

Pierre-Olivier Arnaud
Propos recueillis par Emile Ouroumov
26 janvier 2012, Lyon

J'aimerais commencer par le terme d' « image générique » que vous utilisez souvent, avec la question s'il s'agit pour vous d'une recherche du neutre dans le rapport photographique et une neutralité du regard et du traitement artistique envers les sujets que vous choisissez ?

Au départ, quand je réalise des images que j'appelle « images génériques », c'est vraiment en pensant que ce sont d'abord, justement, des images photographiques qui ne caractérisent pas spécifiquement un lieu, une situation spécifique à ce lieu-là, mais au contraire, seraient des images qu'on pourrait réaliser dans n'importe quelle ville occidentale. Cela déjoue plutôt le caractère documentaire de la photographie, c'est-à-dire qu'elle vient là pour constater une espèce d'état générique du monde, mais aussi de l'image - en tout cas, des images produites par ce monde-là. Cela ne veut pas dire qu'elles sont interchangeable, mais plutôt que la fonction documentaire est mise à mal à cet endroit-là, que cela se passe à Lyon, à Genève, à Londres, à Paris, à Berlin ou à New York. A priori, on pourrait y obtenir les mêmes images, et c'est beaucoup plus à cet endroit-là que cela se passe, et outre le caractère documentaire, c'est en partie la fonction de l'auteur qu'elles déjouent. Ce qui m'intéressait à ce moment-là était à partir de quoi ces images sont produites et il me paraissait qu'elles étaient bien plus produites par des architectures, des contextes urbains, et une machine qui les enregistre – en l'occurrence un appareil photographique – que par un regard d'auteur sur une situation ou une ville.

D'où l'absence de différenciation que vous faites entre les images prises par vous-même et celles, déjà préexistantes, que vous utilisez ?

Dans le travail par la suite, cela s'est développé aussi sur ces questions-là. Il s'agissait, à un moment donné, de travailler avec des images qui ont différents types de sources et qui peuvent être des choses que je vois et « photographie » moi-même et, au contraire, des images que je m'approprie, comme on dit aujourd'hui, dans le sens où j'en prélève des détails. La question de l'origine des images se pose en effet sans cesse. Se pose et ne se pose pas, c'est-à-dire qu'à chaque fois, c'est la fonction documentaire qui est évacuée. Au départ, quand je me suis mis à re-photographier des images existantes, c'étaient pour l'essentiel ce que j'appelle des « images publiques », celles de la presse ou des publicités p.ex., en tout cas le tout-venant de ces images qui nous entourent au quotidien. Je me disais que ces images existaient quasiment au même titre que les objets et qu'on peut ainsi s'en saisir, comme on prélève une image d'une architecture ou d'un paysage.

Est-ce que ce serait une réaction par rapport à un flux d'images qui nous est donné à voir, ou plutôt, justement, imposé ? Une réaction de quelqu'un qui ne subit pas ce flux mais qui l'utilise à ces propres fins, ou en tout cas pour en faire autre chose ?

C'est à la fois une réaction et un regard sur ce qu'est ce flux, et comment à l'intérieur de ce flux, il s'agit non pas de l'arrêter, mais de porter son regard sur les choses qui s'y produisent. C'est plutôt travailler « avec les images et dans les images », davantage que « avec le monde et dans le monde », en pensant que les images sont...

Un monde en quelque sorte parallèle ?

En ce sens-là un monde parallèle, et donc une chose qui nous reste étrangère. Les images sont les images, ce n'est pas le monde.

Au sujet de la reproduction, est-ce que vous avez un intérêt particulier pour l'histoire et le développement de la photographie ? Par exemple l'entre-deux-guerres, ou en tout cas le moment où le modernisme s'installe en photographie ?

Bien sûr. Ce qui m'intéresse à ce sujet-là est comment les images, et particulièrement l'image photographique, deviennent un des porteurs du projet moderne, et aussi les promesses dont on a chargé le projet moderne et l'image. Quand je travaille aujourd'hui, c'est en me demandant ce qu'il en reste, quels en sont les points de faillite, quels sont les moments où il y a des formes de résistance.

Comment la photographie était à ce moment-là porteuse d'un nouveau regard, de nouvelles formes projectives possibles – et je pense autant à la photographie constructiviste que suprématiste, justement par ce changement d'axe, de regard sur le monde, qui a été proposé et projeté.

Par rapport à cette époque, quelles seraient en particulier les références en photographie ou hors photographie, qui vous sont importantes?

Sans doute les travaux de Lissitzky, Rodtchenko...

Moholy-Nagy ?

Bien sûr. Et en même temps, aussi des gens comme Renger-Patzsch qui posent la question du doute, ou plutôt qui utilisent l'appareil photographique également comme enregistreur d'une autre chose ; « Les choses » – « Die Dinge », le fameux livre qui finalement a eu un autre titre¹, mais qui expose comment là, l'image enregistre le monde différemment de la perception qu'on en a. Et comment la machine photographique produit de l'image qui lui est propre et n'a pas grand-chose à voir avec l'expérience qu'on fait du monde, avec p. ex. la profondeur de champ.

Et pensez-vous que cela reste dans le champ de la visée positiviste du modernisme ? Car on peut probablement lier cela à toute la recherche de l'objectivité en photographie qui sans doute découvre un regard autre, mais finalement plus précis que celui de l'œil humain – par exemple à travers Walter Benjamin et ses écrits sur le grossissement via la macrophotographie, ou le ralenti dans le cinéma. D'ailleurs une anecdote à ce sujet, je regardais hier un documentaire sur la photographie et j'ai découvert qu'Edward Steichen, qui avait fait de la photographie aérienne pour l'armée pendant la guerre, aurait dit en plaisantant « Toute personne qui fait des photographies floues devrait être traduite en cour martiale ».

Il est vrai que Steichen est une figure paradoxale, quelqu'un qui vient du pictorialisme et qui, peut-être devant les faits, la guerre en occurrence, se dit « non, le flou n'est pas possible ». C'est-à-dire que là, la machine photographique se devrait d'enregistrer le plus cru des détails et d'être au plus près – même si moi je n'y crois pas de cette manière – d'un témoignage le plus cru de la réalité.

Et ensuite, effectivement, l'entre-deux-guerres se situe plutôt dans une vision positiviste. Quant à cela aujourd'hui, à mon sens, on ne peut qu'être dans une espèce de figure et d'attitude du doute. Peut-être pas forcément vis-à-vis du positivisme, mais du moins face à l'image encore porteuse de cette forme de naïveté.

Le doute, cela veut quand même dire qu'on admet qu'il y a une forme de crise de l'image dans sa visée positiviste. Pour moi, une des questions serait, comment les images pourraient-elles de nouveau, ou encore, quand bien même elles seraient dans ce temps de crise ou de faillite, être des espaces de projection possibles ? Qui reste une des fonctions de l'image ; non pas une fonction qui aurait disparu, mais une fonction qui est problématique aujourd'hui.

En parlant de crise, par rapport à ce qu'on peut qualifier d'Ecole de Düsseldorf, en partant des Becher, il y aurait peut-être encore une croyance dans l'objectivité ou la neutralité mais aussi un désenchantement ?

Dans les premiers travaux de Ruff, tous les portraits.

Ce que je veux dire aussi, c'est qu'il y a une croyance dans l'objectif et le documentaire, mais ce qu'on documente est en train de disparaître, à la fois physiquement et comme époque. Avec Eugène Atget aussi, même si ce n'est pas encore l'Ecole de Düsseldorf.

Comme époque, oui. Chez les Becher, il me semble que c'est sans cesse la question de la réification, c'est-à-dire comment on enregistre à priori une chose en train de disparaître, et en même temps on la déplace et on en fait des événements sculpturaux. Chez Ruff, dans les premières séries de portraits, les grands formats ou même ses premiers, entre guillemets, « petits formats », il y a un vrai doute adressé à la photographie, à sa capacité à saisir l'identité. J'ai revu il y a pas longtemps une série de portraits de Ruff du début des années 80, en couleur, de petit format : aujourd'hui on y regarde bien plus une époque, même par le peu de vêtements qu'on y voit, les couleurs, les types de lunettes, de

¹ Ouvrage d'Albert Renger-Patzsch, paru en 1928 sous le titre définitif « Die Welt ist schön » [Le monde est beau]

coiffure – que des personnalités ou des identités. Ce qu'on y lit, c'est bien plus ces traces-là. Et peut-être, pour rejoindre Benjamin, la question de la mode et ses effets.

Oui, ce serait l'anecdotique ou le Zeitgeist qui prennent le dessus sur le supposé portrait de la personne.

Oui, quand on se met à observer les portraits séparément. Autrement, on garde une sorte de collection, presque de galerie de portraits. Mais quant à dire que cela caractérise des individus... Je pense que c'était justement une des questions chez Ruff.

En partant d'August Sander, peut-être ?

Voilà. Et chez Sander, on voit bien comment le projet est de photographier les gens dans leur tenue de travail. Ce qui finalement les caractérise encore, c'est leur travail. Et c'est peut-être cela qu'il enregistre, le moment où il y a encore un travail et pas uniquement une fonction.

Par rapport à votre manière de procéder au niveau des prises de vue, est-ce que la dérive situationniste ou la figure du flâneur baudelairien ou benjaminien est quelque chose de signifiant ?

Oui, c'est quelque chose d'assez important. La pratique de la dérive je ne sais jamais vraiment assez bien, mais en tout cas la figure du flâneur ou de l'arpenteur, qui n'est pas exactement la même chose. Le travail s'inscrit d'abord dans des déambulations dans la ville, dans les villes.

A cette époque, c'était un mode de découverte de la modernité, une réaction, une manière de l'explorer. Et pour vous, serait-ce plutôt une manière de constater son échec, clore ainsi la boucle ?

Constater son échec, hors ces quelques endroits où il y a des points qui résistent encore. Parce que je ne suis pas dans un rapport de nostalgie du moins d'un point de vue temporel, car ce n'est pas une époque que j'ai connue. En tout cas, dans un questionnement : qu'est-ce que cela a été, qu'est-ce qu'il en demeure encore aujourd'hui, par endroits. Tout en sachant effectivement que cette figure du flâneur comme étant aussi un des découvreurs ou un des inventeurs de la modernité est à la fois tenable et pas tout à fait. De nouveau, on est de moins en moins dans la découverte, on sait très bien qu'on est face à un monde à peu près fini. Les seuls espaces qui ne sont pas finis sont ceux de la fabrication de la marchandise qui continuent à renouveler ce monde fini. Faire croire qu'il est encore ouvert. Et en même temps il y a non seulement ce monde fini, mais un monde d'images qui est fini – on sait qu'on a largement de quoi recouvrir plusieurs fois la terre entière avec les images produites, si on devait toutes les réimprimer aujourd'hui. Ainsi, même à cet endroit-là, c'est clos. Comment est-ce qu'on peut tenter de renouveler cela quand même ?

Il y a une certaine mélancolie qui transite par vos images. Est-ce quelque chose de recherché, ou un effet secondaire de leur mode de production ? Un produit de deux notions qui vous sont proches je crois, la désaffectation et la désaffectation ?

C'est peut-être un effet secondaire. C'est vrai que ce n'est pas tellement là-dessus que je m'appuie, parce qu'en effet la mélancolie peut représenter un appui. En tout cas, ce n'est pas à cela que je pense quand je travaille. Je suis plus intéressé par la question du désaffecté et qu'est-ce que ce serait que d'enregistrer des points de désaffectation, dans tous les sens du terme – des images représentant des lieux desquels on aurait retiré des fonctions de représentation, p.ex. Comme quand je photographie des vitrines ou d'intérieurs de magasins vacants : je les pense vraiment comme des lieux désaffectés au même titre que l'image l'est, et cela produit des images désaffectées ; des images desquelles on retire les affects.

La question de la mélancolie n'est donc pas ce à quoi je pense à priori. Après, cela vient sans doute aussi de la manière dont je travaille à désaturer les images, quasiment en gris plutôt qu'en noir et blanc. Il y a ainsi une distance qui est produite et qui renvoie peut-être à la mélancolie, mais ce n'est pas ce avec quoi je travaille.

Cette présence du gris pourrait être envisagée comme une manifestation de quelque chose d'apparence assez anti-photographique, si l'on s'en tient au stricte sens scientifique, aux préceptes de la « Straight Photography » et par extension à la technicité en citant p.ex. Ansel Adams et son Zone-

System, pensé afin de produire des blancs, des niveaux de gris et des noirs équilibrés. Qu'en est-il chez vous ? Et à quel moment intervient le rendu gris – prise de vue, impression ?

Le rendu intervient à ces deux moments. Quand je suis à l'extérieur, je travaille assez régulièrement pendant des jours ou des moments sans ombre, donc assez peu contrastés. Quand je dis sans ombre, c'est par exemple des journées de temps gris, qui produisent d'emblée un monde assez peu contrasté, en tout cas moins contrasté que par un jour de grand beau temps. Cela intervient aussi au moment du calibrage des images, je fais de sorte qu'il n'y a pas de blanc pur ni de noir à 100%, mais au contraire, d'être dans une échelle de gris. Pour moi, c'est vraiment s'installer dans cette échelle de gris comme dans une zone du doute. En même temps, c'est une zone d'anonymat des choses et des images, sans pour autant vouloir les cacher ou les rendre obscures. C'est pour cela que je travaille encore en noir et blanc ; ce qui m'intéresse est qu'il n'y a pas d'objet qui vienne en dominer un autre dans l'image par ses qualités colorées, tout est presque dans la même matière.

On peut dire que cela porte en quelque sorte les stigmates de leur circulation, parce que les images peuvent devenir de plus en plus grises et fades quand elles sont reproduites ?

Oui. C'est enregistrer cela d'emblée.

Sur le plan de la couleur, si on pense à Guy Debord et la société du spectacle, ou en tout cas à l'essor de la société capitaliste aux Etats-Unis dans l'après-guerre, cela correspond au moment où la photo et le cinéma couleur s'installent – les Kodachromes, Technicolor, etc. – et donc est-ce qu'il y a une non-correspondance et un rejet de ces usages de la couleur qui temporellement sont assez synonymiques d'un certain capitalisme du divertissement ?

Ce n'est pas complètement en réaction. Mais c'est vrai que cela permet de replacer de la distance à ces endroits-là et effectivement d'être dans un caractère de l'image de nouveau désaffecté ou anti-spectaculaire. C'est plutôt être du côté d'une image dite discrète que devant son spectacle, celui de l'image qui se donnerait en plein comme spectaculaire. Aujourd'hui, ce serait en réaction à des travaux comme ceux de Gursky, p.ex.

Comme un spectacle en temps de crise ?

Oui. Oui.

Et sinon, pour revenir à la question du flâneur, la prise de vue intervient suite à un repérage préalable ? C'est toujours en deux temps ?

Cela dépend des moments. Parfois, je prends – on va dire cela comme ça – le temps d'aller spécifiquement sur un lieu que j'ai pu voir et qui m'intéresse, et d'autres fois c'est plus lié à... ce n'est pas vraiment de l'ordre de la découverte, mais simplement des lieux que je vois et je suis là, avec un appareil photo, et j'en prends l'image. Dans ces moments-là, ce qui m'intéresse est comment il me semble d'emblée qu'une image existe là, puisque je l'enregistre. C'est cela qui marche, ce n'est pas le lieu lui-même.

Peut-on évoquer les séries, notamment « Hotel Kosmos » et « Hôtel 2000 », cette dernière étant autour d'un même bâtiment et qui me fait quelque peu penser à la série de Claude Closky avec les entreprises portant le chiffre 2000 dans leur nom ? Et ce qu'il en est de la sérialité, justement ?

Par rapport au côté sériel, il y a des moments où je vais voir ce que cela peut être. C'est peut-être là où réapparaît cette question du flâneur, mais je ne deviens pas en tout cas un collectionneur compulsif de tous les Hôtels 2000 du monde – il doit y en avoir plein d'autres à part celui que j'ai photographié. C'est davantage comme si à un moment donné un lieu, une chose apparaissait dans le travail et c'est en tant que tel, en tant qu'image produite, qu'ils m'intéressent. Dans ces cas-là, je vais les voir. Dans « Hotel Kosmos », c'est similaire, il n'y avait pas de volonté d'être exhaustif, mais en tout cas, se dire d'emblée qu'un hôtel pourrait faire penser à tous les autres, et proposer déjà cette espèce de bribe de projection possible plutôt que la totalité qui à mon sens ne ferait qu'en dire la fin.

D'où vient votre intérêt pour l'architecture et en particulier le projet moderniste et aussi son rapport à la photographie ?

Il me semble – sans oublier que ce n'est pas exactement la même chose – que c'est comment l'un et l'autre, avec aussi le cinéma, ont été parmi les grands producteurs de formes, mais aussi de nouveaux types de regard et de projection possibles. Comment l'architecture moderniste a été largement photographiée par les photographes modernes et comment il y a une espèce de chose qui se boucle, de l'un vers l'autre, et comment chacun de ces deux espaces de travail a été un moteur pour l'autre.

Toujours par rapport à l'architecture moderniste, votre curiosité pour celle spécifiquement d'Europe de l'Est viendrait-elle d'une possible déficience de visibilité de quelque chose qui était vu en Europe de l'Ouest comme très unifié, très gris ?

Ce qui m'intéresse dans l'architecture moderniste dite d'Europe de l'Est, c'est plutôt sa version tardive. C'est aussi une version « déjà finie » de la modernité ; ce n'est quasiment plus que son image. Et peut-être ses derniers feux. Comme l'aurait dit Smithson, « déjà encore des ruines », quelque chose comme ça. Déjà encore des ruines d'images ; de nouveau, ces architectures étaient là bien plus pour produire des images.

Qu'en est-il de l'original et de l'édition multiple dans votre travail ? Est-ce un positionnement par rapport à la reproductibilité de la photographie, en pensant à la soi-disante reproductibilité à l'infini du négatif qui n'en est pas vraiment une car il s'altère et efface au fur et à mesure des agrandissements, non sans rappeler « Différence et répétition » de Deleuze ? Est-ce que c'est aussi une forme de critique de l'institution et du format exposition, et même de collection permanente, car même si vos images font partie de collections, elles ne le sont pas vraiment de manière permanente ?

Il s'agit vraiment de réaliser un nombre d'apparitions possibles. Un certain nombre des pièces sont en fait des œuvres uniques dont il existe pourtant cent copies, donc un stock physique à épuiser. Et qui s'épuise avec chacune des apparitions de l'œuvre. Ce qui m'intéresse aussi est la question du langage, comment on épuise un stock, comment on épuise des images... Redire plus encore la question de l'exposition, c'est-à-dire que cela reste une temporalité d'exposition. Quant à la collection permanente, au contraire, elle dit bien l'inverse, elle signifie la permanence. Réinscrire l'exposition comme étant importante pour l'apparition de ces images-là. Ce sont des choses avec lesquelles je travaille à tous les endroits de la photographie, et pas seulement autour de la question de l'exposition. Par exemple je travaille encore avec des outils analogiques, où la question du temps d'exposition est « comptée ».

Avoir ce stock physique est par contre très important. C'est-à-dire que ce sont cent apparitions possibles, mais avec un stock physique existant réellement, une chose qui s'épuise réellement et aussi une chose qui prend de la place réellement. Quand je dis réellement, c'est puisqu'aujourd'hui vis-à-vis de ces images-là, on pourrait se dire après tout on en fait une copie à chaque exposition à partir d'un fichier, et on va admettre qu'il y en a cent apparitions possibles. Et non, ce qui m'intéresse est qu'il y ait cette gestion du stock, que cette chose-là continue à exister, que ces images aient une « densité ».

On serait donc plus dans le monde analogique et dans l'édition avec la question du tirage et du pilonnage, puisqu'on doit tirer un certain nombre d'exemplaires en prévision d'une diffusion. Toujours dans cette lignée, est-ce que ce serait une forme d'anti-spectacle face à la voracité du regard qui finalement épuise l'image – le plus souvent elles sont regardées, le moins il en reste ?

Cela redit le paradoxe de la question de l'exposition, qui se dit *a priori* comme de l'événement, et donc, à sa marge, elle pourrait être du côté du spectaculaire. D'une certaine manière elle le joue en plein et le déjoue en même temps.

A quel moment vous êtes passé du tirage photographique à l'offset et la sérigraphie industrielle ?

Assez simplement en fait, en travaillant sur des séries de posters imprimés en offset et qui étaient diffusés gratuitement – on pourrait dire des journaux. A partir de ce moment-là, je me suis intéressé à comment réinjecter cette question dans le travail, à l'endroit de l'exposition. La série de posters en question (il y en a eu trois) était à chaque fois composée de cinq posters recto-verso pliés et montés

au format des tabloïds et diffusés à travers la mise en dépôts desquels on pouvait se servir. A chaque fois avec ces dix images, c'était une exposition possible, si ce n'est qu'il n'y avait pas de mode d'emploi donné ni aucune information sur comment utiliser ces images-là. Cette forme-là a continué de m'intéresser parce que cela en revenait aussi à jouer la forme des images publiques – l'affiche, le poster, le magazine. Et du coup il me semblait qu'il y avait là un outil encore plus proche de ce qui m'intéressait que le tirage photographique à proprement parler qui finalement sanctuarise assez son apparition et reste un objet fragile. Alors que pour ces objets-là, ces journaux-posters, *a priori* on pouvait se dire que leur destination pouvait être aussi la poubelle. C'étaient des images que j'avais prélevé dans des magazines, des gratuits, des affiches publicitaires, qui finalement pour la plupart font presque autant partie de nos déchets qu'autre chose. Il y avait donc un point d'équivalence, aussi envers les modes de présence et de relation à l'image.

Qui fonctionnent aussi sur un mode de présence très discret à cause de leur mimétisme, vu qu'ils sont présentés dans l'espace où l'on dépose les flyers dans les lieux d'art ? Donc une réflexion sur le lieu d'exposition ?

Bien sûr. Mais cela en est devenu des posters ou des affiches qui se collent aux murs, comme une image avec le moins de matérialité possible, qui en vient à épouser le mur sur lequel on la dépose. La différenciation entre ce qu'est l'espace de l'image et ce qu'est l'espace d'exposition est au plus faible point. Le point au-delà, ce serait de se dire qu'on imprime sur le mur. Mais ce qui m'intéresse toutefois est qu'il y ait quand même une matérialité.

Avez-vous travaillé avec d'autres media ? Par exemple, dans votre pratique plus récente vous avez des pièces liées au langage et qui utilisent des néons, ou des photos de néons ?

Dans mon parcours, cela a vraiment été un choix d'utiliser la photographie comme un outil qui rassemblait les questions qui me paraissaient être les miennes. Comme effectivement c'était un outil, il y a des moments dans le travail où d'autres formes apparaissent, comme les néons mais aussi des maquettes ou des sculptures. Tout était lié à des modes d'apparition des images ; ce qui m'intéresse est comment encore faire image et ainsi j'utilise parfois de moyens autres que l'image photographique.

En ce qui concerne vos projets en cours, c'est la série Cosmos, un ensemble d'images assez conséquent, que vous prolongez ?

C'est quasiment depuis deux années que je travaille sur ce projet qui s'appelle « projet : cosmos ». C'est un corpus d'images pour lequel je vais dans des villes dans lesquelles il y a des hôtels Cosmos (ou Kosmos), partout en Europe. Aujourd'hui c'est un corpus d'à peu près 80 images avec lesquelles je propose des expositions et de différents modes d'apparition de ces expositions-là. De nouveau, plus que m'intéresser aux hôtels eux-mêmes et à l'image qu'ils produiraient eux comme architecture, je m'intéresse plutôt à ce qu'il pourrait rester comme forme de promesse et projection liée à ce nom-là. J'y vais bien plus pour récolter des bribes d'images autour, comme des espèces de choses satellitaires.

C'est un ensemble tentaculaire ?

Potentiellement tentaculaire. Il permet un certain nombre de libertés à l'intérieur desquelles il y a plusieurs sous-ensembles – l'ensemble des fleurs, des ciels, des détails d'images publicitaires, des horizons. Ce sont de nouvelles figures qui sont apparues dans le travail grâce à ce projet.

Le titre lui-même proviendrait-il d'un intérêt pour une certaine novlangue moderniste, assez répandue d'ailleurs dans l'ancien Bloc de l'Est, pour citer par exemple l'agence de voyage soviétique Intourist qui apparaît aussi dans votre travail ?

Dans le terme « Hôtel Kosmos », on entend *a priori* un terme et des lieux spécifiques à l'Europe de l'Est. Alors que des hôtels Kosmos, il y en a eu partout en Europe, sans qu'ils soient liés les uns aux autres. Donc ce terme-là permettait de rassembler les utopies modernistes « Bloc de l'Est », qui produisaient des architectures assez spécifiques de ce que j'appellerais « modern style international tardif version soviétique », et en même temps, dans le monde capitaliste, cela a produit des hôtels Kosmos qui sont des cités balnéaires tout autour de la Méditerranée. On trouvait là les

deux vraies propositions du 20^{ème} siècle, c'est-à-dire une société de loisirs et une société de la bureaucratie moderniste, et ainsi y étaient associées ces deux « extrêmes » ou caricatures de ces deux mondes. Au travers de cela, on ne caractérise pas tellement le capitalisme ou le libéralisme aujourd'hui ou, inversement, le communisme années soixante et la conquête de l'espace, mais plutôt d'un point de vue européen, comme tout cela étant notre histoire. Il y a un réseau de choses qui font que, même si je suis né en France, l'histoire du communisme en Europe est aussi mon histoire, de même que l'histoire du capitalisme ; c'est notre histoire européenne. Si cela a pu produire des fractures, cela produit peut-être aujourd'hui des réunions.

C'est vrai que vous parlez de manière indifférenciée d'Occident, ce qui est techniquement vrai, mais dans le discours général on a tendance à séparer plus ou moins consciemment ces deux parties de l'histoire. Il n'est pas certain que le terme « Western World » incluait l'Europe de l'Est à ces moments-là.

Exactement. C'est pour cela que je continue à être intéressé par l'Europe centrale aujourd'hui, parce qu'on y perçoit, on y voit combien on y est au centre de l'Europe, et de nouveau, au centre de notre histoire. De ces lieux dont un bon nombre des théories modernes ont émergé. Il me semble que l'histoire continue de s'écrire là bien plus que dans ce qui était l'Europe de l'Ouest.

Je repensais aux visions futuristes et modernistes, surtout en revoyant dans votre travail l'image de la structure perspectiviste de l'émission télé avec les Beatles qui rappelle ce moment de « 2001, L'Odyssée de l'espace » de Kubrick où il y a une fuite à travers l'espace-temps à travers une structure colorée formellement très proche du décor de ce studio d'enregistrement.

Je suis intéressé par ce moment à la fin des années soixante, comme par exemple dans cette image des Beatles, où peut-être pour la dernière fois à la télévision, ce lieu de l'image « communautaire », on proposait des espaces perspectivistes. Des espaces où l'on pouvait penser qu'il y a encore un...

Point de fuite ?

Voilà, un point de fuite, un au-delà, un ailleurs. C'est aussi ces formes de perte, de disparition ou d'impossibilité qui continuent à m'intéresser aujourd'hui. Ce n'est pas que ça n'existe plus, mais cela a été largement remplacé par des fonds d'images floues ou des dégradés qui ne proposent justement pas de point de fuite.

De manière similaire à certaines de vos images dans lesquelles la ligne d'horizon est matérialisée par des dégradés ?

Oui, tout à fait.

Concernant les modes d'exposition des images, quelle place aurait un curateur dans les manifestations de votre travail qui sont souvent des propositions d'auteur très fortes, voire des propositions d'exposition assez précises ?

C'est une bonne question [rires]. Dans le sens où effectivement...

Ce n'est pas qu'il en faille un obligatoirement...

[Pause] C'est vrai que je prends pas mal en charge la question de l'exposition. Déjà comme forme, tout simplement. Peut-être que ça ne laisse pas assez de place à quelqu'un d'autre. Ensuite, ce sont toujours des dialogues possibles. Ce n'est pas pour autant que je doive absolument réaliser les expositions tout seul. En effet je m'occupe tout seul du commissariat à l'intérieur des corpus, car il me semble que c'est là que ce fait l'essentiel du travail. Il n'est pas tant dans la sélection des images mais plus dans leur articulation et les rapports que j'y inscris.

J'ai envie de dire, c'est peut-être au commissaire de trouver comment travailler avec moi... C'est une chose assez complexe car il est vrai que le travail d'un commissaire c'est aussi justement travailler avec la question des occurrences et des apparitions des images et qu'effectivement, c'est une question dont je me charge. Par contre, il n'empêche que le commissaire peut tout à fait être là pour définir comment peut-on réfléchir à un projet d'exposition, par exemple.

C'est peut-être très cohérent avec le fait de maîtriser la chaîne d'images de A à Z. Comme si vous vous calquiez sur les modes de production de la photographie, c'est-à-dire de la prise de vue jusqu'à son impression dans la presse.

Oui ; ensuite je me dis que ce n'est peut-être pas si particulier, car j'imagine qu'il y a aussi pas mal d'artistes qui sont leurs propres commissaires.

Plus concrètement, pouvez-vous me parler de deux autres séries en particulier, « sans titre (starstack) » et « sans titre. nouveaux horizons II », de manière générale mais aussi p.ex. sur la question des formats utilisés dans les séries, le II « fictif » du titre, l'inscription « Programm » d'une des séries avec sa typographie très codifiée comme moderniste... ?

D'abord, pour parler de « sans titre. nouveaux horizons II », c'est un ensemble d'images qui prend ce sous-titre... En fait la plupart des œuvres sont sans titre, ce qui renvoie d'un côté à l'art conceptuel mais aussi, quant aux images, au fait qu'elles « ne caractérisent pas ». Par contre, il y a des sous-titres qui viennent préciser de quoi il s'agirait. Donc « sans titre. nouveaux horizons II » est un ensemble d'images que j'avais montré dans une exposition chez art:concept en 2007, qui elle-même avait pour titre « Nouveaux horizons II ». C'était déjà faire la proposition de nouveaux horizons et l'annoncer en même temps comme étant numéro deux, comme une espèce, non pas de redite, mais plutôt suite, dans la mesure où je n'avais pas réalisé d'exposition qui s'appelait « Nouveaux Horizons I ». Il s'agissait de l'inscrire dans une sorte d'accélération et de tautologie. Ou en tout cas, se poser la question comment la tautologie travaille à la fois à accélérer mais aussi à épuiser plus vite ce qu'on est en train de dire.

Il s'agit donc d'un ensemble de cinq images qui commence par cette photographie faite d'après une chose vue, une affiche qui annonce « Programm » et qui est en même temps vide de toute autre inscription. Elle se déjoue ainsi elle-même aussi parce qu'elle est au départ une affiche, une forme qu'elle garde dans le travail et se situe donc dans toute cette tautologie-là. C'est en allemand, puisque c'était en Allemagne. Elle joue à fond l'affiche comme annonce, si ce n'est qu'elle annonce déjà son creux et sa vacance, et dit qu'elle est un placard publicitaire. Elle est « vide », mais elle pourrait être un espace de projection possible, comme un miroir vide peut l'être aussi. Cette question du miroir est assez importante pour moi. L'image vide, je ne sais pas si cela existe, mais on pourrait se dire que c'est l'image dans laquelle on pourrait encore projeter des mondes.

Elle est suivie par l'image d'un bâtiment situé en France qui présente juste son côté, une peinture murale abstraite. Par rapport à ces bâtiments et les images qu'ils produisent, on a pu voir dans les années 1960 et 1970 comment en Europe de l'Est, des bâtiments construits avec des mosaïques ou des peintures murales socialistes, peuvent être des formes de représentation politique. En même temps, en Europe de l'Ouest, on a produit des bâtiments d'habitation collective sur lesquels étaient aussi inscrites des fresques, cette fois absolument abstraites. Quels types de projection cela produit, ou qu'est-ce que de proposer premièrement un bâtiment comme étant porteur d'image, et deuxièmement, porteur d'images comme celle-là qui ne sont que des abstractions, sans « horizon » ? Dans cette image en particulier, c'est une forme assez sévère, deux carrés enchâssés...

Qui sont très énigmatiques, on penserait presque à un langage secret.

Oui, finalement, qu'est-ce que c'est que cette chose-là ? Ces formes d'abstraction à cet endroit-là, qu'est-ce qu'on y crypte ?

S'ensuivent deux images prélevées dans des supports publicitaires qui sont comme des éclats lumineux, plutôt mis à distance, de formats plus petits et assez proches de leur support d'origine, c'est-à-dire le format tabloïd et moitié tabloïd. Alors que le bâtiment est plutôt à l'échelle d'un format publicitaire, les « sucettes » Decaux ou les abribus. Dans mon travail, le format des images est toujours pensé en fonction de ces standards-là et donc de ces rapports qu'on a déjà avec les images. Plus que de formats, il s'agit de questions d'échelle, je veux dire par là des rapports de distance. Quand je compose un ensemble comme celui-là, c'est aussi en pensant ces échelles-là, non pas en « grand » ou « petit », mais plutôt « proche » ou « lointain », avec une autre forme de relation.

Ce rapport à la distance me fait penser, assez automatiquement, à la définition de l'aura par Benjamin, « un lointain si proche soit-il ». Avez-vous un regard sur la question de l'aura ?

Eh bien voilà, c'est ça.

Puisque malgré la désaffection, il y a quelque chose de cet ordre qui ressort de ces images-là ?

C'est vrai que dans ce « lointain aussi proche soit-il », ce qui m'intéresse c'est comment dans un ensemble comme celui-là, avec cinq images, il y ait ces rapports de distance différents qui du coup provoquent chez nous, qui en devenons les regardeurs, différents modes de relation ou de distance. Quasiment devant chaque image se produit une relation différente, comme une distance à trouver avec ce lointain ou ce proche possibles. C'est assez important dans l'espace d'exposition, c'est-à-dire que cela puisse devenir aussi en plein un espace, un espace avec des images et un espace d'images, bien plus qu'un espace qui contiendrait des images qu'on pourrait regarder d'un seul et même regard et d'une seule et même distance. C'est moins vrai aujourd'hui, mais on a pu le voir p.ex. dans des expositions de photographie avec un accrochage assez sériel : à la limite on se met au milieu et on a un point de vue général, et ensuite on longe les murs ; les rapports de distance ne se jouent pas complètement.

Un regard panoptique ?

Il s'agit de travailler quelque chose qui dépasse cette relation panoptique, qui rejoue la question du point de vue : comment met-on les choses en relation les unes avec les autres ? Pour finir, dans cette série d'images il y a ce jet d'eau, plutôt une image d'un logo qui représenterait un jet d'eau, dans son moment d'affaiblissement. C'est pour moi parler de ce retrait, de cette difficulté même de l'image à être porteuse. Qui est de nouveau dans un temps faible de l'image.

Peut-être avant de parler de « sans titre (starstack) », cette question du titre me fait penser à Felix Gonzalez-Torres qui utilise beaucoup de sans-titres en combinaison avec un sous-titre plus explicite. Serait-il une référence dans votre travail, de surcroît quand on pense aux piles comme mode de présentation ?

Bien sûr. A la fois, quand j'utilise ce système de titres, comme Felix Gonzalez-Torres le fait, il ne s'agit pas tellement de le citer. D'une manière cela revient de nouveau à ne pas nommer ces choses et à dire qu'elles ne sont pas exactement données, pas exactement nommables. En français, le terme caractérise davantage, la connotation « au titre de »... C'est donc se mettre dans cette distance-là.

C'est vrai qu'en anglais, on rencontre peut-être plus souvent de variantes d'usage dans ce domaine, « Untitled », [no title] avec éventuellement des crochets...

Pour reprendre avec la série Starstack, c'est un ensemble de 17 images qui ne représentent que des représentations, de nouveau issues de sources différentes. Elles m'intéressaient à plusieurs titres : à la fois comment les étoiles sont des formes de représentation d'une promesse, lointaine ou pas, qui appartient au monde publicitaire ; comment vient-elle enjoliver et promettre des objets brillants ? En même temps, c'était aussi un des emblèmes assez importants dans l'histoire du 20^{ème} siècle tant du bloc capitaliste que du bloc communiste, un emblème partagé.

J'en saisis des éclats que je désature et donne à voir. Je les redistribue dans une pièce et ils peuvent prendre différentes formes qui sont à chaque fois des mode de présence publique des images. Soit des tas, comme Gonzalez-Torres, laissés à disponibilité de chacun et dont on peut se servir ou d'ailleurs pas. Ou alors l'ensemble des images est démultiplié à chaque fois et répandu à même le sol. Cela devient ainsi un sol jonché d'images sur lequel on peut se déplacer et dans lequel on provoque aussi, au sens propre, la dégradation, l'épuisement et la disparition du travail.

Est-ce que ces modes de présentations s'appliquent aussi à Nouveaux Horizons ?

Non, « Nouveaux Horizons II » est vraiment construit comme étant une pièce qui est une exposition, un ensemble de cinq images qui en tant que telles font exposition.

J'ai les piles du dictaphone à plat, peut-être on peut faire une pause avant que...

La technologie nous rattrape.

[Pause]

Peut-on reparler du choix entre numérique et analogique ? Quelle serait l'importance pour vous de cette latence de l'image ?

Il y a cela en effet, la question de la latence. Et puis des questions techniques qui sont ces qualités spécifiques de l'image analogique, comme la répartition lumineuse. Et finalement, c'est une question de termes ; pour moi la question de l'analogie est importante, parce que justement ce ne sont pas que des termes.

Oui, le numérique, le binaire, c'est justement des paliers de niveaux et pas des analogies.

Oui, c'est comme cela qu'on le dit souvent, la photographie numérique et de photographie argentique. On se trompe de termes, il s'agirait plus de photographie analogique.

C'est vrai que la photographie couleur n'est même pas argentique, il n'y a pas d'argent mais des colorants.

Oui, et en tout cas on sait que c'est produit par des formes d'analogie. Du matériel qui attend, soumis aux phénomènes lumineux et chimiques : des transports entre les matériaux. Et il y a des dégradations de matériaux aussi, ce qui continue à m'intéresser. Je pense que cela va être de plus en plus difficile, mais...

Justement je crois que Kodak a fait faillite il y a quelques jours...

Oui, si une grande société et un grand spécialiste comme Kodak disparaît, cela peut aller très vite, même pour d'autres sociétés qui résistent encore.

C'est symbolique.

C'est symbolique, et puis Kodak ce n'est pas que la photographie, c'est aussi le cinéma analogique.

C'était d'ailleurs un des espoirs, tant que ce cinéma-là continue, il y aura aussi des produits photo puisque c'est un processus de production semblable.

Oui, la pellicule 35mm, c'est le 135 en photo. On pouvait se dire que tant que cela continuait du côté du cinéma, on en trouverait. Mais au-delà de ceci et de l'importance des termes analogique/numérique, ce qui m'intéresse est que cela reste une autre économie de l'image. Parce que les vues sont comptées, parce qu'il y a la question de la latence, parce que la captation n'est pas la même...

Il est vrai que pour certains photographes, cela n'est en effet pas une question de qualité ou même de rendu, mais d'une approche de la lenteur, de la préméditation on pourrait dire, en photographie. Car on a un nombre de vues limité, encore davantage quand on passe du petit au moyen et ensuite au grand format.

C'est aussi une gestuelle, on peut dire intellectuelle mais également au sens le plus strict du terme. Pour ce qui est du moyen format numérique, on en reste proches. Cela permet de distinguer encore les outils : on distingue encore les images qu'on peut faire avec nos téléphones et celles qu'on fait avec des appareils qui ne sont dédiés qu'à cela.

Je suis assez fasciné par ces appareils avec lesquels on envoie des images comme on parle, par ce même objet, comme si le langage parlé et le langage de l'image étaient la même chose. Qu'est-ce que cela modifie dans le langage ?

Cela montre aussi les déficiences de ces outils intégrés. Par exemple j'aurais pu utiliser mon téléphone pour enregistrer cet entretien, mais je ne suis pas sûr du résultat...

Par exemple un iPhone est assez bien, je crois, comme dictaphone.

Oui, et après on reçoit un appel au milieu de l'entretien...

En effet, avec ces parasitages, ces objets deviennent des complexes, et c'est assez curieux.

*Ce serait presque une métaphore technologique au projet avant-gardiste de rapprochement de l'art et la vie, par opposition à l'autonomie des médiums moderniste...
Et pour continuer, est-ce que vous envisagez de vous intéresser un jour aux défauts de l'image numérique?*

Il y a eu des images qui comportent des défauts de scan. Mais en général, les défauts des images numériques n'existent pas, c'est nous qui avons mal programmé l'appareil, cela enregistre plutôt nos propres erreurs que celles de l'appareil.

Parfois il y a des défauts de compression, des déficiences technologiques qui restent visibles ?

Je trouve qu'ils sont souvent à la marge.

Cela ne fait pas partie intégrante de l'image au même titre, peut-être.

Je pense que les photos ratées n'y existent pas. Il y a des bugs, mais ils restent à mon sens vraiment à la marge. L'appareil enregistre tel qu'il a été réglé.

Il se pourrait que ce soit notre culture photographique qui a changé, notre regard sur l'image qui accepterait plus facilement des photos du quotidien de plus en plus présentes, avec leurs défauts de cadrage, etc. C'est vrai qu'on n'est plus à l'époque où beaucoup de gens étaient amateurs de photo, avaient leur propre agrandisseur, alors qu'aujourd'hui l'appareil est plutôt devenu un bloc-notes...

C'est aussi la mode du scrap-book, du livre de photo qu'on peut faire en ligne plutôt que de le faire soi-même.

Ce sont peut-être des modes alternatifs de présence des images, parce qu'on n'imprime quasiment plus les images numériques malgré l'existence de toutes sortes d'imprimantes photo ?

Oui, c'est plutôt les gros disques durs qui se vendent bien...

Oui, la question de l'archivage est devenue la plus importante.

Le numérique a pu révéler combien la production d'images mécaniques, ou maintenant numériques – ce n'est que son extension – pose la question de comment indexe-t-on tout cela. Finalement ce qui fait sens c'est plutôt cela, davantage même que la production d'images. Comment on organise la pensée par le biais des images, c'est cela qui prime même sur le contenu des images. Non pas vraiment qu'est-ce qu'on en fait, mais où les met-on ?

Tout le monde a bien compris à quoi sert la photographie dès ses débuts : « La mission héliographique », les sciences ; et peut-être, au départ à la marge, les arts. Au moment de l'invention de l'image mécanique, on le pense très bien. Aujourd'hui, on est plus dans des questions relevant du domaine de l'art : qu'est-ce qu'on en fait, comment on archive tout cela, les formes de tiraillement entre « f/64 », la vision objectivante à 200%, et le document brut du photo-reporter.

Sans doute l'usage « social » de la photographie s'est déplacé de l'album photo vers les réseaux sociaux en ligne.

Qui sont justement un réseau social plus étendu et qui dit plus, ou moins, la communauté. C'est ce que cela a entraîné d'emblée ; à partir du moment où les images étaient déplaçables, on pouvait se les envoyer, en déplaçant ainsi sa communauté.

En effet, à l'époque de l'invention du format photo « carte de visite », énormément d'images ont circulé, y compris à travers l'Atlantique, lors d'une période de forte émigration. Contrairement au daguerréotype qui était si parfait dans le sens technique, mais aussi unique, une image-miroir presque.

On arrête là ?