

DAMIEN SAUSSET

ENTRE TERRITOIRE ET TRAVAIL

1 /

Les images d'Alexandre Rodtchenko participent évidemment d'une rhétorique des signes magnifiant la figure de l'ouvrier et sa relation presque fusionnelle avec la machine [exemplairement mis en scène chez le cinéaste Dziga Vertov par le biais du montage]. On peut suivre cette tendance jusque dans les portraits humanistes rassemblés en 1955 par Edward Steichen pour la fameuse exposition *The Family of Man* [pour le Museum of Modern Art de New York] où l'homme accomplit par le travail l'utopie merveilleuse d'une démocratie gouvernée par les hautes valeurs du capitalisme.

2 /

Au contraire d'autres formes de travail, comme celle du travailleur social [ou même le travailleur intellectuel], dont la représentation est omniprésente dans le cinéma contemporain.

3 /

Ce souci d'hygiénisme est évidemment au cœur des représentations de l'industrie du cinéma commercial, d'où toute les formes d'aliénation sont subtilement écartées.

Au début du quatrième volet des *Histoire[s] du cinéma*, Jean-Luc Godard, hors champ, annonce: « *Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains.* » Il y a dans cette sentence une sorte d'évidence que notre société semble avoir curieusement oubliée. Il est loin le temps où les premiers opérateurs photographiques documentaient la souffrance d'un prolétariat exploité. L'enregistrement technique offrait alors la promesse d'une saisie du réel nettoyée de toute anecdote, de tout sentiment de pittoresque, lequel avait envahi une grande partie de la peinture et de la littérature. La notion de réalisme y trouvait sa raison d'être. Dès lors, l'objectivité du document clôt magnifiquement un XIX^e siècle hanté par l'histoire, l'idée de cycle et de crise. Dans ce cadre, la représentation du travail devenait dès les années 1870 un enjeu esthétique et politique, une façon de magnifier une forme de nationalisme, non seulement en tant que concept idéalisant [ou non] l'État-nation, mais aussi comme incarnation des valeurs universelles de civilisation, de religion, de libération sociale. Ces formes de pensée composaient un spectre continu dans lequel la photographie et le cinéma trouvaient naturellement leur place. Dans une certaine mesure, le modernisme allait rapidement saper ce mouvement qui cherchait obstinément dans le geste des ouvriers la preuve d'une proximité aliénante avec la machine. Ainsi le XX^e siècle verrait-il l'apparition d'un mythe, celui d'une machine perçue comme l'outil de création d'un homme nouveau¹. Il reviendrait à quelques cinéastes, tels Fritz Lang avec *Metropolis* [1927], Friedrich Wilhelm Murnau avec *Le Dernier des hommes* [1924] ou Charlie Chaplin avec *Les Temps modernes* [1936] et quelques photographes [De E. J. Bellocq à W. E. Smith], de révéler pleinement le versant sombre d'un idéalisme qui allait rapidement servir des régimes politiques totalitaires.

Presque un siècle plus tard, le travail photographique de Claire Chevrier s'inscrit évidemment dans une autre logique, celle d'une époque qui semble se désolidariser de la représentation du travail. L'image prégnante du travailleur de force² s'est estompée de notre imaginaire collectif, a été liquidée avec la fin des Trente Glorieuses et l'avènement d'une société fondée sur le tertiaire. On reconnaît bien dans ce phénomène d'oubli ce fameux souci hygiéniste³ si caractéristique d'une société défendant les hautes valeurs

du néolibéralisme. La logique de l'actuel système économique réclame un système de représentations épuré, renversant les valeurs négatives liées au travail, comme si l'image avait désormais pour but de conforter cette forme d'apathie consentante qui se présente volontiers sous les traits d'un progrès. L'abandon de tous à la férocité des lois du marché et au cynisme du pouvoir est à ce prix.

C'est évidemment contre cela que lutte Claire Chevrier, ou, pour être plus exact, contre ce récent brouillage des genres qui voit le vocabulaire de la photographie manipulé, transformé au point qu'il devient difficile désormais de séparer la réalité de la fiction, un document d'une publicité, un signe critique d'un logo, une image d'un visuel ⁴. Seuls subsistent des produits, des services. Dès 1995, Baudrillard avait parfaitement résumé la situation: « *L'image ne peut plus imaginer le réel puisqu'elle est le réel. Elle ne peut plus rêver, puisqu'elle en est la réalité virtuelle. [...] C'est comme si les choses avaient avalé leur miroir et étaient devenues transparentes à elles-mêmes. [...] La réalité a été chassée de la réalité et nous a laissés dans une hyper-réalité vide de sens* ⁵. » Cela explique sans doute notre lassitude face aux bavardages incessants des images contemporaines, face à ces cortèges d'images grands formats peuplant galeries et musées, enregistrant les moindres aléas de notre intimité, tentant sans cesse de composer de nouvelles formes d'identité, s'interrogeant sur la structure des territoires ⁶, composant des odes enthousiastes envers le spectaculaire, l'insolite, la trouvaille heureuse. L'un des enjeux majeurs de notre époque se trouve là, dans la nature des images que nous consommons chaque jour. Il ne suffit plus aujourd'hui d'affirmer que nous ne sommes plus dupes des manipulations à l'œuvre dans les médias. Il n'est pas plus nécessaire de raconter comment la première guerre du Golfe avait sonné définitivement le tocsin d'une croyance sur l'image photographique ou même d'annoncer comme poncif combien l'intrusion du numérique nous fait douter de la substance même des représentations du monde. Les images constituent encore et toujours notre horizon, notre réserve d'imaginaire et aussi notre mode de relation au réel.

4 /

Le critique de cinéma Serge Daney avait été le premier à faire la distinction entre ces deux termes, le visuel renvoyant pour lui aux représentations issues des médias.

5 /

Jean Baudrillard, *Le Crime parfait*, Galilée, 1995.

6 /

Au croisement d'une fiction collective et d'une réalité administrative.

Et il faut bien lire tout le travail récent de Claire Chevrier sous cet angle. Comme de rares artistes, elle possède une conscience aiguë de l'état de délabrement de l'image. Cette artiste refuse de convoquer l'empathie ou l'émerveillement, si fréquents dans la photographie contemporaine, tout comme elle réfute l'événement [en tant qu'intrusion du spectaculaire dans la trame du quotidien] et la fictionnalisation du réel [cette recherche obsessionnelle de l'insolite]. Son dernier ensemble de photographies se situe à la croisée de plusieurs champs : à la fois inventaire libre et subjectif d'un territoire, mais aussi étude sur les codes du langage gestuel dans l'espace professionnel. Étant donné que la catégorie du "travail" s'étend et se distend presque jusqu'à dilution, elle s'est donc fixé certaines règles, certains principes, dont le premier consista à circonscrire une région : le nord de la France. Ce choix était guidé par des circonstances particulières : l'invitation en résidence formulée par Pia Viewing. Depuis plusieurs années, la directrice du Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais à Douchy-les-Mines, ne cesse d'impliquer les photographes [Anne-Marie Filaire, Marc Pataut] dans l'exploration de deux départements [le Nord et le Pas-de-Calais] fortement marqués par les mutations sociales et économiques, par un lourd passé historique, par une géographie unique, toute en longueur, bordant au nord la Belgique.

À l'époque, tout l'engagement de Claire Chevrier ne pouvait que la conduire à accepter l'invitation. Plusieurs de ses séries précédentes l'avaient confrontée à la difficulté de pouvoir donner forme à une représentation de l'homme au travail. La plus importante avait eu pour cadre Romans-sur-Isère, ville où elle avait résidé. Des séquences d'images plus ou moins longues dressaient l'inventaire des entreprises de ce territoire urbain, notamment de son

industrie de la chaussure de luxe [Clergerie, Kélian]. Dans les années 2005, cette spécificité économique de la ville entrainait en crise : la concurrence asiatique la condamnait à la disparition ou à une réinvention radicale. Ses images attestent de cela, à la fois de la configuration particulière des espaces de production [avec leurs ateliers, leurs bureaux de conception], mais aussi et surtout du savoir-faire technique de ces hommes et femmes, source d'une certaine fierté et base d'une culture partagée. Claire Chevrier se retrouvait face à une situation banale en Occident : un conflit social qui allait rapidement aboutir au démantèlement de certains des fleurons de la ville. Ce type de mouvement, normalement enregistré par les reporters, posait le difficile problème de la distance envers ce sujet politique, mais aussi de celle entre l'opérateur et les personnes à saisir. Un cadrage trop serré, et l'individu est soumis au risque du strict portrait ; trop large, il est absorbé par des espaces sans autre spécificité que celle d'être des lieux de production avec leurs ordonnances rationnelles. Le reportage était évidemment à proscrire. L'aspect spontané et ce formalisme de l'instant décisif se révélaient trop contraignants, entraînant la photographe à structurer ses images en fonction d'événements ou du surgissement de *patterns* spectaculaires amplifiant les tensions entre les protagonistes, affirmant la déliquescence d'un outil de travail. Implicitement, le reportage appliqué à de telles situations sous-entendait l'idée de drame, de ruine. Or, c'était l'inverse que recherche Claire Chevrier. Pour elle, chaque prise de vue est à la fois une image autonome et un fragment d'un tout plus vaste, que la séquence et le montage reconstituent dans le livre ou l'espace d'exposition. Il s'agit moins d'affirmer des faits que de révéler des relations entre les personnes, entre des figures humaines et l'espace particulier du bureau ou des ateliers.

Le Nord offre des perspectives différentes, notamment de par son histoire. En maints endroits affleuraient les traces démontrant qu'ici se trouvait le berceau du capitalisme à la française, creuset des grands empires industriels du XIX^e siècle autour du charbon, de l'acier et de la filature. Il aurait été facile d'inventorier ces vestiges épars, de construire une archéologie de l'idéologie capitaliste à partir de ces vastes usines plus ou moins détruites, d'établir des typologies

d'architectures retraçant implicitement un pan de l'histoire des luttes sociales qui ont marqué notre pays. Bien que la question du document [et donc du témoignage] soit au cœur de la démarche de Claire Chevrier, une telle solution éliminait toute flexibilité de la vision photographique. Cette leçon, elle l'avait comprise très tôt dans sa carrière en mesurant les impasses de la pratique du couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher. Le principe typologique mis en place par les Becher au début des années 1970 [l'enregistrement quasi archéologique d'un bâti industriel en voie de disparition, depuis les hauts-fourneaux jusqu'aux châteaux d'eau] répondait à la subjectivité des émules d'Otto Steinert, présenté dès les années 1950 comme le héros d'un retour aux expérimentations de la photographie allemande des années 1920, c'est-à-dire avant l'irruption du national-socialisme. Pour les Becher, un tel enthousiasme envers une subjectivité débridée [repérant dans le réel les éléments les plus pittoresques] reposait sur un déni de l'histoire douloureuse de l'Allemagne et un refus du présent. La planéité de l'image [motif centré, refus de toute ombre, point de vue élevé...] renforce le caractère commun de l'objet saisi [en l'occurrence une architecture] tout en affirmant le contenu idéologique du bâti : une certaine adhésion à un projet moderniste, si caractéristique de la première moitié du XX^e siècle. Même si, à la fin des années 1980, Claire Chevrier n'avait pas encore conscience de ces strates historiques, elle sentait que son principe d'objectivité réclamait une plus grande mobilité et pouvait se passer de la référence au poids de l'histoire. De plus, ce formalisme prôné par les Becher et ce mode de saisi du réel ne pouvaient fonctionner qu'en excluant totalement l'être humain de la représentation.

Plusieurs de ses séries précédentes lui avaient démontré que toute image dépourvue de figures humaines courait le risque d'une formalisation du réel. Vers la fin des années 1990 et le début des années 2000, elle avait réalisé à travers le monde [Bombay 2002, Lagos 2002, Beyrouth 2004, Damas 2004, Rio de Janeiro 2005, Le Caire 2005, Rome 2007] des paysages photographiques centrés sur la dissolution de l'entité "ville" dans de l'urbain sans lieu ⁷, c'est-à-dire des situations inédites où la lisibilité des territoires s'effaçait. Ces images attestaient d'une mutation mondiale ; ces résidus d'urbanisme éradiquent l'idée même de ville, de centre, de périphérie, d'opposition à la nature, offrant au regard des situations où la rencontre fortuite des restes du passé avec les équipements du présent génère une sorte de confusion des espaces. Ce principe d'érosion de toutes les possibilités de lecture, cette volonté d'enregistrer la banalisation du chaos urbain, étaient déjà présents dès 1997 avec la série *Reconstitution*, puis en 1998 avec *Phillips*. Dans ces deux ensembles, Claire Chevrier s'interrogeait le plus objectivement possible sur la notion de décor, le premier destiné aux reconstitutions de la police judiciaire, le second véritable ville fictive propre à vanter les produits pour l'éclairage urbain. Dans les deux cas, les jeux d'échelle et le cadrage permettaient d'affirmer l'artificialité de ces espaces. L'humain n'était pas nécessaire à la cohérence du propos. Aussi, c'est avec une certaine retenue qu'elle avait réintroduit des personnages et des passants dans ses paysages du début des années 2000. L'ensemble sur Romains en constituait donc l'aboutissement, d'autant plus logique qu'elle retrouvait là une passion pour les corps qui l'avait saisie au moment même — la fin des années 1980 — où elle poursuivait des études en arts plastiques.

7 /

L'urbain sans lieu fut notamment mis en avant par plusieurs théoriciens de l'architecture, dont Rem Koolhaas, pour caractériser les villes émergentes où la notion de centralité et de distribution entre des zones marquées économiquement ou socialement s'est totalement effacée au profit d'un territoire marqué par les flux et possibilités de communication.

De 1982 à 1987, étudiante à l'école des beaux-arts de Grenoble, elle s'enthousiasme pour la danse contemporaine, alors très présente dans la ville, notamment à travers la programmation de la Maison de la Culture de Grenoble, dirigée par le chorégraphe Jean-Claude Gallotta. De cette époque date sa passion pour le temps du corps, ce temps que les danseurs transforment en celui de l'instant, de la durée, de la rupture, en celui du solo magnifiant les gestes, les suspensions ou la continuité d'un mouvement. Claire Chevrier y remarquait [notamment dans les spectacles de Merce Cunningham et Pina Bausch] la fonction distributive des corps, leurs façons de fonctionner en réseau et de se donner au regard comme producteur, outil ou produit. C'est bien cette ambiguïté qu'il convenait d'explorer de nouveau lors de cette résidence. Comment un corps au travail propose-t-il un mode de présence lié à un contexte donné et éminemment spécifique : celui d'une région en partie frappée par la crise ? Et qu'en est-il désormais de la chorégraphie qui lie l'homme et la machine ? Habite-t-il l'espace de son lieu de travail ou bien est-ce désormais l'espace qui l'habite, le traverse, le plie et le contraint ? Le souvenir des chorégraphies de Gallotta [notamment la reprise d'*Ulysse*] avec ses mouvements brusques, cassés, avortés, refusant la fluidité de la tradition, permettait de redécouvrir dans les postures des ouvriers une architecture de gestes professionnels. Il y avait aussi chez Claire Chevrier la volonté de poursuivre ses interrogations sur l'espace, interrogations nées également à Grenoble, où elle était une habituée des pièces de théâtre mises en scène par Georges Lavaudant. Elle y prenait conscience de l'importance de l'idée d'emplacement, c'est-à-dire la mise en place de relations de voisinage entre des éléments mobiles [les corps] et des lieux [les décors]. La photographie

apparaissait comme un moyen de figer ces flux, ces trajectoires, ces emplacements.

Dès le début de la résidence en janvier 2010, Claire Chevrier et Pia Viewing identifient les composantes économiques de ce territoire, séparant les grandes structures pourvoyeuses d'emplois des entités plus petites [ces fameuses PME et ces associations d'aide à la personne]. Il fallait tout autant repérer les résidus d'une industrie traditionnelle en déliquescence ou au contraire les entreprises innovantes et liées à des technologies nouvelles. Le choix final tient évidemment compte de ce cheminement. Il s'affirme comme le résultat d'opportunités, de rencontres aussi, de relations de confiance établies avec les équipes d'encadrement, seules habilitées à accorder le droit de circulation au sein des établissements. Dès ses premiers contacts, Claire Chevrier tenait à préciser le protocole des prises de vue : être libre de ses déplacements, sans contrainte autre que sa sécurité. Les images produites restaient sa propriété. Pouvaient être exclues de la sélection finale les photographies portant préjudice à certains travailleurs [notamment dans le cas de travailleurs sociaux] ou les vues exposant des secrets de fabrication. Ce furent donc près de huit mois de rencontres, de visites et de prises de vues, à raison d'un voyage par semaine. Il serait vain de nommer ici toutes ces entreprises. Disons simplement qu'aux côtés d'industries lourdes [FAD à Denain ou PSA-Peugeot-Citroën, site de Valenciennes], nombreuses furent les structures plus petites spécialisées dans les services, la culture ou le commerce direct [écomusée de l'Avesnois à Fourmies, la Brasserie des Sources à Saint-Amand-les-Eaux, Ateliers Watteau à Bruay-sur-l'Escaut].

Restait ensuite le difficile problème de la nature des images. Entre sémiologie critique [étude des signes d'une possible aliénation de l'être

face aux dictats de la société] et réalisme ontologique [surgissement de l'individu dans sa singularité], la voie était étroite. Elle ne pouvait ouvertement adopter le modèle de l'enquête sociologique telle qu'avait pu la développer August Sander dans l'Allemagne des années 1930 ; les types sociologiques étant en effet, de nos jours, totalement brouillés, faute de lutte des classes explicite. Elle ne pouvait pas plus emprunter la mise en scène du travailleur [comme l'avait autrefois fait Eugène Atget avec ses *Petits métiers* ou plus récemment Samuel Bollendorff sur le travail en Chine] ⁸. Elle ne recherchait pas non plus à construire des tableaux vivants tels ceux de Jeff Wall [*Outburst*, 1989, ou *Volunteer*, 1996], ni ne voulait retoucher à ses images comme le fait Andreas Gursky [notamment les œuvres réalisées en 1990 et 1991 : *Hechingen*, *Jockey* ou *Schiesser Diptychon*]. Cela conduisait inévitablement à une monumentalisation du réel et à une trop grande prégnance de la rhétorique publicitaire, préjudiciable pour ce type de travail. Ce qu'elle recherchait avec obstination était la poursuite et l'aboutissement de son travail précédent, c'est-à-dire de maintenir dans l'image une certaine ambivalence, ni véritable portrait, ni saisie d'un espace, mais bien la relation tendue qui existe justement entre une personne [ou un groupe de personnes] et un espace très spécifique.

Tout était donc une question de distance. Du travail de Lee Friedlander au début des années 1980 sur le travail industriel, elle avait retenu qu'une trop grande proximité avec un personnage permettait effectivement de mettre en avant la gestuelle et les tensions entre corps et machine. Mais, par son cadrage serré, Friedlander amplifiait l'outrance des postures et conduisait à une empathie certaine du regardeur envers le modèle. Chez Claire Chevrier, rien de tel, et là réside peut-être une des principales différences avec ses séries précédentes, où la violence des situations laissait affleurer une certaine tendresse envers les personnages. Prenons *PE 13* [LME, Trith-Saint-Léger, 2010], un homme penché sur sa machine. Bras levé, il maintient un tuyau. Rien ne nous est vraiment livré sur la nature du geste. Seul subsiste un environnement sombre, de couleurs ternes, un espace maculé de graisse, de poussière. On y devine les odeurs du travail, relents du métal et de la graisse, de la sueur et de l'effort. À l'opposé, le personnage présent dans *GR 07* [Europipe, Dunkerque, 2010] laisse émerger une lassitude, comme une absence due à la fatigue et à l'ennui. Ses mains le prouvent. Elles dénotent un abandon certain, que l'on retrouve dans *G 01* [PSA-Peugeot-Citroën, site de Valenciennes, 2010], mais cette fois explicitement cadré. Dans la salle de repos, des personnes assises, les mains comme abandonnées, non pas totalement dans l'attitude délassée du repos, mais dépourvues de gestes apparents. Les gestes professionnels y sont pliés, tassés, rangés à l'intérieur. Au sein d'autres photographies, le geste est au contraire exacerbé : *GR 28* [ESAT, Anzin, 2010] ou *DO4* [ESAT, Saint-Amand-les-Eaux, 2010].

La dénonciation de l'aliénation n'est donc pas une composante de ce travail photographique. Aucune de ces images n'énonce clairement

8 /

À partir du même sujet, Margaret Bourke-White réalise des vues oscillant entre abstraction et humanisme forcené. On retrouve cette même forme d'empathie dans beaucoup de travaux démontrant les effets de la misère. Outre John Thomson et ses sans-logis londoniens de 1878 ou Jacob Riis et ses SDF new-yorkais [1890], Helmar Lerski enregistre en 1931 les hordes de mendiants, clochards et employés allemands, tout comme Alfred Eisenstadt et les femmes de White Chapel [1932], Gisèle Freund avec les chômeurs de Newcastle en 1935, Bill Brandt et les mineurs de Jarrow-on-Tyne. Dans tous les cas, on retrouve la même fixité, le même isolement de la figure, le même cadre étroit avec ses décors réduits aux signes de la mélancolie [rue vide, jour sombre ou gris].

ce rapport codifié par Marx, pas plus que ces photographies ne relèvent du registre moral de la condamnation chrétienne. On se souvient de la vieille sentence biblique: « *Tu travailleras à la sueur de ton front* », professée sous forme de malédiction par Jéhovah à Adam. Ici, la malédiction est d'une autre nature. Elle se situe très précisément dans le fait que nous sommes entrés dans la phase totalitaire du capitalisme libéral, c'est-à-dire dans sa transformation en idéologie réclamant une image totale, close sur elle-même, sans autre possibilité que de divertir les foules. Comme le travail ne peut arriver à une représentation qu'à condition qu'il y ait lutte, voire même un épuisement de la figure du citoyen, un autre danger guettait: la réduction du corps à sa faculté de produire le conduit à se transformer en objet [comme le montre exemplairement la figure du sportif dans l'imagerie contemporaine]. En privilégiant les échelles intermédiaires, Claire Chevrier déjoue cela. C'est particulièrement visible dans l'enchaînement de *PE 27 [Centrale électrique de Bouchain, 2010]* et *R 01 [PSA-Peugeot-Citroën, site de Valenciennes, 2010]*. Chaque groupe de personnages combine des gestes précis permettant de saisir clairement les hiérarchies. En surgit la rumeur des ordres, des arguments, des discussions, bref tout un mode de contrôle exercé par la parole. Ici, sans doute plus qu'ailleurs, les habits de travail ont une fonction, mais aussi un rôle. Ils amplifient la signification des gestes. Les corps ne sont plus opaques. Pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, ils se transforment, deviennent "des arbres à gestes" ⁹. L'esquisse de leurs actions souligne le tracé muet d'une musique latente.

D'où l'importance de la séquence et du montage, des raccords des images entre elles. Conçu comme le résultat d'une enquête, cet ouvrage fonctionne à partir de mouvements

au sens musical du terme, c'est-à-dire d'une ligne mélodique qui se déploie à partir d'une ouverture et s'achève dans un finale presque théâtral: une opération de chirurgie des mains ¹⁰. La confrontation dynamique des images entre elles, leurs mises sous tension, s'effectuent sur un mode faussement narratif. Les ruptures y sont mesurées, et le temps qui s'y déploie est abstrait. Le début développe un contexte avec ses vues d'extérieur: esquisses de paysages troués par les bâtiments industriels, parkings anonymes, quais de déchargement, zones incertaines de stockage en plein air, horizon de pylônes électriques. Les couleurs encore vives déjouent nos attentes: le Nord ne se réduit pas à une gamme de gris! Le vert des arbres peut y être criard, le bleu du ciel, soutenu. Dans un second temps, une chorégraphie s'esquisse avec ses flux d'engins et de personnages lointains, ses chaînes, ses amas de matériaux, bref une trame qui laisse enfin surgir l'humain. L'enregistrement des gestes quotidiens des travailleurs, l'étude de la manière dont ils posent leurs corps dans ces lieux, la façon dont la photographie laisse en suspens cette chorégraphie de l'ordinaire sont autant de mises en abyme du visible face à l'évidence des codes sociaux. Mais ce qui surprend le plus en regardant ces images, ce ne sont pas seulement les gestes, ni même les distances entre l'homme et ses outils, mais bien les postures, et plus particulièrement la position de la tête, toujours penchée, concentrée, comme en prière, comme si chaque travailleur oscillait entre concentration maximum et humilité. L'image condense alors l'instant fugace d'une résignation.

Pour en arriver à ce résultat, Claire Chevrier se devait de fonder sa pratique à partir d'une mise à distance critique de la photographie contemporaine. Cela, elle l'avait appris pendant son cursus à l'école des beaux-arts de Grenoble jusqu'en 1987, ses premières réalisations lui permettant d'explorer la grammaire visuelle de la photographie. Les séries du milieu des années 1990 sont consacrées au paysage sous toutes ses formes. Elle ne pouvait alors s'identifier aux tendances conceptuelles ni à la sémiologie pop des artistes photographes "new-yorkais" regroupés autour de la galerie Metro Picture, tant leur engagement ressortissait à une lecture partisane de la culture américaine et d'un désintéret manifeste envers l'épaisseur de l'histoire.

⁹ /
Michel de Certeau,
L'Invention du quotidien, 1.
"Les arts de faire",
Gallimard, 1990.

¹⁰ /
Réalisée à l'HPM Clinique
Lille-Sud-SOS Mains.

Ce qui la passionne alors est la notion de document appliqué à des espaces spécifiques. Tenir un espace, le mettre sous tension, en révéler les ambiguïtés, autant de qualités qu'elle s'applique à mettre en évidence. Elle en trouve [comme tant d'autres jeunes photographes de l'époque] un exemple accompli du côté des photographes allemands, qui commençaient à s'affirmer sur la scène internationale [Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte, Candida Höfer] au début des années 1990 et surtout chez Thomas Struth, avec son livre *Unconscious Place* ¹¹, publié en 1987. Elle retrouve là cette mobilité tant désirée et d'autant plus séduisante qu'elle s'appliquait à la ville contemporaine, avec ses différentes strates historiques. Mais d'autres modèles se révèlent autrement plus efficaces. Ainsi Walker Evans démontre que la recherche d'un parti pris formel le plus "neutre" possible est propice à la mise en place de son fameux style documentaire. Mais, en même temps, Evans propose ce que Jean-François Chevrier identifie dans plusieurs commentaires comme "une morale du détachement". La photographie d'Evans se situe exactement à mi-chemin d'une objectivité et d'une emphase liée à la virtuosité.

Claire Chevrier retrouve ce même principe, mais appliqué à l'hétérogénéité de la société actuelle chez certains de ses contemporains qu'elle découvre dans le catalogue de l'exposition "Une autre objectivité" ¹², à Paris en 1989. Outre Robert Adams,

Patrick Tosani, Jeff Wall, elle y remarque Craigie Horsfield, mais surtout Jean-Louis Garnell et ses documents de la vie moderne. À la même époque, elle se penche sur les images de Lewis Baltz, Victor Burgin et Jean-Marc Bustamante. Elle puise là des méthodes d'approche de l'espace et des possibilités de montage [à la fois dans et hors de l'image], définissant en creux un modèle qu'elle affine rapidement et qui s'incarne dans ses photographies, telle *Le Claps* [1997], image où une route goudronnée serpente entre des rochers dénichés. Un pont coupant littéralement le paysage [et donc l'image] indique un nouvel horizon: l'actualité de notre monde ne peut être restituée qu'à condition d'éviter l'ordre contemplatif ancien. Ce qui compte désormais, c'est la multiplicité des points de vue ou, à défaut, un réalisme lyrique. La difficulté consiste alors à définir précisément ce fameux réalisme lyrique défendu par certains critiques [tels Douglas Crimp ou Jean-François Chevrier] et photographes [Jeff Wall]. La photographie se doit de trouver une voie entre le document de culture et le document d'expérience. Or, Claire Chevrier sent bien que la charge critique du premier modèle peut sous certaines conditions s'accorder au principe d'incertitude du second. C'est pour cette raison que les quelques images produites par Claire Chevrier en ce milieu des années 1990 doivent être vues comme une série, un ensemble de vues qui déclinent les possibilités de l'image photographique et alternent les plans rapprochés de la nature et l'ouverture sur l'intrusion de l'homme dans le paysage. Les motifs de centrales nucléaires, de cimenteries, de maisons en ruine ne prennent leur sens qu'en regard des images plus "abstraites" comme *Lentilles d'eau* [1997], *Brouillard* [1995], *Thiers 2* [1997]. Plus de dix ans plus tard, on pourrait affirmer que la série produite dans le Nord Pas-de-Calais synthétise ses recherches, mais avec une amplitude nouvelle. Le local y devient universel. On se souvient encore de la fameuse déclaration du critique Serge Daney: « *L'image nous met toujours au défi de la monter avec une autre, avec de l'autre. Parce que dans l'image, il y a "du jeu" et de l'inachevé, une entame, une béance* ¹³. » L'actuel ensemble de Claire Chevrier ouvre cette béance, cette entame à partir d'un thème difficile: le temps du travail. À la pesanteur d'un thème politique, elle oppose la liberté d'un regard poétique car exempt de tout jugement, de toute tentation critique.

¹¹ /
Thomas Struth,
Unconscious Place,
Bern, Kunsthalle, 1987.

¹² /
"Une autre objectivité" /
"Another objectivity",
Centre national des arts
plastiques, Paris, 1989,
sous la direction
de Jean-François Chevrier
et James Lingwood.

¹³ /
Serge Daney,
*La Maison cinéma
et le Monde, 1*,
Le Temps des Cahiers,
1962-1981,
P.O.L.-Trafic. 2001.

« Caminante, no hay camino, se hace camino al andar¹»

SIDI MOHAMMED BARKAT

LES CONFINS DU TRAVAIL / DIALOGUE AVEC LES CHOSES

1 /

« Voyageur/il n'y a pas
de chemin/le chemin
se fait en marchant »,
Antonio Machado,
Champs de Castille,
chant XXIX,
trad. S. Léger et B. Sesé,
Paris, Gallimard,
"Poésie", 1981.

La rationalité mise en œuvre par l'organisation du travail appartient au registre du calcul et de la gestion. Elle est toute-puissante et suppose une suspension ou un étouffement de la logique de l'interprétation mise en œuvre dans le monde commun. Dans l'horizon de la tâche — celui des prescriptions, des ordres, des consignes —, les lignes de partage sont durcies. L'écart produit par l'interprétation et indispensable à la vie est aboli. Le lieu habitable du monde commun est comprimé et remplacé par un espace vide. L'espace n'est pas vidé du monde, mais le monde de sa consistance. Les divisions se substituent aux différenciations. Les hommes sont séparés. Quant aux choses, elles sont transformées en objets soumis à la raison instrumentale. « Le désert croît », disait Nietzsche. Les hommes comme les choses — l'ouvrier et sa machine-outil, par exemple — ne reçoivent jamais leur unité que de l'extérieur. L'organisation du travail coordonne les relations entre les premiers et ordonne la maîtrise des secondes.

L'activité consiste à échapper à ce dispositif de division et de contrôle. Elle est le contraire de l'opération de pétrification de l'interprétation exercée par l'organisation du travail. À travers elle, les relations sont rendues plus fluides, et les barrages qui empêchent d'aller à la rencontre des choses et de leur texture — celle du métal, du bois, etc. — sont pour ainsi dire levés.

L'exécution de la tâche suppose des qualifications reconnues et des fonctions établies, des places circonscrites dans un espace défini, des règles prescrites selon un modèle auquel on doit se conformer. Les faits sont sommés de s'incliner devant la mise en œuvre du modèle censé leur donner forme. Rien ne saurait déborder ce quadrillage serré. Les délimitations des fonctions et des places sont comme des cloisons imperméables, des murs infranchissables par les moyens traditionnels de l'interprétation. C'est pourquoi l'activité ne peut être que création. Elle est faite, pour l'essentiel, de la traversée des obstacles disposés par l'organisation du travail. Dans cet horizon, et cela est remarquable, les hommes font cause commune avec les choses — usiner sur une machine-outil, mais aussi conduire un train ou piloter un avion. L'activité s'identifie, dès lors, au franchissement des murs qui séparent les genres, les catégories, les identités, mais aussi les règnes, ces divisions traditionnelles du monde sensible.

Toujours on n'accède au travail qu'en faisant cause commune avec les choses. L'horizon est, ici, celui de la connivence. Les hommes s'approchent du domaine particulier des choses, jusqu'à ne plus leur être étrangers. Une disposition nouvelle se développe, dans le même temps que se construit cette proximité. Elle permet de sentir les choses, de les voir, de les entendre, mais aussi de les toucher, plutôt que de les tenir en respect. De ce point de vue, le code n'a plus cours qui marque la différenciation, durcie en division. Il ne s'agit pas non plus d'une confusion des règnes, mais de la réduction de la distance qui les sépare: naissance d'une sensibilité et d'une pensée inconnues dans l'espace organisé par la logique de la maîtrise.

On ne saurait pourtant confondre le mouvement de création avec un acte de transgression de la règle. L'activité s'engage dans une bifurcation, une voie qui échappe à la discipline imposée par l'organisation du travail sans s'y opposer. Cette dernière ne s'exprime que par le langage de la maîtrise et du forçage. À ses yeux, ceux qui sont assignés à la tâche ne peuvent être créatifs, n'ayant pas de capacité autre que celle de la simple interprétation, supposée empêtrée dans le piège de la sensibilité. Par conséquent, elle ne saurait voir le caractère déplacé, à contretemps, de l'activité.

Dans le travail, l'homme doit une créance aux choses. Lorsque ces dernières résistent à la logique de la maîtrise — la machine-outil ou le train tombent en panne —, elles revendiquent en quelque sorte l'exécution du lien d'obligation qui les attache aux hommes et que l'organisation du travail ignore. Elles rappellent ainsi que l'homme est tenu à venir aux choses. L'obligation est un agencement qui, par l'intermédiaire des hommes, relie les choses à la zone d'activité où elles s'animent, se dégageant ainsi de leur condition d'objets.

Travailler dans le respect de cette obligation, c'est laisser pousser le corps, se développer des gestes, se façonner des manières de faire — acquérir des savoir-faire, dit-on couramment —, jusqu'à toucher la ligne qui sépare les hommes du domaine des choses. La résistance des choses crée, en somme, l'occasion d'une rencontre avec les hommes, avec leurs corps, disposés autrement que ne le programme le dispositif de la division du travail.

Dans ces circonstances, le hiatus qui maintient les hommes et les choses dans une division insurmontable laisse place à une frontière sur laquelle ces dernières viennent se disposer afin d'échapper à la solitude et à la vulnérabilité que leur impose la logique de la maîtrise. C'est sur cette limite que les éléments inscrits dans le monde du travail se recomposent, retrouvant par là une potentialité enfin libérée.

L'activité est un processus qui repousse le dispositif mis en place par l'organisation et conduit le travail jusqu'à ce bord qui touche à l'univers des choses. Au contact du travail augmenté par la puissance de l'activité, cet univers s'ouvre, laissant échapper des signes jusque-là retenus. Seuls les hommes embarqués dans ce style de travail peuvent se porter garants de l'animation des choses que l'organisation tend à contenir invariablement.

En somme, faire venir à la visibilité les signes émis par les choses exige que le travail soit porté à ses confins, qu'il se dégage du cercle dans lequel le maintient la perspective de l'exécution de la tâche. Et le travail touche à son zénith, lorsqu'il s'effectue sur la bande de contact qui relie et sépare, tout à la fois, la tâche et l'activité. Il s'effectue pleinement au croisement de l'exécution et de la création, lorsque l'activité se développe à l'intérieur même de la tâche pour former son dehors le plus intime.

II

Or, si les hommes se maintiennent dans cette zone de rencontre, celle de l'hétérogénéité et de la démesure, c'est bien parce qu'ils ont développé une sensibilité et une pensée qui les portent à l'extrémité même de leur humanité, une humanité inhumaine qui leur permet de s'ouvrir aux signes émis par les choses. En cela, ils se tiennent au milieu des choses.

L'homme du milieu des choses se distingue par une sensibilité en éveil. Il ne se met pas en scène et l'attrait de la reconnaissance le laisse indifférent, dans le même temps qu'il devient un vecteur de puissance portant le travail à une intensité qui dérouta la tâche. Alors que les hommes sont réputés interchangeable lorsqu'ils se confinent dans les limites de la tâche, leur inscription dans l'activité et le développement d'une sensibilité qui les rapproche des choses en font des êtres singuliers, enclins à une collaboration, à une coopération, dérogeant au principe de la hiérarchie, par-delà la coordination corrélatrice à la division du travail. Situés au milieu des choses, les hommes s'ouvrent à l'inactuel et à l'intempestif du travail, à distance des promesses d'avenir ou de la promotion des origines.

Lorsqu'on prend soin des choses, dans le travail, on peut persister à le faire d'un point de vue strictement humain. Dans cette optique, les choses ne quittent leur statut d'objets que pour devenir des éléments familiers, auxquels on accorde une certaine importance, parfois de nature sentimentale.

Dans le monde commun, les choses qui nous intéressent, à un titre ou un autre, sont destinées à être acclimatées. L'interprétation des normes en fonction des situations a pour objectif de les accoutumer au comportement humain. En un certain sens, elle les apprivoise. Leur accoutumance au monde est un effet de la capacité de l'homme à médiatiser sa relation avec elles, à les symboliser, à les inscrire dans le champ du langage.

Cette opération de symbolisation est orientée, puisqu'elle consiste à insérer les choses dans l'ordre de l'humanité. Il s'agit de les considérer à partir d'un projet humain. En définitive, là où l'interprétation s'exerce, les choses sont pour ainsi dire raisonnablement — c'est-à-dire humainement — intégrées au monde. Les choses quittent leur dimension simplement objective et peuvent bénéficier de soins particuliers. L'intégration se fait donc dans le respect des choses, selon un programme entièrement voué aux hommes.

Le désir d'activité, induit par la naissance d'une sensibilité nouvelle, considère la situation autrement. Il prend la mesure de la dévitalisation du monde sous l'emprise de la logique de la maîtrise et engage, dès lors, un processus du point de vue des choses. Dans cette perspective où la particularité du monde du travail n'est pas méconnue, le processus engagé par le désir d'activité se présente sous un aspect indéchiffrable pour les représentants de l'organisation du travail. Les choses valent, désormais, non seulement en fonction des intérêts de celui qui les manipule, mais encore et surtout pour elles-mêmes. Elles sont en quelque sorte parties prenantes dans le travail et n'en constituent plus seulement le moyen ou l'objet. Le dispositif de contrôle de l'organisation du travail ne peut, dès lors, que manquer une situation si déconcertante au regard des critères d'estimation des choses et d'évaluation des hommes mis en œuvre. Il ne comprend pas qu'on puisse travailler avec les autres, en se tenant *auprès* des choses.

La perspective qui se représente les choses sous la figure d'objets intégrables aux vues humaines considère leur résistance dans le travail comme le symptôme d'une déficience d'interprétation. Plus radicale, celle qui s'ouvre aux choses offre l'occasion propice d'initier un processus de création où l'homme se met à l'écoute des choses et où les choses envoient des signes susceptibles d'être reçus par l'homme.

Le désir d'activité renvoie à la possibilité de reconnaître aux choses la capacité d'émettre des signes, de signaler des changements, de dévoiler des transformations, d'annoncer des modifications autrement imperceptibles. Il les considère à partir de leur capacité de nouer des liens avec ceux qui se présentent aux portes de leur univers. Les choses sont assimilées à des corps qui produisent des sons distinctifs, qui exhalent des odeurs particulières, qui présentent des couleurs spécifiques. Autant de signes adressés.

Et, en définitive, entendre ces sons, sentir ces odeurs, voir ces couleurs, c'est construire les relations de contiguïté qui rapprochent des choses. Le plus étonnant réside, cependant, dans le fait qu'ainsi on ne s'éloigne de l'ordre de la division qu'en demeurant à l'intérieur du cercle formé par l'organisation du travail. Car il ne s'agit pas de se soustraire au travail, mais de libérer des relations de convenance contenues par la logique de la maîtrise, de faire dériver le travail comme on dérive une roue, en le faisant glisser au-delà des cloisonnements à partir desquels s'élabore le programme de l'organisation.

Le cheminement qui contourne la règle en détournant les relations de leur destin écrit par l'organisation du travail acquiert ainsi la teneur d'une zone aux contours indéfinis. Une zone qui ne se substitue pas à l'espace *occupé* de la tâche pas plus qu'elle n'endosse les habits du lieu *habité* spécifique au monde commun.

Au fond, le travail s'effectue sur un territoire qui se déroule à la lisière des domaines propres aux hommes et aux choses. Au cœur de l'espace, mais à distance du lieu, il se déplie une sorte de contrée nouvelle. Dans cette contrée, les hommes reconnaissent les choses et les choses se découvrent à l'homme. C'est là que les hommes abandonnent leur propension à la domination, dans le même temps que les choses se soustraient à l'emprise de l'objectivation.

L'activité n'envisage donc pas les questions de l'espace du point de vue de l'échange ou du partage : un territoire perdu dans le travail contre un territoire gagné après le travail. La contrée liée à l'activité n'a rien de définitif, elle se construit au gré du travail comme un pli dans l'espace. Elle se révèle dans le mouvement même qui perce l'espace, qui le creuse, qui le replie vers l'intérieur. Aucune utopie ne se réalise ainsi. Un paysage se découpe, fait des relations de contiguïté entre les hommes et les choses. Il caractérise une contrée étonnante dans l'espace monotone lié à la tâche. La contrée, caractérisée par le paysage qui lui donne finalement une épaisseur de réalité, est une sorte de province arrachée à la logique des mondes, monde commun et monde de la maîtrise. Dans le monde, « nous y sommes et [...] il faut en sortir pour découvrir la réalité », déclarait Antonin Artaud.

L'activité n'est pas non plus une manière de faire programmée, pour laquelle une place est aménagée à côté de l'espace propre à l'exécution de la tâche. La création qui la caractérise est une dérive du travail dans les parages des choses. Objet insaisissable et sacrilège, inattendu et mystérieux, aux contours indéfinis, la contrée est fabriquée de toutes pièces, flottant pour ainsi dire dans le vide de l'espace configuré par la maîtrise.

L'affaire n'est pas de compromis. Une contrée nouvelle ne se construit que dans la mesure où l'activité fait craquer la tâche, l'ouvre et lui fait lâcher prise.

IV

Évidemment, l'organisation du travail promeut une représentation qui maintient dans l'invisibilité ces transformations. Elle persiste dans son obsession du découpage. Le classement, le compartimentage, la division et la séparation prévalent encore. Le territoire s'identifie à un dedans ou à un dehors absolus, jamais à la silhouette fugitive de la région accidentée et imprenable que dessine le mouvement même qui rapproche de l'univers des choses.

L'espace peut porter en lui la promesse du lieu, et le lieu contenir l'image de l'espace que l'on quitte, mais ce qui est difficile à percevoir dans l'horizon de la maîtrise, c'est l'enfoncement de l'activité dans la tâche et le surgissement d'une contrée dans le repliement de l'espace. L'organisation du travail articule le sacrifice à l'espace vide et présent de la tâche à la promesse de la terre ferme et réputée proche du monde commun. Le vide de l'espace contre une terre toujours promise, toujours à venir, un sol de l'au-delà du travail, un terrain stable, familial et rassurant. Une attache territoriale en échange du renoncement à la réalité dans l'exécution de la tâche.

Ainsi l'organisation du travail détourne-t-elle le regard du chemin qui se construit par l'activité, inattendu et surprenant, par où l'air pur et revigorant du grand large vient au travail. Un grand large rempli du dialogue qu'entretiennent les hommes et les choses par-dessus ce qui les sépare.

Friedrich Nietzsche,
Ainsi parlait Zarathoustra,
trad. G.-A. Goldschmidt,
Paris, Librairie générale
française, "Le livre de
poche", [1883-1885] 1983.

Friedrich Nietzsche,
Par-delà le bien et le mal,
trad. C. Heim, Paris,
Gallimard, "Folio-Essais",
[1886] 1971.

Platon,
La République,
in *Œuvres complètes*,
trad. L. Robin, Gallimard,
"Bibliothèque de la Pléiade",
vol. 1, 1950.

Jacques Rancière,
*Le Maître ignorant. Cinq
leçons sur l'émancipation
intellectuelle*,
Paris, Fayard, 1987.

Bibliographie /

Antonin Artaud,
Suppôts et supplications,
in *Œuvres*,
Paris, Gallimard, "Quarto",
2004.

Augustin Berque,
*Écoumène. Introduction
à l'étude des milieux
humains*,
Paris, Belin, 2000.

Jean-Marc Besse,
*Voir la terre. Six essais
sur le paysage
et la géographie*, Paris,
Belin, 2000.

Georges Canguilhem,
La Connaissance de la vie,
Paris, Vrin, 2003 [1952].

Éric Dardel,
L'Homme et la Terre,
Paris, Éditions du Comité
des travaux historiques
et scientifiques, 1990.

Gilles Deleuze,
Nietzsche et la philosophie,
Paris, PUF, "Quadrige",
1997 [1961].

Gilles Deleuze
et Félix Guattari,
*Qu'est-ce que
la philosophie ?*,
Paris, Minuit, 1991.

Mikel Dufrenne,
L'Œil et l'Oreille,
Montréal, L'hexagone, 1987.

PIA VIEWING

ENTRE LES ESPACES

Les années 2010 sont marquées par une situation économique et sociale particulière où la mondialisation se révèle être la figure de proue d'un bateau économique et politique féroce. Dans la région du Nord Pas-de-Calais, les métiers de l'acier et de l'extraction du charbon, ainsi que certaines industries connexes dans les années 1950-1960 [dont certaines étaient des modèles exemplaires de l'innovation technologique], ont cessé leur activité depuis environ trente ans. Une reconversion industrielle a été opérée, notamment dans la partie est de l'ex-bassin minier. Les usines, qui fonctionnent aujourd'hui, marquent, à leur tour, le paysage urbain et périurbain. Elles sont implantées sur le sol plat de ce territoire qui résonne comme la peau d'un vieux tambour [dont la caisse de résonance est formée de galeries souterraines plus longues que deux fois le tour de la Terre, soit 100 000 km]. Bâtiments industriels ou préfabriqués, hangars, supermarchés et parkings ont été semés allègrement sur un territoire marqué par un passé sensible, notamment en ce qui concerne la question du travail. Les activités industrielles, marchandes, socio-éducatives, associatives, etc., ont, par leur occupation des sols dans le tissu urbain de ce territoire, un potentiel de représentativité forte.

En 2010, Claire Chevrier entreprend un travail de recherche artistique avec le Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais. Elle mène une réflexion artistique sur les différentes manières dont l'activité humaine occupe l'espace. Dans le contexte de sa recherche avec le CRP, l'artiste se concentre sur des lieux consacrés au travail et plus précisément sur la relation entretenue entre les travailleurs [ouvriers, directeurs, secrétaires, aides à domicile, travailleurs handicapés, personnes qui suivent des formations professionnelles, etc.] et ces espaces.

L'œuvre photographique intitulée *Il fait jour* est issue d'une exploration du territoire par l'artiste menée avec le CRP. Loin d'être un inventaire des forces économiques du territoire, elle constitue une réflexion artistique qui démontre le caractère universel de ces lieux et transforme ainsi l'*image* de la région industrielle du Nord Pas-de-Calais. L'œuvre transgresse les frontières géographiques et donne un éclairage sur la question du travail en Europe aujourd'hui en en proposant un témoignage plus intime que critique. Elle désigne, comme le notent les textes de Damien Sausset et de Sidi Mohammed Barkat,

une relation tendue entre des espaces urbains ou périurbains et les espaces de travail, mais porte aussi une réflexion artistique sur les liens entre les corps et les espaces de travail, qui diffère de la seule observation photographique.

En effet, les travailleurs empruntent des espaces fonctionnels marqués par des codes-couleurs, suivent la signalétique le long des passages entre les zones, frôlent des outils, des engins et des objets qui occupent ces endroits. Les trajets suivis par les employés sur leurs lieux de travail relient les différentes zones affectées aux fonctions de l'entreprise. L'artiste, elle-même, positionne son propre corps, lors des prises de vue, pour découvrir, par l'image, comment s'articulent entre eux les espaces identifiés. Ses images portent toute la potentialité de mouvement des corps et des objets. Les gestes signalent des situations; les regards montrent l'intensité de la concentration. Nous assistons à l'engagement du corps dans sa fonction. Comment entrer dans ces espaces, comment aller vers les personnes ?

L'artiste travaille avec les personnes, les espaces, la lumière et les objets présents sur les sites. Sans isoler le sujet, même dans des cadrages serrés, le document est transgressé par l'attention portée aux habitants et la nature même des lieux. Cette œuvre photographique présente un quotidien et ses limites. Car *Il fait jour* témoigne de la manière dont des personnes *habitent* ces lieux, comment un corps — et les outils qu'on lui attribue — finit par s'associer à la singularité de son propre espace de travail. Ces espaces sont des lieux de vie [en effet, le travailleur y passe une partie importante de sa vie], même si rares sont les sols marqués par des traces liées à une activité humaine: les écrans de contrôle symbolisent une certaine séparation entre l'homme et la matière.

Dans son texte intitulé « Paysage, hodologie, psychogéographie », Jean-Marc Besse redéfinit la notion d'espace géographique, qui « n'est pas seulement un domaine d'objectivité caractérisé par les impératifs d'une mesure quantifiée. Il est également porteur d'une dimension affective, qualitative, dans laquelle la subjectivité humaine vient baigner. C'est cette tonalité ou cette teneur affectives de l'espace géographique qu'on peut appeler l'espace psychogéographique. [...] L'espace psychogéographique, l'espace de la géographie

vécue que nous essayons de caractériser serait un espace marqué non seulement par la variation des valeurs affectives qui le composent, par la diversité des accents psychiques qui s'y distribuent, mais également par la différenciation des zones d'intensité expérimentale [si l'on peut dire] qui s'y juxtaposent. Si la vie est comme une promenade méthodique, mais sans but final, comme semble l'indiquer Guy Debord, cette promenade se développe cependant selon des lignes d'intensification variable en fonction des milieux qu'elle traverse et où elle s'éprouve ¹».

Pour revenir au travail de Claire Chevrier — d'une part, à l'histoire de ces sites, d'autre part, au contexte économique qui agit sur la fonction des personnes et de leurs lieux de travail —, l'enchaînement entre les êtres et les espaces présenté dans les photographies issues de cette recherche est précisément la question qui nous préoccupe ici.

L'intérêt du CRP, dans le cadre de sa programmation artistique et de son soutien à cette recherche si singulière, est la question du regard. La manière dont l'artiste représente le contexte et la densité des espaces urbains environnants, les lieux, les gestes et les regards au travail. On constate un net isolement entre ces lieux de travail et les paysages urbains et ruraux [l'habitat] des travailleurs. Le choix de l'artiste ainsi que l'objet de sa recherche rencontrent le projet du CRP par l'exploration d'axes spécifiques de la représentation photographique dans une relation étroite avec le territoire qui est initiée par l'institution, à chaque fois d'une nouvelle manière.

Par l'engagement d'artistes photographes, par le soutien que l'institution leur apporte afin de leur permettre d'expérimenter, de développer des pratiques artistiques singulières et de réaliser de nouvelles œuvres, le CRP interroge son territoire. Les images ne sont pas classifiables dans le seul registre documentaire. Les œuvres issues de cette interrogation du territoire qualifient le projet artistique.

BIOGRAPHIES

SIDI MOHAMMED BARKAT

Est enseignant-chercheur associé au CEP ergonomie et écologie humaine de l'université Paris I / Panthéon-Sorbonne. Après des années d'enseignement à l'université, où il s'est occupé essentiellement de questions d'épistémologie des sciences sociales, il a dirigé de 1998 à 2004 un programme de recherche au Collège international de philosophie, à Paris, sur l'image et la condition de l'indigène algérien. Depuis 2006, il mène une recherche en profondeur sur la transformation contemporaine de l'organisation du travail et ses effets sur le plan des institutions et de celui de la subjectivité humaine. Il est l'auteur du livre *Le Corps d'exception*, paru en 2005, aux éditions Amsterdam. Aujourd'hui, la plupart de ses publications et interventions publiques portent sur la question du travail.

CLAIRE CHEVRIER

Est née en 1963, vit et travaille à Paris et à Mayet. Elle a été pensionnaire de la villa Médicis à Rome en 2007-2008. Elle a réalisé plusieurs expositions personnelles importantes: en 2005, au musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, avec ses travaux issus de plusieurs années de voyages de recherche en différentes mégapoles [Bombay, Rio, Lagos, Le Caire...]; à Romans et au château de Suze-la Rousse, "Homme + travail =..."; à la suite d'une commande d'une année dans cette région. Plus récemment, elle a présenté différentes expositions monographiques: au Centre de la photographie Île-de-France, à Pontault-Combault en septembre 2009, ainsi qu'à "la Salle blanche" au musée des Beaux-Arts de Nantes; et en 2011, au musée de l'Image à Épinal. Parmi les expositions collectives, citons notamment: en 2005, "La photographie à l'épreuve" à l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne; en 2006, "Les peintres de la vie moderne", collection de photographies de la Caisse des dépôts et consignations au Centre Georges-Pompidou à Paris; en 2008, "La grande traversée, horizons photographiques", œuvres du Fonds national d'art contemporain au Québec [Canada]; en 2010, "Acercamiento" Fondation Antonio-Perez, à Cuenca [Espagne] dans le cadre de Photo España; et en 2011, "L'objet photographique, une invention permanente", à la Maison européenne de la photographie à Paris. Elle enseigne par ailleurs à l'École spéciale d'architecture de Paris. Elle a fait paraître en 2009 *Un jour comme les autres* aux éditions Silvana Editoriale.

DAMIEN SAUSSET

Après une formation universitaire et muséographique, il s'est orienté vers le commissariat d'exposition et la critique. Un séjour en 1992-1994 en tant que conservateur stagiaire au département de la photographie du Museum of Modern Art [New York] l'a conduit, une fois établi en France, à imaginer plusieurs expositions d'art contemporain: "Dominique Petitgand" au Centre de création contemporaine [Tours], "Trois photographes français à Pékin" [Beijing, Chine], "Henri Foucault" au Palazzo Fortuni lors de la Biennale de Venise en 2005... Depuis 2011, Damien Sausset dirige avec Jérôme Cotinet le centre d'art Le Transpalette à Bourges, où il a préparé les expositions: "Dominique Blais", "Trois jeunes artistes françaises", "Les vidéos de la collection des Lemaître". Parallèlement, ses activités de critique l'ont mené à écrire plusieurs ouvrages sur l'art classique [Turner, Van Eyck] ou contemporain [Erik Bulatov, T. Trioreau, Anne et Patrick Poirier, Agnès Thurnauer, Claire Chevrier, Klaus Rinke, Norbert Bisky, Christopher Wool].

PIA VIEWING

Est née en Rhodésie [Zimbabwe] en 1966. À l'âge de 18 ans, elle quitte son pays natal pour faire des études supérieures en art, puis en histoire de l'art quand elle commence à travailler au Centre d'art contemporain La Criée à Rennes, où elle crée le service éducatif. Un poste à la Fondation De Appel, à Amsterdam est suivi, entre 1996 et 2004, par un travail engagé dans un site hors du commun: elle assiste les directeurs Dominique Marchès puis Guy Tortosa au Centre international d'art et du paysage de Vassivière en Limousin. Responsable des relations internationales de l'École supérieure d'art et de médias de Caen et chargée de la pédagogie du secteur grand public, Pia Viewing maintient son intérêt pour la relation entre l'art et la formation des publics. Depuis septembre 2007, elle dirige le Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais. La création est au cœur du projet artistique du CRP aujourd'hui. Des artistes photographes mettent en œuvre, au sein de cette institution et de son territoire, des projets qui mobilisent des habitants, des acteurs artistiques, culturels et sociaux.

DAMIEN SAUSSET
AT WORK ON THE TERRITORY
TRANSLATED
BY JEREMY HARRISON

At the beginning of the fourth chapter of *Histoire[s] du Cinéma*, we hear Jean-Luc Godard, off-camera, declaring: “But the essential destiny of humans is to think with their hands”. This observation contains a fairly obvious truth, which our society curiously seems to have forgotten. The time when the first camera operators would document the sufferings of an exploited proletariat is long gone. Technical recording then had offered the promise of being able to capture real life, pared of all anecdote and of that picturesqueness that had overtaken a large part of 19th century painting and literature. The concept of realism found its *raison d’être* at that moment. The objective quality of documents brought the 19th century, haunted as it was by an idea of history as cycles and crises, to a magnificent close. In the 1870s, the portrayal of people at work became both an aesthetic and a political challenge, a means of glorifying a certain kind of nationalism; not only as a concept that idealised [or did not] the nation-state, but also as the embodiment of universal values of civilisation, religion and social liberation. These patterns of thought formed a continuous spectrum in which photography and the cinema found their natural place. Modernism went some way towards undermining this impulse to find in workers’ movements proof that their proximity to the machine had an alienating effect. The 20th century saw the emergence of a myth of the machine perceived as the creative tool of a new kind of man.¹ It was down to a handful of filmmakers [Fritz Lang with *Metropolis*, 1927; Friedrich Wilhelm Murnau with *The Last Laugh* [1924]; Charlie Chaplin in *Modern Times*, 1936] and a few photographers [from E. J. Bellocq to W. E. Smith] to uncover the dark side of this idealism, which would soon be used to serve the ends of totalitarian political regimes.

Almost a century later, Claire Chevrier’s photographic work clearly adheres to a different logic; that of an age that seems to distance itself from the portrayal of work. The highly charged image of the heavy-worker has faded from our collective imagination;² it was annihilated by the end of the postwar boom and the advent of a society based on tertiary industry. This phenomenon of forgetting reflects the urge to cleanse³ typical of a society that espouses the high values of neo-liberalism. The logic of the current economic system

1 /

Alexander Rodchenko’s images clearly belong to a rhetoric of signs glorifying the figure of the worker in his intensely close relationship with the machine [portrayed in exemplary fashion by the filmmaker Dziga Vertov through editing]. This trend persists as late as the humanist portraits collected in 1955 by Edward Steichen for the famous *Family of Man* exhibition [Museum of Modern Art, New York], in which, through work, man achieves the marvellous utopia of a democracy governed by the high ideals of capitalism.

2 /

On the other hand, the portrayal of other kinds of work such as social work and [or even intellectual work] is everywhere in contemporary cinema.

3 /

This urge to cleanse is central to the productions of commercial cinema where alienation in all its forms is subtly cast aside.

demands a pared-down image system that will reverse the negative values linked to labour, as if the purpose of the image were now one of reinforcing a consensual apathy that masquerades as progress. A total resignation to the implacable laws of the market and the cynicism of government comes at that price.

Clearly, this is what Claire Chevrier is battling against or, rather, she is battling against the recent confusion of genres that has led to a manipulation of the photographic vocabulary so that there is no easily discerned distinction these days between fact and fiction, between a documentary and an advertisement, a critical sign and a logo, or an “image” and a “visual”.⁴ All that remain are products and services. In 1995, Baudrillard summed up the situation perfectly: “The image is no longer capable of imagining reality because it is reality. It can no longer dream reality since it is virtual reality. [...] It is as if things had swallowed their mirror, and had become transparent to themselves, [...] All reality has been driven out of reality, leaving us in a hyper-reality empty of meaning.”⁵ This surely explains our weariness of the ceaseless chatter of contemporary images and the plethora of oversized images that populate art galleries and museums — images recording the most trivial events of our private lives, constantly attempting to create new forms of identity, that question the structure of territories⁶ or compose enthusiastic odes to the spectacular, the unusual, or the lucky find. The nature of the images that we consume each day is one of the major challenges of our times. It is no longer enough to say that we are not taken in by the manipulations at work in the various media; nor is it necessary any more to bang on about how the First Gulf War had sounded the death knell for any credibility of the photographic image, or to mouth platitudes about how the possibility of digital interference casts doubt on the reality of any representation of the world. Our horizon, the reserves of our imagination and the way we relate to reality have always been made up of images.

Indeed, Claire Chevrier’s recent work has to be read in this light. All too few artists possess her acute awareness of the deteriorated state of the image. As an artist, she refuses to conjure up the empathy or sense of wonder so prevalent in contemporary photography, just as she rejects the “event” [as an intrusion of the spectacular into everyday life] and

the fictionalisation of reality [the obsessive quest for the unusual]. Her most recent set of photographs falls into a number of overlapping categories. On the one hand it is a free and subjective inventory of a territory, but it is also a study of body-language codes in the work situation. Since the concept of “work” is so vague and could cover almost anything, Claire Chevrier set herself certain rules and principles, the first of which was to limit herself to one region, the north of France. Her choice in this was influenced by the offer of a residency from Pia Viewing, director of the Centre Régional de la Photographie [Nord Pas-de-Calais] at Douchy-les-Mines. For some years, Viewing has been involving photographers [Anne-Marie Filaire and Marc Pataut are good examples] in exploring the Nord Pas-de-Calais, a region that has undergone enormous social and economic changes and that has a difficult past and a unique geographical situation — it shares a long border with Belgium.

At that time, it was a logical step for Claire Chevrier to accept the offer. In several of her previous series, she had tackled the difficulty of giving form to representations of people at work; the most extensive had been set in Romans-sur-Isère, a town she once lived in. She used sequences of images of varying length to create an industrial inventory of the urban landscape, especially of the companies involved in the manufacture of luxury footwear [Clergerie and Kélian are typical examples]. In 2005, this local specialisation came under serious threat from the Far East. Companies were faced with the choice of going under or radically rethinking their role. Claire Chevrier’s photos bear witness both to the special layout of the workspaces [the workshops and the design offices] and also, and especially, to these men and women, whose technical know-how is a source of pride and the basis of a shared culture. What Claire Chevrier was observing was a situation that has become commonplace in the West: a social conflict that would rapidly end in the dismantling of some of the town’s most highly prized establishments. This kind of movement is generally the province of news reporters. It raised the difficult question of maintaining an objective distance from the political subject and also between the photographer and her subjects. Close-up shots run the risk of becoming simply portraits; too wide an angle results in an absorption with the spaces as nothing more than rationally

4 /

The film critic Serge Daney was the first to make the distinction between these two terms. He defined “the visual” as images from the media.

5 /

Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, 1995. [Jean Baudrillard – Paroxysm: *The Perfect Crime*, translated by Suture-Self Trans-Later: Ian, Michel, Sarah, William. Association Française d’Action Artistique, 1993].

6 /

Where collective fiction and administrative reality meet.

organised production areas. Reportage had to be ruled out for obvious reasons. Spontaneity and a formal attempt to catch decisive moments proved too much of a constraint; the photographer found herself structuring her images to fit events, or sudden, spectacular patterns of events, and this only increased tensions between the protagonists and underlined the obsolescence of some tool or other. Reportage applied to situations like these brings with it a heavy dose of implicit drama and ruin. What Claire Chevrier was seeking to get across was the exact opposite. For her, every shot is a stand-alone image but, at the same time, part of a greater whole, and this is created in a book or an exhibition space by the sequence and the montage. It is not so much a matter of stating facts as revealing relationships between persons, between human figures and the special environment of the office or the workshop.

This region in the north of France suggests different perspectives, mainly because of its history. Traces show through in many locations to remind us that this was the cradle of French-style capitalism, the crucible of those great 19th century industrial empires based around coal, steel and cotton. It would have been easy to make an inventory of these scattered vestiges, an archaeological archive of capitalist ideology from these vast semi-ruined factories, or to establish architectural typologies that would implicitly evoke the class struggles that marked a period of French history. Although the idea of a document [by implication, descriptive evidence] was central to Claire Chevrier's intentions, such a solution would have rendered any flexibility of photographic intent impossible. She learned this lesson early in her career, when she realised the limitations of what the German photographers, Bernd and Hilla Becher, were doing in the early 1970s. The typological principle they had established [a quasi-archaeological record of disappearing industrial buildings, from blast furnaces to water towers] was a response to the subjectivity of the followers of Otto Steinert, who had been hailed in the 1950s as the avatar of a return to the experiments of German photography in the 1920s — i.e. before the upsurge of National Socialism. For the Bechers, such enthusiastic, unbridled subjectivity, this quest for the real in the most picturesque elements, smacked of a denial of Germany's painful history and a refusal to acknowledge the present. The flatness of the Bechers'

images, with their typically centred motif, high angle and absence of any shadow, reinforced the ordinariness of their architectural subject, while at the same time making a statement about the ideological content of the approach, namely a typical, early to mid 20th-century adhesion to Modernism. Even though, in the late 1980s, Claire Chevrier was not yet aware of these historical layers, she realised that her objective principles required more mobility and could do without the reference to the weight of history. Furthermore, the formalism predicated by the Bechers along with this style of realist photography could only function by totally excluding all human beings from the image.

Several of her previous series had taught Claire Chevrier that an image without people runs the risk of formalising reality. In the late 1990s and early 2000s, she had photographed landscapes all over the world [Bombay 2002, Lagos 2002, Beirut 2004, Damascus 2004, Rio de Janeiro 2005, Cairo 2005, Rome 2007] focusing on the idea that the "city" as an entity was dissolving into the "Non-Place Urban Realm"⁷, that is to say an entirely new situation in which landscape loses legibility. The images reflected a worldwide development. The residue of urbanism they depict precludes any notion of town or town centre, of outskirts, or town as opposed to country. What we are shown are situations in which a chance encounter between the remains of the past and the equipment of the present generates a sort of confusion of spaces. This erosion of any means of reading the image, this desire to record the increasing ordinariness of urban chaos, was already present in 1997 in the series *Reconstitution* and in 1998 in *Philips*. In both these series, Claire Chevrier addressed, as objectively as she could, the question of decor. The first in the context of police reconstructions; the second in a mock-up of a town created to advertise street-lighting products. In both cases, the scale and the framework emphasised the artificiality of the spaces; any human figure was super-fluous to the coherence of the statement. It was therefore with a certain reluctance that she reintroduced people and passers-by into her landscapes between the years 2000 and 2005. In fact, the *Romans* series was a relatively logical outcome. In it, she rediscovered the enthusiasm for the human body that had fired her at the end of the 1980s when she was studying art.

7 /

The "Non-Place Urban Realm" was proposed by architectural theoreticians such as Rem Koolhaas to describe emerging cities where the notion of concentric clusters and movement between economically or socially delineated areas gives way to a "community without propinquity": cities that are clusters of settlements, with the urban realm of its occupants being determined by social links and economic networks.

With the same subject matter, Margaret Bourke-White created pictures that oscillate between abstraction and unbridled humanism. The same kind of empathy is noticeable in a great deal of work describing the effects of poverty. After John Thomson's homeless Londoners in 1878 and Jacob Riis's homeless New Yorkers [1890], Helmar Lerski photographed hordes of beggars, tramps and German workers in 1931, and Alfred Eisenstadt photographed women in Whitechapel [1932]; Giséle Freund's subject was unemployed people in Newcastle in 1935; Bill Brandt's was miners in Jarrow-on-Tyne [1937]. In all these images one finds the same fixed expressions, the same isolation of the figure, the same tight focus, with background limited to the trappings and symbols of melancholy [empty street, overcast or grey skies].

At the Grenoble School of Fine Art [École des beaux-arts de Grenoble], between 1982 and 1987, she became keen on contemporary dance, a feature of Grenoble artistic life, in shows organised at the Maison de la Culture by the choreographer Jean-Claude Gallotta. Her passion for the rhythm of the body dates back to this period of her life — that rhythm that dancers can freeze, or extend, or disrupt, or encapsulate in solos that magnify a gesture in suspended or continuous movement. In these shows, particularly those of Merce Cunningham and Pina Bausch, Claire Chevrier observed the way dancers' bodies operated in a kind of network and could appear individually as agent, instrument or product. This was the ambiguity that begged to be re-examined in the new residency. How does the human body in the workplace suggest an attitude linked to a given, eminently specific context, namely a region partially affected by economic crisis? And what has become of the choreography that links the person to the machine? Do people inhabit their workspace or does that space now inhabit them and bend them to its needs? Remembering Gallotta's choreographies [particularly his reworking of *Ulysses*] and the brusque, broken and abandoned movements that flew in the face of any traditional fluidity, she rediscovered an architecture of professional movements in the posture and stance of people at work. There was also her urge to investigate the notion of space — something she had learned watching Georges Lavaudant's plays in Grenoble. They had made her aware of the importance of positioning — in the way movable elements [bodies] were juxtaposed with places [decor]. Photography appeared to be a means of fixing these flows and trajectories.

At the start of her residency in January 2010, Claire Chevrier and Pia Viewing identified the economic components of the area. They distinguished between big, job-providing companies and smaller entities, including social workers helping disadvantaged people in their homes. They were careful also to distinguish between companies working in dying traditional industries and innovative firms working with new technologies. The final choice was dictated to a certain extent by this preparatory work but it was also the result of opportunities and encounters and a build-up of trust between the artist and management teams with the power to grant free access to their premises. From the outset, Claire Chevrier had been keen to establish a *modus operandi*

that allowed her complete freedom to come and go where she pleased [within safety limits] and to keep ownership of the images she made. Any photo that was prejudicial to an employee, however [social workers, in particular], or that divulged a secret manufacturing process, could be excluded from the final selection. It amounted to about eight months of weekly visits, meetings and photo shoots. It would be superfluous to name all the companies involved. Suffice it to say that, alongside the heavy industries [FAD in Denain or PSA Peugeot Citroën on its Valenciennes site], there were many smaller companies in the service or cultural sectors as well as in direct trade [the Écomusée de l'Avesnois at Fourmies, the Brasserie des Sources at Saint-Amand-les-Eaux, Ateliers Watteau at Bruay-sur-l'Escaut].

There was then the thorny question of what kind of images. There is a thin line between critical semiology [a study of signs of the person's possible alienation in the face of company orders] and ontological realism [where a person's individuality is brought to the fore]. She could not openly adopt the sociological survey model developed by August Sander in 1930s Germany — sociological categories having become totally confused in modern times for want of any explicit class struggle. And she could not theatricalise the workers in their setting [as Eugène Atget had done earlier with *Petit métiers* or, more recently, Samuel Bollendorff in his studies of work in China].⁸ Nor did she want to construct "photographic tableaux" like those of Jeff Wall [*Outburst*, 1989, or *Volunteer*, 1996], or retouch her images in the manner of Andreas Gursky [particularly in the works he created in 1990 and 1991: *Hechingen*, *Jockey* and *Schiesser Diptychon*]. Such an approach would lead inevitably to a sense of reality as monument, brimming with a style of advertising rhetoric that could only be detrimental to this type of work. What she was intent on finding was a means of building on and concluding her previous work, a way of maintaining a certain ambivalence in the image, so that it was neither a portrait nor the photo of a place but, rather, an image that would convey the tense relationship that exists between a person [or a group of people] and a very specific space.

The key was to achieve the right sense of distance. From Lee Friedlander's work on the industrial workplace in the early 80s,

she learned that getting too close to a figure was certainly a means of emphasising the body language and the tensions between body and machine. But with his tight framing, Friedlander amplified the exaggerated nature of the poses, inciting sympathy for the subject on the part of the viewer. This is not what Claire Chevrier wanted and is perhaps one of the principle departures from her previous series, where the violence of the situations allowed a kind of tenderness towards the figures to show through. It is interesting to look at *PE 13* [*LME Trith-Saint-Léger*, 2010] — a man leaning over his machine. His arm is raised and he is holding up a pipe. We are given no information about the nature of the gesture. What we do see is dark surroundings, dull colours and a grease-stained, dusty space. We imagine the smells of work, the stench of metal and grease, sweat and effort. In contrast, the figure in *GR 07* [*Europipe Dunkerque*, 2010] gives off a sense of tiredness, a sort of vacancy provoked by fatigue and boredom. The hands prove it. They show those signs of abandonment that are visible in *G 01* [*PSA Peugeot Citroën*, Valenciennes site, 2010] but, in this case, the hands are explicitly focused on. In the rest room, people are seated; their hands, though inert, are not relaxed like hands at rest, but they are devoid of any apparent gesture. The work gestures here are turned in on themselves, folded and internalised. In other photographs, on the other hand, gestures are pointed up. This is the case, for example in *GR 28* [*ESAT, Anzin*, 2010] or *D 04* [*ESAT, Saint-Amand-les-Eaux*, 2010].

The present photographic work does not seek to condemn alienation — that is not part of its intent. None of the images is a clear statement of this element of Marxist code, nor do any of them take the moral stance of Christian condemnation. A quotation from the Bible comes to mind: “By the sweat of thy brow shall you earn your bread”, pronounced by Jehovah as a sort of curse on Adam. Here, the curse is of a different order. It lies precisely in the fact that we have entered the totalitarian phase of liberal capitalism, the moment when it has turned into an ideology that demands a total image, closed in on itself and existing only to entertain the crowds. Since work cannot attain any representation unless there is a class struggle, these images emphasise a deficit, perhaps even the end of the citizen as a figure. There was another danger for the photographer. Reducing the body to nothing

more than its capacity for production runs the risk of the body simply becoming an object [the sportsman in contemporary imagery is an eloquent example of this]. Claire Chevrier avoids the problem by favouring interactions. It is particularly visible in *PE 27* [*Centrale électrique*, Bouchain, 2010] and *R 01* [*PSA Peugeot Citroën*, Valenciennes site, 2010]. Each group of figures contains precise gestures that clearly show a hierarchy in operation. One can almost hear orders being given, arguments, discussions; it is basically a world of control exercised through language. Here, no doubt more than anywhere else, working clothes have both a function and a role to play. They increase the meaning of gestures. Bodies are no longer opaque. To use Michel de Certeau’s term [after Rilke], they are transformed into “gesture trees”.⁹ The trajectory of their movements follows the silent line of an underlying music. Whence the importance of the order of the images, the way they are laid out on the page and how they connect with one another. This book was designed to display the results of an investigation and it has movements, in the musical sense of the term. A melodic line grows out of an overture and ends in an almost theatrical finale: a surgical operation on someone’s hands.¹⁰ The dynamic with which the images react to one another, and the tension between them, are achieved in falsely narrative mode. The changes are measured and the time signature is abstract. A context develops in the beginning using outdoor views — sketches of landscapes blotted with industrial buildings, anonymous parking lots, loading bays, vague outdoor storage areas, with electricity pylons on the horizon. The bright colours thwart our expectations; the north of France cannot be reduced to shades of grey! The green of the trees is sometimes over-bright, the sky is an intense blue. And then there comes a choreography of machines and distant figures, chains, stacks of materials; all heralding the appearance of humans. The fact of recording the everyday gestures of the workers, the investigation of the way they use their bodies in the work environment, the ability of photography to hold this choreography of the commonplace in suspended animation, is like an infinite regress of the visible reflected in the mirror of social codes. Yet, what is most surprising, on looking at these images, is neither the gestures, nor even the distance between people and their tools, but the postures,

9 /
Michel de Certeau,
L’Invention du Quotidien, 1. Arts de faire edited and presented by Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990. [*The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. (University of California Press, 1984)].

10 /
Performed at the HPM
Clinique Lille-Sud-SOS
Mains.

in particular, the position of the head — always bent and concentrating as in prayer, as if every worker were somehow oscillating between maximum concentration and humility. The image is thus the condensation of a fleeting moment of resignation.

To achieve this, Claire Chevrier had to put a critical distance between herself and the practices of contemporary photography. It was something she learned to do during her postgraduate studies [DNSEP] at the Grenoble School of Fine Arts in 1987, where her first work involved an exploration of the visual grammar of photography. The series she produced in the mid-1990s are devoted to landscape in all its forms. She did not feel able to identify with the conceptual tendencies or the pop semiology of the “New York” artist-photographers grouped around the Metro Pictures art gallery; their ideology seemed to spring from a partisan attitude towards American culture and a too obvious lack of interest in the layers of history. What motivated her was the idea of creating a document about specific spaces — to take an area, submit it to scrutiny and reveal its inherent ambiguities. These were qualities she put into practice. Like many young photographers at that time, she found an accomplished example in the German photographers who were beginning to make an international name for themselves at the beginning of the 1990s — Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte, Candida Höfer, but particularly Thomas Struth whose book *Unconscious Place*¹¹ was published in 1987. In this work she found the mobility she longed for, and it was all the more attractive since it was applied to contemporary towns with all their assorted historical strata. There were other influences too, however, that were effective in other ways. Walker Evans demonstrated that the adoption of as neutral a formal stance as possible was a useful way of achieving his famous documentary style. At the same time, Evans demonstrated what Jean-François Chevrier, in several critical pieces, called “a morality of detachment”. Evans’s photography lies midway between objectivity and a certain pompous virtuosity.

Claire Chevrier discovered the same principle, though applied to the heterogeneous nature of contemporary society, by some of her contemporaries in the catalogue for the 1989 *Another Objectivity*¹² exhibition in Paris. Apart from Robert Adams, Patrick Tosani and Jeff

Wall, she was struck by the work of Craigie Horsfield and above all, Jean-Louis Garnell’s documents of modern life. At this time, she was also looking at images by Lewis Baltz, Victor Burgin and Jean-Marc Bustamante. From these she learned an approach to space and the potential of connections [both within and outside the image], enabling her to outline a model which quickly became more fine-grained as is to be seen in photographs like *Le Claps* [1997], an image in which a tarmac road winds between jagged rocks. A bridge, literally cutting across the landscape [and consequently, the image as well] indicates a new horizon, namely that which makes today’s world modern can only be captured if the old contemplative order is ignored. What counts now is a multiplicity of points of view or, failing that, lyrical realism. The difficulty is in defining this lyrical realism so beloved of certain critics — one thinks of Douglas Crimp or Jean-François Chevrier — and photographers such as Jeff Wall. Photography needs to trace a path between the cultural document and the document of experience. Claire Chevrier is sensitive to the fact that the critical load of the former model can, under certain conditions, be made to coincide with the uncertainty principle of the latter. This is why the various images produced by Claire Chevrier in the mid-1990s need to be considered as a series of pictures that sets out the possibilities of the photographic image and alternates close-ups of the countryside with an openness to the intrusion of humans into this landscape. Motifs such as nuclear power stations, cement works and ruined houses take on meaning only insofar as they relate to more “abstract” images like *Lentilles d'eau* [1997], *Brouillard* [1995], *Thiers 2* [1997]. More than ten years later, it can be stated confidently that the series produced in the Nord Pas-de-Calais region is a synthesis of her research work, but is wider-ranging in a new way. The local becomes universal. One is reminded once again of critic Serge Daney’s famous statement, “The image always challenges us to connect it with another, with other stuff. Because, in the image, there is some ‘give’, an unfinished quality, an entry point, a gaping opening.”¹³ Claire Chevrier’s present set of photographs gives us this entry point, leaves the gap wide open, from the perspective of a difficult theme — the theme of people at work. To the gravity of the political theme she brings the freedom of a poetic eye, an eye that is free of judgement and avoids the temptation to criticise.

11 /
Thomas Struth,
Unconscious Places,
Kunsthalle, Bern, 1987.

12 /
*Une autre objectivité /
Another objectivity*,
Centre National des Arts
Plastiques, Paris, 1989,
under the direction
of Jean-François Chevrier
and James Lingwood.

13 /
Serge Daney,
*La maison cinéma
et le monde, I*,
Le temps des Cahiers,
1962-1987, P.O.L.-Trafic,
2001.

SIDI MOHAMMED BARKAT
THE CONFINES OF WORK /
DIALOGUE WITH THINGS
TRANSLATED
BY RODNEY COWARD

“Caminante, no hay camino, se hace camino
al andar”.¹

I

The rationality implemented by the organisation of work belongs to the register of calculation and management. It is all-powerful and supposes the suspension or blotting out of the logic of interpretation implemented in the common world. In the horizon of the task — that of commands, orders, instructions — the lines of cleavage have hardened. The gap produced by interpretation which is indispensable for life is abolished. The habitable part of the common world is compressed and replaced by an empty space. Not that this space is drained of the world, rather the world of its consistency. Divisions are substituted for differentiations. People are separated from each other. For their part, things are transformed into objects subjected to instrumental reasoning. “The desert grows”, as Nietzsche put it. People as well as things — the worker and his machine tool, for instance — never receive their unity solely from outside. The organisation of work coordinates the relations between the former and commands the mastery of the latter.

Activity consists in escaping from these mechanisms of division and control. It is the contrary of the operation of petrification of interpretation performed by the organisation of work. Through it, relations are made more fluid and the obstacles that prevent the meeting with things and their texture — that of metal, wood, etc. — are, so to speak, overcome.

The execution of a task supposes recognised qualifications and established functions, circumscribed places in a definite space, rules prescribed in function of a model to which one has to conform. Facts are required to bow before the implementation of a model purporting to give them form. Nothing is allowed to fall outside this tight partitioning. The delimitations of functions and places are like watertight divisions, walls impenetrable by the traditional means of interpretation. This is why activity must of needs be creation. It involves, for the most part, cutting through the obstacles posed by the organisation of work. In this horizon and the fact is remarkable, men make common cause with things — in machine tooling, but also in driving a train or piloting an aircraft. Activity is then identified with crossing over the walls which separate

1 /

Antonio Machado,
“Traveller, your footsteps /
are the path, and nothing
more; / traveller there
is no path”, “Proverbs
and Songs”, No. 29,
Fields of Castille,
trans. Raymond Deane,
in Patrick Zuk,
Raymond Deane
[Dublin: Field Day
Publications, 2006], p. 118.

genres, categories, identities, but also realms, the traditional divisions of the sensible world.

It is always the case that one only gains access to work by joining forces with things. The horizon here is that of connivance. Men come so close to the particular domain of things that they are no longer foreign to it. A new disposition develops at the same time as this proximity is being constructed. It makes it possible to feel things, to see them, to hear them, but also to touch them, instead of keeping them at a distance. From this point of view, the code which marks differentiation, now hardened into division, no longer applies. Nor is it any longer a matter of the confusion of realms, but one of the reduction of the distance between them: the birth of a sensibility and thought unknown in the space organised by the logic of mastery.

Yet the movement of creation cannot be confused with an act of rule transgression. Activity takes a fork in the road which bypasses the discipline imposed by the organisation of work without opposing it. The latter only expresses itself in the language of mastery and compulsion. In its eyes, the people assigned to a task cannot be creative, being incapable of anything other than mere interpretation, which is purportedly mired in the trap of sensibility. As a result, it is incapable of perceiving the misplaced, out-of-step character of activity.

II

In work, man owes a debt to things. When the latter resist the logic of mastery — the machine-tool or the train breaks down —, they demand the execution of the tie of obligation which attaches them to men and of which the organisation of work knows nothing. They remind us that man is *compelled* to come to things. This obligation is an arrangement which, through the intermediary of men, links things to the area of activity in which they become animate, thus shedding their status as objects.

To work while respecting this obligation is to allow the body to grow, gestures to develop, to devise ways of doing things — to acquire know-how, in commonspeak — all the way up to the line separating men from the domain of things. Ultimately the resistance of things creates the opportunity for a meeting with men, with their bodies, in a different arrangement

from that programmed by the mechanisms of the division of work.

In these circumstances, the hiatus which keeps men and things insurmountably separate is replaced by a frontier on which the latter come and place themselves in order to escape the loneliness and vulnerability imposed upon them by the logic of mastery. It is on this limit that elements pertaining to the world of work are recomposed, thereby regaining an at long last liberated potentiality.

Activity is a process which rejects the mechanisms put in place by organisation and brings work to that edge which borders on the universe of things. Through contact with work augmented by the power of activity, this universe opens up, allowing hitherto captive signs to escape. Only men involved in this sort of work can act as the guarantors of the animation of things, that organisation invariably tends to restrain.

Ultimately, enabling the emergence into visibility of the signs emitted by things requires that work be brought to its confines, and set free from the circle in which it is confined by the perspective of the execution of the task. Indeed work reaches its zenith when it is performed in the contact zone which at the same times links and separates task from activity. It is fully achieved when execution and creation intersect, when activity takes place within the task itself, thus forming its most intimate outward expression.

Now, if men remain in this zone of encounter, that of heterogeneity and excess, it is undoubtedly because they have developed a sensibility and a system of thought that take them to the extreme limit of their humanity, an inhuman humanity which allows them to open themselves up to the signs emitted by things. In so doing, they find themselves in the midst of things.

Man in the midst of things stands out by virtue of his awakened sensibility. He does not seek the limelight and is indifferent to the allure of recognition, while at the same time he becomes a vector of power, heightening the intensity of work to the point that the task is thrown off course. While men are purported to be interchangeable when they are confined within the limits of the task, their involvement in activity and the development of a sensibility

which brings them nearer to things change them into singular beings inclined to collaboration, to cooperation, infringing the hierarchical principle, and going beyond the coordination correlative to the division of work. When placed in the midst of things, men open themselves up to the inactuality and untimeliness of work, far removed from the original promises of a rosy future or promotion.

III

When one takes good care of things in work, one can persist in doing so from a strictly human viewpoint. In this perspective, things lose their object status only to become familiar entities, to which a certain importance, sometimes of a sentimental nature, is attached.

In the common world, the things that interest us, for one reason or another, are destined to be acclimatised. The interpretation of norms in the light of situations serves to accustom such things to human behaviour. In a certain sense, it tames them. Their habituation to the world is an effect of man's capacity to mediate his relation to them, symbolise them and include them in the field of language.

This operation of symbolisation is oriented, since it consists in incorporating things into the order of humanity. It involves considering them from the standpoint of a human project. Ultimately, in cases where interpretation comes into play, things are, so to speak, reasonably — that is humanly — integrated into the world. Things are taken out of their merely objective dimension and may receive particular care. Integration in this case, therefore, takes place with proper respect for things, in accordance with a programme entirely devoted to man.

The desire for activity, induced by the birth of a new sensibility, sees the situation entirely differently. It measures the extent of the devitalisation of a world dominated by the logic of mastery and, as a result, initiates a process from the point of view of things. In this perspective, in which the specificity of the world of work is not underestimated, the process set in motion by the desire for activity presents an appearance which is unfathomable to the representatives of the organisation of work. Things have value, henceforth, not only in function of the interests of the person manipulating them but also, and above all, for themselves. They become,

as it were, active participants in work, and are no longer just the object of the latter or a means of accomplishing it. As a result, the mechanisms of control put in place by the organisation of work cannot but fail to grasp a situation which is so disconcerting in the light of the criteria applied to the estimation of things and the evaluation of men. It fails to understand that one can work with others, while remaining close to things.

The perspective which sees things as objects capable of being integrated into the human horizon considers their resistance in work as the symptom of a deficiency of interpretation. A more radical interpretation, one which opens itself up to things, affords the opportunity of initiating a process of creation in which man turns to listen to things and things send out signs capable of being apprehended by man.

The desire for activity refers us back to the possibility of recognising the ability of things to emit signs, signal changes, reveal transformations or herald otherwise imperceptible modifications. It examines them on the basis of their propensity to establish links with those who appear at the gates of their universe. Things are assimilated to bodies producing distinctive sounds, diffusing particular odours, presenting specific colours — the emission of as many signs.

And, ultimately, hearing these sounds, smelling these odours, seeing these colours, all serve to establish relations of contiguity that bring men closer to things. The most surprising fact, however, is that one only distances oneself, in this way, from the order of division by remaining within the circle formed by the organisation of work. For the issue is not one of avoiding participation in work, but of releasing the relations of congruity held in check by the logic of mastery, one of freeing up work, much as a clockmaker frees a wheel from its arbour, sliding it beyond the separations on which the programme of organisation is grounded.

IV

The itinerary which circumvents the rule by subverting relations away from the destiny ascribed to them by the organisation of work thus acquires the properties of a zone with ill-defined features. A zone which cannot be substituted for the *occupied* space of the task any more than it can assume the guise of the *inhabited* place specific to the common world.

Bibliography /

Artaud, Antonin, "Suppôts et supplications." In *Œuvres*. Paris: Gallimard, "Quarto", 2004.

Berque, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000.

Besse, Jean-Marc, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud, 2000.

Canguilhem, Georges, *Knowledge of Life*, edited by Paula Morra and Todd Meyers; translated by Stephanos Geroulanos and Daniela Ginsburg. New York: Fordham University Press, 2008.

Dardel, Éric, *L'homme et la terre*. Paris: Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1990.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche and Philosophy*, translated by Hugh Tomlinson. London; New York : Continuum, 2006.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari, *What is philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

Dufrenne, Mikel, *L'œil et l'oreille : essai*. Montréal: L'hexagone, 1987.

In the final analysis, work is performed in a territory that extends along the fringes of the domains specific to man and things. At the heart of the space, but at a distance from the place, a sort of new land unfolds. In this land, men recognise things and things reveal themselves to man. It is here that men give up their propensity for domination, and at the same time things extricate themselves from the grip of objectification.

Activity, then, does not envisage questions of space from the perspective of exchange and sharing: a territory lost in work against a territory gained after work. There is nothing definitive about the region linked to activity, it is formed wherever work takes it, like a fold in space. It is revealed in the very movement which penetrates this space, which hollows it out, which folds it inward. No utopia can be achieved in this way. A landscape is cut out, made up of relational contiguities between men and things. It characterises an astonishing region in the monotonous space linked to the task. This region, characterised by the landscape which finally gives it a depth

Nietzsche, Friedrich, *Thus spoke Zarathustra: a book for all and none*, edited by Adrian Del Caro and Robert B. Pippin; translated by Adrian Del Caro. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Beyond good and evil: prelude to a philosophy of the future*, edited by Oscar Levy; translated by Helen Zimmern; introduction by Costica Bradatan, New York: Barnes & Noble, 2007.

Plato, *Republic*, edited by G.R.F. Ferrari; translated by Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Rancière, Jacques, *The ignorant schoolmaster: five lessons in intellectual emancipation*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991.

of reality, is a sort of province torn from the logic of different worlds, the common world and the world of mastery. As for the world, "we are in it and [...] we must leave it in order to discover reality," Antonin Artaud declared.

Nor is activity a pre-programmed way of proceeding, one for which a place is reserved adjacent to the space peculiar to the execution of the task. The creation which characterises it is a drift in the nature of work in the vicinity of things. An object of indeterminate shape, elusive and sacrilegious, unexpected and mysterious, the land is entirely conjured up, floating so to speak in the void of the space configured by mastery.

It is not a matter of compromise. A new region can only be formed on condition that activity cracks the task, opens it and forces it to loosen its grasp.

The organisation of work, of course, promotes a representation which keeps these transformations cloaked in invisibility. It persists in its obsession with cutting up. Classification and compartmentalisation, division and separation still prevail. The territory is identified with an inside or an outside that are absolutes, never with the fleeting silhouette of the rugged, impregnable region delineated by the very movement which leads ever nearer to the universe of things.

Space can bear within it the promise of place, and place contain the image of the space that one is leaving, but what is difficult to make out in the horizon of mastery, is the plunge of activity into the task and the upsurge of a land in the infolding of space. The organisation of work articulates sacrifice to the empty, present space of the task, with the promise of the purportedly close-by dry land of the common world. The emptiness of space against an always promised land, ever still to come, a ground lying beyond work, a stable, familiar, reassuring terrain. A territorial attachment in exchange for the abandonment of reality in the execution of the task.

Thus the organisation of work looks away from the path, unexpected and surprising, which is constructed by activity, and along which the pure, invigorating air of the open sea flows in to meet with work. An open sea filled with the dialogue between men and things across the divide that separates them.

PIA VIEWING
BETWEEN THE SPACES
TRANSLATED
BY JEREMY HARRISON

The present decade has been marked by a social and economic situation in which globalisation has turned out to be the figurehead of a merciless political and economic vessel. In the Nord Pas-de-Calais region of France, jobs in steel mills and coalmines, along with those in certain closely related industries in the 1950s and 1960s [some of them paragons of technological innovation], disappeared about 30 years ago. A policy of industrial redeployment was introduced, particularly in the eastern part of the former mining basin. Now it is the factories operating there today that are making their mark on the urban and peri-urban landscape. They stand on the flat surface of an area that reverberates like an old drum skin [the sound box is made up of enough underground tunnels — some 100,000 km of them — to go twice round the earth]. Industrial buildings, prefabs, depots, supermarkets and car parks are dotted haphazardly across a region marked by a complicated past, particularly concerning the question of work. Industrial and commercial activities, socio-educational and caring activities, by dint of the amount of land they occupy in the urban infrastructure of this area, carry enormous potential to typify the region.

In 2010, Claire Chevrier began an art research project at the *Centre Régional de la Photographie* Nord Pas-de-Calais [CRP]. She carried out an artistic investigation into the different ways in which human activity can occupy space. Within the framework of her research at the CRP, she focused on dedicated workplaces, with a particular emphasis on the relationship of the workers to these spaces. Her subjects included operatives, directors, secretaries, home-helps, handicapped workers, and people doing in-service training.

The photographic work entitled *Il fait jour* grew out of an exploration of the region which the artist conducted with the CRP. It is not an inventory of the economic forces of the region but, rather, an artistic comment on the universal character of the industries. As such, it changes the *image* of the Nord Pas-de-Calais industrial region. The artwork transcends geographical limits and sheds light on the whole question of work in Europe today, through the intimacy of its observation rather than by any implicit criticism. As the texts by Damien Sausset and Sidi Mohammed Barkat both remark, the work depicts a tense relationship between urban or peri-urban spaces and workspaces, but is also

an artistic comment on the relationships between the bodies depicted and the workspaces — not mere photographic observation.

The workers operate in functional spaces marked off by colour codes; they follow signposting along passages between different areas, passing the tools and machinery and objects that occupy those places. The paths taken by the staff in their workplaces connect the various areas of the company's activities. As for the artist, she positions her own body when taking shots so that the image can be a means of discovering how the spaces she has identified connect together. Her images are charged with the potential movement of the bodies and objects. The gestures indicate situations; the faces show intense concentration. We witness the human body engaging with its activity. The question was how to enter into these spaces, what approach to take with these people.

Claire Chevrier worked with the people, the spaces, the light, and the objects she found on the sites. Without isolating the subject, even in the tightly framed shots, she went beyond documentary through her close attention to the inhabitants and to the intrinsic nature of the places. The photography in this work presents everyday life and its limits. *Il fait jour* is evidence of the way people inhabit these places, how a body — and the tools that accompany it — eventually becomes part of the singularity of the workspace. These spaces are full of life [not surprisingly, since workers spend a good part of their life at work] even though floors bearing any trace of human activity are few and far between. The monitor screens are symbols of a certain separation between man and matter. In his text, *Paysage, hodologie, psychogéographie* ["Landscape, Hodology, Psychogeography"], Jean-Marc Besse redefines the notion of geographical space,

which he describes as "not just a domain of objectivity characterised by the imperatives of quantified measurability, but also the bearer of an affective, qualitative dimension in which human subjectivity immerses itself. It is the affective tone, or tenor, of geographical space that might be called psycho-geographical space. [...] Psycho-geographical space — this space of 'geography as it is experienced' that I am attempting to characterise — would be a space not only delineated by the variety of its constitutive affective values and by the diversity of psychic accents to be found in it, but also by the differentiation in the zones of experimental intensity [so to speak] juxtaposed within it. If life is like a methodical walk, with no final goal, as Guy Debord seems to suggest, this walk develops, nonetheless, according to lines of intensification that vary with the environment that is crossed or experienced.¹"

To come back to the work of Claire Chevrier — to the history of these sites on the one hand, and to the economic context acting on the activities of the people and their workplaces on the other — the photographs resulting from her investigation present a connection between people and spaces that is precisely the matter with which we are concerned here.

What interests the CRP, because it comes within the ambit of its artistic agenda and its support for this unique piece of research, is the question of gaze: the manner in which the artist represents the context and the density of the surrounding urban spaces and the places themselves, the gestures and the faces of these people at work. There is a perceptible isolation between the workplaces and the urban and rural landscapes [the habitat] of these workers. The artist's choice, as well as the subject of her research, fit well with the CRP project, insofar as they explore specific areas of photographic representation that are closely connected with the region — a relationship that is initiated by the CRP, slightly differently with each residency.

By appointing artist photographers and providing them with the opportunity to experiment and to develop a unique artistic approach in order to produce new work, the CRP is carrying out an on-going investigation of its territory. The resulting images are not just documentary photography, however. These artworks are distinctively part of the CRP's own artistic project.

1 /
Jean-Marc Besse,
in *Le goût du monde*
— *exercices du paysage*,
Actes sud / ENSP,
Arles, 2009,
p. 223-224.