

Stéphane Couturier

Depuis 2008, le Festival et le Centre national des arts plastiques (CNAAP) passent chaque année commande à un artiste photographe d'une œuvre sur le Festival d'Avignon. En 2009, Martine Locatelli réalisa une série de photographies sur la personnalité de l'acteur. Puis ce fut au tour de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige de proposer une installation sur la mémoire. Pour l'édition 2011, Stéphane Couturier a travaillé sur le dialogue entre architecture patrimoniale et scénographie contemporaine.

Stéphane Couturier expose depuis 1994 différentes séries photographiques : la première, *Archéologie urbaine*, est axée sur les espaces urbains en mutation. Puis se succèdent *Villes génériques*, *Landscaping* et enfin la série *Melting Point*, inaugurée avec le travail sur les usines Toyota en 2005. La ville, l'industrie, les paysages construits sont, pour Stéphane Couturier, un moyen de questionner le rapport de l'œuvre au sujet représenté. Ce double aspect – l'investigation documentariste indissociable de la recherche plasticienne – caractérise l'ensemble de son œuvre photographique. Ainsi, par les approches que Stéphane Couturier propose, le sujet photographique semble perçu comme un organisme vivant, en perpétuelle évolution faite de strates successives. L'accumulation de matières et de couleurs, la remarquable frontalité des compositions permettent de théâtraliser le lieu qu'il photographie. Les plans sont écrasés, l'ensemble est traité en aplats, éradiquant ainsi toute perspective architecturale. Dans *Melting Point*, il s'agit de faire dériver l'aspect documentaire de la photographie, de dépasser sa dimension narrative, tout en gardant intacts les éléments documentaires qui la composent : la réalité n'est plus faite de choses isolées, aux formes géométriques fixes, mais devient une réalité de flux, en mouvement et transformation continus. En 2006, Stéphane Couturier expose la série *Chandigarh replay*, où l'architecture de Le Corbusier est fusionnée avec son œuvre plastique. Il continue de parcourir les métropoles (Brasilia, La Havane, Barcelone), avant d'offrir aujourd'hui de nouveaux développements aux jeux entre opacité et transparence, en exaltant la dimension fusionnelle du Festival d'Avignon avec l'architecture de la Cité des papes.

Entretien avec Stéphane Couturier

Qu'allez-vous exposer à Avignon ?

Stéphane Couturier : L'idée était d'expérimenter le sujet Avignon en travaillant sur les différentes temporalités des sites, de saisir les lieux à la fois dans le moment de leur activité courante et dans le moment du Festival. Que ce soit la Cour d'honneur, le Cloître des Carmes ou le Lycée Saint-Joseph. Comment retranscrire la transformation de ces lieux qui deviennent des lieux de spectacles vivants pendant un mois, avec la présence de techniciens, d'acteurs, de metteurs en scène qui vont se les approprier et les transformer ? Le Festival perturbe ces lieux : il les déstabilise, il les transforme et agit sur la perception que nous en avons. J'ai travaillé sur l'image de leur stratification dans le temps, en superposant deux temporalités dans une même photographie.

Depuis combien de temps travaillez-vous sur le sujet ?

Depuis plus d'un an. J'ai fait les premiers repérages en janvier 2010, sous la neige, chose assez étonnante à Avignon, et les dernières prises de vues en février 2011. J'ai surtout photographié d'avril à fin juillet 2010. J'ai d'abord répertorié les lieux dans leur activité normale et, à partir de la mi-juin, j'ai suivi le processus de mise en place des spectacles. Ce n'est finalement pas le spectacle terminé qui m'intéresse, mais les répétitions, l'installation des décors, la réflexion sur l'évolution des spectacles. Et puis un élément : les spectateurs, leur espèce de ballet, un jeu avec le vide et le plein.

C'est un paradoxe par rapport à votre œuvre, où la présence humaine paraît presque gommée, alors qu'Avignon est un lieu de présence humaine intense.

Dans toutes ces photos d'Avignon, je me retrouve en effet avec une présence humaine très forte. L'idée générale de mon travail n'est pas de gommer ou de limiter volontairement l'élément humain, c'est un problème de « déhiérarchisation » du sujet. Lorsque la personne humaine est trop présente, l'œil du spectateur va directement sur cet élément pour le détailler. Je travaille à une composition qui laisse ouverte l'expérience du regard du spectateur. Par quel élément va-t-il aborder l'œuvre ? C'est ce processus qui m'intéresse. Quel va être le parcours de son regard ? Par quoi va-t-il se terminer ? C'est comme une espèce de jeu de billard où la boule est l'œil du spectateur. À un moment donné, il va partir, mais par quoi va-t-il commencer ? Je travaille à une espèce de *all-over pictural*, où il n'y aurait rien de spécifique à isoler. Je ne donne pas à voir une anecdote, ni n'indique quelque chose qu'il faudrait avoir vu. C'est à l'œil du spectateur de faire l'expérience, d'aller regarder telle ou telle chose.

L'œuvre avignonnaise entre dans votre série *Melting Point*. Il s'agit d'une fusion de points de vues différents ou de moments différents, qui composent une nouvelle réalité picturale.

Dans la série *Melting Point*, mon propos est d'opérer une fusion entre deux images. On ne sait plus très bien si on regarde l'une ou l'autre des images. S'instaure ainsi une espèce d'équilibre ou de déséquilibre entre elles, on passe de l'une à l'autre, comme sur un fil.

Peut-on parler de « série » *Avignon*, comme vous avez fait une « série » *Chandigarh* ?

Ce qui est intéressant à Avignon, c'est que j'ai été confronté à une nouveauté : celle de gérer l'élément humain, de saisir des gestes et des moments que je n'avais pas eu tendance à privilégier dans ma manière de travailler. Il a fallu que j'adapte mes prises de vues, que je teste de nouvelles voies. Ça m'a un peu déstabilisé, puis c'est devenu un vrai challenge.

Dans les prises de vues de nuit, comment avez-vous réglé la question de la lumière qui est si importante chez vous, cette lumière blanche, sans ombre ?

Je cherche en effet une certaine intemporalité quant à la lumière. Sommes-nous le jour, sommes-nous la nuit ? Cette ambiguïté m'intéresse. J'ai fait fusionner des photos de jour et de nuit. J'ai cherché à synthétiser des éléments provenant de temporalités différentes, de moments différents des spectacles, tout en étant respectueux d'un certain point de vue. Lorsque je photographie, j'ai un point de vue. Si je prends l'exemple d'un acteur en train de jouer sur scène à un endroit précis, il sera à cet endroit, là, tel qu'il était dans la photo finale. Il ne s'agit pas de découper une photo, de dire : « Ça je le mets à gauche et ça à droite », de recomposer. Je suis respectueux du metteur en scène et du décor et je tiens à rester dans la perspective documentaire. Cet aspect est essentiel, il est ce qui fait, pour moi, la spécificité de la photo. Même si j'interprète les éléments qui me sont donnés à voir et que je les reconfigure, je garde cet enracinement documentaire.

À propos de reconfiguration, quel travail effectuez-vous à partir des prises de vues originelles, les recadrez-vous ?

C'est comme l'adjonction de deux ou trois calques, parce qu'il y a parfois trois temporalités : le moment avant le Festival, le moment des répétitions et, éventuellement, le rajout des acteurs lors d'une représentation. Tout cela sans recadrages, mais finalement peu importe, puisqu'il s'agit simplement d'un travail sur l'opacité et la transparence entre les différents éléments.

Cette présence humaine, nouvelle dans votre œuvre, devient-elle un autre élément du bâti, de l'architecture, de la cité ?

Il y a souvent des personnages dans mes photos. Parfois, on ne les perçoit pas, mais lorsqu'on voit l'œuvre en grand, on les distingue. Ils sont porteurs d'une interrogation : est-ce que l'Homme maîtrise véritablement la ville dans laquelle il vit ? Est-ce qu'on peut dire que quelqu'un a construit une ville ? L'Homme n'est pas grand-chose par rapport à la ville, qui est un organisme que personne ne maîtrise. Dans les travaux sur Avignon, où il y a une présence assez importante de l'architecture, on va voir des éléments humains plus actifs et plus présents dans l'image, mais ils sont démultipliés : ils sont dix, quinze ou vingt et à ce moment-là, l'œil ne va pas aller forcément sur ces éléments humains ou bien, il va passer de l'un à l'autre, et il n'y en aura pas un qui sera plus identifié que l'autre.

Cette présence reste-t-elle anonyme ? Y a-t-il des figures identifiables ?

Elles sont tout à fait identifiables. Ce qui est intéressant, c'est de voir qui les identifie. C'est comme une vue urbaine par rapport à un bâtiment architectural, l'idée est de travailler toujours sur cet *all-over*, cette idée de « déhiérarchiser » le sujet, donc c'est un élément parmi d'autres.

Vous avez beaucoup travaillé sur des diptyques, des triptyques. Je m'interrogeais sur ce qui vous conduisait, à partir d'une certaine image, à ce déploiement. Avez-vous affronté cette question à propos d'Avignon ?

En fin de compte, non. La question aurait pu se poser. La série *Melting Point* (*Point de fusion*) est arrivée dans mon travail après des séries de diptyques et de triptyques. Je considère le matériau photographique un peu comme un jeu de cartes. On crée des familles de photos. Dans les diptyques et triptyques, je mettais deux ou trois photos les unes à côté des autres et je m'interrogeais : est-ce qu'il y a une continuité entre les différentes photos ? Oui, non, peut-être, pourquoi ? Et je gérais cette continuité. À un moment donné, cette espèce de combinatoire m'a amené à poser les photos l'une sur l'autre au lieu de les mettre côte à côte : c'est comme ça que je suis arrivé à cette série *Melting Point*. Le diptyque existe, mais il est superposé.

Retravaillez-vous également la couleur ?

Non, il n'y a pas de travail particulier. À cela près que, lorsqu'on superpose certaines couleurs, comme du bleu et du rouge, ça peut virer et qu'il faut maîtriser ça. Je tiens à garder un rapport étroit avec le réel et à rester sur quelque chose de très documentaire.

Le moment crucial est-il celui de la prise de vue ?

Il est très important, mais il y a aussi un travail de postproduction qui est quasiment aussi important et qui n'est pas très loin du travail de montage au cinéma. Ce "montage" va décider de ce que je fais apparaître ou pas dans l'image. C'est particulièrement vrai pour la série *Melting Point* et pour *Avignon*. Sur une photographie classique, si elle est destinée à ne pas être retravaillée, cette question se pose moins, excepté qu'il faille être attentif au tirage, parce que, d'un même négatif, on peut faire des choses très différentes.

Qu'est-ce qui vous conduit à définir la dimension finale de l'œuvre, qui est assez importante, comme celle retenue pour Avignon par exemple ?

Ce qui m'intéresse, c'est que la personne qui regarde la photographie puisse la regarder dans sa globalité, en gardant toute possibilité d'aller détailler chaque partie de l'image, chaque fragment, de la même manière. C'est pour cela que je préfère ne pas avoir d'effets de lumière, pour ne pas avoir de parties trop claires ou trop denses. Tout doit être regardable également. Le format, assez important, permet de regarder de loin et de s'approcher jusqu'à quelques dizaines de centimètres, de

détailler. Dans la série intitulée *Archéologie urbaine*, je proposais une composition de l'espace où le spectateur pouvait cueillir des parties de l'image comme il en avait envie. Il n'y avait pas d'obligations, pas de contraintes, pas de mode d'emploi qui aurait indiqué : voilà ce qu'il ne faut pas manquer de voir.

Vous utilisez l'expression de « tableau photographique ». Vous inscrivez-vous dans l'histoire de la peinture ou dans celle de la photographie ?

On peut en effet parler de « tableau photographique », mais je ne cherche pas du tout à me mesurer à la peinture.

Vous parlez cependant de *all-over*, une référence précise à Jackson Pollock.

C'est plutôt un raccourci pour pouvoir m'expliquer. Mais je m'intéresse beaucoup à ce qui se passe dans l'art contemporain et dans l'histoire de l'art, et, fatalement, aux influences qui peuvent se manifester inconsciemment. Cependant, je n'ai pas de volonté de me rapprocher d'une école de peinture ou de faire passer un message particulier.

Et dans l'histoire de la photographie, avez-vous des référents ?

Je peux en donner, mais ne les revendique pas. En peinture, je citerai des gens aussi différents que Pollock ou Piero della Francesca. En photographie, Lee Friedlander, qui a beaucoup travaillé sur la notion de sujet et sur la circulation de l'œil du spectateur, notamment dans ses vues urbaines, avec leur effet de collage, les télescopages de formes qui se superposent. Ce sont des travaux qui m'ont beaucoup interpellé, mais je crois qu'il faut aussi regarder vers l'avant. Avignon a été pour moi un terrain d'expérimentation. Finalement, chaque commande est un moyen d'avancer. Avignon m'a permis d'élaborer une nouvelle manière de travailler deux images en même temps, avec un travail sur des contours, sur la juxtaposition, sur le passage de l'une à l'autre. J'ai traité ça sous une forme de damier, un système de dalles qui permet de créer une trame et m'aide à fusionner les deux images. La trame est là pour structurer l'ensemble.

Travaillez-vous avec les mêmes instruments qu'à vos débuts ?

Là aussi, Avignon m'a fait évoluer parce que j'ai été obligé d'associer l'argentique au numérique. Pour les vues nocturnes, par exemple. Le numérique a révolutionné la prise de vue. Et on ne peut pas faire abstraction de cette révolution-là. On est obligé d'y passer. Cette série de superpositions m'a permis d'interroger l'outil numérique. Qu'est-ce qu'on peut en faire ? Comment peut-il faire évoluer mon travail ? Il ne faut pas de préjugés pour expérimenter. D'autant que j'ai appris, il y a une semaine, que le film avec lequel je travaillais depuis des années n'existe plus.

Quelle est la place de la vidéo dans votre travail ? Que faites-vous pour Avignon ?

J'ai filmé Anne Teresa De Keersmaeker au Cloître des Célestins. En travaillant sur le fragment, comme toujours. En un plan fixe, très simple, une image de sol où on voit passer, par moments, des pieds, des corps, des éléments fugaces.

Comment avez-vous choisi votre point de vue ? En surélévation toujours ?

Oui, je suis dans les gradins devant la terre battue, et rien d'autre. J'ai pris un fragment très précis du sol avec l'intention d'éliminer au montage des figures ou des corps qui apparaissent trop présents, pour ne garder que quelques éléments qui passent, comme ça, dans le cadre. Toute la difficulté réside dans la question de la synchronisation avec la musique. On présentera cette vidéo, avec une deuxième vidéo sur *Chouf Ouchouf* de Zimmermann & de Perrot composée de même manière, avec des apparitions-disparitions de quelques éléments humains et une troisième vidéo, filmée dans les rues d'Avignon où l'on retrouve ces allers et retours, ces passages furtifs des corps.

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

AVIGNON

créations photographiques

8-26 JUILLET DE 11H À 18H (sauf le 14)

MAISON DES VINS - entrée libre

une commande publique du Ministère de la Culture et de la Communication-Centre national des arts plastiques et du Festival d'Avignon