

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMOYEL

Par Nicolas Bézard

Interview réalisée dans le cadre d'*ATTRACTION(S)*, BPM 2018

Comment ce projet d'exposition au Centre Culturel Français de Fribourg est-il né ?

Anne Immelé, commissaire de la Biennale de la Photographie de Mulhouse, m'a invité à proposer une exposition pour cette nouvelle édition. Ayant pu constater la qualité de son travail et de celui de l'équipe de l'Agrandisseur lors des précédentes éditions de la BPM, j'ai accepté son invitation avec plaisir. Je saisis cette occasion pour l'en remercier, de même que Martine Chantrel, directrice du CCFF qui accueille l'exposition, et l'ensemble des photographes et artistes qui ont accepté que je présente leurs œuvres dans cette exposition collective.

Après Not All Reberg, série personnelle que vous exposiez lors de la précédente édition de la Biennale, vous revenez dans un rôle de commissaire d'exposition. C'est une démarche différente, mais qui semble poursuivre des questionnements et des obsessions qui vous sont propres. Comment envisagez-vous ce travail de curateur par rapport à celui d'auteur photographe ?

Je poursuis en effet un certain nombre de questionnements auxquels j'aspire à apporter à chaque fois, selon la forme à laquelle je me confronte, une réponse légèrement différente de la précédente, qui dialogue avec elle et la prolonge. Dans ce cas précis, comme lorsque l'on enseigne, travailler avec les œuvres d'autres personnes permet une certaine agilité et implique, en retour, une responsabilité supplémentaire. L'agilité provient du recul plus grand que l'on a sur des travaux qui ne sont pas les siens, cela permet d'être plus aisément mobile et de proposer des associations nouvelles. Dans le même temps pourtant, il faut veiller à comprendre et montrer les œuvres pour ce qu'elles sont et la place qu'elles occupent au sein du travail de leur auteur, et non pas les dénaturer pour l'exposition... où il est cependant nécessaire de les décaler de leur ensemble originel, de manière à les faire travailler avec les autres œuvres et ainsi construire l'exposition. C'est un fil ténu, un équilibre instable, qui fait l'intérêt de ce genre de réalisation.

Du fait que vous réunissiez des photographes américains et européens, on retrouve une idée également présente dans votre œuvre, celle d'un regard sensible à une certaine « américanité » du réel, y compris quand ce réel est a priori très éloigné de celui des États-Unis. Pouvez-vous nous présenter les enjeux de cette exposition ?

Au moment de commencer à travailler sur cette proposition, j'avais en mémoire l'excellente programmation d'Anne Immelé lors de la BPM 2016, édition pour laquelle chaque travail exposé avait un lien spécifique avec Mulhouse. Je connaissais également sa volonté de proposer pour cette édition une programmation équilibrée et assez exhaustive sur ce thème. Dans ce cadre, ma proposition fonctionne elle-même comme une pièce, avec un point de vue spécifique et des partis-pris forts, choix que vient d'ailleurs renforcer la place de commissaire-invité, qui permet d'apporter une proposition affirmée et singulière.

L'exposition s'appellera *Attractions#2018*. Ce titre, si simple qu'il ressemble illusoirement à un non-titre, s'est imposé lorsque j'ai compris quelle serait la conception de l'exposition : j'y propose une forme construite sur le rapprochement et la disjonction, sur le proche et l'écart, sur l'assemblage et la rencontre des contraires. Rapprocher des corps distants ou des éléments contraires, et les

tenir ensemble est, en effet, une des manifestations de l'attraction. Ainsi, l'exposition est construite par son titre : elle déploie le thème de la Biennale, « *Attraction(s)* », en choisissant de conserver et d'assumer le pluriel qu'il sous-entend, pour déployer ce terme selon ces différentes acceptions, envisager une suite de pistes possibles et les faire agir ensemble : si l'attraction est cette force invisible qui rapproche les corps physiques, il n'est en effet pas absurde d'y voir aussi la nature du lien fondamental qui fait adhérer la photographie au réel. Magnétique ou paronymique, l'attraction est aussi envisagée ici comme le moteur mystérieux qui, génération après génération, conduit au départ ou à l'exil. Qu'elle provienne du « Nouveau-Monde », de la lune, ou de la soif de transcendance, l'attraction manifeste ce désir de s'extraire de la condition originelle d'appartenance (village, pays, corps, finitude...), la tentative d'échapper à ce qui nous retient au sol, d'aller vers l'autre et l'inconnu.

De la même manière que nous l'avions fait pour *Not All Rebbberg* en 2016, Anne Immelé et moi avons lancé une intuition de départ, qui a permis de mettre en route la machine exposition. Et comme pour *Not All Rebbberg*, mon travail a consisté à développer cette intuition de départ, à l'ajuster et l'affiner, pour finalement l'intégrer dans ce qu'est peu à peu devenu le projet. En 2016, nous avons d'abord pensé à exposer seulement *Not All*, avant de trouver son pendant « *Rebbberg* », qui situait alors pleinement *Not All Rebbberg* dans le thème de la Biennale, « *L'autre et le même* ». Cette année, nous sommes partis de l'idée de prolonger le dialogue entre la France et l'Amérique. Peu à peu cependant, j'ai élargi le projet initial pour inclure ce rapport au Nouveau-Monde sous l'angle de l'attraction qu'exerce son territoire sur l'Ancien-Monde ou sur les photographes américains eux-mêmes. C'est la dimension utopique -ou dystopique-, de nouvelle terre promise qui agit ici. C'est particulièrement vrai dans le travail d'Eliot Dudik qui photographie les routes du paradis – *Paradise Road* – sur l'ensemble du territoire américain. De même Thomas Bouquin, par son *Roc d'Ercé*, offre un corps actuel au fantasme d'Amérique qui a nourri des générations d'exils entre la vallée pyrénéenne d'Ercé et New York, aux cours des XIX^e et XX^e siècles.

Quant à votre question sur « l'américanité du réel », peut-être serais-je tenté de parler plutôt de l'américanité du rapport photographique au réel. C'est ce lien direct, cette adhérence, cette attraction entre la photographie – le processus photographique – et le réel qui m'intéresse, et il est particulièrement présent dans la photographie américaine, depuis ses origines. Je suis très sensible à la manière dont les photographes américains – à la suite de Walker Evans et dans le sillage du *Moby Dick* et de *Billy Budd Marin* d'Herman Melville – associent une approche documentaire du monde fondée sur un profond intérêt pour le vernaculaire, et une dimension lyrique, poétique, qui puise son origine et sa force non pas dans une lointaine mythologie, mais bien dans le réel lui-même. On en trouve un bel exemple dans *One Sun, One Shadow* (2016), livre de Shane Lavalette sur le Sud des États-Unis baigné par l'influence de la musique blues, Old-time et gospel, et dont une image est présentée dans l'exposition.

Dans le souhait de faire se rencontrer deux territoires avec la série Not All Rebbberg, un troisième est apparu, tel un lieu fantasmé et néanmoins palpable. Est-ce cela que vous recherchez également avec cette nouvelle exposition ?

Oui, exactement. C'est d'autant plus vrai que je travaille à partir d'œuvres provenant de corpus très différents (en terme de forme, mais aussi d'époque ou de sens). En tant que spectateur, je suis très sensible à la manière dont une exposition peut, à chaque fois et en fonction de l'espace où elle se déploie, être unique. C'est l'espace d'exposition qui actualise le projet et lui confère une forme. En ce sens, une exposition est un événement, quelque chose qui arrive et qui fonctionne, comme on dit d'un moteur qu'il fonctionne. L'espace permet de mettre en marche le moteur de l'exposition, le jeu d'associations et de montages qu'il revient au spectateur de mener. *Not All Rebbberg* avait la forme d'un lieu continu qui abolissait la distance entre deux territoires, un lieu dans lequel on circulait de manière fluide. *Attractions#2018* prend plutôt la forme d'une zone, régie par différents champs d'attractions, et qui possède, je l'espère, sa propre vibration. Pour cette raison, j'ai souhaité intégrer le film *Volva* d'Edouard Decam qui, prétextant documenter l'observatoire astronomique du Pic du Midi, invente en réalité un territoire intermédiaire où l'humain a perdu ses repères. Lorsque j'ai décidé de l'inclure, il a ouvert l'exposition vers l'espace, lui conférant une dimension nouvelle.

Quels ont été les critères qui ont présidé au choix des photographes (et de leurs images) présents dans l'exposition ?

Anne Immelé m'a invité début 2017 à proposer une exposition, cette offre était assez en amont de la Biennale pour me permettre de prendre le temps de voir un certain nombre de pièces avec le projet initial en tête, et de le laisser évoluer en fonction des travaux que j'ai peu à peu inclus dans l'exposition. J'ai construit l'ensemble progressivement, dans une suite d'aller-retours entre le projet initial et les œuvres qui peu à peu y trouvaient leur place, puis entre ce que le projet était devenu avec ces nouvelles œuvres, et celles qu'elles appelaient dès lors. J'ai tôt pris le parti de montrer des travaux que j'apprécie en ce moment, et c'est aussi un des sens du titre de l'exposition et de sa datation « 2018 » : il s'agit d'assumer, clairement, des choix subjectifs. J'ai une grande admiration pour les travaux de Mark Steinmetz et de Susan Worsham, qui ne sont pas encore reconnus à leur juste valeur en France : pour ces deux raisons, je suis très heureux de pouvoir exposer leurs photographies, qui se situent en plein cœur des champs d'attraction. Par le hasard de rencontres ou lors de lectures de portfolios au cours de l'année passée, j'ai également découvert d'autres travaux qui ont retenu mon attention. C'est le cas de *Pédiatrie* de Philippe Spigolon qui a photographié compulsivement pendant plusieurs années, en plan serré, son environnement de travail – un hôpital pédiatrique – et dont les quatre volumes qui constituent le livre de près de 400 pages, sont autant de variations sur la manière de tenter de coller au monde. C'est également le cas du travail complexe de Raphaël Coibion autour du « contact » et de la mise à distance (entre les corps et entre les procédés photographiques), que j'ai découvert lors des lectures de portfolios Voies Off aux Rencontres d'Arles 2017, et qui sera montré sous la forme – nouvelle – d'une installation créée pour l'occasion et qui joue sur des effets de désir.

Je souhaitais également montrer de la photographie historique, et je le dois sans aucun doute à Michèle Chomette, avec qui j'ai eu le plaisir d'apprendre, en travaillant avec elle. Les enjeux qui m'intéressent dans la photographie et dans le processus photographique traversent en effet les époques et se trouvent présents aussi bien dans une image des primitifs de la photographie que dans une œuvre du plus extrême contemporain. Il en va notamment de la nature du lien entre la photographie et le réel, qui remonte à la naissance même du processus photographique : l'adhérence, le contact et le distant, cette attraction dont je parlais tout à l'heure, est le moteur du travail de W.H. Fox Talbot. D'autre part, sur le plan formel, son image *The Haystack*, convoque aussi, à travers la figure de l'échelle, un équilibre instable que l'on retrouve ailleurs dans l'exposition. Inclure de la photographie historique me permet ainsi de creuser le temps et de produire des liens formels et intellectuels entre les œuvres contemporaines. La dernière œuvre que j'ai incluse dans l'exposition est la photographie de Richard Renaldi, *Reginald and Nicole, Los Angeles*, qui prolonge à la fois le fil du « contact » et celui de l'équilibre, tout en étant un trompe-l'œil, l'image n'étant pas ce que l'on pense au premier abord.

Comment avez-vous imaginé cet ensemble de photographies en terme de montage, de spatialisation ? Quels types d'effets avez-vous souhaité produire sur le spectateur ?

Ayant vu l'exposition de Rebecca Topakian au CCFF lors de la précédente édition de la Biennale, je connaissais les lieux, et j'ai également travaillé à partir de photographies de la galerie. Le processus de choix des œuvres était indissociable de la place qu'elles allaient trouver dans l'exposition, d'où elles pourraient jouer avec les autres œuvres, les creuser et les infléchir, tout en produisant du sens, des horizons de sens. Mais ce n'est réellement qu'au moment de l'accrochage que l'exposition prend forme, avec ce jeu sur la continuité et les écarts, les échos entre les œuvres, qui n'ont d'ailleurs pas besoin d'être côte à côte pour se répondre.

Cette exposition est une machine ludique, dans laquelle je crée des jeux d'association entre les œuvres. Je joue notamment sur le sens propre et le sens figuré, sur les titres, les liens avec les récits populaires, comme par exemple l'idée selon laquelle c'est en recevant une pomme sur la tête qu'Isaac Newton aurait conçu sa loi de la gravitation. Qui dit gravitation dit également chute, une des traductions possibles de *Fall*, titre du livre de Nicolas Giraud (à paraître en septembre aux Éditions Poursuite) : jouant sur l'équivoque de ce mot, il entrecroise, le temps d'une saison, rupture amoureuse et début de la crise économique américaine de 2008. Cette « loi de l'attraction universelle » entre les corps physiques, me semble également être un moteur central du travail de

Nolwenn Brod qui, d'une série à l'autre, n'a de cesse de rapprocher animal, minéral et végétal, intimement liés par une force invisible.

L'un des aspects qui m'intéressent le plus en tant que spectateur ou lecteur, est la façon dont le savoir que l'on a sur l'exposition ou le livre se construit peu à peu, la manière dont on comprend progressivement ce que l'on découvre. J'ai tendance à rester sur ma faim lorsque je comprends tout en entrant dans la salle, ou en feuilletant un livre, sans que le rapport à l'espace ou au temps passé ne viennent fondamentalement l'enrichir. Assez peu client du brio et de l'éloquence, je préfère ce qui bégaie et ce qui claudique, ce qui fait trébucher et qui étonne. Je pense notamment à ce que fait Philip Roth dans son roman *La tache*, où pendant un moment, suite à la lecture d'une nouvelle information essentielle mais glissée en passant, nous ne sommes pas bien sûrs d'avoir bien lu tout ce qui précédait. J'aime avoir un intérêt de premier abord, doublé de l'intuition que quelque chose m'échappe et qu'il y a plus à découvrir. C'est ainsi que j'ai voulu construire cette exposition : présenter des œuvres que je trouve fortes, sans que le lien entre elles ou avec le titre n'apparaisse tout de suite, de manière à débousoler temporairement le spectateur et provoquer un certain déséquilibre, tout en laissant une série d'indices permettant de s'orienter, notamment dans le feuillet présent dans l'exposition, dont il fait pleinement partie.

Le livre de Robert Frank, Les Américains, puis les travaux de Stephen Shore ou de William Eggleston ont généré une vision du territoire américain dont le pouvoir de séduction s'est exercé dans d'autres champs artistiques – on peut penser au cinéma – et continue d'agir aujourd'hui sur nombre de photographes du monde entier. Par quoi s'explique, selon vous, une telle fascination ?

Le Nouveau Monde a séduit l'Ancien bien avant l'apparition de la photographie et on trouve tout un ensemble de raisons pour lesquelles l'Amérique a très tôt fasciné le reste du monde, suscitant de nouvelles représentations et de nouveaux espoirs. Dès ses origines, l'Amérique est une représentation intellectuelle, un pôle d'attraction ; comme je l'ai dit, c'est une des forces qui régit l'exposition. Cela étant, en ce qui concerne les photographes que vous citez et auxquels il faudrait ajouter Walker Evans – parmi de nombreux autres, dont Carleton Watkins, Robert Adams, Lee Friedlander, Alec Soth, etc... – il me semble que cela tient avant tout à la qualité de leur œuvre. Il est indéniable que l'Amérique a constitué pour eux un territoire d'élection sans lequel leur travail n'aurait pas eu cette force. Mais c'est avant tout parce que la photographie américaine est si directement liée au réel, sans a priori ni comparaison étouffante et constante avec la peinture, qu'elle est si puissante. On connaît bien la phrase de Walker Evans, « les choses telles qu'elles sont », mais ce n'est que parce qu'ils ont pleinement compris la complexité et la subtilité de son œuvre – et la part d'illusionnisme de cette phrase – que ces photographes américains ont pu construire cette photographie directe et si forte. Quant à la fascination pour le territoire américain en lui-même, c'est à mon sens encore autre chose. J'aurais du mal à parler de manière générale, mais en ce qui me concerne, c'est parce qu'elle est un désert que l'Amérique m'intéresse : un désert que l'homme tente d'habiter et qui donne à voir directement et simplement, sans lourdeur symbolique, un aperçu de la condition humaine : ou comment habiter le monde.

On ressent une sorte de douce schizophrénie dans les images de lieux que vous investissez en tant que photographe, ou que vous mettez en avant en qualité de commissaires d'exposition. Il s'agit à chaque fois de territoires qui comportent en eux-mêmes la possibilité immédiate de les quitter, un imaginaire en germe les propulsant dans un autre espace, un autre temps, une autre culture (d'essence américaine bien souvent). Cette force qui tire poétiquement un territoire vers un ailleurs, n'est-ce pas, au final, ce qui rend un lieu supportable, et donc habitable ?

Je l'espère. Si elle parvient à rendre par moments le monde habitable, alors peut-être que la disjonction – nature même de la poésie – réussit à être éminemment politique, voire peut-être même la forme la plus pure et la plus radicale du geste politique : quand, ouvrant sur l'infini, elle crée une place possible pour le singulier. C'est en tout cas le cœur de mon travail : à partir d'un territoire, inventer un lieu, pour le rendre habitable. Inventer un lieu où il est possible de se tenir dans le monde. Ce lieu est une construction d'équilibre instable, qui dure l'espace d'un livre ou le temps d'une exposition.