

la recherche

photographique

Autopsies
de la ville



Mentalité urbaine, mentalité photo- graphique

Guy Bellavance

La relation de la photographie à la ville tient d'une convergence latente, elle est le lien d'une même modernité. De la tradition photo-documentaire la plus stricte à la mouvance conceptualiste actuelle, en passant par cette tension surréalistes-constructivistes qui structure les premières avant-gardes, se joue ainsi entre la photographie et la ville quelque chose qui tient d'une mentalité commune, moderne, et qui déborde les clivages esthétiques, une sorte de réciprocité, une équivalence, qui les destinait à se rencontrer, qui les empêchait de se manquer.

Proximité et distance de la ville

Il faut d'abord considérer de plus près cette relation de réciprocité, cette équivalence. Elle apparaît par exemple très nettement dans les propos, souvent convergents, et également fondateurs, qu'ont tenus respectivement Georg Simmel sur la grande ville moderne au début du siècle¹ et Walter Benjamin sur la photographie par la suite². Les réflexions des deux auteurs procèdent d'une même démarche : cerner les conditions de l'identité moderne. L'un et l'autre placent au principe de cette identité en formation, l'un à travers la photographie, l'autre à travers la condition urbaine, un même jeu de proximité et de distance, comme une sorte d'obligation de trouver la « bonne distance » — apprendre, pour ainsi dire, à gérer les proximités et les distances. Tous deux associent la photographie et la ville à ce processus d'objectivation.

Cela est explicite chez Benjamin, dont les propos sur la photographie, suscités notamment par les images du Vieux Paris d'Eugène Atget, procèdent simultanément d'une appréhension de la ville moderne et de ses transformations, sur





Axel Hütte. *Finsbury Market*, Londres (1982-1984). 41 x 55 cm. Allemagne.

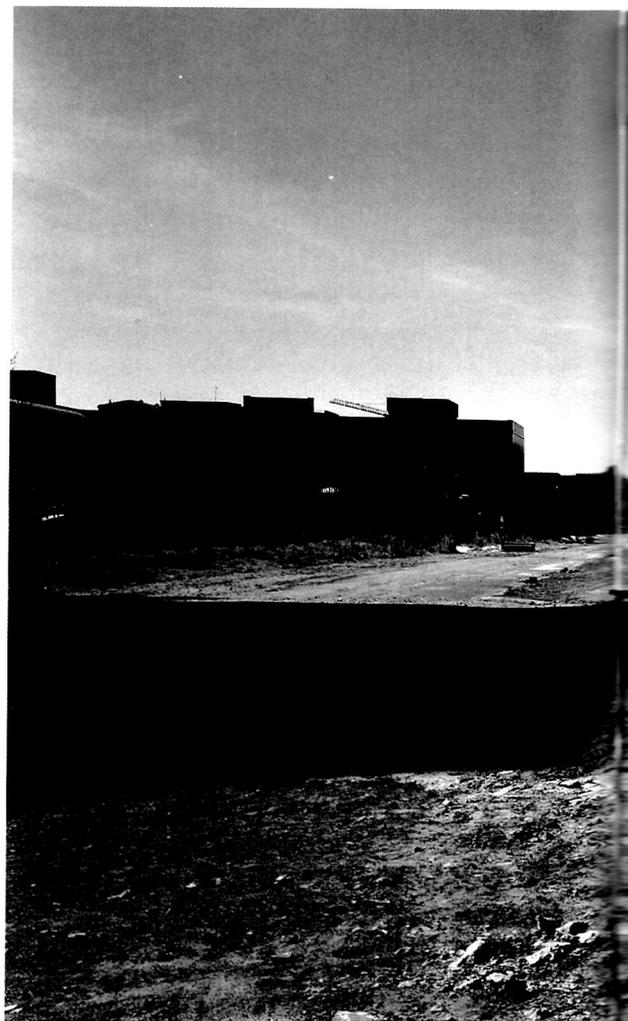


Dennis Adams. *Sans titre*, extrait de la série «Port of View», Marseille (1992). Etats-Unis.

fond de disparition de la ville ancienne, ou de dépeuplement. Ces photographies sur lesquelles s'évanouissent les habitants des vieux quartiers servent ici d'éléments déclencheurs. Ce que dit Benjamin au sujet de la faculté qu'elles ont d'éloigner ce qui est proche, de rapprocher ce qui est lointain, l'effet d'étrangeté et de proximité, d'exotisme proche («unique apparition d'un lointain si proche»), correspond en outre point par point à la définition que donne de son côté Simmel de la position formelle de l'«étranger», figure centrale de son analyse de la mentalité métropolitaine et figure généralisante de la condition urbaine moderne. L'étranger réunit deux caractéristiques généralement opposées : d'un côté l'errance, la libération par rapport à tout point donné dans l'espace; de l'autre le fait d'être néanmoins fixé en un point, figure de mobilité subjective, ou de mobilité sans déplacement. Ce n'est pas un extraterrestre — les extraterrestres sont au-delà de la proximité et de la distance, et ce n'est pas non plus un simple touriste de passage.

Ce citoyen, étranger familier, ordinaire mais inquiétant, étranger de l'intérieur, évoque directement cette figure de l'homme des foules que Benjamin poursuit dans la foulée de Poe et de Baudelaire, citoyen délinquant, déviant, bifurquant, qui sait s'appliquer à disparaître dans la foule, et qu'il place d'ailleurs à la naissance du roman policier. Benjamin appréhende du même coup les «théâtres du crime» d'Atget comme une invitation à recueillir les indices de cette disparition, justifiant en dernier recours l'oïseté du flâneur par cette fonction de détective incognito, émergence du «privé» dans ce qui reste du public, devenu foule. L'étranger de Simmel condense quant à lui deux visages extrêmes de l'errance urbaine, le sans-abri ou le cosmopolite, envers et endroit d'une même identité moderne, constituée au bord du soi, à la frange, excentrique.

Les deux discours impliquent une homologie de la ville et de la photographie, une sorte d'équivalence, ontologique ou existentielle, des deux conditions, photographique et urbaine. On a là, pour ainsi dire, deux expressions d'un même «photoréalisme», l'un sur un mode surréaliste, l'autre sur un mode positiviste, constructiviste en un sens. Le photographique ressort ici comme



une caractéristique essentielle de la ville moderne, cette «communauté paradoxale», communauté d'étrangers, agglomération de «voyageurs virtuels» (Simmel), tous un peu «criminels» (Benjamin), à la fois produits et facteurs de déstabilisation, bombes à retardement. La photographie est non seulement à même d'exploiter cet exotisme proche et parfois ravageur qui constitue la grande ville moderne, pour éventuellement la tirer vers une nouvelle lisibilité. Comme le regard que porte l'étranger sur le groupe, la photographie introduit l'objectivité déstabilisante. Là où chacun est l'intrus potentiel de l'autre, le risque du regard d'autrui force à la conscience de soi.

Dans ce contexte, où l'une des principales activités humaines consiste à gérer des proximités et des distances, les incitations et les repères visuels prennent le pas sur toutes les autres formes de signal. Et la ville sera dite d'autant plus grande et la situation d'autant plus urbaine que la proximité spatiale des distances symboliques, culturelles ou sociales sera accentuée, et que les occasions de prise de distance seront proches. L'aliénation initiale qui préside à sa naissance, la généralisation du statut d'étranger, pourra même donner lieu à une nouvelle forme



Gabriele Basilico. *Berlin* (1990). Italie.

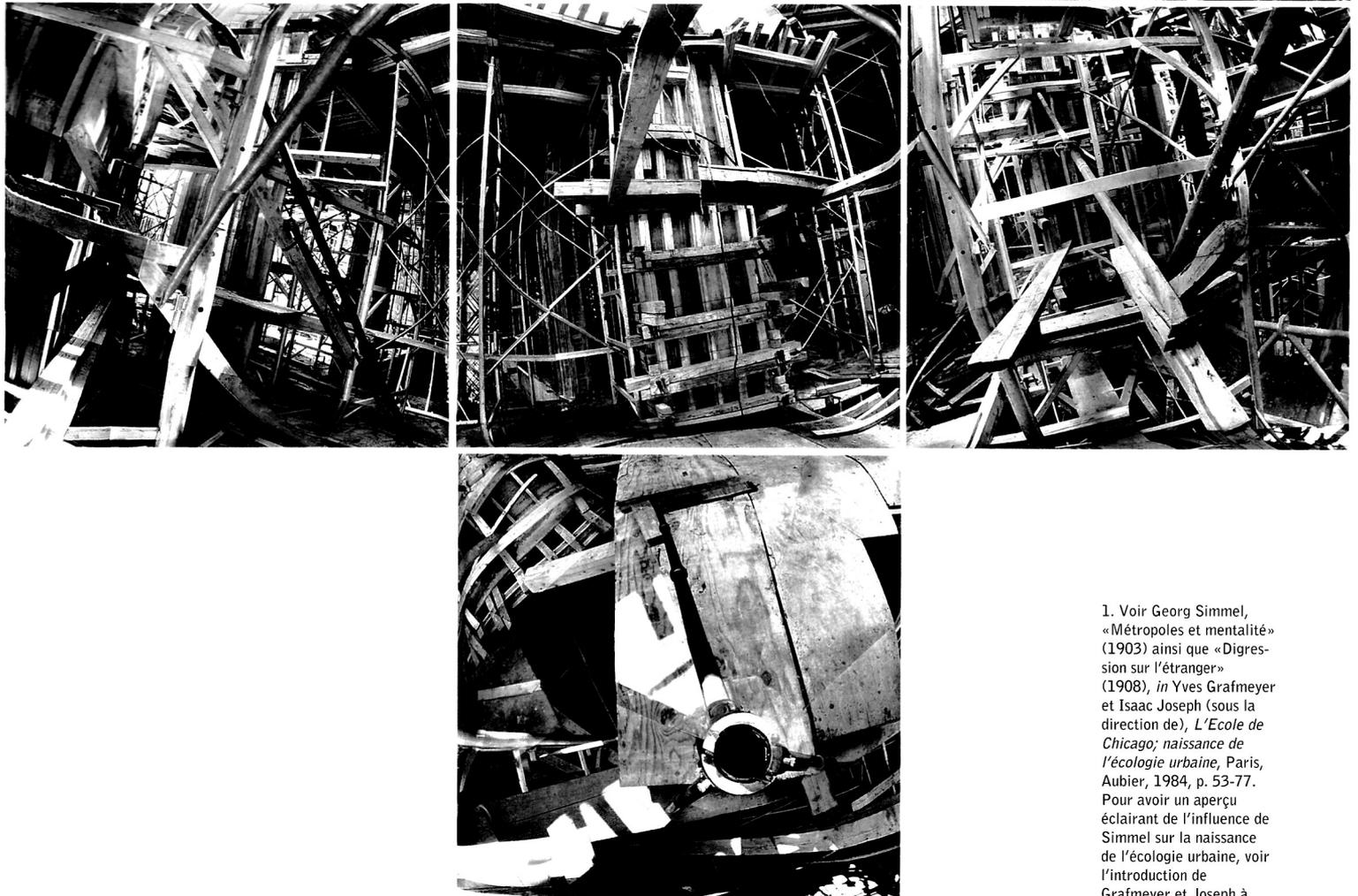
d'utopie, se transmuera par exemple à partir de Simmel en condition, paradoxale, d'intégration sociale et de socialisation³.

La photographie, instauratrice de distances et de proximités, nous «prépare» à ce nouveau contexte, qui est aussi un processus. Elle s'en avère à la fois l'instrument, l'esthétique et la morale; mieux, elle nous offre son «soutien moral». Un «organe protecteur», dirait encore Simmel. Une effectuation douce de l'utopie panoptique, dirait plutôt Benjamin, anticipant Foucault. Mais d'un côté comme de l'autre on ne peut s'empêcher de retrouver ce «regard sans visage» dont parlera Foucault, «qui transforme tout le corps social en un champ de perception : [ces] milliers d'yeux postés partout, [ces] attentions mobiles et toujours en éveil». La grande ville moderne paraît de la sorte intimement façonnée par la photographie. Si la photographie peut lui être aussi étroitement liée, c'est que la ville, ou tout au moins son principe, est constitutive de ce genre d'appareil. Ce qui tient moins à la photogénie intrinsèque de la grande ville qu'à la photomanie qu'elle engage d'emblée chez ses résidents. On peut dès lors être amené à considérer d'un côté la ville comme une chose proprement photographique (le paysage urbain

comme genre spécifique de la photographie par exemple), tout en tenant de l'autre la photographie comme une composante intrinsèque de la ville moderne, éclat ou vestige. Dessous le paysage urbain, l'agglomération photographique.

Paysage urbain

La ville est un thème privilégié de la tradition photodocumentaire, l'une de ses obsessions les plus caractéristiques, un vecteur de son développement même, au point que le «paysage urbain» peut être tenu, à tort ou à raison, comme un genre proprement photographique. A tort, si l'on considère le genre en parfaite continuité avec la tradition du tableau peint. Mais à raison si l'on considère la contribution de cette tradition à l'émergence de la Ville Nature. La photographie naturalise la ville, qu'elle porte à envisager comme organisme vivant, faune et flore, nature brute, jungle. En ce sens il s'agit moins d'un genre parfaitement codifié que d'une obsession largement partagée. Ainsi ne peut-on détacher de ce cadre les plus grands noms de la tradition photodocumentaire : Eugène Atget ou Lewis Hine au tournant du siècle, Brassai et Weegee entre les deux guerres, Lee Friedlander, Diane



Arbus ou Garry Winogrand après la seconde guerre, et bien d'autres, ont de cette façon maintenu la ville à l'agenda, faisant en quelque sorte de ce cadre un thème, de leur cadre de travail un genre.

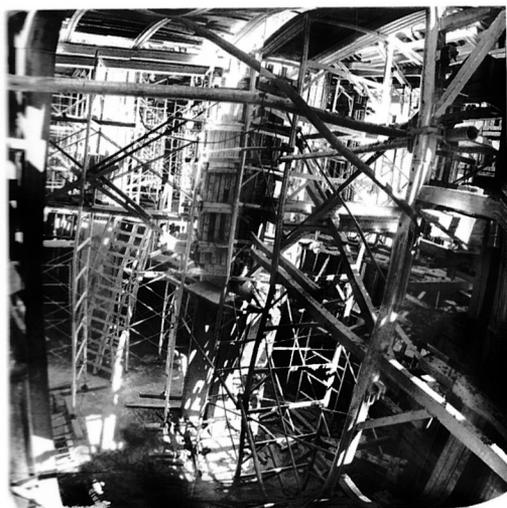
De ce point de vue les photographes de rues — et d'immeubles —, comme plus récemment les «photographes de banlieues» (William Eggleston, Kenneth McGowan, Lewis Baltz), s'avèrent bien au XX^e siècle ce que le peintre de paysage a été au XIX^e siècle, un même retour obsessif sur le motif, au risque d'un même stéréotype, à la recherche d'un contact direct avec la nature *via* cette seconde nature que représente la ville. Sur un mode philanthropique, mélancolique ou candide au départ, plus ironique

ou même cynique par la suite, existentialiste ou nihiliste. Du *landscape* au *cityscape* se prolonge ainsi souvent une même sorte d'émotion, ou de délectation, celle que Kant associait à l'idée de sublime, ce frisson moral et romantique, anti-esthétique par plus d'un côté, associé à la vue du terrible, du démesuré, de l'informe. Cataclysmes naturels et désastres immobiliers, volcans dévastateurs et catastrophes architecturales, déchaînement des forces de la nature et irruptions urbaines, ces deux formes du paysage se superposent régulièrement, parce qu'elles font appel sans doute à une même crainte, une même vertu de résistance ou de dépassement, et peut-être aussi à une même faculté de se laisser contempler à l'abri. Les photos de crimes, d'incendies

1. Voir Georg Simmel, «Métropoles et mentalité» (1903) ainsi que «Digression sur l'étranger» (1908), in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (sous la direction de), *L'École de Chicago; naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, p. 53-77. Pour avoir un aperçu éclairant de l'influence de Simmel sur la naissance de l'écologie urbaine, voir l'introduction de Grafmeyer et Joseph à l'ouvrage précité, «La ville-laboratoire et le milieu urbain». De Simmel, voir également «Essai sur la sociologie des sens», *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981.

2. Voir notamment Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie» (1931), *L'Homme, le Langage et la Culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 57-79, traduction de Maurice de Gandillac. De Benjamin voir aussi «Le Paris du Second Empire chez Baudelaire», *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, «Petite bibliothèque Payot», p. 21-147, traduction de Jean Lacoste.

Alain Paiment. *Chantier (Building Sight)* (1991-1992).
250 x 700 cm. Canada.



ou d'émeutes, de destructions architecturales ou de cauchemars routiers peuvent parfois s'avérer réellement sublimes, non plus simples documents de faits urbains, mais véritables paysages.

Ce paysage procède souvent d'une appréhension encore toute «rurale» de la ville, étonnement qui traduit par plus d'un aspect le regard de «celui qui n'est pas encore arrivé en ville». Voyez cette image de Geoffrey James, par exemple, prise de la campagne romaine à l'orée de la grande ville, comme un reste de naïveté. Si, en revanche, le photographe avait adopté le point de vue du citadin, cette même campagne serait sans doute donnée pour ce qu'elle est, sa banlieue déjà. D'ailleurs le vrai paysage, le paysage naturel, n'est lui-même que le produit du rêve citadin, et plus précisément bourgeois, au sens le plus neutre, le rêve de quelqu'un qui vit dans un bourg. Rural ou bourgeois, ce «sublime photographique» vaut surtout pour avoir su restituer l'exotisme proche de la ville, sa proximité et sa distance tout à la fois, par une sorte de déambulation socio-affective, transformant le fait urbain en un champ onirique, «semi-fictionnel», pour reprendre une expression que Lewis Baltz applique à sa propre exploration des paysages résiduels de banlieue⁴.

Agglomération photographique

Mais il n'est pas si facile de s'en tenir à cette conception traditionnelle de genre attachée à l'idée de paysage. La photographie se présente

au contraire le plus souvent comme un élément intrinsèque du paysage urbain, comme un de ses éclats les plus caractéristiques, parfois comme un de ses vestiges anticipés, par une sorte de tension intrinsèque entre remémoration et anticipation en creux dans son actualité. L'éclat photographique provient moins d'un paysage que d'un champ, paysage sans bord fixe, sans cadre. Du paysage urbain moderne au champ urbain postmoderne, l'aire véritable de la ville s'entient ainsi de moins en moins à ses limites administratives, et ne peut plus que très difficilement être contenue dans sa seule enveloppe architecturale ou son plan.

Les limites de la ville s'inscrivent au contraire là où l'aire de rayonnement de ses médias et de ses images s'arrête. Robert Park, qui fut l'élève de Simmel à Berlin avant d'être à l'origine de l'écologie urbaine, pouvait ainsi suggérer, dès les années vingt, de mesurer la zone métropolitaine à l'aune du tirage de ses journaux. La ville doit dès lors être conçue comme un système médiatique à part entière, une entité moins spatiale, physique et architecturale que temporelle, conceptuelle et... photographique. Le citadin contemporain conçoit quant à lui bien souvent sa ville de la même manière, comme un tissu d'horaires et d'itinéraires, effectuation pragmatique de l'espace-temps kantien, nouvelle condition *a priori* de sa sensibilité ou, plus précisément, de sa mentalité. La dimension temporelle est alors au moins aussi importante que la dimension strictement spatiale.

Si l'*agora*, lieu du débat de la *polis*, était bien le centre nerveux des cités grecques, celle des grandes villes modernes est plutôt l'intersection, où domine le feu de signalisation, principal monument de la nouvelle place publique, éclatée. On trouve ainsi de moins en moins d'espace public dans quelques lieux de rassemblement physique. Il vaut peut-être mieux alors tirer les conséquences de la formation atopique d'un temps public, sans localisation possible, soutenu par des dispositifs beaucoup plus médiatiques qu'architecturaux. La ville est en ce cas moins un site qu'une situation. Et la photographie moins un moyen de son rayonnement qu'un mode d'interruption plus ou moins abrupt de son étalement, une façon de pointer la situation, d'interrompre son trafic, de fixer son changement incessant.

Ce paysage urbain de la photographie ne tient pas simplement à la documentation architecturale de ses façades, ou à la promotion touristique de ses attraits, et ne relève pas non plus strictement d'une dénonciation de la ville inhumaine. Il tient d'abord à une façon de circuler dans ses rues, associée à un mode de circulation des informations, reportage, enquête et rumeur vérifiable, petites histoires et légendes aussi. La photographie urbaine, qui est souvent un art piétonnier, est presque toujours une pratique véhiculaire obsédée par l'accident. Un vieux monsieur, par exemple, renversé par une voiture, tué par distraction, Roland Barthes peut-être. Il s'agit pour tout dire de coordonner le regard à la

marche, au trajet. La photographie adopte alors une perspective non plus panoramique, de toute façon impossible face à l'espace-temps urbain, mais oblique ou plongeante. Panoptique, plus que panoramique, elle relève sans doute au départ des nouveaux instruments du contrôle des masses, mobilisée ou manipulée. Mais elle en dévie également pour accompagner ou baliser des trajets de plus en plus individués, élément d'une topographie imaginaire, cartographie de cet «exil marcheur» dont parle Michel de Certeau⁵.

Landscape, cityscape

Le chassé-croisé simmélien-benjaminien, et le rôle ambivalent qu'y tient le regard photographique, rappellent la tension apparue entre imaginaires surréaliste et constructiviste de la ville qui accompagna la transformation du champ artistique dans la première partie du siècle. Entre constructivisme et surréalisme, et de fait entre Nouvelle Objectivité et Nouvelle Subjectivité, la tension tient beaucoup alors à la saisie du nouveau paysage par la photographie, aux modalités de constitution d'une image photogra-

phique de la ville : d'une part ville de la rupture, ou de la coupure, la ville comme instrument d'épuration de la vision et moyen de publicité du nouveau design, ville des architectes, des ingénieurs et des planificateurs, dans laquelle la photographie s'insère comme élément constructeur; d'autre part ville de l'aventure et des ouvertures, celle des déambulations oniriques dans une fourmilière de hasards objectifs, ville média, dans laquelle la photographie s'insère à titre d'événement aléatoire, à titre d'interrupteur ou d'embrayeur. La fin des avant-gardes n'a manifestement pas épuisé cette tension-là. Notre seconde modernité, postmoderne ou hypermoderne, en reste profondément tributaire. Il y a d'ailleurs un peu de cela dans l'image de Pierre Boogaerts, un désir d'associer la déambulation surréaliste aux vertiges constructivistes. Cette tension de l'image photographique de la ville traduit de fait celle de la modernité même, simultanément perçue comme moment de rupture et/ou d'ouverture. A quoi sert de rompre si ce n'est pour s'ouvrir? Mais comment s'ouvrir sans rompre?

La ville de la photographie a ainsi été le ressort de mélancolies et d'utopies accompagnant

3. En faisant ainsi de quelqu'un qui n'est pas de la cité la figure par excellence de la condition citadine, Georg Simmel ouvre certainement la voie à toutes les analyses subséquentes de la ville moderne en tant que communauté paradoxale, des existentialistes à Julia Kristeva — de cette dernière, voir notamment *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.



les transformations incessantes du milieu, appel à la mémoire, provocation à l'anticipation, site de tous les conflits culturels et lieu obligé d'intégration socio-temporelle, notre présent ironique, une actualité; à la fois site et situation, mais qu'il reste difficile d'appréhender simultanément sur ces deux plans, objectif et subjectif. C'est que la ville ne se présente comme site que de loin, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps (Athènes, Byzance, Babylone vues d'aujourd'hui), ou de haut (New York du sommet du World Trade Center, Paris du haut de la tour Eiffel), comme vue d'avion, ou comme en rêve. De près, ou d'en bas, la ville est au contraire une situation, ou un ensemble de situations, un lieu conflictuel où l'on est poussé à bouger, à improviser, pour éviter les collisions, où l'on vit à l'affût de signaux et de distractions, guidé ou dérouté par un ensemble de faits divers et de publicités, de personnages ou de profils, de récits ou de légendes. On participe, selon de Certeau, d'une image de la ville qu'on ne peut pas lire, d'une condition urbaine plus locale ou plus indigène que cosmopolitique. La chute d'Icare semble inévitable, comme il le constate, en montant au sommet du World Trade Center,

devant une affiche proposant «au piéton un instant changé en visionnaire» cette énigme : «*It's hard to be down when you're up*».

La figure du sans-abri et son envers cosmopolite le jet-set contemporain peut encore servir ici à condenser ces diverses formes de déambulation, pour traduire à la fois ce sentiment de chute et d'élévation (*up and down*) et l'angoisse latente d'expulsion, de déterritorialisation, d'expropriation, d'exclusion, qui caractérise le citoyen contemporain, la conscience d'un soi excentrique, tiraillé entre légendes locales et survol planétaire, la part cosmopolite, euphorique de la ville, et sa part indigène, sa part d'ombre.

Land art, city art

La mouvance conceptualiste actuelle traduit encore aujourd'hui ces oscillations et ces figures. Du *landscape* au *cityscape* hier, du *land art* au *city art* aujourd'hui? De Robert Smithson à Gordon Matta-Clark notamment se produit une inflexion caractéristique à l'intérieur du *land art*, qui évoque par plus d'un côté celle qu'a connue le champ de l'art au tournant du siècle.

Didier Vivien. *Quai de l'Ouest en chantier* (1991). France.







Michael Wiesehöfer. *Don't walk*, New York (1990). 85 x 115 cm. Allemagne.



Jeff Wall. *Eviction Struggle* (1988). 229 x 414 cm. Original en couleurs. Canada.



Marin Kasimir. *Etats des ruines*, extrait d'un triptyque de panoramiques à 450 ° appartenant à la série «Démolition de HLM, cité Argonne», Orléans (1993). 36 x 305 cm. Belgique.

4. Voir Lewis Baltz, *Landscape: Theory*, New York, Lustrum Press, 1980.

5. Michel de Certeau, « Marches dans la ville », *L'Invention du quotidien (I. Arts de faire)*, Paris, UGE, 1980.

6. Voir Katsuhiro Kohno et Mika Koike, *Kawamata: Field Works*, Tokyo, On the Table, 1991.

La confrontation que ces artistes visuels-conceptuels ont engagée avec le monde architectural d'un côté, les médias de l'autre, rappelle assez les circonvolutions surréalistes-constructivistes alors elles-mêmes fortement conditionnées par l'émergence d'une grande presse illustrée et d'une nouvelle architectonie urbaine.

Les essais d'anarchitecture de Matta-Clark représentent sans doute ici un point tournant, évoluant progressivement vers une sorte de photopographie du champ urbain, la photographie étroitement associée à un processus de construction-déconstruction de la ville, à une sorte de vandalisme qui semble vouloir tout à la fois sauver la ville et la fouiller pour en racheter la mémoire. Ses photos-sculptures, découpes de découpes, par une sorte de processus d'intégration à l'architecture inversé, rétroactif, soustractif, pourraient encore une fois s'analyser en relation à ce dilemme surréaliste-constructiviste.

A l'autre extrême de cette mouvance, des travaux rivalisent plus directement avec la ville média, dont les musées sont aujourd'hui partie prenante. Ceux d'un Jeff Wall notamment, dont les caissons lumineux semblent bien vouloir

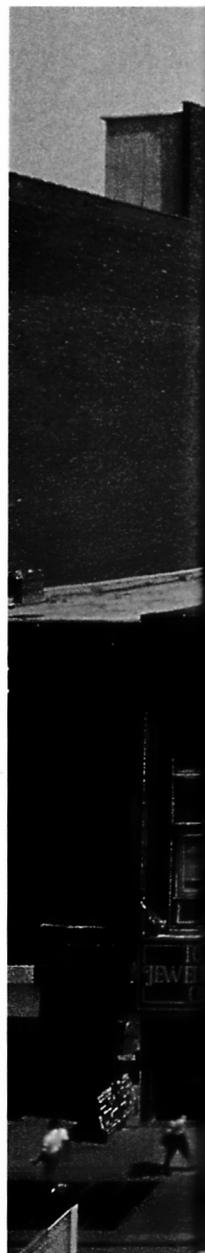
traiter le musée pour ce qu'il est, la toute dernière branche des industries culturelles, et qui relèvent aussi délibérément d'une expérience de la ville, policée et policière. Ils répondent en outre assez bien à ce que pourrait être en photographie l'expression d'une objectivité postdocumentaire, produit d'une simulation interprétative de la tradition. A cet égard, *Eviction Struggle* est une image panoramique-panoptique qui condense très justement cette angoisse latente d'expulsion de la modernité : la banlieue comme nouvelle frontière, nouveau western, punition finale du citoyen délinquant condamné à la conscience de soi sous les regards croisés de voisins-surveillants, tout cela recapté panoramiquement.

Entre l'architecture et l'urbanisme qui constituent l'enveloppe apparente des villes, et les médias qui en constituent la temporalité mouvante, entre la ville monument et la ville événement, entre vandalisme modéré, interprétation critique et critique sociale, cet éventuel *city art* a certainement moins en commun une esthétique qu'une éthique. Il procède d'abord d'une culture mentale commune, d'une même « mentalité », pour reprendre l'expression de Simmel. De ce





Tadashi Kawamata. *Sans titre*, extrait de la série «Field Works» (1990). Japon.



point de vue ces artistes sont tous un peu conceptualistes, même lorsqu'ils sont en apparence le plus documentaires qui soit. Ils ne visent pas la transparence, mais cherchent des équivalences : la ville est un monde de traducteurs plutôt que d'acteurs, un monde de migrants inlassablement poussés à traduire et, comme il se doit, totalement incapables de reproduire.

Déchets, projectiles, statues

Les *Field Works* de Tadashi Kawamata⁶ représentent sans doute l'une des plus intéressantes expressions de cette mouvance. Ses photosculptures articulent narration, description et construction, emportées par un jeu d'équivalence. Elles semblent entièrement soumises aux modulations propres à cet imaginaire citadin, tiraillé entre la légende locale (le corps) et l'impulsion cosmopolite (le cosmos).

Ces abris précaires que Kawamata dissémine de ville en ville sur plusieurs continents depuis plus de dix ans sont ainsi indissociablement liés dans mon esprit à une légende, bien locale celle-là, celle d'Eva la sans-abri, forme fuyante aperçue sous les sapins du centre-ville de Montréal, et transmise par la télévision et la presse lors d'une des dernières vagues de froid. L'itinérante irréductible, dans sa grotte temporaire depuis plus de quatre ans, au centre d'un carré de gratte-ciel et d'un tissu d'intersections, reprisait et brodait ce jour-là, par quarante degrés sous zéro, nourrissant ses rats, comme à Moscou mais en plus froid. Les petites cabanes de Kawamata voisinaient en effet ce jour-là avec le simple abri d'Eva. Il n'existe pas de bonnes photos d'Eva. Elle a toujours su tenir le photographe à distance. Mais on n'a jamais pu en même temps, aussi bien que Kawamata, faire cette photo qui n'existe pas, traduire le mutisme d'Eva.

L'infime guérilla urbaine enregistrée par ces photographies consiste à assembler des sculp-

tures élémentaires à partir de tout ce qui traîne autour, et surtout sans attendre d'invitation officielle. Ce travail, dont il ne reste en bout de ligne que quelques photographies, pourrait n'être qu'un commentaire ironique quant aux avatars de la sculpture publique en milieu urbain. J'y vois pour ma part une scène primitive de la *street photography*, assortie d'un hommage à l'irréductibilité de l'errance urbaine, à son endurance, autant qu'à sa vulnérabilité. Déchets, projectiles et statues tout à la fois, en l'honneur du très pauvre et du tout petit, documents obsessifs, antimonuments sont les images précaires d'une ville précaire, celle de la ville événement dans la ville monument, celle du monument précaire secoué par l'événement, le fait divers. Ces cabanes, relativement indistinctes de leur environnement, sont ainsi dédiées tout entières à l'instabilité de l'environnement urbain, à ce mouvement d'assemblage et de désassemblage permanent qui constitue la ville au jour le jour. Illicites, plus délinquantes que critiques, elles ne procèdent pas non plus de la philanthropie classique. Elles concernent plutôt le corps propre de la ville. Il ne s'agit pas d'éliminer les bidonvilles, mais de sauver l'honneur du pauvre et du petit, ces deux instables. Et elles illustrent du même coup une expérience réussie quant à la tolérance du, en et au milieu urbain.

Ces assemblages dépendent en effet entièrement de la réaction du milieu ambiant, naturel ou social. Ces chutes de ville s'avèrent ainsi intimement liées à la ville, sortes de verrues, excroissances intimes de ce corps, comme le rappelle Kawamata lorsqu'il évoque les attitudes variées, mais toujours très intimes, que son public involontaire adopte avec ce genre d'objet. Certains pouvaient choisir en effet de vivre avec, d'autres attendre que la chose disparaisse, d'autres encore décider ou demander de la faire enlever. C'est d'ailleurs un peu ce qui est arrivé à Eva, expulsée très indirectement à la suite



Tadashi Kawamata. *Sans titre*, extrait de la série «Toronto Project» (juillet-octobre 1989). Japon.

d'une décision de la municipalité de couper les branches de ses sapins. La municipalité n'a pas su l'affronter sur son propre terrain. En ce sens, les *Field Works* de Kawamata procèdent bien du plus intime, le sentiment de propreté indécrottablement lié à celui de propriété : le corps propre de la ville. D'ailleurs, Eva supportait beaucoup mieux le froid et l'errance que sa saleté, elle qui succomba finalement aux séductions du bain chaud, en dernière instance cependant, face à l'amputation possible.

Une fable donc, dont le plus troublant n'est pas précisément l'évocation du très pauvre,

mais l'état de vulnérabilité qui le rapproche du tout petit. Le pauvre est tout petit; la ville a grandi autour de lui; chacune des petites cabanes, émergeant ici et là, créent autant d'intersections délicates où se rencontrent comme deux instables le très pauvre et le tout petit. Il faut se contenter de ce regard oblique porté sur Eva, dont on n'a jamais pu faire le portrait, jusqu'à ce qu'elle sorte de la vue, du paysage, ou du champ, et la laisser tranquille comme elle semblait le réclamer, adopter comme elle une indifférence, une tolérance militantes.