

**Quentin Bajac, Chandigarh Replay**  
in Chandigarh replay, Editions Ville Ouverte, 2007

*English version below*

*Chandigarh replay* marque un retour à l'architecture urbaine après *Melting Point*. Dans cette première série, Couturier non seulement avait recours de manière fondamentale et systématique à l'outil numérique et à des modes de composition de l'image différents de ceux utilisés jusqu'alors mais abandonnait également, pour un temps, le strict registre architectural pour se consacrer aux espaces et au monde du travail, celui des usines Toyota. Prenant acte de la ductilité croissante des images, *Melting Point*, opérait une fusion de clichés comme d'autres réalisent un alliage : tout à la fois alliance de diverses images, de divers « régimes de vérité », et métaphore de l'opération même de fabrication de l'image dont elle était le résultat, chacune des images de la chaîne de montage des usines Toyota, s'y affirmait comme un flux incessant, en constant devenir, accomplissant parfaitement cette recherche de la mutabilité des êtres et des choses, caractéristique du travail de Couturier depuis ses débuts.

Car à trop s'attacher aux protocoles d'élaboration de l'image sans doute en oublie-t-on l'essentiel : le changement de méthode — de l'argentique au numérique, de la simple opération, strictement photographique, de cadrage à celle, picturale, de composition — associé à la nouveauté du sujet abordé a sans doute conduit à surestimer la coupure que représentait la série *Melting Point*. L'adoption du numérique chez Couturier ne se fait pas en réaction contre, ni même, en rupture avec l'usage de l'argentique, mais bien au contraire dans la continuité d'un propos général qui transcende volontairement les méthodes employées. Marquant le retour à un sujet architectural proche de ses préoccupations traditionnelles, la série réalisée à Chandigarh nous conforte dans l'opinion que d'une rupture technique ne découlait pas forcément, inéluctablement, de rupture esthétique. Malgré la nouveauté des protocoles d'élaboration de l'image, *Chandigarh replay* se place assurément dans le droit fil de nombre des travaux précédents, qu'il s'agisse de ses séries parisiennes ou berlinoises des années 1990, ou plus encore, de celles réalisées à Séoul et Moscou quelques années plus tard.

Nous voici donc au point d'après la fusion, en présence d'images numériques mouvantes mais toujours relatives au sujet qui constitue, depuis maintenant plus de quinze ans, le fil conducteur du travail de Couturier, l'architecture, et, plus précisément le tissu urbain, encore une fois envisagé selon les propres mots de Couturier comme un « organisme vivant ». Toujours la même recherche d'une composition jouant sur les « couches de visualité », strates et couches de mémoire qui composent et sédimentent — presque — tout territoire urbain : espaces chargés d'histoire (Paris, Berlin, Rome) ou au contraire amnésiques (Séoul, Moscou) dans lesquels semble se jouer incessamment une curieuse dialectique entre construction et destruction. On sait que cette dimension, temporelle autant que spatiale, s'est incarnée dans nombre de ses séries précédentes, sous la figure récurrente du lieu en chantier : tranchant dans le tissu urbain ou dans le paysage périurbain, pour en révéler ses entrailles. Les grands travaux de Berlin à Paris, ou ceux des espaces périurbains de Californie, ont constitué, depuis maintenant plus de dix ans, un des tropes centrales des

images de Couturier, véritables révélateurs de temporalités disjointes et distinctes.

À Chandigarh néanmoins, Stéphane Couturier se retrouve tout à la fois, et paradoxalement, dans une ville-monument de l'architecture moderniste du siècle passé, mais également dans une ville monolithique, homogène et figée dans un modèle de développement passé, dans laquelle la sédimentation de la mémoire s'avère délicate : une ville créée ex nihilo dans un espace de temps extrêmement court (une décennie, celle des années 50), selon une trame rigoureuse et orthogonale, dans une affirmation utopique d'une modernité débarrassée des scories et des traditions du passé. Une gageure donc, pour quelqu'un comme Couturier, qui s'attache à conférer une certaine épaisseur de temps à ses images.

Ces discontinuités sont cependant bien là, mais toutes entières appréhendées, et c'est la grande force et la grande homogénéité de la série, au sein d'un même modèle de composition, celui de la grille dont on sait qu'elle a constitué pour les avant-gardes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, un des emblèmes les plus prégnants de l'idéal moderniste. Cette trame orthogonale, que l'on retrouve tant dans la structure apparente des bâtiments que dans le plan général de la ville, est le dénominateur commun de la quasi-totalité des clichés de la série : les images de Chandigarh celles des bâtiments emblématiques de Le Corbusier, l'Assemblée, la Haute cour de justice, le Secrétariat, qui constituent l'essentiel du corpus, mais également celles qui s'en éloignent quelque peu (les bâtiments construits par d'autres dans l'esprit moderniste souvent postérieurement aux réalisations des années cinquante (Technology Park, School of Architecture) sont pour la quasi-totalité composées sur le modèle de la trame et de l'entrelacs.

On sait que ce modèle n'est pas nouveau chez Couturier et qu'il se retrouve fréquemment réinterprété dans nombre de ses images. Faisant fi du ciel, comme de toute recherche de profondeur, les vues intérieures du Grand Palais, du Palais de Tokyo, d'usines et de façades parisiennes, ou celles cadrées très serré de Séoul, renvoient à ce mode de composition, proposant un « all-over » proche de l'entrelacs, de l'enchevêtrement, de la trame ou du tressage. Toutes ont en commun une même abolition des repères perspectifs — la grille comme absence de hiérarchie et de centre — et, la plupart du temps, cela est moins vrai à Séoul, Moscou, une interaction de temporalités. Car la grille de Couturier, et celle de Chandigarh ne fait pas exception à la règle bien au contraire, n'est que superficiellement affaire de pierres, de béton et de fer. Elle n'est que superficiellement affaire d'espace. Elle est bien davantage, de même que toute la photographie de Couturier, affaire de temps, d'entrelacs de temporalités et d'histoires, de mémoires collectives et individuelles. Cette dimension sédimentaire des lieux, comment la comprendre et l'appréhender, ici, dans un lieu sans mémoire et sans strates, un espace monolithique et monocorde, aux jeux de couleurs rares, là où Séoul proposait des façades colorées, propices aux jeux « naturels » de composition ?

À partir de ce primat, la grille comme règle, Couturier s'attache à brouiller les pistes. Car la trame proposée est loin d'être celle, parfaitement ordonnée, et souvent régulière, de l'esprit moderne. Le dérèglement et les déséquilibres y sont au contraire légion. L'orthogonalité rigoureuse y est mise à mal par l'intrusion de corps et de couleurs étrangers (objets, plans, tableaux dans l'esprit moderniste), que Couturier, par une manipulation informatique, surimpose aux vues d'architecture selon divers principes de composition. La planéité non naturaliste, inhérente au modèle de la grille, et très largement

utilisée dans nombre de ses séries précédentes, est encore renforcée et systématisée ici par la fusion nouvelle des images de statut différent. Le motif peint et dessiné y acquiert une valeur sculpturale quand dans le même temps les détails architecturaux y deviennent simples motifs ornementaux.

Dans la majorité des cas, ce réseau tramé nous propose des espaces proches de l'incohérence, souvent incompréhensibles et parfois impossibles, qui s'avèrent après examen le résultat soit de manipulations de plusieurs prises de vues du même bâtiment, soit de « l'accolage » de vues extérieures et de vues réalisées ailleurs fréquemment en intérieur (tapisseries, dessins, fresques) et dont l'échelle est profondément modifiée. Loin d'être un simple « truc » décoratif, cette trame d'un nouveau genre, nous livre un nouvel espace mental plus que spatial qui vient contrebalancer et brouiller la perception moderniste initiale : cet espace nous rappelle, parfois, la prégnance du modèle corbuséen et le caractère volontariste et planifié de la réalisation (Chandigarh secteur 17, City Map n°1), tantôt joue de la contradiction apparente entre extérieur et intérieur (secrétariat n°8, assemblée n°2), tantôt interroge le passage du temps et le rôle du politique sur le devenir d'une conception urbaine (la séparation effective des bâtiments en deux entités distinctes liée à l'évolution de la situation politique du Penjab), tantôt enfin révèle l'appropriation difficile de l'architecture par l'homme (Secrétariat 11).

Si continuité il y a bien entre ce travail et les travaux précédents, si Couturier recherche bien toujours ce même jeu autour de l'ambiguïté d'espaces qui semblent parfois être le fruit d'un collage ou de quelque manipulation, le rapport à la vraisemblance générale de l'image s'en trouve ici très profondément bouleversé. Fréquemment construites sur un espace « all-over », sans hiérarchie, au sein duquel, le regard du spectateur s'égaré perdu dans la multitude de détails — on pense à « l'émeute des détails » de Baudelaire — les images de Couturier jouent de cette opposition entre composition générale et sens du détail, entre vision d'ensemble et lecture rapprochée. L'écart, voire la dislocation introduite par le détail, est rendu encore plus manifeste et efficace dans les images de grande dimension, mais le jeu entre le vraisemblable et l'invraisemblable ne s'effectue plus de la même manière. Dans les séries d'avant *Melting Point*, passée une première impression générale d'acceptation de l'image, le regard du spectateur se trouvait accaparé, sollicité, par une multitude de détails, de perspectives biaisées, de jeux de trompe l'œil, qui semaient le doute sur le caractère réaliste et mimétique de l'ensemble et obligeait le spectateur à un exercice mental de reconstruction de l'image et de sa logique interne. Avec *Chandigarh replay*, c'est bien le chemin inverse que le spectateur est invité à parcourir. La plupart du temps sollicité d'emblée par des espaces manifestement impossibles et invraisemblables, c'est dans un second temps, par l'attention portée aux détails qu'il effectuera un retour au réel et à l'ancrage documentaire de l'image qui l'obligera à tenter de déconstruire et d'analyser la composition. À l'intrusion du doute par le détail, dans un régime de vérité, corollaire de la pratique argentine de Couturier, s'oppose ici l'intrusion d'une certitude dans un régime global de scepticisme et d'incrédulité.

*Chandigarh Replay* signals a return to urban architecture following *Melting Point*. In that first series, Couturier had not only resorted to digital technology in a basic and systematic way and to methods of image composition quite different from those used up until then but also abandoned, for a time, the strict architectural forms in order to concentrate on the workplace and its world—that of Toyota factories. *Melting Point*, drawing on the increasing ductility of images, brought about a fusion of clichés just as others created an “alloy”—all together a combination of diverse images, of diverse “*régimes de vérité*” (systems of verity). Metaphor of the very manufacturing of the image of which it was a product, each and every one of the images of the assembly line of the Toyota factories affirmed this as a continual flux, constantly evolving, perfectly achieving that search for the mutability of human beings and things, so characteristic of Couturier’s work from the beginning.

For in adhering too slavishly to protocol in image elaboration undoubtedly one loses sight of the key issue—the change of method, from gelatin silver technique to digital, from the simple strictly photographic operation of framing to that, pictorial, of composition—that along with the novelty of the subject in question has undoubtedly led to overestimating the break that the *Melting Point* series represented. Couturier’s use of digital technique isn’t in reaction against, or even as a break from using that of gelatin silver, but quite on the contrary within the continuity of a general aim that intentionally goes beyond the methods used. Signaling a return to an architectural subject close to his customary preoccupations, the series made in Chandigarh supports our belief that a technical break doesn’t necessarily, ineluctably, ensue from an esthetic break. In spite of the novelty of protocol in the elaboration of the image, *Chandigarh Replay* assuredly takes its position right in line with many preceding works, whether his Parisian or Berlin series from the 1990s, or even more so, with those made in Seoul and Moscow several years later.

Here now we’re getting to the point following the fusion, in the presence of digital images that are moving but always relative to the subject matter that for more than fifteen years now has constituted the main theme of Couturier’s work—architecture, and to be more precise, urban fabric, once again perceived as a “living organism”, to use Couturier’s own words. Always striving for a composition that plays on “levels of perceiving”, strata and layers of memory that make up and deposit sediment on—almost—every urban territory: places steeped in history (Paris, Berlin, Rome) or quite the opposite, amnesic (Seoul, Moscow) within which there seems to be always at play a strange elaboration between construction and destruction. One knows that this dimension, in time as well as in space, was incorporated in a number of his previous series, in the recurring figure of a worksite scene: slicing through the urban fabric or in the peri-urban landscape, in order to reveal its entrails. The important works from Berlin to Paris, or those from peri-urban spaces in California, have constituted, for more than ten years now, one of the central tropes of Couturier’s images, veritable revelations of disjointed and distinct temporalities.

In Chandigarh nevertheless, Stéphane Couturier found himself all of a sudden, and paradoxically, in a monument-city of modernist architecture of the past century, but also in a monolithic city, consistent within itself and frozen in a past model of development in which the sedimentation of memory proved to be delicate—a city that had been created *ex nihilo* in an extremely short lapse of time (a decade, that of the 1950s), according to a rigorous and orthogonal woof, within a utopian affirmation of a modernity that was ridden of the dross and

traditions of the past. Thus a challenge for someone of the likes of Couturier, who endeavored to impart a certain dimension of time to his images.

Those discontinuities were all the same there, but apprehended in their entirety—and that is the great force and the great consistency of the series—at the core of one and the same model of composition, that of the grid, which we know represented for the avant-gardes of the first half of the 20<sup>th</sup> century one of the most meaningful emblems of the modernist ideal. That orthogonal woof, that we find in the apparent structure of the buildings as in the general layout of the city, is the common denominator for almost all the clichés of the series—the images of Chandigarh such as those of the emblematic buildings by Le Corbusier, the Legislative Assembly, the High Court, the Secretariat, that comprise the central part of the corpus, but just as much those that diverge somewhat—the buildings built by others in the modernist character often later than those of the 1950s (Technology Park, School of Architecture) are almost entirely based on the model of the woof and interlacing.

We know that this model isn't new in Couturier and that it often recurs reinterpreted in many of his images. Flouting the sky, as with any search for depth, the interior views of the Grand Palais, Palais de Tokyo, factories and Parisian façades, or those very closely framed of Seoul, refer back to that form of composition, proposing an "allover" effect of interlacing, of entanglement, of the woof or weaving. All have in common the same abolition of points of perspective—the grid as absence of hierarchy and center—and, most of the time (less true for Seoul, Moscow) an interaction of temporalities. For Couturier's grid—and that of Chandigarh is no exception to the rule, quite the contrary—is only superficially a matter of stone, concrete and iron. It is only superficially a matter of space. It is even more, as well as all Couturier's photography, a matter of time, interlacing of temporality and history, of collective and individual memory. That aspect of place sedimentation, how does one understand and apprehend it here, in a site without memory and without strata, a monolithic and monotonous space with the play of exceptional colors, just when Seoul was proposing colored façades, conducive to "natural" play of composition?

From this primacy, the grid as an imperative, Couturier endeavors to cloud the issue. For the woof proposed is far from being that, perfectly organized and often regular, of the modernist spirit. Here disturbance and unbalance are on the contrary, legion. The rigorous orthogonal mind is disrupted here by the intrusion of foreign masses and colors (objects, maps, pictures in the modernist spirit) that Couturier, through digital manipulation superimposes on views of architecture according to diverse principles of composition. The unnatural flatness inherent to the grid model and very extensively used in a number of his previous series is even more reinforced and systematized here by the new fusion of images of a different nature. The painted and drawn motif here takes on a sculptural value while at the same time the architectural details become simple ornamental motifs.

In the majority of instances this woven network offers us spaces approaching incoherence, often difficult to make out and sometimes impossible, that prove upon examination to be the result either of manipulations of several shots of the same building or of juxtaposing exterior views and views taken elsewhere, often indoors (tapestries, drawings, frescoes) and of which the scale has been significantly modified. Far from being a simple decorative "trick", this woof of a new nature brings a new mental space, more than only spatial, that manages to offset and scramble the initial modernist perception: this space reminds us at times of the intensity of the Le Corbusier model and the deliberate

and planned nature of the achievement (Chandigarh Sector 17, City Map n°1), at times playing on the apparent contradiction between exterior and interior (Secretariat n°8, Assembly n°2), at times questioning the passage of time and the role of politics on the evolution of an urban conception (the actual separation of the buildings in two distinct entities linked to the development of the political situation in Punjab), and in the end at times revealing the difficult adoption of the architecture by the public (Secretariat 11).

If there is indeed continuity between this work and previous works, if Couturier is indeed always looking for that same play on the ambiguity of spaces that seems at times to be the result of a collage or whatever manipulation, the relationship to the general likelihood of the image is in this case very significantly overthrown. Often designed along lines of an “allover” space without any hierarchy, at the center of which the spectator’s gaze gets lost in the multitude of details—Baudelaire’s “riot of details” comes to mind—Couturier’s images play with this opposition between general composition and sense of detail, between view of the whole and close-up reading. The gap, indeed the dislocation introduced by detail, is rendered even more evident and effective in the large format images, but the play between the plausible and the implausible doesn’t come about in the same way. In the series before *Melting Point*, once beyond a first general impression of acceptance of the image, the gaze of the spectator was distracted, drawn, by a multitude of details, of distorted perspectives, of trompe-l’œil games, that spread doubt on the realist and mimetic nature of the whole and forced upon the spectator a mental exercise of reconstruction of the image and its internal logic. With *Chandigarh Replay* it’s indeed the opposite path that the spectator is invited to follow. Most often solicited straight away by obviously impossible and unlikely spaces, it’s only in a second lapse, through attention to detail that he will bring about a return to reality and a documentary anchorage of the image that will force him to set about deconstructing and analyzing the composition. With the intrusion of doubt through detail, in a *régime de vérité*—corollary to Couturier’s gelatin silver practice—here is contrasted the intrusion of certitude within a global procedure of skepticism and incredulity.