

## Énoncer la ville Notes sur *Les Bâtisseurs*

«Méthode : il faudrait, ou bien renoncer à parler de la ville, à parler sur la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment, familièrement. Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes tout préparés, oublier ce qu'ont dit les urbanistes et les sociologues.»

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, 1974

La tradition de la commande publique en photographie remonte presque à la naissance de celle-ci. Ses manipulations étaient encore fort hasardeuses quand, en 1851, par la voix de Mérimée et de la Commission des monuments historiques qu'il présidait, l'État français demanda à cinq photographes de rapporter à Paris les images de cent soixante-quinze édifices, en vue de leur restauration. Jusqu'à la plus récente Mission photographique de la Datar et ses nombreux épigones, la commande photographique fut souvent liée à la recension du bâti, de l'habiter, de la physionomie des territoires. D'une commande à l'autre, les enjeux de la production du document ont évolué. Dans le meilleur des cas, les critères d'objectivité ont été abandonnés ou, plus exactement, les commanditaires tiennent désormais pour acquis que la transparence est un style, tel le «style documentaire» élaboré par Walker Evans. Quelque chose de l'ordre du spéculaire et du constat est néanmoins escompté, car les acteurs publics ne laissent pas de s'en remettre à la photographie lorsqu'il s'agit de représenter une ville, une région, un territoire.

Produire une série photographique représentant Hérouville Saint-Clair, telle est la mission que Sabine Delcour s'est vue confier par le Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, en 1999. Une manière pour le commanditaire d'inclure sa propre ville dans une exposition consacrée à l'imaginaire des espaces et de leur aménagement («Imaginons, un lieu», mars-juin 2000). Car déployée à partir du début des années soixante alentour d'un ancien village qui forme aujourd'hui l'un de ses quartiers, Hérouville Saint-Clair a été largement marquée par les utopies qui ont porté la construction des villes nouvelles en France. Outre sa conception en cinq îlots reliés par des passerelles, un circuit piétonnier entièrement séparé des voies automobiles, une circulation sans feux tricolores ou la suppression des rues au profit d'allées sillonnant des espaces ouverts sont, parmi d'autres, autant de projets qui lui ont valu l'appellation de «Brasilia normande».

Signifiant la liberté qui lui a été accordée, Sabine Delcour avoue qu'elle «aurait pu photographier [ses] pieds à Hérouville»<sup>1</sup>. Sous-jacente à la question de savoir pourquoi ce geste égocentré ou tout autre aussi minimal ne fut pas mis en œuvre, il y a celle de savoir ce que signifie représenter une ville, car telle est finalement la seule contrainte que présente une commande de ce genre lorsqu'elle s'en remet à la photographie : la précision du référent. Entre l'artiste et le commanditaire, tout se joue dans la reconnaissance des lieux. Au sens de l'exploration d'un territoire inconnu pour l'un, au sens d'une possible identification d'un environnement familier, pour l'autre. S'affranchissant de cette ultime contrainte, en 1991, le photographe Allemand Michael Schmidt est allé jusqu'à remettre des photographies prises à Berlin parmi celles qu'il avait prises à Correggio, près de Modène, à la demande de Linea di Confine, son commanditaire. Il posait ainsi la question de savoir ce qu'est la spécificité d'un lieu, d'une ville, dont la quête motive aujourd'hui la commande photographique relative à un territoire.

De Louis-Sébastien Mercier à Georges Perec, la ville n'est jamais advenue à l'esprit que là où tombe l'évidence de son appréhension. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un essai d'anticipation de ce que serait Paris en *L'An 2440*, le premier considère que «des milliers d'hommes qui viennent se réunir sur le même point, qui habitent des maisons à sept étages, qui s'entassent dans des rues étroites, qui rongent, qui dessèchent un sol déjà épuisé, tandis que la nature leur ouvrait de tous côtés ses vastes et riantes campagnes, présentent un spectacle bien étonnant à l'œil du philosophe»<sup>2</sup>. Le second, dans ses exercices de description d'espaces de toutes espèces ne dit pas autre chose en suggérant de «continuer [à observer la rue] jusqu'à ce que le lieu devienne improbable, jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que ne sache plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...»<sup>3</sup>. La déterritorialisation est l'une des conditions d'accès à un tel regard, qu'elle soit le produit d'un anachronisme, d'une transposition du visible dans le langage jusqu'à l'épuisement. Dans le cas de Sabine Delcour, elle résulte de sa situation d'étrangère à une ville qui, pour un temps donné, lui a

<sup>1</sup> . Entretien avec l'artiste.

<sup>2</sup> . Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440 (1770)*, Paris, Éditions France Adèle, 1977, p. 59.

<sup>3</sup> . Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 73-74.

réservé un espace, une résidence, en échange du produit de son regard dont, de fait, il est attendu qu'il s'exerce hors de l'évidence, hors de toute transparence.

Bien qu'elle participe de la révolution industrielle, qui fut aussi révolution urbaine, la photographie ne restitue rien de ces bouleversements, du mouvement tumultueux et de l'émergence de la foule qui en naissent. Par la fixité qu'elle réclame de ses sujets, elle en contrecarre même la spécificité. Elle ne montre qu'une ville déserte, parfois traversée de corps fantomatiques. Vides de tout habitant, c'est en quelque sorte à un état primitif de la photographie que les images de Sabine Delcour semblent revenir. Du centre hospitalier au château d'eau métallique dont la silhouette résolument moderne orne le blason de la ville, en passant par la cheminée de l'ancienne fonderie et le centre commercial Carrefour, chacune de ses images présente une architecture ou un site que son aspect ou sa fonction transforme en repère pour qui vit et se déplace quotidiennement à Hérouville. Mais nul véhicule, nul piéton à leurs abords n'indique que ces constructions sont prises dans le réseau d'une activité urbaine. «J'ai envisagé la ville comme une maquette»<sup>4</sup>, précise Sabine Delcour. Mais si ce parti pris reflète le sentiment de viduité qu'elle a ressenti lors de ses déambulations à Hérouville, il inscrit avant tout cette série dans la continuité d'un projet esthétique élaboré au gré des territoires qu'elle sillonne sur commande, qu'il s'agisse de la banlieue parisienne ou de la campagne du Val de Dronne, en Dordogne<sup>5</sup>.

C'est en 1992, dans le cadre d'une mission sur les transports en Seine-Saint-Denis que Sabine Delcour a choisi d'abandonner la souveraine confiance en l'enregistrement photographique — au cœur de l'histoire de ce médium — pour travailler à partir des ressources que présentent ses carences, sa faillite. Celle qui, par exemple, se révèle manifeste face à l'épaisseur de l'expérience et du vécu immanquablement attachés à l'appréhension d'un territoire. Sa proposition fut de placer dans l'espace même de ses photographies des bribes de descriptions et de conseils que d'anciens guides touristiques fournissaient sur les villages que furent Drancy, Aulnay-sous-Bois ou Bobigny. «Bien noter, écrit Perec, que la ville n'a pas toujours été ce qu'elle était. Se souvenir, par exemple, qu'Auteuil fut longtemps à la campagne»<sup>6</sup>. Dans un tel anachronisme réside la richesse sémantique du hiatus, lequel, s'il procède de l'interruption, de la césure, est également, selon une acception vieillie, ce qui offre une solution de continuité entre deux états, deux situations. Dans ses séries *UK 76* ou *US 77*, Victor Burgin avait déjà exploré la distance critique que pouvait produire, par exemple, l'insertion d'un poème victorien célébrant la famille dans une photographie représentant une mère et ses enfants aux côtés d'un scaphandre d'astronaute, dans un musée de l'espace. Chez Sabine Delcour l'anachronisme se glisse jusque dans la technique de prise de vues. En effet, depuis cette première commande en Seine-Saint-Denis, elle emploie une chambre photographique des années trente dont l'état ne garantit pas l'émulsion du plan-film de toutes sortes d'altérations. D'où les scories diverses et les bords voilés par quelque intempestif rayon de lumière qui apparaissent ici et là. À la manière du dépôt de poussière que Duchamp demanda à Man Ray de photographier avant de le fixer définitivement sur l'immense dispositif optique que formait le *Grand Verre*, de telles traces prennent acte d'une faillibilité, mieux, elles incorporent le défaut au système, l'accident à l'outil. Outre l'inscription du processus photographique, les images portent également la marque du producteur et du dispositif. Souvent prises à même le sol elles doivent d'abord se défaire d'une masse indistincte de matière, avant que la perspective ne reprenne ses droits et laisse apparaître un paysage urbain tronqué, amputé. À suivre Sabine Delcour, on peut se demander si Hérouville, comme la plupart des sites qu'elle photographie, ne serait pas semblable à la ville de Zemrude dont la forme, explique Marco Polo à Kublai Khan, est déterminée par «l'humeur de celui qui la regarde. [...] Si tu marches le menton sur la poitrine, les ongles enfoncés dans la paume de la main, ton regard ira se perdre à ras de terre»<sup>7</sup>. Destinée à accueillir les témoignages d'un autre temps dans la série *Transport* (1992-1993), cette zone floue forme ici comme un socle naturel sur lequel figurent tour à tour quelques architectures célibataires. Rappelant l'un des principes fondamentaux du bâti qui consiste à ramener un relief au plan, une telle organisation de l'image réaffirme aussi la part de la terre contre laquelle se forme l'ambition esthétique de l'architecture. Découvrir une ville nouvelle en s'y promenant c'est de part en part faire l'expérience physique, visuelle et intellectuelle d'une volonté d'agencement, d'organisation, que l'on juge réussie ou non. Pour ceux qui y vivent, l'enjeu réside dans l'appropriation de cette volonté, de ce plan d'aménagement. «On a bien tous le sentiment qu'on est en train de construire, on n'est pas en train de modifier, c'est différent dans l'esprit», peut-on lire parmi les bribes de paroles que Sabine Delcour a recueillies au gré de ses pérégrinations dans Hérouville — dans la ville, l'étranger de passage délie les langues. Car loin de négliger la part du langage et l'indispensable dialectique qu'il installe face aux images, à la manière de l'ethnologue, elle s'est abandonnée à l'«étrange orgueil [que recèle] cette prétention à vouloir entendre humblement ce que disent les hommes»<sup>8</sup>. Transcrits avec le souci de conserver quelque chose de l'expression orale, une sélection de témoignages figurait ainsi dans l'exposition *Imaginons, un lieu.*, aux côtés des huit photographies remises aux commanditaires. Ces livres propos étaient consignés sur un

<sup>4</sup>. Entretien avec l'artiste.

<sup>5</sup>. Voir *Photographie en Val de Dronne, regards sur le territoire*, Bordeaux, Éditions le Festin, Centre culturel de Ribérac, 2000.

<sup>6</sup>. Georges Perec, *op. cit.*, p. 84.

<sup>7</sup>. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, trad. de l'italien, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 81.

<sup>8</sup>. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 20.

support de même format que les photographies (130 x 100 cm) ainsi que dans un livret librement diffusé qui a pour titre: *Les Bâisseurs*. Par l'évocation d'une relation amoureuse avec cette ville ou du centre-ville manqué par les architectes, les figures absentes de ses images ressurgissaient ainsi sous la vigueur de la parole vive. Dans une analyse des pratiques quotidiennes de la ville, Michel de Certeau parle d'«énonciations piétonnières», voyant dans la praxis du piéton la transformation de la ville en espace, l'articulation du bâti en langage. «Les jeux de pas, écrit-il, sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. À cet égard, les motricités piétonnières forment l'un de ces «systèmes réels dont l'existence fait effectivement la cité». [...] L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés»<sup>9</sup>. Cet acte agit comme «un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue)»; marcher est *une réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue)»<sup>10</sup>.

Emmanuel Hermange, *Wharf 02*, novembre 2001.

---

<sup>9</sup>. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990, p. 147-148. De Certeau cite pour sa part Ch. Alexander, "La cité semi-treillis, mais non arbre", dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1967.

<sup>10</sup>. *Op. cit.*, p. 148.