

ETC



Le chantier comme exercice pratique d'inachèvement lié à l'incertain

Luce Lefebvre

Numéro 73, mars-avril-mai 2006

Chantiers (1)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34902ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, L. (2006). Le chantier comme exercice pratique d'inachèvement lié à l'incertain. *ETC*, (73), 34-37.

LE CHANTIER COMME EXERCICE PRATIQUE D'INACHÈVEMENT LIÉ À L'INCERTAIN

Les apparences persistent

« Il y a » un monde

Même si nous ne croyons plus aux descriptions

Paul Chamberland

La société n'est pas le monde

Annah Harendt

Chantier, prises 1 et 2, notes

Il s'agira dans cet écrit de mettre en exergue une particularité qui distingue la notion de chantier : de travailler à partir d'une évidence et de ce qu'elle peut recouvrir. Et ce, à travers des images qui « illustrent » le thème « chan-

tier » d'une manière presque aussi évidente. En adéquation. Paraphrasant Blanchot, on pourrait dire que l'objet chantier ne manque jamais puisque le manque est sa marque¹. C'est cette prégnance de l'inachevé, qui caractérise sa notion même, qui sera quelque peu interrogée. Cette question du *manque à finir* singularise à ce point le concept de chantier qu'il vise à qualifier ultimement l'ensemble en tant que tel.

Bustamante (2000)² : une image idéalement scindée en deux parties, telle une construction classique. La partie supérieure renvoie à l'image iconique d'une villégiature sise au bord d'un lac de montagne, celle du bas, à la représentation, tout aussi convenue, d'un chantier en construction. L'image se veut conflictuelle, dichotomique. Elle oppose un univers lisse, achevé et ordonné à un territoire en friche, inachevé. Ce qui est vu, globalement, joue de l'intermédiaire et du transitoire et crée une entropie subtile : une étrangeté qui n'en est pas (ou plus) une pour notre œil, habitué aux contrastes et à la juxtaposition d'images stéréotypées.

Mais le décalage et la fracture – induits de l'association d'un espace à la fois certain et incertain, d'une addition voulue de deux points de vue (deux prises de vue) qui, voulant s'annuler l'un l'autre, forcent cependant la cohabitation au sein de la photographie – demeurent. Ainsi, dans ce travail de Bustamante, à travers la coexistence et l'affirmation de deux séries contraires et différentes, c'est le montré de l'inachèvement propre au chantier qui vient achever la photographie dans son ensemble : image qui en resterait autrement à un signifié immédiat et direct.

Pierre Huyghe (1994)³ : une mise en abyme où les parties dans l'image se recoupent en révélant des temps de prises différents (temporalités autres) s'appuyant sur le doute créé entre la réalité et la fiction, induisant une difficulté de perception de l'image en sa totalité. Une image puzzle où les morceaux s'ajustent parfois parfaitement (photo première idéalement apposée à la perspective réelle), ouvrant à une pa-

reille indécidabilité perceptive. Image répétitive, enfin, qui joue de la répétition d'un même motif, en référence peut-être à ce que Deleuze nommerait la répétition profonde, c'est-à-dire le dévoilement d'une structure cohérente en deçà de la structure cohérente première : ici, l'incertitude, créée à partir de ce que l'on voit, induit ce que l'on pourrait appeler des séquences imaginaires et différées, ouvre à l'idée d'une culture possible de l'incertain, dans la ville – et la société – à partir d'un regard, même incertain, posé sur une image, qui se présente ainsi en tant que fragment – segment – révélateur.

Chantier, reprise, notes

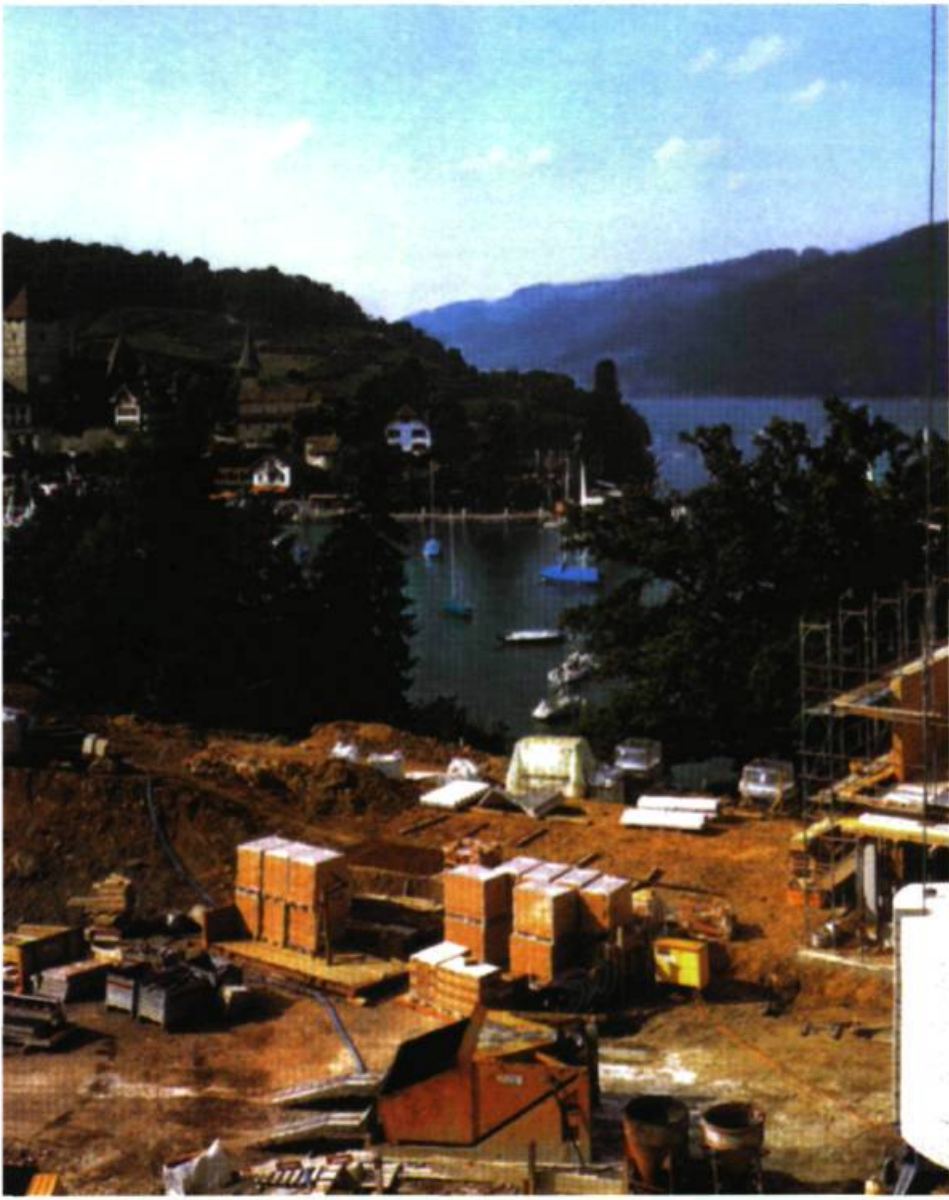
Que voudrait dire alors cet inachèvement lié à l'incertain, évoqué dans les images de Bustamante et de Huyghe ? Il y a quelque chose dans la notion de chantier qui vient rejoindre celle de finitude : ce qui n'est pas fini n'est pas encore fini, il reste du temps pour l'achèvement et ce reste de temps est un possible et une ouverture qui renvoie, en regard de l'œuvre, à un espace ouvert. Le chantier est vu, ainsi, non seulement en tant que non fini, non terminé, mais encore comme étant indéterminé ou, plus précisément, déterminé par ce qui l'indétermine, c'est-à-dire qu'il est un futur-possible, mais né du chaos qui le caractérise initialement, et en adéquation avec « la rudesse chaotique »⁴ du monde qui nous entoure. Le chantier est donc un possible, un advenir qui englobe, par définition, ses parts d'indétermination et d'incertitude dans une ouverture à ce qui va pouvoir être. Le chantier comme lieu d'incertitude, comme espace de l'incertain est, en ce sens, presque paradigmatique d'une certaine idée de notre époque : celle de la nécessité d'une culture particulière de l'incertain qui viendrait contrer toutes certitudes et tout dogmatisme. Ainsi, à travers une appréhension du chantier pris en tant que lieu éclaté, présentant des points de vue multiples qui viennent fracturer l'idée de totalité, c'est aussi la pensée consensuelle et englobante qui est mise en question. Le possible-autre conçu comme fonction critique, évidemment. Or, cette fonction critique est immanente à la notion de chantier. Qu'est-ce à dire ? Cela suppose que le chantier, en tant qu'idée, propose à partir de lui-même, en lui-même, ce qui déjà l'extériorise, ce qui déjà va plus loin que lui : un possible comme débordement et ce, à partir de l'épars propre au chantier. Cette apparente dissémination des choses est une insémination féconde en ce qu'elle fait retour, aussi, sur les notions de spatialité et de temporalité, toutes deux conjuguées, pour ouvrir notre regard : un espace ouvert (parce que, de plus, fracturé par les différences qui le composent) et un



Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart*, Billboard, 1994. Poster impression offset, édition 1/3 x 80 x 120 cm.

temps étiré (propre à la nécessaire perception lente découlant de l'incertitude à propos de ce que l'on voit réellement), tous deux noués pour venir contrer l'idée de stase, de finitude. Ainsi, le chantier est cet espace de l'inachèvement, « mais qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspend »⁵ pour s'achever. Qu'est-ce à dire encore ? Que ce qui l'achève, ce qui renvoie le plus sûrement à ce qu'il est en propre – ce que chantier veut dire – est son propre inachèvement. Dès lors, le chantier, vu ainsi, est un territoire problématique aux frontières incertaines. Il est un problème, car il actualise, à travers ce qui se passe en lui, dans son processus même, un questionnement qui peut être critique par rapport à un réel tout aussi problématique – ou dont il pointe, plus précisément, cet état particulier. Cette actualisation ouvre à un devenir prévisible – le travail fini – certes, mais non uniquement de par ce que l'on sait, mais aussi de par ce que l'on ne sait pas⁶, à travers l'idée d'inachèvement, de non connu *encore*. C'est donc en refusant de se dire pleinement, à travers son caractère d'incomplétude, que l'idée de chantier renvoie le plus sûrement à l'idée de problème. Pour l'expliquer plus précisément, il nous faut spécifier que le chantier est *d'abord* un présent en actualisant l'idée d'inachèvement : il est cela même, l'actualisation d'un moment

entre passé et futur, à partir de la prémisse que ce qui singularise ce temps particulier est d'être inachevé. Il actualise le manque. En ce sens, il est, *de plus* (et outre la métaphore) une virtualité. En regard de cette notion, rappelons que pour Deleuze, par exemple, l'œuvre est virtuelle à partir du moment où son processus est celui de l'actualisation⁷. Cependant, « s'actualiser, pour un potentiel ou un virtuel, c'est toujours créer des lignes divergentes... »⁸: voilà ce qu'il faut entendre par actualisation créatrice. En regard des photographies proposées par les artistes retenus, l'actualisation implique, notamment, que ces images ne sont pas telles qu'elles sont, non plus telles qu'elles pourraient être, mais telles qu'elles le deviennent, à travers notre perception des instances paradoxales qui semblent les définir. Et cette actualisation opérée par les images est essentiellement mobile car si, dans les œuvres retenues, la photographie fixe l'image, celle-ci induit *a contrario* une instabilité perceptive. Ainsi, « [L]es éléments, les variétés de rapports, les points singuliers coexistent dans l'œuvre ou dans l'objet, dans la partie virtuelle de l'œuvre ou de l'objet, sans qu'on puisse assigner un point de vue privilégié sur les autres, un centre qui serait unificateur... »⁹ Pour reprendre ce qui a été dit plus haut, les travaux *LP IV 2000* et *Chantier Barbès-Rochechouart*,



Jean-Marc Bustamante, *IP IV*, 2000, série *Long Playing 2000*, 2000. Photographie couleur; 227 x 180 cm.

Bilboard, ne sont donc pas vus uniquement en tant que possibles impliquant un devenir-autre mais, aussi, en tant que virtualités, c'est-à-dire que ce que ces images activent s'inscrivait initialement en elles en tant que potentialité, en tant que déjà-là¹⁰. Cette qualification ouvre à une esthétique du « à la fois »¹¹ – coexistence de séries contraires dans un même espace, celui de l'œuvre – en adéquation à l'éclatement propre à la notion de chantier, que ces photographies illustrent plus ou moins directement. Cette esthétique singulière du « à la fois » est liée à la notion d'immanence, évoquée à propos des travaux choisis : le devenir-autre fait partie de l'essence même de ces œuvres, il en est une constituante. Cependant, ces images fonctionnent « [...] non pas [en tant qu'] événement auto-référentiel [propre à l'illusionnisme de la représentation classique, par exemple], mais en tant que devenir-événementiel contre effectuant le cours historique qu'il survole. »¹² D'où, également, le renvoi à la notion de répétition profonde, vue comme le dévoilement de l'en deçà de la structure première – l'image représentée – qui révèle une autre structure, celle-ci à fonction critique ou plutôt

réflexive : non pas répétition du Même (unité totalisante), mais une répétition qui comprend la différence (prise comme altérité à travers le point de vue différencié sur les choses et les séries divergentes) et qui renvoie – à partir de l'objet – à la position du sujet à travers celle de l'artiste. Le fractionnement induit de la variabilité perceptive de ces images renvoie corrélativement à une réalité pareillement défragmentée, ouvrant à l'idée d'un réel multiple. Ainsi, l'appréhension ne se donne pas en totalité mais est marquée par la discontinuité engendrée par les différents points de vue et points de perception possibles. Si la multiplicité, sous forme de fragmentation, de discontinuité dans l'image, se retrouve dans cette entité qu'ainsi elle problématise, il y a donc une cassure, une fracture de l'identité de cette entité et une corollaire fragmentation de l'identique. Dès lors, le regard, malgré tout extérieur, du « spectateur » se déplace vers le dedans des images et révèle leur contenu intrinsèque, qui inclut une possible capacité commune (celle de l'artiste, du regardeur et de l'œuvre) de devenir autre. Mais à partir d'une déstabilisation, d'une incertitude perceptive. De la sorte, ces images se

chargent d'apports complexes qui ne pourraient être vus du premier coup par un regard qui s'attacherait uniquement à l'ensemble et à ses parties, en évacuant ses plans de signification : séries divergentes et paradoxales, répétition profonde. Ces images ne sont plus simplement données, mais à inventer. Cela conforte l'idée de la non détermination comme prémisses à la création, et de la non immédiateté comme préalable à la perception. Cela conforte, encore, l'idée d'un inachèvement et d'un incertain corollaire, à travers des images qui se disent « chantiers » tout en se signifiant – ultime réussite – comme tels. Cela dénote, enfin, la marque d'un profond scepticisme face à une société globalement unifiée et dont la convergence est le point d'ancrage.

À lire ce qui précède, on pourrait regretter que s'y retrouve encore l'opposition continu/discontinu. Ce qui n'est pas faux. Mais la retrouver supposerait qu'elle ait pu être perdue, alors qu'elle ne cesse d'être récurrente. Ainsi, la notion de chantier implique que rien n'est assigné d'une manière fixe, que tout relève de l'idée d'unité relative, parce que tributaire d'un contexte et d'une dynamique de relations. Face à la société, certaines œuvres se révèlent être un monde. Ce constat ouvre à l'idée adornienne d'une œuvre en prise sur la réalité et opposée au principe de la mise en reflet. Mais, ici, il s'agit d'une prise sur la réalité à partir de la valorisation d'un non-savoir, c'est-à-dire par ce que l'on ne sait pas, en fracturant de la sorte le ce que l'on sait propre à l'expertise et à la pensée consensuelle. Cette incomplétude voulue de la pensée maintient, à travers les œuvres mises en exergue – dans et par leur structure et dans ce qu'elles induisent et suscitent – une retenue face à la volonté de les atteindre parfaitement, leur imprimant une pareille permanence de non résolution ou l'affirmation semblable de cette détermination par ce que l'on ne sait pas. Ces œuvres analysées, pas plus que tout autre œuvre, ne sont vues en tant que « travail achevé et inerte devant lequel on devrait se limiter à observer d'une manière passive », mais en tant que non achevées – dans le sens de non statiques – qui invitent à de multiples déambulations et constructions de la pensée, de l'esprit. Corrélativement, l'idée de chantier qu'elles signifient s'avère une version moderne avancée de la fenêtre ouverte sur le monde qui vient contrer la fermeture, l'univers stable et clos d'un monde qui se donnerait en tant que tout fait, donné d'avance. Cette idée prône plutôt l'incessant mouvement de la vague, la conscience lumineuse du mouvement incessant du déplier du même à chaque

fois différent, jamais le même. Le chantier comme variable : fondamentalement hétérogène et incertain, l'inachèvement est sa seule constance et son seul présent. Contrairement sur ce point à sa représentation en image, son achèvement l'achève. Le chantier ne peut être qu'au présent, constamment en advenir et son bruit est le nôtre.

LUCE LEFEBVRE

NOTES

- ¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, p. 448. Chez Blanchot, le manque renvoie à l'idée de mort. Ou au nom de Dieu, dirait J. L. Nancy. Ce qui revient souvent au même. La mort, en tant que manque, est la marque de la vie. Cet aspect ne sera pas évoqué ici.
- ² Jean-Marc Bustamante, *LP IV, 2000*, photographie couleur (227 cm x 180 cm), de la série *Long Playing 2000*. Photographie représentant un lac en Suisse.
- ³ Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart, Billboard*, 1994. Poster impression offset, édition 1/3 x 80 x 120 cm. Cliché représentant des ouvriers travaillant sur un chantier parisien. Surplombant la scène, un immense panneau d'affichage publicitaire montre la photo agrandie de ce même chantier, mais dans une autre mise en situation.
- ⁴ Joyce Carol Oates, *La foi d'un écrivain*, Paris, Philippe Rey, 2004, traduit de *The Faith of a Writer*, New-York, HarperCollins Publishers inc., 2003, p. 21.
- ⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur (coll. « Détroits »), 1986, p. 79.
- ⁶ Voir Isabelle Stengers, « Entre collègues et amis », dans Pierre Verstraeten, Isabelle Stengers et al, *Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1998, p. 156.
- ⁷ Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972, p. 273.
- ⁸ *Ibid.*, p. 274.
- ⁹ *Ibid.*, p. 270.
- ¹⁰ Rappel : chez Deleuze, l'Autre fait partie, relève du plan d'immanence. Adorno propose un autre point de vue – l'œuvre est le produit de l'histoire, qui se retrouve sédimentée dans le matériau – mais dans une intéressante même ouverture au non-savoir, que j'aimerais préciser ici. Il écrit : « L'effrangement des genres artistiques accompagne presque toujours la prise que les configurations ont sur la réalité extra-esthétique. Et c'est justement cette prise qui est opposée au principe de la mise en reflet (*Abbildung*) de cette réalité extra-esthétique. Plus un genre laisse entrer en soi ce que son continuum immanent ne contient pas en lui-même, plus il participe à ce qui lui est étranger, à ce qui est de l'ordre de la chose, au lieu de l'imiter. Il devient virtuellement une chose parmi les choses, il devient ce dont nous ne savons pas ce que c'est. [...] Néanmoins, il est impossible de penser une œuvre d'art qui, tout en intégrant en soi l'hétérogène et en se tournant contre la cohésion propre de son sens, ne produise pas malgré tout un sens. » Adorno, *L'Art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002, p. 70-71.
- ¹¹ Liée à la synthèse connective deleuzienne : contre l'idée d'opposition en unissant les contraires, jusqu'à ce que ceux-ci déterminent l'ensemble en tant qu'instance paradoxale même.
- ¹² Isabelle Stengers, « Deleuze, un platonicien involontaire », dans *Gilles Deleuze*, p. 22. Il faut spécifier que Deleuze associe la notion de paradoxe et celle d'événement à travers une pareille définition : « l'affirmation de deux sens à la fois », c'est-à-dire au non déterminé. Voir Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 9. Mais en philosophie, le paradoxe et l'événement ne sont pas du même registre. C'est Deleuze qui les rapproche. On peut avoir un paradoxe sans avoir un événement, ou le paradoxe rend inutile l'événement.