

végétal

26



Photographier, occuper le monde

Entretien avec Bruno Serralongue

Sur les franges de l'art, à la lisière du reportage social, Bruno Serralongue crée des séries photographiques dont les sujets embrassent le réel contemporain. Encuentro, Chiapas (1996); Destination Vegas (1996); Free Tibet (1998); Soft Dreams (Arco 99) (1999); Manifestation du collectif de sans-papiers de la Maison des Ensembles, place du Châtelet, Paris (2001-); Earth Summit (2002); Groupes de travail (2004); SMSI, Tunis (2005); Luna Park, Bilbao (2005); Calais (2006-); Mexico City (2007); Rise Up, Resist, Return (New Delhi & Dharamsala) (2008); Kosovo (2009-); Carnival of Independence, South Sudan (2011); Florange (2011-2013); Notre-Dame-des-Landes (2014)... À l'instar de ses photographies, les noms de ses séries évoquent des mémoires de luttes sociales. Dans la lignée du documentaire, l'œuvre de Bruno Serralongue engendre ainsi une distance critique par rapport aux processus de production et lieux de diffusion des informations.

Sens-Dessous: Entre 2014 et 2018 vous avez photographié la ZAD de Notre-Dame-des-Landes en choisissant de vous concentrer sur le travail des naturalistes, en quoi ce choix rend-il votre travail spécifique?

Bruno Serralongue : Les photographies réalisées pendant les sorties des naturalistes en lutte sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, ne sont en fait qu'un sous-ensemble de ce que j'ai fait entre 2014 et 2018 sur la ZAD. Il y a d'autres photographies qui montrent d'autres moments sur la ZAD, des discussions, des récoltes... Et il y a cet ensemble d'environ 500 photographies réalisées entre 2015 et 2017 spécifiquement sur l'inventaire de la faune et de la flore mené par les naturalistes. C'est un travail formellement très différent des autres photographies. J'ai travaillé pour l'occasion avec un reflex numérique afin d'avoir un grand nombre de photographies. Chaque photographie est ensuite imprimée en petit format (24 x 36 cm) et regroupée dans une frise murale qui se déploie sur plusieurs lignes. Mais là s'arrête la différence (les autres photographies sont réalisées à la chambre photographique ou au moyen format et les tirages font 126 x 157 cm). C'est-à-dire au niveau formel. Ce qui est en jeu est identique : il s'agit de montrer et de participer à une lutte par la photographie. Pour cela il faut déployer la photographie dans les différentes directions que prend la lutte. C'est là que la question de la spécificité fait retour. Pour les naturalistes, utiliser la chambre photographique avec des films argentiques impliquant lourdeur et lenteur de procédé aurait été un non-sens par rapport à la forme de lutte mise en place par les naturalistes : le partage des connaissances et des compétences. Pour le comprendre, il faut revenir sur l'inventaire des naturalistes. Il n'avait pas comme seule vocation de montrer la richesse de la biodiversité sur la lande mais une des raisons – certainement la principale – était d'utiliser les résultats pour alimenter les dossiers juridiques portés par les associations de protection de l'environnement. Les documents produits par les naturalistes sur le terrain (photographies, relevés GPS des nouvelles stations...) pouvaient être transmis à la justice. M'insérant dans les sorties dominicales (les rendez-vous étaient à 9 heures sur la place de l'église du village de Notre-Dame-des-Landes avant d'explorer la ZAD pendant la journée) j'ai vite compris que mes compétences photographiques pouvaient être mises au service de la lutte anti-aéroport à condition que je réalise un nombre important de photographies et que je puisse les transmettre rapidement. C'est ce que j'ai fait. J'envoyais rapidement les photos après les sorties et le collectif pouvait les utiliser comme il le souhaitait. C'est donc en étant attentif au contexte de cette lutte spécifique que j'ai produit un travail spécifique. Je n'ai pas cherché à imposer une forme qui préexisterait à cette lutte mais bien à amplifier celle qui était à l'œuvre en en reprenant les manières de procéder. C'est dans un deuxième temps seulement que ces photos existent dans le champ de l'art.

S-D : Vous avez dit (à propos de vos photos relatives au mouvement des sans-papiers) que vous étiez participant à des événements que vous photographiez et non pas simplement témoin, est-ce à dire que vous êtes « partie prenante » des événements que vous rapportez ?

B-S : Oui. Je ne suis pas un témoin. Le témoin est un personnage important mais il peut se révéler insuffisant. Vous mentionnez la série que j'ai réalisée sur la place du Châtelet à Paris entre 2001 et 2003 lors d'une manifestation hebdomadaire d'un collectif de sans-papiers. Le témoin serait passé par hasard sur cette place et aurait fait une photo ou bien il y serait venu spécialement et serait reparti après avoir fait sa photo. Il ne serait pas revenu pendant deux ans comme j'ai pu le faire pour participer à cette manifestation. C'était un rendez-vous avec ce collectif. Je ne les voyais pas en dehors de cette place mais sur cette place nous y étions ensemble pour la même raison : manifester pour qu'ils obtiennent leurs papiers d'identité leur permettant de travailler en étant déclarés et non au noir comme la plupart le faisaient, contraints et forcés. Je parle de cette différence entre celui qui passe une fois et moi car j'ai eu la surprise de voir une photographie de cette manifestation dans une exposition à la Maison Européenne de la Photographie à Paris consacrée à William Klein. Il est passé, il a fait une photo. Elle est réussie, c'est Klein tout de même ! Mais dans cette pratique du flâneur urbain qui le caractérise (et toute une partie de la photographie humaniste ou de reportage) il a manqué l'essentiel : la temporalité mise en place par les manifestants. Il a imposé sa pratique photographique basée sur la captation d'un instant sur un événement qui se déployait sur une autre temporalité. Il n'avait rien compris. Il ne pouvait pas y avoir de rencontre possible et c'est ce que montre sa photographie. Pour que la rencontre se fasse, il fallait accepter de revenir parce que telle était la forme de lutte que ce collectif avait choisie : l'occupation d'une place deux heures par semaine en tournant autour de la fontaine. C'est ce que j'ai fait. La série comporte 46 photographies de petits formats. C'est un ensemble inséparable, montrer une seule photographie ne fait pas sens. Pour réaliser cette série, comme les autres, je me tiens à l'écoute des revendications des hommes et des femmes et j'essaie par un protocole que je mets en place de

traduire au mieux ces revendications par la photographie. La forme prise par l'œuvre résonne des revendications des manifestants et continue de les porter une fois la manifestation finie. C'est comme cela que je suis partie prenante.

S-D : Diriez-vous que vos photos sont « subjectives » ?

B-S : Oui tout à fait. Elles sont subjectives tout en gardant une grande objectivité formelle. Il ne faut donc pas comprendre la subjectivité à l'œuvre dans mon travail comme proche du mouvement *Subjective Photography* fondé par le photographe allemand Otto Steinert dans les années 1950. C'est même exactement l'inverse. La subjectivité dans mon cas ne participe en rien d'une écriture personnelle, de la revendication d'une expérimentation formelle et technique, gage d'une expression individuelle. Ma photographie est subjective car elle prend parti, elle n'est pas neutre, ne le sera jamais. Elles ne sont pas que des témoignages. Elles sont l'expression d'une collectivité. En cela elles s'opposent à l'expression individuelle telle que promue par Otto Steinert et par beaucoup de photographes contemporains. Cette collectivité est une subjectivité et vice versa. Par exemple, peu d'éléments formels, composition, cadrage, différencient mes photographies réalisées avec les naturalistes de celles qu'ils peuvent faire eux-mêmes de leur côté (je dirais même que les miennes sont parfois plus maladroites, ne sachant pas exactement quoi photographier d'une fleur pour en montrer sa singularité). Nous faisons toutes et tous des photographies avec des appareils numériques suffisamment élaborés pour pouvoir faire de la macrophotographie. J'ai envoyé mes photographies au groupe qui a pu les utiliser. Certaines ont été reproduites dans des revues publiées par des associations de protection de l'environnement. Là encore, l'analyse de la situation m'a fait comprendre que le « nous » était plus fort que la parole d'un seul individu.

S-D : En même temps, en choisissant par exemple de photographier le travail des naturalistes sur la ZAD, ne vous placez-vous pas d'emblée d'un point de vue universel par opposition au champ simplement partisan ?

B-S : Non, je ne le pense pas. Il faut toujours prendre en compte le contexte d'élaboration des photographies et des œuvres en général. Ce n'est pas parce que je montre des fleurs que c'est universel. Elles proviennent d'un contexte partisan, militant, même si ensuite elles s'en émancipent car les photographies vont loger dans des musées, des centres d'arts, des galeries. Le regard que l'on va porter dessus dans ces lieux sera plus universel, moins partisan. Cette ouverture est absolument nécessaire. Marcel Duchamp nous a rappelé que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». L'artiste, le photographe n'est qu'une partie de l'équation. Pour qu'il y ait art ou

œuvre, il faut qu'une relation s'établisse sans pour autant qu'elle soit universelle.

Le livre de Laurent Jeanpierre sur les gilets jaunes attire notre attention sur la question de l'échelle des mouvements sociaux actuels. Il repère « l'émergence, certes fragile, d'un nouveau cycle contestataire où le niveau local de la politique – plus que la question du mondial et de la mondialisation, qui a caractérisé le cycle antérieur de luttes – joue un rôle prépondérant ¹ ». Les fleurs de Notre-Dame-des-Landes sont un enjeu local. Il s'agissait de lutter contre la construction d'un aéroport sur un territoire bien précis. Les luttes ont été originales et ancrées dans ce territoire sans vocation à l'universalité.

S-D: Cependant peut-on photographier le monde sans y être engagé?

B-S: Oui, on le voit tous les jours à la télévision et dans les journaux! Ça porte un nom: reporter en anglais, rapporter en français. Dans les années 2000 on a vu beaucoup de photojournalistes quitter le monde de la presse pour venir déployer leur travail dans le champ de l'art contemporain. Si ce changement de cap est en partie lié à des raisons financières (la presse ne paie plus) ce n'est pas la seule raison. Je pense plutôt que ce sont des photographes qui n'ont plus supporté de seulement rapporter et qui ont voulu s'engager; et cela prend du temps, temps qui leur est refusé par l'organisation actuelle de la presse qui travaille en flux constant, sans retard possible.

Philippe Bazin, photographe et théoricien de la photographie a posé, dans un livre publié récemment, « douze prescriptions pour une photographie documentaire critique » ² dans lesquelles je reconnais les principes de mon propre travail. Le temps ne fait pas l'objet d'un des douze points mais il les irrigue tous. Et il est surtout question du futur. La photographie documentaire critique s'oppose à « l'info-bésité » en temps réel, cette saturation de notre présent par l'image médiatique. Si on veut photographier le monde en y étant engagé il faut dépasser le temps

1. Laurent Jeanpierre, In Girum. *Les leçons politiques des ronds-points*, Le Découverte, Paris, 2019, p. 99.

2. Philippe Bazin, « Douze prescriptions pour une photographie critique », 2014 in *Pour une photographie documentaire critique*, Creaphis Éditions, 2017, p. 317-321.

médiatique qui est pure surface. Il faut pouvoir trouer cette surface et cela passe par un engagement dans la durée. J'ai commencé en 2006 une série photographique à Calais sur les conditions de (sur) vie des réfugié.e.s qui tentent le passage en Angleterre. Cette série n'est toujours pas finie. Je continue à enregistrer les effets des politiques répressives développées par les différents gouvernements français et anglais sur les vies des migrant.e.s³.

S-D : Et donc, la photographie peut-elle dire la vérité ?

B-S : On y a cru pendant longtemps. La photographie parce qu'elle est une empreinte indicielle a été l'instrument de la vérité ou plutôt d'un regard objectif sur le monde, d'un regard qui ne pouvait mentir. Bien sûr, beaucoup de théoricien.nes ont montré que c'était une fable et débusqué les enjeux idéologiques qui se cachaient derrière cette supposée objectivité. S'il n'y avait qu'à citer un texte ce serait celui, magnifique, de Serge Daney publié en 1975 qui s'intitule *L'ordre du regard* dans lequel il nous demande de ne pas oublier 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'objectif⁴.

Aujourd'hui, avec la photographie à son stade numérique, on assiste certainement à la remise en cause de cette histoire de l'objectivité. J'aime beaucoup une théorie que Philippe Dubois a développée lors d'un colloque au centre Pompidou sur la question des théories de la photographie en 2015⁵. Il a repris la théorie des « mondes possibles » qui provient des mathématiques et qui a été reprise par la littérature. Il la transpose à son tour dans une réflexion sur la photographie devenue numérique. Si je prends une photographie, ce ne sera plus une preuve affirme-t-il, mais l'évocation d'un monde possible. La photographie n'est alors plus la fin d'un processus (l'empreinte), elle est au début d'autre chose (monde possible). Dans ce renversement c'est la vérité qui se perd.

Propos Recueillis par Nadia Taïbi

3. L'exposition *Calais. Témoigner de la « jungle »* qui s'est tenue dans la galerie de photographies du centre Pompidou du 16 octobre 2019 au 24 février 2020 présentait un ensemble de cette série contextualisée avec des images provenant des médias et des réfugiés eux-mêmes.

4. Serge Daney, *L'ordre du regard*, La maison cinéma et le monde, tome I, éditions P.O.L., 2001 (1975), p. 353.

5. Philippe Dubois, *De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours*, Études Photographiques, n° 34, 2016, p. 53 – 65.

Nous vivons aujourd'hui le tournant végétal. Longtemps le végétal fut considéré non pas sous l'angle de sa diversité, de son inventivité, mais sous celui de l'être minimal: ne se mouvant pas, n'ayant pas d'émotions et encore moins de pensées, il végétait. La prise de conscience écologique n'a pas d'emblée changé les choses, marquant surtout les esprits par la mise en lumière des espèces animales en voie de disparition. Pourtant, désormais, force est de constater que le végétal fait irruption, fût-ce de manière ambiguë, dans notre horizon de pensée et d'action: les ONG alertent sur la déforestation, les mairies végétalisent l'espace urbain, le *greenwashing* est une technique de communication. Les avancées scientifiques sur le végétal bouleversent les concepts d'individu, de communication, d'intelligence, en un mot nous obligent à repenser la relation comme point d'articulation du vivant et du politique: le végétal, l'animal et l'humain sont entremêlés. L'attrait pour la nature sauvage (*wilderness*), la pratique du jardin comme lieu de résistance (de la plantation esclavagiste aux quartiers populaires des grandes villes), la défense d'une plante rare sur une ZAD, tout cela atteste la politisation du végétal. Souvenons-nous qu'au commencement nous fûmes chassés d'un jardin (l'Éden) et projeté dans la *wilderness*.

Vincent Grégoire

Catherine Benoit
Aliénor Bertrand
Benoît Cordelier
Anne Dalsuet
Hervé Davodeau
Roland Dérudet
Georges Feterman
Florian Graton

Nicholas Henderson
Quentin Lefèvre
Éric Marion
Jocelyne Porcher
Karine Prévot
Bruno Serralongue
Nadia Taïbi

ISSN : 1951-0519
13 €

© Dominique Bulteau, *Proper Cabbage*, huile sur toile, 2,40 x 1,90, 2019. © Photo Jean Claude Arnaud, artandjorange.fr

