

Stéphane Couturier

# MELTING POINT

TRANS PHOTOGRAPHIC PRESS/VILLE OUVERTE

*Valenciennes 2006.*

La série des vingt grandes photographies consacrées à l'usine de montage des automobiles Toyota à Valenciennes se distingue à beaucoup d'égards des travaux antérieurs que Stéphane Couturier a réalisés sur des chantiers urbains. Alors qu'il convertissait des immeubles en construction en de véritables tableaux géométriques épurés, d'une grande rigueur de composition, les images de la présente série sont au contraire fluides, confuses, fourmillantes d'éléments. Invertébrées.

Le passage d'une esthétique à l'autre n'est pas fortuit. Il repose sur une procédure technique tout à fait particulière, et s'adosse à une double réflexion sur la photographie et sur l'époque contemporaines.

Alors qu'auparavant les images se caractérisaient par la précision des lignes, la clarté des compositions et la géométrie des plans, celles-ci sont foisonnantes, dépourvues de lignes pures et d'aplats. En raison du sujet (une chaîne de montage d'automobiles), mais surtout en raison de la technique adoptée.

Stéphane Couturier travaille toujours à l'aide d'une chambre photographique lourde, posée sur un pied, parce que le poids de l'appareil impose une lenteur et une densité à l'action et au regard, mais aussi parce que la grandeur des plaques négatives permet de réaliser des tirages de dimensions importantes tout en garantissant une excellente qualité aux images.

Pourtant, cette précision est délibérément abolie par la procédure technique adoptée pour la série. Les clichés aux sels d'argent sont numérisés avant que les images numériques obtenues soient superposées deux par deux à l'aide d'un logiciel de traitement d'images. Les épreuves exposées, d'un format d'environ 1,80 m, sont obtenues au moyen d'une impression classique sur papier argentique à partir d'un fichier numérique.

Quant aux images, on assiste à un effondrement de la confiance qui a longtemps été accordée aux démarches documentaires, en particulier à la photographie-document qui a adossé sa crédibilité sur la rigidité de la technologie argentique. Le régime de vérité de la photographie-document a en effet reposé sur deux atouts majeurs : son contact physique avec le monde, et sa congruence avec la modernité. Or, en ce début de millénaire, ces atouts se sont considérablement dévalués. Les croyances modernes ont révélé leurs limites, et le monde est devenu trop complexe pour que la photographie puisse encore établir un lien pertinent avec lui. D'autres images, d'autres technologies, d'autres pratiques, sont désormais mobilisées pour figurer le monde selon d'autres régimes de vérité.

Les œuvres de Stéphane Couturier à l'usine Toyota de Valenciennes se situent, par leur protocole, leur matière et leurs formes, en rupture flagrante avec le régime documentaire de vérité de la photographie. Cela apparaît de façon d'autant plus forte que le sujet des images, une chaîne de montage d'automobiles, est l'un des plus emblématiques de la photographie-document et de la modernité — on se souvient du film « Les Temps modernes » de Charlie Chaplin, et des nombreux clichés de la Nouvelle Objectivité allemande de l'entre-deux-guerres.

Mais la rupture n'est pas totale. Entre numérique et argentique, entre le détachement du réel et la persistance d'une adhérence aux choses, les œuvres proposent une sorte d'« abstraction figurative » : un mélange et un choc de formes, de réalités, de régimes de vérité, de nature d'images — photographie et peinture.

Ces œuvres sont en quelque sorte, comme peut-être l'ensemble du monde d'aujourd'hui, dans un entre-deux, entre document et fiction, entre réalité tangible des choses et réalité virtuelle de leur mouvement, de leur devenir.

Alors que les documents photographiques canoniques, et les séries antérieures de Stéphane Couturier, s'appliquaient à décrire aussi précisément que possible les scènes et les choses ; alors que le reportage, tel que l'ont pratiqué des générations de photographes dans la lignée d'Henri Cartier-Bresson, consistait à rendre visible et intelligible une vérité immanente par une sorte d'épuration des formes ; il s'agit ici, en quelque sorte, de brouiller les formes, de complexifier les apparences, de superposer les couches de réalités, pour exprimer cette réalité nouvelle du monde et des choses : le mouvement, l'instabilité, l'éphémère.

Devant la chaîne de montage de l'usine Toyota, c'est-à-dire confronté à une véritable métaphore du mouvement perpétuel et implacable du monde

technologique d'aujourd'hui, rationalisé, désincarné, robotisé et de plus en plus soumis à la logique sourde et impitoyable du profit, Stéphane Couturier sait qu'il ne peut plus, comme hier, fixer un sens, imposer un point de vue unique. Il ne peut désormais plus se satisfaire de la sacro-sainte perspective dont le dispositif photographique aura été l'achèvement — l'expression la plus aboutie, jusqu'à son épuisement. La perspective, qui a été la forme symbolique d'un monde monocentré, aux hiérarchies simples et fortes, aux frontières nettes et fixes, est devenue inadéquate pour figurer les réalités d'aujourd'hui. C'est à cette situation qu'il faut esthétiquement répondre pour produire une image pertinente, c'est à cet impératif que satisfait la procédure indissociablement esthétique et technique conçue par Stéphane Couturier.

Il apparaît ainsi avec force que la réalité n'est plus faite de choses isolées, aux formes géométriques fixes, mais qu'elle est devenue une réalité de flux, en mouvement et transformation continus. Rien n'échappe plus à la logique des flux, pas même l'industrie et la chaîne de montage qui sont pourtant les symboles les plus forts et les plus solides de la robotisation et de la rationalisation modernes.

Les images de Stéphane Couturier visualisent ce fait majeur d'aujourd'hui selon lequel les lieux de la maîtrise et de la rationalité les plus emblématiques de la civilisation occidentale du XX<sup>e</sup> siècle sont gagnés par la logique nouvelle des flux. Pour rendre compte de cette situation, la photographie, à force de décrire et d'adhérer aux choses est devenue impuissante, inadaptée. Autant elle savait, hier, enregistrer une réalité de choses ; autant elle est démunie face à la réalité en fusion d'aujourd'hui, celle d'un monde dont les valeurs, les matières, les protocoles se fluidifient et se décomposent.

Il faut donc débrider la fixité photographique, la fluidifier, abolir son armature perspectiviste, pour la mettre en mesure d'accueillir (et non plus saisir) la matière et les formes en fusion d'un monde mouvant, en devenir.

Mais cela revient à faire dériver la photographie hors d'elle-même. Telle est la raison et la pertinence de la procédure conçue par Stéphane Couturier. Non pas pour expliquer, informer ou documenter quoi que ce soit, mais pour nous faire éprouver esthétiquement, en un point névralgique du monde, quelques-unes des forces qui sont en train de l'animer...

Les superpositions d'images doivent bien sûr moins au hasard qu'à une attention esthétique. La matière visuelle en fusion, les teintes métalliques, les agrégats indifférenciés d'organes mécaniques sont ainsi ponctués de formes précises aux couleurs vives — des rouges, des roses, des verts et des bleus — qui donnent aux épreuves l'apparence de tableaux abstraits.

Les protocoles techniques et esthétiques mis en œuvre obéissent en fait à une orientation esthétique et conceptuelle délibérée : faire dériver l'aspect documentaire de la photographie, déplacer et dépasser sa dimension narrative, mettre en défaut sa réputation de vérité. Cette démarche s'inscrit dans un courant général de perte de crédit des valeurs représentatives, et constitue une étape supplémentaire du passage de Stéphane Couturier du monde de la photographie à celui de l'art. Entre le photographe et l'artiste qui travaille avec la photographie, la différence réside moins dans le procédé technique que dans les rapports que l'un et l'autre entretiennent avec le monde et la vérité. Le photographe croit à la représentation. Pour lui, il existe un monde, certes infini et infiniment complexe, mais bien réel, accessible et connaissable par la photographie. Pour l'artiste, au contraire, la photographie est un moyen de reproduction plutôt que de représentation, un matériau esthétique, un univers de formes possibles, mis au service d'enjeux esthétiques plus que représentatifs.

À l'époque de la modernité, on pouvait être, ou peintre, ou sculpteur, ou photographe, ou cinéaste, mais rarement l'un et l'autre. Aujourd'hui que le processus de mondialisation s'accélère et se généralise, que les limites et les frontières vacillent et se reconfigurent, on proclame la faille des anciennes oppositions et exclusions, on assume l'unité des contraires. On peut désormais produire des œuvres qui relèvent simultanément de la peinture, de la sculpture, de la photographie. Les artistes sont devenus des plasticiens, c'est-à-dire libres d'opter pour une combinatoire sans limites des pratiques et des matériaux.

Cette situation nouvelle de l'art et du monde s'accompagne, dans les images et ailleurs, d'une profonde crise de la vérité, d'une faille de la représentation. Sur le plan politique, cette crise se traduit par un décalage croissant, et désormais abyssal, entre les promesses et les actes des représentants, entre les discours et les faits. Sur le plan de l'information, la rhétorique et les pratiques journalistiques sont de plus en plus mises en doute.