

# Bicyclette ensevelie

*Philippe Sabourdin*



CANOPÉ  
ÉDITIONS

arts  
au singulier ARTS PLASTIQUES

# Bicyclette ensevelie



Philippe Sabourdin

**arts**  
au singulier **ARTS PLASTIQUES**

## Sommaire

### **4 Avant-propos**

### **6 Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen**

### **8 Introduction**

#### **9 Le contexte de la commande**

9 Les « Grands Travaux »

10 Des débuts difficiles

#### **10 La mise en œuvre**

10 Les couleurs de la Marine

11 Une sculpture qui tombe bien

### **12 Les questions et enjeux artistiques**

#### **12 La relation au paysage, à l'architecture**

12 Archi-sculpture

12 Point de folie...

13 Contamination

#### **13 Sculpture et espace public, l'expérience collective**

13 Patine

#### **14 Sculpture emblématique et objet critique**

14 Critique et critique

14 Emblème prestigieux du parc

14 Figure emblématique d'une démarche

Photographie de couverture et de page de titre

Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, *La Bicyclette ensevelie (Buried Bicycle)*, 1990.

© 1990 Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen.

Photo © Attilio Maranzano, Courtesy The Oldenburg Van Bruggen Studio

## Avant-propos

**Christian Vieaux**, inspecteur général de l'Éducation nationale, en charge des arts plastiques

La *Bicyclette ensevelie* (*Buried Bicycle*), de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen, est une œuvre joyeuse, au fort potentiel évocateur, dont le public s'est volontiers emparé depuis 1990, année de son installation dans le parc de la Villette à Paris. Depuis déjà longtemps, la qualité des artistes ne fait aucun doute. Leur célébrité s'enracine dans l'histoire du pop art, dans ses filiations dont ils sont parties prenantes, mais aussi dans les actualisations qu'ils en ont proposées. Au-delà de tels points d'ancrage, la *Bicyclette ensevelie* est particulièrement riche d'expériences à vivre, de processus et de questions à saisir, d'enseignements à tirer. Ce n'est donc pas par hasard que nous sommes motivés pour en proposer la découverte et l'étude à des milliers de lycéens dans le cadre d'une question limitative du baccalauréat en arts plastiques.

Il s'agit bien de leur proposer de prendre la mesure d'un geste artistique monumental qui embrasse quelques-unes des questions emblématiques de la sculpture moderne : rupture avec la tradition du socle, exploration de dialogues singuliers avec l'environnement et le spectateur, débordement des codes commémoratifs de l'art dans l'espace public, jeux parfois paradoxaux avec les registres de la représentation d'une banalité quasi magnifiée... Fractionnée dans la représentation qu'elle offre au regard, la *Bicyclette ensevelie* appelle une reconstruction mentale de l'image qu'elle convoque. Ce faisant, elle demande que l'on s'accorde le temps et que l'on reconnaisse la valeur du chemin de la rencontre avec elle.

Environnée par la Géode, les Folies de Bernard Tschumi ou encore les sièges de Philippe Starck, l'œuvre de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen interroge les visiteurs. Est-ce une sculpture, une architecture et même encore une attraction ludique plutôt qu'une œuvre d'art ? Elle témoigne à la fois de l'exercice de la liberté de création des artistes et de nombreux paramètres qui interfèrent dans le processus de toute commande publique : les consentements à trouver entre les intentions de l'artiste et celles du commanditaire, les possibles confrontations entre l'histoire du lieu et la nature de l'espace occupé, les modalités de réception et d'appropriation par le public tout particulièrement.

Les œuvres contemporaines dans l'espace public sont parties prenantes de diverses mises en scène, de recherches de nouveaux espaces communs pour les citoyens, de tentatives de réenchantement de la ville... Alors, pourquoi ne pas envisager une (re)lecture de l'histoire de l'art moderne et contemporain à travers l'art public ? Commandes publiques, gestes institutionnels, actes artistiques individuels, les œuvres conçues dans de tels cadres jalonnent et proposent des parcours artistiques à ciel ouvert où il est possible

d'appréhender physiquement la singularité des questions que portent les œuvres. Ce chemin dans un autre récit – souvent diachronique – de l'art de notre temps pourrait commencer à partir de la *Bicyclette ensevelie*... C'est en tout cas une forme plastique dont le déploiement ouvre la possibilité d'une expérience collective, une œuvre dont on pourrait dire, en détournant les propos de John Cage, qui permet que « quelque chose se passe ».

Le présent document *Bicyclette ensevelie* livre un extrait de l'ouvrage à paraître écrit par Philippe Sabourdin. Il offre une première approche de l'œuvre, en propose une lecture à partir de la déambulation du promeneur, de l'histoire de sa commande et des questions et enjeux artistiques qui la sous-tendent. Le sujet de « l'œuvre dans l'œuvre » de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen se verra donc pleinement développé dans le volet imprimé de cette édition.

## Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen

Fils d'un diplomate suédois, **Claes Oldenburg** est né le 28 janvier 1929 à Stockholm. En 1936, son père est nommé aux États-Unis, la famille emménage alors à Chicago. De 1946 à 1950, il étudie l'art et la littérature à l'université de Yale en vue de devenir réalisateur. Il est ensuite reporter-stagiaire pour le City News Bureau de Chicago jusqu'en 1952 et suit simultanément des cours du soir à l'Art Institute de la ville. Il prend la nationalité américaine en 1953. Après des premiers pas artistiques à Chicago, il part pour New York. Sa pratique est d'abord picturale, marquée par l'expressionnisme abstrait. Il bifurque vers la performance après sa rencontre avec Allan Kaprow qui lui fait découvrir le happening, expérience qui sera pour lui déterminante.

Des happenings surgiront les objets parodiques qui le conduisent à devenir un des leaders du pop art. Son évolution est scandée par plusieurs « grands moments ».

1959-1961 : *The Street (La Rue)*. Influencé par l'art brut, il réagit à l'expérience de la rue avec les matériaux même de cette expérience. Expositions de cartons déchirés et volumes en papier mâché, graffitis, signes, écritures, mots et figures, tous rivalisant de présence physique avec les objets.

1961-1963 : *The Store (Le Magasin)*. Provocateur, il substitue le magasin au musée et oppose à l'image de l'artiste « bourgeois », créateur isolé dans l'intimité de son espace privé, celle de l'artisan-boutiquier affairé. Apparition des reliefs en plâtre aux contours hasardeux sur lesquels sont peints des objets, des vêtements. Puis viennent les premiers simulacres de denrées alimentaires et les premières sculptures molles.

1963-1965 : *Home (La Maison)*. Création d'environnements (*Bedroom Ensemble*) et de psycho-objets domestiques en versions molles, dures et fantômes (version molle, entièrement blanche).

1965 : *Colossal Monuments (Monuments colossaux)*. Oldenburg expose des propositions de monuments gigantesques qui ont vocation provocatrice sans intention d'être réalisés.

1969 : premier projet à grande échelle érigé sur le campus de l'université de Yale.

1976 : Oldenburg rencontre Coosje Van Bruggen, historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition néerlandaise. Ils se marient en 1977. Dès lors, ils feront œuvre commune, l'art n'étant pour eux qu'un autre mot pour désigner leur vie. Tous les « *Large Scale Projects* » seront ainsi conçus et réalisés à deux mains.

**Coosje Van Bruggen** est née à Groningen aux Pays-Bas en 1942. Elle est conceptrice et organisatrice d'expositions quand Oldenburg fait sa connaissance. Leur collaboration, concentrée sur les grands projets, repose sur la complémentarité de leurs points de

vue : « Coosje a une meilleure maîtrise de l'histoire et un plus grand investissement dans les courants sociaux et politiques. Elle est particulièrement forte pour contrer les tendances à la rigidité et à la centralisation qui sont une menace constante dans ce qu'on appelle une œuvre monumentale [...]. On aborde les projets ensemble et, bien qu'elle ne dessine pas, ses idées, exprimées verbalement, façonnent la forme autant que le contenu de l'œuvre. Ainsi concevons-nous le travail ensemble et nous le signons en commun<sup>1</sup>. »

Coosje Van Bruggen est décédée en 2009.

---

**1.** Propos de Claes Oldenburg relevés dans « Claes Oldenburg, le matériau en action », interview d'Élisabeth Lebovici, *Art press*, n° 116, juillet-août 1987, p. 14.

---

## Introduction

### Le point de vue du promeneur

Héritier des jardins d'illusion en sa part ouverte à l'évasion, le parc de la Villette est un lieu où les plaisirs de la promenade et de ses surprises peuvent aisément se cultiver. En venant à la rencontre de *Bicyclette ensevelie* au hasard de sa flânerie, tout promeneur n'en saisira sans doute pas immédiatement l'unité monumentale. Passé l'idée de se trouver devant un ensemble mobilier destiné aux enfants, qui joyeusement à cette heure y crapahutent, c'est à des sculptures isolées qu'il pensera avoir affaire avant de s'apercevoir qu'elles forment un tout. L'échelle imposante et la stylisation minimaliste de chacune d'entre elles lui auront masqué de prime abord l'objet représenté. Il fera un pas de plus pour vérifier son acuité. C'est ainsi qu'en place d'un jardin de sculptures nomades à contempler une à une, il verra se former une seule et même sculpture monumentale, dont l'étendue fragmentaire lui désigne un colossal objet sans pour autant en lever le mystère. C'est une bicyclette, comme l'indique le titre de l'œuvre qu'il vient de découvrir, une bicyclette « ensevelie<sup>2</sup> ».

Afin de mieux contempler l'objet qui lui apparaît, il prend du recul. L'ensemble est de volume impressionnant et s'il a déjà identifié le guidon, la selle, la pédale et la roue, il peine à en apprécier l'effet d'ensemble. Empruntant la rampe de la Folie belvédère avoisinante, il se dirige vers un point de vue plus altier. Il se trouve maintenant en surplomb de la sculpture. À cette hauteur, l'œuvre justifie pleinement son titre et avec lui les questions qu'elle suscite. L'« effet » – car, à n'en pas douter, c'en est un – est parfait. Le promeneur voit le corps entier de la bicyclette malgré le plan du sol qui masque sa plus grande partie reposant dans la terre. La projection imaginaire est spectaculaire mais l'enthousiasme qui en émane est tempéré par un sentiment mélangé. « Ensevelie », voilà qui convoque une histoire, un passé et qui se prête à la mélancolie. Du haut du belvédère, c'est le poids de la chute qui pèse sur la grande bicyclette. Elle n'en finit pas de gésir, telle une épave échouée loin de son monde de géants. Notre promeneur est passé tout à l'heure devant un sous-marin. Y a-t-il un rapport ? Le sous-marin est en cale, positionné lui aussi en partie sous le niveau du sol. Le promeneur ne sait pas que les couleurs de la bicyclette sont celles en usage dans le monde nautique. Non. Il ne le sait pas. Ce qui lui évite d'être trop gagné par la perplexité. Mais « ensevelie » se dit-il – laissant la mélancolie le quitter –, elle ne l'est pas tout à fait. Son état n'est pas celui d'un objet disparu. C'est même par ce défaut d'enterrement qu'elle résiste aussi visiblement, aussi dramatiquement, à l'oubli. De quelle mémoire prend-elle donc la charge ? Celle des abattoirs ? *Du Sang des bêtes* dont Franju s'émouvait ? Il est

---

2. L'aveuglement passager de notre promeneur aura eu le bénéfice de situer l'œuvre dans le double héritage de l'attraction foraine et de l'œuvre de Brancusi, sculpteur du rapport intuitif entre le fragment spécifique et le tout idéal. Voir Krauss Rosalind, « La ruse de Brancusi », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Éd. Centre Pompidou, 1986.

---

vrai qu'avec Picasso, taureau et bicyclette sont devenus consubstantiels. Mais de là à consacrer un mémorial à la viande de boucherie... La corrida ? Ce n'est certainement pas cela... Cette bicyclette joue décidément de l'énigme. Il revoit les images anciennes où le sphinx de Gizeh est encore enfoui. Il n'est pas le seul à y avoir pensé. Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen ont fait un projet, *Sphinx Fragments on a Playing Field (Fragments de sphinx sur un terrain de jeux, 1997)*, qui semble bien faire écho à leur bicyclette, la queue valant pour le guidon, les oreilles pour la selle, la patte avant pour une pédale hybridée de poignée.

Voilà qui est sûr mais qui ne renseigne pas davantage sur le lien qui unit la bicyclette à son lieu. Revenons-en à la sculpture et décrivons-la simplement en son dispositif : une partie visible élevée à même le sol qui sculpte à force de suggestion un reste invisible enseveli sous la terre. Un reste de consistance toute symbolique, puisque la terre ne le contient réellement pas. Rien du corps de la bicyclette sous le sol monumentalisé par la sculpture. Monument vide du corps qu'il évoque, cela ressemble à un cénotaphe. En vue, il y a la Géode<sup>3</sup> une sphère qui rend hommage au cénotaphe de Newton projeté par Étienne-Louis Boullée. Mais là encore qu'en déduire ? La belle évanouie attendant le réveil dans les sédiments de l'espace-temps aura-t-elle voulu s'émanciper des contraintes de la gravitation universelle ? S'est-elle donné la langueur comme plus bel artifice ? Quoi qu'il en soit, la pesanteur l'a rattrapée.

Face au rébus, des bribes de sens, des intuitions éparses commencent à se rassembler. Le promeneur, nous le voyons, s'est renseigné. Il s'est ému en tournant le prisme de ses découvertes mais sa curiosité n'est toujours pas satisfaite. Il lui faut avancer et pénétrer plus à cœur le projet des artistes. Il traversera bientôt l'histoire de *Bicyclette ensevelie*, celle de son motif, de sa commande et de sa mise en œuvre. Elle le conduira aux sources d'une démarche tournée vers la performance et la parodie, théâtre d'objets souriants ou grimaçants qui doublent le réel pour en révéler les heureuses ou les tristes latences.

## Le contexte de la commande

### Les « Grands Travaux »

Si « la Villette est une petite ville<sup>4</sup> », c'est à la croisée du jardin et de la place, de l'architecture et de la nature que se situe son milieu urbain. Selon les besoins, son parc assure la fluidité de sa traversée, la desserte des équipements culturels, des commerces, des attractions et des espaces de jeu. Sur cinquante-cinq hectares se superposent des espaces verts, des jardins à thème, des théâtres de verdure, des forums, des réseaux de rues piétonnes, de galeries rectilignes et de chemins sinueux, l'ensemble étant tramé par le diagramme des points de « Folie » de Bernard Tschumi, son architecte. La conception du parc de la Villette ressortit à la volonté politique d'équiper Paris d'un espace moderne novateur, ouvert à la pluralité des publics et facilitant l'accès à la diversité des cultures et des créations. Ce projet social, concrétisé par l'architecture, a fait partie des « Grands Travaux » entrepris sous l'impulsion de François Mitterrand, dès le début de son premier mandat présidentiel. Aux Grands Travaux s'associent en 1983 la création

---

3. Architecte :  
Adrien Fainsilber.

4. François Barré,  
in M. Barzilay,  
*L'invention du parc :  
le parc de la Villette*,  
Graphite, 1984, p. 16.

---

de FRAC et une relance de la commande publique destinées à enrichir le patrimoine d'œuvres contemporaines de qualité. De nombreuses œuvres publiques seront ainsi réalisées dans le cadre de ce renouveau artistique initié par l'État. Parmi celles-ci, *Bicyclette ensevelie* est une œuvre majeure. Reconnue comme telle par l'institution, elle figure en première de couverture de l'ouvrage consacré à la commande publique de Michel Nuridsany<sup>5</sup>.

### Des débuts difficiles

Cofinancée par l'État au titre du programme des Grands Travaux, la commande est passée à Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen en novembre 1985 par l'Établissement public du parc de la Villette (EPPV). La proposition est acceptée en décembre 1986. Les deux artistes rapportent<sup>6</sup> que les négociations avec la commission furent longues et compliquées. De nombreux courriers entre les différents partenaires – conservés aux Archives nationales – attestent des difficultés et des obstacles rencontrés par les artistes. Le projet fut même mis en péril par un changement de direction de l'EPPV, le nouveau directeur n'étant pas très réceptif à l'art contemporain. C'est la présentation de la maquette au ministre de la Culture qui facilitera les choses. Les deux artistes confient avec espièglerie que celle-ci avait été placée sous un portrait de Napoléon... pour ajouter que ce « parrainage » ne pouvait qu'en assurer le succès.

### La mise en œuvre

#### Les couleurs de la Marine

Le projet accepté, trois entreprises vont intervenir pour la réalisation. C'est d'abord Lippincott, une entreprise américaine avec laquelle les artistes ont l'habitude de travailler. Elle réalisera la maquette opérationnelle de l'œuvre dont les composantes matérielles et structurelles serviront à la mise en chantier. Celle-ci sera construite à partir du moulage en plâtre d'éléments sciés sur une bicyclette d'enfant, celle de la fille des artistes. La maquette est ensuite envoyée à Paris, à l'agence Construire de Patrick Bouchain, l'architecte qui va assurer la maîtrise d'œuvre, assisté d'Isabelle Allégret, responsable du projet. Deux entreprises françaises sont alors sollicitées, deux chantiers navals. Les différentes pièces y seront construites, une mission complémentaire ayant été confiée aux architectes navals Olivier Petit et Luc Bouvet pour leurs compétences spécifiques. Capitaine Flint, situé à Arcachon et spécialisé dans la production de coques de bateaux de compétition en fibres de verre, sera chargé de la poignée et de la selle. MAG France, constructeur de yachts et de charters de luxe spécialisé dans le travail de l'aluminium basé à Fontenay-le-Comte, fabriquera toutes les autres pièces. L'origine nautique des couleurs de la bicyclette – celles des odysées et de leurs grands récits – trouve là sa raison. Une fois terminés, les éléments sont transportés sur les lieux et fixés sur des platines solidement arrimées dans le sol.

---

5. Michel Nuridsany, *La Commande publique*, RMN, 1991, coll. « Enjeux-Culture ».

6. Cf. Germano Celant (dir.), *Claes Oldenburg – Coosje Van Bruggen*, catalogue d'exposition, Éd. Skira, 1999.

---

### Une sculpture qui tombe bien

Choisir l'emplacement d'une sculpture s'étendant sur cinquante mètres demande réflexion. L'environnement architectural sophistiqué des Folies conçu par Bernard Tschumi va jouer à cet égard un rôle déterminant. La dialectique fusion/disjonction des parties et du tout qui fonde le néoconstructivisme high-tech de l'architecte trouve en effet dans le caractère fragmentaire de la bicyclette une réciprocité inattendue. De plus, la Folie belvédère propose un point de vue opportun pour saisir à la fois l'étendue réelle et le volume fictionnel de la bicyclette. Initialement, il était prévu que le pédalier surgirait du parvis de la Folie, son bras le surplombant. La pédale tournante aurait ainsi fait écho aux sièges mobiles de Philippe Starck qui meublent cet espace. L'architecte y voyant une contradiction plutôt qu'une résonance, les artistes proposèrent que le pédalier reste implanté sur le parvis mais tourné vers la pelouse. Une fois cette position acquise, le pédalier servit de pivot pour placer tous les autres éléments sur le site. L'installation terminée, l'œuvre ne s'est pas révélée totalement conforme au projet. Le ressort de la selle n'avait ni la courbure ni l'échelle attendues et les boulons de fixation de la sonnette restés visibles faisaient rupture avec le style épuré de la sculpture. Il fallut donc faire un nouveau ressort et araser les boulons. Le coût supplémentaire ramena l'œuvre sur le terrain des courriers et des aigreur. L'accueil et le succès auprès du public n'auront finalement aucun mal à les faire oublier.

## Les questions et enjeux artistiques

### La relation au paysage, à l'architecture

#### Archi-sculpture

Tous les projets de grande échelle de Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen s'inscrivent dans la logique de l'expérience du lieu et requièrent la collaboration d'architectes. Ces derniers n'interviennent généralement qu'en tant que techniciens pour la délimitation de l'espace d'implantation, pour ajuster le projet aux contraintes urbaines et pour assurer le suivi de sa mise en œuvre. La collaboration peut toutefois être plus étroite, comme c'est le cas avec Frank O. Gehry qui a conçu avec eux *Binoculars*, l'entrée du parking souterrain du Chiat/Day Building en forme de paire de jumelles (Los Angeles, 1991). Il y a une connivence évidente entre la conception sculpturale de l'architecture de Gehry et la conception architecturale du monument public du couple d'artistes. Connivence et réciprocité, comme en témoigne le musée de l'entreprise Vitra (1987-1989). C'est en effet *Balancing Tools*, installée en 1984 sur le site de l'entreprise, qui sert de « clé » à la volumétrie mouvementée de l'édifice de Gehry. Dans l'unité spatiale qui réunit les deux œuvres, la sculpture dansante prend valeur de portique. Avec élégance, Gehry lui donne ascendance pour convier le regard à pénétrer l'espace disruptif qui les emporte dans un même chahut.

---

7. Les vingt-cinq Folies sont situées aux intersections équidistantes d'une trame orthogonale. Elles sont dérivées d'un cube théorique de 10,8 m d'arrête divisé en 27 de 3,6 m d'arrête, chacune, dans sa différence, reprenant le même volume « déconstruit ». Elles abritent pour certaines des services ou des commerces.

8. Jacques Derrida, *Point de folie, maintenant l'architecture*, publié en édition bilingue dans Bernard Tschumi, *La Case vide*, Architectural Association, 1986 (coffret comportant des essais et des planches).

---

#### Point de folie...

Paysage humain, le parc de la Villette est tramé par le diagramme des Folies<sup>7</sup> de Bernard Tschumi qui servent de repères constants dans un espace aux tracés irréguliers. Tschumi les compare à des aimants qui viendraient rassembler les fragments d'un système éclaté. Jacques Derrida, dans un long texte consacré à l'œuvre de l'architecte<sup>8</sup>, reprend la métaphore en les présentant comme des points rouges qui exercent leur attraction par leur ponctualité même, instantanés vers lesquels tout vient concourir et se rassembler. Mais en même temps que cette force attractive stoppe la Folie en sa dislocation, chacun des points est un point de transaction avec l'architecture qu'il déconstruit ou divise à son tour : « Chaque point est un point de rupture, il interrompt absolument la continuité du texte ou de la trame. Mais l'inter-rupteur maintient ensemble et la rupture et le rapport à l'autre, lui-même structuré à la fois comme attraction et interruption, interférence et différence : rapport sans rapport. »

## Contamination

Sans doute, *Bicyclette ensevelie* est un objet terre à terre en regard des dimensions spéculatives de la trame architecturale dans laquelle elle s'insère. Mais comme elle n'est pas tombée n'importe où, sa promiscuité avec une des Folies n'est pas un hasard. L'empiétant, elle la bouscule par le travers, insinuant, par ce biais, de la facétie et de la féerie dans l'ordonnance des Folies. Folies qu'elle contamine ou qui la contaminent ? Elle entretient en tout cas avec celle qui lui est proche des rapports formels et colorés qui eux non plus ne sont pas fortuits. Mais plus encore, les facultés que Derrida attribue aux Folies peuvent lui être en partie appliquées : le guidon, la selle, la pédale, la roue sont aussi des points de rupture qui chacun disloque et maintient dans un même ensemble sculptural-architectural les fragments d'un monument et leurs rapports entre eux. Cette correspondance creuse un écart « parodique » qui peut rester discret, ne pas être perçu alors qu'il est au cœur de l'œuvre. À cet égard Oldenburg et Van Bruggen rappellent régulièrement que leurs œuvres ne sont pas toute contenues dans leur contour apparent (« Il [le monument] n'est pas la version agrandie d'un objet usuel<sup>9</sup> »). L'objet ne revient pas au même dans la dilatation. À la fabuleuse différence parodique qui s'exhibe dans son gigantisme, la bicyclette procure une pertinence scénique : folie d'entre les Folies, elle n'a pas sur le site de meilleure raison d'être, ni de « rester là où elle est ».

## Sculpture et espace public, l'expérience collective

### Patine

Monument contemporain, *Bicyclette ensevelie* n'est pas une œuvre qui invite au recueillement ou à la contemplation respectueuse dévolue habituellement à la statuaire publique. Pas de socle, pas de piédestal forçant la considération, c'est de plain-pied qu'elle partage le lieu avec le public. Quand elle est reconnue comme une œuvre, elle n'intimide pas le visiteur comme ce fut le cas pour les *Deux Plateaux* de Buren ou *Clara-Clara* de Richard Serra. Son énigme ne l'inquiète pas. Elle l'étonne cependant, le questionne et le fait sourire. Il est intrigué. Les enfants y voient, quant à eux, une aire de jeu, « un autre Dragon<sup>10</sup> » comme le déplorait, en 1991, le président du parc de la Villette. D'ailleurs, est-ce vraiment de l'art ? Des pancartes l'affirment, demandant aux visiteurs de la respecter comme tel. Elles ne freinent pas l'ardeur des enfants ni la curiosité tactile des passants. Son lifting minimaliste ne les repousse pas. Tant mieux. Qu'elle soit attractive et sensible au toucher, que les enfants l'agrippent pour leurs sauts et leurs glissades, ne chagrinent certainement pas les deux artistes. Cette proximité de commerce avec l'homme qui la dispose d'emblée à « l'expérience collective » n'est-elle pas un héritage du happening ? Sa patine lui vient de ses contacts avec l'humain. Elle n'est pas vandalisée, c'est une œuvre performative, vivante et exposée aux aléas de la vie. L'usure résulte de son succès<sup>11</sup>. Et pendant que les enfants glissent sur la roue, sautent du pédalier, inventent des scénarios auxquels elle sert de décor, les parents se renseignent, parlent entre eux, s'interrogent, se surprennent de ce qu'ils imaginent... *Bicyclette ensevelie* est à l'œuvre.

9. Art press, op. cit., p. 19.

10. Le parc abrite une aire de jeux réservée aux enfants dont l'une des attractions est appelée « le Dragon ».

11. Pour que ce succès dure, elle doit faire l'objet d'une maintenance. Elle est en principe restaurée tous les trois ans. Lors d'une restauration en 2013-2014, on a pu la voir durant une courte période prendre l'aspect d'une version « fantôme » (*Ghost version*), les apprêts et sous-couches recouvrant uniformément de blanc ses quatre sculptures.

## Sculpture emblématique et objet critique

### Critique et critique

Si intention critique il y a, elle est attentionnée. Il ne s'agit de jeter l'anathème sur les architectures voisines mais de les apostropher, de situer la sculpture et l'architecture du parc dans un rapport allusif et discursif. Chatouille amicale pour établir des connivences plus qu'escarmouche d'adversaire. Éric Valentin<sup>12</sup> y voit pourtant une mise en cause radicale des idéologies qui imprègnent à ses yeux le système des Folies et la sphère de la Géode. Dans cette perspective, la roue de la bicyclette serait une « déconstruction » de la Géode, qualifiée par l'auteur d'architecture technocratique glorifiant les sciences dans sa référence à « l'esthétique grandiose » d'Étienne-Louis Boullée. La fragmentation de la bicyclette, quant à elle, serait une déconstruction authentique qui s'opposerait à la déconstruction inopérante des Folies dont le système fonctionnel reproduirait finalement ce qu'il ambitionne d'ébranler : les notions d'équilibre, d'unité, de mesure, d'harmonie et de cohésion. Voilà qui nous laisse libres de voir l'œuvre sous le jour du sarcasme ou d'y reconnaître la singulière turbulence de deux artistes somme toute complices des architectes.

### Emblème prestigieux du parc

Indépendamment des références implicites qui font d'elle une constellation symbolique, l'objet représenté est un objet sympathique, familier et populaire, évocateur du loisir, du sport et de la promenade, d'une aspiration à la liberté autant qu'à la découverte et à la rencontre. Sa présence dans le paysage urbain du parc en reflète donc les ambitions tournées vers la détente, le jeu et l'évasion. Son dispositif spectaculaire – son « phénomène » – en fait une des attractions du parc, à l'instar de la Géode, de l'Argonaute, des Folies ou du Dragon qui servent l'image du lieu au-delà de leur vocation spécifique et de leur usage. Attractions avec lesquelles elle est en résonance formelle, conceptuelle et symbolique. Enfin, c'est un geste artistique qui répond à une commande. Œuvre publique, elle est représentative d'une politique de démocratisation de l'accès à la culture.

### Figure emblématique d'une démarche

Si elle occupe une place d'honneur dans la commande publique française qui, par ce choix d'élection « emblématique », gagne en prestige au plan international, c'est aussi qu'elle est particulièrement représentative d'une démarche. On y retrouve en effet un des thèmes majeurs qui, depuis *The Street* jusqu'aux « *Large Scale Projects* » réalisés avec Coosje Van Bruggen, traversent l'œuvre entier d'Oldenburg. Héritière des happenings, elle s'inscrit dans la lignée des objets couchés, des objets tombés, des objets chus, pris de lourdeur ou de déséquilibre. Pour Germano Celant, c'est précisément le drame de la chute que nous fait revivre la *Bicyclette ensevelie* du parc de la Villette. Drame qui pour lui se déploie sur un horizon anthropologique et métaphysique évocateur des grands mythes : « Dans *Bicyclette ensevelie*, la violence de la chute réussit à créer sinon un véritable ensevelissement, au moins une figure flottante dans la terre, à la limite de l'être et

---

12. Éric Valentin, *Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen : la sculpture comme subversion de l'architecture (1981-1997)*, Les presses du réel, 2012.

---

du non-être, de l'informe et du néant, du masculin et du féminin, du soleil et de la lune. Un et deux réunis en un même être, sous tendant le thème de l'androgynie, de l'identité des contraires<sup>13</sup>. » Nous ne sommes pas loin du calembour plastique évoqué par Georges Bataille à propos de la statuette aurignacienne de Sireuil dans les *Larmes d'Éros*<sup>14</sup>. Sans doute Germano Celant place-t-il cette œuvre sous le meilleur angle afin d'éclairer une démarche qui pour être de notre temps n'en retourne pas moins aux sources sauvages, primitives et magiques de l'art. Objet mythique et populaire, la « petite reine » prend ici forme dans la terre, là où se tiennent les sédiments des temps anciens. Avec les enfants qui s'en emparent, laissons la faire le Dragon, symbole circulaire de l'éternel retour et des renaissances. N'a-t-elle pas réveillé un projet en sommeil depuis 1978<sup>15</sup> ? Et de plus loin encore, revient avec elle ce dessin lové au plus profond de sa mémoire : *Bicycle on the ground* (1959)<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup>. Germano Celant, *op. cit.*, p. 48.

<sup>14</sup>. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Éd. J.-J. Pauvert, p. 14.

<sup>15</sup>. La sculpture réactive en effet un ancien projet dont les deux artistes avaient fait une épreuve photographique en 1978.

<sup>16</sup>. Il est conservé au Whitney Museum (New York).

---