

Bruno Serralongue

L

'une des deux séries inédites de travaux photographiques publiées dans ce numéro de Frog vous a conduit à Lesbos, en Grèce. Voulez-vous bien commenter le choix de cette destination ?

*Interview
par
Éric Troncy,
autoportrait
par
Bruno
Serralongue*

Chaque série provient de la série précédente. Pendant une dizaine d'années, j'ai été sensibilisé à ces questions de migration et de réfugiés : j'ai fait cette série que j'ai appelée *Calais*, consacrée aux migrants qui cherchent à aller en Angleterre et sont bloqués durant des mois, dans l'attente du « bon » camion qui leur fera franchir la Manche. Au tournant des années 2014-2015, lors de ce que la presse a appelé « la crise des réfugiés », il n'était plus seulement question de Calais dans les journaux français mais aussi de la porte d'entrée des migrants sur le territoire

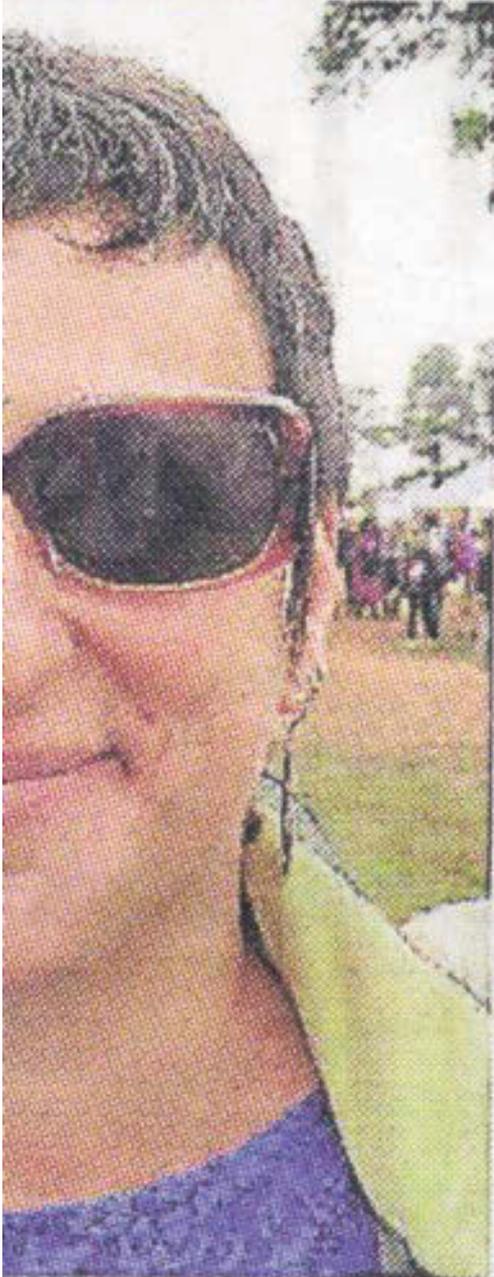
européen, en l'occurrence les îles grecques de Lesbos, Kos ou Chios... Comme avec Calais j'étais au niveau de la « porte de sortie » de l'Europe, c'est-à-dire avec des gens qui étaient en somme à la fin de leur voyage – puisque leur destination finale était l'Angleterre – je me suis dit qu'il serait intéressant d'aller voir aussi l'une des portes d'entrée, qui est la Grèce. C'est comme ça que j'ai pensé à aller à Athènes et sur les îles grecques, pour voir comment c'était, comment les migrants étaient accueillis, traités, comment les associations s'organisaient. Puisque, bien sûr, ce n'est pas seulement l'État qui gère mais, comme à Calais, les associations qui sont très présentes, qui aident le gouvernement grec et les institutions européennes à gérer cette situation.

— Dans ce cas précis et en général, partez-vous avec une idée précise de ce que vous allez trouver en arrivant sur place ou bien l'incertitude est-elle totale ?

L'incertitude est totale. Je pars souvent avec des images en tête, des images que tout le monde peut avoir, celles que l'on voit dans les journaux ou à la télévision. Pour Lesbos : les arrivées multiples et répétées des réfugiés syriens en canots à moteur sur les îles, et donc sur les plages qui sont habituellement remplies de touristes. Elles sont partagées désormais entre les touristes et les bateaux de migrants qui arrivent. Je suis parti avec ces images en tête et aussi avec, à l'esprit, le décompte des morts, c'est-à-dire les bateaux qui coulent avant d'arriver à destination. Le point de départ est toujours à peu près le même pour moi : ce dont les journaux parlent et ce que j'en retiens. Ensuite je fais avec ce que je trouve sur place, avec mes propres moyens et mes propres compétences.

— Bien que le point de départ passe toujours par une forme assez conventionnelle de presse, vos intentions, en vous rendant à Lesbos comme ailleurs, sont-elles de l'ordre du journalisme ou de l'ordre de l'art ?

Uniquement de l'ordre de l'art. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est de faire se rencontrer les domaines qui sont peut-être distincts mais relèvent tous deux de la photographie : la pratique artistique d'une part, et la pratique appliquée qu'est le photojournalisme d'autre part. Le même médium – la photographie – peut être utilisé de manières différentes, parfois par la même personne. Dans l'histoire, beaucoup de photographes





que l'on considère désormais comme des artistes photographes ont travaillé pour la presse, au XX^e ou au XXI^e siècle. L'exposition Walker Evans à Beaubourg fournit de cela un bon exemple : c'est un photographe qui a un travail d'auteur reconnu mais qui, finalement, a travaillé toute sa vie pour la presse, notamment pour le magazine *Fortune*. Cette porosité existe. Dans la photographie, le modèle un peu hégémonique de la pratique du photoreporter a servi à définir une norme photographique : se rendre à un endroit, photographier au plus près de l'événement, avec cette croyance que la proximité va nous faire comprendre l'événement. Mon travail consiste à modifier ce modèle, à le remanier pour en faire autre chose dans le champ de l'art – mais à la frontière. Je ne me sens ni photographe de presse ni journaliste. Je n'ai jamais travaillé pour la presse, en dépit de ce qui est écrit sur internet où l'on peut lire que j'ai tout d'abord travaillé pour la presse et ensuite pour l'art. Cette rumeur existe probablement car c'est ce qu'ont fait nombre de photographes reconnus aujourd'hui dans le champ de l'art, ils ont travaillé tout d'abord dans la presse. Au tournant des années 1990-2000, au moment où la photographie documentaire était très exposée dans le champ de l'art, beaucoup de photographes travaillant pour la presse ont été exposés, comme Gilles Perez ou Luc Delahaye, pour les plus représentatifs de ce basculement. J'ai été associé à cela alors que mon parcours est différent : j'ai fait des études d'art et n'ai été intéressé que par la pratique artistique de la photographie. En revanche, j'ai toujours

eu un intérêt prédominant pour celle qui touche à la société, au monde, à la politique – ce qui naturellement me rapproche paradoxalement de la photographie de presse qui s'intéresse aussi aux questions de société et de politique.

— *Vous évoquez vos études : votre projet esthétique était-il déjà abouti alors que vous étiez étudiant à l'École de la photographie d'Arles ? Il me semble que vous avez su assez rapidement ce que vous alliez faire, quelle œuvre vous alliez faire.*

Je ne l'ai pas forcément su à Arles... J'ai commencé par des études d'histoire de l'art à l'Université de Paris 1, où j'ai passé une maîtrise consacrée à la photographie de Raoul Ubac, et par extension je me suis intéressé à la photographie surréaliste des années 1930 et à la photographie des années 1920 et 1930 en Allemagne et aux États-Unis. Ça m'a donné envie de pratiquer moi-même la photographie, je suis donc allé à Arles où j'ai passé trois ans et j'ai souhaité poursuivre ensuite cette pratique de la photographie à l'École d'art de la Villa Arson, à Nice, jusqu'en 1995. C'est au moment de mes études à Nice qu'est né cet intérêt pour un travail lié à celui de l'information et de la presse : j'ai produit deux séries dont l'une, intitulée *Faits divers* (1994-1995), est composée de photographies réalisées à partir d'un événement trouvé dans la presse – un événement local, un fait divers – sur lequel j'essayais ensuite d'imposer une photographie.



— *Cette série des Faits divers, c'est votre premier travail ?*

Il y a des photographies un peu antérieures, que j'ai réalisées à Arles, qui sont des photographies de nuit, en noir et blanc ou en couleur, qui ont un rapport à la peinture plus important. Ce sont des images réalisées sans trépied, dont la prise de vue peut être bougée. Je les ai montrées une fois, il y a assez longtemps, mais plus depuis 1998. Donc les *Faits divers* sont la première série, d'autant que de là ont découlé beaucoup d'autres séries, et finalement ce programme que je suis encore, avec ce rapport à l'information et l'image de presse, ce que l'on perçoit d'un événement, sa construction, sa diffusion.

— *Vous parliez tout à l'heure des normes définies par la photographie de presse pour instruire le champ de la photographie d'art – ce qui vaut aussi pour la photographie publicitaire : on voit comment aujourd'hui, par exemple, l'œuvre photographique de Guy Bourdin peut informer la photographie artistique – et pourtant, lorsqu'on évoque votre travail, on accorde souvent beaucoup plus de place à sa signification qu'à sa forme. Or il me semble que sa forme est vraiment très marquée, très définie : on peut reconnaître au premier coup d'œil une photographie de Serralongue.*

C'est parce que vous vous intéressez à la photographie ! C'est un phénomène intimement lié à la photographie : on regarde en

général son contenu avant sa forme. Ce que la photographie nous dit vient en premier et ensuite, peut-être avec un regard plus conscient, plus attentif, on peut s'intéresser à la forme. Certes, la photographie plus abstraite invite à regarder sa forme avant toute chose, mais ce pour quoi ce médium a été pensé fait qu'il a tendance à s'effacer au profit de ce qui est représenté. Mais je comprends d'autant mieux cette remarque que je travaille énormément la forme.

— *D'autant que vous utilisez désormais toutes sortes d'appareils photo, de la chambre à l'iPhone – ce qui est assez nouveau dans votre travail. Qu'est-ce qui vous a conduit à cette sorte d'ouverture ?*

Un peu contraint et forcé. Je suis d'une génération où la photographie n'était qu'analogique, et où savoir si telle image était analogique ou numérique ne se posait pas : au début des années 1990, il n'y avait pas le choix. Et puis progressivement, bien sûr, la photographie numérique a fait son apparition et elle est devenue de qualité suffisante pour « remplacer » la photographie argentique, quitte à la détrôner ou à la remplacer complètement. Jusqu'à une période assez récente, j'ai utilisé un système défini une fois pour toutes : la photographie analogique est un système défini depuis le XIX^e siècle, depuis le milieu du XX^e siècle pour la photographie en couleur. Il n'y avait pas, tous les six mois, de nouveau capteur permettant l'adjonction de millions de pixels



La photographie peut puiser dans sa propre histoire, qui est suffisamment riche, pour justifier sa présence dans le champ de l'art.

supplémentaires : la photographie était un système clos, simple, mécanique, à la portée de tous – pour la photographie en noir et blanc en tous cas, la photographie en couleur étant plus contraignante. Disons que j'ai vécu ces dernières années de stabilité, et puis le papier a commencé à manquer : l'Ilfochrome que j'ai utilisé de 1993 à 2014, les films Kodachrome, ont commencé à manquer. Et puis ce sont les labos qui ont commencé à fermer, remplacés par d'autres qui faisaient des impressions jet d'encre... il a donc bien fallu suivre le mouvement, et j'ai commencé à acquérir des boîtiers numériques. Forcément, ça change un peu la manière de travailler. C'est d'autant plus important pour moi qui ai bâti tout mon travail sur une sorte d'écart, et même une série d'écarts avec la photographie de presse. Que ce soit argentique ou numérique, la manière de travailler des photographes de presse n'a pas fondamentalement évolué. En ce qui me concerne, venant de la photographie argentique à la chambre, sur trépied, et travaillant désormais pour certaines séries avec un appareil numérique 24x36mm, le changement est évidemment plus important. Et j'ai dû réfléchir à une nouvelle forme à donner aux photographies.

— *L'une des singularités de votre travail à un certain moment était justement cette disproportion, on dirait même cette inadéquation naturelle, entre le matériel utilisé – la chambre photographique, le trépied – et l'ambition de documenter un événement par essence mouvant et parfois même fugace. Il a donc fallu se défaire de cette singularité et, d'une certaine manière, banaliser votre façon de travailler ?*

Oui et non, car le travail principal est toujours réalisé avec une chambre photographique, sur trépied et avec des films argentiques. Pour la série à Lesbos, j'étais parti avec un appareil moyen format argentique dans l'idée de faire essentiellement des repérages. Je suis donc les règles définies avec la série des *Faits divers* au début des années 1990. Le travail numérique est venu un peu par la bande, sans y réfléchir tant que ça. Je travaillais toujours

à la chambre et faisais quelques photographies « en plus », en numérique, qui ont progressivement donné lieu à quelques séries.

— *Pour cette série réalisée à Lesbos, qui est publiée dans ce numéro de Frog, vous avez recadré certaines de vos images, ce qui m'a surpris car je pensais qu'elles étaient composées de telle sorte qu'il n'était pas possible, justement, de les recadrer. Donc ce que nous voyons ici ne correspond pas nécessairement à ce que nous verrons dans le cas où ces images deviennent des « œuvres ». C'est d'autant plus troublant que le caractère extrêmement construit et composé de vos photographies participe de l'identité et donc de l'identification de votre travail.*

Cette forme a été construite pour *Frog*. Qu'il s'agisse de la série à Lesbos, ou de l'autre série réalisée pour *Frog* à propos de Standing Rock et des indiens qui se battent contre la construction d'un pipeline, il s'agit très précisément d'une œuvre destinée au magazine. Nombre de ces photographies n'existeront que dans ces pages, notamment toutes celles réalisées avec un petit appareil compact numérique, qui sont des images un peu intermédiaires, qui n'ont de sens que dans le montage qui a été fait pour *Frog*. Puisqu'il s'agissait de créer une forme spécifique, je me suis autorisé à recadrer des photographies. Ce qui est intéressant, c'est parfois la confrontation de deux images sur deux pages en vis-à-vis : il y avait des enjeux et des rapports d'échelle très différents de ceux qui s'imposent dans le cas de photographies exposées au mur. Pour répondre un peu plus à cette question de la forme, qui est effectivement centrale, je dirais que si je veux que mes photographies soient vues dans le champ de l'art et dans ce champ-là uniquement, c'est parce que c'est dans ce champ qu'on se pose en priorité et « consciemment » ces questions de forme. Dans les autres champs où la photographie est utilisée, la forme est là mais c'est un peu un non-dit et on ne la questionne jamais vraiment. Or en ce qui concerne la photographie, la forme est essentielle car c'est par cette forme qu'on perçoit le monde. C'est là où se logent toutes les possibilités de montage, de trucage.







— *Justement, l'un des derniers grands soubresauts historiques de cette discipline – les photographes de l'École de Düsseldorf – a mis en avant la manipulation numérique de l'image et aussi des formats assez spectaculaires. Chez vous, les formats ne sont jamais spectaculaires, si on les compare à ceux d'Andreas Gursky pour prendre l'exemple le plus flagrant. Quelle a été sur vous l'influence de l'École de Düsseldorf ?*

Je l'ai découvert lorsque j'étais à Arles, au début des années 1990. Gursky a commencé à travailler au début des années 1980, soit dix années plus tôt. À Arles – et c'était l'un des points forts de cette école – on emmagasinait tout un tas d'informations, on voyait vraiment beaucoup de choses très contemporaines. J'avoue que la découverte des premières images de Gursky a été pour moi très impressionnante – pas de la même nature que la découverte de l'œuvre photographique de Jean-Luc Moulène, qui a été celle qui m'a le plus marqué. Ces images m'ont frappé, que ce soient les vues de montagne ou celles plus urbaines avec des personnages. Ce qui m'a intéressé c'est bien sûr le rapport qu'elles entretenaient avec l'histoire de l'art, la peinture du XIX^e siècle. Quant à ses effets sur moi, cela m'a probablement conforté dans l'idée que la photographie avait sa place dans le champ de l'art, ce qui n'allait pas de soi à cette époque. La photographie qui était un peu mieux considérée à l'époque se présentait sous forme d'installations, se déployant dans l'espace, et certainement pas comme un objet accroché au mur. L'École de Düsseldorf a apporté cela, en posant la question : la photographie doit-elle se référer nécessairement à la peinture, comme un modèle qui viendrait la justifier ? J'avais le sentiment qu'il n'en était rien. La photographie peut puiser dans sa propre histoire, qui est suffisamment riche, pour justifier sa présence dans le champ de l'art.

— *C'est ce qui vous a intéressé chez Jean-Luc Moulène ?*

Absolument. C'est une œuvre que j'ai aussi découvert tardivement, toujours dans les années 1990, alors qu'il œuvrait depuis plus de dix ans (la série des *Disjonctions* a débuté en 1984). J'ai été frappé par une certaine légèreté, par opposition à l'École de Düsseldorf justement, assez pesante, y compris dans ses références à la peinture. Moulène renvoyait à autre chose, à la publicité d'une certaine manière, ou à la photographie amateur. En tous cas c'étaient déjà des références à la photographie, son travail s'adressait à la photographie. Le premier texte que j'ai lu à son sujet était, il me semble m'en souvenir, un entretien avec Jean-François Chevrier paru dans *Galleries Magazine*, au début des années 1990. Il expliquait sa méthode de travail, disait produire des images très proches de l'image publicitaire (il n'employait pas exactement ce terme) et que la différence fondamentale était qu'elles n'avaient pas de slogan, pas de « réflexe achat ». Des images pensées et fabriquées comme des images publicitaires mais auxquelles on aurait retiré la signification dernière, c'est-à-dire le texte, ce qui rend ces images parfaitement énigmatiques. Débarrassées de slogan, de texte, elles sont très ouvertes et libres d'interprétation. Moulène a été déterminant pour moi, pour penser comment on peut emprunter une forme qui préexiste, dans ce cas, la forme publicitaire, et qu'est-ce qu'il faut enlever pour l'émanciper de cette forme.

— *Quelles sont, hormis celle de Jean-Luc Moulène, les œuvres photographiques qui vous ont marqué ? Je sais que celle d'Allan Sekula vous est chère...*



Oui mais j'ai découvert Allan Sekula beaucoup plus tard, quand mon travail était déjà enclenché. Plus que l'œuvre de tel ou tel, c'est une période : je parlais tout à l'heure des années 1920 ou 1930, qui sont vraiment séminales pour moi. August Sander ou Walker Evans pour les plus célèbres mais ce n'est pas seulement ceux-ci, c'est davantage une pratique photographique... Walker Evans, j'en ai gardé l'intérêt pour la chambre photographique, c'est une certitude. En revanche, la photographie russe ou la photographie allemande m'ont intéressé pour cette ambition d'amener la photographie dans le champ social et politique, l'idée que la photographie peut servir à refonder une société, ce rapport utopique à un médium encore jeune, qui n'était plus utilisé pour créer des œuvres d'art mais mis – pour reprendre un terme surréaliste – « au service de la révolution ». Et cela passait par la forme, pas simplement par le sujet : la contre-plongée, le décadre... une vision du monde. Le travail d'Allan Sekula, bien plus tard, a plus joué le rôle de compagnonnage. Je continue à puiser dans son travail et ce qu'il a écrit, c'est comme une boîte à outils.

— *La photographie est l'une des disciplines qui a le plus souffert – ou profité ? – de récents développements technologiques et sociétaux : en clair, difficile de penser le genre photographique du portrait aujourd'hui sans considérer le selfie. Comment cette démocratisation quasi métastatique de la photographie peut avoir un impact sur votre propre travail ? Je voudrais en effet qu'on évoque maintenant la série que vous avez réalisée à Washington durant la manifestation au sujet de Standing Rock – et j'imagine que vous allez vous rendre ensuite sur place, à Standing Rock. Mais des photos de Standing Rock « sur place », j'en ai vu des centaines circuler, y compris celles de Oscar*

Tuazon sur son compte Instagram. Certes, il est loin de s'infliger les mêmes contraintes que vous, mais j'aimerais savoir comment cette réalité de la photographie aujourd'hui informe votre pratique photographique ?

Je ne sais pas comment répondre intelligemment à cette question. Je suis d'accord avec vous : des photos de Standing Rock, j'en ai vu plein et j'aurais pu simplement les imprimer depuis mon ordinateur. C'est quelque chose qui se fait beaucoup dans la pratique artistique contemporaine, « pomme P ». Ensuite j'aurais pu me servir de ces images dans un travail lié à la question de l'archive. Quand je dis que je ne sais pas comment répondre intelligemment à cette question, c'est que j'aime profondément faire des photographies, et cela veut dire pour moi être sur place. Chaque perception d'un événement est unique à partir du moment où l'on est sur place. Si nous étions vous et moi à Standing Rock, nous percevrions les choses très différemment du fait de notre culture, de notre intérêt pour la photographie ou au contraire pour un autre type de pratique... On visualiserait l'événement et le lieu différemment. Ce que permet la photographie c'est d'avoir à se déplacer et prendre position. Bien évidemment, je ne dis pas que mes photographies sont uniques, néanmoins elles proviennent d'un individu singulier et c'est ce qui les sépare des autres, les singularise. Elles ne sont pas mieux ni moins bien, mais elles témoignent de ma volonté de mêler mon histoire avec l'histoire d'un lieu, ce qui n'arrive pas nécessairement sur Instagram, où il s'agit peut-être plus d'images et moins d'expérience ?

— *Est-ce que vous impliquez, à mots couverts, que votre œuvre a une dimension autobiographique ?*







Oui. Mais parce que c'est le médium qui le veut. Si l'on a le désir de faire des photos à Standing Rock, eh bien il faut y aller. Il s'agit de mettre en jeu sa propre vie, son propre vécu. Mais un artiste qui fait de la peinture dans un atelier, au fond, met aussi en jeu son propre vécu – et cela ne signifie pas forcément un déplacement. Pour la photographie, ça signifie souvent un déplacement.

— *La production de votre travail repose sur une économie particulière puisque vous financez vos projets par votre propre travail : vous enseignez notamment la photographie à la Haute école d'art et de design de Genève. Cela renseigne sur une dimension idéologique de votre travail. Vous êtes votre propre producteur, vous ne demandez pas d'aide, par exemple, aux galeries avec lesquelles vous travaillez ?*

Bien évidemment, lorsqu'il y a une vente de photographies dans l'une des galeries avec lesquelles je travaille, une partie du produit de ces ventes est réinvestie dans la production de nouvelles images et je me sers de cet argent pour financer un voyage. Je m'autorise aussi à participer à des prix ou bien à faire acte de candidature pour des bourses (c'est le cas pour le projet Standing Rock qui a reçu une aide de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques). Je n'ai pas d'assistant, lorsque je pars à Calais, à Lesbos ou en Afrique, j'y vais seul avec un sac à dos, la chambre photographique et le trépied ; je prépare le voyage seul également, en prenant quelques contacts à l'avance lorsque cela est possible.

Une fois sur place, je photographie ce que je peux photographier, en arrivant quelques jours à l'avance, sans être accrédité d'aucune façon. Je dois trouver à me débrouiller sur place, cela fait partie de cette méthode que j'aime bien et qui conduit à ne voir d'un événement que ce que l'on est capable d'en voir, d'en percevoir, presque en étant dans le public, en étant quelqu'un d'autre.

— *Cela me fait penser à cette série que vous avez réalisée en 2004, dont le sujet était un concert de Johnny Halliday à Las Vegas. Dans cette série extraordinaire, on voit essentiellement des fans, mais jamais Johnny Halliday.*

J'ai construit cette série comme les autres, en payant mon billet d'avion comme les fans de Johnny, j'ai voyagé avec eux, logé dans le même hôtel. Je suis quand même allé voir le début du spectacle mais je suis ressorti assez vite puisque je ne pouvais pas faire de photographies. C'était interdit, on me l'avait interdit, donc ça m'intéressait moins. Ce qui m'a intéressé c'est le rapport avec les fans de Johnny, qui sont bien évidemment les personnages les plus intéressants : ils ont tous des histoires incroyables avec ce personnage, qu'ils voient en chair et en os mais qui est aussi une idole, donc un personnage un peu faux. Chacun entretient avec lui un lien unique et de manière différente, parfois il est inscrit dans leur chair : beaucoup de fans sont tatoués avec son visage, d'autres achètent les vêtements griffés Johnny Halliday, d'autres... Là je



parle de Dominique, parce qu'il a sur sa veste tous les badges et les pin's qui existent de Johnny Halliday...

— Vous vous souvenez de son prénom alors que cette série a été faite il y a une quinzaine d'années ?

Je fais peu de photos mais je discute beaucoup avec les gens. La sélection se fait bien avant la prise de vue, en fonction des discussions que je peux avoir avec les gens. Il y avait Dominique, Pierre, Robert, il y avait un inconnu qui a refusé de me donner son nom mais que je voulais vraiment prendre en photo, car il avait sur son bras ce magnifique tatouage de Johnny Halliday qui chante et casse des briques...

— Les séries photographiques qui sont moins directement connectées avec l'actualité politique semblent cependant avoir un peu quitté vos centres d'intérêt...

C'est vrai. Mais cette série a été réalisée juste après être sorti de l'école, j'étais intéressé par la question du spectaculaire, cette idée de repérer des choses qui circulent dans les médias – puisque bien évidemment, j'ai eu connaissance du projet de ce concert par la presse. J'ai été frappé par la démesure d'un concert unique à Las Vegas pour lequel on emmènerait avec soi tous ses fans.

— J'ai l'impression que vous me décrivez la présentation d'une collection croisière de Chanel à Cuba...

C'est un peu pareil : il s'agissait avant tout de créer du buzz... La carrière du chanteur commençait à s'essouffler, son producteur lui a suggéré d'aller faire un concert là où Elvis Presley s'était marié et d'amener avec lui 3 000 fans dans des avions spéciaux. En l'occurrence, ce qui m'avait intéressé c'était la démesure déployée pour que les médias s'intéressent à un événement. Cette série n'était pas politique mais la question des médias était centrale.

— Il s'agissait d'un événement unique, et pourtant ce qui me frappe dans votre travail c'est son rapport au temps, à la durée. Si vous vous intéressez à un sujet, il est fréquent que cet intérêt donne lieu à plusieurs voyages, plusieurs séries photographiques déployées parfois sur dix ans. Je pense naturellement à Notre-Dame-des-Landes ou à Calais, mais ce qui résume le mieux cela, paradoxalement, c'est le travail que vous avez réalisé place du Châtelet, où vous vous êtes rendu une fois par semaine pendant trois ans.

La manifestation en elle-même a duré trois ans. Il s'agissait d'un collectif de sans-papiers, le collectif de la Maison des Ensembles. Ils ont eu l'idée de manifester au départ deux fois par semaine, le jeudi et le samedi, et puis ensuite le samedi uniquement, mais tous les samedis de quatorze heures à seize heures sur la place du

Châtelet, en tournant autour de la fontaine. Je suis donc allé les photographier – quand j'étais à Paris – tous les samedis de quatorze heures à seize heures, pendant trois ans. Pour ce qui concerne Calais, j'ai commencé en 2006 et la série s'est achevée en 2016, au moment de la destruction du camp de migrants.

— *Vous avez justement expérimenté récemment un dispositif de présentation pour la série consacrée à Notre-Dame-des-Landes, que j'ai tout d'abord vue à Lyon, au Bleu du Ciel, puis chez Air de Paris à Paris, qui est une mosaïque et de l'ordre du montage, littéralement. Les photographies sont imprimées sur papier, collées sur le mur et organisées de manière « formaliste » selon une grille qui réserve parfois des espaces vacants. Dans ces deux expositions, m'a frappé la multiplication des formats, des techniques et des supports – de la chambre photographique à l'iPhone, du tirage traditionnel encadré à l'impression sur papier adhésif collé au mur. Cette variété est assez nouvelle dans votre travail : qu'est-ce qui l'a motivée ?*

Oui, en effet, c'est une nouvelle manière qui a été induite dès le départ par le travail en numérique. Depuis 2014, je m'intéresse à cette lutte contre la construction d'un aéroport à Notre-Dame-des-Landes. Cette lutte prend différentes directions et a différents visages. Une partie de la lutte est menée par des naturalistes, qui s'appellent justement les Naturalistes en lutte, qui sont vraiment – bien qu'on entende rarement parler d'eux dans les médias – à la pointe de la lutte contre l'aéroport car ils ont des arguments...

— *Sous la forme de têtards, n'est-ce-pas ?*

Sous la forme de têtards, de petites plantes et de tritons crêtés, etc. Eux sont au contact de la nature, ils la connaissent, la répertorient. Et très tôt ils ont été amenés, sur la lande, à produire une contre-expertise à l'expertise menée par le bureau d'études qui devait analyser l'impact environnemental de la construction de cet aéroport. Ils ont pointé la sous-évaluation probable de cette analyse et ont commencé en 2014 à se réunir tous les dimanches pour faire des relevés des espèces animales et végétales présentes sur le site. Ils en ont découvert bien plus que celles consignées dans le rapport du bureau d'études qui travaillait pour Vinci. À chaque fois que ces naturalistes découvrent une espèce protégée, ils font remonter cette information à des associations de sauvegarde de l'environnement qui déposent un recours en justice. Si les travaux sont arrêtés depuis si longtemps à Notre-Dame-des-Landes, c'est parce qu'il y a eu cette opération policière qui a un peu tourné à la déroute pour la police en 2012 – et le gouvernement ne souhaite pas essayer le même revers – mais c'est surtout parce qu'il y a énormément de recours en justice : tant qu'ils ne sont pas complètement étudiés par la justice, les travaux sont bloqués. Je me suis intéressé à ces naturalistes, à leur invisibilité. Ils sont un peu la contre-image des médias où l'on montre volontiers les « zadistes », c'est-à-dire des jeunes en *sweat-shirts* à capuche et Rangers et qui sont les porte-parole de la lutte, mais peu les naturalistes au travail. J'ai eu envie de suivre certaines des sorties de ces naturalistes et je ne me voyais pas le faire à la chambre photographique – le rythme n'aurait pas été le bon. Ce qui, au passage, m'a conduit à modifier mon rapport au paysage : pour la première fois, j'ai fait de la photographie en macro, pour photographier des plantes qui mesurent à peine un centimètre. J'ai changé de matériel, de rapport à la distance, puisqu'il s'agissait de photographier les choses sur lesquelles on marche sans y faire attention. Au bout d'un an, disposant de bien trop d'images, je n'avais pas trouvé la forme juste pour rendre compte de ces sorties et j'ai testé, à l'occasion de l'exposition au Bleu du ciel, à Lyon, ces impressions sur adhésif collées aux murs. Chaque photo mesure

24 x 36 cm, mais il est possible d'en montrer beaucoup : l'enjeu était de trouver une forme pour agencer au mur ces images. L'idée de la grille et du séquençage a découlé de cela. J'ai donné le titre de *Comptes rendus* aux ensembles de photos réalisées pendant les sorties des naturalistes. Le compte rendu est une nouvelle forme que j'ai choisie, suite à l'utilisation de cet appareil numérique qui m'a contraint presque malgré moi à faire beaucoup de photographies. Que faire de toutes ces images ? Il fallait sélectionner. Dans le travail à la chambre photographique, toutes les images sont utilisées : la réflexion se fait avant, l'*editing* précède la photographie. Avec le numérique, l'*editing* se fait après et très simplement, en appuyant sur *delete*. Sauf qu'il est toujours douloureux d'appuyer sur *delete*. J'ai gardé soixante-dix-huit images : il ne s'agit plus d'une photographie unique mais d'une photographie « mosaïque », presque du cinéma. La question du montage, elle aussi cinématographique, est très présente dans cette série, bien plus perceptible que dans les photographies à la chambre.

— *Une caractéristique particulière contribue à l'identification de vos photographies : c'est la notion du collectif. Ce n'est probablement pas un hasard si, dans cette série consacrée à Johnny que nous évoquions, le sujet est devenu les fans plus que le personnage central, tant vos photographies semblent portées par le désir de s'intéresser à une collectivité d'individus. Une collectivité qui se bat pour quelque chose, ou bien une collectivité qui discute de quelque chose. Vous êtes probablement le photographe qui a le plus photographié de sommets, de meetings, de réunions, ces moments où les gens discutent dans des cadres officiels, ou moins officiels...*

Et ce n'est vraiment pas photographique. Photographier des gens qui parlent est difficile : les personnages ont souvent les yeux fermés, la bouche déformée... Arrêter en photo le mouvement de quelqu'un qui parle est très difficile. Photographier un *meeting* ou une discussion, c'est s'exposer au risque de faire les photographies les moins esthétiques possibles. Mais vous avez raison, cette dimension collective est importante pour moi : la première fois que j'ai photographié un événement de cette nature, c'était je pense en 1996, cette rencontre organisée par le sous-commandant Marcos et les zapatistes dans le sud-est du Mexique, au Chiapas. La seule personnalité importante que j'ai jamais photographiée est le sous-commandant Marcos, qui se fait lui-même appeler « sous-commandant » et non « commandant » pour signifier qu'il n'est pas le commandant de cette armée mais qu'il est lui-même aux ordres de cette armée, dont les soldats portent tous des passe-montagnes pour indiquer que la personnalité ne compte pas, que seul le collectif compte. Ce qui est au cœur du travail, c'est en effet l'action collective plus que l'individu-héros.

— *Qui plus est, vous photographiez des collectivités qui réfléchissent et discutent de l'avenir ou agissent selon une vision du futur. Pour autant qu'elle s'inscrive dans une histoire des formes, votre photographie a cette particularité d'être aussi, de manière très littérale, au service d'une réflexion sur le monde tel qu'il sera.*

C'est en cela que les sujets sont choisis très précisément, parce qu'ils comportent cet enjeu de réflexion collective sur le monde à venir. Ce ne sont pas des moments commémoratifs mais là où des ensembles de personnes agissent (les manifestations) ou prennent des décisions (les sommets). Le lien est fort, en effet, avec le futur.

— *N'y a-t-il pas une contradiction à traiter de sujets politiques pour produire des objets d'exception dont le destin est d'être pris en charge par un marché aussi frivole, brutal et capitaliste que celui de l'art ?*



Je pense que le champ de l'art est l'un des derniers où des questions de nature politique peuvent être exprimées avec une très grande liberté. Ce n'est pas dans la presse qu'on peut vraiment le faire. Où montrer ces images sinon dans la galerie, le musée, le centre d'art ? Ce sont des lieux qui me semblent d'autant plus adaptés à cela qu'on y regarde les choses différemment : on regarde leur sujet, on regarde leur forme, et c'est cette combinaison des deux qui m'a toujours intéressé. Je ne me suis jamais vraiment demandé si mes photographies étaient des œuvres d'art, en revanche je me suis toujours dit que je voulais les exposer dans une galerie ou un musée. Non pas pour qu'on les considère comme des œuvres d'art mais parce que je veux qu'on y porte un certain type de regard, un regard multiple. On n'a plus besoin aujourd'hui des photojournalistes pour photographier un événement, parce que soit les protagonistes eux-mêmes font des photos de cet événement, soit des témoins en font. Il y a donc une masse d'images disponibles pour chaque événement. La quantité d'images disponibles n'est plus le problème, par rapport à des époques plus anciennes. C'est le réseau dans lequel elles apparaissent qui est significatif. Parmi les images de Calais, celles qui sont visibles restent celles qui ont été faites par les photographes de presse. Il est très rare que la photographie d'un amateur soit publiée dans un journal – il faut vraiment que ce soit un *scoop* et que personne d'autre n'ait été présent à ce moment-là.

Il y a donc beaucoup d'images, mais chaque réseau de diffusion est très séparé, hermétique.

— *Quelle est la place de la photographie dans le champ des arts visuels, qui ressort aujourd'hui très clairement et presque exclusivement de l'entertainment et dont le « coefficient d'entertainment » est devenu le baromètre absolu ?*

La photographie est totalement *has been*, pas assez *appealing*, dépassée par des installations spectaculaires où la photographie se détache du mur pour prendre l'espace. Il n'y a qu'à voir J.R. : cela reste, après tout, de la photographie... La photographie encadrée de 1,20 x 1,50 m c'est aujourd'hui un art invisible. Continuer à faire de la photographie de cette façon, c'est accepter une certaine forme d'invisibilité.



La récolte des pommes de terre aux Rosiers, ZAD de Notre-Dame-des-Landes, samedi 6 septembre 2014, 2014.

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson collé sur aluminium, capot Altuglas
50 cm x 62 cm

Produire les conditions de vie sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, dimanche 7 septembre 2014, 2014.

Tirage Ilfochrome collé sur aluminium, capot Altuglas
50,1 cm x 60,9 cm

Vestige (sac de couchage), Calais, juillet 2007, 2007

Tirage Ilfochrome collé sur aluminium, boîte Plexiglas
62,5 x 50 cm

Un incendie ravage le « bidonville d'Etat » pour migrants au moment de son démantèlement I, Calais, 26 octobre 2016, 2016.

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson collé sur aluminium, capot Altuglas.
125,2 x 156,4 cm

Ahmed, en route vers le centre de jour Jules Ferry, Calais, jeudi 16 avril 2015, 2015.

Tirage jet d'encre sur papier Baryta photographique Canson, collage aluminium, capot Plexiglas.
62,5 x 50 cm

Compte rendu photographique de la sortie des Naturalistes en lutte sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes le 8 mai 2016 : à la recherche de nouvelles stations de flûteaux nageant et suivi floristique de la mare 107 rouverte en 2015, 2015.

Photographie extraite d'un ensemble de 79 photographies, fichiers numériques sur clé usb, un jeu de tirages jet d'encre sur papier adhésif (copie d'exposition) et plan d'installation.
79 x (24 x 36 cm)
240 x 612 cm

Ranunculus omiophyllus (renoncule de Lenormand) et flou en arrière plan un Chaton de saule, zad de Notre-Dame-des-Landes le 8 mai 2016, 2016.

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson, passe-partout et cadre bois
30 x 45 cm

Citrons, « bidonville d'Etat » pour migrants, Calais, 25 mars 2016, 2016

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson collé sur aluminium, capot Altuglas.
50 x 62 cm

Intérieur d'une habitation, bidonville pour migrants, Calais, 24 janvier 2016, 2016

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson collé sur aluminium, Capot Altuglas.

Jean-Baptiste Fressoz (CNRS) explique l'Anthropocène lors du rassemblement annuel sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, samedi 11 juillet 2015, 2015

Tirage jet d'encre sur papier Baryta Photographique Canson collé sur aluminium, capot Altuglas.
126 x 157 cm

Un peu avant la cérémonie d'ouverture de la phase 2 du Sommet Mondial sur la Société de l'Information, salles des Plénières, Kram Palexpo, Tunis 16.11.2005, 2005

Tirage Ilfochrome collé sur aluminium, cadre
125 x 156 cm

Conférence de presse de Kofi Annan, Secrétaire Général de l'ONU, Sommet Mondial sur la Société de l'Information, Media Centre, Kram Palexpo, Tunis, 16.11.2005, 2005.

Tirage Ilfochrome collé sur aluminium, cadre
125 x 156 cm

Dominique (Las Vegas), 1996

Tirage Cibachrome collé sur aluminium, cadre
129 x 103,5 cm

courtesy Air de Paris.