

Bruno Serralongue l'image en lutte interview par Étienne Hatt, Art Press, Mars 2022



BRUNO SERRALONGUE l'image en lutte

interview par Étienne Hatt

Voilà près de trente ans que Bruno Serralongue rend compte de manière alternative de luttes émancipatoires à travers le monde. Deux expositions reviennent actuellement sur son œuvre. Au Frac Île-de-France (jusqu'au 24 avril 2022, commissariat : Xavier Franceschi), *Pour la vie en offre* une vue transversale tandis que, plus circonscrite, *Passer en Angleterre*, au Frac Grand Large – Hauts-de-France (jusqu'au 30 avril 2022, commissariat : Keren Detton), présente son travail au long cours autour de Calais et des migrants.



Teddy, rue des Huttes, Calais, 26 février 2020.
Série series Calais. 2006-2020. Tirage jet d'encre ink jet
print, collage Dibond, capot Plexiglas. 126x157 cm.
© Bruno Serralongue ; pour ce visuel : Court. galerie
Baronian-Xippas, Bruxelles ; pour tous les autres : Court.
galerie Air de Paris, Romairville)



« Notre terre sacrée », le champ de bâtons à proximité de la ferme de Bellevue, ZAD de Notre-Dame-des-Landes, samedi 8 octobre 2016. Série *series Notre-Dame-des-Landes*, 2015 - en cours. Tirage jet d'encre inkjet print, collage Dibond, capot Plexiglas. 51 x 63 cm. (Coll. privée, Paris; © Bruno Serralongue)

crochées cinquante photographies réalisées autour d'un foyer de travailleurs immigrés, qui est maintenant détruit pour laisser place au village des athlètes. Elles sont toutes présentées mais dans une forme volontairement non aboutie. Cette série est à la fois finie et toujours en cours car il n'est pas encore acquis que les travailleurs soient relégués dans des résidences définitives.

Votre série ne sera achevée que lorsque les personnes que vous photographiez auront obtenu gain de cause? C'est votre manière de participer à la lutte? Je me demande toujours comment m'impliquer dans les différentes luttes, comment intégrer ma participation par la photographie. Souvent, la réponse est de suivre un conflit du début à la fin. Il faut respecter la manière de lutter, faire en sorte que le temps de mon implication soit équivalent à celui de la lutte dont je rends compte.

Votre position de photographe a-t-elle changé depuis vos débuts en 1993? De plus en plus de photographies sont réalisées en France. Ce qui me permet de retourner sur les lieux, à la différence des événements lointains et ponctuels comme un contre-sommet ou un forum social mondial que j'ai pu photographier par le passé. Mais ce sont aussi des situations qui durent, comme celle des réfugiés à Calais. Afin de comprendre ce qui s'y passe et l'évolution des politiques anti-migratoires, il me semblait évident de revenir à Calais pendant quatorze ans. Même chose à Notre-Dame-des-Landes, où je suis revenu pendant quatre ans. Revenir sur un même lieu modifie les rapports humains et la photographie. Le changement est moins lié aux sujets qu'à la possibilité de revenir.

On a néanmoins l'impression que vous êtes passé d'enjeux globaux à des luttes plus locales, comme les grèves dans l'usine New Fabris de Châtelleraud en 2009 ou, entre 2014 et 2018, la résistance à l'installation d'un aéroport à Notre-Dame-des-Landes. Une des premières luttes que j'ai photographiées, organisée par les Indiens zapatistes au Chiapas, associait déjà le global et le local. Pendant ce mois passé au Mexique, j'ai beaucoup appris sur la question des luttes qu'il ne faut pas décalquer mais traduire dans sa propre géographie, dans sa propre proximité. La question du global et du local était présente d'emblée mais a peut-être mis du temps à s'insinuer de manière plus évidente.

Que représente dans votre parcours cette grande exposition au Frac Île-de-France? Les expositions monographiques sont un moment important qui me permet de relire mon travail et de mettre en avant des éléments qui n'étaient pas toujours visibles. Cette exposition n'est pas thématique mais suit un axe précis, celui du portrait, même s'il s'agit plus de personnes en situation auxquelles j'ai demandé de poser, individuellement ou en groupe. Les photographies présentées ont nécessité, non pas une mise en scène, mais un moment d'arrêt. C'est assez différent du reste de mon travail qui comprend surtout des photographies de flux qui ne comportent pas d'intervention de ma part au moment de la prise de vue. Pourtant, le portrait était là depuis longtemps puisque la photographie la plus ancienne de l'exposition, tirée de la série réalisée au Chiapas, remonte à 1996. L'exposition insiste sur un rapport particulier à la photographie, sur la construction de l'image à laquelle un individu ou un groupe participe activement. Toutes ces personnes qui posent luttent pour quelque chose. C'est pourquoi l'exposition est intitulée *Pour la vie*. Elles luttent pour une transformation de leurs conditions de vie.

S'agit-il d'une exposition bilan? Non, mes expositions se veulent toujours expérimentales. Ici, il n'est pas question de séries mais, pour la plupart des images, de photographies prélevées dans des séries rendant compte de différentes luttes entre 1996 et 2021. Par ailleurs, c'est la première fois, à cette échelle, qu'il y a du son, enregistré avec mon télé-

phone dans des situations particulières, en lien avec certaines photographies. Ce son est englobant, mais pas audible en permanence, très localisé et bref. C'est le dernier refrain d'une chanson en hommage à la Commune de Paris qui dit « Ça ne finira donc jamais », suivi d'applaudissements. Qu'est-ce qui ne finira jamais? La répression ou l'émancipation? Car la question posée dans cette exposition est celle de la lutte pour une émancipation.

FRATERNITÉ

Quelles sont les grandes lignes de *Pour la vie*? L'exposition plonge les spectateurs dans des luttes sociales, environnementales, sociétales, passées et présentes, en France et à l'étranger, mais sans que les événements ne soient représentés. On y est sensibilisé par les individus et les groupes qui les portent. L'enjeu de l'exposition, c'est une représentation de la fraternité. Les personnes photographiées disent au spectateur : rejoins-moi et nous ne partagerons pas que de la peine (Marcus Mitchell, un Water Protector, a perdu son œil gauche et l'audition à cause du tir d'un shérif lors de la lutte à Standing Rock dans le Dakota du Nord); nous partagerons aussi de la joie (la Fanfare climatique dans les jardins ouvriers des Vertus à Aubervilliers en partie détruits pour les Jeux olympiques de Paris en 2024). Donc, passé une salle plongée dans l'obscurité dans laquelle sont présentés deux diaporamas, on tombe sur des regards qui ne nous lâcheront plus. Jusque dans la dernière salle, où nous retrouvons la question des destructions liées aux Jeux olympiques : sont ac-

IMAGES HYBRIDES

Quelles sont les grandes inflexions de votre parcours? Il n'y a pas de changement brutal, mais des choses qui apparaissent progressivement et qui sont notamment liées à la technique. Un des changements est l'apparition du numérique et ce qu'il a pu entraîner dans la diffusion des images. Même si je reste fidèle à la chambre photographique argentique, toute une partie du travail est aujourd'hui réalisée en numérique, avec des appareils plus petits. Ces images peuvent être envoyées aux militants et toucher d'autres réseaux que ceux de l'art. Assez tar-

dive, cette inflexion date de 2015-16, des « comptes rendus photographiques » à Calais ou Notre-Dame-des-Landes. Les images des comptes rendus sur les sorties des naturalistes de Notre-Dame-des-Landes, qui menaient l'inventaire local de la faune et de la flore de cet endroit menacé, ont été envoyées aux naturalistes qui en ont fait ce qu'ils voulaient. Certaines se sont retrouvées en couverture de revues de défense de la nature. Je les ai aussi exposées.

Les comptes rendus représentent un vrai changement. Cette forme a pris le contre-pied de votre travail habituel à la chambre photographique. Se saisir d'un appareil numérique voulait dire ne pas faire la même chose qu'à la chambre, mais produire des images qui ont un autre rapport à l'événement. Les comptes rendus proposent des images hybrides, entre l'image arrêtée et le flux cinématographique ou vidéographique. Une narration, plus ou moins évidente, s'esquisse. Le compte

rendu du démantèlement du camp de Calais, montré à la galerie Air de Paris en 2017 et actuellement présenté au Frac Grand Large, respecte la chronologie des événements. On voit comme un film arrêté. Il y a volontairement des blancs dans l'accrochage, des parties vides qui ne correspondent à rien, sinon à la création de phrases, de rythmes, de montages. Ces vides disent qu'il y a forcément des manques dans les images, qu'on ne peut pas tout retranscrire.

Qu'est-ce qui distingue un compte rendu photographique d'un reportage? Un compte rendu comprend entre 70 et 90 images. Mais elles ne tiennent que par les vides. Or, dans un reportage classique, il y a toujours du plein, qui ne laisse jamais de place pour la réflexion.

On a beaucoup dit que vous faisiez un travail en réaction aux médias. Cet aspect est-il toujours important? Oui. Mon travail s'est créé « en rapport » avec les médias plutôt



qu'« en réaction ». Les médias sont tellement puissants qu'il faut plutôt assumer une place d'outsider. Cette dernière permet de produire des projets qui peuvent venir contrebalancer un certain type d'images et un certain type de discours sur les images. Car ce qui est en jeu, ce n'est pas tellement les photographies publiées mais le discours tenu, toujours le même: le photographe de presse, parce qu'il est proche de l'événement, dirait la vérité d'une situation. Mon travail s'est construit en prenant le contrepied de la proximité avec l'événement et de la nécessité d'avoir un appareil photographique maniable. La chambre photographique, cet appareil encombrant, transforme la manière dont on prend la photographie, dont on envisage l'événement. Mon travail est alternatif, il construit une autre relation aux événements dont on entend parler dans les médias.

CONSTRUIRE DES ÉCARTS

L'usage de la chambre, tout comme l'absence de carte de presse, est plus qu'un mode opératoire. C'est une contrainte qui permet de construire les différents écarts avec les « professionnels de l'événement ». J'apparais comme un non professionnel qui se place volontairement du côté de la foule ou des militants.

On a parfois l'impression que vous utilisez la chambre à contre-emploi, pour produire des images qui s'apparentent à des instantanés. La chambre est surtout pour moi un outil relationnel. C'est beaucoup plus facile d'entrer en relation avec un réfugié à Calais ou des militants aux États-Unis avec une chambre qu'avec un 24x36 numérique qui vous identifie comme un photjournaliste. La chambre et le trépied éveillent une curiosité qui permet un rapport et une construction de l'image très différents puisque vous n'êtes plus seul à « faire » l'image. Photographier implique une certaine solitude, le photographe est souvent seul, la chambre, telle que je l'utilise, m'apporte des compagnons qui pourront prendre une part plus ou moins active à la réalisation des photographies.

Vous faites peu d'images. Je pars avec de quoi faire seulement vingt photographies par jour, et c'est très rare que j'arrive à utiliser les vingt plans films ! La chambre implique d'être économe, d'être attentif à tout, sans chercher à « couvrir » un événement, pour utiliser un terme médiatique.

Faites-vous un editing ? Non, je garde toutes les images, même celles qui n'ont pas de qualité. L'enjeu de ma photographie est le moment de l'enregistrement: prendre telle image à tel moment, saisir cette scène-là. C'est la rencontre avec un sujet, une personne, un groupe, qui donne le sens à toute

ma pratique. La qualité vient au moment du tirage qui est très travaillé. Mais beaucoup de mes images ont peut-être pour seule qualité d'avoir été enregistrées.

Vos formats sont imposants. Ils donnent à ces images apparemment instantanées un autre statut. Il faut quand même tirer parti de l'outil. Les négatifs 20x25 ou 10x12 permettent d'agrandir sans perte de détail et d'avoir une qualité particulière qui se définit par un piqué et un velouté tout à la fois. Mais je me suis toujours limité à un lè de papier, sans raccord. Si bien que toutes les grandes images font 125x156 cm. Le format maximal est ainsi déterminé par les possibilités techniques.

Les cadres sont-ils importants ? Tout est important. Je produis des objets. Les cadres font partie des conditions de visibilité des œuvres. J'ai utilisé successivement deux types de cadres. Il fallait protéger l'Ilfochrome, qui est un support fragile, sans que le cadre n'alourdisse l'image. Or, quand j'ai commencé à exposer, le cadre standard était la boîte américaine avec un verre. C'est une image très lourde que j'ai toujours cherché à alléger. En 2007, j'ai montré la série *Calais à Air* de Paris sous des capots de Plexiglas qui emboîtent l'image. De loin, elle flotte sur le mur. Depuis lors, toutes les séries sont encadrées comme ça. Je crée un contraste entre des images qui sont brutes, brutales, « sans art » comme on me dit parfois, et un mode d'encadrement aux connotations plus précieuses puisqu'il est utilisé



comme deuxième cadre pour protéger les peintures anciennes dans les musées. Le capot en Plexiglas dit la valeur de ce qui est montré: telle personne, dans sa lutte, a de la valeur.

En visitant vos expositions, on a parfois le sentiment d'une répétition. Au Jeu de Paume en 2010, dans l'exposition *Feux de camp*, on pouvait voir la même image dans des tirages différents. Au Jeu de Paume, il y avait les *Index*, une feuille photographique comprenant un texte et toutes les photographies de la série. C'est rare de pouvoir montrer l'ensemble d'une série. En revanche, on peut exposer un index. Toutes les photographies apparaissent ainsi deux fois. Mais pas plus, car il n'y a qu'un format, invariable, par image, soit 125x156 cm, soit 50x60 cm. Les 50x60 cm sont souvent des vues de détail, alors que les 125x156 cm sont des vues générales. Beaucoup de choses entrent dans l'image. Il faut donner de l'espace pour qu'on puisse les lire.

Marcus Mitchell de la nation Navajo Diné, blessé le 19 janvier 2017 par le tir d'un shérif du comté de Norton alors qu'il manifestait contre la construction du Dakota Access Pipeline à Standing Rock. Touché à la tête, il a perdu son œil gauche ainsi que l'audition de l'oreille gauche. *Protecting Mother Earth* Conference, territoire de la nation Nisqually, Wa He Lut Indian School, Olympia, Washington, 1^{er} juillet 2018. Série *seriesWater Protectors*. 2017 - en cours. Tirage jet d'encre *inkjet print*, collage Dibond, capot Plexiglas. 126x157 cm. (Prod. Frac Ile-de-France, Paris; © Bruno Serralongue)



DOCUMENTAIRE CRITIQUE
Vous avez exposé en 2011-2012 avec Allan Sekula, vous avez publié en 2020 un livre avec le photographe Philippe Bazin (*Encuentro Chiapas 1996*, Spector Books). Quelle est votre place dans cette constellation du documentaire social ? Je ne

cherche pas à me situer par rapport à eux. Ce sont des personnes que j'ai fréquentées ou continue de fréquenter et avec les œuvres desquelles les miennes discutent. J'ai beaucoup regardé le travail de Sekula dont je me sens très proche. Je continue à lire ses textes qui n'ont pas pris une ride. Je dirais la même chose de Philippe Bazin. Il y a une certaine complicité qui se passe même de discussion. Avec Philippe, on a fait ce livre qui a pris du temps. Il porte sur ma série *Encuentro* réalisée au Chiapas. Il n'y a pas d'images de Philippe mais c'est un livre fait par deux photographes: l'un montre des photographies et l'autre publie un texte. Ce dernier ne porte pas sur moi mais sur les rapports de la photographie à la révolution. Philippe y parle aussi de son travail et d'autres photographes comme Sekula qui ont œuvré dans le « documentaire critique », pour reprendre son appellation. Les photographies et le texte ont des liens mais maintiennent leur autonomie.

Dans le registre documentaire, des artistes comme vous ou Philippe Bazin sont restés fidèles à une approche directe du sujet. D'autres, comme Richard Mosse ou Alex Majoli, ont réinvesti la question de la forme. Comment percevez-vous cet intérêt

renouvelé pour la forme ? Mon approche est aussi formelle. Une photographie à la chambre n'a rien d'une photographie directe. Même si on ne le voit pas, elle est extrêmement travaillée. La différence réside entre un travail qui s'efface et un travail qui se montre. Quand il est trop présent, il empêche d'accéder au fond du sujet. J'essaie de dépasser la surface, d'aller dans la profondeur. Mais pour ça il faut travailler l'aplatissement, ne pas imposer de filtre qui empêcherait d'entrer dans l'image, ne pas se mettre trop en avant. Bien sûr, ma photographie est signée et c'est Bruno Serralongue qui est invité à exposer, mais j'essaie de faire des images qui, du point de vue de l'auteur, sont presque anonymes. Chez les artistes que vous mentionnez, on ressent une revendication d'auteurisme par la forme. Or, si la photographie a révolutionné quelque chose en art, c'est qu'elle a permis de se libérer de la question de l'auteur. C'est un outil tellement industriel que ce n'est pas le photographe qui est le plus important mais la personne qui est devant l'appareil.

Vous n'avez d'ailleurs jamais voulu donner l'appareil aux personnes que vous photographiez ? Non, parce qu'on n'est pas dans la même situation. On est d'un côté ou de l'autre de l'appareil. Ces personnes vivent quelque chose qui n'est pas ce que je peux vivre. Ce n'est pas parce qu'elles ne sauraient pas faire de photographie. Teddy, un réfugié à Calais, qui était photographe, savait ce qu'était une chambre. C'est aussi pour ça qu'il a accepté de poser.

Calais. Témoin de la « jungle ». Bruno Serralongue. Agence France-Presse. Les habitants. Centre Pompidou, Paris, 2019-20. Vue d'exposition show view

Comment se passe une séance avec Teddy ou une autre personne ? Ce sont des heures passées dans ce sous-bois, à donner des coups de main pour monter des tentes, sans faire de photographies. Mais l'appareil est installé, si bien que tout le monde sait que je suis là pour donner des coups de main mais aussi faire des photographies. Il n'y a aucune demande de ma part. Puis, en fonction des discussions, dans un accord commun, la photographie se fait. Ça peut se faire vite ou prendre du temps.

Cette photographie de Teddy, quel est son enjeu, quelle est sa qualité ? Son enjeu est de montrer l'extrême dénuement dans lequel l'État français laisse les migrants à Calais alors qu'il serait sans doute facile d'améliorer leurs conditions de vie. Il y a aussi un aspect esthétique car une des raisons qui m'a fait prendre cette image est ce point rouge central qui se détache sur un fond quasiment noir et blanc et rend le personnage très visible. Mais sa qualité première est l'enregistrement. Toutes les autres qualités sont moins importantes que ce moment-là qui résume toute l'image. C'est un portrait, mais en situation. Je ne l'ai pas mis là. Il s'est mis là. J'aurais pu faire un gros plan. J'ai fait un plan large. Je voulais montrer quelle était la situation de Teddy, ce jour-là, dans ce sous-bois. Malgré le harcèlement policier, il pose fièrement et nous voyons, par la posture qu'il a prise, qu'il continuera son voyage. Il ne s'arrêtera pas. ■

Bruno Serralongue

Né en 1968 à Châtelleraut.

Vit et travaille à *lives and works* in Pantin

Expositions personnelles récentes (sélection)

Recent solo shows:

2019 *En bas et à gauche*, Centre d'art ZwinGazel, Guingamp

2018 *De Calais*, Frac Paca, Marseille

2017 *Chemins cherchés, chemins perdus*, transgressions, Air de Paris, Paris; *Un cheval*, Le bleu du ciel, Lyon

2016 *Zona à défandre*, Albert Baronian, Bruxelles

2015 *La Terre est un crocodile*, Mamco, Genève

Expositions collectives récentes (sélection)

Recent group shows:

2020 *La Région humaine, le ciel est bleu*, Le bleu du ciel, Lyon; *It's Urgent*, Fondation Luma, Parc des Ateliers, Arles; *Le Vent se lève*, MAC VAL, Vitry-sur-Seine

2019 *Calais. Témoin de la « jungle »*, Centre Pompidou, Paris; *Contre-vents (Solidarités ouvrières, étudiantes et paysannes dans l'Ouest de la France: une généalogie)*, Le Grand Café, Saint-Nazaire

2018 *Persona grata*, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris; Busan Biennale 2018, Busan

BUILDING GAPS

The use of the view camera, like the absence of a press card, is more than a *modus operandi*. It's a constraint that allows me to construct different distances from the "professionals of the event". I appear as a non-professional who voluntarily places himself on the side of the crowd or the militants.

It seems that you use sometimes the view camera against the grain, to produce images that are like snapshots. The view camera is above all a relational tool for me. It's much easier to relate to a refugee in Calais or activists in the United States with a traditional view camera than with a 24 x 36 digital camera that identifies you as a photojournalist. The camera and the tripod awake a curiosity that allows for a very different relationship and construction of the image since you are no longer alone in the "making" of the image. Photography usually implies a certain solitude, but the view camera, through the way I use it, gather people together who are taking part more or less actively in the making of the photographs.

You're making few images. I make about twenty photographs a day, but it's very rare that I manage to use all of the shots! The camera means being thrifty, paying attention to everything, without trying to "cover" an event, to use a media term.

Do you do any editing? No, I keep all the images, even the ones that aren't good. The

challenge of my photography is the moment of recording: to take such image at such moment, to capture such scene. It's the encounter with a subject, a person, a group, that gives meaning to my entire practice. The quality comes at the moment of printing, which is very elaborate. But many of my images have perhaps the sole quality of having been recorded.

The size of your prints is monumental, which give your pictures another status than simple snapshots. You still have to take advantage of the tool. The 20x25 or 10x12 negatives allow you to enlarge without loss of detail, and to have a particular quality, which is defined by a sharpness and a velvety quality at the same time. But I've always limited myself to one strip of paper, without any connection. Which means all the large images are 125x156 cm. The maximum size is thus determined by the technical possibilities.

Are the frames important? Everything is important. I produce objects. Frames are part of the conditions of how the work is visible. I used two types of frames in succession. I had to protect the Ilfochrome, which is a fragile medium, without the frame weighing down the image. When I started exhibiting, the standard frame was the American box with glass. It is a very heavy image that I have always tried to lighten. In 2007 I showed the *Calais* series at Air de Paris under Plexiglas covers that encased the image. From a distance, it floats on the

wall. Since then, all the series are framed like this. I create a contrast between images that are raw, brutal, "artless" as I am sometimes told, and a framing method with more precious connotations since it is used as a second frame to protect old paintings in museums. The Plexiglas cover tells the value of what is shown: any individual, in his or her struggle, is valuable.

When visiting your exhibitions, one might have a feeling of repetition. At the *Jeu de Paume* in 2010, in the exhibition *Feux de camp [Camp Fire]*, one could see the same image in different prints. At the *Jeu de Paume*, there was the *Index*, a photographic sheet featuring a text and all the photographs in the series. It's rare to be able to show the whole series. On the other hand, an index can be exhibited. All the photographs were shown twice. But not more than that, because there's only one format, invariable, per image, either 125x156 cm or 50x60 cm. The 50x60 cm are often detail views, while the 125x156 cm are general views. A lot of things fit into the picture. You have to give space so that you can read them.

CRITICAL DOCUMENTARY

You exhibited in 2011-2012 with Allan Sekula, in 2020 you published a book with photographer Philippe Bazin (*Encuentro Chiapas 1996*, Spector Books). What is your place in this constellation of social documentary? I don't try to situate myself in relation to them.

They're people I've been or continue to be I'm still in contact with, and whose work my own is in discussion with. I've looked a lot at Sekula's work, and I feel very close to him. I continue to read his texts, which have not aged a bit. I'd say the same about Philippe Bazin. There's a complicity between us that doesn't even need to be discussed. With Philippe, we made this book which took time. It's about my series *Encuentro*, made in Chiapas. There are no images by Philippe, but it's a book made by two photographers: one shows photographs and the other writes a text. The latter isn't about myself, but about the relationship between photography and revolution. Philippe also talks about his own work and about other photographers like Sekula, who've worked in "critical documentary", as he calls it. The photographs and the text are linked, but stay autonomous.

In the realm of documentary, some artists, like you or Philippe Bazin, have remained faithful to a direct approach to the subject. Others, like Richard Mosse or Alex Majoli, have reinvested the question of form. How do you perceive this renewed interest in form? My approach is also formal. There's nothing in common between a straightforward photograph and one taken with a view camera. Even if you can't see it, it's extremely well worked out. The difference is between work that's hidden and work that's visible. When it's too present, it prevents access to the depth of the subject. I try to go beyond the surface, to go into the

depth. But to do that, you have to work on the flatness, not to impose a filter that would prevent you from entering the image, not put yourself forward too much. Of course, my work is signed and it's Bruno Serrallongue who's invited to exhibit, but I try to make images that, from the point of view of the author, are almost anonymous. With the artists you mention, one feels a claim to authorship through form. But if photography's revolutionised anything in art, it's that it's freed us from the question of authorship. With such an industrial tool, that's not the photographer who's the most important anymore, but who's in front of the camera.

Did you actually ever entrust your camera to the people you photographed? No, because we aren't in the same situation. We're on one side or the other of the camera. These people are experiencing something that isn't what I can experience. It's not because they can't take photographs. Teddy, a refugee in Calais, who was a photographer, knew what a view camera was. That's also why he agreed to pose.

How does a session with Teddy or anyone else take place? It's about spending hours in this undergrowth, helping to set up tents, but without taking any photographs during this time. But the camera is set up, so everyone is informed I'm there to help out, but also to take pictures. There's no request from me. Then, according to the discussions, in a com-

mon agreement, the photography is done. It can either be done quickly or take time.

What's at stake in this photograph of Teddy, what's its quality? Its purpose is to show the extreme destitution in which the French state leaves the migrants in Calais, when it would undoubtedly be easy to improve their living conditions. There's also an aesthetic aspect, because one of the reasons I took this image is the central red dot that stands out against an almost black and white background, and makes the character very visible. But its primary quality is the recording of this specific moment. All the other qualities are less important than this moment, which sums up the whole image. It's a portrait, but contextualized within a situation. I didn't put it there. He put himself there. I could've done a close-up. I did a wide shot. I wanted to show what Teddy's situation was that day, in that undergrowth. Despite the police harassment, he's posing proudly, and we can guess, through the pose he's striking, that he will continue on his journey. He won't stop. ■

Translation: Chloé Baker

Compte-rendu photographique du démantèlement du camp de migrants de Calais connu sous le nom de « bidonville d'État » ou de « New Jungle », 24-27 octobre 2016 (détail). 78 photographies. Tirages jet d'ancre sur papier adhésif. Chaque : 24x36 cm. Installation: 240x576 cm. Vue d'exposition galerie Air de Paris, 2017. (Coll. Frac Grand Large – Hauts-de-France; © Bruno Serrallongue; Ph. Marc Domagel)

