

ETC



Archéologie d'un chantier : dans la ville comme un site, une image de Pierre Huyghe

Isabelle Hersant

Number 73, March–April–May 2006

Chantiers (1)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34905ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

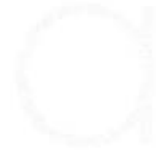
Hersant, I. (2006). Archéologie d'un chantier : dans la ville comme un site, une image de Pierre Huyghe. *ETC*, (73), 38–39.

Paris

ARCHÉOLOGIE D'UN CHANTIER : DANS LA VILLE COMME UN SITE, UNE IMAGE DE PIERRE HUYGHE

« Le devenir-fou, le devenir-illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses, et devient impassible. Il ne s'agit plus de simulacres qui se dérobent au fond et s'insinuent partout, mais d'effets qui se manifestent et jouent en leur lieu. »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*



ux voyageurs du métro qui traversent Paris d'est en ouest, le ciel apparaît d'un coup lorsque la rame sort de son souterrain pour devenir aérienne.

Station Barbès-Rochechouart, c'est alors sous l'espèce du chantier que la vue surplombante découvre l'un des quartiers les plus populaires de la ville. Flux continuels des voitures et ballet sans fin des bonimenteurs, chevauchement d'étais et juxtaposition d'enseignes criardes au-dessus des bazars, colonies de présentoirs qui envahissent les trottoirs et publicités qui s'élèvent en gloire parmi les antennes.

Non, le devenir-fou n'est plus un fond qui gronde; oui, il monte à la surface des choses. Car dans la ville comme carrefour des mondes, c'est le chantier du monde en devenir qui s'offre au regard. Et dans ce lieu précis de la ville, à peine le regard a-t-il cru au sigle calligraphique annonçant l'entrée d'un hammam, qu'il s'est rendu au néon signalétique indiquant celle d'un cyber-pointphone.

Station Barbès-Rochechouart, le point de vue plongeant sur « cet étalement des événements à la surface » que devient la ville, lorsque s'y côtoient le plus trivial et le plus secret, comme le plus éphémère et le plus pérenne de l'activité humaine, est celui d'où se rappeler Leibniz élaborant, au début du XVIII^e siècle, la notion du point de vue relatif par la vision multi-angulaire des toits de la ville : si leur configuration reste toujours la même, leur représentation se modifie, suivant la perspective d'où on les observe.

À la suite de cette pensée s'inscrit, alors, Deleuze réfléchissant le miroir d'Alice comme forme philosophique de l'événement : « dans leur différence radicale avec les choses, les événements ne sont plus du tout cherchés en profondeur, mais à la surface [...]. La continuité de l'envers et de l'endroit remplace tous les paliers de profondeur. »²

Et tel est bien ce qui s'incarne avec le chantier pour figure allégorique de l'état du monde en processus permanent. Abolissant toute notion d'écart entre fond et surface, la ville habitée de l'homme pour le monde travaillé par l'humanité présente sur un seul et même plan ce qui la constitue et ce qui est en train de la constituer.

Une image au travail

En 1994, Pierre Huyghe réalise une vue frontale du quartier en travaux dans sa partie excentrée, côté grands

boulevards et immeubles haussmanniens. Puis, il la tire au format publicitaire du panneau urbain et la plante comme telle au bord du bitume creusé par les bulldozers. Aussi, constituée d'une seule photographie devenue poster in situ, l'œuvre intitulée *Chantier Barbès-Rochechouart*³ indique exactement ce qu'elle donne à voir, tout en prenant la forme d'une image paradoxale, extra-ordinaire, osant afficher l'ordinaire par lequel elle joue précisément de l'invisibilité.

Non pas simulacre ou reproduction du visible, mais effet tautologique du visible en tant qu'il est production du voir, *Chantier Barbès-Rochechouart* confond le regard qui fouille sous les profondeurs de l'image, pour en ramener ce qu'elle lui présente d'emblée. Car ce qu'elle montre à l'intérieur de son cadre est ce que nous voyons hors de son cadre, au centre du trou en forme de rectangle qui s'étire derrière elle, aussi plat qu'elle est pure planéité. Du trou comme fond sablonneux de l'image où s'affaîrent les ouvriers en casques blancs et salopettes bleues qui apparaissent, par plans rapprochés, à sa surface.⁴

Si elle ne fait pas leurre comme signe de ce qu'elle montre, l'image de *Chantier Barbès-Rochechouart* joue néanmoins de la disparition en incarnant la frontière selon Deleuze. C'est-à-dire sa perte, reconduite par Huyghe comme étant celle de l'écart entre lieu et niveau de représentation : devant l'abîme qu'est le trou creusé chaque jour davantage, la mise en abîme créée par son image; et devant le travail d'une défiguration de la ville, l'image figurant l'homme au travail dans la ville.

À l'égal de l'envers qui opère comme endroit pour Alice dans le miroir, « devant » vient toutefois plus exactement pour « au-dessus ». Glissement de sens entre illusion et révélation ou jeu d'échange entre sensation et signification, ce que perçoit le regard forme là, plus qu'ailleurs, le matériau d'où il conçoit, ou peut concevoir que ce qu'il voit fait écran pour ce qu'il regarde. Au-dessus du chantier qui s'enfonce en deçà de la chaussée, se présente donc la vue du chantier qui surplombe son espace à ciel ouvert. Et c'est ainsi que l'image devient dialectique : ramenant à la verticale l'intérieur du trou dont l'horizontalité se déploie en panorama perspectiviste, elle rend sa profondeur, c'est-à-dire cet intérieur, extérieur à lui-même. Plaçant au-dessus ce qui est au-dessous, elle place devant ce qui, pourtant, est derrière d'être dedans.

Comme aspiré à la surface de l'image, le trou du chantier devient, en quelque sorte, sa propre façade qui découvre au lieu de cacher; ce qui se passe au-delà d'elle, image-frontière, formant la scène éloignée et animée de ce qu'elle expose, image-signe. Jouant de l'invisibilité en affichant ce qui lui préexiste comme visible, l'œuvre disparaît dans ce qu'on pourrait appeler « le strictement visible » auquel elle concourt en s'y intégrant. Et jouant ainsi l'idée de chantier, ce qu'elle convoque par métaphore est l'image du bâtiment qui doit sa réalisation aux matériaux qu'il absorbe, rendant comme tels insignifiants les éléments qui le construisent comme tout.

Rendue quant à elle insignifiante au regard de la ville tandis qu'elle édifie le regard du promeneur en conscience du voir, *Chantier Barbès-Rochechouart* peut alors se dire autrement, constituée d'une image-temps qui s'intègre, par unité de lieu, à l'image-mouvement qu'est le

chantier de Barbès-Rochechouart. Ou, plutôt, qu'il était pour le flâneur parisien en 1994, moment d'une unité de lieu restée sans unité de temps correspondante. Car, entre la vie en mouvement et la scène arrêtée de la vie en mouvement, l'écart est aussi abyssal, dans n'importe quelle réalité, que ramené à un fil par le réel de *Chantier Barbès-Rochechouart*. Titre en forme de tautologie pour une œuvre à double fond, sa nécessaire simplicité vient elle-même aplatir l'auto-génération de l'image pour définition première de la mise en abyme.

N'était que l'intégration de l'image du chantier dans le site du chantier opère donc comme emboîtement de l'image-temps dans l'image-mouvement. C'est-à-dire, comme incorporation du temps arrêté dans le flux du temps qui passe. Dressée en continuum de l'œuvre ouverte qu'elle donne à penser par le fragment, l'image, ici, n'est plus seulement affiche de son hors cadre, élément qui la compose comme elle-même. Elle est à la fois particule du temps comme tel, flux indifférencié ou continuum irréductible. Du temps comme un tout, autrement dit, et qu'elle extrait comme tel de son glissement, ou quotidien glissement de l'existence.

Le travail de l'image

Frontière et signe, non lieu du simulacre et double mise en abyme, l'image de *Chantier Barbès-Rochechouart*, image-particule qui en capture une parcelle, joue maintenant en négatif de ce à quoi elle renvoie. Plantée devant l'œuvre ouverte que présentifie le chantier, voici qu'elle arrête aussi le temps par son silence, creusant à son tour l'espace ou intervalle d'un trou sans bruit dans les clameurs mêlées de la ville et du chantier. Car c'est à l'égal d'un plan muet dans un film sonore qu'apparaissent les ouvriers au travail sur l'image. Saisis par un effet de réel opérant comme déréalisation, leur présence sans voix domine l'espace fixe qu'ils font vivre, à l'opposé de la scène in vivo du chantier qui les annule, rendant leur être insignifiant dans un lointain où ils deviennent anonymes.

Personnes exclues (en tant que sujets) d'être comprises comme choses ou objets réifiés de l'activité humaine, n'est-ce pas là ce que Huyghe dévoile ou donne à concevoir *in fine* ? C'est-à-dire, comme fin dernière qui aurait ici glissé de sa place première, laissant le regard précéder le voir ou la pensée recouvrir ce qui est représenté. Sur l'affiche où s'est fixé un instant de l'action qui se déroule en hors cadre, le portrait des ouvriers immobilise des visages qu'il fait exister. Dans le trou où se concentre le geste sans fin de l'homme au travail, le corps des ouvriers fait oublier des visages qu'il dérober. De sorte qu'une frontière sans retour est cette fois marquée, point limite au jeu deleuzien des réciprocitys ou fin des échanges opérés par le miroir d'Alice.

Comme nous continuons de le voir depuis la position de regardeur en laquelle l'artiste transforme le promeneur, le renversement est certes diamétral entre le temps réel du chantier, qui présente le mouvement de la vie comme négation de l'existence de l'homme, et le temps différé qu'est l'image du chantier, où l'existence de l'homme surgit dans l'arrêt du mouvement de la vie. Mais est-il besoin de penser ce que nous avons déjà vu, travailleurs

de l'image face aux travailleurs *sur* l'image ? Dans sa pleine dimension sociologique avant d'être philosophique, *Chantier Barbès-Rochechouart* ou scène d'inversions multiples, du temps à l'espace et de la temporalité à la scansion, met tout d'abord en évidence l'interchangeabilité, littérale et non pas métaphorique, des ouvriers eux-mêmes. Soit celle des personnes ainsi réduites à des objets, et non pas celle des notions ou concepts par lesquels la personne est élevée à la hauteur de sujet.

De là se comprend le point de vue de l'œuvre sur les fondations comme soubassement du chantier, ou niveau « en deçà » où s'affairent les ouvriers. À l'opposé de l'emplacement surélevé où se tiennent les bâtisseurs du monde nouveau, tels qu'au début des trente glorieuses, Fernand Léger les incarna avec *Les Constructeurs* grimant comme des acrobates sur un échafaudage à hauteur de ciel, la scène, ici frontale, demeure sous la forme indéterminée du présent hors devenir. D'un présent abaissé, comme refermé sur le seul quotidien, épuisé par avance du lendemain qu'il édifie, puisqu'il le voit, dès aujourd'hui, comme dans un miroir. Instant sans parole dans le fracas de la vie en processus, ou fraction rendue sourde à sa propre histoire, un présent dont répond l'image du plan muet dans un film parlant qui fait résonner l'image du chantier dans la ville.

Et dans ce lieu imaginaire où s'inscrit l'œuvre tout entière de Huyghe – à savoir, dans ce lieu imaginaire, qu'il ne cesse d'interroger⁵ qu'est la frontière entre fiction et réalité – ou, encore, dans ce lieu imaginaire qu'est foncièrement celui de l'image, demeure un écho persistant. Entre la main-d'œuvre anonyme de l'ère mondiale que présente *Chantier Barbès-Rochechouart* et le Charlot-manœuvre des *Temps Modernes*, la possibilité du lien est plus certaine que sa réalité. Mais autour des ouvriers du bâtiment qui ne montrent qu'eux-mêmes d'être montrés comme tels, éléments d'un ensemble qui accorde la vie au prix de l'existence, s'articule bel et bien l'idée du travailleur devenant rouage du mécanisme qui l'avale; engrenage ou machinerie dont Chaplin aura fait l'allégorie du monde à l'ère industrielle.

ISABELLE HERSANT

NOTES

¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1969, p. 18 (et p. 17 pour la citation en exergue).

² *Id.*, *ibid.*, p. 18, 19 et 21.

³ L'œuvre *Chantier Barbès-Rochechouart*, de Pierre Huyghe, est reproduite en page 35, dans l'article de Lucie Lefebvre.

⁴ Les ouvriers sur l'image de format 4 m x 3 m sont des acteurs à qui Pierre Huyghe a fait rejouer la scène in situ. Radicalisant le glissement entre fiction et réalité, ce procédé est donc à l'œuvre pour chacune des autres « mini-situations dans la vie ordinaire » (dixit Huyghe) dont la quinzaine environ constitue la série des *Posters*.

⁵ Né en 1962, Pierre Huyghe élabore le thème de la mémoire par les structures et modes narratifs posant, comme tels, la question des rapports entre fiction et réalité. Aussi s'est-il souvent inspiré du cinéma, tout en recourant à d'autres formes de la culture de masse, tel le manga (voir son rachat, avec Philippe Parreno, de Ann Lee, personnage-stéréotype qu'ils extirpèrent ainsi de l'anonymat des BD à grand tirage avant d'en déclarer officiellement « la mort »). Pour autant, l'exposition monographique avec laquelle Huyghe vient de faire la réouverture du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2 février-30 avril 2006) est pour lui l'occasion de travailler sur les éléments architecturaux qui permettent de penser l'espace comme de l'organiser.