

Find a city, find myself a city to live in...
—Talking Heads, Cities

La vie des villes

En se concentrant sur les œuvres d'art disséminées à travers Villeneuve-d'Ascq, Pauline Vachon a étudié méthodiquement cette ville nouvelle. Elle n'a apparemment pas déambulé au hasard, sans carte. Elle s'est attachée, au contraire, à suivre et vérifier la liste des œuvres réparties sur le territoire. Il en résulte une archive photographique de sculptures dans des espaces publics que nous souhaiterions aborder avec la question suivante : quelle est la signification de cette archive photographique dans le contexte contemporain de Villeneuve-d'Ascq ? Ces œuvres d'art sont apparues en peu de temps ; on dirait qu'elles ont toujours fait partie d'autres éléments eux-mêmes planifiés et réalisés dans cette ville nouvelle. En d'autres termes, en dehors de la circulation, de l'éducation et du travail, les espaces publics étaient censés intégrer des œuvres d'art moderne.

Cette observation nous permet de faire une première distinction : dans une ville *traditionnelle*, le temps s'écoule lentement, laissant des traces visibles dans les différents niveaux des rues et de l'architecture. Petit ou grand, de Lyon à Paris, de Weimar à New York, le temps traditionnel fait écho à cette structure par niveaux : le centre-ville est *ancien*, signifiant ainsi qu'il immortalise une part de la circulation des biens et des personnes telle qu'à l'origine, exactement comme l'aménagement des rues ou des parcs dans une exigence plus moderne. Le style des bâtiments dépend des architectes invités à travailler dans ces lieux. Prenons Vienne, par exemple : le *Schönbrunn* baroque représente un niveau d'architecture lié au *Looshaus*, un temple résolument moderne qui s'oppose au *Neue Burg*

néo-classique ; l'opposition est d'autant plus marquée que le *Looshaus* fut achevé en 1911 alors que *Neue Burg* - le *nouveau* château - fut construit en 1913. En se promenant à Vienne, on découvre un nombre infini de ce genre d'agencements multicouches.

La seconde caractéristique est que la *ville nouvelle* révèle une expérience du temps différente parce que sa planification a suivi une procédure verticale descendante : un ensemble d'espaces a été conçu pour un ensemble d'activités données et cette relation a déterminé son organisation. Malgré une structure préexistante, des zones et des bâtiments disparates, il s'agissait de penser une *nouvelle* organisation en tenant compte de l'arrangement spatial, d'une subordination architecturale administrative où certaines parties doivent s'adapter à certains programmes spécifiques : ici, le travail, là, le repos, ici, l'éducation, là, le jeu, etc. Les petites villes sont construites selon ce schéma urbain, et cette ambition de réunir ces petits espaces se retrouve dans des villes *nouvelles* plus importantes. Ainsi, la ville traditionnelle se présente comme un gâteau multicouche, un musée qui dévoilerait plusieurs époques dans le présent. Cette ville nouvelle est l'œuvre d'architectes et d'urbanistes qui se prennent pour Dieu dans un territoire donné. Parce que son architecture est chargée d'histoire et de sens, le défi de la ville traditionnelle, selon une perspective contemporaine, est de savoir comment on peut ne pas tout réduire aux exigences touristiques. L'approche mondialiste des villes est de plus en plus tiraillée entre un nouveau monde, économiquement fort, et le vieux monde absorbé par le premier, en particulier en Europe, musée d'images, de lieux et d'expériences¹. À la différence de la ville traditionnelle, la ville nouvelle a été entièrement conçue comme une machine, un territoire comprenant différentes fonctions, incluant l'éducation esthétique de l'homme par les beaux-arts, les sculptures et les fresques – ou tout au moins leur intégration esthétique dans l'espace public. La ville nouvelle est également la plus récente – si ce n'est la dernière – réalisation d'une vision

politique basée sur l'idée que les fonds publics devraient être investis dans les beaux-arts².

Pauline Vachon s'est attachée à étudier l'agencement de l'espace d'un point de vue artistique, le cœur de son travail portant sur les œuvres conçues et construites à la fin des années 1960 et des années 1980. Toutefois, ses photographies traitent cet aspect dans une perspective contemporaine. Mis à part la ville traditionnelle ou la ville nouvelle, qu'est-ce que la ville contemporaine ? Si l'on tient compte des changements culturels et démographiques en Europe, la ville contemporaine doit relever plusieurs défis : la migration, l'emploi, les réseaux sociaux, la question du temps libre, les loisirs, le sens du bien commun, etc. Il ne s'agit pas ici de trouver une réponse à toutes ces questions mais on peut s'intéresser aux archives photographiques des œuvres présentes à Villeneuve-d'Ascq. La ville nouvelle n'est plus une ville jeune et cette archive engage son passé, permettant de le lire et de le comprendre. Comme dans toute traversée de la crise de la quarantaine, la mémoire prend de l'importance et il est essentiel que l'homme ainsi transformé se souvienne de l'intuition originale qui se cache derrière cette cité nouvelle. Comme nous pouvons le voir, le projet entier engage la photographie comme mécanisme servant de médiateur à la mémoire, lui permettant d'être lue et comprise.

Espaces sculpturaux

Les œuvres ont été placées vers l'école, la crèche, les logements et les campus universitaires. Ces créations sont censées dynamiser le décorum de la communauté. Les œuvres d'art dans l'espace public ont une histoire particulière ; comme l'ont souligné Stevens et Lossau, le fait de disposer des œuvres dans l'espace public a été pensé comme une technique avant-gardiste visant à résister à une interprétation de l'art en tant que domaine réservé³. Dans une autre mesure, les œuvres auraient aussi pour but d'attirer des visiteurs afin d'augmenter la

valeur marchande de ces lieux. Les *nouveaux clients* ou *nouveaux commanditaires** pensent que l'art sert d'intermédiaire mais permet aussi aux personnes de réfléchir à la relation qu'ils entretiennent avec l'espace public. Dans tous les cas, l'objectif de l'art dans l'espace public est d'impliquer la population, de faciliter l'interaction entre les personnes, de leur permettre d'avoir des repères dans leur routine quotidienne ainsi qu'un sentiment d'appartenance aux représentations spécifiques voulues par l'artiste. Cette identification est fondamentale – si ce n'est vitale – dans toute communauté – primitive ou moderne – car c'est à travers des actes symboliques qu'un groupe de personnes se représente en tant qu'entité plutôt qu'en une somme d'individualités.

1- Rem Koolhaas, « The Generic City », *SMLXL*, New York, The Monacelli Press, 1997, p. 1248-1264. Voir en particulier le roman d'Ilja Leonard Pfeijffer, *Grand Hotel Europa*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2018, non encore traduit en français.

2- François Hers, Xavier Douroux, *L'Art sans le capitalisme*, Les presses du réel, Paris, 2012.

3- Julia Lossau, Quentin Stevens, *The Uses of Art in Public Space*, Routledge, Londres, 2015. Voir également Malcolm Miles, *Art, Space and the City*, Routledge, Londres, 1997, et Cameron Cartiere, Martin Zebracki, *The Everyday Practice of Public Art : Art, Space and Social Inclusion*, Routledge, Londres, 2016. L'idée de conserver la cité est présente dans les débats actuels. Voir Kim Gurney, *The Art of Public Space : Curating and Re-imagining the Ephemeral City*, Palgrave Macmillan, Londres, 2015.

* NDT : en français dans le texte.

4- Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, traduit et préfacé par Karen E. Fields, The Free Press, New York, 1995.

5- Sigmund Freud, « Totem and Taboo », in *The Origins of Religion: Totem and Taboo, Moses and Monotheism, and Other Works*, vol. 13, Penguin, Londres, 1990.

6- Günther Stern, « Homeless Sculpture », in *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 5, n° 2, 1944, p. 293-307.

Pour reprendre la fameuse formule de Durkheim, c'est le totem qui a fourni une identification au Dieu qu'il représentait et dans laquelle la communauté se retrouvait; en ce sens, la religion se fonde sur la société et la société est associée à la religion⁴. Encourager, de nos jours, des personnes à s'identifier à des œuvres d'art ou à un canon culturel conduit à un travers idéologique similaire : le groupe est un corps organique partageant le même corps religieux – à une certaine époque – ou culturel – aujourd'hui. Un ministère de l'identité nationale générerait et contrôlerait ce processus d'identification qui apparaît totalement artificiel dans un monde cosmopolite. Même s'il a utilisé le totem pour illustrer la constitution phylogénétique de l'individu, Freud a également mis en relief l'identification symbolique du totem justifiant l'acte. Le totem remplace le père assassiné, intériorisé par la communauté⁵.

Les monuments historiques n'ont pas toujours été utilisés dans le seul but de *marquer* un événement en *représentant* les personnages principaux ayant joué un rôle clef lors du dénouement. Ils ont aussi permis à la communauté de *s'identifier* à sa constitution, voire même d'organiser la cité en donnant aux squares des noms de personnages historiques ou allégoriques : George IV – Trafalgar Square (Londres), Jose I^{er} – Commerce Square (Lisbonne), Albert I^{er} – Albertine Square (Bruxelles), Statue de la République – Place de la République (Paris). Il n'en reste pas moins qu'appliquer la même stratégie d'identification à l'art moderne s'avère beaucoup plus complexe. Tout d'abord, l'art moderne a besoin de son propre mythe, son acceptation par la communauté, et cette relation a toujours été difficile. Pourquoi ? Parce que, et c'est le second point, la relation entre les œuvres d'art moderne marquant leur propre structure visuelle et le sentiment d'appartenance aux lieux qu'elles occupent est difficile à établir. Il n'existe pas de

lieu de mémoire représentant un événement historique. C'est le cas de la *vieille ville*, où les statues et noms historiques mais aussi les attributs – la rue de la Loi ou la rue de l'Amour à Bruxelles, dénominations données au moins dix fois en France – transforment la ville en un livre d'Histoire doté d'une géographie allégorique. L'art moderne, dans la *ville nouvelle*, revendique sa place dans l'espace public, exigeant du badaud une vision différente, réfléchie et attentive, distincte du regard fonctionnel et distrait qui d'habitude coordonne son corps pour se déplacer rapidement d'un point A à un point B. L'art moderne public crée alors une notion d'appartenance différente de l'utilisation strictement fonctionnelle de l'espace. Il est plus facile – ou tout au moins plus intuitif – d'associer un square à une sculpture d'un personnage historique qu'à une œuvre remettant en question la notion même du lieu.

On peut dire que la place de l'art moderne dans la *ville nouvelle* produit un double effet : il est partageable et communautaire, et il identifie ce genre d'art avec le *renouveau* de la ville ; la ville nouvelle accueille le nouveau, l'avant-garde, l'expérience. La question – telle que la formule Günther Anders – est pertinente dans le cas d'une ville nouvelle : si l'on considère que le roi et l'Église ont tous deux perdu leur influence, *quel art s'adapte à l'espace public*⁶ ? Certainement pas l'art religieux mais, dans ce cas, *quel art moderne* convient aux squares et jardins ? L'art *moderne* digne de ce nom est *apatride*, en ce sens qu'il a toujours été difficile de lui trouver une place dans un espace partagé. L'exemple de la sculpture *Sans nom* (1976) de Patrick Bougelet de l'école Anatole-France est éloquent : sa structure géométrique est dangereuse dans un espace de jeu destiné aux enfants, elle est donc clôturée, comme un tigre dans un zoo. Contrairement aux socles érigeant les statues au niveau du regard de l'observateur, l'art moderne n'est ni distant, quand bien même il est situé au milieu d'une aire de jeu, ni indifférent, quand bien même la structure même de ses volumes est rationnelle. Il est intéressant de noter le lien entre l'œuvre et ses

nouvelles fonctions dans un espace où cette même œuvre va mener sa propre *existence*. Même si l'artiste n'a pas envisagé de clôture, l'œuvre contient – selon Horst Bredekamp – une « latence dormante » (*ruhende Latenz*)⁷. C'est un peu comme si la sculpture suscitait des réactions inattendues : elle peut porter atteinte à l'autre et requiert alors une enceinte servant de cadre.

Les photographies de Pauline Vachon sont une mémoire subtile, précise et personnelle des tensions suscitées par la sculpture moderne. Prenez par exemple la conjonction maladroite de la sensibilité plastique et des règles administratives. Chaque sculpture requiert un espace propre, un cadre ou un socle qui, parfois, se présente comme une série de contraintes administratives : le mécanisme organique que Philippe Scrive a appelé *La machine en bois* (1978) reste en place mais, en raison de nouvelles réglementations, est soudain entouré d'un rail métallique, d'une barrière, d'un panneau « point de rencontre » et d'une poubelle. Une œuvre a besoin d'un espace à la fois destiné à sa protection et à capter l'attention ; dans un musée, une ligne délimite la distance à partir de laquelle elle peut être regardée. Il est aussi étonnant qu'intéressant de voir que le travail de Scrive est délimité par des objets qui signalent les réglementations : ne pas traverser, point de rencontre, etc. Ces observations ne sont pas des critiques en tant que telles mais nous aident à réaliser que la ville *nouvelle* a changé. A cause d'événements historiques imprévus, les réglementations ont modifié la signification des sculptures qui étaient, à l'origine, destinées à donner à l'espace public le vrai sens d'un *lieu*.

Cette médiation constante entre l'espace ouvert et les sculptures liées à des *lieux* spécifiques est particulièrement marquée dans les archives photographiques de Pauline Vachon. Les sculptures de Villeneuve-d'Ascq confèrent une identité spatiale et visuelle à leur environnement. Dans *Gouttes d'eau* ou *Notes de musique* (1979), Jacques Tissinier met en relief une ouverture colorée et mélodique des environs du château de Flers. Le bas-relief de Bruno

Lebel (1976) transforme la façade d'une école en composition abstraite. *Cime 2* de Yasuo Mizui (1976) se démarque – tout aussi subtilement que distinctement – du rationalisme rigide des bâtiments environnants. A côté des escaliers, la petite *montagne* émerge puis disparaît du regard du passant. L'artiste a réalisé une scène de montagne similaire sur la place Léon Blum (1978), en jouant cette fois davantage avec les niveaux des rues et la végétation environnante changeante. La fresque de Béatrice Casadesus intitulée *Le sourire de Nadja* exprime la voix, le ton et la présence d'une salle de spectacle. La photographie de la mosaïque de Raoul Ubac est sans doute le témoignage le plus poignant de l'esprit des lieux : l'arbre, au premier plan, donne l'impression que le bâtiment et la nature grandissent en un seul mouvement organique. Dans tous les cas, nous avons affaire à des images qui inscrivent l'art dans son action, proche de l'école, de l'université, du square ou de la salle de spectacle.

Le bien commun

L'art de la photographie dans l'espace public permet de considérer le bien commun dans cette ville nouvelle. Ces œuvres sont-elles destinées à être regardées, partagées et adoptées ou rassemblent-elles les hommes, en particulier dans les squares et les parcs ? Que partagent-elles de leurs volumes abstraits et colorés ? D'une certaine manière, les sculptures sont l'expression d'une attention particulière donnée à l'espace public, une tendance à apporter une transformation esthétique au bien

7- Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin, 2010.

commun, à le considérer comme vecteur d'une fonction – s'asseoir, marcher, lire – et d'un style – forme, couleur, volume. Les photographies de Pauline Vachon représentent les œuvres mais aussi l'environnement ouvert, commun, partageable qui les entoure. Les mouvements vers et autour de ces œuvres sont aussi importants que les sculptures elles-mêmes. C'est le cas, par exemple, avec *La Genèse* de Claude Lemaire (1986). Les photos de Pauline Vachon retracent le volume complexe de l'œuvre ainsi que les mouvements qui y sont associés – venant à elle et partant d'elle. L'image d'une bicyclette en train de doubler dans *La femme agenouillée* (1968) d'Eugène Dodeigne transforme la sculpture en intersection. À partir d'une vision périphérique, la sculpture émerge en volume, dans sa directivité, sa masse et son orientation. Les photographies de Pauline Vachon montrent à quel point les œuvres disposées dans l'espace public transforment le paysage urbain. Elle utilise l'appareil photo pour illustrer comment un croisement peut se transformer en exercice d'attention, au-delà de l'utilité des bandes blanches. Le regard qu'elle porte est privilégié, il est de ceux dont rêvent les artistes lorsqu'ils ont créé ces œuvres dans la ville nouvelle.

Servir le bien commun reste toutefois une question ouverte dans cette archive photographique. L'accent est indéniablement mis sur les œuvres d'art et la place qu'elles occupent. À quelques exceptions près, on voit rarement des activités se développer autour d'elles. La photographie peut avoir une valeur documentaire et consigner ces merveilleuses sculptures. Elle produira alors une extraordinaire archive pour la communauté ou pour les futurs restaurateurs de ces œuvres. En outre, cette archive peut sûrement représenter l'esprit du lieu dont ces œuvres se font les médiatrices. Nous pouvons aussi nous poser la question suivante : en quoi la photographie peut-elle être un moyen de renforcer les liens entre la communauté et les

œuvres qui y sont partagées ? Quel genre d'émotions l'archive photographique est-elle supposée apporter au spectateur ? En allant plus loin, comment la photographie amène-t-elle la communauté à réfléchir à son futur plutôt qu'à son passé ?

Montages

C'est en lien avec tous ces questionnements que l'archive de Pauline Vachon peut être utilisée, davantage comme outil de travail que comme seul souvenir. Rassemblées lors d'un montage, présentées à la communauté, aux artistes et aux architectes, les photographies décomposent en séquences un paysage urbain élargi, le but étant de réfléchir au futur de ce dernier. Après tout, la ville *nouvelle* doit s'adapter pour *présenter* des défis comme la rencontre avec d'autres cultures, en les incluant dans l'espace public, en créant un lieu pour développer l'attention, le temps libre, la pensée, à une époque où nous *investissons* notre temps dans le travail et la consommation. *En recherche*, la photographie peut répondre à ces questions par l'intermédiaire du montage. Le cliché instantané est le condensé d'une histoire ; il se concentre sur un objet et soulève des questions à son sujet. Mais la question est : comment la sculpture de Pierre Brun (1978) interagit-elle avec les élèves de l'école ? En quoi la répétition de ces quatre blocs intervient-elle sur le terrain ? Assemblé dans un montage à côté d'autres photographies, le travail de Pauline Vachon nous fait nous interroger sur la relation de ces lieux publics avec de nouvelles interventions. La fonction critique de sa photo prend corps lorsque, incorporée dans un montage, elle engage le spectateur jusqu'à ce que celui-ci découvre de nouveaux potentiels dans ces espaces.

Le montage photographique a un avantage particulier qui est l'implication du spectateur comme lecteur, interprète, conservateur. Le critique belge Dirk Lauwaert a décrit le

montage comme une « partition optique : le spectateur est l'interprète. A l'intérieur de notre conscience, nous jouons la mélodie de différentes positions spatiales devant cet avion⁸. » Au lieu d'un regard solitaire, le montage invite à une communication publique. En ce sens, la photographie surpasse sa tâche documentaire et son affinité phénoménologique. Les photographies de Pauline Vachon sont des intermédiaires entre archive et recherche lorsqu'elles sont visionnées en tant que montage et en tant que défi – pour la communauté et les futurs clients (les commanditaires) – d'œuvres d'art en devenir et d'architecture. Dans le meilleur des cas, l'archive de Pauline Vachon sera la partition d'autres interprétations de la ville nouvelle qui se sent déjà vieille. Au lieu de regarder les œuvres du passé, la photographie incite le public et l'architecte à enquêter avec un œil critique sur la manière dont les espaces urbains intègrent les défis du monde moderne : le bien commun, l'étranger, la mobilité, l'attention, l'air pur, etc. Élément essentiel, l'archive photographique de Pauline Vachon est potentiellement riche précisément parce que ces espaces publics ouverts, généralement vides, qui entourent les œuvres d'art peuvent comprendre ces nouveaux défis, s'adapter et s'ajuster à eux.

8- Dirk Lauwaert, *Lichtpapier. Teksten over fotografie*. Fotomuseum Provincie Antwerpen, Anvers, 2007.