

Guillaume Monsaingeon

# VILLISSIMA !

des artistes  
et des villes

Parenthèses

Ce livre a été édité à l'occasion de l'exposition  
« Villissima ! Des artistes et des villes »  
présentée à l'Hôtel des Arts, Centre d'art du Département du Var,  
à Toulon, du 4 juillet au 27 septembre 2015.

Commissariat de l'exposition : Guillaume Monsaingeon.

L'exposition a été réalisée par le  
Département du Var, sous la présidence de Marc Giraud.

Ricardo Vazquez  
*directeur de l'Hôtel des Arts, directeur des Affaires culturelles*  
Céline Ricci  
*adjoindue au directeur, responsable de la communication et des relations publiques*  
Geneviève Cini  
*responsable de la mise en œuvre des expositions*  
Frédérique Maurie  
*chargée du suivi de la production*  
Gérard Bouillaut  
*responsable médiation / publics*  
Amandine Hutin-Diana  
*responsable des événements artistiques et culturels*  
Fanny Secondi  
*chargée des collections et de la régie de recettes*  
Laure Totier  
*chargée de gestion en communication*  
Martine Martinez  
*chargée de gestion*  
Danièle Bizeul, Claudia Martin, Nadia Charef, Delphine Chevallier  
*médiatrices culturelles*  
Céline Héraud  
*chargée des ressources documentaires*  
Florence Giraud, Stéphane Boyer, Christine Dipéri  
*agents d'accueil*  
Jérôme Visse, Nicolas Boffa, Françoise Petrucciani,  
Jean-Marc Quainon, Corinne Chauvin  
*agents de logistique et surveillance*

Remerciements à Marcelle Callier pour son aide dans la recherche et la négociation  
des vidéos, Sarah Cardona pour sa contribution à la préparation des œuvres  
et Egan Tizzoni pour le montage de la présentation des vidéos.

## Liminaire

Marcheur des rues, marcheur des villes, chacun y va de son  
pas lent et de son regard retrouvé. L'époque est à la promenade  
urbaine sous toutes ses formes : de jour, de nuit, seul ou en  
groupe, à l'odeur ou à la vue...

*Villissima !* propose au contraire une promenade en chambre  
et en images : représenter le monde plutôt que le courir.  
Ce « Voyage autour de ma chambre » passe par Istanbul, La  
Défense et Saint-Petersbourg, Chicago et Meaux, Beyrouth,  
Montreuil et Caracas, Mumbai et d'autres purement  
imaginaires.

Aucune de ces villes n'est analysée. Ni urbanisme ni  
spécialisme : *Villissima !* est une déambulation dans des  
visions de villes telles que les développent des artistes  
d'aujourd'hui. Conçues comme autant de miniatures, leur  
confrontation les rassemble en un « Livre d'Heures » à la fois  
exposition et ouvrage, qui mêle visions, médiums et tailles  
très différentes. Beaucoup des métropoles représentées sont  
gigantesques. Il n'empêche, ici leur image tient dans la main  
ou sur une cimaise.

Promenade dans les images mentales qui s'enchaînent,  
*Villissima !* relève aussi de l'exploration d'une ou plusieurs  
bibliothèques. Parce que les mots et les livres font les villes  
plus que le béton et l'acier, c'est une construction de lecteur  
plus que de marcheur.

À la demande de l'Hôtel des Arts, qui explore à travers ses  
expositions la question de la ville depuis plusieurs années,  
*Villissima !* constitue un appel au plaisir plutôt qu'à la leçon.  
Tenir la ville entre ses mains, confronter des univers aussi  
variés à quelques pas de distance, miniaturiser le monde, bref  
représenter la ville est source d'une profonde satisfaction.  
Que peuvent nous apporter les artistes sur la ville, que nous ne  
sachions pas ? Entre la pratique d'urbains-malgré-nous et le  
discours des techniciens, donnons la parole aux artistes et à  
leur appétit de ville.

Je parle de la ville,  
bergère des siècles,  
mère qui nous engendre  
et nous dévore,  
nous invente et  
nous oublie

Octavio Paz, Mexico, 5 mai 1986

« Quant à voir la ville, il n'y pensait même pas, étant de cette race d'Anglais qui font visiter par leur domestique les pays qu'ils visitent. »  
Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*

### Étant donné la ville

Même verticale, la ville reste notre horizon. Siècle urbain, sociétés péri-urbaines, dynamiques méta-urbaines : on peut espérer fuir ou regretter la société industrielle, annoncer un âge post-industriel, jouer les Thoreau et se construire une cabane en forêt, rêver d'un cabanon, d'une campagne. Il sera toujours dangereux de perdre contact avec l'horizon. Cet horizon, c'est le nôtre. Alphonse Allais rêvait de « construire les villes à la campagne ». Inutile : c'est déjà fait. La ville a contaminé jusqu'à la campagne. Ce n'est plus la campagne qui encercle la ville mais le contraire. La ville habite nos rêves et nos vacances, elle se tapit au fond du plus alternatif des projets utopiques.

Étant donné la ville, alors l'artiste. La ville constitue pour lui comme pour nous un horizon de formation, de création, de stimulation, de reconnaissance. Plus qu'un choix, un élément, un donné initial, condition humaine devenue urbaine. Georges Perec, enfant des faubourgs, a une fois de plus senti et pressenti, décrit et interrogé la ville avant d'autres : « Nous ne pourrions jamais expliquer ni justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace, nous n'en avons pas d'autre. Nous sommes nés dans les villes. Nous avons grandi dans les villes. C'est dans les villes que nous respirons<sup>1</sup>. » Il reste bien des vaches limousines à peindre (peu urbaines en vérité), des iris à croquer, des levers de soleil sur les Appalaches à photographier, le Fuji-Yama à graver et quelques autres paysages encore. Mais est-ce bien échapper à la ville ? La plus belle des marines est aujourd'hui nourrie de smog et d'embouteillages, comme le son pur d'une flûte de pan se trouve hanté par l'amplification du hard rock et des musiques électroacoustiques.

Inutile d'accabler la ville de tous les maux, réels ou imaginaires. Inutile de rêver de campagnes nostalgiques. Le monde ne ressemble pas aux calendriers des Postes françaises, ni aux annuaires téléphoniques de Zurich et de Genève, dont les couvertures représentaient il y a encore peu des champs de blé. Rattrapés par l'histoire, écrivains et artistes ont « perdu leurs domestiques » comme dirait Jules Verne. Ils doivent se contenter d'un univers domestique. Cette ville est nôtre, nous sommes la ville, avec ce que l'effet miroir a parfois d'affligeant. « Il n'y a rien d'inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité<sup>2</sup>. » (Perec encore). Représenter la ville ne peut être une opération neutre, puisque nous en sommes nous-mêmes partie prenante. Est-il vraiment plus facile de comprendre le monde parce que nous y sommes impliqués ? La psychanalyse aura au moins eu ce mérite de rabattre un peu de nos prétentions en matière de capacité humaine à percevoir ce que nous faisons.

« God made the country./And man made the town », affirmait William Cowper au XVIII<sup>e</sup> siècle sous forme de plaisanterie. Nous ne savons plus trop ce que Dieu a fait, mais nous savons que, de Lagos à São Paulo, c'est l'homme qui a collectivement produit cet urbain-là. Le dépeindre, c'est aussi un peu se dépeindre, esquisser ce à quoi l'on veut échapper, ce qui nous fascine sans trop l'accepter, une imbrication de modèles et de contre-modèles, de normes et d'exceptions, de pénitences et d'espoirs.

*Villissima !* ne s'attache pas à la « belle ville », notion douteuse et au fond peu efficace ; notion à coup sûr différente selon qu'on l'aborde par la face nord (arts plastiques) ou sud (urbanisme). Que certaines formes de représentations urbaines puissent conduire à une exclamation, de l'étonnement, de l'émotion, on l'espère bien. Mais la ville n'est pas en elle-même une œuvre d'art. Contrairement à ce que peut croire l'architecte ou l'urbaniste chargé d'un projet urbain, il existe « une limite d'ordre esthétique d'importance capitale : il ne peut pas en faire une œuvre d'art<sup>3</sup> ». Contre la figure de l'urbaniste-démiurge livrant son œuvre absolue clé en main, Jane Jacobs annonce le rôle primordial des habitants et la possibilité d'une architecture participative. Ni œuvre d'art ni simple installation : on parlerait sans doute aujourd'hui de la ville en tant que « dispositif ».

*Littérature de palissade et littérature de place* est un formidable texte de 1918, porteur d'une soif absolue en matière de beauté civile et urbaine. C'est aussi le fantasme d'une ville cristalline qui serait immédiatement belle sans recourir à aucune médiation institutionnelle : « À partir d'aujourd'hui [...] la libre parole de la personnalité créatrice est écrite aux coins des maisons, sur les palissades, sur les toits, dans les rues de nos villes et de nos villages, sur le capot des automobiles, sur les carrosses, sur les trams, sur les vêtements de tous les citoyens. Comme de radieux arcs-en-ciel, d'une maison à l'autre, dans les rues et sur les places, on tend des tableaux qui réjouissent et anoblissent l'œil du passant. Les peintres et les sculpteurs sont tenus de prendre tout de suite leurs tubes et leurs pincesaux pour décorer de couleurs et de dessins les flancs, les fronts, les poitrines des villes et des gares et le troupeau des wagons de chemin de fer en course perpétuelle<sup>4</sup>. » Splendeur de l'aube nouvelle, candeur des révolutions naissantes...

<sup>1</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, traduction Claire Parin, Marseille, Parenthèses, 2012, p. 327.

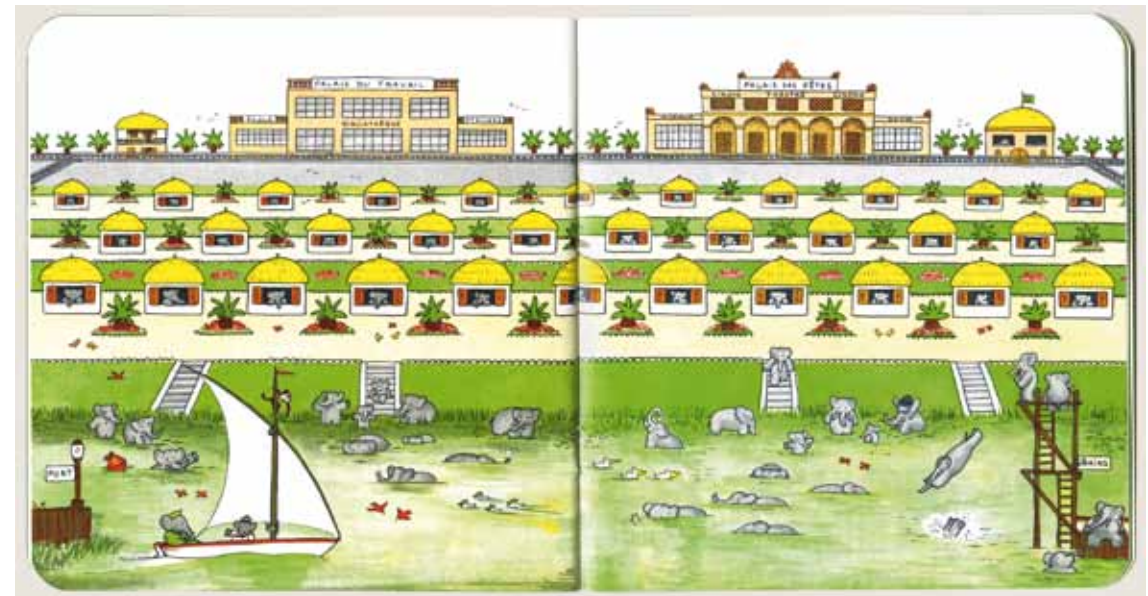
<sup>4</sup> Décret de la révolution bolchévique, 1918, cité in Bruno Zevi, *Apprendre à voir la ville*, Marseille, Parenthèses, p. 54.

Jean de Brunhoff,  
*Le Roi Babar*, 1933.

Conformément à une longue tradition de roi-architecte-fondateur, Célesteville a été dessinée par Babar à son retour au pays après un séjour en métropole, et par Jean de Brunhoff en pleine crise géopolitique des années trente, l'année même du Ciam qui conduirait à rédiger la Charte d'Athènes. Le programme politico-urbanistique de la « cité-ouvrière » a assigné à chaque éléphant une maison individuelle : ils sont à la fenêtre, profitent du soleil et du roi en une revue ordonnée mais informelle qui tient lieu d'inauguration. La ville est représentée depuis le large, en vue frontale sans déformation latérale. Palais du travail et Palais des fêtes se ressemblent étrangement, le premier en version « atelier », le second en version « Exposition coloniale ». L'étalement de Célesteville renvoie plus à une ville horizontale qu'à la Cité radieuse, mais la séparation des fonctions y est nettement marquée. « Vivre le bonheur », la devise du *Roi Babar* est désormais accomplie. Fin de l'histoire. La rationalité est à l'honneur, l'ordre coïncide avec le bonheur.

Winsor McCay, planche du  
29 septembre 1907, issue de  
*Little Nemo*, 1905-1914.

La ville, terrain de jeux, de rêves et de cauchemars. Né à l'époque de l'incendie de Chicago, Winsor McCay a capté l'invention vertigineuse d'une ville qui cherchait à « gratter le ciel ». La verticale des bâtiments et le jeu sur les échelles nourrissent son invention formelle. La page verticale du *New York Herald* devient la ville, la liberté de McCay bouleverse la contrainte des « bandes » horizontales. Chaque matin, chaque nuit, un nouveau dessin, une nouvelle aventure, effrayante ou jouissive, mais toujours réversible. *Little Nemo in Slumberland* et les *Cauchemars de l'amateur de fondue au cheddar* sont les miroirs de la modernité urbaine et de ses contradictions.







Jacques Tati à New York, octobre 1958, photographie de Yale Joel.

Le cinéaste s'est toujours refusé à transformer Monsieur Hulot en outil de marketing décliné ou franchisé. Son personnage est d'abord une énigme, un levier qui renouvelle le regard sur ce qui se joue. Un large trou, un magma chaotique, une palissade, un ouvrier solitaire, un univers non mécanisé, un observateur imprévu. On croirait un jardinier occupé à semer la ville qu'on veut faire pousser.



Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967, quatre photogrammes.

Chez Godard, même la contestation est joyeuse et énergique. La satire est colorée. Jean-Luc ne saurait tenir plus d'une semaine hors de la ville.

La revendication d'une beauté urbaine risque de tourner à la confusion : ainsi le mouvement « City Beautiful », inspiré par la cité monumentale de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, fut d'abord une façon de tourner résolument le dos à l'architecture contemporaine, celle-là même qui serait des années plus tard louée par une exposition sur la naissance d'une métropole<sup>5</sup> [p. 165].

## Sortir des haines

« La ville est comme un mot que je ne connais pas » (Guillevic). Elle est donc là, mais ne peut être dite. Nous voici aphasiques. Est-il plus aisé de la montrer ? De la peindre en se défaisant des mots qui empêchent ou qui forcent à dire ce qu'on ne veut même pas dire ? Comment faire la part de la démonstration, de la dénonciation, de la révélation ?

À vrai dire, le point de départ est souvent bruyant et violent. Une sorte de mépris voire de haine de la ville. Posture étonnante, thème qui admet de nombreuses variations :

« Dans cette ville que tu n'aimais pas  
Dont tu n'as jamais su te déruer  
À cause de tout ce que tu ne sais pas<sup>6</sup>. »

Magnifique trouvaille que ce « déruer » qui sent à la fois la rue et la ruade, le coup de patte méchant et la bouderie de la condition urbaine. Difficile de se déruer, possible d'aimer la ville. Certains se font un genre de cette haine, rejoignant peut-être en cela le gros lot des urbains-malgré-eux : « Je hais Paris » hurle Michel Butor, qui se voit appartenir à « ces innombrables globules du sang banlieusard que pompe sans répit le cœur urbain ».

On réunirait sans peine une anthologie de la haine de la ville. Rousseau, Thoreau, Morris, Heidegger y figureraient en bonne place. Un architecte comme Frank Lloyd Wright s'est nourri de ce terreau : « Like some tumor grown malignant, the city, like some cancerous growth, is become a menace to the future of humanity<sup>7</sup>. » La ville se voit dotée malgré elle d'une forme et d'une force plastique... négatives ! Elle devient une sorte de tache, zone obscure dont il faudrait se délivrer par ablation ou rééducation territoriale, renvoyant à l'urbanisme « orthopédique » du XIX<sup>e</sup> siècle.

D'autres enfin se trouvent dans la posture paradoxale d'une haine de la ville devenue le motif même de leur succès auprès des lecteurs les plus urbains — c'est la thèse de Simmel concernant la haine de la grande ville chez Nietzsche dont le Zarathoustra clame à tue-tête : « J'aime les forêts. Il ne fait pas bon vivre dans les villes : les hommes en rut y sont trop nombreux. »

Comment sortir du délire, de l'exaltation, de la haine sans tomber dans la candeur et la niaiserie — libres traductions de « smart » et « friendly »... ?

## La ville à la main

On attend d'un sociologue qu'il étudie les pratiques contemporaines, et d'un urbaniste qu'il réponde à des besoins (ou invente au contraire de nouvelles réponses à de vieux problèmes). Faut-il pour autant que sculpteurs, vidéastes et graveurs se précipitent sur l'écume de l'actualité et de ses outils ?

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>6</sup> Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 2006, p. 102.

<sup>7</sup> Frank Lloyd Wright, *Disappearing City*, New York, William Farquhar Payson, 1932, p. 21.



« Inexorablement, les villes se transforment en systèmes d'information, une information souvent en temps réel<sup>8</sup>. » Il appartient au chercheur d'en tirer les conséquences, quitte à y déceler une tentation « néo-cybernétique » issue des années cinquante à soixante-dix. On s'étonnerait d'un urbaniste qui en serait resté à une vision haussmannienne de la ville. Faut-il pour autant condamner des artistes qui négligeraient de telles données ?

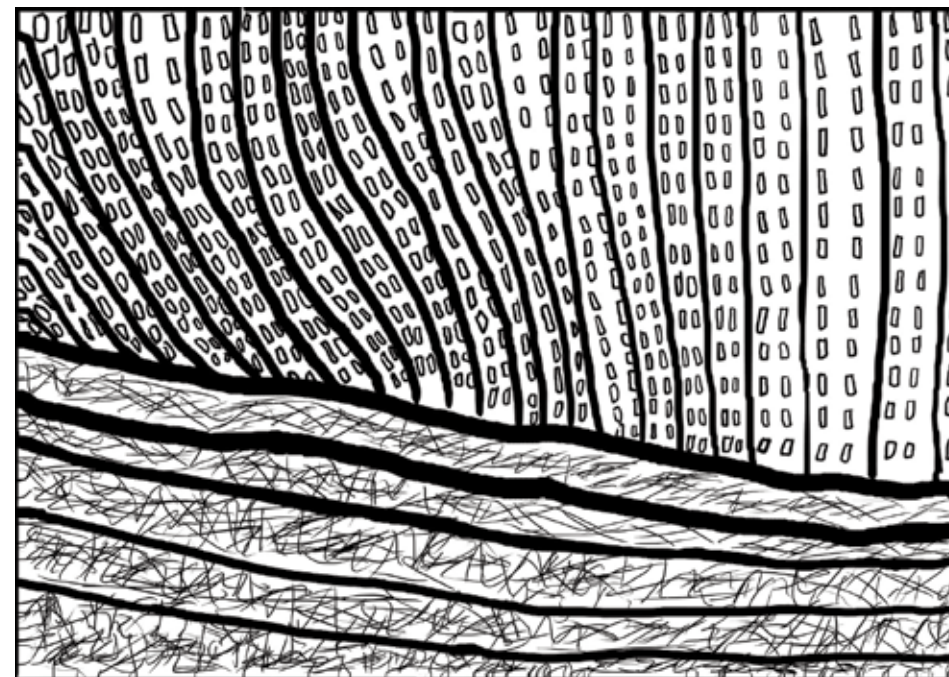
On ne trouvera pas ici d'exploration de la ville numérique. Pas d'éloge de la ville intelligente et autres pratiques connectées. Arnold Schoenberg affirmait, dit-on, à la fin de sa vie, qu'il restait beaucoup de belles œuvres à composer en do majeur. Vive le dessin sans rien à la clé ! Il reste bien des esquisses à tracer, des volumes à façonner, des couleurs et des formes à étager. Un tel parti pris n'est pas rétrograde. Pas plus que le recours à des dispositifs numériques n'est un gage de contemporain, la revendication d'une ville « à la main » n'est un choix nostalgique. Quoi de plus urgent que les trois heures passées par Mehdi Zannad crayon en main [p. 182-183] ? Les étuis de pâte dentifrice de Kingelez [p. 107] et les formes épurées de Cragg [p. 111] n'en sont-ils pas plus parlants ? Faut-il de la cartographie en temps réel pour exprimer les flux, tellement bien marqués par les silences de Titarenko [p. 112], et la multiplication de Rajak Ohanian [p. 161] ? Les aquarelles de Nigel Peake [p. 132] ne pointent-elles pas la folie d'une ville en abîme mieux que toutes les vidéos du monde ? La « ville à la main » n'est pas refus du numérique mais certitude de la pertinence du crayon (et du taille-crayon) à l'âge du numérique. Le logiciel PowerPoint est certainement très commode, mais son usage à échelle planétaire est ravageur et appauvrissant, détruisant au passage le genre tout à fait noble de la conférence<sup>9</sup>. La simple juxtaposition d'une gravure en aquatinte et d'un moniteur géant est un acte de mort de celle-là, sans pour autant constituer une « victoire » de celui-ci : il existe juste des formes fragiles qui méritent une attention particulière.

Cette « ville à la main », c'est aussi celle de Orhan Pamuk expliquant pourquoi il renonce à devenir architecte après avoir visité des centaines d'appartements d'un vieux quartier d'Istanbul : « Avec toutes ses demeures et propriétés divisées, Istanbul m'apparaissait comme une forêt d'escaliers secrets. » Découvrant à quel point la ville était faite du rêve de ses habitants, Pamuk opte alors pour l'écriture<sup>10</sup>. Et « ville à la main » signifie parfois « ville à pied » : il y a de cela quelques années, en un monde encore presque prén numérique, Francesco Careri et le groupe Stalker avaient opté pour la marche et la dérive contre l'analyse urbaine des écoles d'architecture. Ce faisant, ils choisissaient à leur façon la « ville à la main ».

Sans doute, les villes découpées de Pat Shannon [p. 169] et les plaquettes psychotropiques de Julia Montilla [p. 179] auraient pu être réalisées il y a quelques décennies. Peu importe. Ce qui séduit en elles, c'est précisément

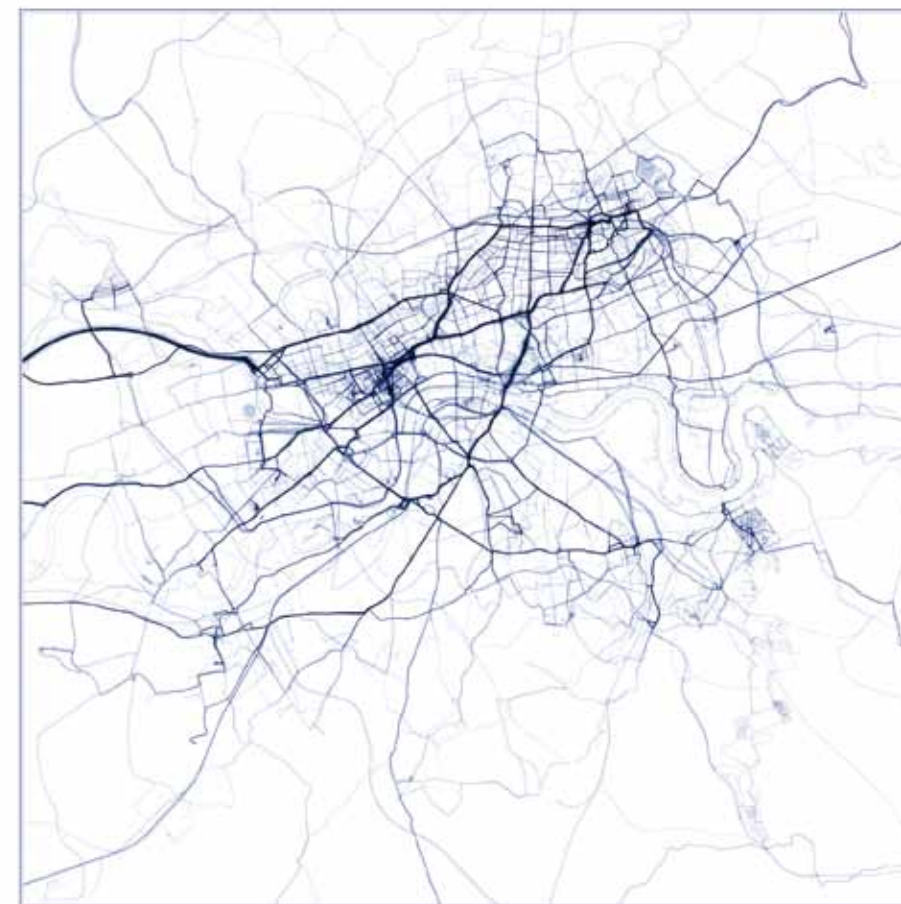
Riccardo Pelli, *Tāun, ou la Ville du XXI<sup>e</sup> siècle*, 2010 [collectif Cortocircuito].

La main à la fois habile et inexpérimentée d'un lycéen exprime sans analyser. Des haies de courbes, des fenêtres et le chaos du trafic : quelques traits suffisent à indexer voire critiquer.



Jeremy Wood, *My Ghost*, 2009.

*My Ghost* dessine une ville parcourue à pied, en vélo, en voiture ou en transports en commun. Pourtant, ce n'est pas un crayon qui l'a tracé, mais l'ensemble des données enregistrées par le GPS de Jeremy Wood pendant presque quinze ans. S'agit-il encore d'une « ville à la main », ou d'une « ville à pied » ? Aux yeux de l'artiste anglo-américain, ce travail n'est pas une simple visualisation de données : il ambitionne une qualité expressive, à la façon dont on peut le chercher avec un crayon à papier. L'ordinateur et l'imprimante ne sont ici que les moyens d'une construction graphique qui donne à voir une pratique intime de la ville.



<sup>8</sup> Antoine Picon, *Smart Cities*, Paris, Éditions B2, 2014, p. 19.

<sup>9</sup> Edwar R. Tufté, grand connaisseur des formes visuelles et de leur cohérence, a rédigé un document accablant sur le rôle de PowerPoint dans l'appauvrissement des formes d'expression orales : Edwar R. Tufté, *The Cognitive Style of PowerPoint*, autoédition, <http://www.edwardtufté.com/tufté/powerpoint>.

<sup>10</sup> Orhan Pamuk, « Pourquoi ne suis-je pas devenu architecte ? », in *D'autres couleurs*, Paris, Gallimard, 2001, p. 398.



Désormais la ville est faite écran. Il existe bien sûr toute sorte d'écrans non urbains : un simple arbre peut faire écran en cachant ce qui se trouve derrière son tronc. Mais ce qui n'était qu'accidentel devient essentiel avec la ville : elle se définit comme un champ perceptif fragmentaire. Par sa concentration de bâtiments, la ville se défile nécessairement à notre perception, elle est ce qui échappe. Elle n'est pas seulement ce qui fait écran, elle est elle-même cet écran. Quel que soit le point de vue adopté, il est impossible de percevoir et en particulier de voir d'emblée la ville : elle est désormais « écranique ». Il faut se déplacer, circuler et multiplier les regards pour collecter l'ensemble des vues.

La proximité n'est pas la visibilité dès lors qu'il y a bâtiment : l'appartement du voisin de palier, sur la même façade d'immeuble, m'est moins accessible que le studio du voisin d'en face, de l'autre côté de la rue. Je peux voir deux de mes voisins qui ne peuvent se voir entre eux, et inversement. *Rear Windows (Fenêtre sur cour)* est bien un film sur la condition citadine de l'invisibilité : les regards ne fonctionnent pas en réseau, mais en « oursin », toutes les lignes visuelles conduisant à une seule et même source. Dit autrement : les regards ne sont pas transitifs, ils ne rebondissent pas comme des boules de billard.

Chris Ware joue en virtuose de la variation de points de vue au sein de la grande ville qu'il explore sans la nommer. Ses cases ne cessent de révéler des éléments invisibles au héros ou au lecteur. Il faut s'envoler comme un pigeon, attendre de tourner au coin de la rue, soulever le toit de l'immeuble pour passer de l'autre côté de l'écran. La bande dessinée extraite de *Building Stories* présentée ici [p.149] est une « bande » au sens propre, un long rectangle recto verso. Elle propose un exercice de dévoilement du monde qui nous entoure, et que nous ne pouvons jamais percevoir complètement. Le visiteur de l'exposition ne pourra pas lui non plus percevoir simultanément les deux faces du dessin. Chaque case correspond à sa jumelle antipodique, mais chacune est l'écran de l'autre, à la fois support et obstacle.

La sociologie urbaine a thématiqué il y a bien longtemps quelques lignes de force de la grande ville : elle isole, pousse à l'indifférence, créant ainsi la figure du « blasé »... Autant d'affirmations qui peuvent être transposées dans l'analyse visuelle : les écrans coupent le citadin de ses voisins. La proximité ne rapproche pas, et l'on voit parfois mieux à distance qu'à proximité immédiate.

Deux villes radicalement différentes permettent de saisir l'écran comme condition et comme malédiction : New York et Venise ; la verticale et l'horizontale.

Dans *New York délire*, récit qu'on hésite à nommer histoire tant il obéit à d'autres codes, Rem Koolhaas traite des années 1915-1920. L'Équitable Building fut construit en 1915. Son seul nom dégage déjà un petit fumet de suspicion. Très vite, on réalisa que sa masse faisait écran et plongeait ses voisins dans la pénombre. Le mal était fait. Dépassant le simple désagrément, cette domination bien peu équitable entraîna une chute de la valeur des bâtiments alentour. L'effet financier est à New York un argument de poids. Une « loi de zonage » obligea en 1916 les bâtisseurs à réduire l'encombrement des étages élevés au prorata du nombre d'étages et de l'emprise au sol. Avec son sens de la formule et son talent pour l'embrouille, Koolhaas affirme tour à tour que cette loi est « le document légal par lequel Manhattan interdit le meurtre architectural » et « un certificat de naissance antidaté qui confère au gratte-ciel une légitimité rétroactive<sup>33</sup> ».

<sup>33</sup> Rem Koolhaas, *New York délire* [1978], Marseille, Parenthèses, 2002, p. 107-108.

## NEW YORK, BIEN RAIDE, LÀ, PAS BAIANTE DU TOUT

Pour une surprise, c'en fut une. À travers la brume, c'était tellement étonnant que nous nous refusâmes d'abord à y croire et puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galérien qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça, droit devant nous...

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle

ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur. On en a donc rigolé comme des cornichons. Ça fait drôle forcément, une ville bâtie en raideur. Mais on n'en pouvait rigoler nous du spectacle qu'à partir du cou, à cause du froid qui venait du large pendant ce temps-là à travers une grosse brume grise et rose, et rapide et piquante à l'assaut de nos pantalons et des crevasses de cette muraille, les rues de la ville, où les nuages s'engouffraient aussi à la charge du vent. Notre galère tenait son mince sillon juste au ras des jetées, là où venait finir une eau caca, toute barbotante d'une kyrielle de petits bachots et remorqueurs avides et cornards.

### Louis-Ferdinand Céline

*Voyage au bout de la nuit*, 1932, ch. 15.



Laurent de Brunhoff, *Babar en Amérique*, 1965.

Sorti de la jungle, Babar est devenu observateur du monde occidental. Il est ici représenté dans sa bulle, à l'écoute, survolant Los Angeles. Habitué à Célesteville, ville « à taille humaine » qu'il a lui-même construite, il découvre l'incontrôlable immensité de la métropole virale. Bardamu rencontrait la ville raide et verticale depuis un bateau, son exact contemporain Babar expérimente depuis un hélicoptère la ville que son horizontalité même occulte. Nul ne sait s'il en tire admiration ou effroi.



Madelon Vriesendorp, « Freud Unlimited », dessin in *New York délire*, 1978.

New York, « pas baisante du tout » pour Céline, est pourtant au lit – elle est même le lit. L'eau de mer fait écran aux réseaux de tuyauterie comme si la ville voulait refouler des pulsions incessantes. Des immeubles en érection rôdent autour de Manhattan.





Construction du Rockefeller Center, New York, les photographes Thomas Kelley et William Leftwich, 29 septembre 1932, photographies de Charles Ebbets [?].

Construire une ville, c'est donner naissance à une mythologie. Tout le monde connaît la photo du *Déjeuner au sommet d'un gratte-ciel*, mais personne n'en connaît l'auteur avec certitude. Ces photographes semblent curieusement observer droit devant eux sans un regard pour le monde des hommes et des fourmis. Ils dialoguent en silence avec les bâtiments qui viennent les frôler à l'arrière-plan : une histoire de couple entre gratte-ciel et photographie.

négligeables : au-dessus ou au-delà du monde, la ville ne fait presque plus écran, il souffle un vent de liberté.

Retour à terre, au ras de la terre et de l'eau : Venise, archétype de la ville horizontale tout en défilés. Labyrinthe sans perception globale, elle constitue l'antipaysage. Le paysage se définit comme ce qui est susceptible d'être perçu par le regard englobant d'un spectateur. À Venise, l'unité du *landscape* est remplacée par la fragmentation du *cityscape*. La ville grandissante devient sa propre ennemie, ce qui empêche sa propre perception unitaire. D'ailleurs, Venise l'horizontale, la fille de Dédale (ou d'Ariane ?) a secrété une école de peinture appelée *vedutismo* : construction de scènes d'architecture plus ou moins imaginaires et isolées dans le tissu de la ville. Ville de Carnaval, de commedia dell'arte et de doubles fonds, Venise devait immanquablement multiplier les écrans : paravents, *calli*, *palazzi*, *scuole*... Il fallait retrouver une visibilité.

Difficile d'envoyer des photographes en haut de gratte-ciel en construction — et on notera qu'aucune peinture, ni gravure ni dessin n'a jamais été dressé depuis l'un des *campanili* de Venise. La réponse vénitienne devait rester horizontale, et ménager une porte de sortie dans ce labyrinthe.

Les peintres restèrent en bas, au bord du Grand Canal pour dégager des perspectives et des angles de vue imaginaires. Le plus illustre *vedutista* s'appelle, ça ne s'invente pas, Giovanni Antonio Canal dit Canaletto. Il peint des vues parfois appelées vues capricieuses, du nom de l'exercice de virtuosité plastique qu'on appelle « caprice ».

Venise comme les autres villes est à elle-même son propre écran. Plus elle s'étend moins on la perçoit, chaque bâtiment devient à nouveau ombre portée et angle mort. Une telle confusion peut attiser la fierté civique ou renforcer un dédain de la ville.

C'est le cas de Pessoa, qui propose une version renouvelée du vieux match entre l'éloge du village affectueux et le dédain pour la grande ville déshumanisée. Contre la conception banale du village isolé et excentré, opposé à

Giovanni Antonio Canal dit Canaletto, *Caprice aux édifices vénitiens*, eau-forte, 1741.

Venise a suscité tant de vues urbaines et marines qu'il faudrait inventer le terme de « venisage » sur le modèle pays-paysage. On appelle « vues capricieuses » [d'après la tradition illustrée par Jacques Callot du « caprice », scène de genre burlesque] ces images fantasmagoriques qui font émerger des bâtiments reconnaissables sur fond d'imaginaire débridé. Le ciel s'est transformé en mer, les nuages en vagues, la terre ferme se décompose en plans multiples. Par ces montages, Venise devient surtout une mythologie dont la ville dite réelle n'est qu'une pâle imitation.



Chaque nouvelle intervention réduit le champ de vision, de lumière, d'action. Bâti, c'est densifier une forêt d'écrans. Suffit-il d'une loi pour « interdire le meurtre architectural » ? Celui-ci n'est-il pas en quelque sorte inscrit dans le principe même de la ville ? La loi de zonage peut en effet être conçue comme un principe quasi galiléen réglant des rapports de masse et de distance afin d'éviter une implosion spontanée sous l'effet d'un excès de masse. Ou encore un coup de frein apporté à la prolifération spontanée d'écrans verticaux qui morcellent toujours plus la ville.

Effet secondaire de cette multiplication, le renforcement de la mythologie de la verticalité et de l'érection de bâtiments. À des centaines de mètres de hauteur, non protégés, des ouvriers plaisantent calmement. Le pique-nique en haut du Chrysler Building (*Déjeuner au sommet d'un gratte-ciel*) appartient à la mythologie des posters pour chambres d'adolescents. En 1932, Charles Ebbets et quelques autres manient l'appareil comme un outil publicitaire. Ils se photographient les uns les autres : Thomas Kelley le dandy, Charles Ebbets le pro, William Leftwich le reporter de choc. Quelques années avant *Tintin en Amérique* évoquant en une seule planche le surgissement accéléré de la forêt urbaine, l'Amérique chante du haut des tours. Plus encore que de la puissance de l'Amérique, ces photos du photographe en haut de l'immeuble en construction symbolisent optimisme, confiance et pureté inaccessible. La loi de zonage limitait le pouvoir occultant des constructions, les photos d'altitude rendent ces préoccupations



## Photo & cinémato — graphies

C'était l'époque où le mot « photographie » n'existait pas. Il n'était question que de jouer avec la lumière, de la capturer le cas échéant en croisant la magie de la bonne vieille *camera oscura* et la discrète efficacité de la photosensibilité. Qui pouvait imaginer à quel point la photographie parviendrait à capturer le monde et façonner les imaginaires ? Pas le jeune Eugène Viollet-le-Duc, en tout cas, dont la correspondance montre l'incrédulité totale. Depuis la Toscane où l'a conduit le Grand Tour en 1836, le jeune homme ironise dans une lettre à son père sur ce pauvre Daguerre qui prétend être parvenu à « fixer chimiquement sur une substance plane et blanche, qui n'est pas du papier, la réflexion de la chambre noire<sup>37</sup> ». Hé quoi ? Vous avez dit magie ? « Je ne sache pas, affirme le jeune arrogant, qu'on ait jamais pensé que la réflexion d'une couleur pût avoir une influence assez grande sur l'objet reflétant pour y rester. » Prudent, il ajoute malgré tout « mais j'admets que cela soit ou puisse être ». Comment faire entrer un monde dans un mouchoir de poche — en l'occurrence sur cette fameuse « substance plane et blanche, qui n'est pas du papier » et qu'on appellera bientôt daguerréotype ? Viollet-le-Duc fils moque ces prétentions techniques : la peinture sera toujours supérieure, quand bien même cette fameuse préparation blanche serait « grande comme six fois le Champ de Mars et une chambre noire comme le dôme de Saint-Pierre ».

Quel paradoxe que le surgissement de cette nouvelle représentation de la ville en pleine Révolution industrielle ! Au moment où la ville signifie masse et vitesse, la prise de vue naissante évacue radicalement l'une et l'autre. Elle ralentit le tempo, calme et sereine jusqu'à figer la ville, allégée de ses mouvements de foule et ses mouvements tout court. La ville suspend son souffle pour être mieux capturée.

Le Pont-Neuf et la statue d'Henri IV ont été photographiés à Paris par Daguerre courant 1836. On reste d'abord frappé par l'incroyable permanence des espaces et des monuments : oui, c'est bien cela, la scène se passe à Paris. Le square, la statue, la grille, les marches, tout est là presque deux cents ans plus tard. Cette photo prise sous la monarchie de Juillet pourrait sonner comme un éloge de la royauté, du bon roi Henri IV, et d'une société poussant chacun à s'enrichir. Pourtant, la photographie attrape malgré elle des imprévus, ceux-là mêmes que la peinture classique, hygiéniste, rejetait.

Deux ouvriers sont surpris en plein sommeil, vraisemblablement une sieste après le repas. Ils dorment avec nonchalance, appuyés contre la grille.

Ironie politique : les rois et leurs statues servent d'abord à protéger les ouvriers d'un trop fort soleil. Paradoxe photographique : la sieste et l'immobilité assurent la postérité de ces deux jouisseurs. Résultat esthétique : la beauté d'une ville immobile est renforcée par l'apparition de deux fantomatiques passagers clandestins.

La ville est saisie comme une proue de navire, et pourtant tout mouvement en est proscrit. Seuls les arbres et leurs feuillages semblent agités, grâce au frottis et au lavage de la plaque de verre. Pour le reste, tout est statique, un tréteau a été abandonné devant le piédestal. La sieste est contagieuse, et c'est la ville entière qui semble dormir. La photographie, écriture de la



Louis Daguerre, daguerréotype  
*Vue du Pont-Neuf à Paris,*  
1836-1839.

[Daguerréotype retourné pour retrouver la topographie parisienne].

«Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours. Assez connu. Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neufs !»

Arthur Rimbaud, «Départ»,  
*Illuminations*, 1873-1875.



<sup>37</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie, 1836-1837*, Paris, Léonce Laget, 1971, lettres 39 et 40, p. 165-167.

lumière, commence par le chapitre premier, l'écriture de l'ombre, qui est aussi un bel « éloge de la paresse » opposé à la division du travail rampante. Des décennies plus tard, il faudra toute l'énergie d'un Alexey Titarenko [p. 113-115] pour retrouver, dans sa série *La Cité des ombres*, une vision spectrale des passants que nous sommes : fugitifs sur les trottoirs comme sur cette planète, cortège d'âmes maudites, improbables troupes des métropoles modernes à jamais enfermés dans le « Royaume des Ombres » évoqué par Maxime Gorki.

La célèbre vue du *Boulevard du Temple* par Daguerre à huit heures du matin est à peine plus tardive : printemps 1838<sup>38</sup>. On évalue son temps de pose à sept minutes. Deux personnages sont fixés à tout jamais sur la plaque : là encore un cireur de chaussures et son client, héros involontaires de l'histoire de la photographie qui les accroche sans le vouloir. Voici les deux hommes pour toujours sur le boulevard du Temple, réunis par leur différence de classe : l'un brosse, l'autre reluit, chacun tient l'autre à la façon du Jacques de Diderot avec son Maître. Quel était le trafic des voitures sur le boulevard pendant ces sept minutes ? Pourquoi se faire lustrer les chaussures à huit heures du matin ? Le client était-il pressé ?

La coquetterie du client et la dépendance économique du cireur leur ont fait traverser les siècles. Ils doublent les premiers rôles qui guettaient la célébrité dans la file d'attente de l'histoire. Les voici surgis au premier plan, en bras de chemise et en rupture avec l'histoire de l'art des puissants et de leurs portraits officiels. Bien qu'elle soit encore une occupation de nantis, déjà la photo bouleverse les catégories artistiques. Des anonymes surnagent au lieu de disparaître. Pire : c'est leur capacité à traîner et occuper l'espace public qui leur confère cette inédite persévérance.

Viollet-le-Duc reconnaîtra dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, vingt ans après son scepticisme initial, l'importance jouée par la photographie qui dresse des sortes de « procès-verbaux graphiques » des monuments avant travail de restauration. Il ajoute que « bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même<sup>39</sup> ». Daguerre avait-il repéré les personnages du boulevard du Temple et du Vert-Galant, surgis du fond des temps ? Pas d'assistant pour descendre en courant chasser les deux intrus ? A-t-il cherché au contraire à défier le mouvement, et délibérément décidé de fixer des anonymes ? Dans les deux cas, Daguerre recourt à une même construction de l'image : un axe central (boulevard, fleuve) traverse l'image, entouré de bâtiments de part et d'autre ; l'appareil de prise de vue est situé en hauteur ; l'horizon est haut placé, le point de fuite caché par une sinuosité ou une obliquité et le premier plan bâti en contrebas.

Mais ces « natures mortes » bien peu « naturelles » et pas tout à fait mortes sont-elles vraiment des représentations de villes ? Suffit-il de prendre n'importe quelle scène urbaine pour traiter de la ville ? À quel moment une localisation devient-elle un thème, ou le projet même du cliché ? Daguerre a posé un regard nouveau sur la ville pour la transformer en abstraction. On retrouve le mouvement qui animera plus tard les Becher ou Ed Ruscha publiant *Every Building on the Sunset Strip*<sup>40</sup>. Le photographe

<sup>38</sup> Analyses de Peter von Waldhausen rapportées par Jacques Roquencourt : [http://www.niepce-daguerre.com/boulevard\\_du\\_Temple\\_de\\_dag.html](http://www.niepce-daguerre.com/boulevard_du_Temple_de_dag.html)

<sup>39</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, article « Restauration », Paris, A. Morel, t. VIII, 1866, p. 33-34.

<sup>40</sup> Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, Los Angeles, 1966.



Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839.

[Daguerriéotype retourné pour retrouver la topographie parisienne].

«Je sais le soir,  
L'aube exaltée ainsi qu'un  
peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que  
l'homme a cru voir !»  
Arthur Rimbaud, *Le Bateau ivre*,  
1871.





Pourtant, malgré le retour du religieux, l'accumulation du savoir archéologique, le goût pour les traces encore lisibles dans la ville, le mythe de fondation semble avoir quitté les esprits, remplacé<sup>58</sup> par la hantise de la disparition des villes.

Les deux guerres mondiales se sont accompagnées de disparitions en masse de civils et de villes. « Les villes aussi sont mortelles », voilà la morale de l'histoire. Le risque d'une disparition volontaire hante désormais l'Europe. Le « *moral bombing* » déployé par l'aviation britannique dans les dernières années de la Seconde Guerre mondiale sur les populations allemandes semblait une simple question de stratégie militaire<sup>59</sup>. Elle est devenue l'enjeu d'un débat politique et civil sur la conduite d'une guerre, la place des civils et des villes : 600 000 victimes civiles allemandes, 3,5 millions de logements détruits, entre 30 et 40 mètres cubes de gravats par habitant dans les villes bombardées. Si la fondation des villes relève d'une symbolique et d'une mythologie, leur disparition renvoie désormais à l'urgence et au risque d'une guerre possible.

Le conflit développé au cœur de la vieille Europe en Yougoslavie a renforcé cette sensibilité. Bogdan Bogdanovic, architecte et ancien maire de Belgrade, en a conçu la notion d'urbicide entendu comme « meurtre rituel des villes ». Avec l'urbicide la violence s'empare de la ville d'abord en tant qu'objectif identitaire. C'est parce qu'elle est porteuse de sens, concentré de culture et de patrimoine, que la ville est détruite. « Comme si la ville était l'ennemi parce qu'elle permettait la cohabitation de populations différentes et valorisait le cosmopolitisme<sup>60</sup>. » Une telle destruction volontaire doit en outre être visible et médiatisée pour acquérir toute sa portée.

Mais le meurtre ritualisé des villes existe aussi dans une version civile. Il a commencé aux États-Unis, dans les années soixante-dix avec la destruction de la cité de Pruitt-Igoe. Vingt ans à peine après leur construction, ses bâtiments étaient rasés, et bientôt la cité tout entière était délibérément vidée de ses habitants puis détruite. « Lorsque vous voyez implorer Pruitt-Igoe, affirma Jane Jacobs, cela ne peut pas vous laisser indifférent<sup>61</sup>. »

Photogrammes tirés du film *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio [1982] sur une musique de Philip Glass.

Il suffit de trois années à l'architecte américano-japonais Yamasaki pour construire à St. Louis [Missouri] les 33 immeubles de 11 étages constituant l'ensemble résidentiel Pruitt-Igoe [1954-1956]. Il fallut cinq ans pour expulser, moins de vingt ans après, les habitants de ces 3000 appartements et détruire entièrement Pruitt-Igoe [1972-1976]. Quelques années plus tard, le même architecte n'assistera pas à la destruction d'un autre de ses bâtiments emblématiques, les Twin Towers... L'Occident a longtemps pensé la ville à travers le mythe de la fondation. Désormais, après Pruitt-Igoe, le 11-Septembre et quelques autres destructions programmées, toute ville est dans l'attente de sa destruction possible. On ne choisit pas ses mythologies.



<sup>58</sup> Exception faite de l'urbanisme israélien, conçu sur un double modèle de fondation religieuse et militaire : voir l'analyse de la tour de guet Homa Oumigdal dans Eyal Weizman et Rafi Segal, *Une occupation civile*, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2004 :

« La Homa Oumigdal représente l'origine, le prototype, le modèle et la matrice de l'architecture israélienne et, dans une large mesure, de la ville israélienne. » Tour de force de l'histoire : cette volonté de fondation à outrance est du même coup stratégie de captation et de destruction qui a été baptisée « spatioicide » par Jacques Lévy.

<sup>59</sup> Howard Zinn, *La Bombe, De l'inutilité des bombardements aériens*, Montréal, Lux, 2001 ; Winfried Georg Sebald, *De la destruction comme élément d'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004 ; Gert Ledig, *Sous les bombes*, Paris, Zulma, 2003 ; Sven Lindqvist, *Maintenant tu es mort*, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

<sup>60</sup> François Chaslin, *Une haine monumentale, Essai sur la destruction des villes en ex-Yougoslavie*, Paris, Descartes & Cie, 1997.

<sup>61</sup> Jane Jacobs, *op. cit.*, p. 9.

## « CES PLACES RÉGULIÈRES QU'UN INGÉNIEUR TRACE À SA FANTAISIE DANS UNE PLAINE »

Souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder, en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins. Ainsi ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues par succession de temps de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres, toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usants de raison, qui les a ainsi disposés. [...]

Il est vrai que nous ne voyons point qu'on jette par terre toutes les maisons d'une ville pour le seul dessein de les refaire d'autre façon et d'en rendre les rues plus belles ; mais on voit bien que plusieurs font abattre les leurs, pour les rebâtir, et que même quelquefois ils y sont contraints, quand elles sont en danger de tomber d'elles-mêmes, et que les fondements n'en sont pas bien fermes. À l'exemple de quoi je me persuadai qu'il n'y aurait véritablement point d'apparence qu'un particulier fit dessein de réformer un État, en y changeant tout dès les fondements, et en le renversant pour le redresser ; ni même aussi de réformer le corps des sciences, ou l'ordre établi dans les écoles pour les enseigner : mais que, pour toutes les opinions que j'avais reçues jusques alors en ma créance, je ne pouvais mieux faire que d'entreprendre une bonne fois de les en ôter, afin d'y en remettre par après ou d'autres meilleures, ou bien les mêmes lorsque je les aurais ajustées au niveau de la raison. Et je crus fermement que par ce moyen je réussirais à conduire ma vie beaucoup mieux que si je ne bâtissais que sur de vieux fondements.

### Descartes

*Discours de la méthode*, 2<sup>e</sup> partie, 1637.

**Et à l'aurore, armés  
d'une ardente patience,  
nous entrerons aux  
splendides villes.**

Arthur Rimbaud,

« Adieu », *Une saison en enfer*, 1873



# Villissima !

œuvres  
exposées

# Armelle Caron

Dans ce processus d'ordonnement méticuleux, chaque pièce de puzzle perd sa signification urbaine pour devenir pure forme. Il faudrait inventer un terme pour cette collection qui n'est ni sidérophilie (fers à repasser) ni entomologie (insectes), seulement pur plaisir de la forme isolée sans échelle ni fonction. Dans l'espace de la page, de la cimaise ou du poster, l'îlot du marché ou le pâté d'immeubles deviennent anonymes et se défont de leurs référents urbains. Et pourtant, mystère : c'est dans cette négation du tissu urbain que l'on comprend à quel point compte le vide entre les îlots : rues, places, réseau viaire deviennent la structure même de la ville. Les interstices comptent davantage que le bâti lui-même, ils se révèlent garants de l'urbanité. Ce faisant, chaque élément ne s'appauvrit pas, il acquiert au contraire la force de sa forme : la ville devient dessin, « continuité figurative » (Bettini), chaque élément est perçu dans sa relation au voisin. Le dessin se fait écrit, autonome, allègre et libéré. C'est d'ailleurs l'une des belles surprises de ce travail : la ligne, la grille et la géométrie se font joyeuses et irrévérentes. Aucune trace de petitesse ni de raideur, c'est au contraire un jeu de miroirs déformants. La ville était phrase ou poème, Armelle Caron en rédige une anagramme malicieuse.

→ *Venise / Venise rangée* - 2015

Deux panneaux de 235 x 185 cm  
pastel sec



Le travail d'Armelle Caron se nourrit d'une ambiguïté : une ville ? La ville ? De la ville ? Chacune de ses *Villes rangées* est un fragment de tissu urbain à l'état pur, pourtant tissé sur une ville précise : Istanbul, Paris, Budapest, mais aussi Sète (où elle réside), L'Isle-sur-la-Sorgue, Calais, désormais Venise. Formes parfois identifiables, souvent indéchiffrables, réduites à une myriade d'îlots urbains sans nom ni couleurs, privés de légendes et d'icônes touristiques.

Venise, pourtant : mythologie d'amoureux ? Produit d'appel ? Capitale du tourisme, archétype de ville-musée à jamais figée ? Non. Venise, la ville par excellence, dont on reconnaît les contours sinueux, imprévus et langoureux. Tout le contraire d'une structure rigoureuse. « Avant de construire leurs rues et leurs maisons, les Vénitiens ont dû consolider, ancrer leur sol ; renforcer avec des pylônes le fond boueux et mouvant des îles [...], construire la base même, nécessaire à l'affirmation de leur volonté de survivre et donner à leur vie une forme et un destin. »

Nous pouvons alors dire avec Sergio Bettini que Venise est la « ville » [*Venise, Naissance d'une ville*].

Sans avoir jamais mis les pieds dans telle ou telle ville, disons Reykjavik, l'opération de classement urbain lancée par Armelle Caron nous parle, ou plutôt parle de nous : qu'est-ce qui fait ville ? Pourquoi les mêmes éléments ordonnés différemment ne pourront-ils jamais prétendre à constituer une trame urbaine ?



# Bodys Isek Kingelez

Un irrésistible festival de formes et de couleurs : tel est ce qui vient à l'esprit pour désigner les vastes cités de Kingelez. Cités idéales ? Utopiques ? Ces « architectures maquettiques », qu'il appelait également « extrêmes maquettes » s'inspirent de villes africaines. Elles constituent un modèle, ou plutôt un contre-modèle opposé à la triste réalité d'un développement urbain incontrôlable (quatre Africains urbains sur cinq habitent dans une ville non reconnue comme telle ; leur nombre pourrait dépasser 1,2 milliard en 2050). Mort au mois de mars 2015, Kingelez débute comme professeur de lycée à Kinshasa-Brazzaville (plus de dix millions d'habitants) avant d'obtenir tardivement une reconnaissance institutionnelle. Son œuvre constitue une résistance à la fois esthétique et politique face à une réalité urbaine fascinante et repoussante. *Medicaments City* appartient à une série de plus de cent maquettes nourries d'une pratique de récupération de papier, carton et plastique. Les œuvres de Kingelez, gestes plastiques sans échelle ni référent extérieur, ressemblent d'abord à des bouffées délirantes : des panaches colorés, volutes libérées par une formidable énergie créatrice, plus proches des machines de Jean Tinguely que de modèles architecturaux. Elles sont de dimensions presque modestes : entre cinquante centimètres et deux mètres de côté, rarement plus d'un mètre de hauteur. Peu de chose si l'on considère les métropoles africaines. Et pourtant, elles semblent infinies dans le détail, le nombre, la variété. L'artiste a capté la démesure

urbaine et son énergie sauvage. Ses villes mouvantes nous aspirent au risque de paralyser nos capacités d'analyse. Lors de l'exposition à la fondation Cartier, en 1995, Ettore Sottsass s'interrogeait : « Qu'est-ce donc qui fait tenir les morceaux du paysage ? Les innombrables éléments qui composent le paysage physique et social des métropoles occidentales ? Le soleil ? Les pluies ? Les vents ? Le lourd béton faussement éternel ? Les flots sombres de gens qui marchent au hasard vers des destins inconnus suivant des itinéraires et des horaires mystérieux ? Qu'est-ce qui donne sa cohésion au paysage lacustre des métropoles sans horizon ? » Derrière ce joyeux désordre haut en couleur surgissent tôt ou tard des interrogations sur nos vies et nos villes, ainsi que sur notre aptitude à jouir de la démesure. L'âge classique avait inventé le sublime, sentiment d'absolu né de la contemplation d'une nature excessive et démesurée. Sommes-nous séduits par notre capacité à produire la démesure ? Par l'efficacité de simples tubes en carton de récupération à figurer des façades implacablement réfléchissantes et climatisées ? Quel sens attribuer au titre *Medicaments City* [ville des médicaments] qui fait écho au travail *Le Modèle Barcelone* de Julia Montilla : thérapie par la maquette, par la plaquette ? Forme de catharsis, à la fois purge et thérapie des passions, transformation de l'émotion en pensée ? En quoi l'optimisme lucide de Kingelez rejoint-il le calme effroi de Hema Upadhyay ? Il est rare de trouver tant d'énergie joyeuse au sein d'une telle lucidité.



↑ *Medicaments City* - 2003

90 × 251 × 204 cm

plexiglas, carton, plastique, matériaux divers

# Table

<b>Liminaire</b>	5
<b>DES ARTISTES ET DES VILLES</b>	6
<b>Étant donné la ville</b>	7
<b>Sortir des haines</b>	11
<b>La ville à la main</b>	11
<b>L'écriture au cœur de la ville</b>	15
<b>Des villes, des romans, des listes...</b>	16
LE POÈME DES SÉCRÉTIONS CLAUDE LÉVI-STRAUSS	16
POLYPHONIE, PROUSTIPHONIE MARCEL PROUST	16
SORTIE DE VILLE CLAUDE SIMON	17
CHORÉGRAPHIE URBAINE JANE JACOBS	21
« JE RECONNAIS LES MORTS À LEURS VOIX » PATRICK MODIANO	27
<b>Miniaturiser</b>	28
UNE VILLE À ÉCHELLE MINUSCULE PAUL AUSTER	31
DES ESPACES JETÉS ENTRE LES HOMMES GIACOMO LEOPARDI	37
<b>Ville-écran</b>	38
NEW YORK, BIEN RAIDE, LÀ, PAS BAIANTE DU TOUT LOUIS-FERDINAND CÉLINE	40
<b>Photo-graphies &amp; cinéματο-graphies</b>	51
<b>Dynamiques</b>	56
UN PAISIBLE DÉSERT PARMI LA CONFUSION DESCARTES À GUEZ DE BALZAC	65
<b>Mythologies : fonder et détruire</b>	67
DES VILLES JEUNES ET MALADES CLAUDE LÉVI-STRAUSS	68
« CES PLACES RÉGULIÈRES QU'UN INGÉNIEUR TRACE À SA FANTAISIE DANS UNE PLAINE » DESCARTES	71
UNE VILLE QUI S'EN VA SANS MOTIF HENRI MICHAUX	73
<b>Limites, cercles, enceintes</b>	76
VENISE, VILLE PLUS QUE VILLE SERGIO BETTINI	81
<b>Les sciences sociales et l'art</b>	82

LE PASSÉ AGISSANT SIGMUND FREUD	83
AU CONFLUENT DE LA NATURE ET DE L'ESTHÉTIQUE CLAUDE LÉVI-STRAUSS	86
<b>Qui fabrique l'image ?</b>	88
BABEL, EN ATTENDANT LA CATASTROPHE KAFKA	91
LE CHEMIN DE L'ÉTRANGER JOHN B. JACKSON	92
<b>L'éducation du regard</b>	94
LE FILM DE LA VILLE PASSÉ À L'ENVERS REM KOOLHAAS	97
<b>VILLISSIMA!, ŒUVRES EXPOSÉES</b>	
ARMELLE CARON	104
BODYS ISEK KINGELEZ	106
MOHAMED BOUROUISSA	108
TONY CRAGG	110
ALEXEY TITARENKO	112
MATHIEU PERNOT	116
RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL	120
ANDREA BRANZI	124
OMA / REM KOOLHAAS	126
UG	128
BRIAN ALFRED	130
NIGEL PEAKE	132
JORDI COLOMER	136
NEAL BEGGS	138
GREG SHAW	140
FRANCESC RUIZ	142
THIERRY COHEN	144
CHRIS WARE	148
FRANCESCO PIGNATELLI	150
HEMA UPADHYAY	154
JOANA HADJITHOMAS & KHALIL JOREIGE	156
RAJAK OHANIAN	160
MAZEN KERBAJ	162
PHILIPPE APELOIG	164
NICOLAS AIELLO	166
PAT SHANNON	168
DES ALLUMETTES ET DES VILLES	170
VILLES EN GROSSES LETTRES	174
ALAIN DECLERCQ	176
JULIA MONTILLA	178
MEHDI ZANNAD	180