



BRUNO SERRALONGUE : "JE PRODUIS UNE SUBJECTIVITÉ, PLUTÔT QU'UNE ALTERNATIVE"

Dialogue avec Thomas Seelig

Thomas Seelig (né en 1964 à Cologne) a étudié la communication visuelle à la Fachhochschule Bielefeld, pour ensuite suivre un cursus de conservateur à la Jan Van Eyck Akademie à Maastricht (NL). Depuis 2003, il est conservateur des collections au Fotomuseum de Winterthur et est en charge des diverses présentations de la série des "Set" (jusqu'à aujourd'hui : de "Set 1" à "Set 6" à partir de la collection du Fotomuseum Winterthur). Il est commissaire de l'exposition *Research and Invention – Investigations with Images in Contemporary Photography* en 2007 et de *Glory Days* en 2008, exposition consacrée à l'artiste ukrainien Sergey Bratkov qui voyage actuellement à Madrid et à Hambourg. Il est codéiteur avec Uta Grosznick de *PHOTO ART*, publié par Dumont (Cologne), Tamise/Hudson (Londres) et Aperture (New York). Actuellement, Thomas Seelig prépare l'exposition *KARAOKE LIKE – Visual Quotations in Contemporary Photography*, avec les travaux de Becky Beasley, Thomas Galler, Aneta Grzeszykowska, Thomas Juler, Anja Manfredi, Ryan McKinley, Taiyo Onorato/Nico Krebs, Clunie Reid et Oliver Sieber.

Depuis plus de dix ans, Bruno Serralongue (qui vit à Paris) est en quête de récits photographiques, mêlant information politique, commentaires personnels et réflexions sur la photographie. Avec une sobriété radicale, il aborde sujets et événements produits par les médias selon des perspectives autres et différentes des leurs. Sans accréditation officielle et muni d'une lourde chambre photographique, il se déplace de façon anonyme et quasi transparente dans le flux d'événements, indifféremment petits ou grands. Là où le journalisme quotidien produit et imprime des photographies aussi vite oubliées qu'elles ont été prises, celles que Bruno Serralongue réalise en grand format ont, dans le contexte d'expositions et de publications, une durée de vie beaucoup plus longue.

Thomas Seelig, conservateur au FotoMuseum de Winterthur (en Suisse) et Bruno Serralongue (à Paris) ont accepté le principe de cette interview réalisée par courriel au cours du mois de mai 2009.

THOMAS SEELIG : Où en étiez-vous lorsque vous avez terminé l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP) en 1993 ? Quels étaient vos territoires de recherche, vos idées sur l'art et sur l'image lorsque vous en êtes sorti ?

BRUNO SERRALONGUE : Avant d'intégrer l'école d'Arles, j'étais à l'université, où j'ai passé une maîtrise en histoire de l'art, sur la photographie. Et après Arles, j'ai continué mes études à la Villa Arson. Arles est donc un moment pivot dans mon parcours : le passage de l'étude de l'histoire de la photographie et de ses enjeux théoriques (mon mémoire de maîtrise portait sur l'œuvre photographique de Raoul Ubac du temps où il fréquentait le groupe surréaliste parisien dans les années 1930-1940) à une pratique artistique de la photographie. En sortant d'Arles, je savais que c'était la pratique de la photographie dans le champ de l'art contemporain qui m'intéressait et j'ai voulu continuer dans cette direction en passant deux ans à Nice, à la Villa Arson, où j'ai réalisé ma première série de photographies artistiques.

TS : Pouvez-vous décrire ce qu'était l'environnement culturel du moment à Paris, ville où vous vivez depuis ?

BS : C'était le milieu des années 1990 et je ne vivais pas à Paris mais en province. Cela remonte déjà à un certain temps et j'ai peur de ne pas très bien me souvenir. Si je me réfère aux expositions que j'ai vues à l'époque pour parler du contexte, c'est incontestablement *Face à l'histoire* (1996, musée national d'Art moderne) qui m'a marqué. Le sous-titre en était : *L'artiste moderne face à l'événement*. En évitant à tout prix de faire une interprétation *a posteriori*, je dois admettre que seule reste dans ma mémoire la salle de Gilles Peress avec *Le silence, Rwanda 1994*. Je me souviens surtout des cadres noirs et d'une salle lugubre, plus que des photos, mais c'est certainement significatif ! Comme j'ai commencé à le mentionner, c'est la photographie intégrée au champ de l'art contemporain qui m'intéressait à l'époque – et c'est encore le cas aujourd'hui. Je voyais donc surtout des expositions qui n'étaient pas spécifiquement dédiées

Bruno Serralongue
Manifestation des tibétains à Jantar Mantar, New Delhi, à l'occasion du passage de la torche Olympique, 16 avril 2008, 127 x 158 cm, Ilfochrome collé sur aluminium, cadre et verre.

Série *Rise up, Resist, Return*, (New Delhi & Dharamsala) avril 2008, 12 photographies.
© Air de Paris, Paris

à la photographie, dans lesquelles celles présentées étaient en fait réalisées par des artistes qui ne se disaient pas photographes. Il s'agissait de projets spécifiques. A la Biennale de Lyon (1993) je me souviens d'avoir vu les photographies et le petit livre intitulé *Documents* d'Henri Bond et Liam Gillick, que j'ai d'ailleurs acheté. Il s'agit de photographies faites à partir d'informations diffusées par une agence de presse. Leur projet était relativement proche de ce que j'avais fait à Nice avec les *Faits divers*, c'est-à-dire des photographies réalisées à partir de la rubrique des faits divers du quotidien *Nice-Matin*, autrement dit choisir une situation pour réaliser des photographies plutôt que choisir des sujets. C'était ça qui m'importait, et je crois que c'était la même chose pour Bond et Gillick, l'inversion du rapport dans lequel le sujet est premier aux dépens des conditions de production des photographies. Pour être complet, la série des *Disjonctions* de Jean-Luc Moulène a toujours été importante à mes yeux du fait de ce même décalage : réaliser des photographies qui se placent de plein droit dans le champ de l'art en utilisant des procédures publicitaires.

TS : Le déclin de l'image de presse et les changements qui ont affecté le monde éditorial dans les années 1990 doivent, d'une certaine manière, avoir eu un impact, tant sur vous-même que sur votre production artistique. Vous étiez entré dans le champ de l'art mais avec des séries comme *Faits divers* (1996) et *Corse-Matin* (1997), c'est le rôle et le modèle du journalisme local que vous vous étiez appropriés. Pouvez-vous décrire le rapport critique que vous entretenez avec les méthodes de travail, les investigations et les usages rédactionnels du journalisme ? Quel constat faites-vous sur les ambivalences entre les deux pratiques ?

BS : J'ai commencé à répondre à cette question en me livrant à une rapide et partielle généalogie des œuvres qui ont compté pour moi dans ces années de formation (1990-1995). Bizarrement, la photographie de presse et son "déclin", de même que les transformations dans le champ de l'information journalistique ne m'ont jamais vraiment intéressé. De 1995 à ce jour, j'ai réalisé la plupart de mes séries photographiques en suivant un protocole assez strict et répétitif qui flirte avec le photo-reportage et surtout qui utilise les informations diffusées par les journaux (avant l'essor d'Internet) comme point de départ à des séries. A vrai dire, le rapport aurait pu s'arrêter là, mais l'événement médiatique, dans les années 1990, a connu une inflation importante liée à l'émergence des chaînes d'informations télévisées en continu et d'Internet : à partir du moment où le réceptacle existe il faut bien le nourrir – en l'occurrence par l'événement, qui devient de l'information. Or, mon propos dans *Faits divers* ou *Corse-Matin* était de travailler sur l'événement mais en le dissociant de l'information ; ou plus exactement de séparer ces deux éléments et de les recombinaisonner : que reste-t-il de l'information lorsqu'elle est déplacée de son contexte habituel de diffusion et de réception vers celui de l'exposition ? Telle est la question liée à ces deux séries qu'on pourrait reformuler de la manière suivante : que voit-on ? Ainsi posée, cette question a toujours été centrale dans la photographie de presse mais on peut repérer que le basculement de l'argentique vers le numérique (au milieu des



Bruno Serralongue
 Assemblée plénière à la Realidad (Chiapas).
 1996, 127 x 158 cm.
 Ilfochrome collé sur aluminium, cadre
 et verre.

Série *Encuentro*, 1996, 15 photographies.
 © Air de Paris, Paris.

années 1990 pour les agences de presse et journaux des pays riches, l'Afrique et l'Amérique du Sud suivant plus tard) lui a redonné une actualité. Je me souviens très bien du débat sur la manipulation de la photographie de presse : elle allait devenir à la portée de n'importe qui ayant des connaissances en informatique et donc jeter le discrédit sur la photographie de presse et les reporters. Ce que je voyais de positif dans ce débat, c'était qu'il permettait de réfuter l'idée barthésienne de la photo qui colle au réel. La photo comme empreinte m'a toujours paru une théorie suspecte. Je la considère avant tout comme servant les intérêts d'une profession.

TS : Vous vous êtes rendu plusieurs fois au Mexique au cours des dix dernières années (*Encuentro*, Chiapas, 1996 ; *La Otra*, 2006 ; *Mexico*, 2007) et, plus récemment, vous avez voyagé en Inde (*Rise Up, Resist, Return New Delhi & Dharamsala*, 2008). A quoi peut-on attribuer cet intérêt pour ces lieux, et où vous mène-t-il ? Est-il d'ordre géographique, politique, ou d'une autre nature ?

BS : Les séries sont bâties sur des sujets qui ont des points communs. Le plus important c'est que l'événement médiatique qui leur est associé n'est qu'une actualisation d'un problème qui reste, lui, ouvert et non résolu. Par exemple, la série *Encuentro* (1996) est liée à un événement qui s'est déroulé dans la jungle du Sud-Est mexicain pendant une semaine. A l'invitation du sous-commandant Marcos, porte-parole de l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), environ trois mille personnes venues du monde entier se sont réunies pour réfléchir sur différentes questions de société et notamment sur les changements à apporter pour plus d'égalité : question ouverte aux réponses variées qui continueront à exister une fois l'événement passé ; l'événement, ponctuel, avec sa propre autonomie et énergie, a servi d'amplificateur mais n'a pas été le lieu de la solution, plutôt celui du questionnement. Et je pourrais expliquer ainsi toutes les séries jusqu'aux plus récentes (*Kosovo An 01*, 2009). La photographie a souvent été associée à l'engagement politique, au militantisme. On photographie pour témoigner, pour dénoncer, parce que l'image photographique aurait un pouvoir particulier. On a souvent pu lire que la photographie de la fillette vietnamienne brûlée au napalm (Nick Ut/Associated Press, 1972) aurait suffi, avec quelques autres, à faire perdre la guerre du Viêt-nam à l'armée américaine. C'est aberrant. On voit dans cette construction ce qui est encore une fois refusé aux Nord-Vietnamiens : d'avoir réellement vaincu l'armée américaine. Ce seraient les images faites par les Américains (ou des Français, comme Gilles Caron – mais les Français ont aussi perdu leur guerre en Asie) qui auraient fait perdre l'armée US mais certainement pas les stratégies de combat développées par le Viêt-công. Finalement les Américains ont donc gagné, si ce n'est la guerre sur le terrain, au moins celle des images, c'est-à-dire celle de la construction de la réalité, de la mémoire, de l'histoire. Je dois à un texte que Serge Daney a écrit en 1975 (*L'Ordre du regard*) cette pensée sur les images d'enregistrement (celles qui s'impriment sur pellicule) comme prise de pouvoir : si les vaincus enregistrent eux-mêmes leur histoire, ils gagnent quand même parce que c'est leur témoignage qui restera. "N'oublions pas que les événements de la première partie de ce siècle ont été, le plus souvent, filmés du point de vue des détenteurs de caméras (donc de pays industrialisés, impérialistes souvent). Ceux qui avaient le monopole de la prise de vue criaient (au moyen aussi de la «théorie») que les vues prises (par eux) étaient objectives puisque l'œil de la caméra ne pouvait mentir. En fait, il leur fallait décourager les autres – les filmés – de chercher qui, quel point de vue, quels intérêts, se cachaient derrière l'objectif", précise Daney. Il ne faut pas regarder l'image, mais ce qui se cache derrière. Ce texte m'a définitivement fâché avec la qualification de "photographe engagé". Je me méfie de celui qui veut à tout prix témoigner car, paraphrasant Daney, je me demande tout de suite : quel point de vue, quel intérêt se cache derrière son objectif ? Face à eux, j'occupe une position volontairement ambiguë. Je suis guidé par une empathie pour les sujets que je photographie mais je décide de les photographier lors de moments instables et impersonnels que sont les événements médiatiques (par exemple, l'ouverture de la session parlementaire des députés tibétains en exil à Dharamsala en septembre 2008 qui a donné lieu à la série *Tibet in Exile* plutôt que la vie quotidienne des Tibétains voués à l'exil, en Inde



Bruno Serralongue, vendredi 28 avril 2006.
Région est de México (Iztapalapa, Iztacalco et Tlahuac). *Discours du délégué Zero au Colegio de Ciencias y Humanidades de la region Oriente*, 2006, 127 x 158 cm.
Ilfochrome collé sur aluminium, cadre et verre.

Série *La Otra*, 2006, 15 photographies.
© Air de Paris, Paris.

ou de par le monde). Ce n'est donc pas n'importe quel moment. Je l'ai choisi parce qu'il reflète ma défiance vis-à-vis du reportage photographique. Un reportage photographique nous prend par la main et la serre fort pour ne pas permettre que l'on s'échappe! Il est difficile d'y voir du hors champ. On est maintenu tout contre le sujet. Or, l'intérêt de l'évènement médiatique est qu'il est plein de hors champ. Et, pour répondre enfin à ta question, ce qui me guide, c'est cette recherche du hors champ dans ses multiples significations car c'est une zone de frictions, c'est là que se jouent les rapports de force.

TS : Comment se structure votre travail? D'abord des idées, des recherches, des attentes?

BS : Depuis les *Faits Divers*, une lecture quotidienne de la presse me sert de point de départ. La série *Risk Assessment Strategies* vient de la lecture d'une "brève" parue dans *Libération*. Un



Bruno Serralongue, *Passage*, zone industrielle
des Dunes, Calais, janvier 2008,
127 cm x 160 cm.
Ilfochrome collé sur aluminium, capot,
Plexiglas.

Série *Calais*, 2006-2008, 24 photographies.
© Air de Paris, Paris.

journaliste de la rédaction (les brèves ne sont pas signées) informait de l'existence d'une société anglaise, Centurion, qui proposait des stages de formation aux journalistes, photographes et cameramen envoyés sur des terrains hostiles. Internet m'a ensuite permis de recueillir plus d'informations et je me suis inscrit pour un stage d'une semaine (le stage de base : *Hostile Environment & First Aid*) en tant que photographe pigiste. Depuis (la série date de 2002), plusieurs articles et reportages ont pris ces stages de formation pour journalistes comme sujets. A l'époque, quelques lignes seulement (entre information et publicité) en mentionnaient l'existence. Progressivement c'est devenu un sujet digne d'occuper une double page avec photo ou deux minutes dans un journal télévisé.

TS : Concernant votre série *Calais* (2006-2008), dans laquelle vous essayez de saisir les conditions de vie des immigrants illégaux depuis que Nicolas Sarkozy a fermé les camps de réfugiés, je perçois un changement dans votre manière de travailler. Quel qu'ait été l'endroit où vous opérerez avant, vous étiez perçu comme un "outsider" curieux, cherchant le revers de l'événement et une perspective différente. En est-il de même dans cette série ? A-t-il été difficile d'aborder ces immigrants, de gagner leur confiance ? Quel était votre rôle et comment avez-vous agi ?

BS : La différence principale que je vois avec la plupart de mes séries, c'est que ce qui se passe à Calais n'est plus tout à fait de l'événement. Il s'agit de l'ordinaire, inacceptable, mais ordinaire, ce qui rend la situation encore plus inhumaine pour ceux qui sont forcés de la vivre. Comme il ne s'agit plus d'un événement ponctuel mais d'une situation durable ayant modifié en profondeur l'environnement géopolitique local et les rapports humains, l'approche devait être différente. J'y suis retourné à plusieurs reprises entre juillet 2006 et décembre 2008, date de la mise en *stand-by* de la série (non de sa fin mais de l'arrêt temporaire des prises de vue car je ne considère aucune série comme achevée). A Calais, entrer en contact avec les migrants est très facile. Ils ne sont pas invisibles même s'ils cherchent à se protéger des rafles policières en se retirant dans des terrains difficiles d'accès et en privilégiant les petites rues pour se déplacer. Les rapports sont surtout tendus entre migrants de différentes nationalités ou groupes ethniques. De nombreux morts sont dus à des règlements de comptes pour le contrôle des territoires, souvent des parkings de camions (donc des zones d'embarquement pour l'Angleterre). Ces morts rappellent qu'une véritable économie se développe là, sauvage et capitaliste : mort au plus faible. Les photographies sont faites à la chambre 20 x 25 cm. Cela a son importance. Je suis aussi lent qu'eux. Ils n'ont rien à faire de toute la journée. Ils restent en groupes et patientent en discutant jusqu'à la tombée de la nuit. Moi, je me déplace difficilement et je passe beaucoup de temps à ne pas faire de photographies. Je suis donc apparemment aussi désœuvré qu'eux. Et la curiosité pour un appareil étrange à l'allure démodée (ou futuriste) facilite les quelques échanges possibles avec ceux qui parlent anglais. Nous sommes sur des rythmes un peu identiques. Je sais où les trouver. Je connais les sentiers qu'ils empruntent, les raccourcis à travers les usines et les parkings qu'ils traversent ; cela me permet

de positionner mon appareil à un endroit que je trouve important (par exemple, à proximité d'une clôture ayant été découpée dans l'enceinte d'une usine chimique, permettant ainsi aux migrants de circuler à l'abri des routes et des patrouilles de police) et ensuite j'attends. Ce qui est très différent des autres séries où je découvre les lieux en même temps que je fais les photographies.

TS : Considérez-vous votre travail comme une alternative à la vitesse de flux des photographies de presse et à celle des autres médias d'information et, notamment, Internet ? comme une alternative au *storytelling* et à la narration littéraire ?

BS : Je produis des œuvres d'art. Je ne dis pas ça pour me vanter mais pour affirmer une position. Mes photographies sont destinées à être vues dans un certain contexte qui les fait appartenir à une certaine histoire dans laquelle elles prennent place et qu'elles continuent. Votre question devient : des œuvres photographiques destinées à être exposées dans des musées et des galeries peuvent-elles être des alternatives à la photographie de presse ou aux médias de masse comme Internet ? Bertolt Brecht répondrait par l'affirmative. Il continuerait en affirmant que c'est même le travail de l'artiste que de penser et produire des formes qui combattent celles qui sont portées par les médias dominants. Et je suis d'accord avec lui. En ce qui me concerne, tout oppose mes photographies à celles de la presse. Je les construis en attachant un grand soin à provoquer des écarts et des différences à tous les niveaux avec la photographie de presse, depuis la production jusqu'à la réception des photographies par les spectateurs. La photographie de presse est pour moi le contre-modèle sur lequel j'appuie mon travail. Et en travaillant sur des sujets habituellement visibles dans les médias de masse mais en les produisant et en les montrant autrement, j'espère favoriser des questionnements sur la fabrication de l'information, c'est-à-dire sur la fabrication de l'histoire contemporaine. Face à la réalité médiatique, je produis une subjectivité, plutôt qu'une alternative. Parce que je crois que l'alternative est vite récupérée, alors que la subjectivité résiste. Ce ne sont pas les images qui résistent, mais les hommes.

TS : Il semble évident que votre travail s'organise autour d'idées et de concepts plus qu'autour de l'image elle-même. Pouvez-vous nous parler brièvement de la relation que vous entretenez avec les textes que vous écrivez pour accompagner vos photographies : légendes des images, titres des séries, et informations détaillées ? Quelle est l'importance de cette articulation pour la compréhension de vos images ?

BS : Il y a les titres qui informent sur les lieux, les dates, les personnes qui sont photographiées. Les informations qu'ils donnent ne sont pas forcément visibles dans les images ou bien, au contraire, les titres sont des prélèvements d'informations textuelles contenues dans l'image comme le slogan d'une banderole : *No Justice No Peace*. Il y a ensuite le nom de la série qui

Vues de l'exposition Bruno Serralongue
au WIELS – Centrum voor Hedendaagse
Kunst, Bruxelles, 31 mars-31 mai 2009.



est le nom donné à l'événement par les organisateurs et/ou les médias, souvent dans la langue du pays où l'événement a lieu – *Encuentro* – mais aussi, en anglais, pour insister sur la portée internationale de l'événement : *World Social Forum*. Enfin, chaque série est accompagnée d'un texte de présentation que j'écris à partir d'une compilation d'articles de journaux et qui rend compte des enjeux de l'événement mais aussi des critiques et des interrogations formulées à son encontre : "La seconde phase du Sommet mondial sur la société de l'information s'est tenue à Tunis du 16 au 18 novembre 2005. Les représentants des 170 pays participants ont réitéré, dès l'article 1^{er} de l'Engagement de Tunis adopté à l'issue du Sommet, leur «soutien sans faille à la Déclaration de principes et au Plan d'action adoptés à la première phase du smsi à Genève en décembre 2003». Le texte pose surtout les bases d'une réforme de la «gouvernance» de l'Internet, vers une gestion internationale. Pour ce faire, une nouvelle institution, le Forum pour la gouvernance de l'Internet (Internet Governance Forum, *IGF*) a été fondée. Y siègeront les gouvernements, mais aussi les représentants du secteur privé, de la société civile et des organisations internationales. Dans le même temps, les journalistes et les organisations non gouvernementales ont relevé les graves atteintes portées par le gouvernement tunisien à la liberté d'informer et aux droits de l'homme avant et pendant la durée du Sommet : intimidations de certains délégués, violences envers les journalistes, noyautage des réunions de la société civile par des «hommes de main» du régime du président Ben Ali, conférences de



Vues de l'exposition Bruno Serralongue
au WIELS – Centrum voor Hedendaagse
Kunst, Bruxelles, 31 mars-31 mai 2009.



Bruno Serralongue
La pause, Tibetan Handicraft Production Society Ltd,
McLeod Ganj, 12 septembre 2008,
2008 , 127 x 158 cm
Ilfochrome collé sur aluminium, cadre et verre.

Série *Tibet in Exile* (McLeod), septembre 2008,
12 photographies. © Air de Paris, Paris.



Bruno Serralongue, Département d'histoire orale, Library of Tibetan Works and Archives, complexe gouvernemental tibétain en exil, Gangchen Kyishong, 21 avril 2008, #2, 127 x 158 cm.
Ilfochrome collé sur aluminium, cadre et verre

Série *Rise up, Resist, Return* (New Delhi & Dharamsala)
avril 2008, 12 photographies. © Air de Paris, Paris

presse et discours censurés (notamment celui du président de la Confédération helvétique lors de la cérémonie d'ouverture). D'où la question, formulée par de nombreux observateurs : pourquoi ce sommet en Tunisie ?"

TS : Etant donné la nature de votre travail, cela fait-il une différence d'être inclus dans une exposition de groupe ou dans une exposition thématique du type "The Bitter Years", Luxembourg, ou d'être présenté dans une exposition personnelle comme celle qui a lieu actuellement au WIELS à Bruxelles, qui prend presque l'allure d'une rétrospective ?

BS : Au WIELS, j'ai eu carte blanche pour penser une exposition sur un étage entier du centre d'art. Je ne souhaitais pas organiser une rétrospective. J'ai donc présenté des photographies récentes et en assez petit nombre par rapport à l'espace disponible. Plusieurs murs étant laissés nus, sans information, j'ai opté pour des séries complètes qui ont chacune un format particulier. J'envisage l'espace d'exposition comme un lieu où sont diffusées des informations. L'information c'est aussi une question de formats, au sens télévisuel comme au sens plus traditionnel de dimensions. C'est-à-dire que ce n'est pas seulement l'espace mais le temps (la durée) qui est en jeu lorsque l'on parle d'information. J'ai donc pensé au temps de réception des œuvres comme à un fil conducteur possible. On entre dans l'espace d'exposition par un diaporama, *Les Manifestations* (1995), composé de 691 diapositives dont chacune ne sera visible qu'une seule fois pendant la durée totale de l'exposition. Elles ont été prises pendant les manifestations de novembre-décembre 1995 contre le "plan Juppé" de réforme du service public, de la retraite et de la Sécurité sociale. Chaque diapositive est projetée pendant 32 minutes. Le spectateur fait face à une image fixe dont il sait, bien que le panier n'avance pas, qu'elle appartient à un ensemble d'images plus vaste (le dispositif de projection est visible). La même image se pose et reste : plus de défilement. Le spectateur quittant la salle de projection peut être déçu, emportant avec lui une idée d'inachèvement et d'incompréhension. De part et d'autre de cette salle de projection, des ouvertures permettent d'accéder à la suite de l'exposition qui se compose de trois séries : *Calais* (2006-2008) et deux réalisées en Inde sur les réfugiés tibétains (*Rise Up, Resist, Return New Delhi & Dharamsala*, avril 2008, et *Tibet in Exile, Dharamsala*, septembre 2008, comprenant chacune 12 photographies). Les deux séries indiennes sont regroupées ensemble sur une ligne et font face aux photographies des migrants afghans, mais la salle de projection empêche le regard d'englober toutes les séries. On voit l'une ou l'autre mais pas réellement les deux à la fois. Le spectateur est mis en présence de deux dispositifs d'accrochage : les photographies de la série *Calais* sont des grands formats (130 x 160 cm) et sont isolées les unes des autres par un espace important alors que les deux séries indiennes sont de petits formats (42 x 52 cm) et elles sont alignées. Dans un cas, nous avons un "effet tableau" alors que l'autre se rapproche de la manière dont les photographies de reportage sont accrochées au mur au festival Visa pour l'image de Perpignan. Donc, d'un côté des singularités, de l'autre une narration. Au gré de son parcours, le spectateur est confronté

à des images d'événements dont il a une connaissance préalable par les médias (en tout cas, la possibilité existe). L'information est donc répétée mais pas exactement et surtout chaque événement est traité différemment, dans sa singularité. Cette carte blanche est très différente de ma participation à l'exposition "The Bitter Years" au Casino Luxembourg où les commissaires ont choisi trois photographies appartenant à la collection du FRAC Poitou-Charentes. Là, le travail de chaque artiste compte moins que le projet curatorial qui fait tenir ensemble vingt-deux propositions différentes. On est toujours un peu spectateur lorsqu'on participe à une exposition de groupe ; de producteur on devient récepteur, et cette place est très intéressante.

TS : Dernière question ? Seriez-vous d'accord avec l'affirmation suivante : l'œuvre réalisée par Bruno Serralongue au cours des vingt dernières années n'est en fait qu'une seule et même œuvre photographique. C'est sa manière propre d'exprimer comment raconter une histoire alternative.

BS : Oui.

TS : D'accord. Cette très courte réponse en appelle une autre, la toute dernière, sur la façon dont vous entendez poursuivre vos recherches. Quels sont vos prochains projets ? Je veux dire par là, quelles nouvelles images et nouvelles perspectives allez-vous produire et cela en relation avec des expositions, des publications... et aussi l'enseignement ? Vous avez mentionné que vous dirigez actuellement un atelier pour les étudiants abordant les questions de la recherche, de la morale et de l'engagement...

BS : Je garde certains projets en tête pendant des années. Je me suis intéressé au Kosovo dès 1991 mais c'est seulement cette année que je suis allé faire une série dans ce nouveau pays. J'ai choisi la date du 17 février 2009 pour photographier les célébrations du premier anniversaire de l'indépendance du Kosovo. Pour être honnête, j'ai attendu – sans trop savoir quoi ! – en construisant une archive et j'ai choisi un moment de tension, un moment médiatique, un moment officiel pour faire des photographies. Je souhaite prolonger cette série en retournant là-bas pendant quelques années, pas nécessairement au moment de l'anniversaire, en laissant ouverte la possibilité d'autres moments. Ce sont peut-être ces photographies que je montrerai l'année prochaine lors d'une exposition monographique au Jeu de Paume à Paris, en juin 2010. Un catalogue, coproduit avec le WIELS, devrait accompagner l'exposition.



Bruno Serralongue, *KRS One on Stage*
(Washington D.C.), 1998, 128 cm x 157 cm.
Ilfochrome collé sur aluminium,
cadre et verre.

Série *Free Tibet*, 1998, 7 photographies.
© Air de Paris, Paris