

Le rôle de la ville d'art dans l'avènement d'une économie de la contemplation

Claude Raffestin

Volume 32, numéro 85, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/021928ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/021928ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de géographie de l'Université Laval

ISSN

0007-9766 (imprimé)

1708-8968 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Raffestin, C. (1988). Le rôle de la ville d'art dans l'avènement d'une économie de la contemplation. *Cahiers de géographie du Québec*, 32(85), 61–66.
<https://doi.org/10.7202/021928ar>

NOTE

LE RÔLE DE LA VILLE D'ART DANS L'AVÈNEMENT D'UNE ÉCONOMIE DE LA CONTEMPLATION

par

Claude RAFFESTIN

*Département de géographie, Université de Genève,
7, route de Drize, Carouge, 1227, Genève, Suisse*

IDENTIFICATION DE LA VILLE D'ART

Si l'expression « économie de la contemplation » ne manque pas, peut-être, de piquer la curiosité, celle de « ville d'art », en revanche, peut paraître courante, voire banale. Au risque de passer pour un maniaque du paradoxe, je dois avouer que, pour ma part, c'est la notion de ville d'art qui m'apparaît difficile à manier. La notion de ville d'art n'est claire qu'en apparence. La notion de ville, sur laquelle elle prend appui, a été maintes fois définie par les sciences de l'homme mais, aucune de ces dernières n'est jamais vraiment parvenue à identifier la ville de manière à dégager un consensus. C'est sans doute regrettable du point de vue scientifique car cela signifie que nous sommes dans un état d'incertitude relatif mais en même temps cela démontre le caractère énièmement fondamental, dans nos cultures, de la création urbaine inaugurée il y a quelque 8000 ans. Pourtant, si l'on ne parvient pas à définir d'une manière univoque la ville, il est possible de dégager les principes qu'on retrouve à l'origine de toutes les villes.

Création politico-religieuse, à l'origine, la ville, en tant que phénomène général, procède de six principes : la centralisation, la concentration, la verticalisation, l'hétérogénéisation, la médiatisation et la mécanisation. Ces principes conditionnent non seulement la ville mais encore toute l'existence urbaine et donc les activités. Lieu de pouvoir, lieu du pouvoir et lieu de capacité sur l'entour, la ville est ce topos où s'épanouissent les deux idées de la racine indo-européenne « AR » à savoir celles de « jointure » et d'« arrangement ». Artisanat et Art ne sont pas deux notions très éloignées et dès lors que la ville a été très vite le lieu de l'artisanat elle a pu, elle a dû même, être le lieu de l'art.

Néanmoins, cela ne renseigne guère sur ce qu'est une ville d'art au sens contemporain du terme. En effet, personne ne contestera, et pour cause, que Florence est une ville d'art, personne non plus pour dénier cette qualité à Venise ou à Sienne. Mais trouverions-nous la même adhésion, la même unanimité à propos de Turin ? J'en doute ! Ceux qui pensent que Turin n'est pas une ville d'art peuvent se référer, en toute objectivité à des relevés statistiques de fréquentation touristique montrant la faible attractivité de Turin

comparée à celle de Florence ou de Venise. Ceux qui, au contraire, pensent que Turin est ville d'art, évoqueront, toujours en toute objectivité, les richesses artistiques de la ville piémontaise, tant sur le plan architectural que sculptural ou pictural. Faut-il en déduire que la notion de ville d'art est pure affaire de critères et de découpage sur la base de ces critères ? Ce serait une vision relativiste pas absolument inacceptable mais finalement assez peu intéressante.

Pourtant cette incapacité à décider si Turin est ou non une ville d'art nous livre une clé pour aller plus loin. Dès lors qu'il y a indécision, cela révèle deux représentations possibles. Une ville est qualifiée d'art lorsqu'existe, à son propos, une représentation collective suffisamment forte et cohérente. L'hésitation provient du fait que plusieurs représentations, et en tout cas deux, sont en concurrence. En effet, si nous tombons tous d'accord pour dire que Florence est une ville d'art c'est moins par rapport à son contenu artistique que par rapport à la représentation que nous en avons, même si nous n'avons aucune pratique et aucune connaissance directes de Florence. Autrement dit, l'historicité nous fournit une représentation de Florence en tant que ville d'art. Dans ces conditions la représentation précède la présentation. Le modèle, en somme, précède la réalité et pour cause puisque la représentation de la ville d'art n'est pas quelque chose qui est donné par la présentation mais quelque chose qui est produit par l'historicité, origine d'un modèle de connaissance collectif.

Une ville d'art, dans ces conditions, n'est pas « donnée », elle est « produite » à partir de ce modèle. Aucune ville n'est, a priori, une ville d'art mais toute ville, du seul fait qu'elle existe, peut devenir une ville d'art. En d'autres termes, pour qu'une ville devienne une ville d'art il suffit qu'une représentation collective soit élaborée à son sujet dans une culture. Il importe peu que la ville soit très riche ou non en objets d'art. Ce qui importe c'est qu'il y ait de riches intersections entre la représentation, cristallisation de la mémoire sociale, et la ville en tant qu'elle est. Ce n'est donc pas l'accumulation des œuvres d'art qui fait d'une ville une ville d'art mais bien la concentration des représentations qui fait la ville d'art. La substance artistique est une condition nécessaire mais pas suffisante pour qu'émerge une ville d'art, sinon Turin serait incontestablement pour tous une ville d'art.

Lorsque Labrot écrit que « le paysage est du domaine de la métaphysique et non du domaine de la physique » (Grimaldi, 1982), il a, je crois, attiré l'attention sur le cœur du mécanisme. Cette métaphysique c'est toute la nature et la culture « produites » à propos d'un lieu. C'est tout ce qui se situe au-delà de sa limite matérielle, c'est en quelque sorte toute l'information produite sur la réalité matérielle à partir d'une sémiosphère qui n'est rien d'autre qu'un mécanisme qui transforme la communication extérieure en communication intérieure décodable par une société donnée. Les représentations sont des produits de cette sémiosphère dont les éléments sont profondément enfouis dans la mémoire culturelle des hommes. La ville d'art, en tant que paysage humanisé, trouve sa justification par-delà ses limites matérielles dans l'univers abstrait de la sémiosphère. La ville d'art existe à l'intérieur d'un cadre de représentation, celui-là même de la sémiosphère. Que cette dernière vienne à changer et notre appréhension de la même réalité se modifie.

En effet, les manières dont nous déchiffrons les œuvres, les enthousiasmes que nous nourrissons à leur endroit et la place que nous leurs attribuons dans nos systèmes de valeurs sont des « produits » périodiquement remis en cause comme l'a si bien exprimé Marguerite Yourcenar à propos de la sculpture : « Nos pères restauraient les statues ; nous leur enlevons leur faux nez et leurs appareils de prothèse ; nos descendants

à leur tour, feront sans doute autrement. Notre point de vue présent représente à la fois un gain et une perte » (Yourcenar, 1983, p. 64).

Ainsi, nous renouvelons mais nous effaçons aussi. Rien n'est aussi stable que nous le croyons ou le voudrions. En raison de l'évolution des représentations, l'objet architectural n'est pas déchiffré ou lu de la même manière au cours du temps. Un jeu subtil s'établit ainsi entre fonctions premières qui s'effacent au profit de fonctions secondes mais peuvent réapparaître au gré de remaniements dans la sémiosphère. De la ville d'art, on peut dire ce que Borges a dit du texte, qu'elle aussi est le fleuve changeant d'Héraclite. Si la ville, susceptible de devenir d'art, est le « produit » de représentations c'est aussi qu'elle n'est pas un pur objet d'utilisation, donc qu'elle ne peut pas être remplacée ou comme aurait dit Heidegger qu'elle est un être unique pour lequel il n'y a pas d'ersatz.

Finalement, je crois qu'il est loisible d'affirmer que l'ontologie de la ville d'art est constituée par l'ensemble des représentations élaborées dans les historicités successives. Ce qui revient à dire qu'il y a non seulement une archéologie concrète de la ville d'art mais qu'il y a aussi une archéologie abstraite rendue possible par les représentations dont elle a été et dont elle est l'objet. Représentations qui informent sur la pratique et la connaissance que les hommes ont eu ou ont de la ville d'art. Mais quelle est la place de ces représentations dans notre système économique et social ? Elles sont la conséquence de besoins esthétiques plus ou moins satisfaits, entre autres, par la contemplation.

BESOINS ESTHÉTIQUES ET CONTEMPLATION

Dans la perspective biologique, et finalement assez fonctionnaliste, il faut en convenir, le besoin peut être défini comme la quantité d'énergie et d'information nécessaire au maintien d'une structure en état de marche. Si là encore on s'accorde mal sur la notion de besoin, de J.S. Mill à A. Maslow en passant par N. Georgescu-Roegen, on s'accorde aisément sur le fait que les besoins esthétiques couronnent l'édifice dynamique des besoins humains. Pour Mill, la fin désirable de l'activité économique est le bonheur, c'est-à-dire le plaisir et l'absence de douleur ; pour Jevons les besoins esthétiques sont le plus haut niveau de l'échelle des besoins ; pour Georgescu-Roegen la fin de la production est la joie de vivre ; pour Maslow, dont les arguments sont basés sur des études de psychologie clinique, le besoin de beauté est quasiment universel.

Dans cette perspective vis-à-vis de laquelle émerge un indéniable consensus, on peut faire l'hypothèse que le rôle de l'information dans la satisfaction des besoins esthétiques, étant entendu que les autres besoins sont satisfaits, est plus important que celui de l'énergie. Il va de soi qu'il faut toujours considérer les besoins dans leur ensemble et qu'il serait vain d'évoquer les besoins esthétiques si les besoins physiologiques et de sécurité n'étaient pas satisfaits. Si on admet que les besoins esthétiques entretiennent d'étroits rapports avec l'information, cela veut dire que leur satisfaction dans une enveloppe spatio-temporelle passe par un système de relations à l'extériorité et à l'altérité, système de relations médiatisé par des représentations car il n'est pas possible de satisfaire un besoin par quelque chose qui n'existe pas ou qui n'est pas à disposition, du moins à terme.

Les représentations délimitent le champ des observations et ce champ délimité nous renvoie à l'idée de contemplation. Dès lors qu'on utilise ce terme de contemplation, une connotation religieuse s'impose immédiatement à l'esprit, du moins dans la

tradition judéo-chrétienne. Il ne s'agit pas d'une appropriation induite de l'acception sacrée du mot. Je me référerai au sens que le mot avait dans le monde gréco-romain. Dérivé du mot *templum*, celui-ci indiquait dans le langage des augures un endroit dégagé où la vue pouvait s'étendre et que l'augure de sa baguette délimitait comme champ de ses observations : « ni en latin ni en grec, le mot n'est réservé à un usage sacré ! Il traduit l'intérêt spéculatif que porte l'homme aux êtres au milieu desquels il vit » (Bataille, 1967). La ville d'art délimitée par les représentations devient le champ d'observations. Le *templum*, dans ce cas, est la ville « produite » faite d'espace et de temps et qui va s'emparer du sujet observateur ou contemplatif.

Pour les Grecs l'homme parfait était celui qui était tout à la fois contemplatif et actif qui, ainsi, dans une expérience vécue s'achevait et se complétait. Par l'action se réalise la production des choses nécessaires et par la contemplation s'entretient la production de soi-même. Par rapport à l'activité fonctionnelle, celle qui produit les choses, la contemplation apparaît comme une activité régulatrice. Mais comment se négocie ou s'est négociée dans nos sociétés l'activité régulatrice de la contemplation ? La contemplation entendue comme activité régulatrice conduisant à la satisfaction des besoins esthétiques, n'a pas pendant longtemps, sauf pour les classes privilégiées, été considérée autrement que comme une dépense improductive car l'humanité « se reconnaît le droit d'acquiescer, de conserver ou de consommer rationnellement mais elle exclut en principe la *dépense improductive* » (*Ibid.*).

Cette part maudite est celle de la contemplation, celle qui permet à l'homme d'éviter d'être réduit à une chose ou à une marchandise. Mais cette non réduction à la chose implique une dépense assimilée à une perte. Dès lors « la part la plus appréciable de la vie est donnée comme la condition — parfois même comme condition regrettable — de l'activité sociale productive » (*Ibid.*). La contemplation, source de satisfaction des besoins esthétiques, devient une concession, c'est-à-dire un déassement dont le rôle serait subsidiaire. D'où notre société qualifiée par certains de « loisirs », à tort selon moi, car le loisir dans cette perspective n'est qu'une compensation pour faire accepter le passage du travail entier au travail éclaté (Raffestin et Bresso, 1979). L'idéologie des loisirs, entendue comme projet social est exigeante car elle est synonyme de plénitude vitale (Bloch, 1982).

C'est pourquoi au terme de loisir je préfère celui de contemplation. La distinction n'est pas négligeable car le loisir est considéré dans nos sociétés comme un temps interfonctionnel alors que la contemplation devrait être un temps régulateur. Le temps interfonctionnel est un temps de récupération de soi-même, le temps régulateur, en revanche, est un temps de création de soi-même : création de soi, sur de nouveaux rapports à autrui et à l'entour. C'est un changement de territorialité qui est amorcé dans cette conception, un changement des relations à l'extériorité et à l'altérité. La dimension contemplative est une manière de faire échec à la réification de l'homme mais aussi à la destruction de l'environnement.

ÉCONOMIE PRODUCTIVISTE, VILLE D'ART ET ÉCONOMIE DE LA CONTEMPLATION

Le passage du travail entier préindustriel au travail éclaté de la Révolution industrielle a permis l'émergence d'une économie productiviste dans laquelle le principe de réification a favorisé la réduction de la dépense improductive donc de la « part maudite ». Dans cette économie productiviste l'information fonctionnelle, à savoir celle

utile à la production des objets, l'a emporté sur celle, régulatrice, utile à la préservation des êtres et des choses. L'information régulatrice devrait servir à régler l'usage de l'information fonctionnelle qui, par sa conjugaison avec la recherche du rendement, contribue à détruire l'environnement humain et non humain.

Nous sommes même en pleine contradiction puisque l'économie productiviste en dégageant une part toujours plus grande de ressources pour les loisirs contribue par la manière dont ces loisirs sont consommés à détruire les paysages humanisés et à mettre en péril les villes d'art que nous célébrons aujourd'hui ! C'est l'ensemble du système de connaissances qui sous-tend l'économie productiviste qui est évidemment en cause. Les ruptures qui se produisent aujourd'hui dans la réalité matérielle sont depuis longtemps des ruptures qui ont eu lieu dans le système de connaissances et qui ont inspiré nos comportements. Les économistes qui s'occupent de biens culturels utilisent d'ailleurs un lexique tout à fait révélateur puisqu'ils parlent de « gisements culturels » comme s'il s'agissait de ressources à puiser ou à extraire. La ville d'art est un « gisement culturel » et l'Italie est, à cet égard, extrêmement riche puisqu'elle possède une part significative du patrimoine culturel mondial. Peu importe les critères utilisés dans la mesure où ils sont eux-mêmes les produits d'une représentation (Bresso, 1986).

Quoi qu'il en soit l'économie actuelle a découvert, et il faut s'en réjouir, que la mémoire cristallisée dans l'art était une ressource. Ce dont il faut se réjouir un peu moins, c'est la manière dont cette ressource est gérée. La destruction de notre mémoire a commencé comme si l'effort que nous faisons pour établir une continuité entre le passé et le présent détruisait peu à peu ce passé. Les villes d'art ne sont pas consommées — encore que cette expression soit en elle-même déjà déplaisante — elles sont consommées. Pourquoi ? Parce que la ville d'art en tant que lieu privilégié du tourisme culturel n'est pas découverte par un effort contemplatif, mais parcourue, usée, voire abusée.

Je l'ai dit, l'économie de la contemplation est une économie dans laquelle la part de l'information régulatrice est accrue par rapport à l'économie productiviste. L'économie de la contemplation dans son ensemble est une économie dans laquelle l'information est appelée à jouer un rôle prépondérant voire prioritaire. Mais cette information n'est pas acquise, en général, et elle est rarement mise à disposition. Celui qui parcourt Florence sans autre information que celle fournie par un guide de voyage promène le plus souvent sur les choses un regard aveugle, il ne contemple pas il regarde d'un regard qui glisse et qui est sans mémoire. Et pourtant cette information existe ! Nos universités forment des étudiants dans toutes les sciences humaines susceptibles de permettre l'intégration de cette information. En créant des structures informationnelles très élaborées, les villes d'art contribueraient à intégrer toute une information historique et artistique, pour ne prendre que cet exemple, qui ferait voir le patrimoine culturel sous un autre jour et aiderait à résorber une part non négligeable du chômage des universitaires dans les sciences humaines.

L'avènement d'une économie de la contemplation est l'avènement d'une économie qui valorise toute l'information produite par le corps social et pas seulement celle qui est utile à la production des choses. La satisfaction des besoins esthétiques implique la création de relations inédites avec les choses par le truchement d'une information multiforme. Une satisfaction esthétique est de nature relationnelle et pas seulement réelle au sens du rapport direct avec la chose. La contemplation est justement cette capacité de tisser avec les choses un réseau de relations nouveau. C'est par ce réseau de relations que l'homme se produit lui-même pas par les choses qu'il a « vues » ; ce sont

les relations qui l'enrichissent car elles constituent son être même. La ville d'art, on l'a vu, est un produit de représentations c'est-à-dire de modèles de relations dynamiques. Si les contenus sont indispensables, il n'en demeure pas moins que ce sont les relations multiples qui se nouent avec ces contenus qui font la ville d'art.

L'économie de la contemplation ne vise pas la croissance des choses mises à disposition de l'homme mais la croissance des rapports que l'homme entretient avec les choses dans la perspective d'accroître son autonomie et finalement sa liberté. E. Bloch, dans sa conclusion au *Principe Espérance* est à cet égard extrêmement clair :

« L'engagement dans la bonne direction conduit tout droit à la Terra incognita des loisirs, qui est une Terra utopica. Or cet engagement prend la valeur d'un impact ébranlant les réflexions laissées en suspens sur ce que les hommes veulent au fond, et sur la manière dont le monde répond à cela. C'est dans ce sens qu'ira l'intérêt des loisirs actifs dès que leur préhistoire aura pris fin, c'est dans ce sens qu'ira leur intérêt dans la genèse de leur Histoire véritable, qui sera l'histoire humanisée elle-même. Les loisirs réels ne se nourrissent que des contenus de l'être soi-même ou de la liberté, attendus à tout moment, rendus présents au bon moment, dans un monde également désaliéné; c'est dans un tel monde, seulement que l'homme accostera chez lui » (Bloch, 1982, p. 572-573).

L'avènement d'une économie de la contemplation, auquel les villes d'art peuvent contribuer, est une garantie pour la qualité de l'environnement. Exploiter l'information plutôt que les choses : c'est sans doute la révolution socio-économique que nous allons connaître par une prise en compte accrue des besoins d'ordre esthétique. Avec l'actuelle société de loisirs, nous nous en approchons, mais la vraie révolution aura lieu lorsqu'on aura compris que la part maudite devra être considérée comme une dépense productive de l'être lui-même qui, par une participation accrue aux historicités passées, saura se réconcilier avec son historicité présente. De ce point de vue l'avènement d'une économie de la contemplation constituera une véritable révolution au sens où la révolution industrielle en a été une et à cet égard je laisserai le dernier mot au poète Rainer Maria Rilke qui, dans les élégies de Duino, a écrit un vers magnifique que nous n'avons pas encore tout à fait compris : *Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang* c'est-à-dire, traduit en français, « le beau est le premier degré du terrible ».

SOURCES CITÉES

- BATAILLE, G. (1967) *La part maudite*. Paris, Édit. de Minuit.
 BLOCH, E. (1982) *Le principe Espérance*. Tome II. Paris, Édit. Gallimard.
 BRESSO, M. (1986) Gestione ottimale del patrimonio storico presentata al corso « Gestione delle risorse e impatto ambientale ». Capri, 6-12 aprile.
 GRIMALDI, N. (1982) L'esthétique de la belle nature, in Dagognet, F. *Mort du paysage*. Seyssel, Champ Vallon.
 RAFFESTIN, C. et BRESSO, M. (1979) *Travail, espace, pouvoir*. Lausanne, Édit. l'Âge d'Homme.
 YOURCENAR, M. (1983) *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris, Édit. Gallimard.

(Acceptation définitive en novembre 1987)