémentaire d'aborder l'espace public d'une ville dans cette perspective scénique est qu'elle semble aujourd'hui partagée par beaucoup de politiciens, de planificateurs et, plus généralement, par l'ensemble des gestionnaires de la ville. Il s'agit dès lors d'explicitier le point de vue de ces différents spécialistes pour saisir comment on pourrait accorder ou articuler ces divers regards, et définir la scène de la vie urbaine à la croisée de ces perspectives multiples.

Les travaux de deux chercheurs en sciences sociales doivent être rappelés ici. Il s'agit de Erving Goffman et de Richard Sennett, tous deux Américains, et dont les ouvrages ont été traduits en français dès les années 1970. Leurs livres sont généralement rangés sous la rubrique Sociologie, mais je pense qu'ils auraient tout aussi bien leur place dans les rayons de Psychologie, voire d'Ethnologie, ce qui est probablement une des raisons de leur popularité auprès des architectes.

Mise en scène de la vie quotidienne

«Mise en scène de la vie quotidienne» est le titre d'un livre de Erving Goffman, publié en français aux éditions de Minuit en 1973⁴. Le titre anglais est «The Presentation of Self in Everyday Life» (1959) : l'accent est légèrement déplacé du groupe vers l'individu. Goffman dit dans la préface qu'il se propose de «détailler une perspective sociologique d'après laquelle la vie sociale peut être étudiée, en particulier le genre de vie sociale qui s'organise dans les limites physiques d'une construction ou d'une fabrique» - plus loin il parle «d'établissement social - domestique, industriel ou commercial». Tout en acceptant ces précisions de l'auteur, le lecteur trouve dans le livre un grand nombre d'exemples qui concernent la vie sociale dans les espaces publics. La perspective de Goffman est celle de la «performance théâtrale».

Ne retenons ici de ces analyses de microsociologie - c'est ainsi qu'on nomme les analyses de Goffman ainsi que les recherches inspirées par ses travaux - qu'une seule distinction: celle qu'il propose entre la scène et les coulisses («backstage» - ce qui est derrière la scène), ces dernières étant «un endroit où, par rapport à une performance donnée, il va de soi que l'impression générée par la performance est

expressément contredite»⁵. Cette distinction me paraît particulièrement pertinente pour nous, car elle concerne directement la scène, les caractéristiques de l'environnement construit. Un des exemples cités par Goffman est celui du maître d'hôtel qui critique d'une manière agressive et très violente l'apprenti-cuisinier pour sa maladresse et qui, sitôt qu'il a traversé la porte séparant la cuisine de la salle du restaurant, y pénètre le torse bombé, et traite le client avec une grande déférence, même si celui-ci laisse tomber sa fourchette. Dans «L'Etre et le Néant» il y a aussi des descriptions de la posture et des gestes du garçon de café, bien connues du lectorat francophone, où Sartre insiste sur le jeu de rôle du garçon dès qu'il est en scène. Or la vie urbaine peut être décrite par de telles transitions des coulisses à la scène et c'est là une distinction qui semble fertile pour analyser et ordonner tant les espaces que les comportements. Un exemple bien connu est celui de la «passeggiata» de fin d'après-midi, sur la place du quartier ou dans les rues centrales - aujourd'hui piétonnes - de la plupart des villes italiennes, où les jeunes, surtout, font plusieurs allers et retours ostentatoires qui sont autant d'occasions de s'observer, de se rencontrer ou, simplement, d'être dans les parages. On se prépare chez soi et dans les rues qui mènent à la place ou à la rue piétonne - il s'agit là des coulisses - et ensuite on entre en scène. Or, pour chaque usager de la ville il y a des scènes et des coulisses, dont l'enchaînement varie souvent au gré des caractéristiques du lieu et de l'activité du moment. Nous pouvons effectivement parler ici de microsociologie et revenir aux nombreux et savoureux exemples de Goffman, ou alors nous servir de telles distinctions en vue d'évaluer l'adéquation et l'intérêt de l'aménagement d'espaces publics: coulisses et scènes, mais également transitions. D'autres distinctions de caractère peut-être plus anthropologique seront également fort utiles : intérieur/extérieur, sale/propre, ou encore privé/public, etc. Tant l'aménagement que l'usage des espaces se laissent comprendre suivant de telles oppositions, et plus encore au travers des transitions de l'un des termes à l'autre. C'est ici que le metteur en scène agit, mais c'est aussi ici que l'histoire du lieu se raconte. C'est l'usage continu au cours du temps qui lie les caractéristiques du lieu à celles du comportement, et c'est ce texte-là de la pièce de théâtre - la scénographie - qu'il convient de connaître si l'on veut proposer ou développer une analyse de la scène. Nous verrons tout à l'heure que si l'existence d'une telle histoire rassure l'usager, ce n'est pas sa seule fonction : elle doit aussi faciliter la confrontation avec l'inconnu.

D'autre part, il n'y a pas ici de détermination au delà de celle d'un scénario ouvert à l'interprétation.

Spécificité urbaine

Mentionnons maintenant trois ouvrages de Richard Sennett. Tout d'abord un recueil qu'il a publié en 1969 à New York, intitulé «Classic Essays on the Culture of Cities»⁶. Je me réfère surtout à l'introduction remarquable de Sennett. Il y propose une lecture des textes du recueil, tirés des travaux sociologiques de Weber, Simmel, Spengler, Park, Wirth et Redfield, qu'unit selon lui une même volonté de définir la spécificité du vivre et de l'habiter en ville.

Il ajoute qu'aucun de ces auteurs, qui sont en même temps de grands «classiques» de la sociologie urbaine, n'a exclusivement insisté sur l'idée que l'économie de marché puisse être la seule cause des conditions sociales des grandes villes américaines et européennes. Ces auteurs ont tous cherché à dégager des conditions qui n'étaient pas d'ordre économique, et qui se révélaient tout aussi importantes dans la constitution d'une culture spécifiquement urbaine.

Aux alentours de la Première guerre mondiale, période durant laquelle furent écrits la plupart des textes du recueil, les Etats-Unis ont connu une arrivée massive d'immigrés de tous les pays, qui a contribué à faire exploser la population des grandes villes et les a confrontées à la cohabitation de cultures diverses. Cette urbanisation massive était alors un phénomène directement observable ; cela a sans doute contribué à faire de son étude une priorité de l'époque.

Je reprends encore le paragraphe avec lequel Sennett termine son introduction de 1969, mais qui me semble garder toute sa pertinence :

«Par un étrange retour de manivelle, alors qu'un nombre croissant de gens sont concernés par la création d'une vie urbaine juste et humaine, le travail des professionnels des recherches urbaines s'en est toujours plus éloigné, et se révèle aujourd'hui sans pertinence pour qui privilégierait la définition de valeurs. Le champ des études urbaines est atteint par une espèce de croyance superstitieuse dans la pureté scientifique de la recherche, comme si, tel Faust, il suffisait d'atteindre à une connaissance parfaite et pure pour que le monde qui nous entoure change soudainement. En tant que discipline de sciences humaines, les études urbaines montrent tous les signes d'une dégradation rapide. Les perspectives engagées des auteurs de ce recueil, malgré la généralité de leurs idées, sont probablement parmi les rares guides dont nous disposons, mis à part quelques auteurs plus récents comme Lewis Mumford, pour orienter la vie urbaine moderne au plan moral. De tels travaux sont importants pour renouveler le sens de la liberté et de la vitalité dans nos villes. Malgré la généralité et l'abstraction des travaux des

premiers grands chercheurs urbains, ils étaient profondément engagés à mettre au jour les valeurs humaines que la ville détruit, préserve ou engendre. Il s'agit encore aujourd'hui des travaux les plus utiles pour notre recherche d'une vie urbaine que l'on ne se contenterait pas de subir, mais qu'on goûterait véritablement.»⁷.

L'habitant de la ville

Sennett inscrira ses propres réflexions dans la suite de telles considérations lorsqu'il tentera de construire un portrait de l'habitant des villes d'aujourd'hui. Dans ses livres Sennett a continué à réfléchir à l'usager de la ville ainsi qu'à proposer des analyses de la vie - ou souvent de l'absence de vie - dans les espaces publics urbains des villes américaines contemporaines. Précisons que les livres de Sennett ont pour l'essentiel été écrits et publiés dans les années 1970 et 1980. Ils gardent toute leur force, même si nous assistons depuis une dizaine d'années à des changements importants dans l'attitude politique et l'aménagement des centres-villes. Nous parlons ainsi de programmes de revitalisation, de transformation en rues ou îles piétonnes, d'éclairage, de modération de trafic, de conservation et de restauration de monuments, etc. Les centres-villes redeviennent des lieux appréciés de toutes les couches de la population urbaine, jusqu'aux plus aisées, et l'on songe à nouveau à y habiter. De nouveaux acteurs urbains font leur apparition ou ré-apparaissent, comme les «street-performers», les marchés de spécialités, le théâtre de rue, etc.

Au cours des années 1970, les centres-villes perdaient une partie de leurs habitants «historiques», ici au sens de constructeurs d'histoires, et en particulier ceux qui pouvaient se permettre de déménager dans des quartiers résidentiels périphériques.

Dans «Les Tyrannies de l'intimité»⁸ Sennett essaye de démontrer que la vie publique a progressivement perdu de son attrait dans les villes américaines contemporaines au profit de la vie de famille ou strictement privée, celle-ci étant devenue une fin en soi. La vie publique n'est plus qu'une obligation formelle. La connaissance de soi-même est également devenue une fin en soi plutôt qu'un pont pour connaître le monde. Mais, dit Sennett, plus nous privatisons notre psyché, moins elle vit. Il sera de plus en plus difficile de la nourrir et d'exprimer nos sentiments ailleurs que dans des contextes très intimes. Nous n'avons plus d'intérêt pour les relations sociales plus anonymes, celles-là mêmes qui constituent la civilité et s'établissent dans un cadre de règles codifiées, pour ne plus valoriser que

les relations très privées où nos désirs et nos envies sont directement exprimés. Sennett voit ici un retour à la barbarie, au pulsionnel. C'est alors la tyrannie de l'intimité et une régression sociale. Aucune valeur ne sera ainsi accordée aux rencontres anonymes telles qu'elles ont lieu en ville ; pire encore, ce monde apparaîtra vide et même dangereux. La culture urbaine, pourtant, a été historiquement forgée par cette cohabitation dans la diversité - à travers ses tensions, ses oppositions, ses luttes, ses compromis et ceci notamment dans les espaces publics. Par ailleurs, lorsque Sennett parle de civilité, il parle de comportements d'acteurs, de formes d'interaction, de postures, de gestes et d'échanges verbaux qui, ensemble, constituent la substance de la vie urbaine, «la pièce à jouer», ce qui demande une mise en scène. En fuyant ce que la ville offre de plus fort, une diversité de stimulations et de rencontres, il n'y a plus de construction collective de la culture urbaine. La ville perd dès lors son sens premier qui est la cohabitation dans la diversité. Pour reprendre notre langage théâtral, il n'y a plus dans ce cas de construction d'histoire, plus de pièce à jouer. Très pratiquement, les espaces publics se vident.

Historiquement, New York est l'exemple d'une grande ville qui s'est construite avec la juxtaposition d'une grande diversité de communautés ethniques mais aussi de groupes sociaux, professionnels, etc., qui tous ont dû accepter la présence des autres, car ils n'avaient pas les ressources économiques pour pouvoir subsister de façon autonome. Le partage des ressources était une nécessité dans les communautés pauvres, alors que ce n'était pas le cas dans les communautés nanties. Lorsqu'il y a pénurie on se rend service, on cherche les services de l'autre contre ses propres prestations. Cela peut être très conflictuel mais engendre en même temps une construction collective.

Dans un ouvrage précédent, «The uses of disorder», de 1970⁹, Sennett décrit comment l'émergence de communautés riches et repliées sur la cellule familiale a éclipsé quelque chose d'essentiel de la vie urbaine, à savoir sa diversité et la possibilité d'avoir des expériences complexes¹⁰. Sennett parle au sujet de ces groupes repliés de nouveau puritanisme: cette volonté de purifier le soi d'expériences conflictuelles, en disant qu'on y renonce pour se consacrer à la vie de famille, revient à faire de l'impuissance une vertu¹¹. D'après Sennett cet habitant ne choisit pas le repli sur la vie de famille pour la gloire de Dieu, comme un vrai puritain, mais par peur d'expériences, par peur de l'inconnu. C'est donc un nouveau puritain. Sennett développe son propos en mettant particulièrement l'accent sur les adolescents et les jeunes adultes de ces communautés. Il ont peur de

l'inconnu, et veulent éviter des expériences qui les exposeraient à des conflits pénibles. Ils se mettent à l'abri en imaginant ce que de telles expériences pourraient être, et en considérant d'emblée qu'il est inutile de les faire, étant donné qu'ils se sont convaincus qu'elles ne leur apporteraient rien. Après avoir dénoncé cette évolution, Sennett se fait le porte-parole d'un «nouvel anarchisme»¹² - une vie avec les autres où l'homme apprendrait «à tolérer l'insécurité et une douloureuse ambiguïté»¹³. Sennett ajoute: «Etant donné que la nature éthique de l'homme, lorsqu'elle est accomplie, se révèle instable, fragile et impliquée dans des événements désorganisés, seule une société qui est volontairement instable peut fournir par sa richesse propre un moyen d'évoluer après l'adolescence.»¹⁴

Nouvel anarchisme

Depuis la parution de ce livre de Sennett en 1977, on assiste à une revalorisation des espaces publics urbains. Retenons l'appel de Sennett pour un «nouvel anarchisme». En nous faisant marionnettiste à notre tour, nous admettons que la vie urbaine propose une telle «société instable», que les espaces publics fréquentés permettent les rencontres anonymes, la confrontation momentanée ou régulière avec les autres, et que ce tissu d'interactions façonne la culture urbaine.¹⁵ Il s'agit dès lors de les décrire et éventuellement même de suggérer comment cette description pourrait inciter à certains développements allant dans le sens d'une adéquation du décor aux pièces qui se jouent.

Or le langage lié au théâtre peut nous aider dans cette démarche, comme d'ailleurs Goffman l'a déjà prouvé. Je reviens encore pour un instant à l'histoire des mots : cette fois, le «théâtre». Du latin *theatrum*, lieu de représentation, emprunté au grec *theatron*. Ce mot est dérivé de *thea*, «action de regarder», «vue, spectacle, contemplation», que l'on rapproche à l'intérieur de la langue grecque de *thauma*, merveille¹⁶. Assister à quelque chose de merveilleux : c'est ce que nous faisons en ville, si nous nous permettons de regarder autour de nous, assis sur la terrasse du café, sur un banc public, à l'arrêt de bus ou plus simplement encore dans la rue. Nous sommes alors le spectateur de «scènes de vie», où le mot scène renvoie à la fois au décor et au contenu de ce qui se passe. La ville est de ce point de vue une fabrique d'histoires, d'histoires souvent déjà connues, mais parfois nouvelles. Si l'habitant des villes est un spectateur de «scènes de vie», il est par moments aussi un acteur. C'est le passage des coulisses à la scène. Il contribue lui aussi à fabriquer des histoires. Sennett dit que dans une société où la vie privée

est seule valorisée, ce n'est plus le cas. Je me permets ici de penser que les «scènes de vie» ne s'arrêtent pas, qu'on peut même les favoriser avec des décors adéquats et que si elles sont suffisamment frappantes elles inciteront le spectateur ainsi que l'acteur à les réitérer. On retourne au spectacle qu'on a bien aimé. Ce parallèle avec le théâtre met d'ailleurs en avant l'émotion que de telles scènes suscitent, l'adhésion ou le rejet affectifs. On aime ou on n'aime pas.

Essayons d'attribuer une signification à ces «scènes de vie» par rapport aux acteurs et aux spectateurs. Je propose un modèle psychologique de l'homme qui reconnaisse sa pluralité, c'est-à-dire l'existence en lui de plusieurs aspects, ou côtés, qui tous ont besoin d'être reconnus, vécus, nourris, assouvis : ce sont les âges différents, - l'adulte en nous, mais aussi l'enfant, l'adolescent, le sage, etc. ; les conditions différentes, - l'engagé, l'irresponsable, le passionné ; ou les émotions différentes, - la peur, l'enthousiasme, l'amour, la haine. Cette pluralité de l'homme, comme je viens de la nommer, se nourrit de stimulations très diverses, et la ville est l'environnement susceptible de répondre aux attentes multiples de cet homme pluriel. Les «scènes de vie» sont alors des moments d'interaction ou d'échange où un - ou plusieurs - aspects de l'homme s'expriment par une confrontation momentanée avec un ou plusieurs aspects d'une - ou plusieurs - autres personnes dans un lieu donné. Le rôle de chacun change continuellement selon l'endroit où il se trouve, le moment, le but, en fonction de l'histoire du lieu, ou de circonstances biographiques et sociales. Scène de groupe, scène de rencontres entre individus, entre une personne et un décor : ces scènes de vie pourront à la fois renforcer l'histoire du lieu et donner sens à la vie des habitants, la nourrir. En même temps, nous pouvons considérer les personnes impliquées dans ces scènes comme des acteurs, qui effectueront la séquence de répliques et de postures d'après un scénario qui leur est connu - avec bien sûr une marge de manœuvre dans l'interprétation.

Il y a aujourd'hui un courant polythéiste en psychologie qui suggère que la meilleure façon de saisir - c'est-à-dire de décrire et de comprendre - le rapport affectif de l'homme au monde qui l'entoure est de considérer les activités où l'homme s'investit en termes de cultes que l'homme voue à des lieux ou à des objets, dont il reconnaît autre chose que la seule fonction. Il s'agit alors d'un dialogue avec les *daimones*, le *genius loci*. Ce terme très utilisé en architecture reçoit dans cette acception psychologique une interprétation plus littérale ou plus originaire. Les «scènes de vie» sont une occasion de confrontation aux autres, mais aussi aux caractéristiques physiques du lieu ; et lorsque ces scènes devien-

nent émotivement fortes, lorsqu'elles nous impliquent profondément, alors nous sommes en contact avec le *genius loci*. C'est un retour à la Rome antique où chaque maison, chaque quartier, etc., avait son *genius* et son lieu de culte.

Aujourd'hui la mise en scène urbaine ne reflète plus explicitement de telles intentions, mais pourquoi ne pas porter un tel regard sur la vie urbaine ? Il offre un cadre pour rendre compte de la participation émotive des habitants à la vie urbaine. Il permet d'explorer l'importance de cette dimension d'implication émotive, de l'analyser. Sennett parle de la peur des rencontres dans les centres des grandes villes américaines des années 1970, et décrit comment cette peur a vidé de leur vie les espaces publics. Je pense que nous pouvons aujourd'hui proposer un regard plus dialectique : s'il y a peur, il y a aussi curiosité, envie, attraction pour la vie urbaine et pour ses rencontres. La fascination de la ville est un attrait pour des lieux et pour des gens, pour un imaginaire qui s'attache à des lieux sur la base de récits d'événements. En même temps la fascination ne va pas sans crainte. *Fascinans et tremendum*, pour reprendre les fameux termes de Rudolf Otto ¹⁷, qui témoignent pour lui du sacré et de la transcendance. En poursuivant dans cette exploration polythéiste de la ville, il y a un dieu dont la présence semble particulièrement forte dans les scènes de vie. Il s'agit d'Eros. Dans les espaces publics de notre société occidentale contemporaine l'attraction est particulièrement mise en scène. Non seulement par les usagers de la ville, leurs vêtements, la façon de les porter et de se porter, mais également par l'aménagement des lieux commerciaux, par les affiches et les vitrines des magasins. Se promener en ville c'est se montrer à l'autre, c'est apparaître sous un certain jour, susciter une envie de nous chez l'autre. Or Eros est mythologiquement fils tantôt d'Aphrodite et tantôt de Chaos. *Fascinans et tremendum*. En même temps je n'hésiterais pas à dire qu'il y a ici un exemple – bon ou mauvais, qu'importe ici, puisque ce n'est pas mon propos - de construction culturelle collective qui s'exprime, vit, se renforce, se modifie dans la vie urbaine de tous les jours. Une démonstration que la ville fabrique de la culture. Les Grecs auraient dit qu'Eros a décidé de se manifester ainsi : nous pourrions peut-être dire que la mise en scène urbaine est actuellement fortement inspirée par cette figure ; en tant que production collective de notre temps, Eros est le metteur en scène d'une forte proportion des scènes de vie de notre temps. Mais il y a également place pour d'autres dieux - d'autres émotions - et donc de ce point de vue, pour d'autres metteurs en scène : Hermès, Hestia, etc.

Conclusion

En acceptant à la fois un modèle de l'homme qui reconnaît sa pluralité, et une conception de la ville qui l'assimile à un environnement lui permettant de vivre - en acteur et en spectateur – et de nourrir cette pluralité, nous avons rattaché l'habitant des villes au théâtre urbain tel qu'il se déroule avec ses scènes de vie. Par rapport à de telles scènes, l'environnement construit, l'aménagement de l'espace sont évidemment très importants. Mais il en est également ainsi de toute la production culturelle, car elle nourrit et peut-être fournit les scénarios.

En Grèce antique aller au théâtre était une fête, mais aussi une cérémonie religieuse. Religieux au sens étymologique de *religare*, lier ensemble, mais aussi au sens de hiérophanie, de manifestation du sacré. A travers les masques les dieux parlaient. En amenant une perspective théâtrale sur la ville, en nous interrogeant sur la scène, le scénario et le metteur en scène, peut-être pouvons-nous être incités à valoriser la vie urbaine dans ce qu'elle a de constitutif pour l'habitant sur le plan émotif - décortiquer *fascinans* et *tremendum* et comprendre ainsi comment nous fabriquons collectivement le metteur en scène, qu'il s'agisse d'Eros, de Hermes ou du *Genius* d'un *locus* particulier.

Notes :

- ¹ Rey, Alain (sous la direction de), Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française. Paris, 1992 (p.1892).
- ² Rey, Alain (sous la direction de), Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française. Paris, 1992 (p.1892).
- ³ Schutz, Alfred. *Le chercheur et le quotidien*. Paris, Klincksieck, 1987 (traduit par Anne Noschis, postface et choix de textes: Kaj Noschis et Denys de Caprona).
- ⁴ Goffman, Erving. *Mise en scène de la vie quotidienne*. Paris, Editions de Minuit, 1973 (traduit de l'anglais par Alain Accardo).
- ⁵ Goffman, Erving. *The presentation of Self in everyday life*. Penguin, Harmondsworth, 1974 (ed. orig. 1959, p. 114. Je traduis de l'anglais).
- ⁶ Sennett, Richard (Ed.). *Classic essays on the culture of cities*. New York, Alfred Knopf, 1969.
- ⁷ Op. cit., fin de l'introduction. Je traduis de l'anglais.
- ⁸ Sennett, Richard. *The fall of public man*. New York, Alfred Knopf, 1974. Sennett, Richard. *Les tyrannies de l'intimité* (traduit de l'américain par A. Berman et R. Folleman). Paris, Seuil, 1979.
- ⁹ Sennett, Richard. *The uses of disorder*. New York, Alfred Knopf, 1970 (ici édition: New York, Norton, 1992).
- ¹⁰ Op. cit., p. 82. Je traduis de l'anglais.
- ¹¹ Op. cit., p. 83.
- ¹² Op. cit., p. 107.

- ¹³ Op. cit., p. 108. Je traduis de l'anglais.
- ¹⁴ Op. cit., p. 135 . Je traduis de l'anglais.
- ¹⁵ Noschis, Kaj. Die Stadt als Ort des Seele. *Der Architekt* (Zeischrift des Bundes Deutscher Architekten) 7/99, 43-48.
- ¹⁶ Rey, Alain (sous la direction de), Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française. Paris, 1992, page 2113.
- ¹⁷ Otto, Rudolf. *Le sacré*. Paris, Payot, 1969 (traduit par André Jundt d'après la 18^e édition allemande, ed.orig. 1917).