

## LES PAYSAGES DE CLAIRE CHEVRIER

*Claire Chevrier, pouvez-vous nous dire quand et de quelle manière la photographie a surgi dans votre vie ? Selon quelles nécessités ?*

La photographie est apparue très tôt dans ma vie. Lors d'une conversation avec des amis, nous revenions récemment sur les émotions visuelles que chacun avait éprouvées dans son enfance. Pour ma part, il s'agit de photographies.

Mon grand-père est parti au front pendant la Première Guerre mondiale afin de faire des prises de vue pour l'armée. Quand j'étais enfant, ma grand-mère nous montrait ses photographies de guerre. Nous avions très peu d'ouvrages de photographies à la maison ; pourtant, il y avait chez nous une sorte de livre interdit que nous allions regarder en l'absence des parents. Je devais avoir 8 ou 9 ans. C'était un livre de photographies de camps de concentration, là ce fut une sidération.

Après avoir étudié aux beaux-arts (1982-1987), je me suis engagée dans une pratique photographique où je me suis interrogée sur la responsabilité que l'on a lorsqu'on tient un appareil photographique. Il y a une forme de gravité dans cet acte. La position du guetteur, la sentinelle et la manière dont la mémoire ressurgit dans un paysage s'incarnent dans une image de tranchée, dans la ligne de mire d'un bunker (fig. 1).

Nous sommes ici dans le Sud. Il s'agit de la batterie de Mauvannes, sur la rade de Toulon. J'ai trouvé de nombreuses meurtrières en forme de croix. J'ai fait des quantités de photographies. La meurtrière impose une vue panoramique sur la côte marine. Mais j'ai mis beaucoup de temps à trouver le bunker en ligne de mire, en prise directe sur le paysage. Le paysage est un champ de tir. Le poste de chasse, poste de guet, est parfois camouflé, comme dans *L'arbre à la cabane* (fig. 2). Il y a fusion entre l'œil et l'arme. De nouveau, quelque chose qui semble assez beau possède une violence latente.

J'ai trouvé des magasins de jouets qui vendaient des moules pour couler des soldats de l'armée napoléonienne, j'ai créé des accidentés et j'ai gardé ces accidents qui évoquaient des balles, des roquettes, frappant le dos des soldats. J'en ai fait beaucoup (peut-être deux cents), je n'en ai gardé que cinq ou six en photographie. Ce qui m'intéressait était cette limite entre le beau et le sordide, mais aussi, ce que l'on n'enlève pas, ce que l'on choisit de garder dans un choix de construction d'image.

Durant mes cinq années à l'École d'art de Grenoble, j'ai pu appréhender un questionnement autour de l'espace et de la représentation, mais c'est en la quittant que tout s'est mis en place autour du médium photographique. La photographie plasticienne émerge vraiment au début des années 1980 et l'horizon



s'est ouvert lorsque j'ai rencontré Thomas Struth et que j'ai découvert le livre *Une autre objectivité* de James Lingwood et Jean-François Chevrier<sup>1</sup> avec les entretiens passionnants des artistes réalisés par Giovanna Minelli. À l'école, nous étions nourris par les vidéos expérimentales de Bill Viola, Bruce Nauman, etc. Cela aussi fut déterminant pour construire mon propre travail, penser le sens d'un geste plastique, d'un lieu.

J'ai enseigné pendant six ans aux beaux-arts de Lyon et j'enseigne depuis 2012 à l'École d'architecture de Versailles. L'aspect des territoires m'intéresse énormément, mais de manière un peu singulière. J'intègre dans ma pratique photographique et dans mon enseignement ce qui touche à la littérature et au théâtre, le rapport entre images et didascalies, la façon de tenir un espace ; la manière dont, en quelques mots ou quelques pages, l'auteur organise la scène aide à penser et poser un espace.

Au début tout ce qui était très vert m'intéressait dans le sens *semper virens*, du latin « toujours vert, toujours vivant ».

Ici (fig. 3), une image mesurant environ un mètre quatre-vingt de hauteur et encadrée d'une marge blanche de quinze centimètres. Par analogie, il m'importait de gommer au maximum les différences de tonalités ; il fallait que le blanc du papier soit le même que celui du ciel et de la cascade. Je jouais sur la matérialité de l'image. Une photographie est un prélèvement puis une exposition sur du papier. Qu'est-ce qui apparaît ? Qu'est-ce qui disparaît ? Chercher la limite, le point de basculement.

1. Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, Milan, Idea Books, 1989.

▲ 1  
Bumker  
1997



▲ 2  
L'arbre à la cabane  
1997

*Le lieu représentatif de ce « toujours vert » a-t-il fait l'objet de recherches en amont ?  
J'imagine qu'il fallait déjà le découvrir...*

J'avais une idée en tête, celle de la forêt primaire, un lieu vierge – ce que je savais impossible. J'étais partie en Martinique et j'avais fait des images d'endroits escarpés. On m'avait conseillé de longer la rivière pour remonter assez loin dans la forêt. Je n'avais pas le motif précis en tête, mais je voulais tourner autour de cette origine de la photographie, grâce au vert de la forêt et à l'aspect originel de ce paysage.

*Est-ce que le parallèle avec le peintre s'intéressant à la matérialité de la toile, des colorants, des outils vous semble possible ?*

Je voulais que la matière photographique même apparaisse, qu'elle soit présente. La photographie, c'est de la lumière projetée sur un papier. Le blanc serait une sorte d'absence, de retour à la base, au papier, le ciel et l'eau sont blancs et pourtant il s'agit de représentation. Il était alors important pour moi de travailler en argentique, avec un grain éclaté qui montre davantage le processus de création, d'apparition.

Fascinée par les lentilles d'eau qui rendaient très présente l'analogie photosensible, la liquidité de la lumière, je suis allée dans le Marais poitevin. J'ai réalisé



deux images, toujours en grand format, présentées ensemble en une sorte de diptyque (fig. 4). L'une est assez belle, d'un vert lumineux ; la deuxième est plus glauque, avec des verts plus sombres. Elles ont pour titres : *Lentilles 1* et *Lentilles 2*. Tout ce que je cherchais dans la nature se retrouvait ici. Il s'agit toujours d'un *semper vivens*. L'inquiétude commence à poindre. Le Marais poitevin, c'est vraiment cela : ce qui tombe à l'eau disparaît instantanément à la vue. Les lentilles recouvrent tout. Je trouvais cela magnifique, mais elles possédaient en même temps un caractère angoissant.

*Pouvez-vous nous préciser ce que vous appelez le « grain éclaté » ?*

Comme je travaillais en 24 × 36 mm, le tirage de ces négatifs couleurs sur de grands formats génère du grain. La présence de la photographie, celle de sa fabrication sont d'autant mieux soulignées. Le travail d'atelier est important pour trouver le bon format, expérimenter différents formats, matières... Les premières images sont plutôt grandes avec peu de motifs différents. Je cherchais un velouté, une sensualité dans le tirage, une physicalité de la surface à partir de mes négatifs.

*Ces premiers travaux sont remarquables : on y perçoit un cheminement qui prend appui sur une interrogation très matérielle de ce qu'est la photographie même.*

Pendant cinq ans, j'ai fait des œuvres qui tournaient autour du principe photographique. La lumière, les lentilles d'eau, la matière, le doute sur verticalité/horizontalité... Tout commence à cette période. Je voulais comprendre l'instant de la déflagration. J'ai fait des essais de tirs dans la forêt pour interroger le plomb. C'était une photographie expérimentale. Le plomb (sur un mètre carré) devait enregistrer une trace, un travail de la surface, mais c'était une autre direction, j'ai fait aussi d'autres expérimentations qui reviendront plus tard, cycliquement.

*Avez-vous entrepris d'autres travaux interrogeant la matérialité de l'objet photographique ?*

Oui, avec la série *Vieux Diaporamas*. J'ai trouvé sur une brocante de Grenoble plusieurs images en format 4 × 4 cm. Les processus chimiques avaient généré des modifications sur certaines zones, comme une disparition, une recombinaison. Rephotographiées, contrecollées sur aluminium elles ont maintenant une dimension de 90 × 90 cm (fig. 5). Je voulais leur donner une deuxième vie.

Le paysage, la neige, la tension entre apparition et disparition m'intéressaient. En récupérant quantité de pellicules périmées, j'ai abouti au *Paysage explosé*.

Sur la photographie d'une partie basse du Vercors, ce qui pourrait faire l'effet d'une déflagration vient de la chimie de la pellicule. Les nuages, eux, sont réels. La photographie mesure environ un mètre soixante-dix de long. En récupérant ces pellicules, j'ai fait un nombre considérable de photographies qui n'ont pas abouti, mais je me suis dit que s'il y avait une possibilité de représenter un paysage explosé, ce pourrait être cela.

À cette période j'ai beaucoup circulé en France à la recherche des tranchées et bunkers. Le principe qui m'intéressait, par exemple dans le Vercors, était le point



de vue d'avion en relation avec Vassieux-en-Vercors et l'attaque historique des Allemands par le ciel (fig. 6). Les reflets sont importants pour sentir le lieu dans lequel se trouve le photographe, le spectateur, c'est-à-dire le cockpit de l'avion.

▲ 4  
Lentille d'eau 1  
1991

*Vous êtes donc fascinée par le non visible et surtout par la disparition ?*

Pour le projet des images récupérées (fig. 7), je suis allée à l'IGN en demandant ce que l'on ne peut pas voir. J'ai commencé à regarder leur banque de données et j'ai découvert les terrains militaires, qu'ils doivent cacher au tirage en masquant précisément le territoire. Ils appellent cela « caviardage ». À nouveau, de l'émulsion blanche, du papier blanc réapparaissent. Qu'est-ce qui disparaît pour mieux apparaître ?

Je suis ensuite allée à *Spot images*, à Toulouse, consulter des images satellites. Il m'a été répondu : « on peut tout voir, mais on n'a pas des images de tout, ça dépend des commandes et donc des entreprises. » Je cherchais des images satellites du Rwanda. Il n'y en avait pas, mais j'ai été surprise par deux images, celle d'un atoll polynésien qui dessinait l'île de l'utopie de Thomas Moore, celle du temple d'Angkor apparaissant comme fossilisé, avec des strates de temporalités distinctes. Je les ai achetées.



▲ 4  
Lentille d'eau 2  
1991

*Vous arrive-t-il d'avoir le sentiment que vous vous autocensurez ou même d'être directement confrontée à des censures ?*

J'ai répondu à une commande pour le Musée de la coutellerie, à Thiers, en 1997. Un projet touristique était envisagé : il convenait de garder une mémoire du paysage avant de faire les travaux. Pour l'anecdote, quand le maire est passé dans l'exposition, il était furieux et a refusé de faire un discours. Je n'ai pas compris sur le coup, rien ne me semblait scandaleux et la conservatrice m'a expliqué que ces images étaient frontales et n'avaient pas d'horizon. Symboliquement, pour lui, de telles photographies annonçaient la fin d'un cycle, d'une période... alors qu'il voulait probablement donner une autre perception. Il n'a pas su l'exprimer, c'était trop violent pour lui. J'ai trouvé cette réaction révélatrice de cette violence latente dont je parle souvent.

*Dès lors, comment gérez-vous les relations entre travail personnel et commandes ?*

Les commandes sont en lien avec des projets personnels. Par exemple en 2005, j'habitais dans la région de Romans et j'ai remarqué un mouvement en lien avec une réalité économique difficile (fermeture des usines). Je voulais témoigner



▲ 5  
*Vieux diaporama 2*  
90 x 90 cm  
1997

d'une situation particulière. La question du paysage permet aussi de questionner une dimension psychologique et sociale. J'ai contacté le Conseil général de la Drôme, la mairie de Romans, ils ont été très réceptifs et ils m'ont passé commande pour favoriser un travail de mémoire. Je pense qu'il faut toujours rester dans la logique de son travail, la commande du Centre régional photographique du Nord-Pas-de-Calais – où il s'agissait d'interroger la structure et l'organisation de l'espace du travail en relation avec les usagers – est née à la suite ce premier projet. Souvent je contacte les gens pour lesquels ma démarche fait sens et les choses s'enclenchent naturellement.

*Le paysage périurbain apparaît très présent dans vos travaux. Pouvez-vous nous dire de quelle manière vous l'approchez, selon quelles méthodes ?*

Vers 1997, je suis intervenue dans les lieux périurbains entre usines et nature. La violence latente se manifeste dans le paysage même de La Mure, près de Grenoble c'est une ancienne mine qui venait de fermer (fig. 8). Le problème du chômage est matérialisé ici.

La démarche est différente de celle qu'employèrent Bernd et Hilla Becher. Il ne s'agit pas ici de typologies. J'opte pour des zones situées entre nature et bâtiments industriels, abordant les questions de superposition des temporalités. Dans un autre projet, une cimenterie recouvrait une ancienne cité médiévale, des sortes de télescopes de temps et d'espace. *La Centrale de Leeds* (fig. 9), en Angleterre, touche aux mêmes questions.

*Le passage de l'argentique au numérique s'est-il effectué brutalement pour vous ou progressivement ? Quels en ont été les effets ?*

En 2000, quand j'ai entrepris le travail autour des mégapoles, je suis partie à Hong Kong. J'utilisais encore l'argentique. En effet, avec ces paysages-villes, je suis obligée de faire beaucoup de prises de vue, car le terrain d'expérimentation est gigantesque et j'ai besoin de revoir le soir à l'hôtel les captations de la journée. Le numérique s'imposait.

Il implique d'apprendre à jeter, car sinon, on est envahi. Mais je garde beaucoup de fichiers qui n'entrent pas immédiatement dans ma logique, mais peuvent ressurgir plusieurs années après. Le protocole de travail a marqué une pause, mais la dynamique a repris lorsqu'après plusieurs années j'ai parcouru suffisamment de pays pour pouvoir établir des typologies. Ce n'est pas le pays qui importe, mais le dialogue entre ces différents territoires. Le passage au numérique n'arrive pas que pour des questions techniques, mais aussi pour le fond, c'est-à-dire que je ne cherche pas à capter dans ces pays un quelconque exotisme, une lumière spécifique, mais plutôt à faire sentir la lumière voilée par la pollution que l'on retrouve dans toutes ces mégapoles. Il s'agit, de nouveau, d'une forme de disparition.

*Pouvez-vous nous expliquer ce travail des mégapoles, les paysage-ville ?*

Ces recherches ont duré cinq ans. J'avais décidé d'explorer une mégapole d'environ 18 à 20 millions d'habitants par continent, toutes situées à proximité d'une source d'eau. Le choix des lieux s'est effectué en consultant des documents. Mais avant de démarrer le projet par la ville de Hong Kong, j'ai travaillé en France et en Europe sur des zones mi-rurales, mi-industrielles. Dès le début, j'ai cherché la limite entre la nature et la ville. À Hong Kong, j'ai vérifié ce questionnement. Je suis allée à Lagos, Rio, Bombay, Le Caire (fig. 10), puis à Istanbul et Los Angeles. J'ai complété avec Pékin et Shanghai, même s'il n'y a ni fleuve ni bord de mer à Pékin. Je suis allée récemment à Alger.



En fonction des possibilités je pars environ un mois par ville. J'ai besoin d'amasser beaucoup d'images. Suit un gros travail d'atelier, un élagage.

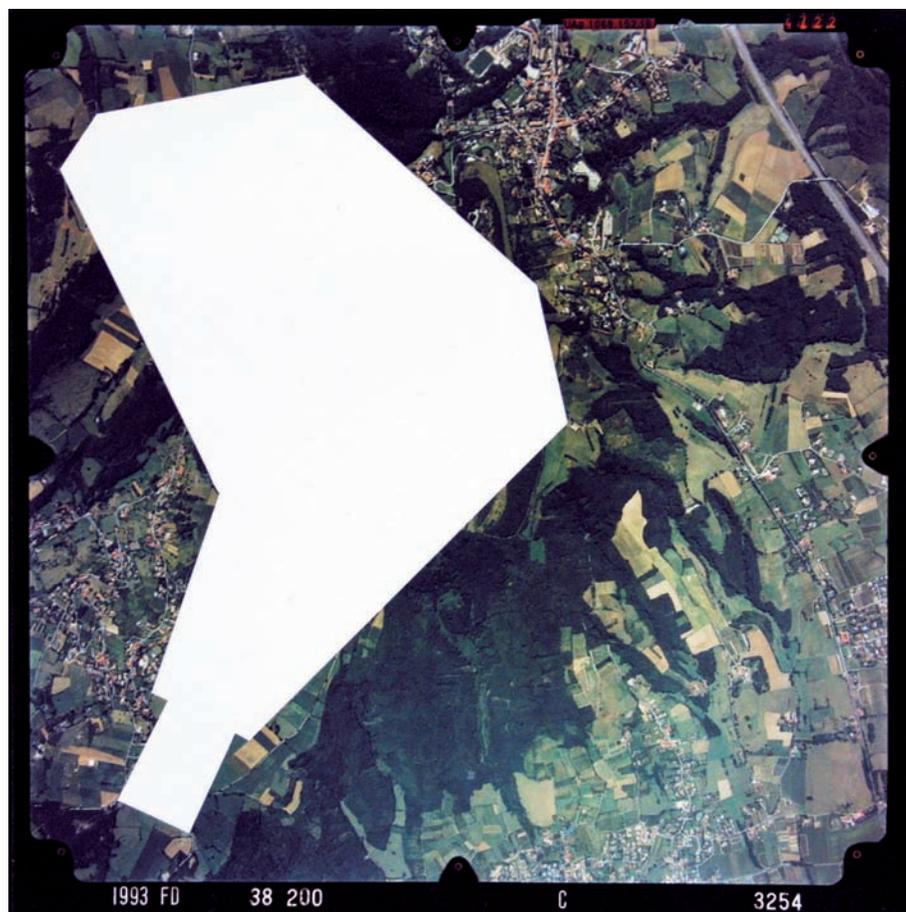
▲ 6  
Vercors 1  
2000

*Quel est le dispositif à inventer – par construction mentale et physique, mais aussi technique – afin que soient sélectionnées et recueillies les images qui conviennent ?*

Je me procure systématiquement des livres. À chaque fois, ma préparation passe par la littérature. Je lis des romans, des écrits politiques pour mieux comprendre les territoires que je vais arpenter. Ensuite, la carte est essentielle dans mes repérages. J'essaye aussi de trouver des guides, mais je ne veux pas que ce soit touristique. À Rio, c'était un chauffeur de poids lourds à la retraite ; il connaissait la ville comme sa poche. Je cherche toujours à rencontrer des personnes qui ont des expériences de terrain pratiques, qui savent comment fonctionnent les flux, les routes... À Lagos, c'était plus compliqué. En tant que femme blanche, il était difficile de circuler, c'était important d'être accompagnée.

La phase de préparation est extrêmement importante. C'est un tiers du travail. Ensuite vient la captation. Et la troisième étape décisive réside dans le travail d'*editing*, d'accrochage au mur, de choix. On a beau anticiper, on ne voit pas tout lors de la prise de vue. L'atelier est important. J'accroche toutes les images au mur. Au fur et à mesure, certaines tombent ; d'autres restent. Certaines images fonctionnent mieux seules, d'autres nécessitent de dialoguer les unes avec les autres.

► 7  
IGN  
90 x 90 cm  
1997



*Que faut-il, selon vous, pour qu'il y ait paysage ?*

Je pense par projet, par protocole de travail. Je conduis une réflexion sur la structure de la ville, l'organisation du territoire pour l'homme, dans la ville ou sur les lieux du travail. L'échelle peut être très variable : une ville vue de loin ou un petit restaurant, un arbre à Bombay... C'est avant tout une question de dispositif. Le paysage est une résultante, pas un but en soi. Le paysage-ville par exemple est un ensemble qui s'intègre à l'intérieur d'un dispositif. Le point de vue élevé n'est pas obligatoire, la prise de vue peut être effectuée d'une multitude de points de vue que je peux trouver en arpentant, en tournant, en cherchant, en marchant. J'observe la juxtaposition des strates de temporalité : ainsi, celle d'un champ d'oliviers et de la ville de Damas (fig. 11), mais aussi les points de dialogues entre les différents espaces, les limites qui les révèlent. Je cherche à faire grincer les choses. Elles semblent parfois d'une certaine douceur, mais quand on déroule les différents plans, quelque chose de différent sourd. À Damas, par exemple, ce fut une zone de constructions illégales.

L'une des choses les plus violentes que j'ai vues ce sont, en Inde, ces passerelles autoroutières surplombant un bidonville d'un million de personnes. Mais qui a



pensé cette passerelle autoroutière ? Qui lui a fait enjambrer le bidonville en niant les individus ? C'est un projet, une pensée d'une extrême violence. La question reste toujours la même. La place de l'homme dans l'espace en est le fil rouge. Quel monde sommes-nous en train de construire ?

Au fur et à mesure que l'on s'approche de la ville, le format du tirage se réduit. Il n'y a plus de marge blanche. La respiration n'est plus la même. Les titres deviennent plus abstraits : *Croisement-ville* suivi d'un numéro et du nom de la ville. À ce stade les zones se mélangent ; les plans se différencient. À Istanbul, le pont qui conduit au Bosphore. Au Caire, voici un champ de blé qui va jusqu'au bout, car la terre est bonne pour être cultivée (fig. 12). Maintenant, les bâtisseurs gagnent sur le désert, mais à l'époque, ils ont construit sur les bonnes terres. À Bombay, un petit trou d'eau suffit pour qu'un village se construise. À Los Angeles, au début de mes recherches, on est proche du « mur de paille » sur lequel le regard bute. Peu importe que l'on soit au Caire (fig. 13) ou à Bombay, cela fonctionne de la même façon.

J'ai capté des rassemblements où les gens se servent de l'espace urbain pour mener à bien une activité. Lagos, Bombay, Rio... En m'avancé au cœur de la ville, j'en suis arrivé à la question du travail. En Irak, juste avant la guerre, en 2002, les laveurs de tapis œuvraient en pleine rue. J'ai eu envie de photographier, sinon le travail, du moins les formes de survie. Cela interroge le bord, la limite.

▲ 8  
La Mure  
1998

► 9  
Leeds 2  
1995

► 10  
Paysage-ville 09,  
Le Caire  
2005





Les réparateurs de la pelouse du grand stade Maracanã de Rio façonnent un décor particulier, gigantesque qui, pour moi, relève du paysage (fig. 14). La photographie atteint presque deux mètres de hauteur, composée de neuf morceaux. Elle est très pixellisée. Il ne s'agit plus de grain éclaté, mais de pixel éclaté, voulu délibérément. Le motif change chaque fois, mais la démarche reste rigoureusement la même.

▲ 11  
Paysage-ville 05, Damas  
2003

*Ce qui vous intéresse, est-ce aussi l'époque et les signes de l'époque ? En contrepoint, l'abolition des frontières et des limites ? Il est vrai que vos travaux ne peuvent nous empêcher de penser qu'un monde s'achève, qu'un autre prend naissance.*

Il y aurait de nombreux détails à capter, mais ce qui m'intéresse est de voir comment la ville se construit et se transforme en fonction de l'humain.

Cette question de la mémoire, de la guerre et des traces dans le paysage m'importait. Le paysage est arrivé, dans ma démarche, à un moment où je pouvais investir de nouveaux territoires et aborder d'autres questions.

► 12  
Croisement-ville 06,  
Le Caire  
2005

*Comment envisagez-vous les liens entre photographie et paysage ? Comment pourrait-on décrire ou définir leur interaction ?*

La relation entre paysage et photographie m'intéresse ainsi à plusieurs titres. Pour comprendre les relations que nous entretenons avec les environnements,

► 13  
Limite 02, Le Caire  
2005





il est nécessaire d'effectuer des va-et-vient. Comment s'adapte-t-on aux dimensions d'un lieu clôt, à celles d'un paysage? Comment les activités humaines façonnent-elles l'espace, comment créent-elles le paysage? Je m'inscris dans une démarche plasticienne visant à interroger la position du corps : l'espace, le paysage sont indissociables de ceux qui y vivent. La circulation, la façon d'habiter les territoires forment la base de mon projet. Tout est très mouvant.

J'ai voulu reprendre sous une nouvelle forme<sup>2</sup>, un travail qui avait été engagé en 2003. Il s'agit d'un défilement d'images fixes. Je voulais questionner le périmètre euro-méditerranéen, en faire éclater les limites. J'ai étudié les différents rythmes de perception d'un territoire en fonction des moyens de transport (voiture, TGV, bus, ferry). Ainsi, le montage devait rendre compte des rythmes de perception, de captation différents d'un même paysage. J'utilise donc la photographie pas seulement en image unique, mais aussi en séquence, en montage donnant des temporalités, sous forme de roman-photo dernièrement.

Je suis aussi influencée par le théâtre et les didascalies. Comment un auteur organise-t-il l'espace? J'établis un parallèle avec la captation photographique.

▲ 14  
Maracana,  
Rio de Janeiro  
2002

2. *Trajets-Marseille*, film Euroméditerranée, Mucem, 2003.