

## Entretien avec le photographe Philippe Bazin

Clément Bodet et Lila Neutre

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1158>

DOI : 10.4000/lcc.1158

ISSN : 2430-4247

**Éditeur**

Université Aix-Marseille (AMU)

**Référence électronique**

Clément Bodet et Lila Neutre, « Entretien avec le photographe Philippe Bazin », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1158>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# Entretien avec le photographe Philippe Bazin

Clément Bodet et Lila Neutre

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 8 avril 2015 à la Maison de la Recherche d'Aix en provence

## Entretien

- 1 **Clément Bodet** : Cette année, la revue *Les Chantiers de la Création* accueille le photographe Philippe Bazin pour un entretien avec Lila Neutre et moi-même. Quelques mots de présentation tout d'abord : Philippe Bazin est photographe, plasticien. Docteur en médecine, il décide de poursuivre des études de photographie à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles puis devient professeur à l'École des Beaux-arts de Valenciennes, où il enseignera pendant 22 ans. Philippe, assez récemment tu as passé ton HDR<sup>1</sup>, cela t'a permis d'intégrer l'équipe pédagogique de l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon où tu enseignes depuis septembre 2014. Veux-tu commencer ?
- 2 **Philippe Bazin** : Tout d'abord merci aux étudiants de l'école doctorale 354 de m'avoir invité pour vous parler de ce que je fais. Je ne vais pas vous parler de tout ce que je fais, parce que c'est assez compliqué. Je ne vais pas vous parler de 30 ans de travail photographique mais plutôt de ce que je fais actuellement et peut être, pour engager la discussion, d'un travail photographique en particulier réalisé à Istanbul en décembre 2013.
- 3 Pour vous donner un résumé un peu rapide malgré tout, vous pouvez trouver sur mon site Internet un chapitre qui s'intitule La radicalisation du monde. Réalisé entre le début des années 1980 et l'année 2003, ce projet rassemble des photographies de visages, essentiellement en gros plan, d'un certain nombre de gens qui ont tous été

photographiés dans des lieux institutionnels. Il s'agit d'un ensemble de 22 séries photographiques, la plus courte est un diptyque, la plus longue contient 86 photographies. C'est un projet qui s'est étalé sur plus de 20 ans et, pendant cette période, je n'ai presque fait que cela. Un projet qui a commencé au milieu des années 1980 et qui s'est arrêté en 2003, parce que j'avais le sentiment que tout cela se terminait. J'aurais très bien pu continuer à condition de me répéter inlassablement mais cela ne m'intéressait pas vraiment. J'avais plutôt envie de reconfigurer photographiquement ce que pouvait être les intentions de mon travail, cachées derrière ce que l'on pouvait en voir. Car tout ce travail sur les visages avait donné lieu à un certain nombre d'incompréhensions ou de malentendus. Lorsque l'on est artiste, on se rend souvent compte que notre travail est apprécié pour de mauvaises raisons ou, en tout cas, pas pour celles que l'on aimerait le voir porter. Évidemment, j'ai été très marqué par une certaine philosophie politique, celle de Michel Foucault, mais on me renvoyait souvent à celle de Levinas et des phénoménologues qui ne m'intéressaient pas beaucoup, voire pas du tout. Je me souviens que, pour le projet des « Adolescents », Thierry de Duve a écrit un très long texte – quatorze pages – dans lequel il cite au moins 25 ou 30 fois Levinas, quasiment à l'exclusion de toute autre référence. Si cela me semblait intéressant, c'était, je crois, un peu insuffisant pour parler de mon travail.

- 4 Et puis, au début des années 2000, en 2001 plus précisément, j'ai eu la chance de pouvoir faire une résidence de 3 mois à Porto. La photographie d'ouverture de mon site a été faite là-bas. C'est à ce moment-là, enfin, que j'ai commencé à travailler en couleurs, parce que tout ce projet sur les visages devait se faire en noir et blanc. À Porto, les choses ont commencé à se réélaborer, ça a été un parcours assez expérimental et exploratoire, où je ne savais pas trop ce que j'allais trouver, voire ce que je cherchais vraiment. En tout cas, je voulais reconfigurer mon travail d'une manière plus explicite autour de projets qui ont à voir avec des questions de citoyenneté et de politique. Politique, non seulement au sens d'une relation interpersonnelle, à deux, comme chez Levinas, mais aussi dans une relation singulière avec une collectivité et qui s'adresse à beaucoup plus de monde, comme c'est le cas aujourd'hui; je vous remercie d'être là [Rires]. Voilà, c'était donc un vrai questionnement du rapport entre la création et la question politique, au vrai sens du terme. D'une autre manière, ce projet reprenait mes interrogations sur les institutions qui étaient elles-mêmes une vraie interrogation politique qui traversait mon travail dans les années 1980 et 1990. Au fond, peut-être que, lorsque l'on est artiste, on se pose cette question, que Michel Foucault posait à propos du texte de Kant : « Qu'est-ce que les Lumières ? » : « Qu'est-ce que notre actualité ? ». Il est vrai que dans les années 1980/90 cette question des institutions était vraiment l'actualité qui me tenait, et au fond, dans les années 2000, cette question me paraissait moins importante. C'est peut-être pour cela que j'ai arrêté ce projet au profit d'autres questionnements, dont nous pourrions parler un peu plus longuement.
- 5 Tout ce parcours des années 2000 a finalement mené à trois projets qui ont été très importants pour moi dans la deuxième moitié des années 2000. Un projet réalisé en Pologne en collaboration avec une philosophe, Christiane Vollaire, et publié sous le titre *Le milieu de nulle part* en 2012. Un deuxième qui s'appelle *Dans Paris*, et pour lequel j'ai travaillé sur différents lieux qui avaient été occupés par un jeune clandestin afghan assassiné plus tard dans le parc Villemin, à côté de la gare de l'Est, en 2009. Et puis le troisième projet, beaucoup plus complexe et au plus long cours, *John Brown's Body*, produit aux États-Unis grâce à une allocation de recherche du Centre National des Arts

Plastiques et dont la réalisation s'est étendue sur 4 ans, de 2007 à 2010. Il y avait donc une sorte de trilogie, même si ce n'est pas comme ça que je l'avais pensée au départ : en Pologne, il s'agissait de travailler avec des demandeurs d'asile dans l'espace Schengen, hébergés dans des centres d'accueil ; *Dans Paris* fait référence à un questionnaire similaire et, si l'on s'intéresse à la figure historique de John Brown au XIX<sup>e</sup> siècle aux U.S.A., on s'aperçoit qu'il s'est lui aussi intéressé à ce que l'on connaît aujourd'hui comme l'immigration. Il a notamment aidé les esclaves de l'époque à prendre la fuite par le « train souterrain » pour s'échapper au Canada, et a combattu le racisme jusqu'à la lutte armée contre le gouvernement fédéral américain en 1859. Ce pourquoi il fut pendu haut et court en 1859, à la grande protestation d'Emerson, Thoreau et Victor Hugo. Ces trois ensembles se recoupent donc dans les intentions et ont fini par pouvoir tracer le contour ce que pouvait être mon questionnaire. Qu'est ce que « mon actualité » ? Pas au sens événementiel mais plutôt les questions qu'il me semble important de soulever au-delà de celles, très superficielles, que l'on peut entendre dans les différentes sphères médiatiques, que vous connaissez tous et qui ne sont pas des choses très importantes. Après ces trois projets qui avaient été pensés indépendamment les uns des autres, j'ai fait diverses autres choses au début des années 2010.

- 6 En 2012, Christiane Vollaire et moi sommes allés au Chili, pendant un mois. C'était une expérience assez rude parce qu'on s'est retrouvés hébergés par deux activistes radicaux d'extrême gauche de l'époque de Pinochet. Ils avaient tous les deux été entôlés et torturés sous l'ère du dictateur et avaient réussi à s'échapper. Après 17 ans d'exil, ils étaient retournés dans leur pays et continuaient, depuis leur position de professeur à l'université, ce qui avait toujours été pour eux une lutte et un engagement. On a essayé de travailler avec eux, mais c'était assez compliqué.
- 7 À la fin de l'année 2013, nous avons été invités tous les deux à un colloque à l'Université de Galatasaray à Istanbul. Vous le savez, en juin 2013, des événements médiatiquement retentissants avaient eu lieu à Istanbul (pendant que se passaient exactement les mêmes événements, médiatiquement sans aucun retentissement, dans toute la Bulgarie et dont personne n'a entendu parler). On a décidé de rester un peu plus longtemps que la durée du colloque, et d'essayer de voir par nous-mêmes de quoi il en retournait exactement quant à ce qui s'était passé, et ce qui continuait de se passer réellement à Istanbul. Et c'est peut-être de ce projet que je vais essayer de vous parler un petit peu plus.
- 8 **Clément Bodet** : Absolument. Si tu veux présenter ces images sur Istanbul 2013. On fera des retours également sur tes projets photographiques passés pour montrer cette cohérence.
- 9 **Philippe Bazin** : Ce projet s'appelle *Le musée du silence*. Le titre provient de la contraction de deux titres de livres d'Orhan Pamuk que je vous laisserais trouver. Il s'inscrit, comme l'ensemble de mon travail des années 2000 et même des années 1980/90, dans la perspective de ce que j'appelle une « photographie documentaire critique », c'est-à-dire qui ne cherche pas à avoir une visée seulement sociale mais aussi politique et géopolitique. Et dans cette perspective, Christiane Vollaire avec qui je travaille souvent (on reparlera de cette question de la collaboration et de la question de l'autorité de l'artiste) et moi-même avons travaillé sur la manière dont des choses qui se passent localement, quelque part, peuvent avoir une valeur beaucoup plus générale et beaucoup plus intéressante que celle qu'on leur prêtait au départ. Or, si vous avez

suivi ce qu'il s'est passé depuis le début des années 2000 et notamment depuis le fameux G8 de Gênes puis celui de Seattle l'année d'après, un mouvement de protestation est né dont la forme est radicalement différente de ce que nous avons connu jusque là. Cette forme de protestation est beaucoup plus horizontale, disséminée dans le monde et n'entend pas se constituer institutionnellement, justement, en tant que syndicat d'étudiants ou de travailleurs, en tant que parti politique, etc. Ce type de protestation s'est beaucoup servi des réseaux sociaux pour sa diffusion et donc vous aurez en tête quelques noms comme celui de la place Tahrir au Caire ou bien ce qui s'est passé à Taipei où les étudiants ont occupé le palais du gouvernement pendant 50 ou 60 jours, ou ce qui a pu se passer en Colombie, ou à propos de la Coupe du Monde au Brésil, ou ce qui s'est passé en Bulgarie ou encore à Istanbul et dans toute la Turquie, en Tunisie, etc. Dans chaque cas, nous sommes face à des individus qui refusent de se constituer institutionnellement, hiérarchiquement et verticalement. Ces nouveaux gestes de la politique me paraissent vraiment intéressants à considérer, à regarder d'un peu plus près.

- 10 Nous défendons, Christiane Vollaire et moi, ce qui est totalement inusité chez les philosophes, et qu'elle nomme une « philosophie de terrain ». Sa thèse de philosophie politique traite d'ailleurs de cette question. Cette « philosophie de terrain » n'a rien à voir avec le travail de terrain qu'un anthropologue, un sociologue ou un ethnologue peut faire. Il consiste, avant tout, bien sûr, à aller sur le terrain, à parler avec les gens et à essayer de construire une réflexion de philosophie politique à partir de ce qu'ils ont vécu et pensé. Les choses qui nous intéressent sont ce que ces personnes peuvent dire des événements, ce qu'ils en ont pensé. Parce qu'évidemment ce ne sont pas juste des témoins mais des gens fortement impliqués dans ce qui les concerne au premier chef de leur existence. La philosophie de terrain (qui ne s'est jamais appelée comme ça mais que Christiane Vollaire a formalisée et conceptualisée dans ce travail de thèse) a des précédents importants comme le travail de Simone Weil, ou bien d'Hannah Arendt qui, vous le savez, a été une exilée, une migrante, une apatride. Ainsi Christiane Vollaire fait « équipe » avec une photographie documentaire critique, que je porte.
- 11 **Clément Bodet** : On peut ajouter également ce que tu disais à propos de Thoreau, qui correspond aussi à cette idée de philosophie de terrain.
- 12 **Philippe Bazin** : Oui, tout à fait. Il y a un certain nombre d'exemples comme ça, dont Alain Brossat, avec qui Christiane Vollaire a longtemps travaillé. Nous travaillons en rencontrant les gens, ce que nous avons fait à Istanbul. Christiane Vollaire organise des entretiens, et moi je n'y assiste pas toujours, mais ils nourrissent évidemment le travail photographique. Deux de ces entretiens réalisés à Istanbul viennent d'être publiés dans le cinquième numéro d'Outis, une revue de philosophie politique franco-italienne. Je pourrais vous en lire un petit extrait tout à l'heure mais maintenant, on va raconter l'histoire. À Istanbul nous avons l'idée de rencontrer des gens qui avait été sur la place Taksim et dans le parc Gezi (en réalité, c'est quasiment la même entité urbanistique) et qui l'avaient occupée pendant un mois entier, dormant sur place. Un certain nombre d'étudiants de Galatasaray, y compris les gens qui nous invitaient à ce colloque, avaient participé à ce mouvement. Notre idée de départ était de les rencontrer. Sauf que le premier soir du colloque, en rentrant à notre hôtel à pied, quasiment à la sortie de l'université, nous nous sommes retrouvés dans un quartier au bord du Bosphore au milieu de centaines de CRS armés, casqués, bottés jusqu'aux dents. C'était extrêmement impressionnant, et de la rue qui descendait en pente jusqu'au Bosphore, on voyait une

manifestation qui approchait. C'était à la tombée du jour, il était 19h. Et évidemment on voyait les manifestants approcher, approcher, les cordons de flics étaient là, on se demandait ce qui allait se passer. Et puis les manifestants se sont arrêtés 20 mètres avant le cordon des CRS et se sont mis à balancer des boîtes sur la façade d'un truc dont on ne savait pas trop ce que c'était. On a posé des questions, on a appris tout de suite qu'il s'agissait d'une banque, la Halk Bank. La Halk Bank, c'est la banque nationale turque, propriété de l'État turc, comme le Crédit Lyonnais a été propriété de l'État français à une certaine époque. Il n'y a pas eu d'affrontement et lorsque l'on a demandé à un jeune homme qui parlait un très mauvais anglais ce qui se passait, il nous a répondu : « c'est la boîte à chaussure, c'est la boîte à chaussure ». Effectivement, en y regardant bien, les gens balançaient des boîtes à chaussure sur cette banque fermée. C'était très étrange. Le lendemain, de retour à l'université, nous nous sommes informés et là, évidemment, nous avons eu toutes les informations. Sur dénonciation anonyme, le domicile du directeur national de cette banque avait été perquisitionné et on avait trouvé, dans une boîte à chaussure, 4,5 millions de dollars en liquide.

- 13 **Lila Neutre** : Ce devait être une grosse boîte à chaussure...
- 14 **Philippe Bazin** : Une grosse boîte à chaussure, vous pouvez l'imaginer. Et bien sûr, ce que les gens de la fac nous en disaient c'est que ces 4,5 millions de dollars servaient à faire fonctionner la corruption au plus haut niveau de l'État turc. En réalité, c'était plus compliqué que cela et c'est ce que nous avons fini par apprendre par recoupement et avec les entretiens. Donc il y a eu, pendant toutes les fêtes de Noël, plein de manifestations à Istanbul et nos amis de Galatasaray, qui habitaient dans un quartier sur la côte asiatique, à l'est, de l'autre côté du Bosphore, nous ont dit : « il y a une énorme manifestation dimanche prochain, venez avec nous ». Nous y sommes allés et c'était très organisé, sur une immense place au bord de l'eau. Tout le cortège arrivait, stationnait. Il y avait des orateurs, ça a duré toute la journée. Et c'est là où j'ai commencé à faire le premier ensemble de photographies qui s'appelle « Les innocents ». Ça n'a rien à voir avec le travail de Taryn Simon, actuellement exposé au Jeu de Paume à Paris. En Turquie, les innocents ce sont les six personnes, plus une, qui ont été tuées par la police pendant les manifestations de juin 2013.



- 15 Les Innocents, décembre 2013, Istanbul.
- 16 Ce sont ceux qui ont été assassinés en province et il y a eu un mort de plus à Istanbul. Et donc, partout dans les manifestations, on brandissait les six visages de ces innocents tués par la police. Ce qui m'a intéressé, c'était de photographier les banderoles protestataires que portaient les gens, sans savoir ce qui y était écrit, et de les regarder faire écran à ces corps dans l'espace de l'image. Finalement, on se retrouvait à regarder des visages au-dessus des banderoles, ce qui n'était pas sans me rappeler mon propre travail. J'ai passé la journée à photographier tout ça pour constituer un ensemble de 25 photographies. Ensuite, j'ai envoyé toutes ces images à une de nos amies turques, qui parle très bien le français et qui m'a envoyé toute une série de traductions. J'ai aussi demandé à une amie française qui avait vécu 10 ans à Istanbul, et qui parlait couramment le turc, de traduire. J'ai ensuite établi un texte à la croisée de ces deux traductions. La traduction de ce que l'on peut lire en turc sur les banderoles a ensuite systématiquement été retranscrite dans un bandeau blanc ajouté sous la photographie. Lorsque les revendications n'étaient pas lisibles, alors il n'y a pas de traduction. Ces bandeaux sont en quelque sorte d'autres banderoles qui font partie de l'image.
- 17 Ce qui m'intéressait aussi beaucoup, c'était qu'un certain nombre de ces banderoles étaient faites à la main par les manifestants eux-mêmes et n'était donc pas des banderoles institutionnelles. Elles étaient en quelque sorte des objets vernaculaires, si je peux employer ce terme. Voici quelques-uns de ces textes : « L'université n'est pas une entreprise mais un espace public », « Nous réclamons la récupération de la place de la démocratie », « Ne touche pas ma maison, mon quartier, ma ville », « Nous ne vous laisserons pas croquer dans nos forêts, les forêts appartiennent au peuple, elles ne sont pas à vendre », « Je n'ai pas de boîte » (sous-entendu à chaussure), « Notre droit au logement n'est pas à vendre, prends ta boîte et vient », « Élargissons l'union des travailleurs dans la lutte contre la transformation urbaine qui est la nouvelle arme du capital »... là, c'est le parti communiste turc qui défile, ou encore « Le pouvoir qui s'empare de notre droit à l'hébergement doit être renversé par les travailleurs et non

par les procureurs américains. » Il faudrait décrypter tout cela car chaque terme a sa signification spécifique. De quoi s'agit-il lorsque l'on parle des procureurs américains ? En fait, ce directeur de la Halk Bank a été dénoncé de l'intérieur même du pouvoir islamiste, qui s'est séparé en deux factions après les événements de Gezi. Celle du premier ministre au pouvoir et celle d'un dénommé Gülen. À la suite des événements du parc Gezi, Gülen a dû émigrer aux États-Unis alors qu'il était le principal soutien d'Erdogan depuis plus de 10 ans. Gülen est un religieux, il a fondé des écoles d'enseignement religieux dans tout le pays, qui ont elles-mêmes formé tous les cadres du pouvoir islamiste qui occupent maintenant les postes dirigeants dans la justice, dans la police, dans les administrations d'universités, dans les administrations tout court, etc. Ce sont des gens qui ont énormément de pouvoir et qui ont décidé de s'attaquer à la corruption des partisans d'Erdogan. Cette histoire de la boîte à chaussure est celle d'une lutte interne au pouvoir islamiste turc. Et c'est pour cette raison, si vous avez suivi cette actualité, qu'après les événements du parc Gezi à l'automne, Erdogan a déplacé des milliers de juges, de policiers, de militaires et de membres de la haute administration pour les exiler en province. Aujourd'hui, Gülen s'est réfugié aux États-Unis et tout le mouvement de la place Taksim, du parc Gezi ainsi que ceux de la boîte à chaussure ont été dénoncés comme étant des manipulations de Gülen, *via* la CIA, pour déstabiliser la Turquie. Donc vous voyez, nous sommes tout de suite face à des histoires géopolitiques extrêmement vastes. En réalité, cette boîte et ces millions de dollars ne sont qu'une petite goutte comparés aux centaines de millions voire aux milliards de dollars que dépense la Turquie pour acheter, en contrebande, du pétrole sur les champs pétrolifères syriens et irakiens frappés d'embargo. La Turquie est un pays très fragile en termes d'approvisionnement en matières premières et donc, au plus haut niveau de l'État, il existe tout un circuit occulte, corrompu bien sûr, qui vise aussi à financer ces approvisionnements. Voilà pour vous donner un peu le contexte.

- 18 **Lila Neutre** : En tant que photographe, comment réagit-on face à ce genre de manifestations qui, en un sens, sont produites pour l'image et notamment l'image médiatique ? Votre positionnement, un peu à rebours, était-il un parti pris ou s'agissait-il simplement d'une volonté de rendre compte ?
- 19 **Philippe Bazin** : Je ne voulais pas rendre compte de l'événement « manifestation » qui n'était pas énorme. À peine 10 000 personnes. Cela a donné lieu à des reportages télévisés le soir même. Non, moi, ce qui m'intéressait, c'était le discours et le langage de contestation, à la fois visuel par ces banderoles et sémantique par le texte. C'est ce rapport de l'image au langage qui m'animait. Et puis, quand on travaille artistiquement, évidemment, on est toujours dans la perspective de discuter, de rediscuter sans arrêt de ce que l'on a soi-même produit et cette question des visages est à nouveau reprise et remise en jeu dans ce travail. Nous sommes aussi sans arrêt en train de discuter de ce que font les autres artistes. Or, vous le savez peut-être, il y a eu une série assez retentissante du photographe français Bruno Serralongue, réalisée sur la place du Châtelet avec des clandestins demandant leur régularisation. Tous les samedis après-midi, sur la place du Châtelet à Paris, ils manifestaient. Bruno Serralongue s'y est rendu 45 fois, c'est-à-dire pendant 45 semaines étalées sur deux ans et demi. Ce n'est pas rien...
- 20 **Lila Neutre** : Dans ce travail comme dans le vôtre, la question de l'implication temporelle semble cruciale.



- 21 **Philippe Bazin** : Voilà, il y a une question d'engagement face à ces événements. Il y a aussi le travail qu'Allan Sekula a pu faire pendant les manifestations de Seattle en 1999. Il y a un certain nombre d'exemples auxquels on se réfère. Bien sûr, je prenais ces photos parce que j'étais intéressé par ce qui se passait sur place mais, au-delà de l'événement de la manifestation, par ce que les gens avaient à dire. Et bien sûr, mais là c'est ce qui est écrit sur les banderoles, j'étais intéressé par ce dont il était question : de logements, de lutte contre une gentrification de niveau mondial, d'Istanbul, de lutte écologiste, etc. Et ces questions-là dépassent de loin la question événementielle, celle du scandale de la boîte à chaussure comprise. Pourtant, c'est cette histoire qui a provoqué un scandale dans toute la Turquie. Un scandale sans commune mesure et dont nous avons même rendu compte chez nous. Et du coup, ça a déclenché d'autres choses, des réflexions très philosophiques. Cette magnifique banderole, faite à la main, sur laquelle on peut lire : « Il n'est pas possible de détruire la liberté que l'homme acquiert par sa réflexion, comme il n'est pas possible d'enlever à l'homme sa capacité à réfléchir, il n'est pas non plus possible de détruire sa liberté de réflexion. » Il est intéressant de noter que cette banderole exprime un mouvement positif, collectif et politique de protestation. Les manifestants expriment leur capacité à penser et ne se présentent pas en victimes. C'est aussi quelque chose de très important dans notre travail.
- 22 Il se trouve que je logeais tout près de la place Taksim, à 100 mètres, juste au-dessus d'un quartier en pleine reconfiguration, le quartier de Tarlabassi. Vous savez, le centre ville historique du XIX<sup>e</sup> siècle d'Istanbul, c'est une colline qui avance vers la mer, bordée d'un côté par le Bosphore. C'est le côté noble où vivent les gens aisés, dans de beaux immeubles. Au sommet de la colline, sur la crête de niveau, il y a Istiklal, la grande avenue commerçante de ce centre ville. Et puis, sur l'autre versant qui ne donne pas sur la mer, il y avait un quartier assez cosmopolite occupé en majorité par des Grecs modestes. Or, l'ambition du pouvoir turc, comme dans un certain nombre d'autres endroits du monde, est de faire du centre ville d'Istanbul une capitale mondiale dédiée au tourisme international de luxe et aux affaires. Il faut savoir que les gratte-ciel construits de l'autre côté du parc Gezi contiennent déjà des hôtels internationaux comme l'Intercontinental ou le Marriot, et que le parc devait être transformé en *mall* commercial de luxe à l'américaine. Ensuite, en empruntant Istiklal, vous pouviez descendre dans toutes les petites rues touristiques charmantes. Le quartier d'affaires étant créé à Tarlabassi. C'est ce qu'on appelle la gentrification des centres villes. Nous avons vu la même chose à Santiago du Chili, au Caire et dans toutes ces grandes villes du tiers-monde où une nouvelle richesse se fait connaître. Bien sûr, dans ces pays émergents, tout cela ne profite pas à l'ensemble de la population, mais seulement à une nouvelle classe de millionnaires et de milliardaires internationaux. On a vu et on voit ce phénomène se produire à Paris mais, peut-être, d'une manière un peu moins violente.
- 23 **Lila Neutre** : Ce fut aussi le cas à Marseille, notamment sur l'avenue de la République...
- 24 **Philippe Bazin** : Oui, voilà. Mais dans des pays comme le Chili, au Caire, à Istanbul, c'est l'armée qui vient déloger les gens. Et à Santiago du Chili, on tire dans le tas faisant des centaines de morts. Mais ça, évidemment, on n'en parle pas. C'est pourtant comme ça que ça se passe. Donc à Istanbul, on a viré tous les Grecs du quartier de Tarlabassi et je suis descendu voir ce qui s'y passait. C'était à 200 mètres de chez moi. J'ai produit un ensemble de 14 photographies, *Vider les lieux*, dans lesquelles on voit dans l'ensemble du quartier les rues bordées des deux côtés de palissades. On peut voir très clairement que

les promoteurs gardent les façades anciennes des immeubles qui ne deviendront que des trompe-l'oeil, parce que derrière il n'y a plus rien. C'est juste pour garder l'illusion d'un quartier ancien. J'ai aussi photographié toutes les affiches publicitaires vantant le nouveau quartier mais je ne l'ai pas gardé dans mon travail. On y voyait trop souvent la tête des politiciens locaux et je ne voulais pas leur faire de publicité. Voilà à quoi ressemblent ces photos et, finalement, on y trouve une sorte de labyrinthe incroyable.



- 25 Vider les lieux, décembre 2013, Istanbul.
- 26 **Clément Bodet** : Pour prolonger juste un petit peu la question de Lila, je trouve que ce travail restitue bien le fonctionnement de la photographie documentaire critique ; c'est-à-dire que d'une part il y a une forme d'ambivalence, on cherche à restituer l'information, à témoigner d'un événement, un peu à la manière du reportage, et d'un autre côté nous sommes dans un constat visuel, un retrait peut-être. On ne veut pas s'impliquer, on montre les choses telles qu'elles sont. Mais, au fur et à mesure que tu montres ces images, elles ont besoin d'être contextualisées, parce qu'il y a toute une série d'informations riches que la photo ne peut pas montrer. Est-ce que dans tes expositions, par exemple, on trouve des bandes son, des cartels importants, est-ce que les textes apparaissent ?
- 27 **Philippe Bazin** : Non. Il n'y a pas de bande son. Mais dans le premier ensemble dont j'ai parlé, il y a beaucoup de textes et ils me servent aussi à donner tout le contexte, ou en tout cas à poser des questions au public. Parce que là, je décrypte les choses pour vous, mais dans un processus d'exposition, il ne s'agit pas de tout décrypter ou de donner toutes les réponses. Il s'agit de proposer un espace d'interrogation et de pensée pour le public. C'est-à-dire que nous ne sommes pas situés dans l'idée d'une œuvre surplombante, un peu autoritaire. Je ne suis pas partisan de cette vision post-hégélienne de l'artiste immanent et transcendant, qui vous parle du haut de sa montagne, qui n'entend pas ce qui se passe en bas et devant les œuvres duquel on doit être saisi par l'émotion et la contemplation. On attend autre chose du public, une part

beaucoup plus active où, bien sûr, il peut y avoir cet espace de réflexion et de questionnement.

28 **Lila Neutre** : Être artiste, c'est aussi, à un moment donné, accepter que lorsque son œuvre est donnée à voir, d'une certaine façon, elle ne nous appartient plus.

29 **Philippe Bazin** : Oui, elle échappe. C'est ce que j'ai essayé de dire en préambule tout à l'heure. Nous avons des outils pour accéder à certaines formes de compréhension. Au-delà du constat que semble donner une série comme celle-là, le fait qu'elle n'apparaisse pas toute seule mais montée dans « Le musée du silence », donne du sens. Ainsi, quand vous lisez : « Touche pas à ma ville, touche pas à mon quartier, touche pas à ma maison », évidemment, vous ne regardez pas l'image de la même façon. C'est toute la question du montage qui s'opère à l'intérieur d'une même série et qui, dans le cas de la série d'Istanbul, s'ajoute au montage des banderoles dans l'image mais aussi sous l'image avec l'espace blanc de la traduction. De la même façon, cette série, lorsqu'elle est montée avec celle du quartier de Tarlabassi, provoque d'autres espaces de réflexion.



30 Le Mur, décembre 2013, Istanbul.

31 Alors ça, qu'est-ce que c'est ? Au départ, j'avais l'idée de photographier la place Taksim et le parc Gezi. Un jour, au petit matin, les services municipaux ont arraché plus de 200 arbres plantés le long de la façade que vous voyez là. C'est ce qui a mis le feu aux poudres et déclenché les manifestations de juin 2013. Avant les événements, cette façade n'était pas visible puisqu'elle était cachée derrière les arbres. D'un seul coup, ils ont arraché tous les arbres du boulevard. Les gens ont compris ce que ça voulait dire... En plus, c'est une ville très polluée dont le parc était un tout petit espace de respiration qui ne payait pas de mine. J'ai décidé de photographier ce qui était derrière ces arbres et qu'on ne voyait pas, c'est-à-dire les façades de seize immeubles. La photographie, évidemment, est une reconstruction. Pas une reconstitution de la façade mais un montage. Je suis intervenu de la manière suivante : d'abord, en mettant tous les immeubles à la même taille, pour qu'ils constituent un mur et puis j'ai évacué tous les intervalles entre les immeubles, les rues qui séparaient ces immeubles ont été supprimées. Le montage est une action plastique, esthétique, un point de vue s'y exprime. C'est une prise de position et non pas un point de vue neutre et neutralisé. Nous pensons d'ailleurs, autant Christiane Voltaire que moi-même, qu'il faut échapper à cette neutralisation du point de vue que l'on cherche à imposer aux artistes documentaires et aux étudiants qui suivent des cursus académiques universitaires, ce qui, vous le savez tout aussi bien que moi, existe aussi.

32 **Clément Bodet** : Même si certains photographes ont travaillé cette perspective objectiviste, cherchant à produire des photographies absolument neutres et objectives – je pense notamment à certains photographes allemands comme Thomas Ruff – ne livrent-ils pas toujours un point de vue ? Comment se débarrasser de ce point de vue ?

33 **Philippe Bazin** : Évidemment. Parce que chercher à être objectif est déjà un point de vue. Chercher à être neutre est une manière d'être au monde et d'être politique. De plus, nous sommes souvent face à une volonté de « naturaliser » les choses, de faire comme si elles étaient là d'elles-mêmes. Comme s'il n'y avait pas de point de vue à avoir dessus ; mais, en réalité, ça n'est jamais le cas. Il s'agit simplement d'une stratégie

politique et idéologique. Dans le documentaire, nous assumons de faire ce que Jean Vigo appelait en 1931 « un point de vue documenté ». Parce que c'est ça le documentaire : on a un point de vue, on n'est pas neutre. On l'assume clairement et on ne cherche pas à le cacher.

34 **Lila Neutre** : Oui. Je crois qu'il est très important de distinguer ce qui relève du style documentaire, c'est-à-dire d'une construction d'effets fondée, entre autre, sur la recherche d'une certaine objectivité, et le travail documentaire lui-même qui peut prendre de nombreuses formes. Je serais curieuse de connaître votre point de vue sur « l'affaire » du Word Press photo 2015<sup>2</sup>, qui a agité le monde de la photographie ces dernières semaines. C'est toute la question de cette « éthique » du documentaire que soulève le retrait du premier prix. Cela pose aussi des questions quant à la nature même du médium et du statut de preuve dont la photographie fait l'objet depuis ses débuts. Est-ce qu'à partir du moment où il y a mise en scène, il y a tromperie ? Est-ce biaiser l'essence du photojournalisme et de la photographie documentaire que d'y recourir ?

35 **Philippe Bazin** : J'ai une idée assez claire là-dessus, d'ailleurs je l'ai écrit mais pour l'instant jamais publié. Je pense que de toute façon, dans la photographie, tout est mis en scène. Quoiqu'il arrive et quoique prétendent les photojournalistes. Nous ne sommes pas forcés de croire aux différentes mythologies que le monde du photojournalisme a fabriquées pour vendre sa propagande. Pour moi, le photojournalisme n'est ni plus ni moins que de la propagande. Et, quand on photographie que fait-on ? On photographie des choses que nous reconnaissons visuellement, que nous avons déjà vues ailleurs. Lors des journées de juillet 1830, que s'est-il passé ? Les manifestants sont venus chercher les étudiants de l'École des Beaux-arts de Paris en leur disant : « venez sur les barricades et dessinez ce qui est en train de se passer ». Et ils l'ont dessiné, à l'époque où la photographie n'existait pas, dans une forme que l'on retrouve aujourd'hui dans toute la photographie de reportage. Évidemment, il y a des formes qui viennent de bien ailleurs et qui ne tiennent pas à l'instantané de l'événement. Les photographes ont une culture visuelle, etc. Et puis, ensuite, même si un photographe photographie ce qui est vraiment en train de se passer, l'acte photographique lui-même est toujours une façon de mettre en scène. Le photographe met en images, il met dans un cadre. Et on sait très bien que, depuis la guerre d'Espagne en 1936, les conditions formelles et esthétiques de la photographie de reportage ont été déterminées et fixées par la presse, qui, déjà à l'époque, était multinationale et aux mains de grandes entreprises économiques et financières. C'est aussi à cette époque que Cartier-Bresson, dans son texte « L'Instant décisif », a exprimé un certain nombre de canons esthétiques. Si les photojournalistes envoyés sur le terrain ramènent des images qui ne correspondent pas à ces canons esthétiques prédéfinis, évidemment ils ne les vendent pas. C'est aussi simple que ça.

36 **Lila Neutre** : L'implication temporelle du photojournaliste sur le terrain n'a rien à voir avec la vôtre.

37 **Philippe Bazin** : Oui, bien sûr, mais c'est encore une autre histoire. En fait, les photojournalistes reconnaissent dans ce qui se passe des images qu'ils connaissent déjà. Et, travaillant selon une esthétique déjà codifiée, ils savent qu'ils pourront vendre leurs images. Les choses sont donc déjà mises en scène. Elles sont mises en scène par le pouvoir économique multinational qui tient la presse, par la presse elle-même, par les directeurs artistiques, etc. Et c'est une longue histoire si on la date de la guerre d'Espagne en 1936. Presque 80 ans. Que les photojournalistes prétendent faire de l'instantané et que les gens y croient, ça c'est autre chose. C'est de l'effet médiatique et

de la propagande, c'est juste du flan pour être un peu direct... [Rires] Et quelle est la première grande photo de reportage ? Celle d'un type, qui s'est soi-disant suicidé parce que l'État avait refusé de le pensionner pour son invention. Hyppolite Bayard : « Autoportrait en noyé » et tout le texte inventé qui va avec et qui a été publié. C'est la première image de presse, et toute la photo de presse s'est constitué ainsi. C'est-à-dire qu'elle raconte des histoires. Et puisque nous parlons de la guerre d'Espagne, lisez *Hommage à la Catalogne* de George Orwell. Dans les deux derniers chapitres, il vous le raconte très clairement, il a, en rentrant chez lui, dépouillé la presse anglo-saxonne pendant des mois. Des batailles très importantes auxquelles il a participé, la presse n'en fait absolument pas état. Elles n'ont jamais existé. Et des batailles qui n'ont jamais existé sont décrites à longueur de colonne dans cette même presse. C'est ça la réalité. Tout est mis en scène pour atteindre des objectifs. Même si le photographe pense qu'il prend des instantanés, sur le coup, là n'est pas la question. De mon côté, je m'abstrais complètement de tout cela et je pourrais démonter pendant une journée entière tout le système du photojournalisme. Je l'ai fait un jour, à Tirana en Albanie, mais j'ai été coupé au milieu par un tremblement de terre [Rires]. Alors effectivement, à rebours de cela et contrairement aux photojournalistes, nous n'avons pas de vérité à dire sur les choses mais des questions à poser. Nous avons une idée et une image fragmentaires d'une réalité à laquelle on se confronte. Nous avons passé deux semaines à Istanbul, vous pensez bien que nous n'avons pas fait le tour de la question et que, de toute façon, personne, même dans toute une vie, ne pourrait le faire. Mais ce que nous montrons est relatif à des expériences et des connaissances acquises par nous-mêmes et dont le caractère fragmentaire, discontinu, insuffisant et incomplet nous intéresse. D'où cette esthétique du montage qui exprime cette incomplétude, cette discontinuité, souvent cette disharmonie et cette opposition d'extrêmes qui peuvent avoir l'air de ne pas fonctionner ensemble mais que nous assumons complètement.

- 38 **Lila Neutre** : En même temps, il est assez étonnant d'observer la rigueur avec laquelle vous définissez vos séries photographiques. Vous travaillez par séries et vous nous annoncez : ici, il y a quatorze images, pas une de plus, pas une de moins. Considérez-vous (et c'est là une question très personnelle sur votre manière de fonctionner) qu'une série est terminée lorsqu'il n'y a plus d'images à ajouter ou lorsqu'il n'y en a plus à enlever ?
- 39 **Philippe Bazin** : Ce n'est ni l'un, ni l'autre. Là aussi, la série est constituée d'une expérience que l'on a vécue. En gros, il y a quatorze photos dans le quartier de Tarlabassi, je n'en ai pas fait beaucoup plus à vrai dire. Parce qu'évidemment dans le quartier les gens commencent à vous regarder de travers : « Qu'est-ce que vous foutez là ? » Et vous avez vu, il y avait des endroits qui étaient cramés donc les gens qui faisaient des feux (c'est en plein hiver) étaient là. Vous n'êtes pas le bienvenu. Donc là aussi, il y a quatorze photos parce que c'est l'économie du travail qui a obligé à ça. Dans les vingt-cinq photos des banderoles, à un moment donné, il y a un certain nombre de manifestants avec un certain nombre de banderoles, je ne sais pas, il y a tel parti, telle association, tel collectif... Ils ne sont pas si nombreux que ça non plus. Donc les choses s'arrêtent d'elles-mêmes. Voilà ! Et les vingt-cinq photos reflètent, à peu près, l'ensemble des corps manifestant et collectifs divers qui formaient aussi une espèce de montage. Il y avait des gens complètement différents les uns des autres. Les écologistes n'avaient rien à voir avec le parti communiste ou avec les kémalistes, ou je ne sais qui. Donc les choses se construisent comme ça et à un moment donné, les discours sur les banderoles, si je rajoute des photos, c'est toujours les mêmes. Donc, ça n'a plus

tellement d'intérêt. Et voir la banderole sous un angle puis sous un autre, ça n'a pas tellement d'intérêt non plus. Voilà. Donc la série s'arrête : elle est comme une tranche dans un espace où on peut imaginer qu'il y a plein de choses avant, plein de choses après. Là aussi, elle n'est pas dans une espèce de chose finie et totale. Mais elle s'arrête quand elle me semble avoir réunie tous les éléments d'expérience qu'on peut croiser quand on était là. Mais, bien sûr, même dans une manifestation, vous avez une place immense qui fait des milliers de mètres carrés. Quand vous êtes à un endroit, vous n'êtes pas à un autre. Donc, vous ne voyez qu'un tout petit bout des choses. C'est comme ça. Et ça il faut l'assumer tel quel.

40 **Clément Bodet** : Ce qui est saisissant dans ce travail, c'est que l'on se rend compte de l'effort d'organisation et de présentation des images alors que finalement, cette série est arrivée un peu par hasard lorsque tu as décidé de prolonger ton séjour à Istanbul...

41 **Philippe Bazin** : Mais je ne voulais même pas y aller au début.

42 **Clément Bodet** : En plus ! On voit bien le soin que tu as pris à identifier tes séries, à réaliser un travail de montage avec les banderoles, à proposer une traduction pour mettre tes images en relation avec le centre ville, les palissades... et cela pour attester d'un événement et en même temps évoquer, ne pas tout donner comme tu le disais. Évoquer cette tension et cette complexité chez le spectateur. L'organisation de la série, c'est là le plus gros du travail ?

43 **Philippe Bazin** : Bien sûr ! C'est-à-dire que l'immense majorité du travail se passe après coup. On ramène des matériaux de travail et après on fait fonctionner sa mémoire. Pas les souvenirs en tant que tels mais ce dont on se souvient, les choses qui sont vraiment importantes et qui nous paraissent importantes. Il faut dire aussi qu'avec ça il y a tout ce que j'ai entendu, les entretiens avec les gens qu'on a rencontrés et qui étaient, évidemment, très importants ; ils font partie du domaine de l'expérience. Et évidemment, c'est l'après-coup. Dans le quartier de Tarlabassi, je n'y ai même pas passé une heure et demie. À la manifestation, oui, on a passé une journée. Mais après, ce sont des mois d'élaboration. On réfléchit, on essaie des choses... Ce montage de la façade du parc Gezi peut vous renvoyer à une certaine photographie de Walker Evans par exemple, où l'on voit des gens qui marchent au pied d'un immeuble, mais lui, il la fait pour une toute autre raison. Alors, la question de la reconstruction de ce qu'on voit... Ici, à la fois on voit et on ne voit pas les effets de montage. On est face à un mur d'immeubles qui semble avoir sa cohérence. Puis, quand on regarde le panoramique qui constitue tout le bas de l'image où il y a les gens, on voit que tout est déstructuré. Et donc, tout ce qui est un mur semble extrêmement dur et cohérent, alors que dans une autre partie, l'image est totalement déstructurée. Évidemment, cet effet de montage cherche à évoquer ce qui est mon point de vue sur la chose. Mais le spectateur peut se former son propre point de vue, ou pas. Les choses sont là pour que les gens puissent en parler et réfléchir dessus s'ils en ont envie.

44 **Clément Bodet** : C'est important que tu soulignes tout ce travail de sélection des images qui a lieu après la prise de vue parce que ça casse une idée reçue sur la photographie, à savoir son côté direct et instantané. Et tu disais faire travailler ta mémoire. C'est une méthode de sélection des images et qui ne repose pas, comme on l'a évoqué tout à l'heure, simplement sur un choix esthétique. Mémoire et méthode. Il y a une véritable rigueur dans la construction.

45 **Philippe Bazin** : Oui, tout à fait, le montage est très expérimental. À chaque fois, on expérimente des solutions différentes. En ce moment, il y a une exposition au centre

Pompidou, « Qu'est-ce qu'est la photographie ? », qui prétend nous expliquer ce qu'est la photographie expérimentale. Mais moi, je pense évidemment que du point de vue de la photographie documentaire, on retrouve de nombreuses expérimentations dans mon travail à Istanbul.

- 46 Voilà, une autre forme de montage, un grand panneau qui devrait faire deux mètres sur deux avec quatre photographies. C'est le sol qui a remplacé les arbres arrachés. Pourquoi j'ai photographié ce sol ? Parce que j'étais saisi de voir cette esplanade de béton, vraiment le béton brut, complètement nu dans une ville quand même extraordinaire sur le plan historique, patrimonial... Un Turc m'a dit : « Ah ! Mais les gens appellent ça *le tarmac* ». Et voilà *le tarmac*, c'est quasiment la piste d'atterrissage pour les hélicoptères de l'armée. Il y a les blindés de la police qui patrouillent là-dessus sans arrêt pour qu'il n'y ait plus de manifestations du tout. J'ai fait un certain nombre de photos de ce *tarmac* et j'en ai gardé quatre que vous voyez ici : c'est *Manifestation II*.



Manifestation II,

décembre 2013, Istanbul.

- 47 *Manifestation III* : dans le parc Gezi, évidemment, ils n'ont pas coupé les arbres du parc lui-même. Et là, je n'en ai gardé qu'un. Mais bien sûr, je n'ai pas gardé n'importe lequel. J'ai gardé celui qui est seul, abîmé, et qui est contre cette façade d'immeuble qu'on a vue dans le montage de tout à l'heure. Et puis, pour finir, et vous aurez vraiment tout vu, il y a une vidéo qui s'ouvre, qui est faite à partir de photographies (encore une autre forme de montage). C'est fait avec un peu plus de cent photographies prises pendant la traversée de la côte européenne à la côte asiatique (ça fait une espèce de lien entre les deux). Et voilà, ça dure douze secondes et ça tourne en boucle. Derrière vous voyez tout le paysage de la ville, y compris Sainte Sophie ; les tours que vous voyez là-bas ce sont les hôtels internationaux dont je vous parlais. En fait, tout est dans ce montage et il y a cette espèce d'affolement général des ailes blanches des oiseaux qui me renvoyait aux films d'avant-garde abstraits de Moholy-Nagy. Cette vidéo est faite pour être projetée dans le noir et dans le plus grand format possible.

- 48 Dans ce travail *Le Musée du silence*, il y a plusieurs choses différentes qui discutent de plusieurs manières différentes de la question du montage à l'intérieur de chaque ensemble. Au final, c'est un projet d'exposition, ce n'est pas un projet de livre par exemple, contrairement à d'autres projets. Une question que l'on se pose, bien sûr, c'est : quel est l'objet de communication publique qui va permettre de montrer le travail dans les meilleures conditions possibles ? Le panoramique avec le mur, ça doit être tiré sur du papier affiche parce que la dimension fait, au minimum, dix-huit mètres de long. Ça, dans un bouquin, c'est impossible. Mais on ne le sait pas à l'avance quand on part. Je suis parti à Istanbul sans aucune idée préconçue de ce que j'allais faire.
- 49 **Lila Neutre** : Oui, justement, éprouvez-vous parfois une certaine frustration face au manque de matériaux ? Il peut arriver que l'on se rende compte *a posteriori* de ce que l'on va pouvoir faire avec nos images. Après ces deux semaines passées à Istanbul, une fois de retour en France, est-ce que quelque chose que vous n'auriez pas photographié sur le moment vous a manqué ? Est-ce que l'envie de retourner sur les lieux vous a saisi ?
- 50 **Philippe Bazin** : Je pense que ce que je disais tout à l'heure sur la discontinuité, la relation d'une expérience et non pas chercher à dire une vérité, ça répond un peu à la question. De toute façon, il manque toujours quelque chose, quoi qu'il arrive. Cette idée de vouloir avoir tout, en réalité, ça ne marche jamais. C'est juste, encore une fois, ce que nous disent les photojournalistes. C'est ce qu'écrit, noir sur blanc, Henri Cartier-Bresson dans son texte. On ramènerait la vérité de ce qui s'est passé quelque part dans le monde. Croire à ça, c'est juste une vue de l'esprit. Ça n'existe pas en réalité. Croire à cela, c'est vraiment de la propagande. Personnellement, je ne crois absolument pas à ça et si j'étais resté deux jours à Istanbul, j'aurais ramené un autre travail qui aurait porté quelque chose d'autre. Pour moi, quinze jours, c'est assez long. Je travaille assez vite et puis j'ai quand même une certaine expérience, ça fait trente ans que je travaille, les choses se font beaucoup plus vite qu'elles ne se faisaient il y a vingt ou vingt-cinq ans bien sûr. Donc quinze jours, c'est assez long pour travailler.
- 51 **Clément Bodet** : Tu parlais justement de ce projet destiné à être exposé, donc de la relation galerie d'art/document. En travaillant sur l'entretien, j'ai relevé une phrase de Walter Benjamin que tu connais peut-être, extraite de son recueil intitulé *Sens Unique*. C'est une phrase qui est très courte, à la manière d'un aphorisme, qui dit la chose suivante : « L'œuvre d'art n'est un document qu'en plus du reste, aucun document en tant que tel n'est œuvre d'art ».
- 52 **Philippe Bazin** : Oui, bien sûr. Selon moi, le documentaire en soi n'est pas nécessairement quelque chose d'artistique et peut-être même qu'il ne l'est jamais. Je pense que c'est le grand échec de l'École des Becher. Pour pouvoir être dans le marché de l'art, il a fallu qu'ils renoncent à la question du document. Je trouve que c'est une belle leçon dont il faut tirer les conséquences, et peut-être la photographie documentaire n'est-elle pas faite pour le marché de l'art. Je ne suis pas le seul à me faire cette réflexion. La photographie documentaire est faite pour autre chose dans l'art. L'art est fait pour être discuté, et pas seulement regardé comme objet d'exposition tel que le dix-neuvième siècle au moment des grandes expositions universelles l'a inventé. Et ce qu'il ne faut pas oublier : on connaît la galerie d'art, le *white cube*, comme on dit, comme lieu d'exposition, mais ce n'est qu'un dérivé, un ersatz, de ce qui s'est fait au dix-neuvième siècle, à savoir les expositions universelles. Là aussi, Walter Benjamin en parle très bien. Donc dans les expositions universelles, qu'est-ce qu'on



expose ? La marchandise. C'est tout ! Pas la pensée. Et l'exposition d'art, elle expose de la marchandise. Dans le dernier trimestriel d'*Art Press* qui parle de l'exposition à l'ère de sa reproductibilité (voyez la référence benjaminienne...), on parle de l'exposition de Harald Szeemann refaite : « Quand les attitudes deviennent formes ». Est-ce que l'exposition devient un objet d'art en soi indépendamment de ce qu'on vient voir ? À la fin du numéro, il y a un texte de DeYi Studio à Shanghai (Paul Devautour et son associée), qui met tout le numéro par terre. Parce qu'il dit cette chose très simple : de toute façon, si Areva, Sanofi et Bouygues peuvent organiser des expositions d'art contemporain, alors, on n'a plus rien à faire avec ça. Évidemment, ces gens-là jamais ne chercheront à promouvoir d'une manière désintéressée une pensée critique sur le monde. Ce n'est pas leur intérêt. Donc on se retire de ce jeu-là. C'est beaucoup plus important pour moi d'être ici et de discuter de tout ça, en montrant des œuvres comme celles que je vous montre, plutôt que de produire l'exposition qui va coûter dix à quinze mille euros, avec tout ce que ça comporte. Pourquoi a-t-on parlé des événements du parc Gezi ? Parce que c'était la société libérale laïque non-musulmane d'Istanbul qui luttait contre ce « vilain » pouvoir islamique. On en a parlé juste pour des raisons idéologiques. Mais il s'est passé la même chose partout en Bulgarie. Cinquante jours d'occupation de la place du palais présidentiel à Sofia, et il n'y en a pas eu un gramme dans les médias. Parce que, là, il n'y a aucun intérêt, comment dire, géopolitique et propagandiste par rapport à ça.

- 53 **Public 1** : Juste par rapport à ce que vous venez de dire : dans vos photographies, on voit des gens très divers. Je discutais avec une jeune fille qui était au parc Gezi et qui disait : attention, il n'y a pas que les Turcs occidentalisés dans la société, il y a aussi un mouvement des islamistes anticapitalistes.
- 54 **Philippe Bazin** : Bien sûr, mais ce n'est pas ça qu'on a médiatisé en France.
- 55 **Public 1** : Est-ce que vous étiez attentif à cela ? Est-ce que dans cette manifestation ce qui a attiré votre regard est justement la diversité ?
- 56 **Philippe Bazin** : Oui, j'ai photographié les différentes banderoles toutes portées par des groupes différents. Par ailleurs, on a cherché à rencontrer ces islamistes anticapitalistes dont on a un peu parlé – mais quinze jours, c'est très court... Ce que l'on sait, c'est qu'il s'agit d'un groupuscule extrêmement minoritaire et qu'ils ont eu certainement pas mal d'ennuis avec le pouvoir après les événements du mois de juin.
- 57 J'insiste bien sur une chose : nous n'avons pas assisté aux événements du parc Gezi. Ce travail a été réalisé six mois après.
- 58 **Public 2** : Est-ce que vous avez envisagé de travailler via les réseaux sociaux ?
- 59 **Philippe Bazin** : Comment vous répondre ? Si j'étais de votre génération, c'est certainement ce que je ferais. Mais je ne le suis pas. Voilà.
- 60 **Lila Neutre** : Il est parfois très frustrant de voir ses images sur Internet. Une photographie a un format, un papier, elle est encadrée ou contrecollée...
- 61 **Public 2** : Je parle de ça parce que dans ma thèse je travaille sur le web documentaire.
- 62 **Lila Neutre** : Dans ce cas-là, je pense que la production de l'objet est orientée, dès le départ, vers son support final qui est le web.
- 63 **Philippe Bazin** : Oui bien sûr, et puis, ils cherchent à vendre leur travail d'une manière commerciale, photojournalistique quoi ! Effectivement, les photojournalistes ont beaucoup de difficultés à commercialiser leur travail, de plus en plus, avec tous ces

nouveaux moyens de diffusion des images. Je pense qu'il y a eu un moment tout à fait cathartique. Ça a été la fameuse photo de la prison d'Abou Ghraib (faite avec un téléphone portable) qui a fait le tour du monde. C'était le signe pour les photojournalistes (qui n'avaient pas encore compris) que leur métier était déjà mort depuis les années soixante-dix et que ce n'était pas la peine d'espérer qu'il allait renaître de ses cendres.

64 **Clément Bodet** : Et ça s'est amplifié par la suite avec le tsunami en Indonésie notamment.

65 **Philippe Bazin** : Mais moi, je ne me situe absolument pas dans cette perspective-là. C'est ce que je dis à mes étudiants qui veulent travailler avec moi. Je leur dis : on a quelque chose à vivre ensemble qui est une expérience. Ce que j'ai à vous transmettre, ça ne fonctionne que si vous, vous me transmettez aussi des choses : votre travail, vos images... Et ça, ça ne passe pas par des moyens techniques interposés. On a besoin de se voir vraiment les uns les autres. Je n'aurais pas accepté de faire une vidéo conférence en restant à Paris pour vous ici. Pour moi, ça n'a aucun sens. Et puis, effectivement je ne suis pas sur Facebook, sur Twitter, sur rien... J'ai un site d'archives. Après, les gens qui veulent accéder à l'information peuvent faire certains efforts aussi.

66 **Public 3** : Tu as quand même beaucoup de publications que tu mets en ligne et que l'on peut consulter.

67 **Philippe Bazin** : Oui, j'ai toute une librairie sur Internet. C'est à ça que tu fais allusion ? C'est un moyen de montrer son travail mais le travail n'est pas conçu pour faire fonctionner ce genre de système. Évidemment, je préférerais faire de vrais livres. Mais un autre problème, c'est que maintenant les livres de photographies ne se vendent plus du tout. En même temps, il n'y a jamais eu un engouement aussi fort pour les livres de photographies ! Ce qui est totalement paradoxal. J'étais hier chez un éditeur photo et la moyenne de vente des vingt-cinq livres qu'il produit par an, c'est à peu près entre cent dix ou cent vingt exemplaires par livre. Vous imaginez ce que ça représente ? C'est rien, il n'y a plus rien. Effectivement, on est un peu désarmé, démuni !

68 **Public 4** : [par rapport aux photos du Parc Gezi] Est-ce que ce travail a déjà été exposé ?

69 **Philippe Bazin** : Non, jamais. Pour l'instant, je l'ai envoyé dans un endroit génial à Istanbul dans le magnifique centre d'art de Salt. Ça ne se fera probablement jamais. C'est comme ça.

70 **Public 4** : Est-ce que vous envisagez d'autres lieux d'exposition, parce que là vous parliez d'un centre d'art... quelque chose comme un musée, mais est-ce qu'il n'y a pas d'autres sites ?

71 **Philippe Bazin** : Oui, j'ai envoyé ce travail à d'autres endroits, bien sûr. Mais la situation du milieu de l'art est telle qu'il est impossible que ce genre de travail soit exposé. Et ce n'est pas un travail pour un livre. Faire un livre finalement, c'est un peu moins compliqué. Le travail qu'on a fait en Pologne, on a réussi à le publier, à le porter, à largement dépasser les chiffres de vente que je citais tout à l'heure, trois fois plus. Ce qui est déjà incroyable. Mais non, il n'y a pas de place pour ce genre de travail dans le milieu de l'art. Mais ce n'est pas grave. Moi, je vous recommande de lire ce texte de DeYi Studio du trimestriel d'*Art Press*. Le dernier texte. Et la question est peut-être ailleurs. Pour moi, la question la plus importante, c'est ce qu'on fait là. On peut se retrouver à quelques-uns et on peut parler des choses comme ça. Est-ce qu'on doit nécessairement diffuser ça au monde entier dans des expositions ? Est-ce que c'est une

nécessité pour l'art ? Certains objets d'art sont spécifiquement faits pour le monde culturel, bien sûr. Parce que vous voyez bien, il y a le marché de l'art. Les biennales se sont multipliées. Les foires internationales se sont multipliées. Mais ça promeut une certaine forme de travail. C'est impossible de montrer un travail comme celui-ci dans ce genre de dispositif. Comment voulez-vous ? Vous voyez cela sur un stand de foire à Bâle ou à la FIAC ? Ce n'est même pas la peine d'y penser. Ils vont montrer deux ou trois photographies et qu'est-ce qu'on pourra comprendre de ça ? Et moi, ça ne m'intéresse pas de faire ça. Je préfère avoir le temps qu'on s'est donné ici, plus ou moins deux heures, pour montrer un peu tout, pour parler. Faire savoir les choses. Il y a eu toute une époque où les expositions d'art n'existaient pas, et pourtant l'art existait. Il n'est pas dépendant de l'exposition. La pratique artistique pour les artistes ne dépend pas de l'exposition. On veut nous faire croire l'inverse, mais on n'a pas besoin de ça pour travailler et on n'a pas besoin de ça pour faire connaître son travail. Et ça, je l'ai constaté en ce qui me concerne plusieurs fois, parce que les gens connaissent mon travail. Je le sais très bien. Je le vois très bien. J'ai eu une polémique l'année dernière sur le magazine du Jeu de Paume avec quelqu'un, Raphaëlle Bertho, qui a écrit un texte sur le fait de photographier les clandestins, les migrants, les exilés... en faisant une espèce de pot-pourri de mots qui ne veulent pas dire la même chose en réalité. Avant de publier l'article, le responsable du magazine du Jeu de Paume m'envoie ce texte, en me demandant si je veux y répondre. Le texte faisait référence à *Dans Paris*. Ce travail, je ne l'ai jamais exposé nulle part, il n'est nulle part sauf sur mon site. Personne ne l'a jamais vu. J'en ai parlé en conférence, oui. Notamment à la Maison du Geste et de l'Image, et toute la conférence filmée a été diffusée sur le site du Jeu de Paume. Mais c'est le seul endroit où l'on peut savoir que ça existe. J'ai répondu. Ma réponse est plus longue que le texte de Raphaëlle Bertho. Du coup, ça a donné lieu à des échanges un peu vifs mais au moins, il y a eu un débat sur cette question-là. Je ne suis pas le seul photographe documentaire, mais en France, on n'est pas beaucoup. C'est quelque chose qui est beaucoup plus porté par les Anglo-Saxons en général que par les Français. Ce qui nous intéresse effectivement c'est la question du dissensus. Parce qu'actuellement, dans le milieu de l'art et des expositions, tout le monde est d'accord sur tout, tout le temps. C'est un monde du consensus où il y a une pensée unique. Donc ça ne peut pas nous convenir. Ce dont on a besoin, c'est de lieux de débat pour discuter. En France, il y a quelqu'un qui a eu un certain nombre d'expositions, c'est Bruno Serralongue, qui arrive à tenir la ligne d'un travail documentaire assez aigu, malgré tout (un ancien d'Arles). Un autre ancien d'Arles (est-ce que vous avez jamais vu une exposition de lui ?), Olivier Ménanteau. Il a un travail absolument magnifique et remarquable. Il faut voir comment il en parle, c'est vraiment formidable. Il n'a pas eu de grande exposition en France. Mais les gens connaissent son travail. Après, vous allez trouver des gens qui travaillent plus sur la question sociale, comme Marc Pataut. Il fait des choses intéressantes et, effectivement, vous allez le voir plus facilement dans des processus d'exposition. Ou alors, Patrick Faigenbaum. Et là, on voit qu'on s'échappe, qu'on s'éloigne encore d'un documentaire critique. Ce qui est intéressant à étudier, c'est la révolution qu'a introduite « l'École de San Diego » au début des années soixante-dix : Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier et Phel Steinmetz. Ils ont réinventé la question du documentaire photographique. Il faut vraiment étudier ça parce que ça a tout changé par rapport à Walker Evans, c'est-à-dire que ça a apporté des choses beaucoup plus fortes et pertinentes sans renier son héritage mais en montrant ses insuffisances. L'introduction du texte, de la question autobiographique, de la multiplicité des formes

plastiques a vraiment changé la perspective du documentaire photographique. Ce que j'ai fait au Chili ressemble vraiment à du photojournalisme mais ça n'en est pas. Ce qu'a apporté « l'École de San Diego », c'est une grande liberté. Ils ont ouvert beaucoup d'espace pour tout le monde. Mais souvent le documentaire pour nous, c'est Eugène Atget, Walker Evans et puis après, on tombe dans les *New Documents*, l'exposition des années soixante au MOMA qui est vraiment pour moi l'antithèse de ce qu'il faut faire en réalité maintenant.

- 72 **Lila Neutre** : Il y a aussi la question de l'intentionnalité parce qu'Atget est devenu une des références de la photographie documentaire alors qu'il n'en avait pas la prétention. Son travail photographique est l'héritage d'une envie tout à fait personnelle de conserver, d'archiver... C'est bien plus tard qu'on lui attribuera des intentions de documentariste qui n'étaient pas les siennes au départ et qu'il n'a d'ailleurs jamais revendiquées.
- 73 **Philippe Bazin** : Je ne suis pas aussi convaincu de cela parce que c'est un type qui connaissait très bien l'art, l'histoire de l'art, qui était très cultivé, qui avait fait aussi du théâtre. Dans ce que vous avez dit, la question de l'archive est vraiment une des questions du documentaire. Bien sûr, il y a plusieurs versions de l'archive à explorer, qu'on peut explorer en même temps. J'ai fait des choses sur des images d'archive mais pas en photographie, en vidéo à partir de photos. J'ai fait un travail sur Woodstock en 2009, par exemple, quarante ans après. J'ai fait un travail sur une série de photographies de classe de manière très particulière.
- 74 **Clément Bodet** : Sur les moulages ethniques aussi.
- 75 **Philippe Bazin** : Oui, j'ai fait toute une série de photographies qui consistaient à photographier des œuvres déjà existantes. Il y a des tas de manières d'aborder ça et je pense que l'archive en fait partie. La question de l'archive, la question de la mémoire, la question de l'identité, la question de la politique, de l'actualité... toutes ces questions-là peuvent concerner la photographie documentaire.
- 76 **Clément Bodet** : Est-ce que tes étudiants en école d'art arrivent à entendre ce discours ? C'est-à-dire que finalement la perspective d'une exposition peut facilement leur échapper et que c'est beaucoup plus important d'avoir des espaces de débat. Est-ce qu'ils arrivent à l'entendre ou pas ?
- 77 **Philippe Bazin** : C'est une sacrée question ! Comment te dire... Au bout de vingt-deux ans dans une école d'art dans le nord de la France à Valenciennes, où la photographie était quand même, avec l'enseignement que j'y avais fait au long cours, devenue vraiment l'une des deux ou trois identités fortes de cette école... oui, ce discours était audible. Mais là, je viens d'arriver dans une école d'art à Dijon qui vit sous l'aile protectrice d'un grand centre d'art qui conditionne les étudiants, qui a un point de vue assez formaliste sur l'art. Pour l'instant, avec les étudiants, on en parlera dans quatre ou cinq ans. Ça prend du temps, mais effectivement ils ne rêvent que d'être des stars des foires et des biennales. C'est « moi, je ». J'ai commencé à leur demander des textes en troisième année sur leurs travaux et c'est : « je, moi, mon ». Donc, j'ai tout renvoyé en disant : « maintenant, il n'y a plus aucun de ces mots dans vos textes ». Je leur ai envoyé la citation de Deleuze qui dit que pour parvenir à l'expression singulière de son propre travail (là, il parlait de la littérature), il faut savoir se débarrasser du « je » et du « moi ». Sinon on n'exprime pas vraiment de singularité. C'est un frein. Je suppose que

dans une école comme l'École d'Arles, ça doit s'entendre un peu plus non ? Même s'il y a les rencontres, donc le phénomène d'exposition juste à côté.

78 **Lila Neutre** : Oui, il n'y a pas vraiment de collusion entre les deux. Ça reste assez séparé.

79 **Philippe Bazin** : Oui, mais c'est quand même un modèle qui est sous les yeux des étudiants tous les ans. Le modèle exposition internationale.

80 **Clément Bodet** : Je trouve que ton discours fait beaucoup de bien à entendre. Parce que ça montre que d'autres espaces de diffusion et de discussion sont possibles. Il n'y a pas uniquement un chemin dirigé vers la reconnaissance et l'exposition de son travail. Il y a tout un terrain d'expérimentations à poursuivre ensemble.

81 **Philippe Bazin** : Et de toute façon, si un artiste fait un bon travail, même s'il n'est pas exposé, ça se saura. Je pense que ça s'est toujours su. Jusqu'au dix-neuvième siècle, les artistes n'exposaient pas et pourtant Léonard de Vinci et Raphaël, on les connaît, il n'y a pas de souci. Ils n'ont pas fait d'expositions dans des galeries d'art. Jamais. C'était la condition de l'art jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. C'est-à-dire, on fait ça pour quelques personnes autour de soi, des proches. Ils sont devenus aussi célèbres que ceux qui font toutes les biennales partout dans le monde !

82 **Lila Neutre** : Moins riche plutôt.

83 **Philippe Bazin** : Quoi que ! Ça, ce n'est pas sûr. Il y en a qui étaient quand même aussi de sacrés hommes d'affaires.

84 **Public 4** : Est-ce que vous pouvez revenir un petit peu sur le travail collaboratif ?

85 **Philippe Bazin** : Oui c'est vrai, vous avez raison de le souligner. Il y a plusieurs formes de collaborations qui doivent être mises en œuvre en même temps, qui peuvent être mises en œuvre en même temps. La première évidemment, contrairement au photojournalisme, c'est que les gens que vous photographiez, avec qui vous faites des entretiens, il ne faut pas les considérer comme des objets de votre travail. Ce sont des collaborateurs. Dans cette histoire-là, chacun a une expérience et des connaissances. Moi, je sais faire des photographies. Je ne demande pas à un réfugié tchéchène dans un centre d'accueil en Pologne de les faire à ma place, parce que c'est ma compétence. Mais lui, il a des compétences que je n'ai pas. Il est parti de Tchétchénie clandestinement, il a fait la guerre dans les montagnes, il a traversé la Russie en se planquant dans les trains, il est arrivé à la frontière biélorusse et de la Pologne... Lui, il a une expérience. S'il est en Pologne, c'est qu'il fait partie des gens qui ont survécu et on sait bien que dans le monde, il y en a peut-être, on ne sait pas exactement, la moitié, les trois-quarts, qui n'arrivent pas au bout du voyage. Donc, ceux qui ont réussi ça, ce sont les plus doués. Ils ont un savoir, ils ont une expérience, ils ont une compétence et pour avoir cette expérience et cette compétence, ils ont dû penser la chose. Sinon ils ne seraient pas arrivés. Dans un partage collaboratif, c'est ça qu'ils ont à mettre dans la corbeille. Ce ne sont pas des témoins au sens foucauldien, au sens judiciaire ou policier où l'on est assigné à dire quelque chose sous la domination de celui que vous interroge. Non ! Ça se passe autrement. Christiane Vollaire, avec qui je travaille, est philosophe. Elle a des compétences pour discuter avec les gens parce qu'elle a une compétence philosophique mais aussi parce qu'elle a une expérience humaine et une manière d'être humainement qui est tout à fait singulière et qui se voit très bien dans le travail qu'elle fait.

86 Donc, on est plusieurs et qu'est-ce qu'on peut faire avec ça ? Il y a une chose très importante, c'est qu'on dit toujours qui on est, pourquoi on est là et ce qu'on veut faire. Vous imaginez bien, quand vous arrivez auprès de gens qui sont rentrés dans l'espace Schengen et qui veulent y rester, la première chose qu'on leur dit, c'est qu'on ne va pas leur donner une adresse en France pour qu'ils puissent obtenir une carte de séjour, parce que ça serait leur mentir. Mais souvent les gens font ça. Les journalistes font ce genre de trucs. Voir Florence Aubenas, *Quai de Ouistreham*, qui s'est fait passer pour une femme de ménage, sans le dire aux gens, pendant six mois. En Pologne, on a dit qu'on voulait faire un livre, qu'on était philosophe, qu'on était photographe documentaire, pas photojournaliste, pas journaliste, qu'on n'avait aucun papiers à leur donner, qu'on n'était pas d'une organisation non gouvernementale... et que concrètement, par rapport à leur situation personnelle, on ne leur apporterait rien. Mais on voulait porter une voix collective à travers ce projet de livre philosophique et photographique. C'est précisément ça qui a délié les langues. C'est pour ça qu'ils nous ont parlé. Ils ne nous auraient jamais parlé si on avait été là pour leur dire qu'on allait leur donner des papiers. Qu'est-ce qu'ils auraient fait ? Ils savaient très bien ce qu'il faut dire en mentant pour que ça marche. À partir du moment où on n'avait plus de proposition comme ça à leur faire, il n'était pas question de nous mentir. Certainement ils nous ont raconté des histoires, ce n'est pas la question et là encore, il ne s'agit pas d'avouer la vérité. Il n'y pas de vérité. Mais ils n'étaient pas dans cette idée de dire ce qu'il fallait pour avoir des papiers. Ils ont parlé d'autres choses. De toute façon, personne ne dit la vérité. Vous-même, vous ne la dites pas. Vous-même, vous ne racontez pas tout sur vous. Vous avez votre part d'intimité, vos secrets, vos mensonges et sans ça, personne ne pourrait vivre. On le sait très bien. Après, quand on fait un travail comme ça, on fait des recoupements. Voilà, la collaboration se passe comme ça. Il y a un autre niveau, c'est que je travaille souvent avec quelqu'un que j'ai nommé : Christiane Vollaire. Qu'est-ce qui est en jeu là-dedans ? C'est qu'il y a des échos entre nos deux travaux. *Le Milieu de Nulle Part* ne ressemblerait pas à ce qu'il est s'il n'y avait eu que les photos. Il y a une interaction avec le texte qui vise à destituer l'autorité de l'auteur (ce que disait Martha Rosler déjà dans les années soixante-dix). On est deux. Donc qui est l'auteur ? Chez les Becher, c'est la même chose. Je renvoie à ce très beau texte que Thierry de Duve a écrit sur eux. Pourquoi ont-ils appelé ça sculpture « anonyme » ? Parce que, précisément, de ces deux personnes on ne sait pas qui est l'auteur. Il y a une volonté de destituer cette notion-là qui est très importante dans la photographie documentaire. En tout cas, telle que je la comprends.

87 La question de la collaboration, c'est autre chose. C'est ce qu'on a bien vu naître à la suite de tous ces mouvements horizontaux de protestation dont on a eu la trace dans le milieu de l'art à partir de la fin des années quatre-vingt-dix et début des années deux mille. C'est la question du collectif artistique. Nous, on est d'une autre génération. On a soixante ans. On avait déjà tout un travail photographique, tout un travail philosophique chacun sous notre nom. Donc on n'a pas voulu se mettre sous un nom de collectif. Mais on aurait eu trente-cinq ans, c'est ce qu'on aurait fait. Dans le milieu de l'art aussi, il y a toute une frange d'artistes qui refusent cette posture autoritaire d'une certaine hauteur sur des gens qui sont assignés à une position de contemplation. Il y a de plus un troisième espace collaboratif, qui peut exister dans la monstration du travail, entre le travail et les spectateurs. Ils sont sollicités non pas dans leurs émotions et leur passivité contemplative, mais dans leur réflexion, leur pensivité, leur activité,

spectateurs dont on peut se dire que d'une certaine manière, ils peuvent devenir aussi les collaborateurs, s'ils font eux-mêmes un travail sur l'œuvre proposée.

- 88 **Lila Neutre :** Que vous est-il arrivé pour que vous nous parliez de l'œuvre collaborative comme de quelque chose de si important et de central quand, au départ de votre carrière, vous n'avez travaillé qu'avec des gens qui, justement, ne pouvaient pas collaborer.
- 89 **Philippe Bazin :** Mais il m'est arrivé ça justement. Cette impossibilité de la collaboration. Ça fait réfléchir. On réfléchit à son travail. Oui, bien sûr, avec les *Vieillards*, c'était impossible, avec les *Aliénés*, c'était encore pire, avec les *Nés*, n'en parlons pas. Mais tous les projets que j'ai pu faire se sont faits dans un travail de collaboration avec des gens. N'oubliez pas que j'ai photographié des nouveaux-nés dans une maternité, où les gens venaient pour accoucher, comme ça. Il y avait treize sages-femmes. J'avais un mois de résidence. J'ai passé les huit premiers jours uniquement à discuter avec des sages-femmes et je n'ai fait aucune photo. Je l'ai fait avec elles mais pas contre elles. C'est tout, et ça s'est fait. On est passionné par quelque chose, on est mû par quelque chose qu'on peut faire entendre aux autres. Quand j'ai photographié les adolescents, à qui je m'adressais dans leur salle de classe, c'était la même chose. Je leur disais la même chose. J'expliquais ce qu'était mon projet exactement comme je peux vous en parler. Ni plus, ni moins. Et les gens, quand on sollicite leur intelligence (et ils sont intelligents), ils comprennent, et ils ont tous très bien compris. Les adolescents voulaient tous être photographiés sachant que ce n'était pas une question narcissique pour eux. Mais qu'il s'agissait d'autre chose à quoi ils pouvaient participer. J'ai fait la même école que vous dans les années quatre-vingt. On était dans le « tout exposition » et on voulait que la photographie accède au marché de l'art. On voulait qu'elle sorte du photojournalisme. Moi, j'ai été de cette génération de tous ces photographes français qui ont cherché à faire (ré)exister la photographie contre le photojournalisme. Les Tosani, Moulène, Faigenbaum, Pataut... Voilà, on peut aligner dix, quinze noms très connus, Florence Chevallier, Yves Trémorin, le groupe Noir Limite. Oui, au début, moi aussi, j'étais dans cette idée qu'il fallait aller ailleurs, dans le lieu d'exposition, dans l'exposition d'art pour sortir de la page de presse. Mais après, évidemment, on voit bien les effets problématiques que ça a pu produire sur le travail... Et puis un jour, je me suis retrouvé avec les femmes militantes des Balkans où tout a été remis en question. Par ce qu'elles étaient, par la nature du projet... Après, soit on se dit : je suis artiste et puis je fais mon truc, mes expos quoi qu'il arrive, ça roule comme ça. Et on ne pense à rien. Soit chaque nouveau projet fait dévier de la route, vous fait réfléchir à ce que vous êtes et ce que vous faites. Si j'avais voulu être le photographe bien identifié dans une certaine catégorie artistique de la photographie, j'aurais fait ces photos de visages jusqu'à la fin de ma vie. Ce n'était pas compliqué. Là maintenant, ça marcherait et d'ailleurs, ça a marché. J'ai fait des expos, j'ai vendu des photos. J'aurais été identifié comme ça et puis, les gens ont des étiquettes à vous mettre dessus et si l'étiquette perdure, c'est que ça marche. Après, si à chaque nouveau projet, vous changez de forme, vous changez apparemment de sujet, ça devient beaucoup plus compliqué pour un lieu d'exposition. C'est pourtant ce que je fais maintenant. Vous voyez la collaboration ? Oui, pour nous dans la photographie documentaire, c'est une chose très importante et déterminante. Les choses ne peuvent pas se faire autrement que comme ça. Là aussi, pour voir ça, on a des exemples historiques, par exemple, moi je suis un fan absolu de George Orwell. Il y a deux livres à lire de George Orwell pour comprendre la différence entre les deux. C'est *Dans la dèche à Paris et à Londres* et *Le Quai*

de Wigan. Dans *Dans la dèche à Paris et à Londres*, qu'est-ce qu'il fait ? Il se déguise en clodo et il va vivre avec les clodos. Il l'a fait en vrai, parfois dix jours de suite. Mais les clodos, ils ne savaient jamais que c'était un assistant de libraire dans un quartier à Londres. Je pense qu'il ne faut jamais faire ça. Son éditeur lui demande de faire la même chose à la fin des années trente dans une ville minière, c'est *Le Quai de Wigan*. Mais là, il y va sans mentir sur son identité. Tout son texte nous parle de ça. On le fait descendre dans la mine et il fait un mètre quatre-vingt-dix. Les mecs se faufilent partout et ils ont l'habitude. Ça fait des dizaines d'années qu'ils font ça et lui, il se cogne partout. Dans son texte, c'est de ça qu'il parle. Voilà : je suis incompetent et les autres, ils sont beaucoup plus compétents que moi. Voilà leurs compétences, voilà ce qu'ils arrivent à faire et que je n'arrive pas à faire. Voilà ce que je suis et ce que je leur ai dit, qui j'étais. Vous voyez ? Il y a un monde entre les deux. La question du documentaire, elle est du côté du *Quai de Wigan*. C'est un livre absolument magnifique ! Génial ! Mais, elle n'est certainement pas dans *Dans la dèche à Paris et à Londres*.

90 **Clément Bodet** : En fait, ce que tu dis du travail collaboratif déborde sur un aspect éthique. Il faut remettre de l'honneur et du respect dans la relation à l'autre.

91 **Philippe Bazin** : Bien sûr. Il n'y a pas d'œuvre artistique sans éthique de toute façon. L'esthétique englobe la question éthique. Mais là, ce n'est qu'une partie de la question esthétique. Dès qu'on arrive dans une position de surplomb avec les gens... Forcément, Orwell déguisé en clodo ne le disait pas ! Lui, il savait qu'il pouvait rentrer à la maison quand il voulait. Donc il était automatiquement dans une situation de surplomb par rapport aux autres. D'ailleurs, il faut voir comment il en parle. C'est comme s'il allait au zoo ! C'est vraiment une attitude typiquement occidentale, celle de gens qui ont été élevés dans des pays colonialistes et post-colonialistes. C'est vraiment typique de ce genre d'attitudes. On est face à ça tout le temps. Je pense qu'il faut étudier ça et y échapper. Là encore, à l'École de San Diego, au début des années soixante-dix, ils avaient déjà tout compris de cette question-là. C'est passionnant de lire ce qu'ils ont écrit et de regarder ce qu'ils ont fait.

---

## NOTES

1. L'Habilitation à Diriger des Recherches sanctionne la reconnaissance du haut niveau scientifique d'un chercheur ainsi que du caractère original de sa démarche. Elle permet entre autres d'être candidat à l'accès au corps des professeurs des universités et à encadrer les travaux de jeunes chercheurs.

2. En mars 2015, le World Press Photo annonçait le retrait du premier prix de la catégorie « Sujet contemporain », décerné un peu plus tôt à Giovanni Troilo pour son travail sur Charleroi. Peu après l'annonce de sa victoire, des contestations s'étaient fait entendre à l'encontre du photographe italien, accusé d'avoir rédigé de fausses légendes et d'avoir eu recours à la mise en scène.