

Poétiques du chantier

Jean-Max Colard

Ce texte s'aventure sur le terrain vague de la modernité esthétique : le chantier, entendu à la fois comme réalité sociale, paysage urbain, image fluctuante du présent et métaphore de la création. Suite de lieux indécidables qui hésitent entre la construction et la ruine, cette déambulation prend acte du caractère hésitant des espaces visités : par endroits, par entrées diverses, il s'agirait d'esquisser une cartographie aléatoire de cette zone mouvante du chantier, constitué de formes inabouties et d'œuvres en process, tantôt ventre ouvert de la ville en proie à une agitation fiévreuse, tantôt no man's land de la déshérence.

Si l'Occident a cultivé depuis la Renaissance le goût des ruines et proclamé leur « poétique », l'idée d'une « esthétique du chantier », pourtant très présente dans tous les champs de la création, reste encore par bien des aspects une *terra incognita* de la réflexion sur l'art. Il est pourtant un immense atelier, à ciel ouvert, où tout au long des XIXe et XXe siècles, artistes, écrivains, chorégraphes, cinéastes sont venus puiser une énergie et des formes. Et de même il accompagne les notions renouvelées de « work in progress » ou d'inachèvement de l'œuvre. Pour autant, le chantier n'en demeure pas moins aujourd'hui une réalité souvent déclassée, déconsidérée, synonyme de nuisances sonores, quand sa cacophonie a tant inspiré les compositeurs du siècle. Cet article s'efforce de cerner la « qualité » particulière du chantier, et de suivre la requalification esthétique évidente mais toujours incertaine dont il fait l'objet sous le regard de l'art.

Incipit

Le grand cycle romanesque des Rougon-Macquart de Zola s'inaugure sur un espace hybride, un lieu déclassé, entre ruine et chantier : l'aire Saint-Mittre. Ancien cimetière transformé en scierie, ce « terrain vague » est en effet le berceau de l'œuvre, le lieu de naissance des Rougon-Macquart et de leur « *Histoire naturelle et sociale* ». Drôle d'endroit pour une genèse : « *La terre, que l'on gorgeait de cadavres depuis plus d'un siècle, suait la mort, et l'on avait dû ouvrir un nouveau champ de sépultures à l'autre bout de la ville. Abandonné, l'ancien cimetière s'était épuré à chaque printemps, en se couvrant d'une végétation noire et drue¹* ». Mais c'est pourtant sur ce lieu de mort et d'effroi que se réalisera la première et bâtarde alliance des Rougon et Macquart. Le sol cadavérique de l'aire Saint-Mittre est ainsi le fondement quasi-mythologique de l'œuvre, le lieu d'où vont éclore une généalogie de personnages sans cesse gangrenés par la dégénérescence : « *Ce sol gras, dans lequel les fossoyeurs ne pouvaient plus donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain, eut une fertilité formidable* ».

Cette végétation exceptionnelle fait encore le lien entre les sciences naturelles et l'entreprise littéraire revendiquée « naturaliste » de Zola. Si « *l'hérédité a ses lois, comme la pesanteur* », nul doute qu'elle trouve ici un cadre propice à une excroissance toute particulière de spécimens romanesques : espace intermédiaire, « *ouvert à tout venant sur le bord d'une grande route* », et propice aux rencontres amoureuses comme aux unions bâtardes, l'aire Saint-Mittre est à la fois un chantier et une fosse commune, un site autant mortifère que grouillant de vie, marqué par la mort et dédié à la construction.

¹ Sur tout cette description, cf. Emile Zola, *La Fortune des Rougon* (1871), chapitre I, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 25-32.

Roman des « Origines », origines du roman : premier livre du vaste ensemble développé par Zola, *La Fortune des Rougon* s'ancre donc sur ce fumier morbide, "creuse les fondations et plante l'arbre généalogique"² sur ce cimetière lui-même parti en ruines où l'on « sent courir ces souffles chauds et vagues des voluptés de la mort qui sortent des vieilles tombes ». « Champ mort et désert », l'aire Saint-Mittre est pour les habitants de Plassans « un objet d'épouvante », et « il n'est pas rare, précise le narrateur, encore aujourd'hui, en fouillant du pied l'herbe humide, d'y déterrer des fragments de crâne ».

Tableau historique de la France du XIXe siècle, en même temps que récit mythologique, ce texte augural se poursuit par la chronique économique de la reconversion du cimetière en chantier de construction : « Depuis plus de trente ans, l'aire Saint-Mittre a une physionomie particulière. La ville, bien trop insouciante et endormie pour en tirer un bon parti, l'a louée, moyennant une faible somme, à des charrons du faubourg qui en ont fait un chantier de bois ». Autour de la scierie « toute primitive », les meules méthodiquement construites par les hommes qui rangent le bois débité créent des allées protégées du regard, mais là « règnent encore la végétation puissante et le silence frissonnant de l'ancien cimetière ». En dépit de cette évolution, le site du chantier n'en continue pas moins d'évoquer un paysage de ruines, avec ses poutres énormes, « gisant » comme des « hautes colonnes renversées sur le sol », avec ses « tas » de bois gagnés par les herbes. Et c'est sur ce même espace que se terminera le roman, c'est encore là que viendra mourir Silvère :

L'aire s'étendait, désolée, sous le ciel jaune. La clarté des nuages cuivrés traînait en reflets louches. Jamais le champ nu, le chantier où les poutres dormaient, comme raidies par le froid, n'avait eu les mélancolies d'un crépuscule si lent, si navré³.

Paysage indécidable, lieu à la fois de début et de fin, de mort et de génération.

Outre sa dimension symbolique évidente, et sa portée critique à l'égard du Second Empire et des mirages de la prospérité industrielle, il va de soi que la topologie singulière de l'aire Saint-Mittre introduit un éternel retour et une pensée du « cycle » dans les formes linéaires de la saga familiale et du genre romanesque lui-même. Le retour lancinant du cimetière sur le site du chantier, la revanche du végétal, emblématique de la ruine, et enfin cette alliance de la ruine et du chantier à l'orée du vaste projet romanesque de Zola inscrivent les *Rougon-Macquart* sous le sceau de la dégénération. Il n'est pas impossible d'entrevoir déjà le futur personnage de Nana parmi « les fleurs larges, d'un éclat singulier » qui éclosent sur le terreau morbide de Saint-Mittre. Et de même les amours incestueux de Renée et Maxime dans *La Curée* seront les avatars de cette première alliance monstrueuse de la ruine et du chantier :

² Gérard Gengembre, "La fortune des Rougon, roman des origines", in *Analyses et réflexions sur Zola*, Paris, Ellipses, 1994, p. 22. Cf. également Naomi Schor : "Par la conjonction des ellipses temporelles et de l'âge avancé des informants, Zola transforme un événement relativement banal dans l'histoire d'une petite ville – la désaffection d'un cimetière – en un événement mythique" ("Mythe des origines, origine des mythes : *La fortune des Rougon*", in *Les cahiers naturalistes*, Paris, Fasquelle, 1978, n° 52, p. 126). Sur le même sujet, cf. Henri Mitterand, « Une archéologie mentale : Le roman expérimental et *La fortune des Rougon* », in *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 164-185 ; Bernard Urbani, « La nature et ses pouvoirs dans *La fortune des Rougon* d'Emile Zola », in *Acta Iassyensia Comparationis*, n°4, 2006, Universitatii Al. Ioan Cuza, Iasi (Roumanie), p. 286-294.

³ Zola, *La Fortune des Rougon* (1871), *op. cit.*, p. 375.

Fatigue et chute : la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même, elle s'épuisera presque dans une génération parce qu'elle vivra trop vite⁴.)

Plus qu'un simple cadre narratif, le « terrain vague » sur lequel s'ouvre le « cycle » romanesque des Rougon-Macquart est un symptôme *in situ* de la modernité : elle s'installe dans un espace en crise. Un entre-deux permanent, pris dans un double mouvement d'éboulement et de fondation, de process et de regress, de génération et de dégénérescence. Entre ruine et chantier, l'aire Saint-Mittre est le lieu d'une extraordinaire *mise en abyme* de la modernité esthétique.

Etymon

« L'étymologie est un chantier permanent. Jamais on ne rejoint l'étymon, le sens propre originel, le supposé authentique, le véritable et premier nom de la chose, toujours on est en dérivations, transports, retournements, accidents, frottements, débris et signaux indistincts. Et le chantier est une étymologie permanente : il ouvre et réouvre indéfiniment le sol de la ville... »

Jean-Luc Nancy, *Trafic/Déclis*

Dans son ambivalence, le mot français de « chantier » n'a pas d'équivalent dans les langues anglo-saxonnes. Là où l'anglais désigne d'abord un espace, un « site » (ou « yard », terrain nominal plus vague encore) dont il précise en complément la nature des travaux qui y ont cours — proposant tour à tour les termes de « construction site », « building site » ou à l'inverse « demolition site » — l'allemand procède de même et rapporte essentiellement l'activité et les métiers du chantier au terme de « Bau », unilatéralement orienté vers la construction, à l'image du terme « Baustelle », à proprement parler l'endroit de la construction.

Terme particulier, le « chantier » procède d'une toute autre origine, d'ailleurs incertaine. Issu étymologiquement du bas-latin « cantherius » qui signifie le cheval hongre, castré, autrement dit plus facile à maîtriser. Animal de charge, ou de bât, « le chantier porte et supporte ». Contrairement à ses « homologues » anglo-saxons, il n'est donc assigné ni à un lieu, ni à une opération précise. Au sens figuré, il sert ensuite à désigner la petite pièce de bois que l'on appose sur la jambe brisée du cheval pour permettre à l'os de se remettre en place, et par glissement un étau pour les vignes. Le terme désigne donc un chevron, un élément qui vient se greffer sur un autre pour aider à son rétablissement, ou à son élévation. C'est un auxiliaire, comme le tuteur pour les plantations. Les dictionnaires enregistrent deux acceptions du même terme : la première désigne toujours un support de bois, étau pour les vignes, cale pour maintenir en équilibre les tonneaux de vin ou les bateaux en construction. « *Mettre sur le chantier* », ou « *mettre en chantier* » (tout d'abord *gantier* ou *cantier*), ce fut donc placer des pièces sur un support afin d'attaquer un travail. de là sont issus les sens à la fois liés et concomitants d'entassement de matériaux et d'ouvrage en cours ou en train, en déclenchement et en opération »⁵. Par dérivation, on

⁴ Zola, *BNF, N.a.f., Mss. 10 345, f° 5*.

⁵ Jean-Luc Nancy, « Trafic/Déclis », in Nicolas Faure, *Portraits/Chantiers*, Mamco, Genève, 2004, p. 91.

désignera ainsi le lieu où l'on range, charge et entasse les piles de bois à brûler. Et c'est par extension encore que le terme en vient enfin à désigner le site même de la construction.

De basse origine, le terme de chantier est donc propice à l'ambivalence, et donne à réfléchir : il est dans son étymologie même un premier « terrain vague », propice à la restauration d'éléments fragiles, puis espace de stockage, et enfin lieu de construction. Simple auxiliaire, son étymon contient le principe d'une existence subalterne et éphémère. Le chantier est, dès son origine linguistique, voué à disparaître.

Reste enfin à penser la figure du cheval hongre qui apparaît à l'origine du « chantier ». Non pas la bête farouche et difficile à maîtriser, mais l'animal bête, nature plus docile et domestiquée. Le cheval hongre est en effet plus calme, et on le préfère souvent au « cheval entier » dans les écoles d'équitation ou de dressage. Mais aussi pour les travaux : non soumis à l'influence de ses hormones, il est tout entier à son labeur. Par analogie, le chantier serait alors un terrain paradoxalement dévirilisé, où l'érotique n'aurait pas cours, sinon sous la forme sublimée du travail. Par analogie encore, le chantier peut être laborieux, productif, mais il est dans le même temps stérile. « *Le chantier porte et supporte* », commente encore Jean-Luc Nancy, *il est le système bête qui porte le devenir d'un ouvrage* — mais provisoire et voué à disparaître, il est congénitalement sans descendance.

Monstre

Il y a une tératologie du chantier. De nuit, ou désaffecté, il déploie un paysage fantomatique, inquiétant, hérissé de tas et de formes brisées, où les grues et pelleteuses apparaissent comme les monstres endormis d'un autre monde. Sous un ciel brumeux, parfois lourd de pollution atmosphérique, ponctué de points lumineux rouges ou verts, d'éclairages froids, parfois traversé de grands hurlements métalliques, et tandis que les bras et les mâchoires géantes des grues se détachent sur le ciel étoilé, le chantier augmente sa part d'effroi et installe un autre monde sur la terre ouvrière du jour. Squelettes de métal, grondement sourd des machines-outils, mâchoires géantes des pelleteuses font surgir un monde à la fois technologique et préhistorique, où les engins apparaissent comme les monstres enfouis de la ville en cours de transformation. Fractures du sol, sédiments concassés, débris de pierres et de gravats, ce chaos de craquelures forme un espace étrange, « lunaire », travaillé par l'imaginaire de la science-fiction. « *Un lieu qui conviendrait parfaitement pour tourner un film traitant de la vie sur la planète Mars* ».

Dans un de ses rares collages, l'artiste Robert Smithson juxtapose la figure de King Kong à celles des grues de chantier de l'entreprise GEM, ouvrant une sorte de rêverie archéologique sur les « ruines à venir » des nouvelles cités. Mais à ce titre, c'est surtout le cinéma qui est le grand pourvoyeur de cet imaginaire : le terrain vague apparaît maintes fois comme un espace interlope, entre chantier et décharge, habité par des créatures extra-terrestres qui semblent se nourrir de cette terre labourée tout à la fois par le travail diurne et l'accumulation des gravats. Encore récemment, dans le film *District 9* qui voit une immense soucoupe volante se poser au-dessus d'un ghetto d'Afrique du Sud, c'est dans un paysage entre décharge et bidonville que le réalisateur déploie une habile confusion de couleur et de forme entre les pelleteuses et les androïdes extra-terrestres.

Espace en mutation, le chantier est ainsi propice aux êtres mutants. Zone interlope et inquiétante, hantée de loups-garous, d'animaux prédateurs en liberté, de vampires contemporains, de morts-vivants surgissant des entrailles de la terre, jusqu'aux « zombies » de Romero en tenue d'ouvriers moribonds, peuplant autant les chantiers que les cimetières ou les supermarchés. De même les excavations, les retournements du sol favorisent dans les scénarios de science-fiction le surgissement de monstres

enfouis dans les profondeurs de la ville. Ou de la maison : dans le film *L'au-delà* de Lucio Fulci, des travaux de rénovation réouvrent une porte d'accès aux morts-vivants. Et j'ai encore ce souvenir lointain d'un film d'horreur italien, peut-être de Fulci ou Dario Argento, où descendu seul à la cave, un ouvrier regarde fixement un mur construit à la chaux se décomposer lentement, quand une main de zombie sort du mur démolé et l'attrape au visage.

C'est ce monstre pourtant que l'américain Joel Meyerowitz est allé affronter, seul photographe autorisé à suivre de l'intérieur depuis le 11 septembre 2001 les travaux effectués sur Ground Zero. Et le livre qu'il en a tiré, *Aftermath* (« conséquences »), est un puissant album d'images où le reportage tourne au récit épique. Il y a d'abord ces visions nocturnes, apocalyptiques de Ground Zero dans les premiers jours qui suivent l'événement, paysages de ruines à proprement parler, les vues contre-plongeantes des immeubles soufflés du quartier, réduits à un squelette d'architecture. Visions d'effroi où les fantômes des tours dressent leurs formes hérissées et fumantes, où une mince colonie de pompiers et de sauveteurs arpentent les montagnes de décombres de cette nouvel Babel. Puis vient le travail massif de la transformation du lieu, le dégagement des ruines par les bras des grues, et alors la photographie de Meyerowitz rejoint la grande peinture d'histoire des siècles passés pour retracer ce combat gigantesque, « terminator », des monstres de métal lancés contre les ruines informes du World Trade Center. Enfin le terrain apparaît aplani, « pacifié », offert à la reconstruction, et le photographe juxtapose à ce paysage repositif des portraits gros plan visage d'ouvriers, nouveaux héros revenus des Enfers, revenus du trauma et qui se substituent dans le souvenir aux figures à la fois victimes et sauveteuses des pompiers. Non dénué de grandiloquence, le reportage de Joel Meyerowitz se hisse cependant à la démesure de l'événement et construit une puissante épopée visuelle. Où l'on assiste à l'immense effort collectif livré par l'Amérique pour convertir et reconstruire Ground Zero ; vaste travail de deuil opéré derrière une rangée de palissades pour faire passer une nation tout entière de la ruine au chantier.

L'aire du soupçon

Une des manifestations les plus évidentes du sentiment de crise qui affecte à l'ère moderne la perception du chantier urbain, c'est le soupçon de spéculation financière qui plane sur les « opérations » immobilières et sur les aménagements urbains, c'est l'infiltration de l'argent jusque dans les profondeurs et les soubassements de la cité. Dans le film *Main Basse sur la ville* du réalisateur italien Francesco Rosi (1963), le premier et le dernier plan du film montrent un survol aérien de la ville de Naples et forment visuellement cette mainmise de la corruption sur la ville moderne. S'ouvrant avec cette vision anxiogène de la ville, le film raconte et dévoile les trafics d'influence, les collusions politico-financières, les ressorts douteux de la rénovation urbaine. Le récit commence d'ailleurs à la périphérie de Naples, sur un coin de terre agricole racheté à bas prix par un promoteur immobilier qui parvient à convaincre le maire de lancer là un nouveau quartier d'habitation. De la fondation à l'élévation, l'appât du gain et la corruption règnent en maîtres dans le développement de la cité. Plus tard, on suit l'effondrement d'un immeuble vétuste sous les coups de semonce d'une construction nouvelle, l'expulsion forcée et politiquement négociée des populations pauvres, l'embourgeoisement du cœur de la ville napolitaine, la présence de l'argent dans les arcanes du pouvoir, dénoncée inlassablement mais tout aussi vainement par un député communiste.

« *L'activité de Haussmann s'incorpore à l'impérialisme napoléonien, qui favorise le capitalisme de la finance. A Paris, la spéculation est à son apogée. Les expropriations de Haussmann suscitent une spéculation qui frise l'escroquerie* », commente Walter Benjamin dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*. Sous le IIe Empire, l'intérêt financier et la spéculation financière agissent comme un moteur de la mutation urbaine, le chantier devenant le terrain d'entente opérationnel de la bourgeoisie triomphante et du capitalisme financier, de Monsieur Prudhomme et des Rotschild. Emblèmes de cet accord économique, les passages se multiplient dans la première moitié du XIXe siècle, nouvelles artères de la ville : rendus possibles par « l'apogée du commerce des tissus », « précurseurs des grands magasins », alliage du fer de la construction métallique et du monde marchand, les passages s'imposent comme « la récente invention du luxe industriel ». Et rejettent hors du centre urbain les populations ouvrières et pauvres, reléguées à la périphérie, dans la « ceinture de Vénus » de l'enfer parisien. Dans *La Curée* de Zola, le personnage Aristide Saccard fait fortune au rythme des expropriations causées par les travaux d'Haussmann, s'octroyant l'appui des députés pour mener à bien ses opérations dans Paris — une ville devenue la plus vaste concession immobilière faite au pouvoir de l'argent.

Chez Balzac déjà, cette alliance objective de la bourgeoisie et des milieux financiers trouva une incarnation intermédiaire dans la figure du rentier, personnage à la fois bourgeois et désœuvré, et dont l'un des passe-temps favori est de surveiller les opérations immobilières : « *Le rentier s'arrête (...) devant les maisons que démolit la Tribu des Spéculateurs. (...) Le nez en l'air, il assiste à la chute d'une pierre qu'un maçon ébranle avec un levier en haut d'une muraille ; il ne quitte pas la place que la pierre ne tombe, il a fait un pacte secret avec lui-même et la pierre, et quand la chute est accomplie, il s'en va excessivement heureux* ». Dans un autre roman, *Les Employés* (1836), c'est un dénommé Poinso qui « consacrait le dimanche à surveiller les constructions nouvelles. Il questionnait l'invalidé chargé d'empêcher le public d'entrer dans l'enceinte en planches, et s'inquiétait des retards qu'éprouvaient les bâtisses, du manque de matériaux ou d'argent, des difficultés que rencontrait l'architecte ». « Manque de matériaux ou d'argent » : la spéculation financière incorpore le monde du chantier, et devient un des soubassements de la ville moderne et de ses rénovations.

Seule la modernité a érigé le chantier comme un espace en crise. Avant elle, il n'apparaît de fait que très rarement sur le mode du « terrain vague », du « no man's land » interlope et douteux, socialement déclassé. Mais il est bien davantage l'espace solidaire des compagnons et des guildes d'artisans, le lieu de valorisation du geste, le terrain d'un immense effort collectif. Même quand il est le lieu d'expression de l'orgueil démesurée de l'homme, comme dans le cas de la Tour de Babel, le chantier n'est pas vécu avec l'effroi et la répulsion qu'inspire aux bourgeois de Plassans, dans le roman de Zola *La Fortune des Rougon*, l'ancien cimetière bientôt reconverti en « scierie primitive » et qui restera longtemps « un objet d'épouvante ». De même à la fin du roman *Germinie Lacerteux*, le personnage éponyme dérive vers les « barrières » de Paris, ces zones démonumentalisées par les travaux d'Haussmann : ce sont « *des bâtisses de guingois, des architectures ignobles, de grandes portes cochères moisies, des palissades enfermant dans un terrain vague l'inquiétante blancheur de pierres la nuit, des angles de bâtisses aux puanteurs salpêtrées, des murs salis d'affiches honteuses et de lambeaux d'annonces déchirées où la publicité pourrie était comme une lèpre...* ». Un nouveau sentiment, d'épouvante et de répulsion, se fait jour dans l'espace du chantier, dans cette zone déclassée, périphérique et répugnante de la ville où l'art moderne et contemporain trouvera pourtant les principes actifs de son esthétique.

Le Chantier Enchanté

*Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète
André Breton*

Ralentir Travaux : titre d'un recueil de poèmes composé à toute vitesse, « précipité » en un tour de main par André Breton, René Char et Paul Eluard en 1930, cette formule empruntée à un panneau des Ponts et Chaussée fait entendre la relation très particulière que le surréalisme entretient vis-à-vis du monde du chantier. Loin de l'adhésion sans réserve des futuristes au monde de la vitesse et du progrès, loin des maisons-machines envisagées par Le Corbusier et sa revue de *l'Esprit Nouveau*, les surréalistes préfèrent le Paris désuet d'Atget et « *l'inutile Porte-Saint-Denis* » ; ils se démarquent également par un refus du travail⁶ et cultivent un précieux désœuvrement : privilégiant les lieux de la flânerie parisienne, passages ou cafés où l'on se rend « *par lassitude, par désœuvrement, par ennui* », évitant tout autant le quartier-artiste de Montparnasse que les faubourgs ouvriers, dénichant la magie dans les objets trouvés et désormais inutiles des marchés au puces, André Breton et ses premiers amis se montrèrent généralement insensibles au monde actif et trop laborieux pour eux du chantier. « *Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures*⁷ », proclame Aragon dans *La Révolution surréaliste* en 1925 tandis que l'œuvre de Marcel Proust leur semblait infiniment pénible : « *un jeune homme plein de talent, et comme il a bien travaillé, on lui a donné un prix...*⁸ ».

*Si j'étais un instrument de travail Plût au ciel noir
tu serais la canne des cueilleurs dans les verreries*⁹

« Guerre au travail », indifférence au chantier... à moins d'en « ralentir » les travaux. A moins que la nuit ne vienne désactiver la vie grouillante du chantier ; et alors la Tour Saint-Jacques, photographiée par Brassai de nuit en cours de réfection, avec son « *voile pâle d'échafaudages* » écrit Breton, qui « *contribue à en faire, plus encore, le grand monument du monde à l'irrévélé* ».

« *Ils ont laissé sur le chantier leurs ailes d'ange* », écrit de son côté Aragon dans « Imaginer l'hiver¹⁰ » : c'est quand il est désœuvré, arrêté, inactif, qu'André Breton et ses amis s'ouvrent à la poésie du chantier, et à son ambivalence.

*Chantier qui tremble qui bat de lumière première
L'énigme est de ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit*¹¹

⁶ « Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour ; nous réduirons aussi le travail, à quoi mon Dieu ? A la musique des corrections lentes qui se payent de mort » André Breton, *Poisson Soluble*. Qu'on songe aussi à ce titre d'un livre de Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*.

⁷ Louis Aragon, « Fragments d'une conférence », *La Révolution surréaliste*, Numéro 4, 1925.

⁸ Louis Aragon, *Littérature*, n°11, 1920.

⁹ André Breton, *Signe ascendant*, « Fata Morgana », Poésie/Gallimard, Paris, 1949, p. 37.

¹⁰ Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, tome II (1921-1925), Livre Club Diderot, 1974, p. 64.

¹¹ André Breton, *Signe ascendant*, « Etats généraux », *op. cit.*, p. 69.

On ne manquera pas de faire le lien entre cette désactivation du chantier et le choix adopté par les surréalistes de confier « le travail du poète » et l'« inutilité de la poésie¹² » à la divagation libre de la pensée, sous la forme du rêve ou de l'écriture automatique. Certes une fois passée l'époque romantique de l'automatisme, celle des *Champs magnétiques*, Breton dira très vite la fausseté ou le caractère décevant de ces protocoles d'écriture. Mais encore en 1930, René Char évoquera les poèmes automatiques à trois voix de *Ralentir travaux* comme « de petits fagots hâtivement construits », tandis qu'en 1935 Breton et Eluard soulignent la vitesse d'exécution de *L'Immaculée Conception*, titre provocateur mais qui dit bien le refus tout surréaliste de ne pas mettre la main à la pâte et de ne pas repasser cent fois sur le métier : « *Ce livre fut écrit en quinze jours, et encore n'y consacra-mes-nous que nos loisirs réels* » (*Cahiers d'art*, n°5-6). « *Il ne faut pas travailler¹³* », proclame Breton en 1923, « *puisque l'esprit qui fonctionnerait à vide donnerait les meilleurs résultats¹⁴* ». Cet axiome est fondateur de la « révolution surréaliste » : « vague de rêves », vagabondage spécial de l'esprit, cadavres exquis, dictée de la pensée, flux débridés d'écriture collective, devinettes analogiques, protocoles de connaissance irrationnelle, séances de « sommeils »... « *l'activité que j'appelle surréaliste* » (Breton) n'a rien d'un labeur littéraire, quand bien même elle n'exclue pas, au final, des pratiques de corrections ou d'ajustement¹⁵.

« Travail automatique » et « travail du rêve » apparaissent ainsi comme les procédures d'une création qui agit au beau milieu d'un désœuvrement de l'esprit. « *Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie* », proclame Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, et c'est alors que les images traditionnelles du faire poétique et du métier littéraire volent en éclats, tel le « marteau sans maître » de René Char, au gré d'une poésie inédite où le vocabulaire ouvrier se mêle à d'autres « *mots-leviers¹⁶* » — Breton œuvrant « *au reflet du fil à plomb¹⁷* » et lançant « *une pelle au vent dans les rêves du sable¹⁸* », Eluard murmurant dans *Moralité du sommeil* ce vers qui ouvre le sujet au travail passif de la nuit :

Les grilles sont tendues mes liens font leur travail¹⁹.

De son côté, c'est sous le coup d'une hallucination toute rimbaldienne que Louis Aragon compose d'hypothétiques chantiers : en 1920, il invente un « *Projet de réforme des habitations²⁰* » où l'on trouve des « *kiosques de cheveux* » et des « *portes en lames de rasoir* ». Dans son roman *Anicet ou le panorama*, le rêve est l'occasion d'une vision reconfigurée de la capitale : « *Paris devint pour moi un beau jeu de constructions... L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde...* ».

¹² Paul Eluard, *Les Dessous d'une vie* (1926), *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 782.

¹³ *La Révolution Surréaliste*, numéro 4, 1925.

¹⁴ Entretien de Breton avec Roger Vitrac, *Œuvres complètes*, tome I, Pléiade, p. 1215.

¹⁵ Pour une étude approfondie du sujet, cf. l'ouvrage collectif « *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques* », sous la direction de Michel Murat et Marie-Paul Berranger, Presses universitaires de Lyon, 1992.

¹⁶ André Breton, *Signe ascendant*, « Fata Morgana », Poésie/Gallimard, Paris, 1949, p. 37.

¹⁷ André Breton, *Signe ascendant*, « Le Puis enchanté », *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ André Breton, *Signe ascendant*, « États généraux », *op. cit.*, p. 64-74.

¹⁹ Paul Eluard, *Poésie ininterrompue*, « Moralité du sommeil », Poésie/Gallimard, Paris, 1946, p. 45.

²⁰ Sous le pseudonyme de Germain Dubourg, in *Littérature* n°17, 1920.

Par les opérations du rêve et du désœuvrement, « à l'heure que les griffons quittent les échafaudages²¹ », une ville irrationnelle émerge, hors de toute fonction utilitaire ; le chantier se trouve à son tour enchanté, et l'ouvrier inutile, emporté dans la magie surréaliste, offre une image renouvelée du poète, ébranlant la réalité ordinaire :

*Je suis un couvreur devenu fou
Qui arrache par plaques et finirai bien par jeter bas tout le toit de la maison
Pour mieux voir comme la trombe s'élève de la mer...²²*

Barricades

Le chantier est la blessure du présent.
Alain Bublex.

Rues obstruées, dépaillées, tumulus d'objets divers, les barricades « noires écarlates », selon le mot du poète Gherasim Luca, sont des constructions de la colère populaire. Les monuments publics de l'émeute. L'alliance de la décharge et du chantier : « C'était l'acropole des va-nu-pieds. Des charrettes renversées accidentaient le talus ; un immense haquet y était étalé en travers, l'essieu vers le ciel, et semblait une balafrure sur cette façade tumultueuse, un omnibus, hissé gaîment à force de bras tout au sommet de l'entassement, comme si les architectes de cette sauvagerie eussent voulu ajouter la gaminerie à l'épouvante²³ ». Dans son roman *Les Misérables*, Victor Hugo décrit admirablement la barricade populaire du Faubourg Saint-Antoine sur laquelle finira Gavroche. Elle apparaît telle un monstre constitué de tous les rebuts de la société civile, un « amas gigantesque » où les gestes de la démolition et du pillage s'allient aux outils de la construction pour former cet « édifice de l'anarchie » :

De quoi était faite cette barricade ? De l'écroulement de trois maisons à six étages, démolies exprès, disaient les uns. Du prodige de toutes les colères, disaient les autres. Elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine : la ruine. On pouvait dire : qui a bâti cela ? On pouvait dire aussi : qui a détruit cela ? C'était l'improvisation du bouillonnement. Tiens ! cette porte ! cette grille ! cet auvent ! ce chambranle ! ce réchaud brisé ! cette marmite fêlée ! Donnez tout ! jetez tout ! poussez, roulez, piochez, démantelez, bouleversez, écroulez tout ! C'était la collaboration du pavé, du moellon, de la poutre, de la barre de fer, du chiffon, du carreau défoncé, de la chaise dépaillée, du trognon de chou, de la loque, de la guenille, et de la malédiction.

Edifice, construction, acropole, bastion, digue : décrivant cette colline de débris, Hugo inscrit très clairement la barricade au registre de l'architecture. Elle forme d'ailleurs une mise en abyme du roman et

²¹ André Breton, *Signe ascendant*, « Etats généraux », *op. cit.*, p. 67.

²² André Breton, *Signe ascendant*, « Le Puits enchanté », *op. cit.*, p. 19.

²³ Victor Hugo, *Les Misérables*, Cinquième partie, Livre premier, chapitre 1.

de sa composition, une métaphore de l'œuvre²⁴ : le roman-fleuve des *Misérables* est en effet un vaste montage d'éléments textuels hétérogènes, de références populaires ou savantes, « amas gigantesque » de genres littéraires très variés. Tout comme la pyramide servira de modèle architectonique aux *Contemplations*, ici c'est la barricade, cette architecture du soulèvement, qui vient refléter la construction du roman hugolien.

* * *

Tout comme il y a une poétique du chantier, il y a un « art de la barricade ». Et l'un de ses procédés majeurs est la forme du « réemploi » : ainsi les barricades de la Commune furent-elles construites en recyclant les matériaux de démolition des travaux du baron Haussmann. Et de même celles de mai 68 étaient jonchées de voitures brûlées, réappropriation vandale des rebus de la société de consommation. Plus récemment, les artistes anglais Heather et Ivan Morrison ont installé dans les rues de Wellington, en Nouvelle-Zélande, leur propre « Journée des barricades », titre d'une vaste sculpture publique : véritable muraille constituée d'une myriade d'objets recyclés, de « tout ce que la guerre civile peut jeter à la tête de la société » — pneus, vélos, frigidaires, matelas, palissades de chantier, téléviseurs, caddies de supermarchés, et même plusieurs camionnettes renversées —, l'œuvre simulait une catastrophe sociale et urbaine, inventait un scénario de sortie apocalyptique du monde contemporain. En 1962 déjà, en réponse au Mur de Berlin élevé l'année précédente, l'artiste Christo barra la petite rue Visconti à Paris avec un autre « Rideau de fer » : une haute barricade forte de 240 barils de pétrole, installation temporaire, monument public éphémère où la question du recyclage des rebus produits par la société se posait déjà avec une acuité toute visionnaire.

C'est qu'en réalité une histoire cyclique est ici à l'œuvre : on assista de fait au retour des barricades en 1827, 1830, 1832, 1834, 1839, en février et juin 1848, en 1849 et 1851, comme si elles étaient un empilement historique des révoltes antérieures : « *Cet amas gigantesque, alluvion de l'émeute, figurait à l'esprit un Ossa sur Pélion de toutes les révolutions ; 93 sur 89, le 9 thermidor sur le 10 août, le 18 brumaire sur le 21 janvier, vendémiaire sur prairial, 1848 sur 1830. La place en valait la peine, et cette barricade était digne d'apparaître à l'endroit même où la Bastille avait disparu* ». Mais si la barricade s'oppose à l'oppression d'un pouvoir, celui-ci se montre en retour plus désireux encore d'ordonner la ville, le tout formant un cycle incessant de répressions et de rébellions : « *Le gouvernement a trouvé un moyen d'empêcher les révolutions. Il s'est dit : les révolutions naissent des barricades et les barricades naissent des pavés. Il macadamise les boulevards et le faubourg Saint-Antoine. Voilà donc à quoi se résout désormais la politique du gouvernement : une moitié de l'année en poussière et l'autre moitié en boue* » (Victor Hugo, *Choses vues*, Juin 1850). En 1871, les photographies des barricades de la Commune sembleront répondre au « vandalisme officiel » du Second Empire et des travaux d'Haussmann, aux rues éventrées du nouveau Paris — paysage urbain en proie à la ruine et qui n'était pas lui-même sans évoquer

²⁴ Sur ce sujet, cf. Nicole Savy : « Il faut mettre en rapport le destin assigné par Victor Hugo à son roman et le mode de fabrication employé, cette technique qui consiste à partir de matériaux bruts, cassés, réunis et refondus pour produire et libérer, à l'état naissant, un autre réel. (...) On peut revenir ici à la métaphore de la barricade, toujours pertinente ; et noter la modernité d'un roman où flottent, avec une marge de liberté, de grands blocs digressifs et narratifs dont l'effet de sens diffère selon qu'on les isole ou qu'on les rapproche entre eux » (« La barricade comme métaphore du roman— Les procédures de réalisation : l'exemple du Petit-Picpus des *Misérables* », in *Les Misérables, la preuve par les abîmes*, École normale supérieure, Société des Études romantiques, SEDES, 1994).

les barricades révolutionnaires de 1848. Comme au XVIII^e siècle le peuple de Pair arrachait la nuit les plaques que la préfecture faisait apposer au coin des rues.

Ce sont alors deux conceptions radicalement opposées de la ville qui se font ici une guerre « civile » : d'une part les « grands travaux » officiels, aménagements tout à la fois répressifs et ordonnateurs de la ville bourgeoise pacifiée ; d'autre part le soulèvement du chantier, retournant vers son chaos premier, privilégiant la démolition sur la construction, révolté contre un certain ordre du présent, et employant ses outils ordinaires, pelles ou pioches, contre la planification urbaine.

Utopia station

*Le sang bâtisseur à flots
Dégorge des choses terrestres.
Ossip Mandelstam, « Le Siècle »*

Retour d'utopies : voir le chantier comme ce terrain vague où se sont tout à la fois ancrés et enlisés les grands récits du siècle.

* * *

1930. Parfois traduit en français sous le terme *Le Chantier*²⁵, mais longtemps connu sous le titre *La Fouille*, le roman *Kotlovan* d'Andreï Platonov évoque une humanité à la fois enrôlée et avalée dans la construction d'un kolkhoze communiste. Censés bâtir la future « maison de tous les prolétaires », les personnages misérables qui font office de travailleurs prolétaires s'épuisent à en creuser interminablement le sol. Chantier non pas vertical, érectile, mais au contraire chantier inverse, « fouille » descendant vers les profondeurs de la terre, et qui devient bientôt une gigantesque fosse commune :

Si Prouchevski avait connu la satisfaction, ce n'était pas à cause de l'échelle, mais parce que les terrassiers épuiseraient leur vie au fond de la fouille aussi vite qu'il mourrait lui-même ; il préférerait avoir des amis morts plutôt que vivants, afin de perdre ses ossements communs et de ne laisser à la surface de la terre ni mémoire ni témoins — l'avenir pourrait être désormais étranger et vide, tandis que le passé reposerait dans ses tombes, dans une bousculade de corps qui autrefois s'étaient étreints, dans la cendre des corps aimés, oubliés, putréfiés²⁶.

Microcosme de misère, de solitude, lieu d'un travail harassant les corps affamés, espace traversé par les paroles et les mots d'ordre du mouvement collectif, mais espace également surveillé et où couve le spectre de la dénonciation, le chantier est le creuset où l'idéal collectif épure et forge de nouvelles générations socialistes.

²⁵ Platonov, *Le chantier*, suivi de *Roman technique*, traduit du russe par Louis Martinez et Anne-Coldefy-Faucard, Pavillons, Robert Laffont, 1997.

²⁶ Platonov, *Le chantier*, *op.cit.*, p. 91.

Il a été souvent remarqué que le nom du kolkhoze en question, la « Ligne générale », est emprunté à un film exalté d'Eisenstein, film de propagande occupé à construire une « chaîne » industrielle de gestes et d'images. A l'évidence, le roman de Platonov se veut l'envers désillusionné du cinéma d'Eisenstein, et il oppose à la force du montage l'épaisseur de la réalité dans laquelle « travaille » l'idéal communiste. D'où un paysage désolé : « *terrain vague en friche* », entre campagne et ville future, « *couvert d'herbe morte* », de « *poussière agglutinée* », « *étendue morte de sable insignifiant* », bordé de ravins inutilisables et creusés par les averses chaudes ; la fouille est regardée avec amertume et mélancolie par l'ingénieur Prouchevski : « *il aurait voulu, sans en être pleinement conscient, que le monde en chantier, le monde inachevé, ressemble à sa vie dévastée*²⁷ ». Seul l'activiste s'efforce de convertir cette mort collective en une marque de progrès :

*Près des morts du soviet rural l'activiste commença par se chagriner, puis, s'avisant de l'avenir en chantier, il eut un sourire plein d'allant et il ordonna à son entourage de mobiliser le kolkhoze pour un cortège funèbre, afin que tous ressentent la solennité de la mort en plein déploiement lumineux de la socialisation des propriétés*²⁸.

Mais luttant contre la neige qui tombe sur le chantier, lançant la chasse aux koulaks rétifs à l'enrôlement kolkhozien, l'activiste finira malgré tout terrassé d'un coup par Tchikline, son cadavre injurié et jeté à la rivière. Ainsi le chantier/la fouille forment-ils l'image ambivalente d'un projet communiste sans cesse relevé des décombres, et sans cesse effondré sur le lieu même de sa fondation.

De fait le roman de Platonov, interdit par le régime stalinien, s'ouvre à deux interprétations très contradictoires : l'une s'est accordée à y voir l'enlisement de l'utopie soviétique dans le terrain vague du chantier. L'autre, plus en phase avec la situation politique du romancier, partisan de la révolution d'Octobre, pourrait y reconnaître, à l'écart de la propagande officielle, la marche réaliste du « *sang bâtisseur* », comme dit le poète Mandelstam, ce deuil massif des individus rendu nécessaire par la construction collective d'un ordre nouveau : « *Si vous pensez que le monde peut et doit changer absolument, explique le philosophe Alain Badiou dans *Le Siècle, qu'il n'y a ni nature des choses à respecter, ni sujets préformés à maintenir, vous admettez que l'individu puisse être sacrificable (...)* Dès lors le « nous », construit dans ce projet, est seul vraiment réel, subjectivement réel pour l'individu qui le supporte. L'individu, à vrai dire, n'est rien. Ce qui est sujet est l'homme nouveau. L'individu est donc, dans son essence-même, le rien qui doit être dissipé dans un nous-sujet*²⁹ ». Et c'est sans doute un peu de cette opération de dissipation des individus dans un sujet plus collectif, à savoir ici le kolkhoze, que nous restitue le roman de Platonov. Un peu seulement, car le texte ne va pas au terme de cette dissipation et s'achève en plein chantier avec la mort d'une enfant, Nastia, symbole de la « *destruction d'une génération socialiste* » ; une mort dont la perte « *équivaldrait à la destruction non seulement de tout le passé, mais de l'avenir*³⁰ ».

Que faire ? — Il ne sera pas ici question de prendre position pour ou contre l'une de ces deux lectures très différentes du roman de Platonov ; mais il nous appartient plutôt de le saisir dans toute son ambivalence, et de rapporter cette faille interprétative au motif du chantier. Autrement dit : si le roman de

²⁷ Platonov, *Le chantier, op.cit.*, p. 81.

²⁸ Platonov, *Le chantier, op.cit.*, p. 103.

²⁹ Alain Badiou, *Le Siècle*, Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 144.

³⁰ Platonov, *Le chantier, op.cit.*, p. 172.

Platonov est irrecevable autant pour le régime stalinien que pour la société libérale et capitaliste, c'est parce que le chantier où le romancier ancre son action est une réalité absolument indécidable. Il est pour tout projet et pour tout idéal un espace en crise, un espace critique. Et sans doute est-il plus adossé à la ruine qu'à la construction. Réalité vouée à disparaître, le chantier est sans avenir ; et quiconque s'y intéresse, se penche sur la matière instable du chantier, voue son histoire, son idéal ou son projet sinon à l'échec, du moins à l'enlèvement-même de l'indécidable.

Autrement dit encore : l'utopie et le chantier sont des terres étrangères l'une à l'autre. Si le projet et la stratégie constructivistes sont indifférents au monde du chantier sur lequel ils font généralement l'impasse ; en retour le chantier est par essence insoumis à la planification du réel ; il est le terrain instable de l'accident, du contingent, du mouvant, du précaire, où le projet et l'idéal sont sans cesse appelés à être contredits, ralentis, érodés, obstrués ou déviés.

* * *

A l'écart du procès intenté au XXe siècle, certains artistes contemporains usent du motif et des formes du chantier selon une stratégie toute différente à l'égard des utopies constructives de la modernité. Pas tant pour les critiquer, mais plutôt pour les « remettre au travail³¹ ». Ainsi Alain Bublex relance-il certaines idées inabouties de Frank Lloyd Wright ou les Unités d'habitation de Le Corbusier. Pas un hasard si c'est un Algéco, cette simple baraque de chantier, qui devient l'élément avec lequel Bublex reprend le principe de structures mobiles développées en Californie dans les années 50 avec le programme des *Case House Study*, ou dans les années 60 par le collectif utopique anglais Archigram : le chantier est l'indice que ses idées sont reprises à leur commencement. Et l'utopie n'apparaît plus alors que comme un outil de travail et de pensée du monde : « *Aucun de mes projets en chantier n'a vocation à la construction, ce sont des propositions, des hypothèses, des sujets de controverse qui ne revendiquent que cet unique statut. Ils ouvrent une discussion sur ce que nous voulons faire du monde*³² ». Dans cette logique, l'artiste n'occupe pas ici le rôle du constructeur, ni celui de l'ingénieur. Son poste serait davantage celui, ordinairement plus douteux, du promoteur. Qui prévisualise par avance le projet à coups d'images de synthèse, organise la synergie nécessaire à son élaboration, et qui tente surtout de persuader les politiques et le public du bien-fondé de ses propositions : « *Les Unités Mobiles d'Habitation ou UMH sont en premier lieu des « maisons individuelles pour travailleurs ». Elles sont économiques, adaptées aux techniques de construction ainsi qu'à la structure urbaine et au mode de vie de leur époque...* ». Nulle nostalgie du passé dans ce pastiche de tract publicitaire, mais au contraire une logique (également critiquable) d'adaptation à l'époque contemporaine. Avec ses « Projets en chantier » et son idée d'une « Plug-city » organisée par un réseau mobiles d'algécos branchés sur les immeubles déjà construits de la ville, Alain Bublex s'inscrit dans une économie poétique, clairement dégagée de toute opération financière. Ses « spéculations immobilières » n'ont rien de financier, mais tout du spéculatif. Et s'il fait la promotion de quelque chose, c'est bien de l'idée seule de la construction, et du devoir qui nous est donné de changer le monde autour de nous.

Dans une courte série de vidéos intitulées « Anarchitekton », l'artiste Jordi Colomer demande à un figurant de manifester devant des bâtiments-phares de la modernité architecturale en brandissant la

³¹ Selon l'expression de Luc Baboulet, in « une semaine », *Alain Bublex, projets en chantier*, ecoart éditions, 2001.

³² Propos recueillis par Jean-Max Colard in « Poétique du chantier », *Alain Bublex, projets en chantier*, ecoart éditions, 2001.

maquette de ces mêmes constructions — bâtiments d'Oscar Niemeyer à Brasilia, immeubles « soviétiques » de Bucarest, tour Acbar de Jean Nouvel à Barcelone, etc. « *Manière d'interpeller l'histoire, d'en revenir au projet* » (Léa Gauthier). Anti-monumentales, grossièrement faites en carton, réalisées d'après les bâtiments et non en amont, ces maquettes du pauvre apparaissent alors comme des « *étendards grotesques, des provocations utopiques* » — brandies par un personnage fou qui viendrait, tel un Don Quichotte contemporain, s'attaquer aux impassibles moulins à vent des utopies avant-gardistes, les confrontant à leur idée première. Work in procès.

Manière de retourner l'utopie contre elle-même et d'en relancer l'aventure.

Trophées

Des camions-bennes en bois sculpté, des bétonneuses ornées de motifs rococo, des pelles médiévales couvertes de blasons moyenâgeux, des pelleuses de style gothique, de précieux étuis pour brouettes et tronçonneuses : l'œuvre de l'artiste belge Wim Delvoye regorge d'objets de chantier joyeux et truculents. Un trait d'esprit humoristique semble avoir présidé à leur genèse, sur le mode d'un collage entre deux éléments ordinairement très extérieurs l'un à l'autre, sinon opposés : d'un côté une gamme usuelle d'outils de chantier, de l'autre une variété de beaux styles décoratifs (gothique, baroque, rococo, porcelaine de Delft, etc). Par le mélange du *high* culturel et du *low* ouvrier, ces sculptures participent pleinement du pop art et continuent la déhiérarchisation des valeurs en allant puiser à d'autres réalités, et à d'autres époques culturelles. Apparues à la fin du XXe siècle, les objets de chantier de Wim Delvoye manifestent la requalification esthétique dont le chantier aura fait l'objet dans la modernité esthétique. Ainsi décorées, ses pelleuses gothiques et ses bétonnières baroques figurent au sein de cet essai comme les trophées jubilatoires d'une poétique retrouvée du chantier.

Question de style donc : ces objets oxymoriques ont clairement fonction d'éloge. « Fleurs de rhétorique », ce sont ici des tropes, des figures de style qui viennent enjoliver ces outils très ordinaires. On se souvient que la tradition rhétorique fait un cas à part des louanges qui se portent sur des objets du monde considérés d'habitude comme triviaux, ou à proprement parler « ignobles » : c'est le principe même de l'éloge paradoxal. Ainsi Rabelais, dans le *Tiers Livre*, fait-il l'éloge subversif des dettes. Loin d'être mutiques, ces bétonnières de style Louis XV, en acajou sculpté rehaussé d'or, chargées d'arabesques ou de motifs floraux, dressent de manière éclatante l'éloge paradoxal du chantier.

Par un savoureux retournement de perspective, les objets du chantier, qui servent ordinairement à l'édification des bâtiments, simples adjuvants, agents intermédiaires du futur monument, font ici l'objet d'une extrême et tout autant paradoxale finition. Avec les pelleuses gothiques, tout en métal finement ciselé et fourmillant de détails, Wim Delvoye convertit, subvertit même ces objets de chantier devenus véritables monuments — hautes de plusieurs mètres, parfois entourées de barrières de chantier en style gothique également, elles apparaissent alors comme les cathédrales du présent. Comme les monuments du monde en cours.

Jean-Max Colard
Université Lille 3