

LA PROGRESSIVE SYMBIOSE DE L'ART ET DE L'URBANISME À SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

par

Yves DRAUSSIN

Séance du 9 novembre 2011

Souvent acteur de l'évolution de l'art dans la ville nouvelle voisine de Versailles, je vais vous en conter l'histoire. Je ne suis ni historien de l'art, ni critique. Si j'ai mes propres repères, je n'ai pas, pour autant, les mots érudits pour commenter avec brio chaque œuvre qui trouvera place dans mon propos. Et ce n'est pas mon objectif. Le mien est de vous guider – à travers Saint-Quentin-en-Yvelines – dans l'histoire mal connue de la relation entre formes urbaines, architecture et art, dans l'urbanisme renaissant du dernier quart du XX^e siècle.

Au sujet de ces villes, trop souvent sommairement critiquées, il me revient une anecdote. Lors du colloque « L'art dans les villes nouvelles », tenu en 2008 à l'Institut national d'histoire de l'art, votre collègue, mon ancien confrère en ville nouvelle Aymeric Zublena tenait un propos désabusé. Il rapportait que souvent il eut à subir la critique péjorative : « Ça fait style ville nouvelle. » Il ajoutait, mi-provocateur mi-convaincu, qu'un jour elles seraient reconnues au patrimoine de l'Unesco. À défaut d'en être déjà arrivée là, Saint-Quentin-en-Yvelines est la première à avoir reçu en 2006 le label « Ville d'art et d'histoire » ; premier pas vers une reconnaissance si difficile à acquérir.

Il était une fois...

Cette même année 2008, Lydia Harambourg déroulait devant vous une fresque brillante titrée : « La sculpture en France après 1945 ». En une trop brève reformulation, je rappelle son propos introductif :

« Jusqu'en 1939, trois courants se répartissent l'orientation prise par la sculpture. L'académisme, endigué par Rodin, Camille Claudel, Bourdelle... auquel succèdent les héritiers d'un classicisme humaniste avec Joseph Bernard, Maillol, Despiau... auxquels succède encore un courant plus avant-gardiste issu du surréalisme et de l'art construit avec Archipenko et Duchamp-Villon, qui donnera naissance au futur mouvement abstrait. »

Notant que « Paris est alors reconnu pour être la capitale d'un héritage sculptural unique et le lieu où les avant-gardes cohabitent avec la tradition », elle enchaîne en dressant un tableau des

expositions et rétrospectives qui ponctueront les années 1945-1970, notamment : Zadkine, Henry Moore, Laurens, Pevsner, Richier, Adam et d'autres. En parallèle, la création du salon de la Jeune Sculpture en 1948 par Denys Chevalier affiche l'objectif de révéler de nouveaux talents et de promouvoir de nouvelles pratiques. Saint-Quentin-en-Yvelines a largement puisé dans ce vivier qui, comme le dit encore Lydia Harambourg, « va se fermer début 1960 à la sculpture figurative ». C'était le temps où la ville nouvelle prenait son essor – heureuse conjoncture.

Je ne saurais broser l'histoire du long parcours de l'art dans la ville sans rendre hommage à ceux qui en furent les initiateurs et l'âme, Serge Goldberg et Pierre Linden. Premiers directeurs généraux de l'Établissement public d'aménagement, ils furent, par leur intimité avec le monde de l'art et par leur souci d'une vision culturelle de la ville, les premiers ferments de l'aventure. Aventurer qui se renouvellera sans cesse par le soutien indéfectible de Jean-Eudes Roullier et Monique Faux du Groupe central des villes nouvelles.

Tout était à imaginer dans le dénuement primitif de cet embryon de ville.

Le tempo d'une nouvelle histoire

Nouveau degré de la conception artistique, peut-être, ce soir je veux montrer comment, partant de la Jeune Sculpture, l'art a évolué et comment par la volonté de l'aménageur, il s'est intégré, de manière toujours plus intime à l'urbanisme.

C'est ce que j'appelle *la progressive symbiose*.

L'évolution s'est étalée sur trente ans, de 1974, avec le Symposium du parc des Coudrays à Élancourt, à 2002, fermeture de l'Établissement public d'aménagement. Elle est ponctuée par trois périodes, reflets de trois pratiques différentes de la commande.

La genèse (1974-1977) marque le temps court de la *concentration* des œuvres dans les parcs publics.

La maturité (1975-2002) constitue le temps long de la *dispersion* des œuvres sur tout le territoire urbain pour valoriser les espaces publics.

La symbiose art/urbanisme (1983-1994) marque, dans la maturité, le temps particulier de l'implantation des œuvres par *continuité* dans l'espace urbain d'un seul quartier : le cœur de ville, le centre du centre-ville. Elle se démarque par la mise en pratique d'une conception conjointe art/urbanisme sur un thème dominant, l'eau.

Une genèse exemplaire

Le Symposium du parc des Coudrays fut l'acte fondateur. Le parc, œuvre du paysagiste Michel Corajoud, se caractérise par l'épure géométrique de ses tracés et de ses volumes – on a tant glosé sur ces fameux talus en forme de bouteilles. Tout autant que la précision de ses courbes, la fluidité et l'esprit ludique de sa composition étaient particulièrement adaptés à recevoir l'effervescence d'une sculpture joyeuse, inventive, non conventionnelle, se situant dans le droit



Fumio Otani, Sans titre



Patrick Guérard, Laiton

fil de la Jeune Sculpture par la diversité des artistes retenus et la diversité des techniques et matériaux employés. Michaël Grossert, Marthe et Jean-Marie Simonnet, Fumio Otani, Vincent Batbédat, Gérard Lardeur et François Cante-Pacos seront les « poètes inventifs », semant le rêve dans les espaces qui s'égrènent au long des cheminements. L'intégration sculptures/espaces est déjà à l'œuvre dans cette première réalisation, grâce à la création *in situ* qui permet un travail interactif sculpteurs/paysagiste pour parfaire l'adéquation des pièces au paysage. Cette entente entre les acteurs permet de valoriser chacune dans une situation conforme autant au paysage qu'à l'exubérance de ses formes, couleurs, et matières. Par exemple, Michaël Grossert accepta de rehausser le socle de son œuvre pour qu'elle émerge mieux au-dessus des fameuses « bouteilles » qui l'encadrent.

Œuvre du jeune paysagiste Paul Soun et deuxième volet de la genèse conçu en 1977, le parc dit « les Jardins du parc », à Guyancourt, s'oppose en deux points à celui des Coudrays. D'une part, il est spatialement contraire à la liberté formelle précédente en organisant un espace classique, rigoureux et ordonnancé autour d'une rigole d'eau qui descend vers la Bièvre. D'autre part, l'installation de la sculpture se fit par choix et achat direct dans les ateliers d'artistes, et non par conception spécifique pour ce lieu donné.

Ces deux préalables ont induit un choix d'artistes œuvrant dans un panel de matériaux plus homogène, en l'occurrence les métaux seuls, et dans un registre d'où sera bannie l'exubérance précédente. Quatre figures majeures illustrent cette continuité : Marcel Dupertuis, Patrick Guérard, Michel Bérard et Victor Roman. Pierre Restany disait en évoquant le travail de ce dernier : « La valeur de création anthropomorphique de plus en plus exaltée quoique soumise à l'ordre symétrique axial du corps humain. »

En dépit de leurs différences, il m'apparaît que ces deux parcs présentent un point commun. Ils montrent tous deux un esprit assimilable à celui de nos parcs et jardins des siècles passés par leur principe d'implantation de la statuaire en soutien des espaces – allées, bosquets, pelouses, etc. La différence, bien entendu logique, avec les temps historiques se faisant par le choix d'une sculpture abstraite en remplacement de la statuaire figurative, non exclusive mais dominante, qui orne nos Tuileries, parc Monceau, Luxembourg et autres Buttes-Chaumont...

Une maturité féconde

Pour répondre à l'échelle des espaces d'accueil, la commande porte alors sur des pièces plus importantes, mais qui restent encore maîtrisables par l'artiste seul. Au plan conceptuel – et cela est déterminant pour définir cette production en comparaison avec ce qui prévaudra dans la symbiose totale – l'artiste s'installe dans l'espace public sans influencer sur la conception de ce dernier. C'est aussi l'âge d'or de l'appel à des thématiques, soit naturelles : le vent, la lumière, l'eau, le son..., soit symboliques : la paix, l'imaginaire enfantin, la vie domestique...

Dès 1975, en avant-première du mouvement, les frères Baschet, appelés « les tailleurs de sons », installent *le Carillon* sur le beffroi du centre des Sept-Mares à Élancourt. Cette sculpture sonore ne peut que nous rappeler nos carillons de Provence, par la beauté plastique de ses ailes de papillon d'où s'envole le son cristallin.

Puis s'instaure une production en continu dont les années 1980-1990 marqueront l'apogée. Au milieu de l'abondance, j'ai retenu trois noms de créateurs dont l'œuvre est exemplaire de la problématique soumise à leur talent.

Marcel Van Thienen

La Voilure sur le plan d'eau de la Sourderie rappelle les gréements des voiliers. Isolée sur son îlot, elle apporte une dynamique et une poésie à l'espace aquatique, en bienfaisant contraste à la lourdeur du postmodernisme architectural ambiant de l'architecte Ricardo Bofill.

José Subirà-Puig

La Grande Girouette, savant assemblage de lames de bois haut de huit mètres, ponctue le parcours d'un large mail de saules.

Dietrich Mohr

Le Pont de Gratteloup, tripode d'acier inox, tel un ovni, semble vouloir, par les alvéoles multiples de son cœur, entrer en communication avec la technologie du quartier qui l'entoure.



Marcel Van Thienen, la Voilure



Dietrich Mohr, le Pont de Gratteloup

Citons à nouveau Lydia Harambourg :

« *La génération d'après-guerre réalise l'enseignement de Zadkine pour lequel la sculpture donne une personnalité à l'espace.* »

La politique artistique poursuivie par l'Établissement public sonne comme un écho de la pensée du maître. Dans la plupart des quartiers, l'espace majeur, souvent une place, accueille une sculpture qui le personnalise et à laquelle les habitants s'identifient. Ils sont encore nombreux les artistes qui marquent la ville de leur empreinte. Et, sans pouvoir les citer tous, nommons : Klaus Schultze, Yukichi Inoué, Christine O'Loughlin, Carlos Cruz-Díez, Tloupas Philolaos, Nicolas Sanhes, Claude Mondineux, Ervin Patkaï...

Vers la symbiose art/urbanisme

Le troisième stade de l'évolution de la commande artistique est celui qui conduit à la symbiose art/urbanisme. Cette symbiose a agi comme un catalyseur du renouveau de l'aménagement de l'espace en renouvelant son ambition urbaine. Le site quasi exclusif d'application de cette ultime pratique est le cœur de ville, le lieu de la plus forte centralité urbaine. Il y eut cependant quelques prémices.

Je citerai le travail de Gérard Mannoni qui fut un défricheur de ces pratiques nouvelles, dont voici deux exemples :

- la place Jacques-Brel à Guyancourt, 1981-1985. La dynamique ascendante de la sculpture d'acier (sans titre) se compose avec le socle fontaine de béton bouchardé que l'artiste a lui-même dessiné, en relation avec l'aménagement de la place ;
- la tour d'échange de la place Charles-de-Gaulle – cœur de ville 1977 –, projet non réalisé. Cette tour devait regrouper tous les moyens de transport verticaux (escalier, ascenseur et escalator) permettant de conduire au sol les piétons empruntant les passerelles supérieures. Sa qualité plastique de monumental stable en aurait fait un objet sculptural hors du commun. Une telle œuvre aurait été autant la concrétisation d'une symbiose art/fonction que art/espace.

À ce troisième stade, l'art devient partie intégrante de l'aménagement urbain. Il n'est plus seulement objet sculptural. Il transcende sa seule qualité esthétique pour devenir constituant de l'espace public. Il sublime le lieu de son implantation en resignifiant la valeur urbaine de ce dernier. Il dépasse la valeur de la forme seule, de la matière seule, pour enfanter un lieu onirique. Cette ultime évolution de la création artistique passe par un renouveau radical de la commande pour le maître d'ouvrage, et de la pratique pour l'artiste. À cette échelle, il ne peut plus réaliser seul. La conception implique une collaboration étroite avec l'urbaniste et l'architecte. La réalisation impose un projet d'architecture de l'espace qui nécessite parfois permis de construire et toujours études techniques, entreprises et chantier. En outrepassant le sens théologique, on peut dire que l'art devient consubstantiel à l'espace urbain.

Quel cadre, urbain et architectural, pour intégrer l'art ?

On ne peut démontrer cette symbiose en omettant de décrire le composant initial : le cadre urbain et architectural. Il est la résultante de dix années d'études menées – à la suite de Guy Lagneau – par la « Mission cœur de ville » : Jean Guillaume et moi-même, architectes. Dès 1980, une consultation auprès de neuf architectes fut lancée autour d'un nouveau corpus de règles, notre credo pour l'urbanisme du centre-ville :

- organiser la liaison cœur de ville/base de loisirs ;
- refuser l'urbanisme sur dalles malgré la densité ;
- intégrer dans la ville un système commercial sans volumes aveugles ; ce qu'on nomme dans le jargon “boîte à chaussures”, en référence à la forme des centres commerciaux péri-urbains ;
- revaloriser les formes urbaines : avenues, places, rues, etc. ;
- rétablir les continuités bâties par une mise en valeur de l'îlot ;
- mettre en valeur les équipements publics, etc.

Mais en 1981, à la suite des élections présidentielles et législatives, les élus rejeteront le projet de synthèse par opposition politique à l'Établissement public. Le rejet se cristallisera, notamment, par le refus de la liaison aquatique avec la base de loisirs. Il marquera la fin d'un urbanisme plus ambitieux encore qui tentait de réconcilier le construit et la nature en gommant les biffures des grandes infrastructures, viaires et ferrées, qui traversent le site. Il limitera le développement du projet aquatique à la seule emprise du cœur de ville dans laquelle l'EPA initiera les projets d'art public qui porteront l'expérience à son apothéose.

Je ne retiendrai donc, dans les réponses des architectes, qu'un seul thème : l'eau. L'eau qui deviendra, dès 1983, le support de la création artistique.

Quatre architectes en proposèrent l'idée :

- Fernand Pouillon, avec un projet d'une nouvelle Bièvre ;
- Gamma Architecture, dans un projet pharaonique de franchissement des infrastructures ;
- Alain Cornet-Vernet et Manolo Núñez, dans un projet dont l'urbanisme d'îlots n'est pas sans rappeler une cité idéale d'un Heinrich Schickhardt, ou d'autres ;
- Michel Ducharme, Christian Larras et Jean-Pierre Minost, dont le réalisme prouvait la faisabilité de l'idée.

Positionné à cheval sur le talweg de la Bièvre, le plan du centre-ville est composé sur des axes viaires orthogonaux et sur des perspectives paysagères qui en assurent la lisibilité globale. Le cœur de ville, point focal où toutes les formes urbaines concourent à valoriser les espaces publics et les équipements, est organisé autour d'un canal qui servira de support aux œuvres les plus significatives. Dans ce cadre rigoureux, l'architecture offre un ensemble de réalisations exemplaires dont on peut citer :

- le théâtre de Stanislas Fiszer qui revendique son éclectisme en évoquant « une avalanche de notes à la Gustave Mahler ». Son frontispice associe des références à Auguste Perret, au constructivisme de l'aube du XX^e siècle, avec un zeste de baroque et d'Art déco ;

- la bibliothèque universitaire de Jacques Ripault et Denise Duhart. Le plus corbuséen des édifices de Saint-Quentin-en-Yvelines s'apparente au mouvement brutaliste par la pureté de ses volumes et la rigueur de sa structure ;
- l'immeuble Louis-Lumière de Dominique Perrault. Édifié en hommage à Le Corbusier sur les principes de l'« immeuble villa », sa façade, qui n'est pas sans rappeler l'immeuble Clarté à Genève, évoque un Mondrian monochrome.

La symbiose art/urbanisme, l'aventure de l'ultime démarche

Le cadre étant posé, revenons à la sculpture. Parmi les quatre-vingt-trois œuvres que la ville accueille, dont vingt et une en son centre, la quadrilogie emblématique de la symbiose art/urbanisme réunit *l'Arche* de Piotr Kowalski, *Meta* de Nissim Merkado, *la Perspective* de Marta Pan et *le Carré urbain* de Dani Karavan.

En 1983, *l'Arche* de Piotr Kowalski est le projet lauréat du concours lancé par l'EPA qui pose alors le thème de la symbiose art/urbanisme. Le cahier des charges demandait une réponse à forte valeur de symbole et de repérage pour signifier l'entrée de ville. Dans nos débats préparatoires, nous évoquions la porte du Far West, *l'Arche* de Eero Saarinen à Saint-Louis (Missouri). Sur un bassin circulaire, Piotr Kowalski pose *l'Arche* de vingt mètres de rayon qui compose avec son reflet une forme allant du cercle le plus parfait à l'ellipse la plus étroite. Conscient de la double problématique diurne et nocturne, l'artiste s'approprie un site élargi pour inclure une couronne de lumière faite de tubes verticaux de néon rouge. La structure métallique tri-dimensionnelle, habillée de plaques de verre bleu cobalt scintille sous les reflets de l'eau, donnant à la matière des allures de cristal.



Piotr Kowalski, l'Arche

Deux ans plus tard, en 1985, Marta Pan se voit confier une mission de définition des interventions artistiques dans le cœur de ville. Elle choisit le canal dont les urbanistes avaient établi la géométrie et dont l'architecte Michel Euvé, avec ses associés, allait gagner le concours de maîtrise d'œuvre. Trois points essentiels sont à mettre en exergue pour faciliter la compréhension de la « révolution en marche ». Le premier, fort bien exprimé par Alain Jouffroy



Nissim Merkado, Meta

dans l'ouvrage *l'Art et la ville*, paru chez Skira, explique jusqu'où et comment l'artiste devait investir « son » espace. Je le cite :

« Le Groupe central des villes nouvelles avait en effet demandé à Marta Pan de proposer à des artistes d'investir librement les lieux. Elle a suggéré que leur intervention “ne se limite pas à l'apport d'un objet à un lieu créé par un urbaniste ou un architecte”, mais que chaque lieu soit “créé par l'artiste l'ayant en charge”. »

Toute la subtilité réside dans la cocréation. J'ai la certitude que la notion de « créer », telle qu'énoncée par Marta Pan, n'affirme pas une négation du travail urbanistique préalable – comme certains l'ont abusivement extrapolé – mais qu'elle signifie transcender la nature brute de l'espace (aussi bien dessiné soit-il) pour le conduire vers une autre nature que sa seule raison urbaine, vers une valeur esthétique totale. Le deuxième point réside dans la qualité du support de l'art, c'est-à-dire du canal. Sans la qualité de son architecture, l'intégration des œuvres eût été impossible. On peut affirmer que l'art et son cadre se portent mutuellement garants de leur valeur respective et que l'un sans l'autre ils n'auraient pu être. Et c'est le dévouement au projet de l'architecte Michel Euvé qui permet d'atteindre ce but exemplaire.

Meta

Nissim Merkado choisit de traiter la source du canal en frange du cœur de ville – « ce non-lieu pour faire de l'art » comme il aimait à le dire. S'affranchissant de la stricte emprise du canal dont



Marta Pan, la Perspective

il respecte cependant la forme, il s'approprie le terrain voisin pour créer un autre lieu, un jardin géométrique qui accompagne l'émergence du disque, ce météore de granit noir poli où le ciel et les lumières de la ville se reflètent. Ce météore d'où sourd le canal d'une crypte où la lumière frissante irise l'eau mystérieuse et où les gouttes qui chutent de l'œil central composent une musique.

La Perspective

Marta Pan élabore l'interface ville/nature en aval du canal. Respectant aussi les formes génériques des bassins du plan d'urbanisme, elle élargit « son lieu » vers le parc des Sources de la Bièvre par la création d'un vaste bassin réceptacle. À une suite d'engouffrements de l'eau qui anime un premier bassin succède la sublime composition de la flèche pointant vers les deux anneaux d'acier inox brossé ; fenêtres ambivalentes s'ouvrant sur la nature et reflétant la ville. Marta Pan poursuit sa quête du thème de la porte, du passage, auquel elle associe l'eau ; l'eau dont elle privilégie toujours la fluidité et non les jaillissements, l'eau qui s'enroule au corps de la flèche et cascade en perles de lumière avant de quitter la ville.

Le Carré urbain

Notoirement connu (en France) pour *l'Axe majeur* de Cergy, Dani Karavan réalise à Saint-Quentin une œuvre subtile dont on pourrait dire qu'elle est une « sculpture du paysage ». Traitée à plat, au ras de l'herbe, il faut prêter attention pour lire la juste valeur de ses tracés qui



Dani Karavan, le Carré urbain

recomposent le parc des Sources de la Bièvre en unifiant tous les axes qui y convergent. L'axe de Marta Pan est poursuivi jusqu'à un bassin annulaire, tandis qu'un nouveau coursier d'eau fait pendant de celui de Paul Soun. Tout ici est perfection des proportions, du tracé de chaque ouvrage à la précision des découpes de dallage.

Bien que parfaites, les œuvres de Marta Pan et Dani Karavan sont inachevées. Elles devaient pénétrer la ville et investir le parc en profondeur, donnant à la symbiose art/urbanisme une dimension plus totale encore. On ne doit la limitation des ambitions qu'à des contingences politiques, administratives et financières. Marta Pan se vit refuser de poursuivre l'aménagement de *la Perspective* par une suite de buffets d'eau, à l'image de son travail sur la rue de Siam à Brest, par refus du gestionnaire du centre commercial ; tandis que Dani Karavan se voyait interdire, d'un côté un aménagement de la place du théâtre par opposition du maire, et de l'autre le traitement complet du parc par manque de ressources financières de l'aménageur.

Un avenir incertain

Si la symbiose physique – symbiose des espaces, des formes et des matières – entre l'art et l'urbanisme a atteint un niveau remarquable, la symbiose sociétale, autrement dit la patrimonialisation, est plus incertaine. L'incompréhension que cet art fragile suscite auprès des populations, voire des édiles, a de multiples raisons. Pour introduire la réflexion, je m'appuierai

sur un échange tenu en octobre 1992, entre Serge Goldberg et Piotr Kowalski, lors du colloque « L'art renouvelle la ville » au musée national des Monuments français. La citation, un peu longue, pose clairement le problème.

Piotr Kowalski ouvrait le débat en proposant d'inverser le titre de l'exposition car disait-il, « Ce n'est pas l'art qui renouvelle la ville, mais la ville qui renouvelle l'art. » Les deux formulations, toutes deux valides, démontrent l'intrication de l'art et de la ville dans l'urbanisme multiforme des villes nouvelles. Évoquant la différence d'approche de l'art entre le visiteur de musées et l'homme de la rue, il poursuivait en ces termes :

« S'inscrire dans une ville est autre chose. [...] C'est une situation vraiment nouvelle. Depuis la Renaissance, l'art et les artistes n'ont pas connu ce défi, cette confrontation qui nous pousse aux limites, et qui nous incite à nous servir de tous les moyens, d'être confrontés à des problèmes sociaux, à intégrer toutes les données dont l'art devrait s'occuper. Nous sommes soumis à une critique immédiate, c'est-à-dire à l'utilisation, et à un anonymat qui est très salutaire. Cela nous oblige aussi à repenser l'espace et la signification de l'œuvre. Pour en revenir à l'anonymat, il y a une histoire très belle sur la poésie chinoise. Dans les temps anciens, les poètes écrivaient, paraît-il, sur les portes des villes, soit sur des morceaux de papier, soit à même le mur. Ils ne signaient jamais, et le poème traversait le temps. Répété par les gens, il restait ainsi dans l'histoire. »

Serge Goldberg poursuivait la réflexion par ces mots :

« Il y eut, en effet, des poèmes chinois affichés sur les portes des villes, mais le nombre de gens pouvant les lire était une infime partie de la population, les gens ne savaient pas lire et encore aujourd'hui ils lisent très peu. Quand nous commandons une œuvre d'art, nous faisons un peu la même chose : nous commettons tous des délits d'initié : nous en sommes très heureux et ces délits participent à une fonction sociale. En revanche, je ne suis pas sûr que la fonction sociale soit exactement celle que nous exprimons ce soir, et elle n'est sans doute pas celle que nous invoquons dans nos discours. Celle, je crois, d'une nouvelle Renaissance. »

Alors, quelle limite aurions-nous atteinte qui pourrait remettre en cause l'évolution artistique portée par Saint-Quentin-en-Yvelines ? Quelle limite aurions-nous transgressée qui déconnecterait les gestionnaires de l'œuvre de ses commanditaires, rendant à un avenir incertain la pérennité d'ouvrages uniques ? Regardons d'abord l'enseignement du passé et déjà les stigmates d'un temps court comme preuves de la confrontation entre l'idéal artistique et le vécu des œuvres.

Les dégradations physiques imputables aux matériaux

Alors que pierre, bois, métaux... ont traversé le temps depuis la préhistoire, pas moins de vingt ans auront suffi pour imposer la rénovation – même la refabrication – des œuvres de Grossert et des Simmonet dont les plastiques et polyesters n'ont pas résisté au rayonnement solaire. Ce seul problème pose la question de l'engagement financier des collectivités en charge d'assumer la préservation du patrimoine.

Le vandalisme

Il en existe deux sortes. Le vandalisme ordinaire, celui de personnes mal intentionnées et celui – plus difficile encore à admettre – de la destruction par voie d'autorités prétendument légales. Par nature, ces œuvres sont fragiles parce que non figuratives. Aux yeux de certains elles expriment, dans leur abstraction, un langage qui serait sans valeur. De plus, elles sont physiquement vulnérables par leurs formes et leurs matériaux facilement destructibles. *La Perspective* et *l'Arche* furent partiellement détruites, obligeant encore la puissance publique à investir pour les restaurer. Et un exemple inadmissible du second cas est la destruction, à Évry, de l'œuvre de Jean Amado dont il ne reste rien de l'escalier sinuant entre roches et cascades.

Le détournement formel de l'œuvre

C'est l'expression d'une intolérance qui conduit à un refus de sa symbolique. Bien que rare, en voici un exemple : le *Monument à la paix*. Christine O'Loughlin avait conçu un avion de chasse sobrement matérialisé par les génératrices de sa forme. Plongeant vers la spirale d'un terre végétal, il devait se couvrir de plantes grimpantes pour signifier le silence des armes, par la victoire de la nature renaissante. Aujourd'hui présenté en position ascendante et dépouillé de son accompagnement végétal, l'avion exprime l'inverse du sens symbolique initial. En clair, c'est une spoliation de l'œuvre.

Tournons-nous maintenant vers l'avenir. Le plus redoutable des dangers, celui qui a déjà frappé, est la défiguration du cadre urbain. Lorsqu'on prétend à la symbiose entre l'art et son environnement, porter atteinte à l'environnement, c'est porter atteinte à l'art lui-même – simple déduction logique.

Certes la ville doit évoluer, c'est sa naturelle et indispensable destinée. Évoluer est la condition absolue de sa vie pour éviter son déclin ; mais pas à n'importe quel prix de médiocrité. Prenons un exemple qui traduit, par l'incompréhension de l'esprit des lieux créés, le hiatus entre concepteurs et gestionnaires de la ville. Autour de *Meta* la mutation est en cours après la destruction du jardin. Quand bien même l'artiste lui-même travaille pour résoudre l'intégration de son œuvre à son nouveau cadre, déjà apparaît l'étau qui enserme le disque, comme étouffé par le bâtiment qui le domine.

Si le passé nous a déjà réservé de funestes transformations, que nous prépare l'avenir ? Longtemps j'ai hésité à dévoiler ce projet d'étudiants architectes, paysagistes, juristes, environnementalistes, ingénieurs, en master dit de « Construction durable et éco-quartier ». Je m'y suis résolu car il est une claire pédagogie de la perte de culture qui guette. Il est redoutable car il traduit un état d'esprit de notre société. Comme chacun de nous, je suis inquiet pour notre environnement et attentif à sa protection. Mais au nom – pardonnez ma trivialité – de la « tarte à la crème » du développement durable avancée, sans discernement, comme une prétendue panacée à tous les maux, réels ou fictifs, qui entourent la ville, ce travail confond tout. Je ne saurais entrer, faute de temps, dans une explication raisonnée de la dialectique, dans l'espace urbain, entre le bâti, le minéral, le végétal et l'art. Mais comment ne pas fustiger ce simplisme qui, « barbouillant »

de vert le parcours du canal, le transforme en un bucolique ruisseau. Ah, comme le rousseauisme est rassurant !... Et comment ne pas s'insurger, sous cette avalanche de *bonnes intentions* mal maîtrisées, contre un projet qui écrase les œuvres d'art en place et détruit leur cadre, pour installer des serres horticoles et autres fariboles matérielles.

Espoir

Puissent les berges, ponts et murs d'eau du canal, *la Perspective*, *le Carré urbain* ne pas disparaître sous les coups de boutoir du clic informatique. Ce clic qu'on utilise comme une baguette magique, alors qu'elle devient tragique, comme ici, lorsque l'on place l'intelligence sous la tutelle de sa seule nature d'outil dominateur – faux crayon, faux pinceau, mauvais génie créateur de graphismes abstraits et incohérents –, virtualité niant toute réalité. La ville nouvelle n'est plus nouvelle ; elle a rejoint le statut ordinaire des villes. Inventeur de son patrimoine artistique, l'Établissement public d'aménagement, lui non plus, n'est plus. Il en a légué la conservation à ses élus. Gageons que la conscience du *Beau*, tant invoquée par Paul Delouvrier, même dans ses écrits les plus techniques comme le premier « Schéma directeur de la région parisienne » de 1964, inspirera les décisions des édiles, pour que le développement de Saint-Quentin-en-Yvelines ne se fasse pas au détriment de ses trésors.

