



Bruno Serralongue, *KRS One on Stage (Washington DC)*, 1998. Série Free Tibet. 128 x 159 cm. Ilfochrome collé sur aluminium, cadre et verre. Court. galerie Air de Paris, Paris.

« Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle » Michel Poivert¹

La rétrospective de l'œuvre de Bruno Serralongue organisée par le Centre de photographie contemporaine de Genève offre une approche monographique bienvenue du travail de l'artiste, qui complète celle présentée à Pontault-Combault l'an dernier². En effet, un retour approfondi sur les différentes séries de photographies que l'artiste compose depuis 1994 enrichit et contrebalance la vision parcellaire qu'ont pu donner des expositions collectives de grande audience (par

exemple *Notre Histoire* au Palais de Tokyo et l'exposition *Superdéfense* d'Éric Troncy à la *Force de l'art*³). En associant diverses séries complètes et des clichés isolés de grande dimension qui forment un ensemble cohérent autour d'importants rassemblements altermondialistes, l'exposition réoriente l'interprétation de la démarche de Serralongue dans le sens d'une fine application de l'exigence documentaire confrontée à la temporalité médiatique.

L'artiste affirme d'abord par le choix des formats – la série tout comme le tableau à l'opposé du format de l'image de presse – une position critique à l'encontre du photojournalisme. Serralongue choisit pourtant des sujets que

couvrent traditionnellement les reporters – manifestations, sommets internationaux, grands rassemblements collectifs –, mais ce qui distingue ses photographies tient à la fois aux contraintes techniques et économiques qu'il s'impose ainsi qu'aux réseaux de diffusion auxquels il réserve ses images. Se passant généralement commande à lui-même – ce qui le libère de la position accréditée des photojournalistes parqués derrière les cordons de presse – et utilisant un dispositif photographique encombrant, l'artiste pose volontairement des « écrans » qui mettent à distance la relation « directe » et privilégiée – forcément orientée – du reporter au cœur de l'événement. Placé au contraire dans l'événement comme un amateur, il en restitue un scénario élargi depuis ses marges, comme en témoigne parmi maints exemples une photographie du Tibetan Freedom Concert, où la scène n'est plus que le détail d'un immense rassemblement collectif. Sur ce positionnement particulier, s'ils analysent l'écart affirmé avec le système médiatique, la plupart des textes consacrés à Serralongue passent sous silence la tradition documentaire dans laquelle semble pourtant s'inscrire l'artiste. Si la mise en exposition collective de certaines de ses œuvres tout comme leur réception critique tendent à éloigner l'artiste des problématiques documentaires – ainsi de la série des feux d'artifices présentée avec une œuvre de John Armleder dans l'exposition *Coollustre*⁵ ou du texte d'Alexis Vaillant considérant que toute filiation est inutile dans la mesure où l'artiste a créé « un espace de représentation qui n'existait pas avant, ni dans les médias, ni dans l'art »⁶ – l'intérêt de l'œuvre de Serralongue loge pourtant plus dans le rapport novateur qu'entretient l'artiste avec la posture documentaire que dans son évidente distance avec la photographie de presse. Il se distingue ainsi par exemple radicalement de Raymond Depardon, dont la critique du photojournalisme aboutit à une réappropriation « égotiste »⁷ de la commande journalistique, ou de la position de l'auteur, qui insiste sur l'expressionnisme de la forme. Qu'on l'envisage à la manière d'Allan Sekula comme « une activité documentaire réinventée »⁸ ou que l'on cherche à singulariser la démarche de l'artiste en la qualifiant d'« alter-informative » (comme le document explicatif mis à disposition dans l'exposition), il reste que la généalogie mérite d'être notée. Fidèle à l'impératif d'August Sander considérant que « la pra-

tique de la chambre est une nécessité « absolue » pour l'amateur « sérieux »⁹, l'artiste peut ainsi restaurer la netteté de l'ensemble photographié sans focalisation ni hiérarchie ajoutée, distanciation redoublée par sa position de retrait qui fonde l'exigence de neutralité du style documentaire. Serralongue se démarque néanmoins d'autres pratiques documentaires à la fois sur les terrains de sa pratique et sur la réception de son œuvre dans le milieu de l'art contemporain. Contrairement aux corpus très approfondis de certains artistes – on pense à la longue enquête d'Allan Sekula sur le monde maritime – Serralongue propose une alternative temporelle dans l'espace-temps même de la production de l'image de presse, de « la société de l'information », pour reprendre le titre de l'exposition de Pontault-Combault. Ainsi, la série sur les manifestations de 1995, regroupant six cent quatre-vingt-dix diapositives qui sont chacune projetée une seule fois dans un diaporama qui dure le temps de l'exposition – trois mois –, tend à substituer à la trace de l'événement historique, « la restitution d'un temps vécu »¹⁰. Travaillant sur le terrain privilégié par les mass media qui transforment les événements en instants – décisifs si possible –, Serralongue les actualise à l'inverse dans une durée (expositionnelle ou éditoriale), dont les modalités de présentation sont fonction de la durée réelle de l'événement photographié. Enfin, la réception de son œuvre, très ouverte par rapport aux bastions de l'art documentaire, prouve que son approche – questionnant entre autres le régime de temporalité de l'image – n'est pas du tout coupée de la légitimation artistique. À ce titre, la présence de ses œuvres dans des expositions collectives a priori très éloignées de questionnements documentaires est exemplaire, et permet d'introduire discrètement, là où l'on s'y attendait le moins, une des fonctions majeures qu'Étienne Balibar assignait à l'art contemporain lors de la Documenta X: « son interaction avec les pratiques sociales tissées de résistances et d'utopies »¹¹.

Garance Chabert

1. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2002, p.140.
2. Exposition Bruno Serralongue, Société de l'Information, centre photographique d'Ile-de-France à Pontault-Combault, du 9 mars au 12 mai 2006.
3. Exposition Notre Histoire, une scène artistique émergente, Palais de Tokyo, printemps 2006: exposition Superdéfense d'Éric Troncy à la Force de l'art, du 10 mai au 25 juin 2006.
4. Selon la formule de l'artiste.
5. Exposition d'Éric Troncy qui a eu lieu à la Fondation Lambert en Avignon du 25 mai au 28 septembre 2003.
6. Alexis Vaillant, « il y a photographie », in Bruno Serralongue, co-éd. *Janvier/Les presses du réel*, 2002.
7. Selon l'expression de Michel Poivert, op.cit., p.59 et suiv.
8. Allan Sekula, cité par Pascal Beausse, « La photographie, un outil critique », in Art Press, n°251, novembre 1999.
9. August Sander, conférence radiophonique de 1931, citée par Olivier Lugon, *Le style documentaire*, Macula, 2001, p.129.
10. Selon la formule de Pascal Beausse qui obtient l'adhésion de Serralongue, in « entretien », cat.cit.
11. Étienne Balibar, « Une culture mondiale ? », conférence prononcée à la Documenta X en 1997, in *Droit de Cité*.

Bruno Serralongue *Backdraft*

au Centre de la Photographie
Bâtiment d'art contemporain
28, rue des Bains, Genève.

Du 2 février au 1er avril 2007.

Tél: +41 22 321 92 50.

www.bac-ge.ch