

André Rouillé, Melting Point

In Melting Point, Editions Ville Ouverte / Transphotographic Press,
2006

English version below

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 mètre, sont donc obtenues au moyen d'une imprimante à partir d'un fichier numérique.

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.

A 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 faillite 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 faillite 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.

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 XXe 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 (en 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...

The series of twenty large photographs depicting the Toyota assembly plant in Valenciennes can be distinguished in many respects from previous works that Stéphane Couturier has carried out on urban work sites. While previously he transformed buildings under construction into veritable refined geometrical pictures, with careful rigor in regard to the composition, the images of the current series on the contrary are flowing, mystifying, teeming with elements. Invertebrate, so to speak.

The change from one visual approach to another isn't accidental. It is based on a very particular technical procedure, and is backed with a double reflection on present-day photography and today's world.

Thus while formerly the images were characterized by the precision of line, the clarity of composition and the geometry of the layout, these are abounding, without pure lines and solid planes. Because of the subject matter (an automobile assembly line), but especially because of the chosen technique.

Stéphane Couturier always works with a heavy view camera on a tripod, because the weight of the camera imposes a unhurried approach and a concentrated vision, but also because the size of the negative plates enables him to create prints of large dimensions while at the same time guaranteeing excellent quality for the images.

All the same, this precision is deliberately done away with by the technical procedure chosen for the series. The silver salt clichés are scanned before the digitalized images obtained are superimposed two by two with the help of image-processing software. The exhibited prints, of a format of approximately 1m80, are obtained by means of traditional gelatin silver printing dictated by a digital data file.

Visual content in fusion, metallic colors, the haphazard mishmash of mechanical instruments are thus punctuated with precise shapes of vivid color—reds, pink, greens and blues—that give the prints the appearance of abstract pictures.

The technical and visual protocols put into play as a matter of fact obey a visual and deliberate conceptual orientation—to divert the documentary aspect of photography, to shift and transcend its narrative dimension, to question its reputation as beholder of truth.

This initiative falls within a general movement in which representational values lose credibility, and represents a further stage in Stéphane Couturier's passage from the world of photography to that of art. The difference between the photographer and the artist who works with photography resides less within the technical process than with the relation one and the other keeps with the outside world and with reality. The photographer believes in representation. In his eyes, there exists a world—admittedly infinite and infinitely complex, but all the same a real one—that is accessible and knowable through photography. For the artist on the contrary, photography is means of reproduction rather than representation, visual content, a universe of possible forms, bringing into play esthetic more than representational stakes.

With the advent of modern art, one could be either painter, or sculptor, or photographer, or filmmaker, but seldom both one and another. Today as the globalization process is gathering speed and spreading, as limits and boundaries vacillate and are redefined, the collapse of former oppositions and exclusions is proclaimed, and the unison of opposites is taken for granted.

Henceforth works can be produced that derive simultaneously from painting, sculpture, and photography. Artists have become *plasticiens*, that is to say visual artists, who are free to opt for an unlimited combination of practices and materials.

This new situation in art and in the world is accompanied, in images and elsewhere, by a profound crisis in reality, by an impoverishment of representation. On a political level, this crisis is translated into an increasing gap, henceforth unfathomable, between representatives' promises and acts, between discourse and fact. On the level of informing the public, rhetoric and journalistic practice have become more and more questionable.

In regard to the image, we are witnessing lapse in the confidence, which for a long time had been accorded to documentary initiatives, in particular to the documentary photo, which backed its credibility on the rigor of gelatin silver printing.

The photo-document's system of verity was based in fact on two major assets—its physical contact with the outside world, and its congruence with modern art. Therefore, now at the beginning of a new millennium, these assets have been considerably devalued. Modern beliefs revealed their limitations, and the world has become too complex for photography still to be able to maintain a pertinent link with it. New images, new technology, new practices are henceforth mobilized to represent the world according to new systems of verity.

Stéphane Couturier's works at the Valenciennes Toyota factory are in a flagrant break away—in their protocol, their content and their forms—from photography's documentary system of verity. This comes across in an even stronger fashion since the imagery—an automobile assembly line—is one of the most emblematic of the documentary photo and of modern art. Charlie Chaplin's film *Modern Times*, and numerous clichés from German Neue Sachlichkeit / New Objectivity between the wars immediately come to mind. But the break away is not a total one. Somewhere between digital and gelatin silver technique, between detachment from the reality of things and persistence of close adherence to them, the works propose a kind of 'figurative abstraction'—a combination and shock of forms, of realities, of systems of verity, of the nature of the imagery—photography and painting.

These works are in some way, as is perhaps the entire world today, in an 'in-between' stage, between document and fiction, between the tangible reality of things and the virtual reality of their movement, of their evolution. Whereas the canonical documentary photos, as well as the previous series by Stéphane Couturier, endeavored to describe as precisely as possible scenes and things; whereas photo journalism, such as that practiced by generations of photographers in the Henri Cartier-Bresson tradition, was all

about making visible and intelligible an immanent truth through sort of a purification of forms; here we are dealing with, in one way or another, blurring forms, with complicating appearances, with superimposing layers of reality, in order to express this new reality of the world and of things—movement, instability, ephemera.

In front of the Toyota factory assembly line, that is say confronted by a veritable metaphor of movement that is perpetual and implacable as is today's technological world, rationalized, disembodied, automated and more and more subject to the silent and ruthless profit logic, Stéphane Couturier knows that he can no longer, as in the past, pinpoint a meaning, impose a single viewing point. He can henceforth no longer be satisfied with sacrosanct perspective for which the photographic device would have been the culmination—expression carried to its extreme, until it can go no further.

Perspective, which was the symbolic form of a mono-centered world, with simple and strong hierarchies, with clean-cut and fixed boundaries, has become inadequate in depicting reality today. It is with this situation that one must deal with in a visual way in order to produce a pertinent image. And it is this requirement that is fulfilled by the procedure conceived by Stéphane Couturier, a procedure inextricably visual and technical.

Thus it comes across strongly that reality is no longer made up of isolated things, of fixed geometrical shapes, but that it has become a reality of flux, in continuous movement and transformation.

Nothing escapes any more the logic of such flux, not even industry and the assembly line that nevertheless have been the strongest and most solid symbols of modern automation and rationalization.

The images by Stéphane Couturier visualize this major phenomenon in today's world whereby the domains of expertise and rationality the most emblematic of 20th century Western civilization cede place to the new logic of flux.

In order to take into account this situation, photography, by being obliged to define and adhere to things, has become impotent, unsuitable. Just as formerly photography knew how to record the reality of things, to the same extent now it is powerless confronted with the fusion of present-day reality—that of a world whose values, content, and protocols are melting and breaking down.

Thus it is necessary to unbridle photographic fixedness, to melt it, to abolish its perspective framework, to enable it to be able to gather (and not seize) content and forms in fusion within an accelerating and evolving world.

But that comes down to deviating photography outside of itself. Such is the reasoning and pertinence behind the process conceived by Stéphane Couturier. Not to explain, inform or document anything whatsoever, but to have us experience visually, at the nerve center of the world, some of the forces that are driving it...