

Les travailleurs du coeur

Portraits/Chantiers de Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Mamco, 140 p.

Isabelle Décarie

Numéro 199, novembre–décembre 2004

Rêveries du corps : de métamorphoses en mutations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18954ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Décarie, I. (2004). Les travailleurs du coeur / *Portraits/Chantiers* de Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Mamco, 140 p. *Spirale*, (199), 33–34.

LES TRAVAILLEURS DU CŒUR

PORTRAITS/CHANTIERS de Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy

Mamco, 140 p.

TOUTE ville reçoit de temps en temps (pour certaines mégapoles, ce temps en temps se transforme en éternité) un *lifting*, un redressement, un événement, souvent effectués, dans l'hémisphère Nord, avec l'arrivée des beaux jours. Cycliques, les chantiers poussent au gré des budgets ou des élections municipales et charrient toute une panoplie de problèmes, de sons stridents, de détours, d'accès interdits, de voies supprimées. Circulez, il n'y a rien à voir, nous dit-on souvent en de telles circonstances pour accélérer le flux du trafic déjà ralenti. Mais la ville de Strasbourg a choisi une tout autre façon de faire accepter à ses habitants l'implantation d'une nouvelle ligne de tramway au cœur de la ville. Afin d'offrir un visage humain aux tumultes causés par les travaux, la municipalité, par voie de commandite publique, a demandé au photographe Nicolas Faure de faire des portraits des ouvriers, des contremaîtres, des ingénieurs, de tout le personnel opérant sur le chantier. Les portraits allaient ensuite être exposés temporairement sur les panneaux publicitaires disposés le long de la ligne de tramway. Aux portraits, Faure a ajouté une série de clichés du chantier sans ouvriers et a demandé à Philippe Lacoue-Labarthe de « regarder » les portraits, et à Jean-Luc Nancy, la série sur le chantier. Ces deux philosophes qui vivent et travaillent à Strasbourg n'ont pas commenté les photos, mais ont chacun écrit un texte tournant autour des questions soulevées par les œuvres de l'artiste.

Corps de métier

Tout comme Philippe Lacoue-Labarthe le remarque, on ne peut qu'être frappé en feuilletant le livre par les couleurs vives des portraits, stridentes comme le son du marteau-piqueur, acidulées, citronnées, orangées; les tons ont été empruntés au spectre des agrumes pour provoquer l'éblouissement : les ouvriers dont on a tiré le portrait « sont vêtus pour être vus, et c'est précisément la raison pour laquelle on ne les regarde pas ». Ils sont ceux « qu'on ne regarde jamais et qui le savent », qui reçoivent en guise de toute reconnaissance « l'insulte raciste, la vocifération courroucée » ou qui deviennent, le temps d'un clin d'œil, l'objet d'un « flash érotique ». La reconnaissance dont il est question n'est pas seulement celle d'une gratitude trop souvent absente (les citoyens même les plus civilisés sont difficilement agréés par le tumulte des transformations citadines), mais cette re-

connaissance relève aussi du « semblable ». Les portraits de Faure ne donnent pas à voir une « reproduction », une « imitation » ou une réplique du monde du travail (peut-être plus une réplique à la politique du travail ouvrier), des opérations que Benjamin a assignées à la photographie dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Lacoue-Labarthe nuance cette idée de « perception sensorielle » avancée par Benjamin : « La mimésis est la perception même de la (res-) semblance. On l'a toujours dit. C'est la reconnaissance, si l'on veut. Ou, du mot sans doute le plus puissant qui nous soit offert pour penser la pensée, la mémoire. » En ce sens, les portraits de Faure sont plus proches de l'image telle que l'envisageait Mallarmé, parce qu'ils font intervenir l'idée d'une contiguïté : l'image « suggère » plus qu'elle ne représente. Ces photographies ne représentent pas le XXI^e siècle qui n'a plus rien de statique : on y voit des travailleurs arrêtés, qui prennent la pose (et « la pause »), et qui de la sorte sont éloignés de la réalité qui se déroule sur le rythme du « cliqué », coupé-collé, haché, en contretemps simultanés, et la brillance, les éclats brefs et la luminosité saccadée de nos écrans de computers ». Mais ces œuvres citent surtout un procédé photographique d'un autre temps, elles prennent pour mémoire la colorisation du monde du travail. Elles portent le souvenir d'un long passage : de la modernité baudelairienne hantant les nouveaux boulevards d'Hausmann (pour lequel il s'agissait surtout d'assainir la ville de Paris, de chasser du centre les classes ouvrières), un Baudelaire qui « déambule entre eau-forte et daguerréotype » dans les tons de gris et de noirs, à, beaucoup plus tard, la colorisation de la marchandise et de la publicité dans la propagande soviétique. Marx avait raison de penser que le travailleur allait lui aussi devenir marchandise. Cette « Ektachromatisation du monde » laisse voir que la seule façon de photographier la réalité surexposée d'aujourd'hui, où tout est d'emblée une offerte, est de la traiter comme si elle était déjà une photographie. Dès lors, on commencerait peut-être à mieux saisir le traitement réservé à la couleur dans certains films dont le sujet est tout sauf coloré. On pourrait comprendre, par exemple, l'alternance entre les scènes en couleur et en noir et blanc dans le film de Cayrol et Resnais, *Nuit et brouillard*, une alternance qui suggérerait « non pas la dénonciation de l'universelle coloration, mais la représentation — et la démonstration — que tout est représentable, y compris l'anéantisse-

ment. Et son oubli, comme si de rien n'était, en effet ».

Les portraits de Faure, plus vrais que nature comme on dit de manière courante, nous montre des hommes (il n'y a qu'une seule femme) vêtus de leur tenue de travail, outils à la main, casques et bonnets vissés sur la tête, enroulés dans leurs écharpes, les yeux humidifiés par le vent, le nez rougi par le froid, souvent deux par deux, le regard planté droit dans l'objectif, sauf pour un cliché qui saute justement aux yeux parce qu'il interrompt l'alignement ordonné des regards : John Thibaut (les portraits sont accompagnés de l'identité des travailleurs : visages humains du chantier où le matricule est oublié le temps d'une pose pour faire place au nom), accoudé sur le manche de son outil, regarde le sol dans une pose détournée, presque lasse; ce cliché est « une clameur muette », il est celui qui dit dans un silence strident que ces travailleurs-là n'ont pas leur mot à dire. Est-ce accidentel, le cliché a-t-il été oublié, aurait-il dû être éliminé de la série, se demande Lacoue-Labarthe qui, sous la forme d'un dialogue (parfois inséré dans son texte composé de fragments), souligne en quoi ce visage détourné nous « apostrophe » : « — En grec, le mot désigne le mouvement de se détourner : apo-strophè. [...] — Le regard détourné révèle en tout cas.../— qu'eux tous n'ont pas droit au regard, je vous l'ai dit./— Et sont par conséquent privés de tout droit de regard./— On s'en doute. Ce n'est certainement pas pour eux une "révélation". » L'étrangeté des clichés que souligne le philosophe vient peut-être d'une « tonalité » (une « Stimmung ») qui hésite entre plusieurs émotions, entre le « fun » surexposé des couleurs criardes et une tristesse, une angoisse. Une énigme plutôt : la tonalité énigmatique provient de l'aura des travailleurs qui se rend jusqu'à nous : « Dans un monde-image saturé de choses à voir et absolument inattentif, le temps de pose libère une sorte de pur espace, de calme, une éclaircie (un lieu pour la "clarté") : il s'y fait entendre la voix tenue de la reconnaissance, il passe un souffle d'air (aura), cela évide sereinement la compacité bruyante, asphyxiante, du travail et de la chosification. On respire. Ces regards, page après page, on leur répond, on peut saluer. Et se dire : il était temps. » Et si Lacoue-Labarthe ne portait pas une attention minutieuse à la langue, il leur aurait fait parvenir un remerciement (l'étymologie latine de remerciement renvoie à « salaire »). Mais c'est déjà chose faite, dans cet *Eu égard* qui donne son titre au très

beau texte du philosophe, un « eu égard » à ces travailleurs-là, un respect qui pousse à regarder derrière soi, à « y regarder à deux fois ».

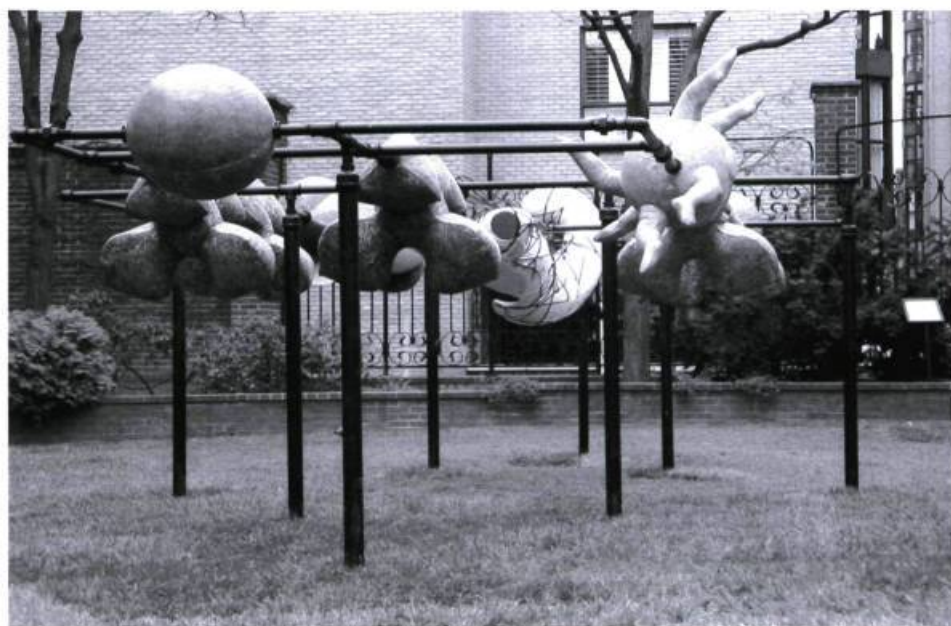
Trafic d'organes

Si Lacoue-Labarthe fait de la philologie (une des voix dans son dialogue lui reprochera ironiquement ceci : « *On vous demande de regarder des images, vous faites de la philologie* »), c'est aussi parce que l'histoire des langues et des mots a tout à voir avec les travaux entrepris dans une ville, d'abord parce que, comme le rappelle Jean-Luc Nancy dans une longue parenthèse, « l'étymologie est un chantier permanent »¹ : on retourne le sol de la langue à la recherche d'une origine, comme on creuse le bitume d'une ville pour la rajeunir, avec, à l'horizon, la promesse de peut-être découvrir les vestiges d'une cité perdue. L'analogie va aussi dans l'autre sens, car « le chantier est une étymologie permanente », le mot chantier a « une provenance dont la précision dans les enchaînements techniques rivalise avec la force de collision ou de malaxage sémantique et avec la vigueur de transport métonymique autant que métaphorique ». À la fois âne bâté, cheval châtre, puis glissant dans le sens d'une charge portée comme pour « tréteau », ou « chevalet », le chantier est un « monstre » à plusieurs têtes, « il grouille [...] il veille immobile sur sa propre énigme ». Mais le chantier est aussi un monstre parce qu'il montre l'invisible, il fait voir les entrailles urbaines, il renverse les perspectives, érige de nouvelles structures, en abat d'autres, et défigure momentanément (et parfois pour toujours) la ville. C'est que cette dernière est toujours dotée d'un centre, c'est une cathédrale dans la ville de Strasbourg; elle possède toujours un cœur, comme l'écrit Nancy — et il ne faudrait pas négliger ce qui se trame entre le philosophe, la métaphore du cœur encore ici convoquée (voir son récit *L'intrus*) et son propre patronyme en forme de ville —, et quand elle est arrêtée pour cause de « sang caillé », pour que la circulation passe, que les artères soient fluides, il faut d'abord la mettre à nu (comme les photos du chantier étonnamment vidés de toute présence humaine) et le chantier devient dès lors une « opération à cœur ouvert ». Pour la remettre en état, on doit « la rouvrir à elle-même, remettre en chantier sa concrétion et sa complexion ». Ce dernier terme nous renvoie non seulement aux éléments qui constituent un corps, mais aussi au teint (*khroma*, couleur, *khros*, teint de la peau, remarque Lacoue-Labarthe à la fin de *Eu égard*) et le teint de Strasbourg est très certainement argenté, comme l'ancien nom de la ville *Argentoratum* le suggère, un nom « dont la fouille archéonomastique remue pêle-mêle l'argent de la solde de la

VIII^e Légion ou celui des orfèvres gaulois ». Mais cette teinte rappelle déjà le chrome de la photographie, la plaque argentée qui reçoit le dépôt de lumière, c'est aussi le gris « bitume photosensible » des premières photographies de Niépce.

La photographie parvient-elle pourtant à témoigner de ces séismes volontaires? à capter le mouvement perpétuel des travaux? Nancy pose d'emblée « une convenance mutuelle » entre la photo et la ville, cette dernière ayant été le « sujet » du tout premier cliché dans l'histoire

teuses, les unes contre les autres, tout contre, le béton, sur le film à le rayer, le rail rentrant sa poutre dans l'œil, la photo bétonnée, macadamisée, arasée, saturée — la photo prise comme le mortier prend. » On entend ici le grincement à l'œuvre du chantier, le tellurique, le technique et même le tectonique qui s'entrechoquent. Mais, finalement, c'est dans les dernières phrases où les allitérations superbes font travailler la langue (comme on dit d'une structure émettant un bruit qu'elle « travaille ») qu'on



Stephen Schofield, Swell, 2002, vue d'ensemble de l'installation, Toronto Sculpture Garden, acier, ciment polymérisé, polyuréthane. Photo : W.N. Greer.

de la photographie. Mais cette contiguïté existe aussi, selon le philosophe, parce que la technique photographique fonctionne sur le mode de l'éclat tout comme la ville est faite d'un éclatement constant, d'une fracturation, à commencer par sa division en quartier, en rues. Le chantier porterait (c'est le chevalet, le tréteau) de manière concrète « l'intensité » de cette convenance, parce qu'il « multiplie l'être-ville et en quelque sorte il l'exalte en même temps qu'il en remue l'ordonnance : comme le parfum d'une plante, il se dégage sous le froissement, sous l'écrasement des fibres entre des doigts pressés ». Froissement, écrasement, exaltation : les images d'une ville comme une plante, fatiguée par ses chantiers, sont trop belles pour ne pas être soulignées. Dès lors, pour que la photo puisse capter cet être-ville s'exaltant, la photographie ne peut « s'ordonner ni à une figure ni à une scène », elle doit se faire plus « photonique » que « graphique », plus crue que stylisée, plus fétichiste que fidèle, violente, approchant plus que jamais sa propre *tekhne* : « *Un bitume reflète l'autre : plaques sensibles contre plaques por-*

entend le mieux le *Trafic/Déclat* du titre de Nancy et qu'on aperçoit l'image apocalyptique de ce qui se joue aussi dans les photographies de Faure, comme la mise en route du cœur artificiel soudainement devenu humain, animal, germinal : « *Présence menaçante et nourricière, maternelle, affamante et tentaculaire, force fouisseuse et jouisseuse qui manigance et qui éructe la ville, ce monde, ce monstre, puissance numineuse participée dans son image, le fétiche porte à la présence l'inquiétude et l'excitation, la fièvre aux fonds remués des cités, le dépaysement, le déracinement, dans les substructions, les sous-œuvres de l'œuvre inlassablement en gésine et en décline vers les cloaques où l'urbanité s'égoutte, vers les bas-fonds boueux affleurant sous les aciers et sous les grès, vers l'électricité brûlante et le gaz exhalé, vers l'eau chlorée et les octets téléphonés, le grouillement secret du chantier pour un temps refermé sous les grincements du tram.* »

ISABELLE DÉCARIE

1. Le caractère romain rend compte des passages soulignés dans le texte original.