



Conversation Piece

(<http://www.conversationpiece.fr>)

Le blog

[ENTRETIEN] Dans le cadre de l'exposition « Chassés Croisés », nous sommes allés à la rencontre de Bruno Serralongue. Cet artiste qui place la photographie au cœur de son travail revient avec nous sur la série « Calais » qu'il a réalisée pendant plus de deux ans et demi, et dont les œuvres *Abri 5* et *Abri 7* sont présentées dans l'exposition. Il évoque également son dispositif de travail et les *situations* qu'il tente de capter dès lors qu'il s'intéresse à un évènement ou une actualité.



(<http://www.conversationpiece.fr/wp-content>

[/uploads/2015/01/@1_serralongue.jpg](#))



(http://www.conversationpiece.fr/wp-content/uploads/2015/01/@bs_calais_abris05.jpg)

Delphine David / Dans les deux premières salles de l'exposition « Chassés Croisés », nous avons pris le parti de ne pas présenter frontalement la figure du migrant, en abordant davantage la notion de flux et, de façon plus poétique, les traces laissées par ces personnes. Vos photographies *Abri 5* et *Abri 7* ont suscité un grand intérêt, elles représentent des refuges construits par les migrants dans la région calaisienne. La composition est très poétique, évoquant au premier regard un paysage. Elles correspondaient ainsi tout à fait à notre démarche. Que pouvez-vous nous dire sur cet aspect, sur le fait de dévoiler la présence en évoquant l'absence?

Bruno Serralongue / Il ne s'agissait pas uniquement de montrer les abris ou les traces laissées par les migrants après leur passage, mais aussi la précarité et la fragilité qui est la leur pendant ces semaines ou ces mois où ils sont à Calais. J'ai ainsi laissé volontairement de côté tout ce qui est de l'ordre du rapport avec les associations pour centrer le regard sur la question de la fragilité.

Les migrants ne peuvent pas prendre racine, tout est régulièrement détruit. Les abris sont représentatifs de l'état intermédiaire dans lequel ces personnes se trouvent. On ne sait jamais vraiment quel est l'état de ces refuges, s'ils sont en construction ou s'ils viennent d'être détruits par la police. Ce sont des formes qui ne sont pas abouties, elles sont inachevées et instables.

Le quotidien de ces migrants, c'est aussi l'attente, des personnes qui sont regroupés autour du feu, etc.

Il y a donc l'idée de fragilité mais également la question de la présence fantomatique de ces gens qui circulent en permanence dans la ville ou ses alentours. C'est une présence visible et qui, en même temps, ne laisse pas de trace. La première raison est que les migrants ne veulent pas rester à Calais, leur but est vraiment d'aller en Angleterre. Pour eux ce sera alors la fin du voyage et le commencement du remboursement de leur dette. La plupart d'entre eux a généralement payé entre dix et quinze mille euros le passage depuis des pays comme l'Afghanistan ou l'Érythrée.

Ensuite, on peut dire que c'est une présence qui ne laisse pas de trace parce que les moindres marques d'abris en dur sont détruites par la police et les services municipaux de Calais.

L'enjeu de cette série était donc pour moi de montrer à la fois les êtres humains mais peut-être davantage la situation qui leur est faite. Cette situation quasi inhumaine dans laquelle ils sont obligés de vivre pendant des mois. En sachant que certains, ceux qui viennent d'Afghanistan par exemple, ont commencé leur trajet il y a peut-être déjà trois ans.

Ça me semblait donc intéressant pour cette série sur Calais de travailler autour de cette question de la présence fantomatique, de ne pas chercher à tous prix à entrer en contact avec les associations et de ne pas faire entrer les migrants systématiquement dans l'image.

DD / Vous travaillez sur le terrain avec un imposant dispositif, une chambre photographique. Dans ce cadre, comment se passait le contact avec les migrants et plus généralement quels étaient les problèmes que pouvait poser ce type d'outil ?

BS / C'est vrai que j'ai mis la contrainte assez haute pour Calais en travaillant avec le plus gros modèle de chambre photographique, celui qui donne des négatifs vingt par vingt-cinq centimètres, c'est quasiment un tirage en soi. J'ai aussi travaillé seul, comme à mon habitude.

Mais pour moi c'était l'outil le mieux adapté au projet. Calais est un lieu qui a été considérablement défraîchi par les médias, il y a des couches et des couches d'images qui ont été données. Cela m'a amené à me poser des questions avant de commencer la série : quelles images je peux faire, quels types de situation je peux mettre en place ? Au terme de positionnement je préfère celui de situation.

C'est là où j'ai décidé d'utiliser la 20 x 25 cm. Pour moi, c'était expérimenter une situation limite

de la photographie. Cette technique me semblait être une réponse possible à la situation des migrants, sans être pour autant un équivalent.

J'ai donc pris ce type de chambre pour expérimenter à ma façon cette situation particulière. C'est une manière spéciale de faire des photographies dans une situation qui est très médiatique. L'idée est de changer, de faire un pas de côté par rapport à l'équipement photographique des reporters.

Par ailleurs, la prise de vue photographique est très lente et nécessite l'accord des gens qui sont photographiés. Il n'y a pas moyen de saisir des personnes sans qu'elles le sachent. Cela suppose obligatoirement une relation, un contact avec elles.

Ça oblige aussi à faire très peu d'images, une à deux par jour pour moi c'est suffisant.

Finalement on passe beaucoup de temps à ne pas faire d'image mais à repérer les lieux, à être avec les gens, à voir comment les habitudes se créent pour les migrants.

Ils sont souvent dans les mêmes lieux, ils ont leur propre territoire. Il faut repérer toute cette topographie particulière et après penser à un cadrage et faire la photographie.

DD / Vous avez évoqué les couches d'images médiatiques. Vous mettez en réalité en place une véritable méthode de travail à partir de l'actualité, en vous plaçant à la marge des informations diffusées dans les médias, en essayant de retranscrire cette actualité avec le plus d'exactitude possible. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce dispositif?

BS / L'idée est de prendre en compte toutes les images qui sont régulièrement faites par les photographes de presse, mais également par les réalisateurs de cinéma, les documentaristes, etc.

Je travaille toujours avec cette masse d'images et je m'interroge alors sur la façon d'aborder un sujet très médiatique, d'ordre social et politique, avec ma propre lecture des images et mon propre équipement.

J'aime travailler sans intermédiaire, constater directement les choses par moi-même. C'est aussi pour cela que je n'étais pas vraiment en contact avec les associations pour la série « Calais ». Je n'ai pas envie de travailler avec une couche supplémentaire, un regard intermédiaire. Je ne cherche pas vraiment à me mettre à la périphérie des événements mais il y a cette notion de distanciation qui est assez importante chez moi.

Simplement parce que les médias aimeraient détruire cette idée de la distance en voulant être au plus près de l'évènement, au cœur de celui-ci. Je considère qu'un regard critique ne peut se porter que s'il y a un peu de refroidi, de distance. Il faut que l'image soit composée de manière un peu complexe, pas simplement focalisée sur la figure du migrant, mais aussi sur le contexte dans lequel il s'inscrit. Une image doit vraiment fonctionner à différents niveaux.

Ce qui m'intéresse également, c'est la façon dont les médias créent une situation dans l'esprit des gens qui parfois n'a strictement rien à voir avec ce qui peut être vécu au quotidien. Il y a un vrai décalage. Ça ne veut pas dire qu'ils mentent ou qu'ils racontent des choses qui sont fausses, mais c'est très parcellaire. Hors c'est la parole normative, c'est celle avec laquelle on se crée maintenant notre propre représentation du monde et de la société dans laquelle on vit. Ils ont une responsabilité sur la manière dont on perçoit ces événements.

Par ailleurs, j'ai une pratique et une analyse de l'image qui relève à la fois du médium photographique et de l'histoire de l'art. Pour moi il est évident que la photographie va à l'encontre de l'image-tableau, l'image unique, qui voudrait réunir sur une seule surface sensible tout un univers. Je pense que l'enjeu de la photographie c'est au contraire la dilatation, la dispersion. Ça passe par la remise en cause de l'image unique et par l'acceptation du travail en série qui permet de déployer peut-être plus de complexité. On peut faire un rapprochement avec les médias qui, selon moi, réalisent de plus en plus des images-tableaux.

DD / Où est-ce que vous vous situez dans cette fameuse ambiguïté de la photographie qui serait à la fois un peu de l'art et un peu un documentaire?

BS / Très clairement, je me définis comme artiste. Bien sûr mon outil de travail est la photographie mais ce qui m'intéresse ce n'est pas simplement de produire des images mais également de savoir comment l'image peut être un moyen d'action sur la société. Je cherche à produire des situations qui font que l'image est plus un moyen, un vecteur qu'un but en soi. Le processus est aussi important que l'image finale.

Il y a un certain aspect documentaire puisque ce qui m'intéresse c'est l'immersion dans le réel. Je pense que l'aspect documentaire sous-entend une image où l'auteur se retire peu à peu au profit d'un cadrage de la réalité avec des effets de style le moins présent possible.

On peut aussi porter un regard esthétique, notamment pour les Abris de la série « Calais ». L'enjeu de l'œuvre est de préserver tous les types de regards. Un architecte pourra y voir l'ingéniosité que les migrants ont dans la construction de tels abris, un urbaniste verra autre chose, un photographe encore autre chose, etc.

Pour moi, c'est vraiment l'enjeu de la pratique artistique de laisser ouvert. Et ce n'est pas parce que le sujet est dur que l'image doit être trash ou prise de travers, mal cadrée, floue, etc.

Je ne crois pas qu'il y ait une adéquation nécessaire entre le sujet et sa retranscription. Moi ce qui m'intéresse au contraire c'est de partir d'un sujet qui peut être dur, que ce soit les migrants à Calais, les conflits sociaux, etc., et de porter dessus un certain type de regard que les médias ne portent pas. Je travaille ainsi à des images moins émotionnelles que celles des médias.

DD / Est-ce que vous avez l'impression de faire un travail archéologique lorsque vous glanez des informations sur un sujet et en allant ensuite sur le terrain dénicher des strates de réel, faire des constats, etc. ?

BS / C'est vrai que le travail du photographe a à voir un peu avec celui de l'archéologue, bien que ce dernier creuse pour trouver des traces d'une vie passée, alors que le photographe reste plutôt à la surface. Le travail photographique est horizontal alors que celui de l'archéologue est vertical. C'est une surface qui a beaucoup à voir avec le temps. Il y a des points de contact assez évident entre mon travail et les méthodes de l'archéologue. Surtout quand on retourne régulièrement sur le lieu, ce qui a été mon cas pour Calais durant deux ans et demi. Il y a donc cette idée d'épuiser un lieu, de voir ce qui est nouveau, ce qui a changé, ce qui reste néanmoins des camps passés.

L'idée d'archéologie renvoie également pour moi à Michel Foucault et à « L'archéologie du savoir ». Le philosophe Pierre J. Truchot a écrit un texte sur mon travail dans lequel il traite justement de M. Foucault. Je me reconnais dans ces textes. Il parle assez peu de photographie et en même temps je pense que toute sa pensée est articulée autour de ce médium, ou plutôt s'applique à ce médium. Il a axé une partie de son travail sur les dispositifs de pouvoir, et je pense que l'appareil photographique en est un par excellence. Il faisait d'ailleurs partie au 19ème siècle des outils dont disposaient l'État et le pouvoir.

DD / Pour terminer cet entretien, pouvez-vous nous dire quels sont vos projets et vos actualités en cours et venir ?

BS / Les images de la série « Notre-Dame des Landes » et de « Calais » vont être associées dans une exposition à Genève, au Mamco. Elle commencera en février prochain.

J'associerai également à ces deux séries les images du conflit social de Florange.

Mon travail actuel, c'est donc de réfléchir à l'association des images de ces trois séries qui ont pour moi un lien très fort. Ces trois séries abordent de manière différente la question de la précarité aujourd'hui. L'idée est de créer des liens sur une situation à laquelle on n'échappe pas nous non plus.

La multiplication de ces exemples a tendance à faire basculer ou à changer notre manière de penser notre rapport à la vie ou à la société dans laquelle nous vivons.

Mes autres projets photographiques peuvent venir du jour au lendemain, c'est comme ça que je travaille depuis plusieurs années et je pense aussi que c'est lié à la spécificité du médium

photographique. Je peux voir un sujet qui traverse la presse et qui va m'interpeler. Ça peut être très lent comme très rapide.

Ill. Bruno Serralongue, *Abri #5* et *Abri #7*, série « Calais », 2007, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Courtesy Bruno Serralongue

☺