

THOMAS VERCRUYSE (DIR.)

LUXEMBOURG

ville
créative

CAPYBARA  BOOKS

SOMMAIRE

- 7 **INTRODUCTION**
Thomas Vercruysse
- 12 **ENTRETIEN**
Claude Bertemes et Gian Maria Tore
- 23 **LA PHILHARMONIE DE LUXEMBOURG**
Semi-symbolisme et création architecturale
Veronica Estay Stange / Denis Bertrand
- 43 **MÉDIATIONS LITTÉRAIRES**
Territoire et Création au Luxembourg
Carole Bisenius-Penin
- 69 **MOBILITÉ ET VARIABILITÉ**
La valeur emblématique du MUDAM
Marion Colas-Blaise
- 83 **DU GIBRALTAR DU NORD À LAKSEMBÖRG-SITTI**
Représentations littéraires de la ville de Luxembourg
Jeanne E. Glesener
- 119 **UNE VILLE AU PLURIEL**
La capitale du Grand-Duché vue par le cinéma
Paul Lesch
- 147 **LE LIMPERSBERG**
De la roseraie au chantier immobilier
Nathalie Roelens
- 193 **THERE'S NO SUCH COUNTRY**
Le Luxembourg de Chris Pavone
Bertrand Westphal
- 211 **« ADMIRABLE VUE DU HAUT PONT »**
Luxembourg vu par des écrivains francophones étrangers
Frank Wilhelm
- 241 **TEXTES DE CRÉATION**
- 264 **LES AUTEURS**

CARTOGRAPHIER LA VILLE CRÉATIVE : UNE PERSPECTIVE MULTIFOCALISÉE ET IN(TER)DISCIPLINAIRE

Les études géocritiques sont en plein essor, suite à la publication de la monographie de Bertrand Westphal¹ en français, traduite en anglais et publiée aux États-Unis en 2011 par Palgrave Macmillan, accompagnée la même année d'un volume d'articles publié chez le même éditeur. Toujours en 2011, la publication du nouvel ouvrage de Westphal, *Le monde plausible*² a étendu ses analyses, portant d'abord sur la fiction postmoderne occidentales, à d'autres aires culturelles et à d'autres époques. Cette actualité éditoriale atteste d'un intérêt témoigné par la critique envers les espaces incarnés. Or aucune étude géocritique significative n'a pour l'instant été consacrée à Luxembourg ni aux métropoles de la Grande Région. Nous comptons nous appuyer sur la notion de « ville créative », présentée par Westphal dans un article récent³ et empruntée à l'urbaniste Elsa Vivant⁴, afin de l'appliquer à la ville de Luxembourg. Notre travail de thèse, qui cherchait à établir le rapport entre le sujet créateur et l'espace, à partir de l'analogie développée par Valéry entre la poésie et la danse, s'appuyait, à l'instar de Westphal, sur la géophilosophie de Deleuze-Guattari⁵. Notre objectif serait ici de partir non plus du sujet mais du lieu, dans une perspective géocentrée propre à la géocritique, et centrée sur la ville de Luxembourg, étudiée dans son interaction avec des sujets créateurs, donnant lieu à une création réciproque et dialectique, telle qu'elle est également étudiée par l'écocritique⁶.

Dans l'éditorial du numéro spécial qu'elle a dirigé sur la géocritique⁷, « La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire », Laurence Dahan-Gaida brosse un portrait de l'évolution de la géographie permettant de justifier une approche géocritique des espaces : « Science pluridisciplinaire par définition, la géographie n'a plus aujourd'hui pour objet la Terre, le *geos*, mais la manière dont les hommes l'ont investie, transformée et interprétée au cours de leur histoire. Au centre de l'attention se trouvent désormais les espaces incarnés. Ce changement d'objet va de pair

avec un déplacement épistémologique qui privilégie une approche constructiviste : on ne part plus d'un donné mais d'un perçu, à savoir d'un espace constitué par un ensemble de représentations construites par ses acteurs. La perspective géophysique s'est ainsi effacée devant la géographie humaine et sociale qui rétablit le lien indissoluble entre géographie et histoire, interrogeant les lieux à partir de la stratification de leurs représentations picturales, littéraires, mythologiques, etc. Autrement dit, à partir de leur mémoire culturelle. »

Bertrand Westphal, dans son ouvrage de 2007, a résumé les enjeux de sa méthode par quatre propositions : géocentrisme (l'objet premier de l'analyse n'est pas l'auteur ou le texte mais le lieu), multifocalisation (la multiplication des points de vue et leur hétérogénéité doit permettre une compréhension dialogique du lieu), polysensorialité (la description du lieu doit s'ouvrir aux dimensions tactile, olfactive et auditive afin de combattre le primat de l'appréhension visuelle) et stratigraphie (doté d'une mémoire culturelle, le lieu est constitué par l'accumulation de plusieurs couches temporelles). L'espace étudié par la géocritique se donne ainsi comme un espace incarné, qui est posé à la confluence de plusieurs points de vue (ceux de plusieurs écrivains appartenant idéalement à des cultures différentes) et pensé comme le fruit d'un incessant travail de création et de récréation. Ce n'est pas un espace échappant à l'Histoire mais un espace-temps où se superposent et coexistent plusieurs couches temporelles qui correspondent aux diverses stratifications intertextuelles, historiques ou mythiques dont il constitue la sédimentation. Il nous semble que la ville de Luxembourg se prêterait particulièrement bien à une analyse géocritique, telle que la définit Westphal, et ce, pour plusieurs raisons : la multiplicité des nationalités différentes qui la peuplent ou la parcourent, d'origines linguistiques variées (bien au-delà du trilinguisme officiel pratiqué dans le Grand-Duché) contribue à construire cette ville comme une entité hybride, culturellement mixte, un espace où les identités se répartissent en archipels mouvants et instables, configurant un lieu qui les modifie en retour. La géocritique, méthode comparatiste qui,

s'évertuant à saisir l'espace postmoderne, cherche à échapper au double écueil du subjectivisme et de l'ethnocentrisme, semble appropriée pour saisir la dynamique culturelle à l'œuvre dans cette ville où prédominent des catégories qui ressortissent précisément aux objets privilégiés de la géocritique, à savoir les « notions de transgression, de frontières, d'espaces interstitiels et d'identités hybrides ». C'est donc en toute logique que la géocritique fonde son épistémologie sur une interdisciplinarité qui croise les méthodes de la critique littéraire et celles des nouveaux courants apparus en géographie comme la géographie culturelle ou la géographie humaniste.

Le concept théorique de « ville créative » pose les conditions selon lesquelles un espace urbain augmentera idéalement son potentiel d'attractivité en se transformant, comme l'explique Elsa Vivant dans *Qu'est-ce que la ville créative ?*, en un lieu propice à la créativité. Cette urbaniste définit la ville créative comme un foyer qui abriterait talent, tolérance et essor technologique, donnant la parole à une multitude d'acteurs culturels. À Vancouver s'est tenu récemment un débat sur le statut, créatif ou non, de cette ville. Un débat où il a été question de l'avenir du Musée des beaux-arts, de l'embourgeoisement de la ville, de son identité culturelle et de la situation économique des artistes qu'elle abrite. La ville créative solliciterait en somme un ensemble d'acteurs, d'instances, voire de concepts qui participeraient à ou de la construction culturelle de l'espace urbain. Selon Elsa Vivant, le conditionnel serait de rigueur car l'alliance, voire l'alliage de créateurs et de créatifs appelés à façonner cet espace ne prend pas nécessairement. Notre projet viserait donc à mettre à l'épreuve ce conditionnel dans l'espace de la ville de Luxembourg.

Les contributions réunies dans ce volume explorent à la fois les représentations littéraires de la ville de Luxembourg dans la littérature luxembourgeoise (l'étude de Jeanne E. Glesener), dans la littérature française (le panorama de Frank Wilhelm), mais aussi la littérature américaine (avec l'étude d'un polar de Chris Pavone, signée par Bertrand Westphal), la dimension créative de l'architecture et des espaces culturels (avec deux articles d'inspiration

sémiotique sur le MUDAM, par Marion Colas-Blaise, et sur la Philharmonie, par Veronica Estay Stange et Denis Bertrand), et, évidemment, la place de la « classe créative » dans la ville en s'intéressant (avec Carole Bisenius-Penin) aux écrivains : comment la littérature pourrait-elle, par le biais des résidences d'artistes, jouer un rôle croissant, en termes de retombées économiques et médiatiques, dans la capitale de la Grande Région ? Un effort a déjà été fait dans ce sens, en direction du cinéma, par des mesures d'incitation fiscales. Paul Lesch nous invite donc à passer en revue « les identités cinématographiques de la ville de Luxembourg ». Gian Maria Tore et Claude Bertemes, responsables de l'Université Populaire du Cinéma, dans un entretien ici retranscrit, nous aident à envisager le rôle que peut jouer une telle structure et une telle initiative, en terme d'offre et de politique culturelles : participer à une dramaturgie propre à articuler les discours cinématographiques au sein de la déterritorialisation des images. Il conviendra aussi de se demander (avec Nathalie Roelens), si certaines forces centrifuges, tel l'embourgeoisement de la ville, ne menacent pas la créativité de la ville en effaçant les traits spécifiques de tel ou tel quartier (avec l'exemple du Limpertsberg) pour leur substituer des immeubles très cossus aux loyers très élevés. On toucherait ici au paradoxe de la « ville créative », évidemment à interroger : la ville créative, grâce à la classe créative, deviendrait attractive au point de s'embourgeoiser, d'attirer une catégorie de population aux revenus très élevés qui ferait grimper les prix, chasserait la classe créative, et compromettrait ainsi la créativité de la ville...

Pour se mettre à l'école de la créativité, notre volume propose aussi, en fin d'ouvrage, des lectures proprement créatives de la ville de Luxembourg, réalisées par des étudiants d'ateliers d'écriture de la Grande Région : des textes sur le Kirchberg (atelier dirigé par Carole Bisenius-Penin de l'Université de Lorraine, également signataire d'une étude), et un texte sur la gare centrale (atelier dirigé par Valérie Deshoulières de l'Université de la Sarre).

Puissiez-vous prendre plaisir à vous mettre dans leurs pas !

-
- 1 WESTPHAL B., *La géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
 - 2 WESTPHAL B., *Le monde plausible – Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011.
 - 3 WESTPHAL B., « Notes sur la ville créative », revue en ligne *Epistémocritique*, numéro spécial géocritique, n° 9, automne 2011.
 - 4 VIVANT E., *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, Puf, 2009.
 - 5 DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980 et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
 - 6 Voir l'article de PRIETO E., « Ecocriticism Meets Geocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking », revue en ligne *Epistémocritique*, numéro spécial géocritique, n° 9, automne 2011.
 - 7 DAHAN-GAIDA L., « La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire », revue en ligne *Epistémocritique*, numéro spécial géocritique, n° 9, automne 2011.

Veronica Estay Stange / Denis Bertrand

**SEMI-SYMBOLISME
ET CRÉATION
ARCHITECTURALE**

La Philharmonie de
Luxembourg

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

P. Valéry, « *Orphée*¹ »

Lorsqu'on se propose d'explorer la notion de *ville créative*, une double difficulté se présente d'emblée : d'une part celle qui impose de définir la créativité à partir de manifestations objectives, et de l'autre celle qui exige d'identifier (ou plus encore, de manipuler) les paramètres du *potentiel* créatif, la « puissance de création », à l'échelle de la collectivité. Certains sociologues les ont affrontées, mais le résultat, strictement référentiel, est loin d'être convaincant – en tout cas du point de vue disciplinaire qui est le nôtre. Ainsi, Richard Florida propose de considérer comme indicateurs de la créativité urbaine « le talent (nombre de personnes diplômées à bac+4), la technologie (nombre de brevets déposés) et la tolérance (diversité, poids de la communauté homosexuelle, bohème artiste)² ». De son côté, Elsa Vivant reconnaît, parmi les déterminations causales possibles de cette créativité, la « gentrification des quartiers d'artistes » – dont le mode de vie serait semblable à celui des intellectuels en précarité – et « la politique de valorisation de la ville par une instrumentalisation de la culture afin d'attirer les cadres et les hauts revenus³ », dans les limites qu'impose néanmoins la sérendipité, c'est-à-dire la part de l'imprévisible et du hasard. Or, dans la mesure où la « ville créative » peut s'offrir comme objet d'étude en tant que telle – ce

que tendent à montrer les publications que nous venons de citer – et, plus encore, comme un *texte* à lire et à interpréter, il nous semble possible d'en interroger les enjeux proprement sémantiques en vertu desquels elle *signifie* en elle-même à travers des propriétés identifiables, tout en constituant un véritable *foyer de sens* irradiant sur l'espace et façonnant les pratiques. Dès lors, prenant appui sur une problématique propre à la sémiotique, nous postulerons que ce qu'on appelle « ville créative » peut être fondamentalement appréhendé comme une *proposition de forme de vie*.

Le concept sémiotique de « forme de vie », développé par A. J. Greimas dans ses derniers travaux⁴, repose sur l'affirmation de L. Wittgenstein selon laquelle « le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie qu'elle condense⁵ ». Considérant que les *formes du langage* contiennent en elles-mêmes, en tant que produits de l'usage des communautés linguistiques et culturelles, des propositions de *formes de vie*, l'analyste est amené à « dilater » le contenu comprimé dans telle ou telle expression pour apercevoir les éléments narratifs, passionnels, aspectuels et axiologiques qui y sont sédimentés et qui dessinent les contours de cette forme de vie : c'est ainsi que « le beau geste », « la justesse », « le luxe » ont pu, parmi d'autres expressions, être appréhendés dans cette perspective. On utilise l'expression « forme de vie » plutôt que celles de « style de vie » ou de « mode de vie » pour établir une distinction claire entre, d'un côté, la conception sociologique qui repose, nous l'avons vu, sur des critères référentiels tels que le niveau socioculturel (le CSP+ ou le CSP-), les modes de consommation, le sexe ou la préférence sexuelle, etc., et, de l'autre, la conception sémiotique, dont le principal critère est celui des expressions verbales et des manifestations discursives qui filtrent l'appréhension et l'orientation du *sens partageable et partagé* par les locuteurs d'une même langue, lesquels du même coup s'identifient, se reconnaissent et même se regroupent à travers ces manifestations. Le concept de forme de vie permet donc de donner un ancrage langagier (au sens large du terme et non seulement verbal) aux affinités et aux mouvances qui constituent le socle de la collec-

tivité – ou d’une certaine collectivité, placée dans le cas qui nous occupe sous le signe de « la créativité ». Elsa Vivant définit ces affinités par le « partage de dispositions » telles que le « rejet du mode de vie banlieusard, [la] valorisation de la pluralité des ressources offertes par la centralité urbaine, [la] valorisation de la diversité sociale et ethnique⁶ ». De ce point de vue, l’analyse de la forme de vie repose sur l’identification d’un même « pli » imposé aux différents niveaux de la manifestation du sens : le statut du sujet, les préférences figuratives, la gestion de la temporalité, les dominantes aspectuelles, les schèmes narratifs, et finalement les concepts axiologiques qui sous-tendent l’ensemble et lui donnent la dimension d’une « philosophie de vie ». Dans le cas de la ville créative, le mot « créatif » condenserait une forme de vie caractérisée, entre autres, par une assumption forte du sujet individuel, par des choix vestimentaires (rejetant par exemple le conformisme professionnel de la cravate), par une valorisation de la différence dans la gestion du temps (hors des rituels convenus du diurne et du nocturne), par une aspectualisation toujours inchoative, par des récits valorisant la surprise, par des styles relationnels singularisants (hors normes sociales et morales dominantes) et par le primat de l’axiologie esthétique sur tout autre système de valeurs. C’est cette cohérence sémantique elle-même, saisie à ses différents niveaux, qui justifie, en la rejoignant par d’autres voies, l’affirmation sociologique selon laquelle la « classe créative » se fonderait sur un « continuum d’intérêts, de conditions de travail et de vie entre les artistes et les différentes professions intellectuelles » qui « trouvent dans la ville les ressources nécessaires pour inventer leur quotidien⁷ ». Plus spécifiquement, dans la perspective sémiotique, la ville créative énoncerait une forme de vie caractérisée par un souci de « nouveauté » constamment réitérée au sein des discours, dans toute l’étendue et la variété de leurs langages (verbaux, visuels, musicaux, etc.).

Dans ce cadre général, nous nous concentrerons ici sur un concept et sur un objet. Le concept est celui de « semi-symbolisme », qui nous semble être un outil privilégié de ce renouveau continu du sens définitoire de la créativité. Comme nous le

verrons, ce procédé sémiotique qui consiste à remotiver le signe en suspendant son caractère arbitraire se trouve à la base non seulement des discours poétiques qui l'ont fait émerger, mais aussi de bien d'autres langages, dont celui de l'architecture. L'objet qui va nous occuper est en effet un bâtiment, au cœur de la ville. Nous l'avons choisi parce qu'il condense à nos yeux de manière remarquable une proposition de forme de vie fondée précisément sur des phénomènes semi-symboliques, contribuant par là à la configuration de Luxembourg comme ville créative : la Philharmonie de Christian de Portzamparc sur le plateau de Kirchberg.

1

« ... Ces serpents qui sifflent sur vos têtes » : semi-symbolisme et renouveau du sens

On se souvient que dans *Andromaque*, de Racine, Oreste prononce du fond de son délire des mots que la postérité a retenus comme l'exemple par excellence de l'« harmonie imitative » : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » En analysant autrement que par la simple *mimesis* – qui renvoie à un référent inquestionnable – cette évocation par le son (les sifflements) des figures convoquées au niveau du sens (les serpents), on observe que, d'un point de vue strictement discursif, cet effet relève d'un système d'équivalences terme à terme établies entre le plan de l'expression et le plan du contenu : les consonnes fricatives (s, f) sont aux consonnes occlusives (p, q, t) ce que le sifflement est au claquement. Si les serpents sifflent effectivement dans ce vers, c'est parce que les fricatives acquièrent une prégnance particulière par opposition aux occlusives, en évoquant « ce qui siffle » par opposition à « ce qui claque ». Ainsi, le semi-symbolisme désigne la corrélation entre des formants homologues sur les deux plans de la *semiosis* – le plan de l'expression et le plan du contenu –, l'isotopie de ces traits en partage produisant un effet de motivation interne du sens. Exemple devenu canonique en sémiotique, l'analyse par Jean-Marie Floch⁸ du slogan publicitaire « Take a break in the rush » (« Faites une pause dans la précipitation »)

montre que dans ce cas l'*incarnation* du sens dans la forme relève de la corrélation entre le couple *discontinuité* (« *break* » : « *pause* ») vs *continuité* (« *rush* » : « *précipitation* ») sur le plan du contenu, et le couple *occlusives, discontinues* (« *take a break* ») vs *constrictives, continues* (« *in the rush* ») sur le plan de l'expression. La même catégorie (discontinu / continu) gère donc les deux plans du langage, assurant ainsi sa cohésion et sa force signifiante. Retrempés dans le sensible, les mots en sortent comme renouvelés : d'où la puissance créatrice de ce procédé.

Dans le texte intitulé « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », Greimas observe que le semi-symbolisme fait disparaître l'arbitraire du signe (le « symbolisme » proprement dit), défini de la manière suivante :

« [...] La représentation n'est dans [le] cas [de l'écriture] que la correspondance entre l'ensemble des lettres (et des graphies) et l'ensemble des sons ou, plutôt, la correspondance entre deux systèmes – graphique et phonique – telle que les unités-figures produites par un des systèmes peuvent être globalement homologuées avec les unités-figures d'un autre système, sans qu'aucun lien « naturel » s'établisse terme à terme entre les deux sortes de figures [...]⁹. »

Or, poursuit-il,

« Alors que le texte littéraire, indifférent à son signifiant mais soucieux de la représentation-transmutation figurative du monde naturel et humain, est capable d'en parler dans tous les sens, l'organisation poétique seconde qui se superpose à ce texte prend en charge le signifiant jusque là relégué dans sa fonctionnalité première et l'article de manière à reproduire les mêmes formes fondamentales qui caractérisent le signifié à son niveau de lecture profonde, donnant ainsi lieu à une *lecture poétique* fondée sur l'homologation de nouveaux formants poétiques avec des signifiés renouvelés¹⁰. »

C'est en raison de cette *homologation* et de cette « altération » du symbolisme, que le phénomène a été baptisé « semi- » symbolisme. Il produit un effet de remotivation sensible du sens qui jouerait un rôle fondamental dans la poéticité et, plus généralement, dans l'esthéticité. C'est justement en étendant le phénomène semi-symbolique à des langages autres que le verbal et, plus encore, en le situant à la croisée de plusieurs langages, que nous tenterons de mettre en évidence le geste « démiurgique » qui soutend la Philharmonie de Luxembourg.

2

La « musique pétrifiée » : formants bivalents et interface de langages

« J'aime concevoir des formes architecturales pour la musique... », affirme Christian de Portzamparc. « L'écoute et le regard, deux royaumes de la perception, y dialoguent et se répondent librement. C'est une grâce de l'espace. L'émotion musicale, c'est la découverte et l'entrée progressive dans un monde autre, qui se déploie dans la durée¹¹. » Cette clé interprétative de la Philharmonie renverrait au *topos* romantique de l'architecture comme une « musique pétrifiée¹² ». Certes, constatant l'ambiguïté du qualificatif « pétrifiée », Portzamparc lui-même s'oppose à l'idée de fixité qui pourrait s'en dégager et insiste sur le caractère temporel de l'expérience architecturale : « Pas une musique pétrifiée, écrit-il, mais une architecture qui est du mouvement, comme la musique est du mouvement¹³ ». Or si l'on prend le mot « pétrification » dans son sens premier, minéral, la musicalité de l'architecture apparaît, telle que Goethe lui-même l'envisageait¹⁴, comme un devenir continu de la pierre qui ne s'oppose nullement au mouvement.

Cette association entre musique et architecture suppose une forme de syncrétisme dont le pivot nous semble être, justement, le semi-symbolisme. Ce dernier commanderait donc non seulement des relations internes aux deux plans d'un langage (comme dans les exemples cités plus haut), mais aussi des relations entre les formants (unités minimales du plan de l'expression ou du plan du

contenu) de différents langages, ce que nous appelons des « formants bivalents ». En effet, si la musique peut être évoquée par l'architecture, c'est parce qu'il est possible d'identifier des formants communs aux deux langages qui seraient corrélés, de manière plus ou moins fluctuante, à des manifestations spécifiques à chacun d'eux.

Parmi ces formants bivalents se trouvent tout d'abord ceux qui génèrent l'opposition tension / détente. Du point de vue accental, cette catégorie implique l'opposition entre des éléments marqués et des éléments non marqués. Ainsi, de même que dans la musique tonale les phénomènes cadentiels jouent sur la tension qui conduit à un effet de chute – dans le passage de la tonique à la dominante, par exemple –, de même dans la Philharmonie de Portzamparc la forme de l'amande – ou, plus précisément, de la mandorle (nous y reviendrons) – suppose la concentration d'une tension optique et cinétique sur les angles aigus des extrémités, de même que qu'une détente progressive dans le parcours tracé par la courbe qui les relie. Ce principe est reproduit par les deux coques qui flanquent la mandorle centrale.

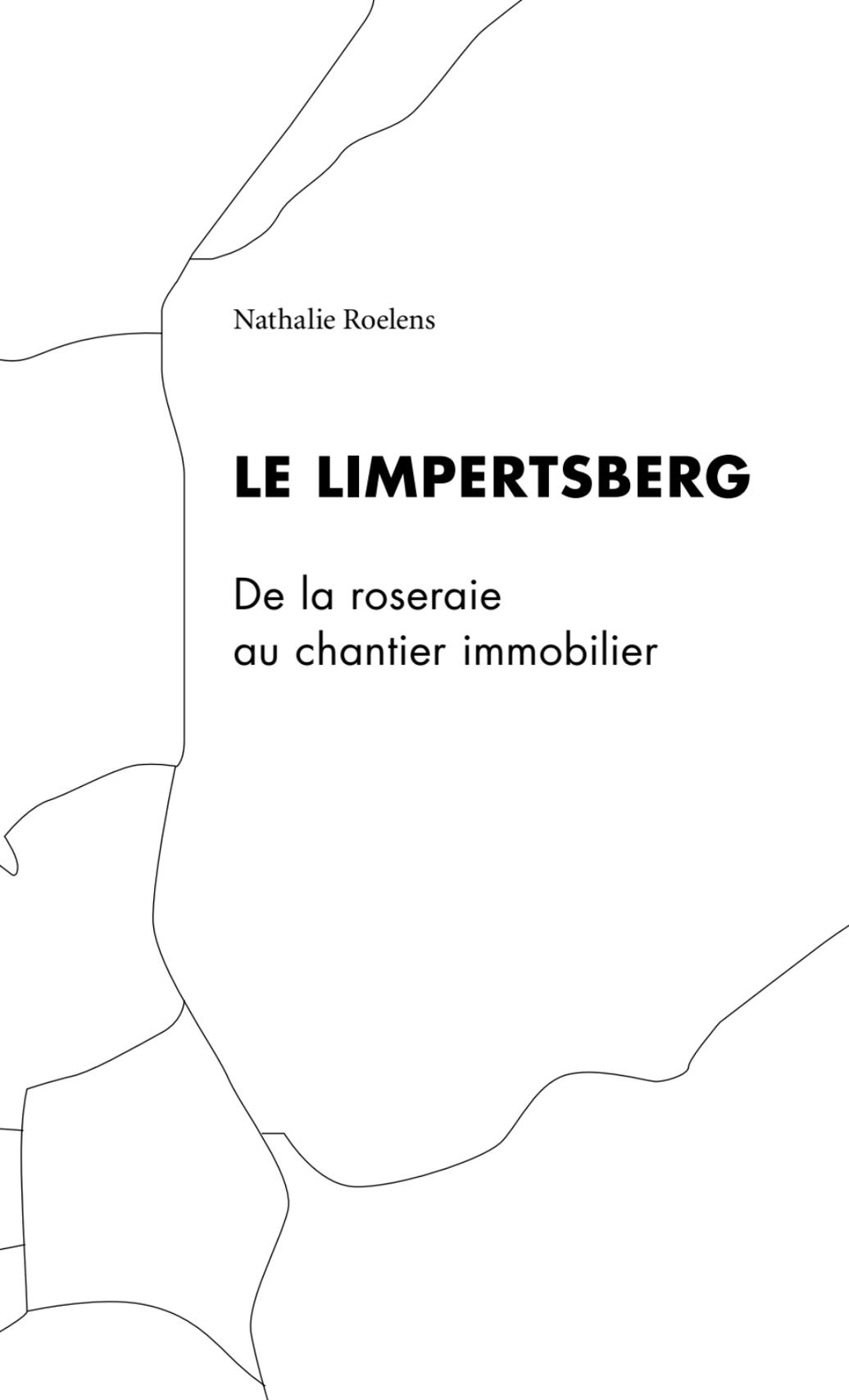


Figure 1⁵

Évidemment, de nombreux autres exemples d'investissement à la fois architectural et musical de ces formants sous-tendus par la catégorie tension / détente pourraient être identifiés au sein de la Philharmonie, leur inventaire exhaustif n'étant peut-être pas possible ni d'ailleurs souhaitable. Car il est indéniable que ces corrélations terme à terme, en apparence si « naturelles », relèvent en réalité – et c'est bien là le caractère mi-arbitraire du semi-symbolisme – d'une activité interprétative culturellement et subjectivement variable dans une marge qui détermine la part de créativité de chaque observateur. Dans ce cadre, on peut constater que les avatars de la ligne courbe – ses points d'infléchissement, ses montées et ses descentes – sont traditionnellement associés au parcours de la « ligne mélodique » en tant que synecdoque de la musique : s'il paraît possible de dire d'un bâtiment qui comporte des formes arrondies qu'il est musical, il serait *a priori* moins justifié d'employer ce qualificatif pour une architecture en forme de cube. La Philharmonie de Luxembourg confirme cette tradition, en remotivant la musicalité des courbes.



Figure 2¹⁶

The background of the page features a minimalist, abstract line drawing in black ink. The lines are thin and irregular, creating a sense of a map or a landscape with various shapes and boundaries. The drawing is positioned on the left side of the page, with some lines extending towards the center.

Nathalie Roelens

LE LIMPERSBERG

De la roseraie
au chantier immobilier

Il semble opportun, en guise de préambule aux réflexions qui suivent, de nous positionner par rapport au concept de *ville créative* que l'urbaniste Elsa Vivant emprunte à Richard Florida et dont elle questionne la validité. Florida pose de façon péremptoire une corrélation entre l'indice de créativité et les catégories de talent, de technologie et de tolérance (diversité, *gaytrification* et bohème artiste). La ville la plus créative serait « la ville la plus bohème, la plus high-tech, la plus *gay-friendly*¹ ». Vivant constate cependant une récupération économique de la créativité initiale. Les promoteurs immobiliers profitent de l'aubaine de terrains industriels en friche à bas coûts occupés par une avant-garde artistique pour en tirer d'importants profits dénaturant la visée culturelle première : « Très vite, un conflit d'intérêts apparaît entre ceux qui produisent de la valeur symbolique (les pionniers de la gentrification) et ceux qui la transcrivent économiquement par des investissements financiers (les promoteurs immobiliers et les nouveaux accédants à la propriété). Une fois enclenché, le processus de valorisation va en s'amplifiant et aboutit généralement à la disparition de la bohème originelle pour produire des espaces urbains destinés aux classes moyennes supérieures². » Le quartier du Limpertsberg s'achemine en effet vers une *gentrification*, via la réaffectation

immobilière de maisons d'époque, bafouant toute politique de conservation de la créativité populaire. Aussi allons-nous dans les pages qui suivent jouer le concept de « lieu d'invention » (cf. *infra*) contre celui de créativité urbaine qui prête le flanc à des dérives marchandes et n'est pas toujours respectueux de l'inventivité initiale, en l'occurrence celle qui s'enracine dans le passé horticole du lieu.

1

LA ROSERAIE

Le Limpertsberg³, un plateau de 240 hectares, se situe à l'endroit où les enceintes de la ville fortifiée ont été démantelées lors du traité de Londres de 1867, déclarant le Grand-Duché perpétuellement neutre. Seul le cimetière Notre-Dame, aménagé en 1755, existait déjà en périphérie de la ville. « Le Limpertsberg, de nos jours beau quartier résidentiel et estudiantin⁴, n'était avant 1867 qu'un glacis devant la forteresse, interdit de bâtisses en dur pour des raisons stratégiques⁵. » C'est ainsi que le dépliant *Le circuit des roses du Limpertsberg*, *RosaLi* explique l'origine de la roseraie (*Rousegäertchen*). Puisqu'on ne pouvait y construire afin de dégager la vue aux défenseurs, puisque cette zone devait rester une « zone *non aedificandi* », deux jardiniers rosiéristes, pionniers en matière de rosiers remontants, Jean Soupert et Pierre Notting, obtinrent l'autorisation d'y établir leur pépinière. Leur maison, une grande bâtisse néogothique à la façade rose, qui fut leur lieu de résidence et de travail, héberge aujourd'hui la Faculté de Droit, d'Économie et de Finance de l'Université du Luxembourg (Campus Limpertsberg), qui a pris le surnom de « Campus des roses ». De ce passé horticole le quartier conserve des traces. Lorsque l'on emprunte l'avenue de la Faïencerie, l'on tombe sur d'immenses serres qui longent le cimetière Notre-Dame, la société Fleurs François Klopp, établie depuis 1887 au Luxembourg. Certains monuments funéraires du cimetière présentent des roses sous forme architecturale et végétale. Mais en flânant dans le Limpertsberg on constate que la roseraie était beaucoup plus étendue que l'actuel





fleuriste et le cimetière. « À partir des années 1880, le plateau se couvrait de champs de roses : trois grandes entreprises de roséristes envoyaient des rosiers à racines nues dans le monde entier. Elles étaient secondées par une quinzaine de pépinières⁶. » Et Soupert et Notting de devenir « fournisseurs du Roi des Pays-Bas, du Roi de Suède, de la Cour grand-ducale de Luxembourg, de la Reine-Mère d'Italie, du Comte de Flandre ainsi que fournisseurs brevetés de la Maison Impériale du Brésil. Ils créèrent plus de deux-cent-soixante variétés de roses nouvelles » grâce auxquelles le Luxembourg à la Belle Époque était connu dans le monde entier en tant que « Pays des Roses⁷ ». Des résidus de la culture des roses jonchent encore de nos jours tout le plateau : les tonnelles de roses du Parc Tony Neuman, lui-même un segment de forêt, la rue Soupert, la rue Melchior Bourg-Gemen, la rue Ketten, du nom des frères Jean et Evrard Ketten, invités par le Tsar à aménager une roseraie à Saint-Petersbourg⁸, la rue des Roses, des roses sculptées sur la porte du n° 73 avenue du Bois. Les toponymes, si éloquentes d'un passé fleuri, laissent supposer une flore encore plus riche : rue des Cerisiers (*Kiischteewe*), rue du Val fleuri, *Traufelsbiere* (le mont des truffes), *Birebiere* (le mont des poires), rue des Primeurs, montée des Tilleuls, château de Septfontaines. Ils témoignent aussi d'un passé artisanal : le Lycée Technique des Arts et Métiers rappelle l'« École des Artisans de l'État » (*Handwierschoul*), le *Pabeierbiere* rappelle le mont de la papeterie, l'avenue de la Faïencerie, la manufacture de porcelaine Villeroy & Boch. Le restaurant La Torre renvoie, pour sa part, à la tour d'eau (*d'Waasserknupp*), construite en 1887 au point le plus élevé du plateau qui atteint 365 mètres au-dessus du niveau de la mer, et le restaurant Portanova rend hommage à la porte d'entrée de la ville. Vers 1900, il n'y avait toujours que quelques maisons parmi les vergers, les pépinières et la forêt : « Ländliche Atmosphäre herrschte damals auf Limperberg, und sonntags konnte man noch ‹ Kuerblummen › oder ‹ Feierblummen › auf den Feldern pflücken⁹. »

Or le quartier de la roseraie était aussi un quartier populaire. Témoin, la Schueberfouer, fondée en 1340 par Jean l'Aveugle¹⁰, la plus grande fête foraine du Grand-Duché, remontant au marché

populaire qu'elle fut au Moyen Âge. La foire est restée (de fin août à début septembre) mais, partageant son espace avec un immense parking toute l'année, le marché d'origine a été remplacé par un marché assez bourgeois, le Glacismaart, tous les troisièmes dimanches du mois. Le « Cirque Renquin », édifice en pierre, qui se situait au coin de la rue Alfred de Musset et de l'avenue Pasteur, a été démoli en 1904. La salle des Variétés Bataclan abrite maintenant l'imprimerie Worré-Mertens. Il n'empêche qu'au coin de l'Allée Scheffer, celle où l'on recense désormais quasi exclusivement des banques, « le café Westeschgaart maintient la tradition des guinguettes en bois où les citoyens venaient déjà se restaurer du temps de la forteresse, au retour d'une promenade estivale¹¹ ». Les murs d'enceinte, tel le mur des Fermiers généraux à Paris, avec leurs barrières et bureaux d'octroi, ont toujours amené des distractions populaires et favorisé l'installation de gargotes. En outre, « au XIX^e siècle, sur l'aire délimitée par l'avenue Pasteur et l'avenue du Bois, se tenait le marché aux bestiaux¹² ». Toute une ambiance populaire résonne dans la mémoire de ces lieux en pleine mutation.

Un autre haut lieu du Limpertsberg force le respect et dégage une certaine nostalgie : l'ancien dépôt des tramways électriques municipaux de 1908, dans lequel le dernier tram fut rangé en septembre 1964 et transformé en complexe scolaire, sportif et culturel. Le Café des Tramways, rue Pasteur, commémore encore ce moyen de locomotion avec son petit tram miniature accroché au plafond. La coïncidence veut que, dans son autobiographie romancée *La mémoire de la baleine*, l'auteur italo-luxembourgeois Jean Portante associe également le tramway, les fleurs et la mémoire du lieu, ponctuant son texte de « réalèmes¹³ » luxembourgeois pour évoquer la réalité urbanistique. L'oncle Alfredo, que sa femme luxembourgeoise a conseillé de s'appeler Frédy parce qu'il était devenu fleuriste, après avoir travaillé dans la mine de Thillenbergh, « [...] comme si en changeant de nom il changeait en même temps de peau¹⁴ », avait un magasin à Dommeldange en face de la future clinique d'Eich et de la guérite d'attente du tramway, qui est devenue celle d'un « prosaïque

autobus sans rails ni câbles ni étincelles ni rien¹⁵ ». Selon sa femme, la boutique ne pouvait s'appeler Chez Alfredo pour une question de banale survie, étant donné qu'un peu plus haut dans la rue, s'était installé un autre fleuriste avec un nom bien luxembourgeois, Müller, un intrus qui en imposait avec son magasin à énorme vitrine. Or, dans son flux de conscience, le narrateur passe du magasin au tramway qui lui donnait l'opportunité de s'aventurer seul dans la ville :

« le numéro vingt-six de la ligne dix, est resté vivant, sans doute parce que j'ai peut-être participé à sa dernière course, bien plus tard, en soixante-quatre, le 5 septembre pour être plus précis, vivant, malgré la cérémonie qui ressemblait plutôt à un enterrement, un vrai enterrement avec couronnes de fleurs et musique et tristesse dans les yeux des curieux et, surtout, dans ceux des wattmans et des receveurs massés à l'intérieur de la motrice pour l'escorter une dernière fois jusqu'au dépôt de Limpertsberg où l'attendait le corbillard, un camion de l'entreprise de transports Schiltz-Feinen, prêt à l'expédier à Bruxelles, dans l'exil d'un musée, dont elle ne devait revenir que seize ans plus tard, vide, recouverte de poussière et incapable de se déplacer par ses propres moyens, non seulement à cause de sa vieillesse, mais aussi parce que, entre-temps, les rails avaient disparu des rues de la Ville [...]»¹⁶.

Le narrateur reproche aux autorités communales d'avoir donné le coup de grâce au tramway « inévitable, s'évertuaient-ils à expliquer, comme s'ils voulaient s'exonérer de leur culpabilité, me dis-je aujourd'hui¹⁷ ». On retrouve ici le phénomène de la « dénégation théorique » que Michel Foucault constate chez les juges qui présentent la peine qu'ils infligent comme une correction, un redressement, une guérison : « une technique de l'amélioration refoule, dans la peine, la stricte expiation du mal et libère les magistrats du vilain métier de châtier¹⁸. » On pense aussi aux Grands

Travaux du Baron Haussmann qui s'avalisent de la loi de 1841 sur « l'expropriation pour cause d'utilité publique¹⁹ ». L'argument d'autorité l'emporte inexorablement : « la voiture devenue elle aussi indispensable, la voiture qui tue le bus, comme le bus a tué le tramway, c'est ça le progrès, un massacre inutile, le temps qui avance comme un rouleau compresseur et emporte, avec les objets qui disparaissent, des pans entiers de mémoire²⁰. » Comme nous le rappelle Paul Virilio : « Il n'y a pas d'acquis sans perte. Quand on invente un objet technique, par exemple l'ascenseur, on perd l'escalier²¹. » La petite boutique a, quant à elle, été supplantée par un immeuble de six étages. On le voit, l'émergence du nouveau s'appuie sur un non-dit, un tabou qui transforme un choix rentable, de l'ordre du *culturel* en quelque chose de *naturel*, d'innocent, d'inévitable. On assiste pourtant à un retour du refoulé au Limpertsberg, non seulement par les vestiges du passé horticole, mais par ses nombreux *lieu de mémoire*²², qui transforment le site en une vaste nécropole avec, au cimetière, le Mausolée des soldats français de la Grande Guerre, morts au Grand-Duché et celui du légionnaire luxembourgeois inconnu, mais aussi son Monument en souvenir des victimes du Limpertsberg sur le parvis de l'église paroissiale et le Monument aux morts du cimetière israélite de Bellevue, commémorant les victimes juives de la Deuxième Guerre mondiale. De sorte que les lieux crient à voix haute ce que les urbanistes tentent de museler par leurs travaux d'aménagement.

2

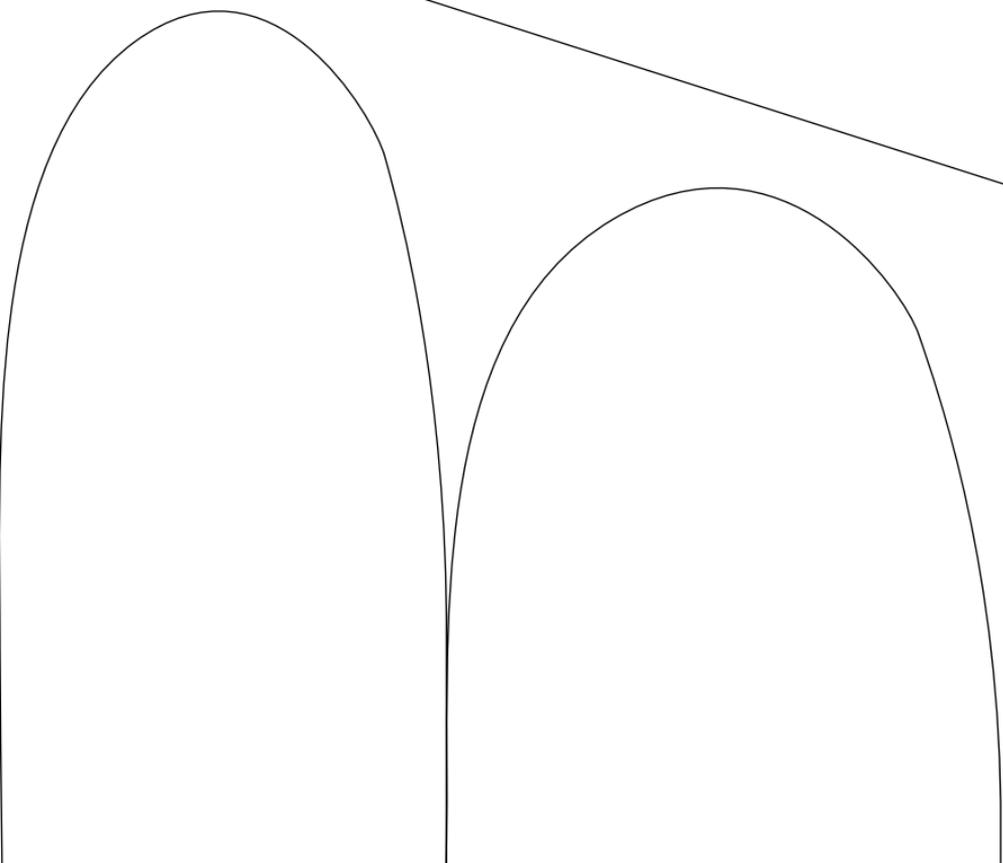
Lucie

Mais il y a aussi des témoins du passé encore bien vivants, ce qui mérite un petit détour anecdotique. Par une matinée très chaude, presque caniculaire, je pédale rue de l'Avenir, je dépasse avec mon Vel'oh le quartier des nouvelles constructions et je débouche dans les parages de l'asile pour chats. Une vieille dame est assise sur le pas de sa porte et me sourit. On commence à bavarder (en allemand) et elle me raconte que sa maison a deux cents ans (elle en a

Frank Wilhelm

« **ADMIRABLE VUE
DU HAUT PONT** »

Luxembourg vu par des
écrivains francophones étrangers



Le moindre touriste de passage dans une ville ou un paysage étranger ne manque pas d'y être frappé par des usages locaux, des sites exceptionnels, des faits singuliers. Sans être nécessairement artiste ou écrivain, le touriste *lambda* ne manque pas pour autant de fixer ses souvenirs sous une forme ou sous une autre : autrefois en choisissant des cartes postales illustrées et en les envoyant aux amis et proches, assorties de commentaires plus ou moins personnels et adéquats ; aujourd'hui plutôt en prenant force photos numériques à publier sur les réseaux sociaux ou dans des albums.

Mieux que ce voyageur dilettante, l'écrivain en voyage réel ou mental vers l'étranger fait passer son vécu ou son imaginaire par le filtre de sa personnalité, de son idéologie individuelle ou collective : cette expérience de géocritique s'exprime à travers des textes viatiques ou littéraires où, au-delà des observations relatées, émerge une qualité d'écriture avec ses trouvailles poétiques et ses images hardies. Ce faisant, la présente étude entend faire avancer la connaissance de l'« imagologie » littéraire du pays.

L'imagologie littéraire s'entend comme « l'étude de représentations de l'étranger dans la littérature » et s'intéresse à des « documents primaires » comme des récits de voyage ou des « ouvrages de fiction qui soit mettent en scène directement des étrangers,

soit se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger ». Ainsi, on a souvent recours au « vocabulaire tiré de l'optique (perception, regard, prisme, vision) qui laisse à penser que l'image serait miroir ou traduction déformante du réel. En réalité, le véritable enjeu d'une étude de l'image est la découverte de sa logique, non de son adéquation au réel ». Toute image étudiée ainsi « est image de dans un triple sens. Elle est image de l'étranger, image provenant d'une nation (d'une société, d'une culture), enfin image créée par la sensibilité particulière d'un auteur¹ ».

Répondant à la demande de l'éditeur scientifique de fournir un texte qui illustre l'idée que « la ville créative solliciterait en somme un ensemble d'acteurs, d'instances, voire de concepts qui participeraient à ou de la construction culturelle de l'espace urbain », cette étude s'efforce de montrer la diversité des regards sur la ville de Luxembourg au long de plusieurs siècles. On pourra en quelque sorte visiter des pans de l'histoire de la cité à travers des « cartes postales littéraires », référentielles ou fictives, qui font découvrir des aspects insoupçonnés ou attendus de l'actuelle capitale grand-ducale. Vu la spécialisation disciplinaire de l'auteur de ces lignes, la revue se limite à des auteurs francophones. Leurs textes sont commentés dans l'ordre chronologique de leur publication.

Pour faire bref, on pourrait classer les témoignages sur Luxembourg par des auteurs francophones étrangers en plusieurs catégories : les visiteurs de la forteresse de Luxembourg ; les premiers touristes, les auteurs de guides de voyage ; les étrangers de passage à l'occasion des guerres ; les touristes du XX^e siècle ; les invités des mécènes luxembourgeois Mayrisch-de Saint-Hubert ; les détracteurs de la place financière ; les auteurs étrangers ayant des liens personnels de connivence avec Luxembourg.

*

Les premiers témoignages sur Luxembourg sont d'ordre militaire et concernent la forteresse, objet de fréquentes convoitises jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Ainsi, l'essayiste Michel de Montaigne (1533-1592) cite Luxembourg, sans jamais y avoir mis les pieds. Dans le Livre I, chapitre XXXVI de ses *Essais* (1580), observant les incidences du climat sur le comportement des hommes, il fait allusion à un épisode de la lutte d'influence entre François I^{er} et l'empereur Charles-Quint, en 1543 :

« [...] le capitaine Martin du Bellay dict, au voyage de Luxembourg, avoir eu des gelées si aspres, que le vin de la munition se coupait à coups de hache et de coignée, se débitait aux soldats par poix, et qu'ils l'emportoient dans des paniers. »

À la même époque, Luxembourg figure aussi sur le programme de conquêtes continentales, voire planétaires du roi Picrochole inventé par François Rabelais, mais le seul nom de la ville est cité².

*

Un siècle plus tard, après l'éphémère prise de possession par François I^{er}, c'est Louis XIV qui s'empare de la forteresse et la fait agrandir et moderniser par le maréchal de Vauban à partir de 1684. Trois ans plus tard, le roi Soleil en personne avec une grande partie de sa Cour vient inspecter sa « belle conquête ».

*

Dans le cortège du roi voyage aussi son « historiographe », le dramaturge Jean Racine (1639-1699), un courtisan parmi d'autres. Il s'acquittera un peu plus tard de sa tâche officielle en célébrant Louis XIV comme monarque pacifiste, ce qui ne correspond pas tout à fait à la vérité des faits. Mais cela nous vaut son poème « Idylle pour la Paix », où il écrit à propos de Luxembourg :

« Qu'ont-ils gagné, ces esprits orgueilleux,
Qui menaçaient d'armer la terre entière ?
Ils ont vu de nouveau resserrer leur frontière.
Ils ont vu ce roc sourcilleux,

De leur orgueil l'espérance dernière,
De nos champs fortunés devenir la barrière³. »

Étant à Luxembourg, Racine a par ailleurs rédigé à l'intention de son ami et confrère Nicolas Boileau, resté à Paris pour maladie, une lettre où il évoque le roi inspectant la forteresse de Luxembourg suite aux travaux de Vauban :

« Luxembourg, 24 mai 1687

Votre lettre m'aurait fait beaucoup plus de plaisir si les nouvelles de votre santé eussent été un peu meilleures. [...] M. Félix [un ami commun] est, à l'heure que je vous parle, au marché [de Luxembourg], où il m'a dit qu'il avait rencontré ce matin des écrevisses de fort bonne mine.

Le voyage est prolongé de trois jours et on demeurera ici jusqu'à lundi prochain. Le prétexte est la rougeole de M. le comte de Toulouse ; mais le vrai est apparemment que le roi a pris goût à sa conquête, et qu'il n'est pas fâché de l'examiner tout à loisir. Il a déjà considéré toutes les fortifications l'une après l'autre, est entré jusque dans les contremines [galeries de mines pratiquées pour prévenir une attaque de l'ennemi à la mine explosive] du chemin couvert, qui sont fort belles, et sur-tout a été fort aise de voir ces fameuses redoutes [ouvrages de fortification avancés] entre les deux chemins couverts, lesquelles ont donné tant de peine à M. de Vauban. Aujourd'hui le roi va examiner la circonvallation, c'est-à-dire faire un tour de sept à huit lieues [1 lieue = environ 4 km]. Je ne vous fais pas le détail de tout ce qui m'a paru ici de merveilleux ; qu'il vous suffise que je vous en rendrai compte quand nous nous verrons, et que je vous ferai peut-être concevoir les choses comme si vous y aviez été. M. de Vauban a été ravi de me voir, et, ne pouvant pas venir avec moi, m'a donné un ingénieur qui m'a mené par-tout⁴. »

En vrai classique, l'auteur à perruque ne s'intéresse pas du tout à la situation topographique de Luxembourg, où l'escarpement de la roche le dispute à l'idylle de la vallée. Seule compte pour lui l'affirmation du pouvoir royal qui s'exprime ici par la technicité militaire.

*

La marquise de Sévigné (1626-1696), célèbre pour sa correspondance, une pionnière de la chronique journalistique, n'a pas accompagné son souverain lors de ce voyage éminemment politique, car le roi entendait souligner avec éclat la grandeur de la France et la puissance de son royaume. Mais Mme de Sévigné en parle dans ses lettres. Par exemple, le 5 avril 1687, elle écrit de Paris à son cousin Bussy-Rabutin, exilé en Bourgogne :

« Le Roi s'en va [...] à Luxembourg voir cette belle conquête. Il ira en onze jours, il y séjournera trois jours et mettra onze jours à revenir. Cela pourra aller jusqu'au 20^e de mai. Monsieur le Dauphin, Madame la Duchesse, Mme la princesse de Conti, Mme de Maintenon et plusieurs autres dames feront le voyage. Madame la Dauphine ne partira point de Versailles. Le Roi mène peu de troupes, et la moitié de sa garde⁵. »

On remarquera la « modestie » du souverain qui, tout en ayant conquis aussi le titre de « duc de Luxembourg », n'en fit jamais état.

*

Le XVIII^e siècle laisse peu de témoignages sur le Duché de Luxembourg. On notera tout de même un roman libertin, *Les Amours du chevalier de Faublas*, de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, paru en trois parties de 1787 à 1790 à Paris. Ce récit libertin, raconté à la première personne, décrit, en semblant anticiper le style galopant d'Alexandre Dumas père, les tribulations sensuelles d'un jeune provincial qui vit avec son père et sa sœur à Paris. Un épisode amoureux mène ce chevalier à Luxembourg, puisqu'il s'est battu

en duel avec le marquis de B. pour avoir couché avec la femme de celui-ci. Or, les duels étant sévèrement sanctionnés en France depuis le gouvernement de Richelieu, le père du chevalier lui conseille : « Faites la plus grande diligence [...] jusqu'à ce que vous soyez en lieu de sûreté ; vous ne vous arrêtez qu'à Luxembourg. » Le libertin trouvera donc refuge dans le proche duché, sensiblement à la même époque où le roi Louis XVI veut passer par Luxembourg pour se rendre à Trèves, comme de nombreux émigrés nobiliaires qui se réfugieront dans la ville-forteresse. À Luxembourg, Faublas sera arrêté par les soldats de la forteresse qui le rosseront parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'il dit. Faublas s'étonne : « Je veux m'expliquer, je parle français à des soldats allemands. » Dans une note, l'auteur précise que la ville est tenue par sept à huit mille hommes de l'empereur (Joseph II d'Autriche). Le corps du chevalier étant sérieusement amoché, son père lui trouve une retraite plus calme, dans une localité proche de la capitale :

« Nous allâmes au village de Hollriss [Hollerich, autrefois commune limitrophe de Luxembourg, incorporée à la ville de Luxembourg depuis 1920], situé à deux lieues [8 km] de Luxembourg occuper une maison bourgeoise. La tranquillité du lieu, sa gaîté champêtre, le charme de la campagne, les travaux de la saison, tout m'y offrirait, avait-on dit, de consolantes distractions ou des occupations utiles. Je pourrais, sans aucun danger, respirer un air salubre et prendre un exercice modéré dans un grand jardin⁶. »

Mais « Hollriss » n'est pas complètement sans péril puisque, une nuit, la marquise de B. survient et se glisse dans le lit du chevalier. Le héros, finalement, quitte le Duché de Luxembourg et rentre en France, déguisé en religieuse, retrouver sa Sophie, à laquelle, en dépit de ses égarements, y compris luxembourgeois, il était resté fidèle⁷.

*