

Chantier(s)

Obra de Gregorio Graziosi

Ce livre regroupe des réflexions sur le passage d'une esthétique à une esthétique de la connectivité. Si les objets étudiés sont nombreux – photographie, cinéma, peintures, objets technologiques, etc. – le fil rouge est celui d'un déplacement, d'une transition vers une nouvelle époque où la notion d'esthétique doit être repensée : elle est en chantier.

Nous avons tous été confrontés à un chantier, à sa pénibilité, mais aussi à la fascination que celui-ci peut susciter. Interroger le chantier, et en particulier les images du chantier, c'est aborder un sujet qui parle à tous. En cela, la question du chantier est proche de l'homme. « L'humanité n'est pas en ruine, écrit Marc Augé, elle est en chantier.¹ » Il est donc nécessaire, ou du moins important, d'étudier celui-ci. Qu'est-ce qu'un chantier ? Quelles sont les frontières du chantier ? Le problème se pose dans la définition même du mot. Parle-t-on de chantier uniquement pour la construction de quelque chose de nouveau ? De même, quand commence le chantier ? Commence-t-il dans l'esprit de l'architecte ou au premier coup de pioche ? La question du chantier se transforme alors en problème. On pourrait peut-être parler d'un chantier singulier pluriel.

¹ Marc Augé, *Le temps en ruine*, Paris, Galilée, 2003, p. 18.

Singulier car il existe en tant que tel, c'est le projet. Pluriel car le chantier est composé d'étapes successives, de différentes temporalités ; mais il y a aussi plusieurs formes de chantier : la restauration d'un édifice, la démolition puis la construction d'un bâtiment, et peut-être aussi, d'une certaine manière, la fouille archéologique. Alors comment définir le chantier ? Qu'est ce qui fait chantier ?

L'identité du chantier

A première vue, le chantier renvoie à la grue, aux pelleteuses, aux échafaudages, et l'homme y est réduit, voire insignifiant, par rapport aux machines qu'il utilise. Non seulement l'homme, mais aussi la nature car, dans un chantier, il n'y a plus rien de naturel : la terre y est façonnée, remodelée, déplacée, les arbres sont déracinés ou recouverts d'une protection. Néanmoins, le chantier reste un lieu proprement humain. Ces machines qui (re)définissent l'espace sont les outils de l'homme, elles sont les instruments d'une opération : il y a comme une *géochirurgie plastique*. Angèle Ferrere parle d'une dimension organique du chantier, comme si, dans ce lieu particulier, les entrailles étaient à découvert². Pour rester dans le milieu médical, la période de cicatrisation consiste, pour des raisons sanitaires, à protéger l'organe opéré, et donc à le cacher, et c'est seulement à la fin de cette phase que l'on découvre le résultat de la chirurgie. Le passage d'un caché à un montré, voire à un exposé, rejoint la problématique du chantier, et celui-ci peut alors être considéré comme une phase de cicatrisation. Dans certaines de ses photographies, Gordon Matta-Clark ne met-il pas en scène ces félures, ces trous, ces cicatrices apparentes sur les bâtiments ?

Ce qui pose problème c'est l'entre-deux, c'est le passage d'un avant – un bâtiment à détruire ou rénover – à un après, mais sans passer par le pendant, par le chantier lui-même, c'est-à-dire par le faire. Car le faire est le lieu du

² Angèle Ferrere, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2016.

désordre et celui-ci dérange, en particulier autrui : chacun a son ordre propre mais cet ordre est toujours considéré par l'autre comme désordre. François Soulages insiste sur ce désordre apparent du chantier qui est en fait, quelque chose de parfaitement maîtrisé par les ouvriers³. Mais dans le chantier, ce n'est pas seulement le désordre qui dérange, c'est le débordement : que ce soit sur la chaussée ou sur le trottoir, mais aussi le dépassement du coût total et du temps estimé. Le chantier perturbe, aussi bien d'un point de vue physique - une pollution sonore et visuelle -, que d'un point de vue psychique : entre le regret de ce qu'il y avait avant et le désir de voir le résultat final : l'entre-deux est un temps et un espace qui ne convient à personne. Et c'est peut-être pour cela qu'il doit être dissimulé derrière des palissades.

Si les frontières du chantier sont floues et variables, il y a néanmoins une chose que l'on retrouve dans tous types de chantiers : les clôtures. Alors le chantier pourrait peut-être se définir par ce lieu particulier où le regard est obstrué. On retrouve sur ces palissades ce qui est caché ou oublié : la part de l'homme. Les œuvres de commande exposées sont souvent centrées sur les métiers du chantier et je pense notamment au travail d'Alain Bernardini dans lequel il transforme l'homme de la grue en « Gruman ». Montrer l'homme du chantier, l'homme dans le chantier, c'est, d'une part, redonner un aspect humain à cette accumulation de machines et, d'autre part, mettre en avant ce qui semble réduit. C'est l'envers de l'image du chantier, associée généralement à la grue, aux échafaudages ; c'est redonner à l'homme ce qui lui appartient, c'est-à-dire la possibilité – ou plutôt le désir – de bâtir des édifices toujours plus haut. Les palissades font écran et, de plus en plus, ces palissades sont des écrans : désormais la publicité vient attiser notre curiosité. Il n'y a plus barrage au regard, et donc incitation, mais déivation. Le regard ricoche sur les publicités, pour être ainsi détourné de la même manière que

³ François Soulages & Angèle Ferrere (dir.) *Esthétique de la photographie de chantier*, Paris, L'Harmattan, 2017.

l'on détourne la circulation. C'est aussi sur ces panneaux qu'est inscrit l'« identité du chantier » : promoteur, architecte, projet, coût, sont donnés à lire aux passants curieux ou aux habitants exaspérés. Car la construction est toujours pénible et longue, le plus important reste le résultat, l'œuvre achevée. En portugais, un chantier se dit *obra*, qui signifie aussi œuvre. En terme de processus, le chantier et l'œuvre sont tout à fait comparables. On parle d'élaboration, d'échafaudage, pour obtenir une œuvre qui « tient » : le vocabulaire est le même. Parlons alors d'œuvre.

Le chantier de l'identité

Le film *Obra* de Gregorio Graziosi⁴ aborde différents chantiers et interroge les problèmes de filiation et d'identité. Le personnage principal est architecte, il est crédité de cette manière, c'est-à-dire sans identité propre. Dans le principal chantier du film – la construction d'un immeuble en forme de tronc d'arbre – il travaille en collaboration avec son père au sein de l'agence de son grand-père, comme indiqué sur le panneau d'identité du chantier. Un charnier de douze cadavres est découvert dans ce chantier « familial ». Une fois le père informé, les corps ont disparus et le chef de chantier est mystérieusement tué. Au-delà de cette enquête policière, Gregorio Graziosi interroge la relation au père, le poids de l'héritage, mais aussi, à un autre niveau, le rapport du Brésil à son histoire : les erreurs du passé sont cachées plutôt qu'assumées, refoulées plutôt qu'affrontées. C'est par le passage d'un chantier à l'autre, d'un problème à un autre, que Graziosi construit son propos : une identité propre se constitue *avec* un passé et non *sur* un passé. Pour cela, le fils (« l'architecte ») ne doit pas suivre la logique familiale, mais tracer son propre chemin, c'est-à-dire affronter des obstacles et non les enterrer, pour pouvoir ainsi trouver son propre nom, son identité authentique.

⁴ Film brésilien de 2014 en noir et blanc, 80 minutes, non sorti en France.

Trois chantiers sont mis en scène dans le film. Le plus important et problématique est le chantier « familial », aussi bien pour l'intrigue puisqu'on y trouve les cadavres, mais surtout pour notre architecte, car il fait face à l'autorité paternelle et au passé familial. Par ailleurs, l'immeuble en projet a la forme d'un tronc qui n'est pas sans rappeler l'arbre généalogique. Le personnage, avant même la construction, semble être écrasé par ce chantier. Graziosi le filme constamment en plongée, et le fait descendre dans le trou où les corps ont été découverts. Dès le début du film, l'architecte essuie la terre salissante restée sur ses chaussures. Les gros plans sur la boue insistent sur un enracinement forcé, sur la contrainte exercée par le poids de l'héritage. En parallèle, le personnage principal a son « propre » chantier.

Si le premier chantier convoque un passé familial refoulé, celui-ci est d'un autre ordre : la restauration d'une église historique du centre de São Paulo. Le père désapprouve ce travail car, selon lui, « le processus de détérioration de cette structure est irréversible, les peintures, quoi qu'il arrive, sont amenées à disparaître » mais l'architecte tient à ce travail de restauration. A l'inverse du chantier précédent, la mise en scène ici est toute autre. Le personnage doit monter sur l'échafaudage, c'est-à-dire s'elever, et regarder vers le haut, vers les personnages peints sur la voûte de la nef. Au-delà du fait que le chantier soit une église, l'important ici est de préserver, de redonner vie à un passé, et de maintenir ce lien avec ce site historique important pour la ville et les habitants.

Enfin, Graziosi propose un troisième chantier, celui de la femme de l'architecte – une archéologue – qui travaille sur un vieux cimetière Jésuite découvert au centre de la ville. Lors d'une rencontre autour du film à la Cinémathèque Française, le réalisateur a confié au public que le point de départ du scénario est un article sur ces cimetières Jésuites enfouis sous les immeubles de São Paulo. Si, au final, ce chantier occupe une seule séquence du film, il reste néanmoins important et permet à Graziosi d'élargir ses réflexions à l'histoire de la ville, à ce passé enterré et inconnu de la plupart des *paulistas*.

Ces trois chantiers représentent trois temporalités différentes. La fouille archéologique renvoie à un *temps révolu* : il y a un saut dans le temps, et tout le travail de l'archéologue et de l'historien consiste à établir des liens entre un passé inconnu et le présent. La restauration de l'église, c'est le maintien de ce lien, par le respect et le souvenir de ce *temps passé* mais encore actuel. Enfin, la construction de l'immeuble, est tournée vers un *temps futur* où il ne s'agit pas de faire lien, ni de conserver celui-ci, mais de le projeter sur un passé refoulé. Donc trois temporalités mais aussi trois générations d'une même famille. Graziosi met en scène plusieurs strates de la famille Ribeiro de Almeida. Le grand-père, alité, est en fait le « Père », architecte et fondateur de l'agence. Le père du personnage principal est l'ingénieur de cette agence, il est le « Fils » (João Carlos Ribeiro de Almeida *Filho*). Enfin, l'architecte est donc le « Petit-fils » (João Carlos Ribeiro de Almeida *Neto*). Le nom de famille ne suffit plus pour signaler la filiation, elle est renforcée par les liens de parenté : il y a comme une double attache généalogique. Lien d'autant plus accentuée par une maladie héréditaire – « malédiction » dit le père de l'architecte : tous souffrent du même problème de dos. Graziosi s'attarde sur la cicatrice de l'opération chirurgicale en forme de ligne, le long de la colonne vertébrale, que l'on retrouve également lors du défilement du générique de fin. On rejoint ici l'idée du chantier comme opération chirurgicale évoquée précédemment. Cette cicatrice devient alors la marque d'un « chantier-opération » *passé* pour le Père et le Fils – seuls opérés pour le moment –, mais d'un « chantier-opération » *futur* pour notre architecte et son futur enfant, si le problème n'est pas réglé, ou du moins, affronté.

Articuler ces trois chantiers permet d'aborder de trois manières différentes la construction identitaire. En effet, il s'agit à chaque fois d'identifier des corps. Dans le chantier familial, il faut identifier ces corps apparus et disparus du jour au lendemain. Dans l'église, retrouver les noms des personnages peints sur la nef de l'église. Enfin, dans le cimetière Jésuites, il s'agit de redonner une présence et une importance à ces corps oubliés, il s'agit de l'identité

de la ville même. Il y a une dernière identité en chantier, l'architecte cherche avec sa femme, le nom de leur fils. Graziosi insiste sur cet aspect, sur le doute des parents, et le choix de Nino, proche de *niño* – enfant en espagnol – n'est pas anodin. Nino contraste avec *Filho* ou *Neto* : faire ce choix, c'est déjà s'écartez de la verticalité de l'arbre généalogique, c'est faire le choix d'être enfant avant d'être « fils de » ou « petit fils de ». Le choix du nom, sortir de la lignée familiale, c'est vivre avec, et non à la suite. Il en va d'une réappropriation de son identité.

Désormais récupérée par la politique et les médias – donc vulgarisée, simplifiée, amputée de toutes contradictions – l'identité reste problématique car paradoxale et polysémique. Les mêmes difficultés à définir la notion d'identité se retrouvent avec le chantier. Par exemple, sur la question de l'origine : où et quand commence l'identité d'une personne ? A la naissance ? La grossesse n'est-elle pas, en soi, un chantier ? Gregorio Graziosi met en lumière les chantiers de l'identité, le film *Obra* permet donc de penser une identité en chantier, c'est-à-dire *à faire* et non plus *héritée* ou acquise.

Ainsi, le film dénonce l'avancée constante et linéaire, que ce soit d'une dynastie familiale ou d'un progrès économique qui écrase tout et construit sans se soucier d'un passé oublié ou refoulé. Le nouvel architecte – le nouvel homme – doit prendre en compte le passé et l'affronter, l'identifier, pour tracer son propre chemin. C'est-à-dire la possibilité de chercher sa propre identité et non vivre dans l'ombre d'une identité généalogique écrasante. A partir de ce chantier familial, Gregorio Graziosi interroge aussi un autre chantier plus grand : celui de la ville de São Paulo, celui de l'histoire du Brésil.

Sur les décombres nés des affrontements que l'histoire ne manquera pas de susciter, des chantiers néanmoins s'ouvriront, et avec eux, qui sait, une chance de bâtir autre chose, de retrouver le sens du temps, et au-delà, peut-être, la conscience de l'histoire.⁵

⁵ Marc Augé, *op. cit.*, p. 133.

Un chantier ne doit jamais se terminer sans en « ouvrir » un autre. Il faut, en quelque sorte, maintenir inachevé chaque chantier, car ce manque peut être le commencement d'une autre chose « à bâtrir ». Le début d'une chose nouvelle, la « faculté de commencer⁶ », c'est la définition que donne Hannah Arendt de la liberté. Dans le même texte, elle oppose ce « commencement originel » à une liberté romaine, « héritage transmis par les fondateurs de Rome au peuple romain⁷ ». Le film *Obra* aborde le même déplacement opéré par Arendt : une liberté engrainée à l'origine devient une liberté-commencement, c'est-à-dire une capacité de créer. La liberté est ainsi la possibilité de sortir de la lignée familiale. Il ne s'agit pas de nier cet héritage – cela se rapprocherait du refoulement toujours problématique –, mais il s'agit, au contraire, de vivre avec. Ainsi, l'identité n'est pas héritée, ni même désirée, elle est à faire, à construire, en d'autre terme, l'identité est un chantier.

Raphaël Yung Mariano

⁶ « Dieu a créé l'homme dans le but d'introduire dans le monde la faculté de commencer : la liberté. » in Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2015, p. 217.

⁷ Elle ajoute : « Leur liberté était liée au commencement que leurs ancêtres avaient établi en fondant la ville. », *ibid.*, p. 216.