

## CONVERSATION AVEC QUENTIN BAJAC

*– Quand tu décides d'aller dans tel endroit ou dans tel autre, est-ce un sujet, un pays ou un événement qui détermine ton choix? Ou bien est-ce toujours médiatisé par une image vue dans le journal ou ailleurs?*

– Oui, il faut qu'il y ait une photo dans le journal. Ou une image qui se forme à la lecture d'un article. La relation de faits dans le style journalistique, c'est-à-dire lacunaire, sans affect et sans commentaire, est le meilleur support de l'imaginaire: je vois des situations. Rien de ce qui se passe dans ces premiers moments ne peut ensuite me servir, sauf à déclencher un départ, mais c'est quand même là que tout commence. Il y a une sorte de reprise entre ce qui se passe pour moi avec le journal – la formation d'images, la relation qu'on peut avoir avec quelque chose qui n'est pas le réel mais a un rapport certain au réel – et ce qui se passe peut-être pour celui qui regarde mes photos. Entre ces deux moments, mon travail n'est que d'ajouter un degré d'expérience à une fraction du réel. Il y a aussi autre chose, avec le journal. Un journal ouvert, c'est un peu le monde qui se donne à voir entièrement, mais indéchiffrable dans sa totalité, anarchique à proportion de sa visibilité. Plus on perçoit, moins on comprend. Je dois passer par cette saturation des faits et cette absence de sens avant de me décider à partir, et partir revient alors à se jeter dans la réalité, de façon assez primaire, en pensant qu'aller au contact des choses telles qu'elles sont tuera peut-être cette confusion. Mais peu importe. Ce qui est important c'est que je suis dans l'actualité, que



mon regard est superficiel et versatile et que je préserve cela un peu comme on garde un trésor: comme le reporter que j'étais, état de parfaite disponibilité et facilité de l'accès aux choses. Faire en sorte que ce soit encore possible.

*– Dans le passé, tu as parfois photographié des situations officielles, liées à la régulation de l'ordre international. Tu ne le fais plus.*

– Je ne le fais plus. Il y a eu des tentatives dans les premières années et plusieurs images sont restées. Quand on découvre le grand format, on est tenté de prendre du champ pour inclure un maximum de détails. C'était un peu une expérience, pour moi et pour l'appareil, une expérience pour voir – de ces grandes mises en scènes destinées aux médias – ce qu'il pouvait enregistrer, ce qu'il pouvait encaisser. Et il y avait cette idée du "spectacle du monde", une idée assez vaine auquel ce monde-là, celui des dirigeants et des sommets internationaux, dans l'imaginaire de la mondialisation, se prête avec la complaisance active qu'on appelle d'ailleurs aussi spectacle. Ce n'est pas cette complaisance qui m'ennuyait – par définition, le spectacle n'oppose pas de résistance localement, il y est même dérisoire – mais plutôt son pendant, le ton un peu ironique et critique que prennent automatiquement les images faites dans ces situations et avec les possibilités descriptives du grand format. L'image est donc coincée entre l'adhésion et la seule démystification, la prise de distance ironique, qui est aussi une forme de collaboration et de reconnaissance. Le spectacle piège l'image, il la neutralise. Et il rend impossible la mise en oeuvre de ma procédure habituelle qui, elle, relève d'une certaine innocence-inconscience, que celle-ci soit feinte ou non. Si l'image peut faire vaciller la réalité, ce ne sera pas en acceptant les règles de ce jeu-là, duquel il vaut mieux s'exclure.

*– Mais les images faites dans ces situations étaient aussi des images de concertation, de dialogue. Entre ces photos et celles prises sur le terrain, dans le chaos du monde réel, on pouvait avoir l'impression d'une vision qui se contredisait volontairement. Était-ce délibéré? Et le fait que tu aies ensuite cessé de traiter ces événements institutionnels donne-t-il, selon toi, une tonalité différente à ton travail?*

– Je ne le crois pas; mais si mes photos sont vues d'une façon ou d'une autre, ce n'est pas de mon fait, je ne cherche pas à donner une interprétation du monde. J'ai photographié ces manifestations surtout parce que c'était possible et, si j'ai arrêté, c'est aussi parce que c'était devenu pénible, parce que je n'aimais pas être dans cet environnement très réglementé et organisé pour les médias. C'est l'image d'un monde où l'on n'a pas envie de vivre, qui semble parfaitement irréel et pour lequel la seule fascination qu'on peut avoir est la fascination du vide. C'est aussi pour ça que j'ai été à la guerre si longtemps.

*– Que veux-tu dire?*

– Que dans un monde tellement quadrillé, sécurisé et si peu immédiat, le réel lui-même a perdu du terrain. Jeune reporter, j'ai voulu voir ces endroits où la vie, si elle est plus dure, est aussi plus simple. C'est la fuite, le thème classique de la fuite hors de

soi: à se sentir tellement inconsistant, il peut devenir impératif – et, de toute façon, tentant – de se confronter à quelque chose de radicalement différent. Partir, sans même l'intention de témoigner, exporter ainsi son propre sentiment d'irréalité vers des lieux de malheur, ressemblait sans doute à la fantaisie d'un enfant de l'Occident; mais le goût pour la liberté ne s'encombre pas d'excuses. Je savais bien, pourtant, que cet ailleurs est un mythe et n'existe que pour celui qui ne comprend rien de l'endroit où il se trouve, ne comprend pas la langue qu'on y parle. Que c'est un territoire de fiction. Voyage immobile, de la sensation d'irréalité que diffuse notre monde à la fiction d'un autre monde où le réel serait enfin réel. Mais je cultivais toutes les marques de l'idiotie – j'en tenais le système – et c'est encore ce que je garde de ces années-là: aujourd'hui encore, il me semble important, pour faire une photo, de ne pas essayer de comprendre ce qui m'est donné à voir et surtout ne pas parler, ne pas croire en l'échange. C'est la figure de l'idiot; en lui, tout passe sans résistance et sans laisser une trace, il a tout oublié et rien n'a d'importance, il est léger au point de disparaître. Il y a une coïncidence heureuse entre une telle disposition et la photographie car cette disparition, toujours renouvelée, se solde chaque fois par la possibilité d'une image.

*– Tu abordes deux thèmes assez importants: le choix de la guerre comme sujet et la question de ta présence-absence aux choses quand tu fais des photos.*

– Oui, je ne peux pas séparer ces deux choses. La guerre, on sait pourquoi on y va la première fois: pour voir à quoi cela ressemble. Mais si j'ai continué ensuite, c'est parce qu'elle offre certaines possibilités. À cette époque, c'était encore très confus; je voyais seulement que, dans ces situations de dérèglement du réel, la matière et la matière humaine se découvrent et deviennent mieux visibles. Évidemment, ce n'est pas un phénomène objectif ou surnaturel mais une simple illusion de la perception due, peut-être, à ce différentiel entre désordre ambiant et désordre intérieur, la sensibilité devenant alors calme et vive. Illusion qu'on accepte volontiers, comme tout ce qui peut être utile. Le découverte dont je parle est d'ailleurs très partiel, ce n'est que l'affleurement de ce qui constituerait une réalité pleine. Mais cette meilleure visibilité semble offrir à l'appareil une prise sur les choses, il peut alors fonctionner "seul". Ma manière de faire des photos est très simple, minimale: être là et ne donner que ce qui est juste nécessaire, tenir l'appareil. Je crois au pouvoir de l'enregistrement et je ne travaille que sur ça, qui fait la singularité de la photographie, qui n'appartient qu'à elle. L'enregistrement n'est pas un processus mystérieux, il ne se produit pas seul et par magie. Mais ce premier pas, cette intrusion mécanique dans le domaine de la pensée, de la mémoire et de l'imagination, est un basculement. Il est plus décisif que tous ceux qui seront accomplis par l'esprit lui-même. Ce sera toujours la force de la photographie. Elle ne dispose pas des moyens étendus à l'oeuvre dans le cinéma, la littérature ou ailleurs, mais elle a pour elle cette puissance originelle. C'est sans doute pour cela que le photographe du réel n'est pas ou ne devrait pas être vu comme un artiste tout à fait comme les autres: son médium est trop puissant, son intervention n'est donc pas tellement significative; ou, du moins, elle ne se situe pas dans la logique d'une suite menant, par l'intention, de la conception à la réalisation. On peut dire qu'une photo est toujours une construction, dire encore qu'elle trahit les normes de la société à laquelle appartient son auteur – et comment, pourquoi s'en libérerait-il -, tout cela

est évident; mais il me semble important de comprendre qu'une photo est avant tout le document, la trace de l'expérience du photographe, de sa présence essentielle et contingente. La photographie est phénoménologique. S'il ne voit pas ça, le photographe se condamne à jouer sur un terrain qui n'est pas le sien mais celui du peintre, de

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi.

FRANZ KAFKA  
(*Méditations sur le péché,  
la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*)

Épigraphe d'*Un homme qui dort* de Georges Perec

l'écrivain, là où il n'aura jamais vraiment la main. Ainsi, pour moi, faire une photo revient surtout – c'est ce que disait Robert Bresson – à être *sûr d'avoir épuisé toutes les possibilités offertes par l'immobilité et le silence*. Immobilité, vitesse – même chose –, silence, indifférence. J'ai beaucoup pratiqué, et maintenant encore, l'indifférence comme stratégie de disparition. La volonté est une infraction à cette règle de la présence première, l'enregistrement n'atteint son efficacité que par la neutralité de l'opérateur, ou sa neutralisation, sa transparence, quand celui-ci sera devenu machine, qu'il aura abandonné son intention, réussi à se retirer de lui-même et à disparaître dans les choses. Je crois que la situation de chaos, de dislocation, permet d'atteindre cette unité plus facilement car le réel y est plus ouvert; il y présente même parfois des béances. En ce sens, la guerre est pour moi un moyen artificiel et je sais bien à quel point mon champ est limité. Ce que je décris ici n'est peut-être que le degré zéro de la photographie, une tautologie, la démonstration par l'évidence, mais je dois dire que ce n'est qu'un moment dans le travail; et surtout que, pour me faire comprendre, je suis excessif. La pureté de l'enregistrement n'est jamais atteinte, elle n'est qu'un idéal qui fait *marcher*. Et, de la disparition, il n'y a pas plus d'accomplissement. Il est même souhaitable que quelque chose en soi fasse défaut; sinon, pas de photo.

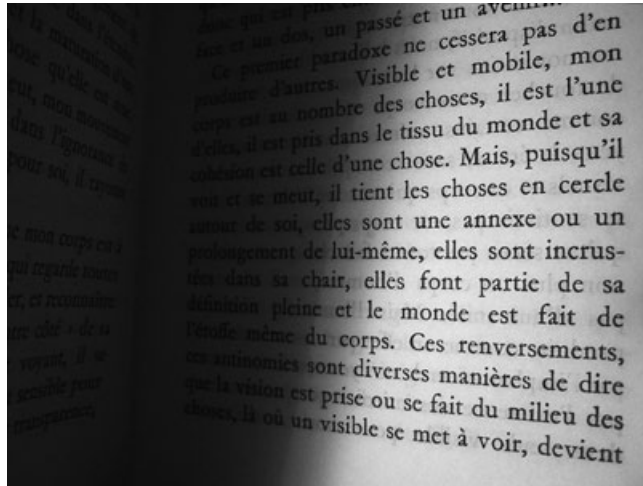
– Tu parles de toi, de ton état, mais qu'en est-il de ce qui se trouve face à ton objectif?

– Je veux simplement parler de la continuité de soi aux choses et dire qu'en photographie cette continuité peut apparaître, paradoxalement, dans une radicale prise de distance émotionnelle et intellectuelle ...

– Qui se traduit par une mise à distance physique?

– Quand on dit "les choses", "le réel" ou "le monde", c'est surtout de l'Homme que l'on parle, enfin je crois; c'est le sujet de mes images. La distance est la question centrale, qui détermine les autres et n'est jamais résolue. Elle devient, dans l'image, l'affirmation d'une position face au réel, que cette position soit recherchée ou non, assumée ou non. D'une certaine façon, elle est la première déclaration du photographe. Et quand, d'une photo en particulier, on parle de distance "juste", ce n'est pas parce que cette justesse est absolue ou définitive mais parce qu'on sent la cohérence de cet élément avec les autres, dans le dispositif de l'image. Certaines distances – les plus habituelles – donnent l'impression de mieux comprendre les données relatives

à l'humain. Mais il faut un réglage continuuel entre le désir trompeur de s'approcher, avec l'impossibilité ou l'interdit du très près, et celui de s'éloigner, avec le risque d'une perte d'humanité. Prendre beaucoup de champ équivaut souvent à réduire le monde à un décor et des figures; quand l'altérité disparaît, mon intérêt tombe ... J'ai dit réglage comme je pourrais dire apprentissage et, loin de cette humilité, j'ai connu la tentation de l'écart impossible, celle de réunir dans une seule image un portrait réussi, la description exacte de relations humaines, et un bon paysage. C'est aussi pour ça que, au départ, j'ai décidé que mes images seraient de grandes dimensions. C'est le rêve de l'image totale, qui contiendrait tous les aspects de la vie humaine comme un grand roman, qui ferait tout ressentir et tout comprendre. Il n'est d'ailleurs pas complète-



Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*

ment vain d'être déraisonnable: on se dit qu'avec un peu de chance et si on s'améliore cette totalité finira par apparaître dans la somme de toutes les images. Mais la réalité rattrape toujours le photographe et j'ai souvent fait des photos d'assez loin pour la raison triviale qu'il est difficile, vraiment difficile, de réussir de près et dans l'action avec une chambre grand format tenue à main levée. Contre ce déportement causé par une insuffisance de la maîtrise, mon effort a été de me rapprocher pour me maintenir à la distance où les relations humaines sont visibles, multiples, actives, demeurent problématiques. Photographe de l'extérieur, mon domaine est celui de l'homme social, l'espace public. La réalité qui m'importe le plus est faite d'hommes qui tentent d'agir sur elle autant qu'ils y sont soumis. Des corps dans l'Histoire. On retrouve au théâtre ces distances actives, propres à toute assemblée humaine: relations entre les acteurs et avec le spectateur, liberté de l'acteur et fatalité du texte; et la scène comme lieu de contrainte de l'espace et de l'expression rendue justement possible par cette contrainte, par la mesure humaine de cet espace. La position du photographe est celle du spectateur: assez près pour voir chaque visage, assez loin pour les voir tous. Car il vient d'ailleurs, il reste un étranger parmi les autres – sa solitude ne vient que de ce qu'il est parmi les autres – et il est soumis à une tension de forces contraires, son point d'équilibre: appartenir au monde, ne pas participer.

– Tu viens de dire le mot "Histoire". Est-ce que c'est l'Histoire, en tout cas celle qui est dictée par les médias, qui t'intéresse et fait que tu travailles essentiellement sur l'actualité?

– C'est vrai, je suis presque toujours sur le terrain de l'événement, que les médias produisent et consomment pour justifier leur existence. Si mon travail était une

critique des médias de masse et de leur ouvrage de mystification du réel, je ferais les choses autrement. Mais ce n'est pas mon affaire. Je suis un photographe d'action, je cherche des situations et je cherche à me mettre en situation. Dans la masse indescriptible des manifestations du réel, celles du moins qui sont significatives au regard de ce qu'on appelle la destinée commune, l'événement d'actualité n'a sans doute qu'une part marginale ou seulement symptomatique, mais c'est pour moi un moyen plus qu'un sujet. Je ne vais pas ici ou là pour nécessairement raconter ce qu'il s'y passe

de plus connu, ce dont on parle déjà dans les journaux, mais pour accéder à des situations qui, en ayant un rapport direct avec l'actualité – et, quelle que soit leur exemplarité à cet égard, loin du "symbolique" recherché par la presse –, valent d'abord pour elles-mêmes. Des gens, une histoire. Je dois dire aussi que l'actualité, quand j'ai commencé la photographie, s'est imposée à moi pour une autre raison, toute différente. J'étais trop timide à l'époque et trop perdu pour pouvoir faire des photos dans une rue sans histoire, et j'ai vu que le statut de reporter pouvait me donner à la fois une légitimité et un sujet. Sujet limité, légitimité superflue, bien sûr, mais qui m'étaient pourtant nécessaires. C'était une couverture et un véhicule, et c'est resté comme ça, plus ou moins. Cette forme de passivité qui consiste à être le jouet de l'actualité à la manière irréfléchie du reporter permet d'atteindre certains types de situations presque malgré



soi, en désamorçant la question du sujet. Je me méfie un peu de cette idée d'"avoir un sujet". Il me semble que cela suppose une préconception des choses, une sorte de croyance dans le caractère établi du réel, contre son intelligence et sa plasticité. Et que cela revient à s'affirmer soi-même, unilatéralement, comme donnée objective. En réduisant ainsi l'équation, on peut effectivement s'offrir le sentiment de sa propre responsabilité face au monde – dans sa forme la plus hypothétique – et le confort d'un discours. Mais cette position d'autorité sur le réel devient vite ridicule et peu efficace si l'on s'attache à quelque chose d'aussi général que les affaires du monde. Il est gratuit de mettre en question le réel sans prendre le risque de s'y livrer, en toute incertitude. Si l'on tend à une rencontre avec lui, ne pas rivaliser avec lui. Comment atteindre, alors, ce point de jonction, si tout mouvement m'en éloigne? La solution, impure, ambiguë, est d'"occuper" mes forces en leur donnant à suivre les caprices assez prévisibles de la caravane médiatique. On sait que le système des médias est partout et

que par lui tout se ressemble, est réduit à une condition générique. Mais ce système, par sa suffisance, est aussi un ventre mou. Il est plus que simple de le subvertir à son propre usage et d'en faire, curieusement, le moyen d'un accès au monde ...

*– D'accord, mais y a-t-il dans ton travail une ambition de raconter une histoire, une actualité, dans ce qui serait ton projet documentaire?*



– Non, et pourtant, quand j'ai commencé il y a dix ans, je voyais là aussi des possibilités; je me disais qu'on n'avait jamais vraiment vu l'actualité de cette façon, par ce qui ressemblait à une version superlative du reportage. Et ça tombait bien: on avait annoncé la fin de l'Histoire et elle semblait se remettre en marche, on avait parlé de la mort de l'événement – par la perpétuelle production d'événements – et, dans sa forme intégrale, il redevenait d'actualité. Mais, je l'ai dit, face à un objet aussi complexe, un travail photographique ne prétend pas à un récit de ce type. Surtout si l'on a fait le choix de l'image unique, une image qui n'est pas confrontée à d'autres dans la série ou par le montage, ou qui n'est pas travaillée par du texte. L'image unique, spécialement quand on lui donne la forme d'un objet autonome, a forcément quelque chose de fermé, de presque obtus, d'impénétrable. Elle fait un usage différé de sa valeur d'information, dans

un jeu avec ou contre ce qui, en elle, relève de la forme. En 2003 j'ai eu la mauvaise idée d'appeler un livre "History" et cela avait créé un malentendu peu productif. En réalité, le moindre surplomb intellectuel serait incompatible avec l'insignifiance de ma position sur le terrain, principe de départ. Je suis trop occupé à essayer de résoudre les données immédiates du réel.

*– La part documentaire de ton travail serait donc ailleurs. Comment la définis-tu?*

– Mon travail constitue un ensemble hétérogène, on peut tout au plus parler de chronique d'actualité, une chronique arbitraire et décousue. En elles-mêmes, pourtant, mes images ont une valeur documentaire. Je le pense, mais à vrai dire c'est assez indémêlable tant elles sont hybrides. Par leur indexation à l'actualité, elles appartiennent au reportage; par les conditions de leur production, la somme de refus et d'élan

qui les a rendues possibles, j'aimerais bien qu'elles soient aussi la forme libre d'une appréhension du réel – ou, au minimum, l'élucidation d'une pathologie. Elles parlent de ce qu'elles montrent, littéralement et dans tous les sens.

– *Mais tes images ne tombent pas du ciel. Tout document est un fait construit.*

– Ou la trace construite d'un fait vécu. La construction réside pour moi dans la mise au point d'une donnée fixe: l'attitude. Je ne peux pas dire que celle-ci soit "documentaire" car, on l'a vu, sa raison d'être se trouve ailleurs. Mais elle contient la possibilité du document – le protocole très serré qui correspond à cette attitude favorise aussi la production du document. Et pour continuer, je crois que l'aspiration de mes images à une certaine forme de beauté est ce qui les conduit ensuite vers ce qu'on appelle un "travail de la connaissance". Du moins, je l'espère.

– *Et, au-delà de cette question, tu n'inscris pas ton travail dans la notion assez restreinte de style documentaire, qui insiste sur la clarté, la lisibilité, une certaine frontalité. Elle ne semble pas devoir s'appliquer à ce que tu fais.*

– Parce que je suis attiré par des choses qui n'appartiennent pas à ce style. Par le passé, j'ai souvent été vers des valeurs assez sombres, dans une obscurité ou une douceur relatives; avec les images récentes, comme "Camp Texaco", il y a nettement plus de clarté mais, là encore, dans un écart avec le canon documentaire, car il s'agit plutôt de la recherche d'une luminosité trop intense, de la lumière dure et verticale, la lumière sans merci. Quand je pense à elle, le mot "existential" vient en même temps. Elle m'a toujours attiré mais elle est difficile à maîtriser. Elle écrase tout, même le temps, la durée, le sens. Et bien sûr, elle ne va pas vraiment dans le sens d'une meilleure lisibilité.

– *Il y a aussi un certain lyrisme dans tes photos, assez sec, que tu ne renies pas.*

– Oui, il teinte mes images, il reste froid et contenu. Il semble venir à l'image dès qu'elle représente des hommes, surtout quand ils sont engagés dans une action et que celle-ci a une dimension dramatique. C'est une qualité qui s'est absentée de nos sociétés avancées où l'homme est contraint au geste individuel et utilitaire, absurde; il est certain que je ne photographie pas le monde tel qu'il est, mais plutôt tel qu'il ne devrait pas être – le malheur – ou tel qu'il devrait être – l'homme rendu à l'Histoire. Destin commun et incertain, fraternité possible. Mais j'ai l'impression, depuis tout à l'heure, de te parler de mes photos comme je les rêve, non comme elles sont en réalité.

– *Autre élément clé du style documentaire: la frontalité. Tu es frontal, assez souvent, mais pas toujours.*

– Ce que je peux dire de la frontalité c'est qu'elle n'est pas pour moi un système. La frontalité est en moi. Je ne vois jamais d'utilité à tourner autour d'un sujet pour trouver ce qui serait le bon angle, je prends les choses comme elles sont dans l'instantanéité de la relation, que ça marche ou pas. Je ne cherche d'ailleurs jamais à faire ce qu'on appelle une bonne photo – et si elle arrive parfois, comme un faux-pas, sa vulgarité

me revient comme une gifle. Pour dire les choses autrement, je vois toujours ce qui se présente à moi comme étant la *face* de la chose, de la situation, je ne peux pas dissocier son apparence de mon expérience d'elle. Dans l'ordre du réel, je ne reconnais pas l'objectivité de sa manifestation. Cette frontalité vient aussi du fait que ma présence à tel endroit est souvent l'aboutissement d'une bataille: je ne négocie pas l'approche, elle se fait de front, parfois avec brutalité. Je ne me retrouve pas non plus dans la frontalité quand elle correspond à une recherche de la platitude. Je suis irrémédiablement attaché au récit, à la narration, dont la profondeur est une condition. La profondeur de l'image est l'espace ouvert à l'action, elle est la métaphore d'un temps mesurable par l'homme, temps de la vie et temps du récit.

– *Oui, il y a dans ton travail une dimension presque fictionnelle, en tout cas fermement narrative ...*

– ... qui peut sembler désuète, qui tient aussi à une forme de naïveté pour celui qui ne voit pas l'efficacité de ce moyen, sa permanence et son actualité. Certains aspects de la représentation, périmés dans la peinture, peuvent être aujourd'hui utilement réactivés et mis au service de la photographie, de sa prise phénoménologique sur le réel. Le refus du récit en photographie mène en apparence à une vision du monde et il est sans doute plus riche de possibilités formelles; il est pourtant devenu aussi banal que pouvait l'être le versant humaniste de la photographie il y a cinquante ans. Dans le meilleur des cas – ils sont nombreux – ce refus est un dépassement, mais il est aujourd'hui plus souvent le simple refoulement de notre part "tendre" face à un monde désenchanté, une façon de prendre de la hauteur, et se réduit à une forme inepte de la description, un état des choses sans pouvoir critique, une littéralité sans échappée vers l'imaginaire. Et puis, on a tellement décrit. Le monde, d'ailleurs, ne fait que se regarder lui-même. La description seule ne semble plus être une arme assez forte ou même un réconfort suffisant si elle conduit à un mimétisme de l'image au monde, si l'image devient aussi invivable que le monde et finit par être son acquiescement, superflue. Mais mon attachement à une forme de narration tient peut-être seulement au fait que l'appareil est le moyen d'une projection physique vers le monde – l'instrument de la liberté, l'objet qui me met en marche – et que, par une sorte d'identification, je ne pourrais l'utiliser autrement que tel qu'il a été conçu à son origine: système de projection de la lumière obéissant avec docilité aux conventions de la perspective établies des siècles auparavant. La projection géométrique délimite l'aire du jeu.

– *Est-ce par cet intérêt pour la narration que tes titres, même s'ils ont une certaine valeur informative, sont souvent peu descriptifs et ne sont pas unifiés par un format simple du type lieu-date?*

– Je n'ai pas trouvé de formule satisfaisante. La photo est autant trouvée que faite et je suis souvent partagé entre la volonté tout à fait anti-artistique de "bien nommer" mes images pour conjurer leur origine accidentelle et celle de rester plus simplement descriptif, plus près de la légende; ce qui laisse à l'image plus de possibilités, paradoxalement, lui évitant une tension superflue avec son référent, mais n'est pas simple

quand il faut aussi décrire une action. Le titre peut éclairer une image comme il peut l'obscurcir inutilement.

– *Pourquoi sont-ils en anglais? Et pourquoi certaines exceptions?*

– Parce que, dans certains cas et pas très consciemment, je cherche une correspondance entre la photo et mon souvenir du moment de la photo. Les lieux que je visite sont passablement piétinés par les médias du monde entier; ce sont souvent des zones ingrates et malchanceuses, qui ont ce pauvre air de ressemblance globale, qui sont apparemment vidées de leur culture. Le titre arrive, par association, dans cet anglais diminué et passe-partout, l'anglais international. Ce qui fait gagner en neutralité, l'image semblant moins menacée par un titre dans une langue pauvre. Il y a d'ailleurs une certaine beauté dans cette langue purement fonctionnelle, pour moi qui suis français: les mots, dans leur banalité, leur transparence, finissent par résister au sens. Mais quelle que soit l'évidence de ce qui est représenté, le titre est une interprétation; à la fois une petite violence faite à l'image et une source de malentendus. Et pourtant, l'image ne peut pas vraiment s'en passer.

– *Tu as évoqué l'autonomie de l'image et cela nous amène à parler de ton choix de t'exprimer par le tableau, forme autonome, délimitée par un cadre et parfois de grandes dimensions. Pourquoi avoir fait ce choix?*

– Le tableau est peut-être la forme d'expression-inflation égotiste et le juste retour de bâton appliqué par la nature à celui qui prétendait, sans doute par orgueil, à la disparition. Ou encore: volonté d'art un peu candide et désir d'élever de simples photos, de les distinguer. C'est vrai, comme il est vrai que ce choix est venu de l'intuition que seule cette forme avait assez de *coffre* pour accueillir les déplacements successifs, la suite de disparitions et d'apparitions, de transferts et de contre-transferts et les résoudre d'une façon suspensive, sans les interrompre, à la façon d'une dernière ouverture (ces développements préalables à la forme finale ne sont pas censés se voir dans l'image et s'ils se voient, c'est comme l'esquisse sous la peinture, ou le coup de pinceau du peintre, sa technique et son métier; ce que j'essaie de décrire n'est rien d'autre que la part du *métier*).



Seule cette forme, donc, par sa matérialité affirmée et par les dimensions qu'on peut lui donner, peut conduire à son terme ce processus très physique. Pour reprendre et détourner Flaubert, on a été partout dans l'image – ce n'est pas la main, ce n'est pas l'oeil mais le corps entier – on a arpenté ces terrains de jeu et l'on y a fait preuve d'une certaine santé, jusqu'à s'y dissiper et n'être – maintenant, dans l'image – visible

nulle part; l'auteur brille surtout par son absence. S'il l'a désertée, c'est pour qu'elle soit mieux habitée. Et poser sans ambiguïté celui qui la regarde comme regardeur. L'image est un objet très spécial, en effet, puisque c'est un objet qui pense. Et nous pense et nous regarde. C'est cela qui donne à cette chose la présence qui nous arrête. On ne dit pas cela de tout tableau et de toute image – et des miennes, encore moins: dans cette conversation, je n'évoque de mes photos que des qualités imaginaires – mais seulement de celle qui, peut-être par les relations multiples entre ses éléments et la cohérence obscure mais organique de cet enchevêtrement, permet l'association d'idées la plus lointaine et la plus juste, comme disait plus ou moins Godard.

*– Je vois aussi dans ce choix une volonté assez affirmée de concilier des choses apparemment inconciliables. Retrait et présence au monde, ouverture au monde, mais aussi forme dramatique et forme documentaire, rigueur de l'enregistrement et picturalité prononcée, etc.*

– Oui, et tu as parlé, dans un texte, des paradoxes visuels de mes images. Ils témoignent sans doute de mes aspirations contradictoires, aussi bien dans mon rapport au réel que pour les images que je fais. Je vais dire les choses simplement: je crois en l'image. Il m'a fallu passer par de sévères périodes de doute pour cela, il y a peut-être quinze ans, mais je peux dire aujourd'hui que je crois en la possibilité de l'image seule comme d'un monde en soi, parfaitement autonome. Et je pense que le tableau de grandes dimensions peut contenir ces forces discordantes et en faire la synthèse – si l'image est réussie, c'est-à-dire, entre autres, si la photo a d'abord été faite selon une certaine orthodoxie de la prise de vue.

*– Mais, par-delà cette orthodoxie ne cherches-tu pas à te placer dans une tradition de la peinture?*

– Il faut d'abord parler du malentendu qui conduit toujours à voir dans tel aspect d'une photographie la reproduction d'un motif existant dans l'histoire de la peinture. Je ne dis pas que la reproduction n'existe pas chez moi: c'est sûrement le cas; de manière plus ou moins consciente on se réfère à ce qu'on connaît déjà, à un tableau comme à tout autre élément intégré à notre réalité, cette histoire-là faisant aussi partie de notre histoire. D'ailleurs, la pratique la plus amateur de la photographie implique l'adoption d'un fondement de cette tradition, la vision perspective. Mais on oublie souvent deux choses. D'une part, que la figuration simple, dans la recherche d'une vraisemblance de la représentation, n'offre jamais un nombre infini de possibilités. Pour faire tenir une image, les solutions disponibles pour le photographe sont souvent celles trouvées par le peintre avant lui; elles ont acquis la permanence du fait culturel, dans l'histoire de notre vision. D'autre part, que l'antériorité de la peinture n'implique pas l'antériorité du sujet: ce que le peintre a vu en son temps, le photographe peut le voir aujourd'hui. Si pour faire un Christ mort le peintre a utilisé un cadavre comme modèle, on verra dans la photo d'un soldat mort la figure même du Christ. Le déterminisme culturel joue dans ce cas seulement du côté du regardeur. C'est peut-être d'autant plus vrai pour moi qui travaille assez souvent à l'écart de la société moderne, dans des situations qui semblent d'un autre âge – situations que je

vois pourtant comme d'une modernité extrême. Dans un deuxième temps se pose la question de la reproduction volontaire par l'utilisation de l'ordinateur.

*– Oui, car le modèle pictural est devenue plus présent à l'époque où tu as manipulé des images. Comment en es-tu arrivé à cette décision?*

– Il est assez amusant que je n'aie pris cette décision qu'après mon départ de Magnum ... C'est dire le poids social d'une autre tradition, celle de Magnum et du reportage. Mais c'est aussi arrivé à l'époque où je cherchais à m'approcher plus du sujet, m'approcher; comme on l'a vu, il est difficile d'aller vers une présence du sujet dans les conditions toujours limitées qui sont les miennes et avec la rigueur de la chambre grand format. J'ai eu recours à l'ordinateur comme le musicien à la drogue, pour atteindre une chose que je ne pouvais pas encore atteindre par moi-même et par ce que j'ai toujours considéré comme une véritable ascèse. Évidemment, en touchant à une certaine dimension de l'image, il n'était pas simple ensuite de reconnaître la limite de l'intervention. Je n'ai jamais fétichisé l'instant de la prise de vue mais j'ai dit tout à l'heure, avec d'autres mots, comme je suis attaché à ce qui fait la force primitive de l'image, son irréductibilité – ce qui est lié au moment plus qu'à l'instant, à un processus d'expérience plus qu'à une soi-disant fulgurance. J'avais donc un peu peur de perdre, sans retour possible, quelque chose de précieux, ce sur quoi je fondais ma démarche depuis toujours; mais j'ai compris qu'on pouvait préserver cet aspect dans l'intervention, à condition que celle-ci soit limitée et qu'on retouche le "moment d'expérience" avec du même "moment d'expérience". Il y a dans la manipulation numérique quelque chose qui ressemble à la poursuite d'une chimère, d'une image apparemment idéale mais en fait seulement conforme à celle indiquée par la tradition picturale. Parce qu'elle est soumise à l'intention de son auteur et chargée de ses maigres références, l'image manipulée reste en deçà de ce que propose le réel avec sa capacité d'invention, son *imagination*. Il m'est arrivé de faire des interventions poussées mais, à part quelques moments de grâce – si l'on peut dire – avec l'ordinateur, je ne voyais alors dans ce travail que celui d'un peintre mineur, un peu copiste. La retouche la plus courante pour moi est donc celle qui consiste à débarrasser l'image de ce qui la qualifie comme photographie de la façon la plus ingrate: déformations dues à l'objectif, yeux fermés une fraction de seconde, des choses comme cela. On réalise vite, de toute façon, que ce qui apparaît comme le défaut d'une photo, un ratage à la prise de vue, appartient malgré tout à sa structure, à sa logique. Si l'on y touche, c'est l'image entière qui résiste. D'une certaine manière, on est plus manipulé par l'image qu'on ne peut la manipuler soi-même et s'il m'est devenu important de passer du temps sur une image, à l'ordinateur, c'est pour mieux comprendre cette structure et en devenir un technicien.

*– Pour reprendre un débat ancien à propos de la vérité en art – je parle de l'argument principal à l'encontre du réalisme au XIX<sup>e</sup> siècle, selon lequel la reproduction exacte ne saurait rendre compte de la "vérité" puisque celle-ci se situe au-delà d'une apparence des choses –, est-ce que ces entorses à la reproduction photographique, même si elles sont peu fréquentes, se font pour toi au service d'une sorte de vérité de l'image? Ou s'agit-il simplement de les rendre plus harmonieuses?*

– Vraiment, je ne sais pas. Même si elle est depuis longtemps résiduelle, toute prétention de la photographie à la vérité appelle implicitement le doute; c'est un réflexe établi, et cela a libéré heureusement le photographe d'une obligation. Quant à ce qui serait la vérité de l'image, atteinte par les moyens de l'art et en quelque sorte auto déclarée, je préfère la notion du "vrai" qui, plus sûrement, *se reconnaît à son efficacité*, comme le disait Bresson. Et, pour continuer à utiliser des mots un peu trop grands, il me semble que la beauté d'une photographie ne vient pas de ses qualités picturales mais plutôt de sa force, c'est-à-dire – mais je ne sais pas comment le dire – d'une concurrence entre son sujet et sa forme – et que celui-ci soit fort seulement par les questions qui l'accompagnent (de leur insistance et de leurs ramifications), et que celle-ci ne soit trouvée qu'avec la part de hasard propre au médium. C'est par ces questions, ces doutes ou ces faiblesses que la photographie du réel donne un tour critique à la dualité classique entre la chose représentée et la façon dont elle est représentée, contingentes l'une à l'autre par l'instantanéité de la prise de vue et la somme des phénomènes qui l'entoure. Une bonne image photographique est peut-être comme une bonne chanson: entendus séparément, le texte et la musique ne sembleraient pas très achevés; ensemble, c'est une forme nouvelle. D'ailleurs, je pense à l'exposition comme le musicien à son album: 10 morceaux indépendants, unité d'ensemble.

– *À t'entendre évoquer cette croyance en l'image, en son autonomie, on peut se demander quelle est ta position sur la question du rôle de l'image dans le monde, sa responsabilité si tu veux et, par conséquent, la responsabilité de l'artiste dans la société.*

– Comme tu le sais, c'est une idée qui me fait fuir... Mais qui disait que devraient aussi faire partie des droits de l'homme le droit de se taire et le droit de partir? Me taire et partir, voilà mon programme. Et je ne suis pas prêt de céder à cette coutume étrange qui impose à l'artiste de produire, *en plus*, un discours.

– *Tes images, pourtant, sont destinées à être vues.*

– Elles pourraient nous dire, avec Rimbaud, *j'ai les yeux fermés à votre lumière, je suis une bête, un nègre*. L'image n'est responsable que de nous rendre la responsabilité de regarder. Une photo ne peut naître que d'une éthique – réglage du rapport au réel – et elle en porte la marque; mais en elle-même est dépourvue de signification et de portée morale. Ouverte au sens, elle ne sera que ce qu'en fait le regardeur. On peut voir là une fragilité comme on peut trouver que cela constitue sa puissance, son caractère irréductible. Par ce silence, elle se livre à la fascination. Mais c'est ce même silence qu'il est difficile d'accepter, car il nous laisse seul face à nous-même. On ne dirait pas cela d'un film: il peut avoir une valeur de modèle, il est une analogie de la vie et le cinéma est un art humaniste. La photo, elle, est simplement inhumaine et c'est de cette inhumanité-là qu'elle pense notre humanité. C'est peut-être pour cette raison que la photographie de la souffrance et du malheur est si difficile à regarder: dans le malheur, l'absence de sens donné n'est plus tolérable. Nous serions plus rassurés s'il y avait, pour nous guider dans l'image, le lien humain de l'intention et du sens. Nous aimerions mieux aussi – cela serait plus simple – qu'elle soit pauvre, qu'elle s'aligne sur la misère de ce qu'elle représente, au nom d'une sobriété et en

gage d'honnêteté. C'est la forme que prend le minimum garanti de l'engagement: image de misère, image forcément misérable, restitution au sujet de sa misère volée. Refus de la beauté – ou de la force, ou de cette chose complexe à définir – qui ne serait que séduction, tentative de neutralisation du témoignage. Mais la beauté n'est pas un luxe, c'est seulement une cruauté supplémentaire et un secours pour l'intelligence. L'image porte jusqu'à nous le témoignage pour que nous devenions nous-même des témoins. Elle n'est responsable que de nous rendre notre regard et, sur le chemin que je décris depuis tout à l'heure, ce moment est la dernière étape.

*À partir d'un entretien réalisé en juin 2010.*

*Quentin Bajac est conservateur en chef du cabinet de la photographie au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.*

© 2011 Steidl publishers

