



Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, de la série *Wonder Beirut*, 1997-2007 (exposition personnelle au CPG, 2009, en collaboration avec Visions du Réel)

Rencontre avec Joerg Bader, Directeur du Centre de la Photographie Genève

PRÉSENTATION

Joerg Bader, critique d'art, enseignant et commissaire d'exposition, est Directeur du Centre de la Photographie Genève (CPG, www.centrephotogeneve.ch) depuis 2001. Il enseignait depuis 2002 à la HEART (Haute Ecole d'Art Perpignan). Il a été professeur invité à la HEAD Genève de 2004 à 2009 et à l'Ecole de Design de Bâle (Schuhle für Gestaltung Basel) en 2009-2010.

Il a organisé plusieurs expositions collectives et personnelles avec des artistes comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Gerhard Richter, Guadalupe Ruiz, Christian Lutz / Nicolas Righetti pour ne citer que des exemples récents.

Il a publié de nombreux textes dans des ouvrages collectifs, des catalogues d'exposition et dans la presse, notamment dans *Art Press*, *Frog*, *Lapiz*, *Kunstforum International*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; il a été collaborateur de France-Culture de 1997 à 2001.

Joerg Bader est membre d'honneur de NEAR ; sa page personnelle sur www.near.li, menu PLATFORM : lien
Le CPG est membre collectif de NEAR.

L'entretien a eu lieu le 27 novembre 2009 à Lausanne avec Nassim Daghighian, historienne de l'art, présidente de NEAR.

Pour télécharger le texte sans les illustrations : pdf



Gerhard Richter, de la série *Uebermalte Fotografien / Photographies peintes*, 17.02.1992 (exposition personnelle au CPG, 2008)

ENTRETIEN

Expositions personnelles et collectives

Nassim Daghighian : Vous avez une riche expérience du milieu culturel sur le plan international, en particulier dans les domaines de la critique d'art contemporain et dans le commissariat d'exposition. Pourriez-vous nous parler de quelques importantes expositions de photographies que vous avez réalisées dans les années 2000 ?

Joerg Bader : J'ai surtout réalisé des expositions personnelles dans une programmation variée qui permettait de mettre en avant soit des jeunes artistes photographes, régionaux autant que nationaux, peu connus comme David Gagnebin-de Bons ou Fabian Biasio, soit des artistes déjà confirmés voire très connus, mais en faisant découvrir des aspects méconnus de leur œuvre comme *Häuser* de Bernd et Hilla Becher, *Look at me / Look at water* de Boris Mikhailov ou *Uebermalte Fotografien / Photographies peintes* de Gerhard Richter. En ce qui concerne les expositions collectives, *Quoi de 9 / 11 photographes de Genève et de la région lémanique* (2002) et *Jeunevois* (2008), ont été d'importantes présentations de la scène romande.

ND : Y avait-il une thématique particulière ?

JB : Non, sauf que je tenais, dans *Jeunevois*, à une grande variété des supports et modes de présentations photographiques.

Représentation du travail / travail de représentation

JB : La première exposition collective à thème avec de la photographie – parce que j'en avais déjà réalisé d'autres dans le domaine plus large de l'art contemporain– s'intitulait *Représentation du travail / travail de représentation* et fut présentée en 2003 lors de la première édition de la triennale 50 JPG (50 Journées pour la Photographie Genève).



Jean-Claude Wicky, *Valentin Mamani*, 1987, de la série *Mineros*
(*Représentation du travail / travail de représentation*, 50 JPG, 2006)

JB : Je pense que la crise du travail doit être pensée directement en relation avec la notion de représentation, au sens politique aussi bien qu'au sens plastique. Dans la pièce de Gianni Motti, on voyait très bien comment ces deux termes de travail et de représentation peuvent se joindre, sont inclus l'un dans l'autre, et on pourrait même dire travail, loisir et représentation. C'était une série de photographies que Motti avait collectées, qui n'ont pas été prises par lui, mais par plusieurs auteurs différents et qui montrent des chefs d'état en train de faire du sport : Lionel Jospin, Saddam Hussein nageant. Vous avez ici nettement les notions de travail, de représentation et de soi-disant temps libre ou divertissement. Quand Lech Walesa fait du ski, ce n'est peut-être pas nécessairement pour son propre plaisir, c'est sûrement pour des questions de représentation. Sinon, il n'y aurait pas eu un photographe avec lui, comme par hasard. Dans ces images charnières de Gianni Motti, les questions de travail étaient déjà déterminantes : qu'est-ce qui est considéré comme un travail ? est-ce que c'est toute activité qui rapporte de l'argent ? toute activité qui vous soumet ? et comment représenter cela ?

Il y avait de l'archaïque dans une excellente série de Jean-Claude Wicky, *Mineros* (1984-2001). Il avait photographié une communauté d'environ un demi million de mineurs boliviens qui exploitaient de façon complètement artisanale des mines d'argent abandonnées par la production à grande échelle. Ils menaient donc une vie d'horreur et Wicky avait photographié une sorte d'enfer. L'exposition présentait aussi un enfer accepté par ceux qui effectuaient le travail absurde d'empêcher un mur de galerie à moitié incliné de s'écrouler. Il s'agissait de la photographie d'une performance que Santiago Sierra avait mise en scène en engageant des personnes pour effectuer ce travail.

J'ai présenté également des photographies montrant les petits boulots en Algérie dans les années 50, un phénomène qu'on retrouve de plus en plus dans nos rues avec la pauvreté grandissante. J'avais bien aimé montrer à ce sujet des photos du livre de Pierre Bourdieu, *Images d'Algérie*, même si l'auteur venait juste de mourir et qu'en général on ne montre que des auteurs vivants.

D'autres photographies traitaient de questions liées au travail du sexe. Il y avait un reportage de longue haleine de Steeve Luncker sur une prostituée, Claudette, travesti autour de la cinquantaine dans le quartier des Pâquis, ainsi qu'une série de Joachim Schmid aux tirages de mauvaise définition. C'était assez clair qu'elles avaient été téléchargées d'Internet, mais on ne comprenait pas très bien de quoi il s'agissait. On y voyait des intérieurs très kitch, souvent avec des animaux en peluche, où habitaient des prostituées de l'Internet que Joachim Schmidt – j'imagine – avait payées pour qu'elles disparaissent. Au moment où les femmes étaient hors champ, il avait fait des captures d'écran des intérieurs de ces nouveaux travailleurs du sexe.



Marco Poloni, *Displacement Island*, 2006, série de 70 images (PHOTO-TRAFIC, 50 JPG, 2006)

JB : Dans *Représentation du travail / Travail de représentation* j'ai essayé de couvrir le maximum d'activités et de notions de travail différentes. De nombreuses images traitaient des 60 à 75 % de la population qui exécutent des travaux et les ressentent comme une soumission, donc pas du tout comme une activité qui d'une manière ou d'une autre les émanciperait. Il y avait aussi des portraits des représentants des élites politiques, car évidemment un des plus importants travaux que nos représentants entreprennent aujourd'hui, c'est la représentation d'eux-mêmes dans les mass media ! Ils font donc d'énormes efforts, les grimaces les plus incroyables, pour attirer l'attention. Car, à partir du moment où un politicien ne parle pas à la TV, il n'existe plus. Au CPG, il y avait une pièce de Hans-Peter Feldmann intitulée *Die Regierung* qui en disait long sur sa manière de travailler avec des photographies existantes. Il nous avait prié d'appeler le service de presse de l'Assemblée Fédérale et de demander les portraits de tous les politiciens, c'est-à-dire les membres des deux chambres et du Conseil Fédéral. Nous avons reçus les images sur un CD et comme l'artiste ne connaissait personne, il n'avait aucun critère particulier de choix. Il avait assemblé sur des dizaines de cartons une douzaine de personnes par carton, celles-ci constituaient une sorte de cabinet et on ne comprenait pas très bien ce qu'elles faisaient là ensemble, jusqu'à ce qu'on découvre un conseiller national ou quelqu'un du gouvernement qu'on avait déjà vu dans la presse. Cette exposition a été présentée dans le cadre des 50 JPG, une triennale de photographie thématique à laquelle sont invités à participer d'autres lieux d'exposition genevois et des alentours, soit en s'inscrivant dans la thématique soit en présentant de la photographie actuelle. Jusqu'à présent, une vingtaine de lieux alternatifs, de galeries commerciales, de centres d'art et de musées ont participé à chaque triennale.

PHOTO-TRAFIC

JB : La deuxième édition des 50 JPG, intitulée PHOTO-TRAFIC, a eu lieu en 2006. Ce titre était peut-être moins explicite que le premier, mais le projet consistait à faire le point sur une situation d'actualité en observant qu'aujourd'hui, il y a de plus en plus de photographes et d'artistes travaillant avec ou à partir de photographies existantes et qui ont transité par les mass media. Il s'agissait donc de photographies trouvées sur Internet, dans des livres et des journaux, ou encore de captures d'écran tirées de la TV. Soit ces images étaient découpées et réagencées en collages comme chez Elke Kristufek, soit elles étaient réinterprétées comme par exemple chez Michael Schaefer, qui reconstituait des scènes de presse avec des modèles ne ressemblant absolument pas aux personnalités vues dans les media. Il s'inspirait surtout de photographies qui avaient beaucoup été diffusées dans les mass media.



Thierry Verbeke, *Groupe Zarkaoui*, 2005, banque d'images en ligne www.freecopy-imagebank.com (PHOTO-TRAFIC, 50 JPG, 2006)

JB : Un jeune Français, Thierry Verbeke avait reconstitué avec des amis des photographies d'origine et de nature très diverses, comme une vue de Guantanamo, puis il les avait mises sur le site Internet qu'il avait créé sur le modèle d'une banque d'images ou d'une agence de presse, où les internautes pouvaient les télécharger gratuitement. Par conséquent, l'artiste avait créé intentionnellement la confusion et je trouvais cela pertinent à une époque où tous les journaux étaient amenés à couper les budgets sous la pression des journaux gratuits. Donc voilà quelqu'un qui offrait des photos gratuites, qui ressemblaient beaucoup aux photographies connues et peut-être qu'aujourd'hui, à quelque part dans le monde, ces photographies passent-elles pour des authentiques alors que ce sont des faux produits dans le nord de la France.

Dans PHOTO-TRAFIC, il y avait deux ou trois œuvres vidéo car il me semble important de ne pas complètement séparer les médiums vu qu'aujourd'hui ils sont très liés, pas seulement dans la production – la technique numérique permettant de faire des photos avec une caméra vidéo ou vice-versa, – mais aussi dans la création d'une œuvre où l'un est le prolongement de l'autre, où un médium est imbriqué dans l'autre et finalement l'œuvre dans son entier n'est compréhensible qu'en considérant les deux. L'artiste Björn Melhus par exemple présentait une vidéo où il avait réinterprété le discours d'un prédicateur de télévision américain, en poussant à bout sa rhétorique paranoïaque.

Il me plaisait bien également de présenter des images photographiques de provenances diverses, qu'elles n'appartiennent pas toutes au milieu artistique. C'est-à-dire qu'il y avait plusieurs œuvres d'un artiste qui n'étaient pas des pièces faites pour les musées, les galeries ou pour la circulation dans le milieu de l'art. Il s'agissait des collages et photomontages que l'Anglais Peter Kennard, professeur à la Royal Academy, avait réalisés dans les années 80. Cet artiste est peu connu alors qu'il est un excellent photomonteur de la veine d'un John Heartfield et qu'il avait mit son savoir faire au service du mouvement de paix des années 80.



Gianni Motti, *Roland Garros*, demi-finale des Internationaux de France de tennis, Paris, 2004, c-print. Le 5 juin 2004, George W. Bush était attendu à Paris dans le cadre de la célébration du 60^{ème} anniversaire du débarquement de Normandie. Le même après-midi se déroulait à Roland Garros la demi-finale des Internationaux de France entre Tim Henman et Guillermo Coria. Gianni Motti, assis dans la tribune VIP, face aux caméras de télévision transmettant l'événement en direct, a assisté au match la tête encapuchonnée dans un sac afin de rappeler le traitement des prisonniers d'Abou Ghraib. (PHOTO-TRAFIC, 50 JPG, 2006)

JB : PHOTO-TRAFIC présentait donc une grande variété de formes d'expressions artistiques. C'est une priorité lorsque je réalise des expositions de groupe : même si la photographie est le plus ancien des nouveaux medias, il m'importe de tenir compte de son intégration dans une logique de chaîne. Comme l'a fait remarquer Marshall McLuhan – et d'autres avant lui – quand un nouveau média arrive, il n'élimine pas ceux qui l'ont précédé, mais évidemment il les modifie. Par exemple le cinéma, avec l'emprise de la TV, avait dû se repenser autrement. Le théâtre avait fait de même à l'apparition du cinéma, etc. PHOTO-TRAFIC fut conçue et réalisée dans cette logique-là.

Panoramic scenes

JB : Parmi les expositions collectives, je mentionnerais aussi *Panoramic scenes* présentée au printemps 2008 au CPG avec les artistes Edward Burtynsky, Carl De Keyzer, Luc Delahaye, Armin Linke, Paul Shambroom, Jules Spinatsch et Michael von Graffenried. Les photographes présentés travaillaient tous avec le format panoramique depuis la fin des années 80 et le début des années 90. Il s'agissait à nouveau de l'observation d'une situation qui est devenue de plus en plus actuelle. Mon angle d'attaque était donc le suivant : présenter les démarches engagées de photographes qui emploient le panoramique pour des scènes humaines, pour donner littéralement un autre cadre à la *street photography* car il s'agit principalement de cela alors que l'usage le plus fréquent du panoramique est lié au paysage.

Carl De Keyzer de l'agence Magnum fut certainement le premier photographe à faire appel au panoramique dans ce sens, avec des scènes très seyantes prises aux Etats-Unis, qui pointaient avec une ironie grinçante le racisme ambiant. Michael von Graffenried s'était également emparé très tôt de ce format, mais son travail intéressait bien plus les centres et les musées de photographie que les agences, bien qu'il finisse par être le seul photographe à rapporter des images de la guerre civile en Algérie dans les années 90. Il eut enfin des publications dans les journaux, mais seulement grâce au fait qu'il retournait régulièrement en Algérie avec sa caméra qu'il avait toujours à hauteur de poitrine, même au moment de la prise de vue. Ainsi, avec un format extrêmement rare dans la presse et des images en noir et blanc – plus archaïque on meurt ! – il avait diffusé des photographies d'un pays qui se déchirait.



Michael von Graffenried, *Riot Police*, Le Caire, Egypte, 2008, tirage Lambda, 125x262 cm, cadre en fer, vidéo. Courtesy Galerie Esther Woerderhoff, Paris (exposition *Panoramic scenes*, CPG, 2008)

JB : Dans la photographie dite de guerre, il y avait aussi deux œuvres de Luc Delahaye, l'une réalisée en Iraq et l'autre lors d'une conférence de l'OPEP, l'organisme international des pays producteur de pétrole.

Jules Spinatsch avait développé un usage du panoramique à partir de son travail autour des mouvements alter mondialistes. A Davos, il avait installé une webcam pour faire des panoramas qu'il avait transmis directement à Zurich lors du World Economic Forum. Depuis, il avait fait plusieurs panoramas, notamment pendant le match de foot éliminatoire pour le Mondial 2006, match qui opposait la Suisse et la France au stade de Berne. Techniquement, c'est une caméra qui bouge lentement et balaye un champ de 170° en prenant entre 1500 et 2200 images que l'artiste pose l'une à côté de l'autre avec des chevauchements. Ceci produit un espace énorme qui est ensuite reproduit au moins à l'échelle 1 : 1, dans une installation murale gigantesque comportant des détails assez étonnants. Je pense ici à l'exemple du panoramique représentant le conseil municipal de Toulouse, que Spinatsch avait réalisé juste avant que le gouvernement de la ville passe à gauche et qu'il avait intitulé *Favre ne vient pas*. Cette phrase était écrite sur un petit billet qu'on pouvait lire sur le bureau d'un des députés, qui le passait à un autre. Cela pouvait faire penser au monde de Max Frisch et produisait un certain suspense. Ce n'est que plus tard que Jules Spinatsch avait appris que Favre était le plus grand industriel du Sud-Ouest dans le domaine pharmaceutique. Ainsi le titre de l'œuvre dirigeait l'attention du spectateur vers la connivence entre le monde politique et le monde économique. Ce qui était à Davos en germe, le détournement d'une caméra de surveillance des pistes de ski sur les dispositifs de surveillance de la police et de l'armée, devenait à son tour une caméra de surveillance " au service de la transparence dans le système parlementaire démocratique ".

Centre de la Photographie Genève

ND : Le CPG a-t-il une identité proche d'une Kunsthalle dont les objectifs sont généralement de montrer la création émergente ? Comment définiriez-vous l'identité du Centre de la Photographie par rapport aux autres institutions Genevoises liées à la création contemporaine et par rapport aux musées de photographie en Suisse (Musée de l'Elysée, Lausanne, et Fotomuseum Winterthur) ?

JB : On peut dire effectivement que le CPG fonctionne comme une Kunsthalle, dans le sens celle-ci n'a pas de collection et son objectif est principalement, mais pas exclusivement, de montrer la création telle qu'elle se fait au jour le jour. Le CPG se différencie des autres institutions genevoises par son élargissement à des productions photographiques qui sont loin des préoccupations du monde de l'art, mais plutôt du côté de la science, de la police, du journalisme, et que l'on pourrait associer à la *Visual Culture*, que j'avais d'ailleurs introduite à la HEAD en 2008-2009. Dans le paysage Suisse, nous nous différencions par rapport aux autres institutions par une grande préoccupation du politique, qui est, de proche ou de loin, une constante dans notre programmation.

Pour ce qui est des 50 JPG, sa spécificité par rapport aux autres festivals de photographie est d'avoir un thème qui est tout le contraire d'un fourre-tout, comme on le trouve dans à peu près toutes les biennales de photographie. Nous avons un vrai souci d'avoir des propositions très précises et de construire l'exposition au plus proche possible de celles-ci. Ainsi la programmation du CPG relève aussi de cette démarche. Les thématiques que vous trouvez dans les triennales ont déjà été abordées dans la programmation, cela fait écho.



Armin Linke, *Ghazi Barotha, hydroelectric scheme, workers praying*, Hattian, Pakistan, 1999 (exposition *Panoramic scenes*, CPG, 2008)

La revanche de l'archive photographique

ND : Avez-vous prévu de reconduire les 50 JPG prochainement ?.

JB : Oui, en été 2010. Nous n'avons pas eu les budgets pour planifier la triennale en 2009, c'est pourquoi elle a lieu une année plus tard. Cette troisième édition est intitulée *La revanche de l'archive photographique*. Au CPG nous avons déjà à de nombreuses reprises présenté des travaux liés à la notion de archive. Nous étions la première institution suisse à montrer l'archive du policier du Nidwald, Arnold Odermatt, qui avait photographié les accidents de voiture, dans son canton durant un demi siècle, entre autres. Nous avons exposé Hans-Peter Feldmann, que j'ai déjà mentionné, et le projet de Miriam Bäckström et Carsten Höller comportant les 1700 photographies de toute la vie d'une femme allemande de 70 ans qui habite à Lausanne et dont les artistes avaient utilisé les archives personnelles.

Je souligne cette continuité entre la programmation du CPG et les 50 JPG pour mettre en évidence qu'un tissu culturel ne se fait pas exclusivement par l'événementiel, ce qui est malheureusement souvent oublié, surtout par les politiciens. Ceux-ci aiment beaucoup l'événementiel qui suscite l'attention des mass media et un grand afflux de visiteurs. C'est toujours plus excitant d'inaugurer un programme très dense concentré sur dix jours, que de suivre au jour le jour les réussites mais aussi les égarements des artistes....

Programme d'expositions

ND : Quelles sont les grandes lignes de la programmation du CPG depuis que vous êtes devenu Directeur en 2001 ? Outre les expositions mentionnées plus haut, quelles sont les approches photographiques, les thématiques qui vous intéressent particulièrement ? Votre programmation va-t-elle changer, évoluer en 2010 ?

JB : Depuis que j'ai commencé à déterminer la ligne artistique en 2001, le souci était, d'une part de ne pas être complètement " monomaniacque ", uniquement centré sur la photographie, d'autre part, d'ouvrir le champ de celle-ci pour qu'il dépasse le milieu de l'art contemporain. Je pense que, dans ce sens-là, le CPG est assez unique en Suisse. La programmation qui me semble la plus proche de la nôtre serait celle du Fotomuseum de Winterthur, mais nous sommes moins portés sur des questions liées à la photographie comme fétiche, comme objet de collection. Nous n'hésitons pas à arracher les pages du livre de Pierre Bourdieu ou à montrer des photocopies de pages de journaux quand c'est justifié par le contexte de l'exposition.

Je pense ici à Gianni Motti qui, de connivence avec des photographes locaux de différentes villes du monde, avait réussi à s'introduire dans le cadre d'images de sujets locaux. L'artiste apparaît ainsi en marinière sur trois différentes photos de presse dans la page économie, la page locale ou la page culture. A d'autres occasions, nous avons montré les pages de *Libération* que Gérard Lefort commentait, ou encore les photos d'un amateur.



Carl De Keyzer, *Billy Graham Crusade*, Long Island, NY, USA, 1990, négatif 6x17 cm, tirage digital, 53x150 cm (exposition *Panoramic scenes*, CPG, 2008)

Archive et style documentaire

JB : La programmation du CPG propose donc un vaste éventail des productions photographiques, probablement l'un des plus larges possibles aujourd'hui en Suisse. La spécificité de notre institution est d'aborder cet énorme éventail avec un ligne thématique précise. La direction artistique du CPG suit deux voies principales, qui d'ailleurs d'une certaine manière se conditionnent : l'archive et le style documentaire, à ne pas confondre avec la photographie documentaire. Ces deux grands axes sont liés car l'une des composantes du style documentaire, tel qu'il a été défini par Olivier Lugon dans son livre, est l'ambition du photographe de constituer une archive.

D'ailleurs, l'idée à l'origine de l'exposition *La revanche de l'archive photographique* m'est venue à la lecture de son ouvrage, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (Paris, Macula, 2001). Olivier Lugon y raconte comment Walker Evans avait dans l'ombre joué le rôle de conseiller pour Roy Stryker, directeur de la division de l'information à la Farm Security Administration, au début de la constitution de l'archive photographique de la FSA. Or, pour Evans, l'archive de référence était la New-York Public Library qui, en peu de temps, avait réussi à collecter un million de photographies. Cette bibliothèque joue à nouveau un rôle dans un article important de Douglas Crimp réédité dans *On The Museum's Ruins* (Cambridge, MA, MIT Press, 1993), où il rappelle que si la photographie a été inventée en 1839, elle a été découverte par les artistes plasticiens au début des années 1970, mais aussi par des intellectuels comme Susan Sontag ou Roland Barthes. Crimp fait remarquer que la responsable des archives visuelles de la New-York Public Library a joué un rôle dans cet élan de la découverte de la photographie comme un concept du monde visuel, un dispositif, une histoire, une esthétique. Elle a commencé à reclasser des photographies : les images qui auparavant étaient inventoriées par sujet iconographique ont trouvé une place dans une classification par nom d'auteurs. Ainsi Maxime Du Camp qui avait voyagé en Orient ne se trouvait plus dans la catégorie géographique Egypte, sous-catégorie pyramides, mais dans l'inventaire alphabétique des photographes d'art, il était devenu un auteur ! Dans ce processus, la responsable de la bibliothèque a déchiré les pages des livres, démantelé des portfolios. A la même époque, on avait commencé à collectionner massivement la photographie, non plus pour leur intérêt documentaire, mais des motifs esthétiques. Au début des années 1970, le document devint objet d'art, comme ce fut le cas après la Révolution française quand les autels furent sortis des églises et exposés dans les premiers musées naissants. De la même façon que le message religieux, dans la muséification, était passé à la trappe en faveur d'une approche purement esthétique, la fonction documentaire des photographies était rendue caduque et on faisait de la photographie un objet esthétique.

Avec *La revanche de l'archive photographique*, je voudrais plutôt mettre l'accent sur la notion de document, donc à nouveau travailler avec des gens qu'on ne trouve pas seulement dans le milieu des artistes, mais aussi dans le milieu militant politique ou ethnographique, comme par exemple Meir Wigoder, un important militant pour la paix en Israël qui, selon moi, a pris les meilleures photographies du mur séparant Israël de certains territoires palestiniens. Il y a aussi Jacob Holdt, qui réalise un travail dans un réel but d'information. Pour éviter une esthétisation de ses images, j'ai prévu de l'inviter dans le cadre d'une de ces conférences contre le racisme dont il a l'habitude, au cours de laquelle il utilise les photographies à des fins documentaires.

Le principe de cette exposition, mais aussi de la programmation du CPG en général, est donc d'inscrire la photographie dans le vaste champ de la *Visual Culture*, qui ne se constitue pas exclusivement sur les bases de l'histoire de l'art, mais a un domaine de réflexion bien plus large. Je pense que c'est ça, la spécificité du Centre de la Photographie Genève.



Aurélien Bergot, *La Flamme Sacrée*, 2008 (exposition *Jeunevois*, 2008)

ND : Présentez-vous parfois des expositions qui sortent de ces deux axes, archive et style documentaire ?

JB : Oui, car si l'on restait trop étroitement lié à ces approches, ce serait ennuyeux. Je m'engage aussi dans la mise en avant de jeunes artistes, tels que David Gagnebin-de Bons ou Guadalupe Ruiz, Serge Fruehauf, Fabian Biasio, à travers des expositions et des publications ou encore des expositions collectives tels que *Prix Jeunes Talents* (*vfg Nachwuchsförderpreis*) ou *Jeunevois*.

Enseignement

ND : Votre lecture critique des pratiques contemporaines dans la presse quotidienne et les revues spécialisées vous a amené également à enseigner dans les écoles d'art telles que la HEAD Genève, la HEART Perpignan ou la Schule für Gestaltung Basel. Quels sont les domaines de réflexion théorique qui vous intéressent tout particulièrement. Je pense notamment à votre intérêt pour les approches documentaires ou les *Cultural studies*.

JB : J'avais commencé un cycle d'enseignement en 2008 à la HEAD autour de la *Visual Culture* avec des workshops et des conférences de théoriciens et commissaires d'exposition tels que Catherine David, Irit Rogoff, Dietrich Didrichsen, Tom Holert ou Hubertus von Amelunxen et j'ai donné à Vevey un workshop d'introduction à la pensée de W.J.T. Mitchell.

ND : Quelles sont les thématiques que vous abordez dans ces cours ? S'agit-il de cours historiques ?

JB : Dans un premier temps, j'ai été très libre dans le choix de ce que j'enseignais, puis les deux dernières années, il y avait une réelle demande de la direction de la HEAD d'organiser une introduction à l'histoire de la photographie. Une approche que je soignais durant mon enseignement à la HEAD était la notion de voyage. En effet, l'une des raisons qui m'avaient amené à la critique d'art, l'une de mes motivations à écrire sur les expositions d'art contemporain, c'était le voyage. C'est-à-dire que l'exposition, la proposition artistique, me fasse voyager et que, moi-même, je me déplace pour la voir. Le voyage est donc pris ici dans un double sens. C'était pour moi très important de transmettre aux étudiants la nécessité se bouger pour voir des travaux d'autres artistes. Je ne pense pas qu'il existe de génie qui reste dans son studio et sort tout de sa cervelle uniquement...

Mes cours s'adaptaient également aux expositions en cours : une rétrospective Robert Frank à ne pas manquer ou des travaux de japonais, exposés à Lausanne et à Winterthur, qui m'ont incité à proposer aux étudiants une introduction à la photographie moderne japonaise.

Les jeunes photographes

ND : Comme vous avez l'occasion de beaucoup voyager pour des raisons professionnelles, votre connaissance de la création contemporaine sur le plan international est vaste et vous permet de mieux juger de la qualité des travaux photographiques réalisés en Suisse par les artistes émergents... Pourriez-vous nous parler des pratiques helvétiques qui vous paraissent les plus prometteuses aujourd'hui ?

JB : Je pourrais citer plusieurs jeunes photographes qui ont étudié à l'Ecole de Photographie de Vevey puis sont venus à la HEAD Genève – certains d'entre eux font partie de NEAR. En Suisse alémanique, il y a Taiyo Onorato & Nico Krebs (www.tonk.ch) et Stefan Burger, que je trouve très intéressant en raison d'un emploi de la photographie qui n'est pas systématiquement celui du tirage Lambda.



Guadalupe Ruiz, *Precis 1*, 2007, c-print, 137x111 cm, de la série *Labellasuiza*
(exposition personnelle *I Fell It All*, CPG, 2007)

JB :Lors d'un workshop à Vevey, j'ai constaté une excellence technique chez les étudiants qui ont suivi eu une formation de photographe, mais aussi quelque chose qui me semble trop étroit dans l'approche artistique de la photographie. C'est-à-dire qu'il y a peut-être un manque de lâcher prise, d'expérimentation.

Le style documentaire ne semble pas vraiment intéresser beaucoup les jeunes générations de photographes, ce n'est pas spécifique à la Suisse semble-t-il. C'est assez étonnant car, malgré tout, une des grandes qualités de la photographie est son pouvoir de description, qui n'est égalé par aucun autre medium. La photographie permet de rendre le monde tangible, d'une façon si précise et détaillée qu'elle pourrait induire des réflexions politiques, sociales, etc. qui prennent en compte cet avantage du medium. Je vais assez souvent au Brésil ces derniers temps et je suis étonné de constater que, dans un pays qui vit de telles violences sociales, la génération des trente ou quarante ans soit si peu concernée par ces questions. Le désengagement serait donc plutôt d'ordre générationnel.

L'enseignement dans les écoles d'art ne pousse pas assez les étudiants à travailler de façon plus investigatrice, pour ne pas être dans la répétition des clichés. Je suis quelque peu déçu de trouver peu d'artistes menant des recherches visant à expérimenter d'autres manières de voir. S'il y a vraiment une chose qui me tient à cœur, c'est la perpétuelle critique des idéologies, mais pas seulement dans les domaines du politique et du social...

ND : Merci beaucoup de nous proposer ces pistes de réflexion fort intéressantes...

Remerciements à Jacqueline Aeberhard pour la transcription de l'entretien.



David Gagnebin-de Bons, de la série *de mémoire*, 2002-2008, image 21x30 cm accompagnée du texte ci-dessous (expositions personnelles : *D'autres histoires – images détachées*, un choix dans la collection M+M Auer, CPG, 2005-2006 et *De Mémoire*, CPG, 2007)

" Dans la grande maison (!)

Mille recoins, mille espaces. Accompagné par M. jusqu'au sous-sol, vers l'infinité de tiroirs, vers les portes ouvertes des coffres-forts, je cherche déjà sur les murs les images extraites de la collection. En vain. Sur les murs blancs ou couverts " l'air de rien " de hautes bibliothèques.

Lorsque je demande à voir quelque chose, elle m'entraîne au hasard, vers l'un ou l'autre meuble, feuillette un album, ouvre une boîte ou un portfolio. Sur les pages de garde, je reste immobile devant les noms que j'ai toujours aimés, aussi pour les avoir étudiés : Edward Steichen, Julia Margaret Cameron, Oscar Gustave Rejlander, Gustave Le Gray, Lewis W. Hine. Tous, comme des amis qui n'ont jamais quitté mon petit monde de photographe.

Ma tablée sympathique, si peu ressemblante aux panthéons érigés par l'histoire pour ses maîtres.

Pas une porte fermée, pas un livre qui ne puisse s'ouvrir, pas un tirage que je n'aie pu toucher. J'ai reçu de la collection, plus que le plaisir de voir et revoir encore les petites images de la grande photographie. Une générosité nouvelle, un désir de rencontre. "

David Gagnebin-de Bons

David Gagnebin-de Bons est membre de NEAR ; lire son interview : pdf