

ETC



La forme du temps

Les chantiers photographiés de Stéphane Couturier

Éric Chenet

Number 74, June–July–August 2006

Chantiers (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chenet, É. (2006). La forme du temps : les chantiers photographiés de Stéphane Couturier. *ETC*, (74), 24–27.

LA FORME DU TEMPS : LES CHANTIERS PHOTOGRAPHIÉS DE STÉPHANE COUTURIER

L'humanité n'est pas en ruines, elle est en chantier.

Marc Augé

es vues urbaines que Stéphane Couturier saisit laissent le sentiment d'une profonde vacuité. Au moyen d'une chambre photographique, l'artiste enregistre les fragments architecturaux de villes écorchées dont les transformations incessantes s'effectuent selon un mouvement à la fois inverse et contradictoire. D'emblée – au risque de formuler un poncif –, constatons que bâtir répond de toute évidence à une volonté de laisser une trace durable ici-bas et, peut-être même, dans l'histoire de l'architecture. Conséquemment, précède à toute édification un dessein architectural une idée, dont la projection dans un avenir plus ou moins rapproché ne semble pas subir les effets du temps. Dès lors, tout se passe comme si s'instaurait une suspension du temps qui figeait l'idée dans son état initial. Ériger un bâtiment revient à concevoir son devenir immatériel. Par ailleurs, notons que cette aspiration à l'éternité – l'architecture comme gardienne monumentale de la culture, de l'histoire et de la mémoire – se voit confrontée à une autre réalité, matérielle celle-ci, que le poids des années endommage indéniablement. Le construit, sous le joug d'une entropie irréversible, s'éprouve également en termes de vieillissement des matériaux, marque visible de l'écoulement du temps. Faire l'expérience de l'architecture renferme alors un étrange paradoxe dont les tenants et aboutissants oscillent entre la pérennité d'une idée et l'altération de ses matériaux, condition même du temps sur toute forme d'existence.

Ce principe contradictoire mais corollaire à l'économie du temps est remarquablement présent dans les photographies de chantiers que réalise Stéphane Couturier. Formé au début des années 1980 comme photographe d'architecture, l'artiste se distance rapidement de son premier métier et développe une méthode singulière d'enregistrement de l'espace. Grâce à une maîtrise remarquable tant de la composition, du cadrage, que de la lumière et de la couleur, Couturier transcende les techniques traditionnelles de la photographie d'architecture. En effet, ses œuvres de grand format dérogent aux codes bien établis d'une photographie somme toute documentaire et se distinguent par une dimension radicalement plastique. L'artiste « prend carrément à rebours le rôle habituel de la photographie d'architecture qui est de rendre compte de l'état d'achèvement du construit, témoignant ainsi de son statisme et de sa pérennité¹ ». Privilégiant les espaces en mutation, il saisit avec une exactitude maximale les aménagements éphémères

de villes en plein bouleversement desquels, néanmoins, se dégage une étonnante séduction. Comme si la beauté s'était logée au cœur même du chaos.

Inaugurée dans la première moitié des années 1990, la série *Archéologies urbaines* interroge les relations temporelles que l'homme entretient avec la ville. Parcourant le monde, le photographe enregistre « l'éphémérité » des mutations urbaines. L'environnement construit s'y révèle sous une apparence des plus dépréciatives, en proie à une détérioration déjà bien avancée. On y voit un habitat en ruine, des immeubles dépouillés de leur façade, des coupes transversales opérées dans l'épaisseur du construit. Ailleurs, dans *Boulevard Barbès, Paris 18^e* (2002), un corps de maçonnerie maintenu dans un équilibre précaire – informe pan de mur décrépiti – amputé de ses portes et fenêtres qui, paradoxalement, ne procurent pas davantage de visibilité sur l'horizon. À travers ces embrasures le monde est – quasiment – clos. Ni point de fuite, ni perspective, aucune échappatoire; l'espace visuel semble parfaitement obstrué. Encore moins une portion de ciel bleu dont la profondeur atmosphérique saurait rédimmer ces agglomérations réduites à un effet de surface. Tout pousse à croire que l'image elle-même se referme, étouffe toute possibilité d'un ailleurs. Claustrophobie.

Vacuité de l'horizon, d'un champ de vision profond et lointain, inexistence d'un aménagement urbain favorable au confort domestique : la ville apparaît comme une réalité difficile à embrasser. À la fois impossible à saisir par la vue dans toute son étendue et inconcevable dans l'esprit tant l'effondrement de ses structures s'y manifeste. À la ville se substitue une immense faille dans laquelle bascule l'immuabilité du construit. Un vacuum auquel s'ajoute la néantisation de l'homme tant l'absence de celui-ci s'y fait ressentir. Au trop-plein des éléments architecturaux s'oppose le vide, une déshumanisation des lieux. Occupants, locataires et humbles acteurs sociaux ont tous quitté la scène, déserté cette cité où le temps semble arrêté. Et même si ces chantiers sont la marque implicite de l'activité humaine, d'une énergie productive et quasiment vitaliste, la vie y paraît pour l'instant peu probable. À supposé qu'elle soit encore observable – notamment dans *Boulevard Saint-Germain, Paris VI^e* (2002) où un homme, pratiquement réduit de moitié, apparaît dans la brèche d'une façade le visage manifestement effacé dans l'obscurité – c'est pour mieux faire ressentir sa démission.

La présence des échafaudages, des étaçons de soutènement et, dans certains cas, des engins de construction rappellent bien que l'homme n'est pas très loin ; qu'il se trouve vraisemblablement en-deçà



de ces bâtiments désolés. Mais le sujet des photographies n'est pas tant l'homme dans son environnement urbain que cette architecture dépeuplée. Ces lieux auparavant habités, puis abandonnés dès l'instant où le territoire ne fut plus praticable. Trop rempli, trop condensé, au point que l'espace photographique en soit saturé. Parce que tout simplement il est devenu impossible d'y circuler, d'y déambuler librement sans rencontrer un obstacle, sans frapper un mur. L'image est sans doute un peu caricaturale mais elle rappelle ce que soulignait judicieusement Georges Perec au sujet du déplacement des corps dans l'environnement construit d'une manière générale, « vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »²

Le temps suspendu

Si, d'ordinaire, on conçoit la photographie d'architecture comme une délimitation et une idéalisation de l'espace – étant donné que le cadrage impose une perspective sur un volume que l'œil esseulé, involontairement, ne percevrait pas et, au bout du compte, participe de l'invention du construit – les photographies de Stéphane Couturier annihilent ce principe et rabattent toute impression de profondeur sur un même plan. L'artiste multiplie les effets de superpositions, les strates archéologiques, les collusions entre l'avant-plan et l'arrière plan, l'extérieur et l'intérieur des bâtiments, afin d'obtenir une composition radi-

calement frontale. Cette frontalité transparait à un point tel qu'il est impossible d'obtenir une lecture immédiate du paysage urbain. L'image résiste un temps, refuse de s'offrir et continue par le fait même de capter toute notre attention. À la recherche d'indices qui rétabliront cette perte de la troisième dimension, le regard finit par être happé, pris d'un vertige « scopique ». L'image fonctionne alors comme un piège et nous entraîne dans les méandres du temps. Du temps de l'image. Du temps du chantier. Ce phénomène est amplifié par la présence de masses de couleur, le plus souvent monochromes, qui ponctuent régulièrement les chantiers photographiés par l'artiste. Éparpillées et plus ou moins larges, ces taches géométriques prolongent systématiquement l'instant du regard. Tout se passe comme si l'œil, sur-sollicité par ces plages de couleur rutilante et par l'abondance des détails qui les entoure, n'était plus en mesure de discerner la réalité tangible. Pendant un instant, les objets réels demeurent pure matière picturale. Cette perception retardée se constate particulièrement bien dans *Berlin, Derrière Pariserplatz* (1998) où l'alternance de bandes horizontales unies, puis chamarrées, de même que l'imposante plage blanche située à gauche et en haut de l'image, gêne la reconstruction mentale du lieu réel. À ceci s'ajoutent de nombreux éléments qui, bien que parfaitement identifiables, comme ces tiges métalliques au premier plan, concourent à rendre l'espace pour ainsi dire



Stéphane Couturier, Boulevard Saint-Germain, Paris, V^e.

abstrait. Couturier choisit en effet le point de vue et le moment propice où il enclenche son obturateur; les tiges, disposées parallèlement aux différents plans transversaux, ne produisent pas davantage de lignes diagonales dans l'image. Sans perspective linéaire, il s'opère alors un flottement spatial et temporel qui maintient le regardeur dans l'expectative d'un remodelage de l'architecture. Chaque œuvre est attendue d'une reconstruction par le spectateur.

Le temps de l'apparition

Ces images éveillent également plusieurs réflexions sur le regard, du moins sur la vision, et sur le temps d'apparition des formes photographiées. D'abord, sur la perception du monde extérieur telle qu'elle apparaît aux organes de la vue. L'œil, par le truchement du nerf optique, envoie bien les images d'une réalité prégnante mais le cerveau ne les recompose qu'à long terme, le temps de l'apparition. De plus, l'œuvre de Couturier suscite un questionnement sur l'action de voir, de former dans l'esprit une réalité absente. Cette dernière – que constituent les différents volumes géométriques qui ne sont pas perçus instantanément –, dès lors, ne s'impose plus comme une compréhension stable et orthogonale du monde mais s'interprète par l'effort d'une opération cognitive et d'une reconstruction mentale de l'espace.

Ainsi, les œuvres de Stéphane Couturier renferment, étonnamment, deux réalités : une que l'œil achemine au système nerveux et une autre que celui-ci doit recomposer afin de restaurer la légitimité de jugement. La logique perceptive de l'image se trouvant effectivement prise de court devant cette figuration trompeuse de structures et de formes bien réelles. Privé de perspectives, l'acuité du regard s'émousse, la vivacité du jugement s'atténue. Dès lors, on ne peut miser que sur le temps pour redresser les torts et redonner cohérence à l'image. « S'obliger à voir plus platement »³, comme prescrivait Perec, à ne pas brusquer l'instant du regard pour augmenter notre capacité à accueillir l'image. Attendre afin d'ouvrir l'horizon le plus vaste, le plus dégagé possible. Car ce n'est qu'après une période de latence et un effort soutenu qu'on accèdera enfin à la réintégration dans ses droits de la profondeur de l'image. Avec le temps, le regard s'aiguise, perce la surface plane de la représentation.

Les œuvres photographiques de Stéphane Couturier frappent par leur force visuelle – l'incroyable rendu

Stéphane Couturier, Boulevard Barbès, Paris XVII^e, 2002.



de chaque détail – et par la dimension immatérielle dont elles témoignent. Condensations spatiales et temporelles se dégagent de la surface des images sur lesquelles le présent apparaît comme une suite de plis que l'œil et la pensée parcourent en tout sens, dans une frénésie presque absolue. En cela, déjà, l'artiste bouscule systématiquement nos repères spatiaux. Elles parviennent également à renverser les règles mathématiques de la perspective en s'approchant au plus près de l'abstraction. Chaque photographie tord l'ordre établi des volumes géométriques, d'une certaine réalité urbaine et matérielle. Par l'image qu'elles en donnent, la ville, du moins son environnement construit, cesse d'être une évidence. L'espace entier finit par devenir improbable.

ÉRIC CHENET

NOTES

- ¹ Matthieu Poirier, *Stéphane Couturier : mutations*, Galerie de photographie/Bibliothèque nationale de France, Paris, 2004, p. 8.
- ² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974 (2000), p. 16.
- ³ *Idem, ibid.*, p. 101.