

Régis Durand
Guillaume Herbaut
Olivier Lugon
Gaëlle Morel
Marie Muracciole
Michel Poivert
Gilles Sausier
Allan Sekula
Bruno Serralongue

Table ronde

Régis Durand De gauche à droite : Olivier Lugon, Allan Sekula, que vous avez entendus ce matin, puis Gaëlle Morel - qui parlera du rôle de l'institution dans la constitution de l'auteur, et qui présentera également Guillaume Herbaut, l'un des photographes présents dans l'exposition « Croiser des mondes » - Bruno Serralongue, qui est artiste, et Michel Poivert.

Avant de leur céder la parole, je voudrais dire quelques mots sur cette notion d'auteur qui est une question à la fois actuelle et ancienne. Notion instable, paradoxale, très difficile à déterminer - ainsi que tous les intervenants l'ont signalée -, elle a, à l'époque contemporaine, connu deux temps constitutifs. Tout d'abord la fin des années 1960 et le début des années 1970, avec les textes de Roland Barthes et de Michel Foucault, déjà évoqués, et également l'article de Jacques Derrida, intitulé « Signature, événement, contexte », publié dans *Marges de la philosophe*, en 1972. Il y a, à cette époque, une conjonction de réflexions autour de la question d'auteur. C'est la période où, lorsque l'on parlait en public dans un débat, on se demandait toujours « d'où » on parlait, ce qui était une manière de dire très clairement que, d'une part, le statut d'auteur provisoire d'une certaine parole était à la fois entièrement déterminé par un contexte politique, social, biographique ; et que, d'autre part, on en portait tout de même la responsabilité individuelle. Ce qui mettait le doigt très précisément sur le paradoxe qui est au cœur de cette notion, c'est-à-dire son caractère à la fois collectif et individuel. Construite et déconstruite en même temps dans les années 1960-1970, la notion d'auteur me frappe beaucoup par le moralisme qui est inhérent aux réflexions qui l'entourent : il y aurait beaucoup à dire là-dessus... La seconde période se situe vers le milieu ou la fin des années 1980, moment où ressurgit la question de l'auteur pour des raisons, déjà ici évoquées, qui sont essentiellement des juridiques et commerciales. Ces années sont celles de la mise en exergue de ce que Rem Koolhaas appelle le *branding*, ou la politique des marques, lorsque la marque ou la griffe, de plus en plus importante, tient lieu de signature. Donc il y a un glissement qui s'opère entre la signature, la marque, et peut-être, au bout du compte, le style.

(C'est anecdotique, mais en même temps ce n'est pas anodin, de mentionner que l'artiste Michal Rovner - actuellement exposée au Jeu de paume - était récemment à Hong Kong pour projeter ses œuvres sur la façade du nouvel immeuble Chanel, car elle a de la part de la maison de couture une commande qui doit se prolonger sur d'autres bâtiments. Les artistes ont toujours travaillé sur commande à la décoration de palais, de bâtiments officiels, d'institutions... C'est tout à fait légitime.)

Il est donc intéressant de constater que, aujourd'hui, l'un des éléments sans doute les plus caractéristiques de notre époque est cette fusion autour de l'idée de style. Significatives de cette réflexion sur l'auteur et l'artiste, certaines figures contemporaines comme Karl Lagerfeld, par exemple, ou Eddy Slimane - sorte d'artiste total qui non seulement dessine des vêtements pour des maisons de couture, mais construit des magasins, fait de la photographie et l'expose, produit des œuvres d'artistes et de musiciens...

Je voulais mentionner en préambule ces deux moments importants et évoquer un travail qui, de la fin des années 1960, se rattache à la première période.

Il s'agit d'*Authorization* de Michael Snow, œuvre qui date précisément de 1969, particulièrement pertinente pour les questions qui ont été évoquées aujourd'hui et que nous avons exposée au Centre national de la Photographie, il y a quelques années. À travers ce titre, Michael Snow joue évidemment sur les mots « autorisation » et « auteurisation » : il montre dès lors comment se fabrique la figure de l'auteur au fur et à mesure du processus de création. En fait, il fait la démonstration que c'est l'œuvre qui constitue l'auteur, en même temps que cette autorité de l'œuvre en train de se faire se boucle sur elle-même et que l'auteur ne s'autorise que de lui-même. D'un tout petit format (60 x 60 cm), cette œuvre magnifique est complexe à décrire parce qu'elle est une mise en abyme de l'artiste se photographiant dans un miroir avec un polaroïd - alors qu'un rectangle de carton, collé au centre du miroir, fait apparaître les polaroïds qui remplissent le rectangle en question. Elle se constitue en quelque sorte en avançant elle-même et en exploitant les capacités du médium. C'est une critique très intéressante de la notion de modernisme précédemment évoquée, que d'une certaine manière, elle met également en œuvre.

Pour en finir, en écho aux propos de Jean-Pierre Rehm, je vais lire la phrase de Michel Foucault qui contient en creux la citation de Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine. » La phrase est extrêmement intéressante, non seulement parce qu'elle rapporte les propos de Beckett démontrant que finalement il y a auteur lorsqu'il y a ce pas en arrière ou ce décalage par rapport à ce qui est dit, c'est-à-dire l'acte d'énonciation - « quelqu'un a dit qu'importe qui parle » -, mais aussi par le commentaire qu'en fait Foucault, ce qu'il décrit comme « indifférence » et qui serait en même temps un principe éthique. L'une des questions dont on pourrait débattre serait : qu'en est-t-il aujourd'hui ? Qu'est-ce qu'il reste de cette prétendue éthique qui consisterait en une forme de retrait énonciatif ? Je vais maintenant passer la parole à Gaëlle Morel.

Gaëlle Morel Je vais être en décalage avec tout ce qui a été dit précédemment ;

ma thèse traite de la figure de l'auteur en France et je vais essayer de montrer comment cette notion a accompagné, à partir des années 1970, tout le processus de reconnaissance institutionnelle de la photographie. C'est une notion qui apparaît finalement assez simple à utiliser, commode à employer, autant par le photographe que par la critique à l'époque. À la fin des années 1960 et au cours des années 1970, le terme d'*auteur* est moins difficile à utiliser que le terme d'*artiste*, trop ambitieux pour un médium et des praticiens qui sont encore définis par la valeur d'usage de la photographie, comme dirait Michel Poivert. On l'a vu, cette notion est très présente à la fin des années 1960 où - je ne reviens pas sur Roland Barthes et Michel Foucault qui occupent le champ intellectuel -, ce qui est également intéressant, elle est très importante dans le champ cinématographique, puisque le cinéma d'auteur, la Nouvelle Vague, s'appuie considérablement sur ce terme pour se donner une forme de reconnaissance. Elle devient donc une sorte de référent sur lequel peuvent s'appuyer tous les partisans de la reconnaissance culturelle et artistique de la photographie au cours des années 1970. Par exemple, quand les *Cahiers de la Photographie* font leur apparition dans les années 1980, les rédacteurs de la revue vont utiliser ce terme et associer la figure du photographe à celle de l'auteur, sur le modèle de la littérature et du cinéma. C'est une forme de terminologie susceptible de sortir le photographe du simple statut d'opérateur, lié aux usages et aux fonctionnalités très précis du médium.

Ce qui va légèrement modifier la donne et changer en douceur le sens de cette notion d'*auteur*, au cours de ces mêmes années, c'est que le terme d'« auteur » est aussi lié à un outil juridique. Les « droits d'auteur » permettent aux photographes de se défendre financièrement - notamment les photoreporters dont les images sont diffusées très largement. Ce terme devient donc un outil très important pour la défense d'une profession, d'une corporation - la loi sera actualisée en 1985, à la suite d'un combat mené pour normaliser l'entrée de la photographie dans le cadre juridique, au même titre que les autres œuvres de l'esprit.

Avec cette normalisation, un glissement s'opère petit à petit de l'*auteur* à l'*artiste* pour des photographes qui évoluent strictement dans le champ artistique, qui commencent à être reconnus institutionnellement, à connaître une forme de renommée et qui deviennent pour la critique et pour eux-mêmes - pour leur propre reconnaissance -, des artistes à part entière, assumant et revendiquant le fait de pouvoir utiliser ce qualificatif. Pour autant le terme d'*auteur* n'est pas abandonné et reste accolé aux noms de certains photoreporters qui, certes, ne renoncent pas au fonctionnement du médium et continuent à publier dans la presse, ou à travailler pour la mode, la publicité, l'industrie... Ces photographes, souvent réunis en agence - comme Magnum, par exemple - n'ont pour autant pas renoncé à acquérir une forme de reconnaissance institutionnelle. Et donc le terme d'*auteur* tend, au cours des années 1990, de plus en plus à définir ce photographe, mi-artiste,

mi-photojournaliste, sorte de figure intermédiaire qui évolue dans tous les champs économiques et culturels. Cette notion est encore pertinente aujourd'hui et je pense qu'elle peut très bien convenir à des photographes comme Guillaume Herbaut, lequel est effectivement un photographe qui appartient à une structure collective, héritière des agences comme Magnum. Cofondateur du collectif *L'Œil public* il y a

une dizaine d'années, il vit pour une grande part de ses publications dans la presse, sans pour autant abandonner l'idée de produire des livres, de participer à des expositions, et donc de voir ses images changer de statut, de format, de critère. Enfin, certaines formes de glissement vont parfois jusqu'à mimer le protocole artistique, puisque certaines images, notamment de Guillaume Herbaut, ont été vendues aux enchères à l'Hôtel Drouot.

Pour conclure, on peut dire que cette notion implique de la part des photographes - ou en tout cas impliquait, car c'est un peu moins net aujourd'hui - une revendication très forte pour le style de leurs images. Ce qui est très paradoxal avec ce que l'on a vu aujourd'hui, parce que les photographes dont je parle ont eu tendance, au contraire, à insister sur des marques subjectives dans leurs images, sur des marques très fortes. On voit chez des nouveaux photographes - par exemple Stanley Green, également présenté dans « Croiser des mondes » - l'expérience du flou, du décadage, un certain nombre de marques stylistiques puissantes qui s'éloignent du retrait documentaire dont il a été question aujourd'hui.

Jean-François Chevrier rejette depuis longtemps cette notion d'auteur qui aurait, selon lui, gêné la reconnaissance strictement artistique de la photographie. Mais cette notion, qui fait encore débat, est une notion pertinente dans l'histoire de la photographie.

Régis Durand Auteur, photographe, artiste : je voudrais demander à Guillaume Herbaut ce qu'il en pense. Est-ce que vous avez l'impression de mimer des protocoles artistiques ?

Guillaume Herbaut En fait, actuellement, je ne me pose pas du tout ces questions. Je ne suis pas en train de me demander : est-ce que je suis un auteur, un photojournaliste ou un artiste ? Ma priorité est en fait de raconter des histoires avec l'image, donc de trouver des moyens pour présenter mes photographies, pour les produire. Jusqu'à présent, le marché de la photographie était très compliqué pour le reportage et ma question était : comment survivre en continuant à produire mes images ? Et je vois des portes s'ouvrir. Évidemment le premier marché qui me fait vivre, me fait réfléchir et m'aide à avancer, c'est la presse. Mais, par ailleurs, le marché de la presse et le formatage des journaux ne me permet plus aujourd'hui de raconter pleinement mes histoires photographiques ; il faut donc que je cherche d'autres moyens pour montrer mes images : les lieux culturels ou l'édition.

Régis Durand Dans le cas présent, il s'agit d'un lieu culturel. C'est important, parce que ce n'est pas une recherche spécifique de votre part, et la façon dont votre travail est exposé au Jeu de paume n'a pas subi de modifications significatives. On ne vous a pas demandé de faire des grands tirages, ou une quelconque stratégie d'exposition. La seule chose que nous avons décidé - comme le projet était de vous intégrer au sein d'un propos général - est de faire apparaître plus clairement que les différentes séries constituent un ensemble, même si l'ensemble est encore incomplet. C'est-à-dire que, comme vous l'aviez montré précédemment, vous travaillez par séquences sur les traces d'un événement ou sur l'après-coup d'un fait historique. Nous avons tenté ici d'essayer d'aller plus loin dans cette démarche, en montrant toutes les séries actuellement réalisées d'un ensemble qui en comprendra peut-être, comme vous l'avez signalé, deux de plus. Il y a donc là quelque chose qui

semble aller dans le sens de votre travail, et non pas dans celui d'une adaptation à une quelconque règle ou pression de l'institution.

Je voudrais poser la même question à Bruno Serralongue, qui travaille d'une façon qui n'est finalement pas très différente de celle de Guillaume Herbaut, puisque, comme il l'a souvent expliqué, il se rend sur le terrain à l'occasion d'événements importants, mais pas en tant que photjournaliste. Il n'a pas de carte de presse, il ne couvre pas l'événement, mais il en photographie les coulisses, les alentours. Comment vous situez-vous ?

Bruno Serralongue Je vais répondre à votre question, mais peut-être de manière un peu détournée. Il est bien évident que, pour un artiste, la question de l'auteur est centrale, sans pour autant que ce questionnement soit au cœur de sa pratique. C'est bien évidemment quelque chose de très important, puisque mes images sont signées Bruno Serralongue et que je les revendique en tant qu'auteur. Mais c'est un postulat de départ qui vient avec le fait de travailler et de faire des photographies. Par contre, un artiste – pas simplement un photographe –, avant tout met en place des stratégies lui permettant d'élaborer son œuvre. Et, la place de l'auteur est l'une de ces stratégies, parmi d'autres. Ma démarche consiste à me rendre sur des lieux particuliers où se passe un événement, non pas un événement spontané, mais bien un événement prévu longtemps à l'avance, et qui draine plusieurs milliers de participants et, par conséquent, des professionnels de l'image : photjournalistes, cameramen. Il faut préciser que, pour moi, ces lieux, sont des réservoirs d'images, c'est-à-dire que les images sont déjà faites, déjà formatées, déjà prévues pour être enregistrées. Et donc, me rendre sur ces lieux, c'est finalement ne pas faire preuve d'originalité dans le rendu photographique. L'image qui en résulte n'est pas d'une originalité folle. Si je réfléchis un peu à la place de l'auteur dans mon travail, je pense que c'est une place volontairement atténuée, peu spectaculaire. La stratégie, que je mets volontairement en place, dilue la revendication de l'auteur en tant que personne capable de faire une photo unique. Là, des milliers de personnes iront faire des photographies de ces événements, que ce soient des professionnels, des amateurs ou de simples participants. Dans cette profusion d'images, il y a une perte : celle de l'unicité. Les images sont déjà faites, tout le monde fait la même image. Ce qui est certainement une remise en cause de l'auteur – dans l'acception classique du mot, à savoir quelqu'un qui produit un travail original. Mes photos sont, certes, originales mais, vu l'état d'esprit dans lequel je les réalise – je peux me tromper, je n'ai pas de vérité –, elles mettent entre parenthèses l'idée qu'il n'y a qu'une seule personne qui pourrait les faire. Pour moi, ce sont des images communes, mais, inévitable paradoxe, elles ne ressemblent absolument pas à celles que font les autres. Ensuite, au moment de « faire » sa photographie, il faut se mettre dans un certain état d'esprit, choisir le bon moment – pour moi c'est un moment banal, surtout pas un moment exceptionnel qu'un autre photographe aurait par exemple pu « immortaliser ». Je n'ai pas l'intention ni l'impression d'immortaliser quoi que ce soit ; je suis même plus ou moins inutile, parce que mes images ne seront pas vues immédiatement.

C'est la grande différence avec les clichés des photjournalistes, sur les mêmes

événements, envoyées à la presse. Comme elles sont destinées aux murs des galeries ou des musées, mes photographies peuvent être vues bien après la fin de l'événement. Il y a donc un véritable décalage qui pose d'autres types de questions. Mais, pour l'auteur, ce paradoxe existe et, quel que soit l'état d'esprit qui a présidé à ces images, à partir du moment où elles ne sont pas anonymes, elles ont un style.

Régis Durand Au fond, cette catégorie de photographes nous entraîne loin de l'acceptation juridique inhérente à la notion d'auteur - droit patrimonial et droit moral. Elle est complexe car ce que décrit Bruno Serralongue, c'est une démarche d'artiste. La stratégie qu'il adopte, le pas de côté qu'il fait appartiennent à une démarche artistique. C'est également d'une démarche d'artiste que révèle l'agencement des séries de Guillaume Herbaut, encore inachevées dans leur totalité, mais présentées comme une œuvre en devenir. Toucher des droits d'auteur pour des photos, c'est une chose, mais la notion d'« auteur » a-t-elle encore une utilité aujourd'hui en-dehors de l'acceptation juridique. Qu'en pensez-vous ?

Philippe Roussin Le débat autour du droit d'auteur s'est-il posé ici plus qu'ailleurs, avec quelles inflexions et particularités ? S'agit-il d'une question hexagonale, liée à un moment critique et spécifique de l'histoire de la presse ou de l'histoire entre la presse et la photographie en France ? La question s'est-elle posée dans les mêmes termes, de la même façon, au cours des mêmes années, aux États-Unis, en Angleterre ou en Allemagne ? S'agit-il d'un débat français et/ou international ?

Michel Poivert Je pense qu'il y a des variations, ou en tout cas des mouvements et des questions qui bougent d'un continent à l'autre, d'une époque à l'autre. Mais la question de l'auteur est permanente.

Je connais bien les travaux des artistes qui sont là ; leurs stratégies sont en fait très différentes, pour ne pas dire opposées, violemment opposées. Quand Guillaume Herbaut dit qu'il « trouve les moyens de faire », c'est en réalité parfaitement et intelligemment réfléchi. On ne peut pas ne pas créditer une expérience. Et ce qui s'est passé pour l'exposition « Croiser des mondes », pour le travail de Guillaume Herbaut est important dans sa réception, dans sa compréhension. Ce n'est pas simplement le *kairos*, l'occasion de faire. L'œuvre se transforme aussi dans cette relation. Pour Bruno Serralongue, il s'agit de la même façon de créditer l'expérience, d'aller voir les images toutes faites, et du coup elles sont singulières. Elles ne sont pas les mêmes que celles de tout le monde et de ce fait elles appartiennent au domaine artistique. On voit donc arriver dans le champ de l'art des photographes avec cartes de presse, d'autres sans, d'autres encore avec cartes de presse brûlées - comme Gilles Saussier qui fait un travail fondamentalement critique et qui, photjournaliste défroqué, pose les problèmes actuels avec violence. Finalement, ces trois artistes - Guillaume Herbaut, Gilles Saussier, Bruno Serralongue - montrent que cette question de l'auteur et du document ne peut être indépendante des médias. Et comme Philippe Roussin disait très justement tout à l'heure, souvenons-nous que cette question appartenait au champ de la connaissance des sciences humaines. Le mot « auteur », comme Gaëlle Morel l'a rappelé, est d'abord un terme juridique. C'est à la fois une notion de terrain et une notion spéculative, comme le document. Il n'y a pas d'école : Bruno

Serralongue est vraiment dans le champ de l'art contemporain avec un certain nombre de références et des lieux de légitimation ; Guillaume Herbaut se situe dans une zone de déplacements et d'interactions entre la presse, l'édition et l'agence ; quant à Gilles Saussier, il est dans un rapport violent avec son passé, avec l'histoire et l'art conceptuel, et l'art en général.

Régis Durand On peut dire un mot d'un autre photographe « reporter défroqué », Luc Delahaye, et sa stratégie partiellement défroquée, une stratégie d'exposition dans des lieux muséaux et non spécifiquement photographiques ?

Michel Poivert C'est un autre exemple – aujourd'hui dans l'actualité par son exposition à la Maison rouge –, témoignant que les artistes peuvent être instables.

L'idée de Walter Benjamin selon laquelle on vit une époque où l'on discrédite l'expérience est importante. Je crois qu'un grand nombre d'expériences sont faites mais qu'elles sont difficiles à évaluer dans un monde où on vit à travers les images, lesquelles arrivent immédiatement : on vit dans une relation à la fois indirecte et immédiate au monde.

Anonyme À propos de l'immédiateté des images : en fait, elles ne sont pas si immédiates qu'il y paraît. Les photographies sont sélectionnées à partir de planches-contacts : derrière une image, il y en a beaucoup d'autres.

Un film documentaire est le fruit d'une écriture et d'un travail de montage. (On n'a d'ailleurs pas parlé du montage, qui est une étape importante, dans la réalisation d'un documentaire.)

Anonyme Je suis étonné que, lors des différentes interventions, n'ait pas été évoqué ce qui se passe en littérature. Philippe Roussin en a un peu parlé. Mais il me semble qu'en littérature, il y a une dualité qui s'est instaurée et qui a permis peut-être d'avancer sur cette notion d'auteur qui, pour les photographes, comme il a effectivement été dit, est très confuse, enlisée dans des problèmes éthiques, moraux, etc. En littérature – depuis les théories avancées entre autres par Roland Barthes –, on sait qu'il faut distinguer la figure du narrateur de celle de l'auteur. Ce n'est pas, par exemple, parce que l'auteur va dire « je » et parler de pédophilie que c'est lui qu'il engage. Donc, sur le plan juridique, on l'a vu récemment, cette modalité intellectuelle a permis de prendre un recul entre l'auteur, celui qui a l'autorité, et ce qui est produit.

Alors la question très naïve que je pose est : comment pourrait-on déplacer ce dispositif, qui a permis d'avancer en littérature, dans le champ de la production des images ? Bien sûr, il n'y a pas d'énonciation aussi claire, aussi palpable, dans le champ des images – alors qu'en littérature, les auteurs contemporains n'ont eu de cesse de diluer, de complexifier cette énonciation. Il semble que l'on n'ait pas transporté aussi littéralement la figure du narrateur dans le champ du documentaire ou dans le champ des images. Est-ce qu'on pourrait aujourd'hui envisager de déplacer un tel modèle, de l'adapter, pour éviter de sombrer régulièrement dans des problèmes très complexes et très flous ?

Michel Poivert Je crois que, à un moment donné, on participe tous, avec joie, à la complexification des choses, parce qu'on a envie de survivre, de continuer. Déplacer des notions, c'est une grande partie de l'histoire des sciences humaines et de l'histoire des idées. C'est vraiment très important. Maintenant, est-ce qu'on

pourrait avancer ou neutraliser l'ambiguïté en transplantant quelque chose ? On pourrait en débattre. Peut-être. En tout cas, ce qui est sûr, c'est que, sur cette question, l'histoire bégaye. L'histoire de la photographie est un très bel exemple de bégaiement. C'est l'histoire qui en permanence repose la question. Je suis toujours étonné de relire des papiers publiés dans la presse il y a une dizaine d'années où on parlait beaucoup de la fin de la photographie. Comme Serge Daney avait compris qu'il fallait faire l'histoire du cinéma en disant qu'il était mort, on a cru qu'il fallait parler intelligemment de la photographie en affirmant qu'elle était finie. Mais si on ouvre les quotidiens aujourd'hui, on se rend compte que la seule solution trouvée pour les moderniser, c'est de donner de plus en plus d'importance à la photographie !

Olivier Lugon Concernant la question du narrateur, je n'arrive pas à voir ce que serait le narrateur en photographie. Je pense que le cinéma et la photographie sont assez différents. Dans le cinéma - dès qu'il y a montage en tout cas, même si cela peut aussi être remis en question -, il y a une forme de discours et une forme de voix. Dans la photographie, médium sans voix, ce n'est pas aussi évident. Et il me semble intéressant de souligner que ce sont précisément les photographes qui ont voulu être proches de la photographie commune, de l'image commune - comme le disait Bruno Serralongue -, qui ont le plus facilement gagné le statut d'auteur, alors que ceux qui se sont battus avec des images donnant des signes de subjectivité ont peiné à atteindre ce statut-là. Ce balancement étrange entre le culte de la subjectivité en photographie et le statut effectif d'auteur me semble digne d'interrogation.

Allan Sekula Je pense que le film muet a produit une forme d'autonomie de l'image sans précédent. Le flux autonome des images silencieuses s'interrompt et le carton d'intertitre en offre une lecture, un peu à la manière des légendes dans la photographie de presse. L'intertitre réduit les ambiguïtés, clarifie le récit, ajoute du discours à l'articulation silencieuse des mots et aux pantomimes dénuées de texte. Mais à la différence de la légende de presse, il intervient dans un retrait temporel de l'image. Personne n'a sérieusement exploré la relation du film muet et de l'art photographique des années 1920 - par exemple les rapports entre les gros plans de Lillian Gish chez S. W. Griffith et les portraits de Georgia O'Keeffe par Alfred Steiglitz. Dans une veine similaire, nul ne s'est demandé si les titres des photographies pouvaient avoir une sorte de relation intertextuelle avec les intertitres au cinéma. Est-ce que les légendes reportées à la fin de l'ouvrage dans *American Photographs* de Walker Evans sont apparentées aux cartons d'intertitres qui succèdent aux scènes de cinéma muet ou qui les précèdent ? C'était peut-être un anachronisme délibéré de la part d'Evans, comme l'était pour Charlie Chaplin la réalisation des *Temps modernes* (1936), en muet, à l'âge du parlant. Est-ce que la standardisation qui prévaut depuis, où la légende cohabite avec l'image photographique, occulte le lien avec le cinéma muet, et par là avec une forme culturelle qui a inscrit une coupure, momentanée mais irréductible, entre l'image et le texte ? Certains films récents de James Benning, *El Valley Centro* (1999) ou *Los* (2001), font un retour sur cette coupure historique en s'achevant sur les légendes des différentes prises de vue. Benning clôture en effet ses films avec la liste des « titres », qui identifient les lieux de tournage de la succession de plans de paysages, statiques et d'égale longueur, qui constituent ses films. Le procédé

est plus apparenté à la photographie qu'à aucune convention cinématographique.

Régis Durand À mon tour, si j'ai bien compris, les propos d'Allan Sekula, je crois que ce qu'il cherchait à interroger, c'était la possibilité d'une « narrativité purement visuelle » – ce sont ses propres termes. Donc y a-t-il poursuite de la discussion à propos de l'instance du narrateur en littérature et son impossibilité ou son absence éventuelle dans le langage visuel ? C'est une question effectivement tout à fait passionnante. Le travail sur les instances narratives en littérature a été poussé très loin, a été affiné par des théoriciens, avec un grand degré de précision, qui à son tour a nourri la pratique des écrivains qui ont usé et peut-être abusé de ces catégories-là. C'est vrai que ça ne peut pas s'appliquer tel quel dans le domaine visuel, et dans le domaine de la photographie en particulier. Vous avez tous pris connaissance des travaux de sémiotique de l'image, et ces travaux qui décalquent des catégories fondées, construites dans un autre domaine, aboutissent toujours à une conception de l'image comme une énigme décryptée ; elles vont toujours vers la révélation d'un sens caché. Et de cette manière, je pense, elles trouvent très vite leurs limites. Mais ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'équivalent quelque part de cet écart entre l'auteur et l'œuvre, dont vous parlez, et qui est modalisé, par exemple, par le narrateur en littérature. Mais c'est une des formes possibles. Dans l'œuvre photographique, il y a des équivalents, mais ils ne sont pas incarnés par une instance forcément repérable. L'équivalent se trouve dans des stratégies, qui sont à la fois des stratégies de positionnement, comme celles que décrivait Bruno Serralongue, par exemple, des protocoles de travail, mais aussi dans des dispositifs propres à la photographie, c'est-à-dire l'usage d'un certain type de matériel, la position par rapport à l'objet photographié, etc. Des éléments qu'on peut analyser, qu'on peut repérer, et qu'on peut complexifier, puisqu'il faut faire entrer aussi en ligne de compte les rapports avec l'histoire de la photographie, les rapports avec le champ visuel dans son ensemble, c'est-à-dire aussi bien la peinture que le cinéma. Je pense – c'est peut-être une illusion complète – qu'on peut retrouver, dans le domaine de la photographie notamment, non pas des équivalents mais des éléments qui permettent de faire le pas de côté que l'instance du narrateur a permis de faire en littérature. C'est plus difficile qu'en littérature, et surtout il est très difficile peut-être de le faire partager à autrui, comme le montrent les procès faits aux plasticiens. Ils ont beaucoup plus de difficultés à défendre leur instance narrative, leur « distance narrative », que les écrivains. Chez les écrivains, il existe déjà une histoire de cette distanciation. Chez les artistes, c'est beaucoup plus compliqué.

Anonyme Je suis surpris qu'au cours de cette discussion, le mot *politique* ne soit pas apparu, tout comme l'idée de l'auteur en tant que catégorie politique – alors qu'il a été beaucoup question de Walter Benjamin, qui a précisément été cité par des extraits du texte dans lequel il montre justement que l'auteur, comme producteur est une catégorie politique qui va déterminer et conditionner l'œuvre et ses choix esthétiques. Je suis un peu étonné quand, par exemple, Bruno Serralongue dit que c'est une question qui vient après, qui n'est pas centrale. Il dit surtout que c'est un questionnement qui vient plus tard dans le travail, alors qu'il semblerait, si on suit Benjamin, que c'est précisément le questionnement premier : comment l'auteur trouve sa place dans le processus de production ? Comment s'y inscrit-il ? Et c'est

ce qui va déterminer ensuite et fixer les stratégies esthétiques. Il a aussi été beaucoup question de stratégies esthétiques, ou de stratégies entre photoreportage et photographie documentaire ou photographie tout court. Et c'est précisément la question que Benjamin pose quand il critique la Nouvelle Objectivité. Précisément : comment en tant qu'auteur, on se place dans le procès de production ? Et c'est cette inscription dans le procès de production qui établit la tendance politique de l'œuvre. En fait, on parle de ça depuis un moment, mais personne ne le dit. Pourquoi tant de pudeur ?

Bruno Serralongue Je pense vraiment que l'auteur trouve sa place à un moment donné, quoi qu'il arrive. Je ne pense pas que ce soit un moment premier, même si la notion d'auteur est bien évidemment importante.

Régis Durand Vous faites une œuvre à ce moment-là qui est directement politique.

Bruno Serralongue Oui, tout à fait. Ça n'empêche absolument pas le sujet politique de l'œuvre, je pense.

Régis Durand Quand vous concevez un travail, il y a au préalable une intention politique. Par exemple, vous avez voulu réfléchir au phénomène assez courant d'un patron qui disparaît, qui abandonne son entreprise et puis des gens qui se lancent à sa recherche...

Bruno Serralongue Oui, bien sûr, mais le projet de Séoul est quand même un projet particulier par rapport à l'ensemble de mon travail. Au départ, il s'agit d'une brève parue dans la presse. (Je travaille toujours comme ça, je trouve des sujets en lisant la presse tout simplement.) J'ai découpé l'article et je n'en ai rien fait, mais je l'ai gardé en archive. C'est plus tard, lorsque j'ai été invité en Corée, que j'ai décidé de travailler sur le geste de ces trois ouvriers du syndicat coréen venu en France chercher leur ancien patron en cavale. Donc au départ, il y avait un procédé, identique à ce que je fais habituellement, puis un moment particulier par rapport à l'ensemble du travail, en l'occurrence raconter une histoire. Il y a aussi, dans cette série, toute une déclinaison : il y a des photos sous forme de grand format, mais il y a également un livre et un film, donc un travail qui se déploie comme un éventail en prenant différentes formes.

Allan Sekula Walter Benjamin a dit quelque chose de très particulier lorsqu'il a suggéré, dans *L'Auteur comme producteur* (1935), que l'écrivain devienne photographe pour pouvoir trouver un terrain commun avec le prolétariat. (Est-ce qu'on était vraiment « plus proche » du prolétariat en se munissant d'un appareil photo au lieu d'un carnet de note dans un *knjepe*, un bar ouvrier, à Wedding ?) Il est étrange que Benjamin ne fasse pas la suggestion contraire en proposant que le photographe devienne un écrivain. Benjamin se borne à encourager le photographe à devenir un lecteur critique de ses légendes, et tout au plus à écrire les légendes de ses propres images. Dans les faits, le photographe reste un ouvrier du détail, déjà assujéti aux conditions générales de la vie prolétaire fordiste. Dans l'ordre de ce qui reste une hiérarchie non reconnue du travail intellectuel et manuel, l'écrivain peut déchoir mais le photographe ne monte jamais vraiment. Apparemment, la thèse de Walter Benjamin qui consistait à dire que l'écrivain doit devenir photographe portait et porte toujours en elle une promesse radicale et révélatrice rarement examinée. Pour le dire simplement, le photographe comme

« auteur » est étroitement associé à l'imprimerie, à la correction de gravure et au contrôle de l'impression, plus que ne le sera jamais l'auteur d'un texte.

J'ajouterais que quiconque a supervisé un tirage, dans un cadre industriel, de ses photographies ces trente dernières années a été le témoin de plus d'écarts dans l'évolution technologique que ceux qui ont vécu le passage de la machine à écrire à l'ordinateur. Les transformations sont à la fois intensives et extensives.

Les imprimeurs ne contrôlent plus les couleurs *visuellement*. Et vos photographies peuvent être imprimées en Chine. La plupart des écrivains n'ont qu'une très vague idée de l'endroit où leurs livres sont imprimés. Un jour, les photographes seront dans la même situation, si bien sûr les objets que nous nommons des livres sont encore produits.

Quant à la légende en cursive, modèle établi dans *American Photographs*, elle est devenue une sorte de standard pour la photographie documentaire aux États-Unis, au moins pour les œuvres sanctionnées par le système de l'art. Les légendes plus détaillées, préférées par Lewis Hine, sont passées de mode depuis longtemps, peut-être déjà à la fin des années 1930. L'idée implicite est que, si l'on met l'accent sur le texte comme mode d'ancrage de l'image, on réduit sa capacité de dérive poétique. Et donc un photographe comme le Sud-Africain David Goldblatt, avec ses longues légendes, posait problème au MoMA lorsqu'il y a été exposé il y a quelques années : « Trop de texte, ne pouvez-vous pas les raccourcir ? »...

Il y a aussi la question de l'édition et de l'articulation séquentielle de l'accrochage. Est-ce que ces opérations sont la prérogative du photographe ou du commissaire ? Roy De Carava a bravé Peter Galassi, le conservateur de la collection de photographies du MoMA, en insistant pour sélectionner et articuler les images de sa propre rétrospective. Les politiques d'auteur se manifestent également de cette manière, et cette prise en compte me semble la condition préalable à toute discussion d'une plus grande ampleur politique.

Régis Durand Les légendes que Stanley Green a mises sous ses photographies, qui sont parfois très longues, il ne nous serait pas venu à l'idée de lui demander de les raccourcir. Peut-être parce qu'on n'est pas dans le contexte qu'Allan décrivait, qu'on a l'habitude de travailler avec des artistes et de ne pas leur imposer des agencements de leurs photographies ou de réduire les légendes qu'ils souhaitent sous leurs photos. On dialogue avec eux. Je pense que, même si ça ne l'a pas toujours été, c'est le cas de la plupart des institutions aujourd'hui. Donc effectivement, ce que disait Allan, c'est qu'il signalait que d'une certaine manière, le photographe, presque par nature, est plus proche de l'expérience du mode de production que l'écrivain. Vous avez compris aussi qu'il rappelait quand même qu'il semble y avoir une hiérarchie entre l'écrivain et le photographe, et que si on peut inviter l'écrivain à se faire photographe, par contre il est très difficile, encore aujourd'hui, de demander au photographe de se faire écrivain.

Gilles Sausier Dans *Conversion du réel*, un texte écrit à l'occasion de l'exposition « Fifty-Fifty » à la galerie Zürcher (10 décembre 2005-25 janvier 2006), où je présente le *Tableau de chasse* en contrepoint du film *Conflicts* de Karim Daher, je cite le texte de Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*, auquel vous vous référez. Dans ce texte Walter Benjamin intime aux intellectuels de ne pas collaborer

avec un appareil de production si ils ne sont pas en mesure de le transformer simultanément. Je suis d'accord avec cette exigence. À rebours de Benjamin, la plupart des institutions et les médias valorisent en France une photographie d'auteur qui est avant tout une photographie de fournisseurs d'images. Les meilleurs collaborateurs des industries de la presse, de la mode, et de la publicité sont présentés comme de grands artistes. L'art est envisagé comme un marché de plus, et il est mal vu, y compris dans l'art contemporain, de refuser de pratiquer ou de singer les formes de la photographie appliquée. Pour ce qui me concerne, je voudrais dire très clairement que je ne cherche pas à faire du journalisme dans l'art. Les simulacres journalistiques en vogue dans l'art contemporain ne m'intéressent pas plus que leurs faire-valoir dans les médias qui ont cependant l'avantage sur les premiers de s'adresser à un public large, divers et populaire. J'aimerais revenir sur le travail d'Allan Sekula car je trouve qu'on met un peu tout sur le même niveau. Certes, beaucoup de photographes interviennent sur des théâtres d'actualité, mais il manque à la plupart la qualité d'écriture et de *story telling* d'Allan Sekula dans *Titanic's Wake* ou de Walker Evans dans *American Photographs*. Quand Allan Sekula traite de l'espace maritime comme de l'espace oublié de la modernité, tout le monde se rend bien compte qu'il ne s'agit pas là simplement de faire des photographies à la manière d'un photjournaliste sur un sujet de société. Le travail de la description et de l'enquête se double d'une capacité d'analyse et d'imagination. Le photjournaliste et l'artiste sans qualité photographient les lieux, les gens, les faits pour ce qu'ils sont. Le bon artiste documentaire, comme Allan Sekula, décrit une réalité tout en l'ouvrant par un jeu métaphorique et narratif. Ceci me semble très important. Trop de photographes montrent les choses en les réduisant au lieu de les complexifier. Il faut être capable déplacer les représentations tout en s'astreignant à un travail de la description : déplacement pour celui qui est photographié, déplacement pour celui qui photographie, déplacement pour celui qui regarde les photographies. C'est pourquoi ce matin, avec Emmanuelle Chérel, nous avons davantage insisté sur la question de la place du spectateur-lecteur que sur celle de l'auteur.