

ENTRETIEN AVEC HERMINE BOURGADIER ANIME PAR MICHEL POIVERT, RETRANSCRIT PAR LUCIE LE CORRE ET LEONOR MATET, SEANCE DU 3 NOVEMBRE 2008, A L'INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART.

Les Turfistes (2001-2003) constituent le premier projet abouti de ton travail après plusieurs années de recherches, dans le domaine du reportage puis l'observation de la scène artistique contemporaine. Cette série marque-t-elle un entre-deux, entre recherche esthétique et sujet documentaire ?

Les Turfistes est la première série qui a marqué mon passage entre le reportage et le réseau de l'art contemporain. Enfin je me libérais de la contrainte du photojournalisme et de son formatage, l'obligation d'exhaustivité et le nombre imposé de photos. Cette liberté, je l'ai trouvée dans le champ de l'art contemporain et non pas dans le milieu de la presse. J'ai commencé ce travail en 2001 mais dans le cadre d'un reportage sur les courses (le jockey, la course, les caisses). Sur les cinquante photos réalisées, trois portraits en pieds de trois turfistes qui regardaient les courses ont retenu mon attention. En 2003, je suis revenue à cette série et j'ai compris que ces portraits et cette minute cinquante de course m'intéressaient. J'ai réalisé une série de dix portraits.

Pour comprendre le rythme de l'ennui et de l'espoir de ces turfistes, tu t'es placée en observatrice d'un rituel, comme une anthropologue.

L'ennui est, pour moi, un sport quotidien et grâce à eux, j'occupais mes journées. La journée d'un turfiste est très calibrée : on monte dans le bus à onze heures, ils se connaissent tous, le bus sillonne Paris jusqu'à l'hippodrome de Vincennes, la Mecque des turfistes : le trot attelé, la discipline reine. On arrive à l'hippodrome il est à peu près midi et demi, les courses commencent à treize heures, il y en a sept, toutes les demi-heures, ça dure jusqu'à dix-neuf heures.

J'observais donc tout au long de ces journées des communautés étrangères entre elles, les Chinois, les Arabes, les Noirs, les Italiens, les Corses même, les retraités ensemble, les smicards ensemble. La mise était un prétexte, ils venaient là finalement comme moi, pour passer la journée, discuter, prendre le café. Il faut savoir que le rez-de-chaussée était gratuit. Les tribunes chauffées sont payantes, quinze euros l'entrée. Ils viennent donc à l'hippodrome regarder la course mais à la télévision, le champ de course étant au même niveau que le « couloir des pauvres ». Alors que les riches peuvent regarder la course avec des jumelles du haut des tribunes. Les uns sont en bas et lèvent la tête, les autres sont en haut et la baissent .

Quel dispositif a permis d'obtenir ce résultat ?

Je travaillais avec un Leica 24x36 cm que je portais autour du cou. Bien souvent les turfistes ont leurs jumelles sur la poitrine, donc Leica ou jumelles, ils ne faisaient pas la différence. Et quand ils regardaient la course, j'étais à deux mètres d'eux, je suis au grand angle, mais ils ne me voyaient pas. Sur cette série, je n'ai demandé aucune autorisation, ni à l'hippodrome, ni aux turfistes. Je pense qu'il y a une mise à mort d'une certaine photographie à cause de ces autorisations obligatoires¹. Je n'avais pas l'impression d'atteindre à la dignité des personnes en les prenant en photo. De plus, il y a deux mille personnes par jour, je ne pouvais pas demander à chaque groupe l'autorisation. Je n'aurai pas eu cette expression-là s'ils l'avaient su. Ce travail vient d'être vendu à un collectionneur qui a acheté la série entière, ça reste dans le domaine privé, elles ont été publiées dans le journal du Centre National de la Photographie (CNP), il n'y a pas eu de publications ou d'expositions publiques, à part évidemment sur internet. De plus, à l'époque des *Turfistes*, était sorti le livre de Luc Delahaye², avec des photos d'anonymes prises dans le métro parisien. Les plaignants avaient été déboutés et le procès avait fait jurisprudence.

Si l'on regarde plus formellement ces images, tu t'intéresses à des dispositifs qui sont déjà des mises en scène. On est dans une position assez originale : on se trouve face à un portrait de groupe, ils détournent le regard de l'objectif, mais se construit une scénographie devant l'appareil.

Je photographie un moment très court, j'avais une minute 50 secondes pour prendre des photos puis il fallait que je réattende une demi heure. Cette minute est un moment magique. J'avais aussi en référence *La Cène* de Vélasquez³, dans lequel on a un réel cheminement du regard dans la toile où le motif humain forme un frise.

1 C'est en mars et juin 1999 que la loi Guigou a durci le code pénal concernant le droit à l'image en interdisant la diffusion de l'image d'une personne identifiée ou identifiable mise en cause à l'occasion d'une procédure pénale et n'ayant pas encore fait l'objet d'un jugement de condamnation, faisant apparaître que cette personne porte des menottes ou des entraves. Cette loi interdit également de reproduire les circonstances d'un crime ou d'un délit lorsque cette reproduction porte atteinte à la dignité de la victime.

2 Luc Delahaye et Jean Baudrillard, *L'Autre*, Paris, éd. Phaidon, 1999.

3 *Le souper à Emmaüs*, Diego Velasquez, 1620, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York.

Donc, il se dégage un lien avec l'histoire de l'art et de la peinture. On observe cette acmé de l'action, où les personnages sont tous très expressifs ainsi que ce regroupement de circonstance.

La scène se déroule dans un immense couloir dans lequel des télévisions sont dispersées par groupe de 10, accrochées au mur, côte à côte et dos-à-dos. Les gens se regroupent devant la télé la plus proche.

Ces images sont le lieu d'une concentration de motifs, le lecteur de journal, le fumeur... Formellement ces images sont très fortes car elles sont enclavées entre le plafond avec ces grilles de lumière et le sol jonché de « feuilles mortes ». On n'est pas dans la photographie clinique et propre de Düsseldorf.

Alors évidemment, j'ai visité les autres hippodromes. Vincennes est le dernier hippodrome construit en France, il date des années 70. J'avais trouvé mon motif lorsque j'ai vu ce couloir. A l'intérieur de ce motif il fallait que je trouve un agencement. Ce plafond géométrique m'a évoqué les films d'Orson Welles, qui filme toujours le plafond venant écraser les personnages et fermer la scène.

Il est en effet très intéressant de voir comment les formes jouent sur le parti pris du regard, comique, parodique, moqueur, ou comme ici, plutôt dramatique. Tu présentes également l'image d'une détermination sociale, différente de l'iconographie classique des champs de course, lieu de la mode en 1900, comme l'ont photographié Lartigue ou Stieglitz.

Ce sont ces gens-là qui m'intéressaient et non pas l'iconographie habituelle des turfistes que l'on a souvent vu : le Prix de Diane avec les femmes chapeautées, etc.

Toutes ces photos sont des photos d'attente prises au début de la course et tu ne prends pas le « finish ». On est avant qu'il se passe quelque chose ou avant de savoir s'il se passera quelque chose, une explosion de joie ou de tristesse.

Le geste de la victoire est très caricatural, les turfistes ne manifestaient pas une très grande joie ou une très grande peine à la fin de la course. Comme pour les *Street Fighters*, avant de faire la série j'étais persuadée qu'ils allaient avoir plein de mimiques, d'expressions faciales mais ils sont tels des bonzes, impassibles. Ce sont plutôt chez les amateurs du week-end ou du mercredi, qu'on peut entendre ce genre d'explosion, pas chez les « professionnels ».

Parallèlement à ton évolution technique, ton champ de références visuelles évolue-t-il également ?

Les références évoluent beaucoup. Quand j'ai réalisé les *Street Fighters*, j'avais en tête *Heads* (2000) de Philip-Lorca di Corcia, mais en restant fidèle à la thématique du jeu. J'ai malgré tout des références de photographes de reportage ou d'artistes

contemporains utilisant cette forme. Pour la série des *Street Fighters* qui a plus de trois ans maintenant⁴, je m'intéressais à des thèmes génériques : la société de consommation, l'ennui, etc. J'ai lu *La société de consommation* de Baudrillard⁵ qui parlait du divertissement. J'ai commencé à penser aux nouveaux divertissements, aux jeux vidéo, premier divertissement des 18-35 ans dans le monde. Comme avec *Les Turfistes*, où je décontextualisais le sujet, je voulais montrer des joueurs de jeux vidéo mais sans montrer le jeu. J'ai écrit une sorte de script pour mettre au clair mes principes d'actions et je suis allée prospecter des salles de jeu vidéo à Paris. J'ai trouvé la dernière salle de jeu d'arcade à Paris et obtenu les autorisations : en deux jours j'ai fait la série. Mes images étaient comme l'archive d'une pratique sociale. Les salles d'arcade disparaissent au profit de salles de jeux en réseau où l'on paie à l'heure. Le dispositif économique du jeu en arcade – deux euros la partie – n'était plus viable.

Comment as-tu travaillé cette forme de tension contenue qui donne à la série son unité expressive, la décontextualisation du sujet, la contradiction entre l'action et l'impassibilité des visages ?

Le flou de l'arrière-plan est lié à la technique : les néons donnent une lumière très basse donc je devais avoir une grande ouverture entraînant le flou de l'arrière plan. Il ne devait pas venir altérer le premier plan. Je me tenais entre deux machines d'arcade face au joueur pour les photographier à cinquante centimètres. Ils me voyaient, ils rentraient dans sa partie ainsi ils m'oubliaient et le masque social tombait. Ils n'étaient plus en représentation. La tension interne était énorme mais j'observais un relâché total des visages, je m'attendais à davantage d'expressivité. Ils jouaient souvent à deux postes en duel, côte à côte, et j'alternais donc entre l'un et l'autre des deux joueurs. C'est la raison pour laquelle mes images ne sont jamais totalement frontales, mais toujours prises de biais.

Il existe d'autres portraits qui n'ont pas été montrés, qui constituent l'archive du travail. D'où vient la sélection ? Certains portraits faisaient pencher la série vers la mode, ils étaient presque trop beaux. On observe donc encore une sélection dramatisante.

Comme partout il y a des portraits qui sont moins intéressants que d'autres parce qu'il y a des personnes qui dégagent quelque chose de moins intéressant. J'ai éliminé ceux que je trouvais vides, mous. Cela reste un choix très subjectif, c'est une question de perception.

⁴ *Street Fighters* est une série réalisée en 2005.

⁵ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, éd. Gallimard, 1970.

Quelle a été la réception de ces images ?

Il y a une réaction que j'ai adorée, celle de mes galeristes. Elles pensaient que les *Street Fighters* étaient des gens en train de se masturber devant un film pornographique. La série fonctionnait! La décontextualisation est très importante pour moi, pour que le public s'approprié la série. J'aime ce laps de temps de l'interrogation. La lecture sociale est venue des institutions qui ont placé mes images du côté des clichés du « noir jouant au jeu vidéo », de la banlieue, etc.

Avec les Catcheurs, une série de 2007, plus brève en termes de production puisqu'il n'y a que cinq images, la thématique du jeu est encore présente bien que le catch soit perçu comme un sport plus qu'un jeu. S'il y a un terrain que la photographie connaît sous un angle très vernaculaire et sous la forme du reportage c'est le sport. Tu avais une iconographie en tête ?

Pas du tout. J'ai suivi plusieurs groupes de catcheurs amateurs dans leur gala. J'ai eu un peu de mal à me détacher de toute l'iconographie de la boxe classique, le ring, les vestiaires, les bandages sur les mains... Et puis il y a une figure imposée dans un combat de catch : le jeté de l'adversaire à travers les cordes. Ils doivent mimer un K.O. pendant quelques secondes durant lesquelles ils sont sonnés, à terre. L'adversaire le regarde depuis le ring, de haut, selon la dialectique du bien et du mal, du bon et du méchant. Je trouvais intéressantes ces chutes de corps par terre où disparaissaient le ring, les spectateurs, l'arbitre, le combat. C'est ce que mon dispositif photographique présente, ne laissant, par exemple, que le pied du ring dans le champ de l'image. L'angle de vue a été trouvé pendant le combat pendant que je tournais autour du ring. Je travaillais comme en reportage, sans mise en scène, sans ajout de lumière.

Ici, pour la première fois tu travailles sur les corps, le corps au sol. Ce sont des chutes marquées, ils tombent et restent en pose ?

Ils n'improvisent pas du tout, ils travaillent les chutes, les mimiques, les rampements, cela fait parti d'un scénario établi à l'avance. On est vraiment face à des images antinaturalistes. Ils travaillent ce faux relâchement, le spectacle qui en est sans en être un, le vrai et le faux. À la fin d'un combat, un des deux catcheurs repart et a l'air très blessé, il est épaulé par ses coéquipiers, hué par le public jusqu'aux vestiaires où il apparaît en parfaite santé ! Les spectateurs savent très bien que c'est faux mais ils y croient quand même. Je trouvais fantastique que les gens se laissent prendre par un tel scénario.

6 Street Fighters, combat de rue, est le premier jeu culte de combat.

Ce traitement du corps, de l'anatomie et de la physionomie dans cette situation-là, était-il référencé ?

Je n'avais rien en tête, à part *Mythologies*⁷ de Roland Barthes dans lequel il consacre quelques pages magnifiques au catch. Je savais que *Street Fighters* avait eu une bonne réception et que j'étais un peu attendue sur la série suivante. Avec les *Catcheurs*, je me suis affranchie de cette série qui m'a suivie deux ans, programmée à Lyon⁸ Je n'avais pas envie d'être étiquetée comme la photographe des jeux ou des joueurs. Et je suis retournée vers le divertissement et je trouvais que le catch était un divertissement très original comme le turf ou le combat de coq.

Les êtres absorbés, mutiques et même abasourdis sont récurrents dans ton travail et dans ta réflexion sur la vision de la figure humaine. On observe une mise à distance du spectateur. Cette série m'évoque Etant donnés⁹, un corps abandonné, dans le même registre antinaturaliste. Plus que nulle part ailleurs dans les autres séries et du fait de cette présence du corps, il se dégage une vraie sensualité, voire une sexualité, étrange, faite de douleur, de torsion, d'un corps violenté.

Si on regarde les *Street Fighters* en grand, les visages sont moites. On y a beaucoup travaillé avec mon tireur, sur la moiteur des peaux, que je trouvais très sensuelle, comme lorsque l'on fait l'amour. Au fond, et c'est valable dans toutes mes séries, je pense surtout à l'archaïsme, c'est un mot très important pour moi. Cette nécessité de revenir au jeu.

⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

⁸ *La région humaine*, Septembre de la photographie, Musée d'art contemporain de Lyon, 2006.

⁹ *Etant Donnés : 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, Marcel Duchamp, 1946-1966.