

ETC



Archéologie d'un chantier

Dans le monde comme une ville, la photographie de Claire Chevrier

Isabelle Hersant

Numéro 74, juin-juillet-août 2006

Chantiers (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34919ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hersant, I. (2006). Archéologie d'un chantier : dans le monde comme une ville, la photographie de Claire Chevrier. *ETC*, (74), 18–23.

ARCHÉOLOGIE D'UN CHANTIER :
DANS LE MONDE COMME UNE VILLE,
LA PHOTOGRAPHIE DE CLAIRE CHEVRIER

Le nécessaire peut-il devenir ? Le devenir est un changement, mais le nécessaire ne peut aucunement changer, se rapportant toujours à lui-même et s'y rapportant toujours de la même façon. [...] Tout ce qui devient prouve par son devenir même qu'il n'est pas nécessaire; car la seule chose qui ne peut pas devenir est le nécessaire, parce que le nécessaire est.

Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques*¹

éjà, dans l'Allemagne d'avant l'apocalypse, si violente fut la désillusion de l'art comme impuissance du pouvoir créateur face à la volonté destructrice de l'homme, qu'elle fit lancer à Hölderlin ce vers désespéré :

« Pourquoi des poètes en temps de détresse ? »

Mais si la dévastation pour état ordinaire du monde au présent ne suscite plus guère ce cri, on ne saurait réduire là tout ce qu'elle rend ainsi manifeste. À renforcer toujours davantage l'art dans son impuissance, elle le fait en même temps surgir dans la toute-puissance de son irréductibilité.

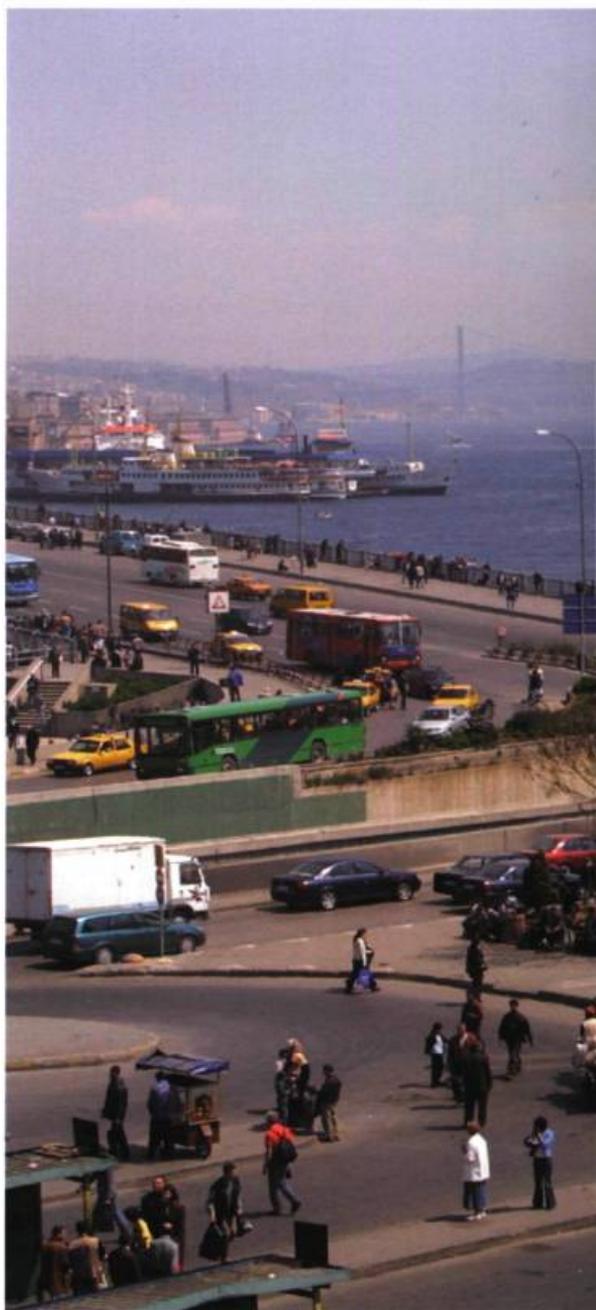
Et à quoi le pouvoir créateur doit-il son irréductibilité, sinon au fait qu'il relève du nécessaire, soit de ce qui est – c'est-à-dire *est sans condition* –, et non du possible, soit de ce qui devient – c'est-à-dire *est à condition que*. D'où il ressort, en même temps, que ce qui devient et le devenir comme tel se distinguent également.

Entre le premier : *qui est en train de*, devenir-action ou devenir par existence, et le second : *qui est*, état-devenir ou devenir par essence, se reproduit l'écart entre contingent et nécessaire. Kierkegaard élabore les termes du rapport d'où se conçoit l'affirmation suivante : oui, le devenir est ce qui permet d'opérer le passage du possible vers la réalité; non, le nécessaire ne saurait se confondre avec le possible, qui est virtualité d'une réalité.

S'articulant aux *miettes* pour notion comprise dès le XIX^e siècle par le philosophe danois, un autre rapport vient alors s'exposer : en devenir se définit le monde comme *habitus* de l'homme, chantier permanent de son propre changement, mais aujourd'hui bâti en tous lieux sous l'espèce de l'entre-deux pour forme historique du présent.

Nécessaire s'y montre donc plus encore la photographie de Claire Chevrier, forme en continu d'un monde disséminé plutôt qu'émietté, et saisi non comme un ici ou un là-bas, mais comme un fil jamais rompu de l'ici et maintenant, où se joue l'existence même de l'humanité.

Architectures réelles et fictions urbaines, matérialité du lointain ou décor de *showroom*. Reconduisant la notion de frontières, lignes de jonction ou de passage entre les lieux de l'homme au travail et le portrait



de l'homme travaillé par le lieu, sa photographie reposerait, en terme de « comment », la question sans réponse du poète.

Place, emplacement, déplacement, comment être dans le monde en temps de rupture ou de déchirure, marge ou intervalle ? Lagos, Bombay, Damas... à voyager dans le monde géographique aux fins de son œuvre², c'est dans sa dimension de topos que Chevrier l'interroge. Celle du monde comme espace non pas quantitatif mais réflexif, scène de relations invariantes dans le processus de transformations continues qui pourtant les anime.

Le monde comme état de l'invisible

Barrant l'horizon d'un terrain vague où les cartons traînent entre les flaques d'eau, la silhouette d'un centre commercial en chantier découpe son architecture type « exotisme globalisé ». Gris du ciel, de la terre et du béton qu'abaissent encore davantage le rouge et le jaune signalétiques sur le vert de pou-



Claire Chevrier, *Croisementville 04 (Istanbul 12, 2003)*, 2003. Photographie; 40 x 50 cm.

trelles rectilignes, *L. A. Chinatown* (2003) nous fait découvrir ce que nous pourrions tout aussi bien situer à la limite fantomatique de Paris intra/extramuros, de même qu'au détour du réseau de *freeways* enserrant Pékin. Ici ou là-bas, le monde se présente dans l'indifférence du monde, édifiant comme un seul monument à la périphérie des grandes villes ses « *exo town* » ou « *exo land* », dont le *Chinatown* de Los Angeles vient offrir l'emblème.

Monument au sens archéologique du terme; car tel est le centre commercial pour élément universel du monde bâti par l'homme, qu'il a déplacé l'espace du rite collectif en devenant l'objet architectural qui l'incarne. Non plus au cœur, historique par définition, de la cité, c'est désormais dans ses limbes, banlieues hors temps de l'histoire ou *no man's land* entre ses portes et ses bords, que se trouve le nouveau paradigme du présent opérant, en l'espèce, comme lieu de culte. Et le montrant déserté, *L. A. Chinatown* le produit plus encore comme tel, centre commercial

à valeur de monument, vidé de ses fidèles et laissé au silence des cathédrales, dont l'ampleur ferme tout espace pour le regard.

Mais là-bas comme ici, le nouveau paradigme du présent se caractérise également en ceci qu'il ne contient que la forme désespérante du présent. Ou bien forme d'un présent mortifère d'être réduit à lui seul, évidé de toute histoire comme de tout devenir. Fixé au lointain de l'image, voici qu'à cette idée il donne corps, *Chinatown* international saisi en « monument des limbes » par Chevrier. Corps et lieu d'un présent sans aller ni retour, il en fait respirer l'air et toucher la matière, ce complexe architectural dont la masse qui immobilise l'espace au-delà de son cadre l'habite en même temps par le vide. Délivrant le dedans sous les dehors du décor, c'est alors qu'il se désigne, vide de l'espace pour forme d'un hors temps où se reconnaît l'œuvre en totalité de l'artiste. Et sur celle-ci, en particulier, se réfléchit le vide d'un présent césuré pour nouvelle forme





Claire Chevrier, *Couturières 04* [Clergerie, Romans 2005], 2005. Photographie; 40 x 60 cm.



Claire Chevrier, *Espace + construction 03, L. A. Chinatown*, 2003. Photographie; 60 x 80 cm.

d'un « temps de détresse » où se reconnaît la vision d'un temps inaccompli.

« Quoi qu'elle donne à voir, ce n'est pas elle qu'on voit. Dès lors, la photographie est une image invisible », écrit Barthes³. À reprendre ce postulat, on ne saurait trouver meilleure correspondance entre le médium ainsi défini et le sujet d'un monde en tant qu'il se bâtit dans l'invisibilité du monde, soit dans l'absence du monde comme étranger à lui-même puisqu'il lui reste insensible, entraînés pourtant l'un avec l'autre dans la boucle mécanique d'un présent qui les ignore. En ce point quelconque du monde qu'est L. A., voici qu'il se présente, selon cette logique, ici et maintenant, du monde qui se fabrique à la chaîne dans les villes du monde.

Mais à la surface de l'image où il se rend impassible, il ne donne à voir que lui-même, chose ou corps; c'est-à-dire son apparence, objet et non pas sujet. Autre chose est en effet l'apparition de son néant que cette apparence permet de voir et la présence de l'invisible qui peut s'en concevoir, figure de sa propre transparence d'où penser l'absence de l'homme, disparu ou exclu du monde qu'il édifie.

La fiction comme réel clés en mains

Si la photographie est « une image invisible », ajoutait l'auteur de *La Chambre Claire*, c'est qu'elle « appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne

peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet [...] »⁴. Aussi, photographe du temps que les espaces construisent et des temporalités que les lieux instruisent, Chevrier vient certainement se définir à travers cette idée du référent emporté par l'image comme référent, « tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement »⁵.

Prélevant le réel de ce monde en tant que chantier de l'invisibilité pour condition du monde, sa photographie travaille néanmoins sur l'écart. Fil ténu entre le moment et l'espace dont fait pleinement état la série des *Philips* (2003), il définit cet exact intervalle d'où apparaît *L. A. Chinatown*, pris dans l'incertitude entre le début ou l'abandon de sa construction. Et c'est ainsi qu'arrêtant le monde en mouvement dans une temporalité indéfinie pour état définitif, l'œuvre de Chevrier tend à disjoindre le temps du projet et le temps du rejet tout en les frappant de la même immobilité. Nouant l'un et l'autre à l'intérieur de l'image pour espace de leur schizme, elle les y assemble en même temps sous l'espèce de l'unité temporelle, articulant l'un à l'autre en une jonction dichotomique qui présentifie le temps inaccompli du présent comme fin en soi. Et dans cette forme suspendue entre ce qui devient et le devenir comme tel, tranche alors le regard de l'artiste, aigu mais délicat couperet qui la



transforme, cette forme, en arrêt d'un temps inconcevable plus encore qu'insaisissable.

Non pas ville du monde mais logotype mondialisé, *Philips* en intitulé générique nomme donc une série de photographies déclinant un paysage naturel que l'on croirait vendu à un parc d'attraction. Pris sous divers angles par chacune d'elles, l'ensemble découvre la vue improbable de cloisons blanches, simplement plantées sur l'herbe verte de la campagne. Et ce faisant, c'est une étrange vision du vide qu'il présente, du vide derrière chaque cloison comme entre toutes, formes de rien qui ne se relie à rien, chose ou sens, objet ou sujet. Rien que la forme plus radicale encore d'un présent ready-made, serait-on alors tenté de dire face au chantier qui s'offre là, inconcevable comme réel tant il vient en décor de fiction dans le paysage. Soit un paysage dont rien ne dit qu'il est celui, bien réel, de l'homme au travail, étant celui de la marque en expansion qui édifie comme telle ses pavillons de *showroom* en pleine nature méditerranéenne.

Grand public de consommateurs acculturés et petites castes à culture d'entreprise, la distance semble bien peu géographique, qui va du centre commercial excentré au village publicitaire délocalisé. Comme « l'exotisme globalisé » fait pendant symétrique et réversible au « *disneyland style* », le gris du béton architectural fait opposé diamétral et tout aussi com-

plémentaire à la blancheur virginale du préfabriqué. Issus du même paradigme auquel ils donnent la forme esthétique du contenu idéologique, l'un et l'autre en sont les pôles solidaires. À travers le territoire physique conquis sur le lieu topologique, le présent qu'ils manifestent est aussi identifiable par lui-même, espace-temps de contingence, que sans identité pour lui-même, espace-temps de nécessité. Contingent mais inconcevable comme existant, tel est le monde qui se construit dans *L. A. Chinatown*; possible, donc inconcevable comme nécessaire, ce qui vient confirmer le monde que construit *Philips*, nom en tant que tel certes générique parmi tant d'autres, Sony ou Renault, Nike ou Total. Mais ici *Philips*, donc œuvre, s'il en est, de l'invisibilité du monde en devenir. Car du monde et de l'homme, elle ne nous montre rien, cette œuvre, sinon leur disparition. La disparition du monde en tant que le fictif devient effectivement le réel, et disparition de l'homme en tant que l'absence même de ses traces l'efface du réel. Dans cet écart entre le temps et le lieu où elle se tient, depuis cet interstice qu'elle interroge entre le moment et l'espace, n'est-ce pas du lien entre ces deux pertes, de la fiction et de l'humain, dont parle Chevrier, au fond ? Au fond, c'est-à-dire au contraire d'une perte de réel pour raison ou cause admise d'un monde que dévasterait l'excès du fictif. Car au fond, c'est-à-dire à la surface de l'image, n'est-ce pas un trop de réel qui se présente avec les *showroom* de *Philips* bâtissant un paysage de Blanche-Neige ? Lieu d'un Adam sans corps, vierge du temps et de ses marques, comme décontaminé de l'homme, nécessairement chair et blessures, un paysage qui sera bientôt prêt pour accueillir le monde fictif d'une humanité sans cri ni révolte.

ISABELLE HERSANT

NOTES

¹ Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, [1844-1849], traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard/Tel, 1990, p. 114.

² Mené en œuvre ouverte depuis des années, l'ensemble du travail ainsi réalisé à ce jour est présenté dans l'importante exposition que le Musée de la Photographie de Chalon-sur-Saône consacre à Claire Chevrier (Musée Nicéphore Niepce, mars-avril 2006). Intitulé *Mégapoles*, ce travail ne fait toutefois pas l'objet de mon article, lequel porte sur des pièces autonomes réalisées en parallèle par l'artiste.

³ Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 18.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 17.

⁵ *Ibid.*