

Un espace urbain déplié

Texte de Geneviève Loup

Écrit et publié à l'occasion de l'exposition «Décartographie» de Véronique Goël,
à la Médiathèque du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève

À l'occasion d'un séjour dans un atelier situé au centre de la Vieille Ville de Barcelone de juillet à décembre 2004, Véronique Goël a réalisé plusieurs séries de photographies et deux courts-métrages. Ces œuvres dressent une topographie des transformations sociales et politiques dont l'architecture et l'urbanisme sont les symptômes. En investissant ce territoire qui lui était jusqu'alors complètement inconnu, elle découvre la spécificité de chaque quartier; cependant, l'ancien site de production industrielle du Poblenou a fait l'objet des destructions et reconstructions les plus marquantes. Bien que cette partie de la ville (surnommée pendant longtemps la Manchester catalane) ait fait la richesse économique de Barcelone dans l'Espagne du 19^{ème} siècle et durant le franquisme, de vastes travaux de restructuration et de reconstruction commencés pour les Jeux Olympiques de 1992 ont conduit à sa destruction. Déconcertée par l'ampleur et l'illisibilité de ce territoire en friche, Véronique Goël contacte Joan Roca, historien barcelonais dont les recherches portent sur le quartier. Cette rencontre lui donne accès à l'association de sauvegarde du patrimoine industriel ainsi qu'aux archives photographiques du Poblenou. Cependant, cette réappropriation parcellaire de l'histoire industrielle et ouvrière de la ville implique également une prise en considération de l'histoire politique du franquisme. Pour ce faire, les essais de l'écrivain Manuel Vázquez Montalbán offrent des repères importants. En parallèle, titres et fragments d'articles du journal local qu'elle lit quotidiennement, ainsi que d'El País et du Monde sont découpés et collés dans un cahier. Associé à la récolte d'articles extraits de la revue d'architecture et d'urbanisme *Quaderns*, ce matériau de travail se voit mis à l'épreuve lors des prises de vue réalisées dans le réel.

Présentée dans le contexte de la triennale initiée par le Centre de la photographie Genève, les « 50 Jours pour la Photographie à Genève », édition intitulée *La revanche de l'archive photographique*, l'exposition *Décartographie* de Véronique Goël problématise les passages réversibles du site à la représentation. Fondées sur des archives multiples, les images de Véronique Goël entrechoquent les strates sédimentées des réaménagements urbains. La valeur documentaire de ces images s'articule à partir d'une partie de l'histoire située hors champ, réalité invisible de la ville. La forme dialectique de ses prises de vue met en perspective une lecture subjective de documents et l'articulation, par les moyens du

montage, d'un système de relations entre des événements disparates. L'histoire n'est ainsi pas envisagée comme un ensemble d'enchaînements continus, mais comme un découpage travaillé par des ruptures. Ce travail de reconstitution permet d'appréhender le document à partir d'un point de vue critique. Comme l'affirme Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*,

« [...] par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers de laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. »¹

Cette analyse singulière a pour enjeu d'engager un « geste d'écriture » qui transforme et renouvelle l'approche du document.

Alors même que les images saisies à Barcelone travaillent la mémoire d'un lieu, le contexte de l'exposition offre des résonances particulières par rapport à ces questions. L'espace de la Médiathèque a fait l'objet de différentes affectations, passant d'un site de production industrielle (dont les traces sont encore présentes dans la pièce même) à un lieu dédié à la conservation et à la consultation publiques de bandes vidéo. En repartant de la particularité de ce lieu, un espace de travail et de monstration, deux vitrines remettent en scène le matériau de recherches. Cartes, photographies, articles, publicités ouvrages et photographies retracent d'une part les transformations successives de certains quartiers et principalement la disparition de l'ancienne zone industrielle du Poblenou, et d'autre part la confrontation de cette destruction à des repères essentiels sur l'histoire du franquisme. Ce matériau de recherche, tant la promotion publicitaire de la ville que les images d'archives, est réinvesti dans les deux vidéos diffusées en boucle.

¹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Ed. Gallimard, 1969, p. 14.

Introduit par un plan de la ville qui rend compte des zones de transformation, *Poble No* (2007, vidéo, 30') confronte la géométrie d'un espace construit au mouvement incertain d'une rupture. Dans le générique, le motif de la grille évoque l'urbanisme graphique de Cerdà. Le défilement latéral par lequel le titre advient annonce les séries de travellings qui vont suivre. La linéarité des mouvements est contrecarrée par un glissement de sens. Le nom du quartier ouvrier du « Poblenu » qui a fait l'objet d'une adaptation au castillan sous le franquisme par l'adoption de « Pueblo Nuevo », est transformée dans le titre du film par une césure qui souligne la négative d'une disparition.

Le premier travelling latéral qui longe les façades d'immeubles depuis une voiture reproduit ce passage du construit au détruit. Le champ de vision d'abord limité par les murs des bâtiments se fend par l'apparition brutale d'une percée de terrains en friche. La zone dévastée est rapidement occultée par des grilles de chantier et des panneaux d'affiches immobilières. Un texte défile en surimpression, indiquant la croissance exponentielle du nombre d'habitants à différentes périodes du 20^{ème} siècle. En parallèle, la bande-son passe d'une composition pour piano préparé à l'énonciation de l'inflation du nombre d'entreprises et aux données économiques qui en résultent. À l'investissement engagé par la collectivité dans les infrastructures publiques répond la démesure des bénéfices de secteurs privés qui investissent dans la construction de nouvelles surfaces commerciales et d'appartements, avec pour conséquence, la violente augmentation des prix des logements. De même, les pressions exercées sur les locataires génèrent une réaction manifestée par de nombreux graffitis, traces qui révèlent que l'occupation du territoire constitue un enjeu central.

Se pose la question d'une forme possible à donner à la disparition des quartiers effacés. Le recours à des documents photographiques permet de confronter le passage d'une économie de production industrielle rendue visible par l'architecture à une économie immatérielle et spéculative de prestations de service. Reconstituer l'histoire d'un quartier, c'est également tenter de prendre en considération des indices incertains et les articuler en dépit de leur dissémination. Les raccords formels du montage suturent les images d'archives en noir et blanc avec des parties du quartier actuel, sans pour autant nier l'existence des ruptures. À titre d'exemple, à la perspective cernant en ligne de mire la tour Agbar dans un plan fixe répond le zoom sur une image d'archive. L'inscription de l'architecture dans un contexte urbain et historique se voit ainsi problématisée par une série de déplacements qui élargissent la conscience de l'espace-temps.

Dans *Agbar* (2005, vidéo, 11'), vidéo tournée avec sa petite caméra avant de quitter Barcelone fin décembre 2004, ces questions sont réinvesties. Le prologue présente en plan serré et en légère contre-plongée un fragment de la tour qui, par un effet de montage, semble s'encastrent dans les autres bâtiments du quartier. Un deuxième plan plus éloigné

donne à voir la tour qui surplombe les autres architectures. Le texte d'une affiche promotionnelle de la ville de Barcelone est lu par des voix off en castillan, français et en anglais par moments superposées. L'idéologie du progrès transparaît dans le modèle transposé de la ville américaine. Suite à un plan intermédiaire, un plan analogue au précédent intervient, associé à la lecture d'une liste des fonctions d'utilisation des étages. Sur le dernier plan, est énoncé le texte de présentation de la tour Agbar par l'architecte Jean Nouvel. Tandis que le discours tente de justifier de manière implicite les problèmes d'intégration dans le paysage urbain par l'évocation du flux de la masse et de la continuité de la forme avec la terre, cet argument se voit contredit par la violente rupture visuelle que produit la hauteur de 145 mètres. Par ailleurs, cette rhétorique vide occulte toute préoccupation qui concerne l'inscription du bâtiment dans un tissu urbain et le passé industriel de la ville.

Dans son texte intitulé «*Kammerspiel* de Dan Graham», Jeff Wall décrit les enjeux politiques et sociaux de l'architecture de verre:

« Le bâtiment paraît dépourvu de mystère, une simple quantité d'espaces régulièrement additionnés, tout en haut desquels l'on sait que doit être située la zone urbaine privilégiée, *par excellence*, le niveau directorial (*executive*). Les transitions sociales d'un niveau à l'autre ont disparu de la structure qui abrite de grandes sociétés ou institutions, mais les usages veulent que les niveaux élevés soient le siège (*site*) de la direction générale, de l'autorité et du pouvoir, ce qu'implique une vue dominante sur la ville de cette hauteur. [...] Ainsi la distance qui sépare le spectateur du point de fuite de son imagination est démystifiée, parce qu'elle est aisément calculable. [...] Il n'y a pas moyen de localiser un seul point précis sur lequel pourrait se fixer le fantasme à propos du pouvoir qu'implique cette architecture. »²

La description que fait Jeff Wall de la hiérarchisation spatiale fait écho à la liste descriptive des fonctions d'utilisation et les destinataires des étages énoncée dans la vidéo de Véronique Goël. En effet, l'organisation même de la tour d'Agbar redistribue les classes sociales en plaçant les bureaux de la direction au sommet et ceux des autres employés dans les étages inférieurs. En réponse à l'organisation de ce système de valeur qui catégorise les individus selon leur pouvoir, la structure de la vidéo de Véronique Goël interroge les relations

² Jeff Wall, « *Kammerspiel* de Dan Graham » in *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris : Ed. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, p. 140.

entre cette disposition des espaces et une logique du regard. Par leur durée, les plans fixes permettent à l'attention de se concentrer. De légers recadrages redimensionnent la profondeur de champ, reprenant le même sujet sous un autre angle afin d'approfondir la lecture des différences. L'association avec les trois types de textes rejoue à chaque plan le contexte dans lequel s'inscrit l'architecture.

Induisant un parcours mobile analogue à un travelling, les photographies d'*Hotel Comercio* (2007-2010, doubles bandes photographiques et texte) déploient des problématiques autour du passage. Les six séries prises dans le centre-ville touristique, ainsi qu'une série réalisée au-dehors, se succèdent dans une continuité, passant d'un mur à l'autre avec pour seule scansion la porte. Cette série d'images, d'abord présentée dans le contexte du livre éponyme, travaillait alors la lecture fragmentaire par la mise en page sur la double page. Exposée en 2007 au Forum d'Art Contemporain de Sierre en une seule bande, elle se voit redoublée dans ce nouveau contexte. La juxtaposition des images confronte des rapports contrastés : ordre public, nettoyage et tensions conflictuelles liées aux différentes formes de nuisance. Ce double mouvement entre la tentative de faire disparaître ce qui ne correspond pas à une représentation idéalisée de l'espace urbain (poubelles et sacs à gravats des rénovations) et les revers de la réalité : l'omniprésence des sans-abris et les dommages du tourisme perceptibles par les banderoles accrochées aux immeubles. Les filets de textes en trois langues différentes qui bordent les images produisent des informations immédiates et parcellaires. Les différents niveaux de lecture générés par le montage des bandes procurent à ces données économiques, sociales, politiques et judiciaires une autre densité, ralentissant ainsi le parcours le long des murs.

Masamor (2008-2010, photomontage) convoque une autre forme présente dans l'espace urbain, celle du panneau d'affichage. Cette série d'images, d'abord présentée sur l'une des cinq colonnes Morris exposées en 2008 lors de *Bex & Arts*, se voit ici déroulée sur un mur. Les grilles qui séparent le bâti du territoire en chantier trament l'espace en rappelant l'ancien plan urbain de la ville. Les surfaces d'affiches publicitaires essentiellement liées au marché immobilier aplatissent les volumes complexes des bâtiments et des espaces creux des percées. La linéarité des espaces urbains se voit ainsi contrastée par les masses informes des tertres et les couleurs criardes des graffitis dont les revendications tentent de redonner place aux rapports humains.

Bien qu'elle soit placée dans un espace qui n'est pas immédiatement visible, la photographie d'*Interférence* (2005-2010, impression jet d'encre sur papier, 148 x 210cm), impose sa présence par son format. Saisie depuis la rue, elle cadre un trottoir et la partie d'une façade. Entre les deux arbres qui bordent la scène, dans l'angle d'une devanture vitrée, un corps allongé est recouvert

d'une couverture grise. L'intervention discrète mais dissonante de cette figure arrête le regard dans son parcours. La vitrine qui attire habituellement l'attention n'expose qu'un store baissé. Ce qui est à l'écart acquiert ainsi une autre présence, déplaçant la hiérarchie bien établie du régime des visibilitées.

Ce que les différentes œuvres de Véronique Goël décrivent, ce sont ces micro stratégies mises en place afin de défendre une place au sein d'un espace public. L'occupation du territoire urbain passe par l'investissement d'une visibilité. Architectures, passages, vitrines, panneaux d'affichages, graffitis font l'objet d'une analyse qui déconstruit les rapports entre le champ et le hors-champ. Par la composition de ses images mêmes, Véronique Goël rend compte de la réalité stratifiée d'un espace-temps spécifique.

Geneviève Loup