

# ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE BOURGUEDIEU

**Par Michel Poivert**

Interview réalisée en juin 2020 pour *THIS IS THE END*, BPM 2020

*L'exposition propose des ensembles appartenant à différents corpus constitués depuis de nombreuses années, mais aussi à des travaux inédits, sauf erreur l'unité de lieu y est respectée. Cette logique des œuvres réalisées à partir de séjours ou de voyages reste-elle implacable alors que les images semblent pouvoir interagir avec une grande liberté ? Cela signifierait-il alors que les lieux sont avant tout déterminants pour toi ?*

La sélection originale a été faite par Anne Immelé avant que nous la reprenions pour l'adapter à la forme de la galerie. J'étais curieux de voir ce qui en sortirait et en fin de compte, si un lien direct a été créé entre un lotissement de Marseille et les chantiers de Saint-Nazaire, chaque bloc est finalement issu du même projet. De toute évidence, les lieux d'origine prescrivent une certaine unité. C'était à prévoir puisque j'y travaille toujours en fonction de données qui leur sont particulières, comme la lumière ou l'espace. C'est une question de matière de l'image, de rapports de distance et de netteté différents, de climats.

Avec l'exposition à la Filature, il ne faut pas négliger non plus la thématique, qui appelle une relative narration et resserre encore cette logique. Or je crois malgré tout qu'elle peut être contournée. Dans ce cas, il faut accepter de structurer ces photos autrement, en particulier dans des systèmes de correspondances ou de distensions. D'ailleurs, tu relèveras dans l'exposition des motifs récurrents (les rideaux), la présence insidieuse d'animaux ou encore des constructions qui se répondent, par des jeux de symétrie ou des inversions, suggérant tous la possibilité d'autres modes d'organisation et de lecture.

*En effet certains motifs comme le rideau semblent jouer un rôle d'amorce ou bien de stase comme pour calmer des tensions, je note ainsi une ponctuation de ces phrasés photographiques par les corps masculins souvent aux prises avec l'adversité (moteur, sac de sable, guitare dans un autre genre) ou dans une forme de relâchement. En plus des unités de lieu, peut-on parler de registres de personnages qui incarneraient la thématique de l'exposition ?*

Tu parles de ces mécanos, le marseillais et le nazairien, et du petit boxeur des quartiers nord. Les corps sont apparus sous cette forme active dans mes photos quand j'ai commencé à travailler exclusivement en France, avec j'imagine l'intuition qu'ils représentaient une certaine condition, une idée du travail, de l'appartenance à la collectivité. Sans que je l'ai calculé, il ne s'agit d'ailleurs que d'hommes exerçant des activités physiques, comme les visions intemporelles d'une certaine masculinité sans complications. Curieusement, on ne voit pas leur visage. Ce sont de toute évidence des figures, des archétypes, l'« adversité » que tu mentionnes me rappelle le fameux « héros moderne » caractérisé par ses exploits dérisoires... Il est sans doute question avec eux de courage ordinaire et d'une conception idéalisée de la place de chacun dans un monde qui n'idéalise plus grand-chose.

S'ajoute à cela un sujet dont nous avons déjà parlé il y a longtemps : autant je photographie les femmes dans un rapport d'empathie directe, comme des individus, autant les hommes deviennent souvent des personnages, peut-être parce que la relation sensible à leur pure présence m'est moins claire. Ici, je ne maîtrise rien.

Pour te répondre : oui, ces hommes incarnent directement un thème que, très consciemment, nous avons voulu aux prises avec une réalité sociale contemporaine, même si c'est de manière elliptique et par une réduction, comme un naturalisme théâtralisé.

*On a toujours plus ou moins trois registres d'image : personnages, détails et vues d'architecture ou plutôt de lieux. Est-ce que cette typologie constitue une sorte de gamme minimale pour composer un univers, ou le représenter (un peu comme la basse, la guitare et la batterie dans un groupe de pop ou de rock) ? Ce minimalisme du vocabulaire va de pair avec l'extrême concentration de chaque scène ou situation, qui forment pourtant, indépendamment les unes des autres, des images « fortes »...*

Même s'il est objectivement approprié, le terme de typologie me semble décalé pour désigner ce que je conçois plus comme des valeurs de plans. Disons d'abord que les choses se sont décidées « comme ça », au milieu des années 90, intuitivement et sans doute contre une certaine photographie documentaire qui produisait de l'information par la précision et l'accumulation. Il est possible aussi que des images de cinéma m'aient influencé, celles de certains classiques ou de films plus tardifs (les premiers Wenders, Tanner ou Akerman, Godard dans les années 80), qui ont toutes cette particularité de tenir dans un rectangle ramassé proche du 4/3 actuel. L'action se concentre dans ce cadre étroit qui propose un rapport physique différent, plus proche, plus évidemment sensoriel. Le motif central y acquiert très vite un statut double, à la fois ensemble et détail.

Ton analogie avec la musique est éclairante. J'en établissais déjà une mais plutôt du côté des textures alors que tu parles de registres, en particulier de celui auquel on choisit de se limiter dans un système finalement très codifié. Le mien est en effet réduit, en partie par la force des choses (un matériel lourd dont j'accepte les limites) et comme tu l'as compris parce que je tiens à une certaine concentration expressive. C'est un périmètre souvent inconfortable, dans lequel l'enjeu est de produire de nouvelles variations alors qu'on a l'impression d'en avoir fait vingt fois le tour.

Ensuite, la circulation des visages aux détails, des espaces aux matières, l'influence de la lumière, les jeux de couleurs, proposent des options qu'il faut savoir saisir. Comme toujours face au réel, on fait en sorte que ce qui se présente presque inopinément se trouve être ce que l'on attendait. On pourrait avancer que la rencontre avec l'imprévu n'est possible que dans un cadre contraint.

*Venons-en à ce qui peut, dans les relations entre les photos, mais aussi parfois en une seule image, produire une métaphore sans enfreindre ce réalisme théâtralisé dont tu parlais. Je pense au vaisseau Capital qui forme l'horizon mais aussi au rôle que vient jouer ton « bestiaire » ; que penser de ce ragondin qui fend l'eau dessinant ainsi une ligne de fuite ?*

La photo du bateau a un caractère plus panoramique qui la met à part. Difficile de ne pas saisir ce cargo alors qu'il arrivait au large de la ville ouvrière sur laquelle je travaillais. La crique au premier plan me rappelait le Brésil, où je ne suis jamais allé, et le titre *Capital, Saint-Nazaire, 2017* était si tentant que je me suis mis à courir sur le chemin côtier pour trouver le meilleur point de vue.

On voit souvent dans mes photos des objets, « meubles ou immeubles » pour reprendre une terminologie juridique. Un avion, une voiture, un ancien téléphone, ou un bâtiment industriel, une maison de bois. Ils emplissent l'image, singuliers mais anonymes, et ont pour fonction presque suffisante d'« être là ». Encore une fois, ce n'est pas calculé, mais dès le début, il s'est agi à travers eux de retrouver un état de surprise qui se perd dans la vie courante. M'arrêter sur cette maison ou ce téléphone à touches, c'est prolonger la stupéfaction hagarde qui nous saisit face à ce qui est et dont la banalité nous arrête, un soir de vacuité. On trouve dans le cinéma muet et chez des cinéastes comme Bresson ou Franju de tels plans dont l'étrangeté tient par la durée et les variations de distance sur lesquelles joue le montage. En photographie, l'effet résulte en partie de la circulation des images mais la fixité forcée et le caractère irrésolu de ces scènes sans action provoquent une perplexité toute particulière.

Les animaux jouent un peu le même rôle que les objets tout en se prêtant plus évidemment à la projection. Dès que je l'ai vu et sans y réfléchir plus, le chien blanc de *La Montagne* m'est apparu comme le gardien d'une forêt magique, alors que le cheval aveuglé par un masque ajouré

présentait des airs de chevalier vaincu. Quand de telles intuitions se trouvent validées par la sélection, le reste du projet en bénéficie mécaniquement.

Le bestiaire, c'est ce qui vient te frapper, c'est la puissance brute d'une apparition. Comme avec ce ragondin albinos, créature mythique autant que petit délinquant sournois, les temps et les récits se superposent.

Il s'agirait alors d'intuitions métaphoriques... Dans tous les cas on comprend bien que tu ne te situes pas dans une volonté de générer - fût-ce à partir de la vie courante - des idées générales. Revenons sur les références répétées au cinéma, aux cinéastes. C'est bien de « plans » dont tu parles et l'image étendue qu'ils contiennent, je me demande, pure curiosité, comment tu regardes les films (extraits répétés, visionnage complet, souvenir entretenus, photos de plateau, etc. ), et s'il n'y a pas dans ta photo cette quête de l'image suspendue, extraire d'un continuum, quelque chose de ténu en raison même du fait que l'image est un « still » (film still, video still, still life...)?

Ces « intuitions » ne valent que dans un cadre qui a été pensé avant, sinon elles ne relèvent que d'une complaisance à la limite de la pensée magique. Je dis en général que je rêve mes sujets, ce qui signifie que je laisse les premières idées flotter et qu'elles appellent d'elles-mêmes des réminiscences ou des références. C'est un mouvement d'abandon et de maîtrise classique au moment d'embrayer sur un projet. Nous parlons du cinéma, mais il y aurait aussi la musique ou la littérature qui m'aident peut-être plus à définir les images à venir. Au hasard, prenons deux livres, *Moins que zéro* (Ellis) et *Bruit de fond* (DeLillo). Longtemps après les avoir lus, je garde en tête leur expressivité particulière, tenant à une certaine précision de l'énonciation, à une manière détachée de poser des faits qui produit une puissance de très basse intensité, un flottement hyperréaliste. Cette texture de l'écriture m'aide à envisager celle des images. C'est une relation d'équivalence qui définit du même coup empiriquement de possibles structures, sans les fixer.

Curieusement, le cinéma vient plutôt au moment de voir les photos existantes. Les références éclairent ce qui a été produit et permettent de penser la suite. Elles ne sont pas nécessairement nobles, ni même très intimes. Il y a les films que j'aime (que je regarde toujours dans leur durée, aussi rarement que possible pour ne pas en épuiser le pouvoir), et d'autres qui relèvent plus de la curiosité et dont me frappent un détail ou une qualité spécifique, hors de toute question de goût ou même de jugement moral. Et puis il y a les images elles-mêmes. Ces dernières années, je retrouve un plaisir à observer le travail des chefs opérateurs des années 70, des types aux compétences techniques très sophistiquées qui savaient aussi creuser les zones les plus sombres de l'image (« le pied de courbe »!) dans les extrêmes limites du support. Il se joue dans cet usage de la lumière naturelle une vibration quasi sacrée que je regarde avec la même mélancolie que celle qui nous saisit face à ce qu'on appelle aujourd'hui « l'argentique ». J'y vois une langue presque morte, dont j'ai le sentiment de prolonger l'usage. Il se trouve aussi que je pense souvent aux promesses de la matière numérique, sans pour autant savoir que conclure de tout ceci.