



Marco Costantini, Lausanne, le 14 janvier 2010.  
Photographie : Yann Amstutz

## Rencontre avec Marco Costantini, historien d'art et commissaire d'exposition

### PRESENTATION

Marco Costantini (1970, CH, IT) est historien de l'art spécialisé dans la période contemporaine. Il est chargé de mission auprès du Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne et enseigne la théorie et l'esthétique de l'art contemporain à l'Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV) à Sierre. Il a enseigné pendant 6 ans à l'université de Lausanne en tant qu'assistant puis comme chargé de cours ainsi que durant 3 ans à l'EPFL en tant que chargé de cours au département d'architecture. Ses thèmes de recherches sont centrés sur les représentations et les usages du corps dans les différentes pratiques artistiques de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui ainsi que sur les interactions des arts plastiques avec le textile, la danse contemporaine et le design.

Marco Costantini est également commissaire d'expositions indépendant. Il a organisé plusieurs expositions dont *Eau Sauvage* à la galerie Lucy Mackintosh de Lausanne (2006), *Eau Sauvage part II* à la Fieldgate Gallery de Londres (2007), *INBETWEENOUT* (2009) dans les Abris de l'Arsenic à Lausanne dont il est désormais responsable de la programmation des expositions. Il prépare *Black Mirror* (mars 2010), une exposition sur l'esthétique et la posture rock dans la création actuelle pour les Abris ainsi qu'une exposition sur le papier peint contemporain pour le Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) de Lausanne et le Musée de Pully (nov. 2010).

Il a réalisé plusieurs projets consacrés spécifiquement à la photographie. Il a ainsi assuré la direction artistique de la première édition du festival *Alt. +1000. Photographies de montagne* à Rossinière (2008), présenté les travaux d'Annäik Lou Pitteloud (exposition personnelle en 2009), organisé *Regards sur la ville* avec les images de Catherine Leutenegger & Sandra Guignard, Claire Liengme, Matthieu Gafsou, et une exposition personnelle des nouvelles photographies de Tonatiuh Ambrosetti (janvier 2010).

Marco Costantini est membre d'honneur de NEAR ([lien](#)).

Le texte qui suit est un extrait de l'entretien qui a eu lieu le 10 décembre 2009 à Lausanne avec Nassim Daghighian, historienne de l'art, présidente de NEAR.

Pour télécharger le texte sans les illustrations : [pdf](#)



Festival de photographie de montagne *Alt. + 1000*, Rossinière, 27 juillet au 14 septembre 2008. Photographie : Raphaël Hefti, de la série *Disco*, 2002-2006

## ENTRETIEN

### Commissariat d'expositions

Nassim Daghighian : Parmi les expositions récentes que tu as conçues et réalisées pourrais-tu nous parler plus en détail de tes projets liés à la photographie ?

Marco Costantini : La dernière exposition importante, *Alt. +1000*, eut lieu à Rossinière en été 2008. C'était la première édition de ce festival dont la deuxième est prévue en 2011. Ce fut une grande aventure, car il fallait créer un festival de toute pièce, travailler sur une thématique – la photographie de montagne contemporaine – qui paraît facile, mais ne l'est pas du tout. Ceci impliquait de trouver de nouveaux regards sur la montagne et une manière de les présenter dans un village comme Rossinière, puisqu'une partie des images était exposée dans une chapelle désaffectée, un hangar, une grange à foin ou encore une étable. Il fallait donc aménager ces lieux, trouver des systèmes d'accrochage et une scénographie, préparer une publication accompagnant la manifestation. C'était un travail conséquent qui m'a occupé, avec une équipe à mes côtés, pendant plus d'un an. La production du catalogue fut une belle opportunité de réflexion sur la photographie de montagne et l'occasion d'affirmer qu'il y avait véritablement une photographie de montagne contemporaine, loin de l'image d'alpage bucolique. Ce fut une expérience extraordinaire qui a très bien fonctionné, le catalogue fut rapidement épuisé.

ND : Pour *Alt. +1000*, voulais-tu te centrer plus spécifiquement sur une photographie suisse contemporaine ?

MC : Comme il s'agissait d'une édition-test inaugurale, l'appel à projets a surtout été effectué en Suisse, ce qui sera probablement différent lors de la prochaine édition du festival. Effectivement, le choix s'est basé principalement sur des photographes suisses, excepté Benoît Vollmer, Français établi en Suisse à l'époque. Ce que je trouvais intéressant c'était la manière de choisir les travaux photographiques. Avec le comité directeur, nous avons décidé d'inviter deux photographes, d'une part un artiste déjà reconnu et important en Suisse, Thomas Flechtner et d'autre part, une jeune photographe moins connue, Vanessa Püntener, qui a réalisé un travail tout à fait extraordinaire. Nous les avons donc invités puis nous avons organisé un concours destiné à d'autres photographes, dont on a sélectionné six travaux très différents les uns des autres afin de montrer la diversité des regards contemporains sur la montagne.



Festival *Alt. + 1000*, Rossinière, 2008. Photographies : Benoît Vollmer, de la série *Ex Nihilo*, 2007-2008

MC : Sept photographes ont été exposés dans le village et le huitième a été présenté en pleine nature – cinq grandes images ont été éparpillées à travers le village et les champs alentours.

ND : L'exposition en plein air de photographies de montagne a une tradition. J'ai le souvenir de plusieurs expositions de ce type organisées par Nicolas Bouvier et Pierre Starobinsky, dont le projet inaugural intitulé *Eloge de la montagne* fut présenté durant l'été 1993 au sommet de la Berneuse sous forme d'affiches au format mondial. Mais ce n'était pas véritablement l'objectif de *Alt. + 1000* ?

MC : Non, l'initiative est partie d'un groupe de jeunes de Rossinière qui voulaient développer l'offre culturelle du village pour montrer qu'il y avait des propositions alternatives à la seule Fondation Balthus. Ce groupe très dynamique organise chaque année dans le village une exposition différente sur le thème du chat. Ils ont eu cette idée de festival de photographie de montagne tous les trois ans. C'est intéressant, car le projet est né d'une volonté du village et c'est par la suite qu'ils sont allés chercher des professionnels de la photographie pour les épauler puisqu'ils n'avaient pas les connaissances ou les compétences suffisantes. Ce groupe possédant un bureau de graphisme, ils se sont occupés de toute la communication visuelle du festival qui a très bien fonctionné. Ils ont également réalisé le graphisme de la publication. Du coup c'est un vrai produit local de Rossinière, l'exposition comme le catalogue.

ND : En 2011, l'objectif sera-t-il à nouveau d'inviter des artistes et d'organiser en parallèle un concours ?

MC : La formule va évoluer quelque peu parce qu'il y aura un partenariat avec le Parc Naturel Régional de la Gruyères, Pays d'Enhaut. Je devais être à nouveau le directeur artistique en 2011, mais j'ai décidé après mûres réflexions de me retirer du festival parce que j'ai trop de projets en cours. De plus, j'aimerais bien que cela soit un nouveau regard qui prépare l'édition suivante, avec une autre approche de la photographie de montagne et de la manière d'exposer dans un tel lieu. Donc je me réjouis de voir la prochaine édition, c'est un festival qui mérite sa place dans le paysage photographique suisse.



Exposition *Annaïk Lou Pitteloud. Setting Up the Process*, Espace des Télégraphes, Lausanne, 29 mai au 13 juin 2009. Photographie du carton d'invitation : Annaïk Lou Pitteloud, *Sequence #7 (moving)*, 2008, détail

ND : Quelles sont tes autres expériences de commissaire d'exposition dans le domaine de la photographie ?

MC : *Alt. +1000* était une exposition de groupe, comme la plupart de mes projets avec des artistes contemporains. Je réalise rarement des expositions personnelles, mais ce fut le cas au printemps 2009 avec Annaïk Lou Pitteloud, parce que j'aime beaucoup sa démarche. C'est un travail intelligent, qui dépasse largement la seule vision de l'image elle-même, qui pose beaucoup de questions par rapport au médium photographique : que voit-on ? qu'est-ce qu'on fabrique ? quels sont nos rapports à l'autre dans le contexte urbain ? Il s'agit vraiment d'un projet très riche et c'est pourquoi j'ai proposé à Annaïk d'organiser cette exposition solo lorsque j'ai eu l'opportunité d'occuper l'Espace des Télégraphes, une galerie dans le quartier du Flon à Lausanne. Ce fut un réel succès !

Les expositions solos dont je suis le commissaire sont plutôt des coups de cœur ou des opportunités. Je ne les cherche pas parce que je préfère les expositions collectives ou thématiques. Cependant, j'ai organisé une seconde exposition photographique solo à l'Espace des Télégraphes en janvier 2010 et j'envisage sérieusement d'organiser un cycle régulier en réalisant une exposition de photographie par année dans cette galerie.

La nouvelle exposition, *Deus Ex Machina*, présente une série récente d'images de montagne de Tonatiuh Ambrosetti, un photographe tessinois que j'avais déjà exposé à Rossinière. Son travail me pose également beaucoup de questions, notamment par rapport au genre du paysage, domaine artistique dans lequel je n'ai pas l'habitude de m'aventurer puisque j'ai surtout abordé celui du corps. Tonatiuh s'intéresse justement à des problématiques telles que : comment faire du paysage de montagne aujourd'hui ? comment parler des modifications actuelles du paysage ? Ce sont ces interrogations qui m'ont incité à exposer à nouveau ce photographe.

L'exposition de Tonatiuh est ensuite présentée à l'ETH de Zurich, mais à cette occasion nous montrerons également d'anciens tirages exposés à Rossinière et une série toute récente consacrée à la construction de la nouvelle cabane du Mont Rose. À l'Espace des Télégraphes, pour des questions de clarté et de place, j'ai décidé de ne montrer que les images tirées d'une série de Tonatiuh, encore jamais exposées à Lausanne, comme ce fut le cas dans l'exposition d'Annaïk.



Exposition Tonatiuh Ambrosetti. *Deus Ex Machina*, Espace des Télégraphes, Lausanne, 14 janvier au 30 janvier 2010. Photographie : Tonatiuh Ambrosetti, Val Bedretto, Ticino, Suisse, 2009, de la série en cours *Deus Ex Machina*, impression lambda collée sur aluminium, 120x150 cm

MC : La série *Deus Ex Machina* de Tonatiuh traite des forces de la nature. Il y a ici un rapport à la peinture qui m'intéresse beaucoup. La première fois que j'ai vu ces nouvelles images, j'ai tout de suite pensé aux peintures paysagères suisses du 19<sup>e</sup> siècle, notamment à l'école genevoise d'Alexandre Calame (1810-1864). C'est quelque chose de très romantique. J'en ai parlé au photographe, qui ne connaissait pas ces peintures-là et qui a été impressionné en les découvrant. Il a également trouvé de grandes affinités tant plastiques que philosophiques entre ses images et les tableaux de Calame. Le rapprochement que j'ai fait n'est donc pas infondé et m'a permis de développer une réflexion sur la représentation des événements naturels qui échappent à l'emprise de l'homme.

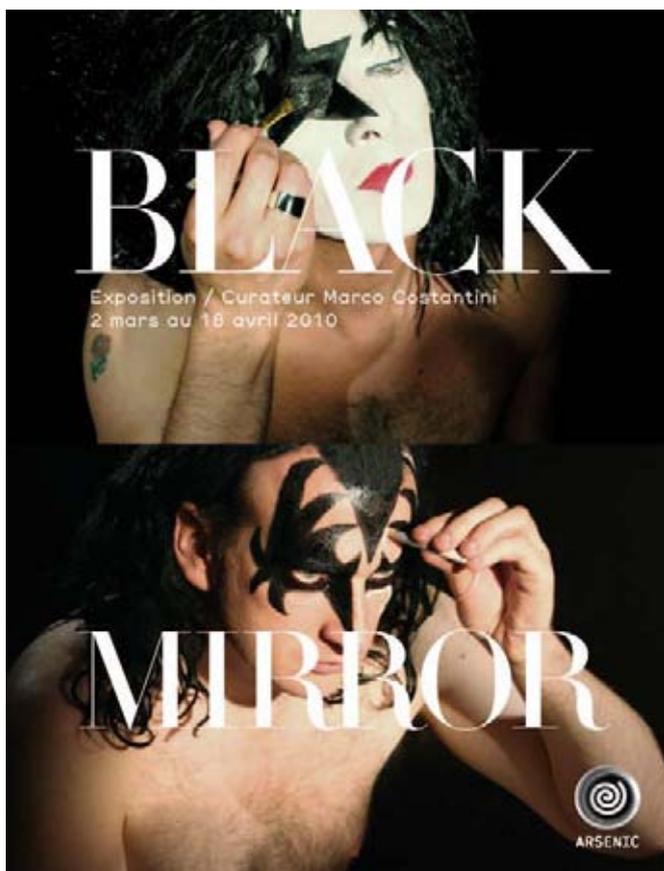
ND : Intéressant ! À l'occasion d'une récente exposition collective d'art contemporain aux Abris de l'Arsec intitulée *INBETWEENOUT*, tu cites dans ton texte de présentation Maurice Merleau-Ponty. La phénoménologie a-t-elle nourri tes réflexions pour concevoir cette exposition ?

MC : Oui, cela m'a justement intéressé pour *INBETWEENOUT*. Lorsque j'ai pris la responsabilité d'organiser des expositions dans les Abris, j'avais le projet d'y présenter une autre exposition, qui aurait été en quelque sorte parachutée là. Puis, comme ce bunker antiatomique est un lieu tellement extraordinaire, j'ai pensé qu'il faudrait d'abord y réaliser une exposition d'art contemporain qui parle de cet endroit-même. J'ai alors commencé à choisir des artistes qui traitent de questions relevant de ce type d'espaces : l'enfermement, l'angoisse, la claustrophobie, les technologies, l'imaginaire... Car, une fois qu'on est à l'intérieur des abris en temps de guerre, on imagine toujours ce qui se passe à l'extérieur ; face à un manque de visibilité, on est sans cesse dans l'extrapolation.



Carton d'invitation de l'exposition *INBETWEENOUT*, Abris de l'Arsenic, Lausanne, 28 octobre au 28 novembre 2009

MC : Parallèlement à la sélection des artistes, j'ai fait appel à ces textes de Merleau-Ponty, en particulier *La phénoménologie de la perception* (1945) et *Le visible et l'invisible* (1964, posthume), qui touchent aux questions soulevées par ces abris. La gageure a été de monter une exposition où aucun de ces trois éléments – Merleau-Ponty, les abris et les artistes – ne prenne le dessus sur les autres, tant dans l'accrochage que dans la théorie de l'exposition, il fallait qu'il y ait un équilibre. Certaines pièces ont été mises de côté parce que leur présence déséquilibrait l'ensemble. Cependant, une fois que l'idée m'est venue, l'accrochage a été relativement facile. Comme je ne voulais pas de surcharge, les pièces ont trouvé leur place de manière très naturelle. J'ai fait en sorte que les salles se renvoient les unes aux autres et qu'il y ait des dialogues entre les œuvres de différents artistes exposées dans une même salle. Le parcours était libre, il n'y avait pas vraiment de début ou de fin. Même si j'avais défini une salle de début, on pouvait très bien faire le parcours en boucle. C'était vraiment une exposition qui fonctionnait sur l'écho. Bien que non dit, celui-ci était très présent, je trouve. Par exemple, une pièce d'Annaïk Lou Pitteloud constituée d'une simple projection de reflets de fenêtre sur le mur faisait écho à une toile abstraite de Jean-Luc Manz représentant un mur de briques et qui, exposée sur un mur de béton, paraissait être une fenêtre murée. Il y avait donc cette sorte d'écho typologique qui s'est créé du fait qu'on les mette en confrontation dans le même espace. Les artistes ont été extrêmement touchés par ce genre d'accrochage et de rencontre entre les œuvres ; il y a eu beaucoup d'émulation, de discussions entre les artistes. C'était très fort. J'avais convoqué Merleau-Ponty pour le texte d'introduction, mais j'avais envie d'avoir d'autres discussions. Pour moi l'exposition est un premier pas : je propose ma vision au spectateur et j'aime savoir ce que ce dernier perçoit dans l'exposition, voit-il la même chose ou différemment ? C'est pour cela que j'ai invité une architecte, Nadia Kayat et une philosophe, Malika Sager, à effectuer des visites commentées à ma place pour avoir un autre point de vue. J'ai prévu de les solliciter pour le catalogue qui sort en mars aux éditions Sang Bleu. Un psychologue qui va également écrire sur l'exposition. Cette publication me permet de travailler avec des personnalités qui sont aussi touchées personnellement ou impliquées professionnellement par ces questions de la claustrophobie, de l'angoisse. Sur le plan philosophique, comme je me réfère Merleau-Ponty, Malika Sager a dû citer Heidegger !



Carton d'invitation de l'exposition *Black Mirror*, Abris de l'Arсенic, Lausanne, 2 mars au 18 avril 2010. Image : Iain Forsyth and Jane Pollard, *Kiss My Nauman (still - The Starchild)*, 2007, 4 channel HDV projection, no sound, duration : 47 min.

MC : Avec les architectes spécialisés dans ce type d'espace, nous avons eu des discussions sur la mécanique de la construction par exemple. Ainsi l'exposition n'a été qu'un stimulus pour élargir le champ d'investigations et ce catalogue est le résultat de l'analyse de tout ce qui a été fait, donc il aura une vie indépendante de l'exposition.

ND : *INBETWEENOUT* était-elle une exposition inaugurale dans une programmation des Abris que tu vas proposer chaque saison au théâtre de l'Arсенic, avec deux ou trois expositions par année ?

MC : Oui, je n'ai pas envie d'en faire trop. Comme je veux préparer des expositions thématiques, cela me demande beaucoup de temps. J'ai vraiment besoin de me donner le temps de réfléchir à des idées et à des artistes pour bien les mettre en forme dans l'exposition. Je pense que deux projets par année c'est déjà suffisant. On est trop habitué à avoir une programmation à la mitraille. La prochaine exposition commence début mars, sur une question qui paraît très différente de *INBETWEENOUT* et qui pourtant n'est pas si éloignée. Elle s'appelle *Black Mirror* et traite de la posture comme de l'esthétique rock : l'aspect musical (rock, métal, punk) dans l'art contemporain ainsi que la posture ou attitude, comment on se positionne dans le monde à travers cette mentalité rock. Ce n'est donc pas qu'une musique. Je considère l'esprit rock comme un espace de liberté et il m'intéresse particulièrement. Les amateurs de rock se mettent en marge de la société, d'une culture dominante, du moins au départ à l'époque d'Elvis. C'est ce que j'aimerais mettre en avant dans cette exposition : les codes, les postures alternatives du rock, du métal, du punk. En cela ce projet n'est pas si éloigné de *INBETWEENOUT* parce qu'on est également dans un espace intermédiaire. Le rock est pour moi cet espace dans lequel on peut réfléchir autrement, en tout cas avoir des propositions différentes de ce que la société nous impose.

C'est pour cela que j'ai choisi le titre de *Black Mirror*. Celui-ci fait référence aussi bien à un titre de chanson d'Arcade Fire (2007) qu'à un objet dont se servait notamment Nicolas Poussin au 18<sup>e</sup> siècle pour peindre ses paysages. Lorsqu'il regardait à travers ce miroir, l'artiste ne voyait le paysage qu'en noir et blanc. Ainsi, il n'était pas perturbé par les couleurs lorsqu'il le dessinait sur le papier. Il s'opère donc une inversion de valeurs qui me plaît. De plus, il y a une dimension maléfique puisqu'on appelle aussi cet objet le miroir de sorcière. Cette idée ambivalente de renversement symbolique des valeurs, automatiquement vu par les autres comme quelque chose de négatif, violent, malsain, voire diabolique, représente bien le rock à mon avis.



Germinal Roaux, *Lausanne, Switzerland - November 2009*, de la série *Diary* (exposition *Black Mirror*, Abris de l'Arsenic, Lausanne, 2 mars au 18 avril 2010)

MC : C'est une proposition, comme dans chacune de mes expositions. Lorsqu'on descend les marches pour entrer dans les abris, l'escalier fait office de miroir noir pour l'exposition, de renversement. Le spectateur arrive de l'autre côté du miroir, il pénètre dans le Black Mirror. C'est de nouveau un accrochage et une scénographie assez complexes.

ND : Une sorte de dispositif d'immersion, l'escalier étant la métaphore de la traversée du miroir ?

MC : Voilà, il va falloir le réaliser par un geste d'artiste ou par la scénographie, mais de manière pas trop littérale. L'accrochage de *Black Mirror* n'est pas encore arrêté, c'est assez compliqué parce qu'il y aura beaucoup plus d'artistes que dans *INBETWEENOUT*, une quinzaine, et plusieurs œuvres par artiste. C'est donc une exposition très dense, sur la profusion, tout le contraire de la première qui portait plutôt sur l'élimination.

## Photographie et art contemporains

ND : Comment définirais-tu les relations complexes entre photographie et art dans le contexte contemporain ? Peut-on encore distinguer les photographes des artistes dits "plasticiens" utilisant la photographie ? Les différentes catégories (art, mode, documentaire, etc.) ou la hiérarchie des genres ont-ils encore une pertinence à l'époque actuelle ?

MC : C'est une vaste question... En tant qu'historien d'art et commissaire d'exposition, je n'aime pas choisir un domaine de spécialisation, me limiter à un champ d'investigation. Lorsque je prépare une exposition collective d'art contemporain telle que *Black Mirror*, je n'exclus pas la possibilité d'y présenter de la photographie. Il y aura notamment le travail photographique de Germinal Roaux ; cela me paraît normal et je ne me suis pas posé plus de questions ! Lors du débat intitulé *Dualités de la photographie récente : une situation analogue à celle des années 1930 ?* au Château de Prangins (août 2009), j'ai été très surpris des deux types de discours qui s'opposaient : d'une part, ceux pour qui l'art et la photographie constituent un grand tout et d'autre part, les photographes puristes, avec un médium précis, son discours, son histoire. J'ai trouvé que c'était un discours qui n'a plus vraiment cours aujourd'hui et qui empêche peut-être certains photographes d'être plus ouverts.



Germinal Roaux, Paris, France - November 2008, de la série *Diary* (exposition *Black Mirror*, Abris de l'Arsec, Lausanne, 2 mars au 18 avril 2010)

MC : Je n'adhère pas à ces séparations, même une photographie documentaire peut servir une démarche artistique ! Prenons par exemple les photographies de la série *Fait* (1992) de Sophie Ristelhueber, exposées au CAN dans *Sans consentement* (2002). Il s'agissait bien d'une photographie documentaire qui attestait des fractures, des blessures du territoire du Koweït à l'époque de la première guerre du Golfe, mais en même temps, c'était de la photographie plasticienne parce que l'artiste avait choisi un certain type de cadrage, de grands tirages et un mode d'encadrement qui étaient effectivement le propre des œuvres d'art.

ND : C'est le parfait exemple d'une artiste qui ne veut surtout pas qu'on la confonde avec un reporter et qui refuserait l'étiquette de photographe.

MC : Absolument, on retrouve cette fracture des deux côtés. À mon avis ses images peuvent être lues sur les deux plans, documentaire et artistique. C'est ce qui fait leur force et leur intérêt. Orlan m'a appris cela lors de mes discussions avec elle. Elle déteste le mot " ou " et adore le mot " et " : pourquoi choisir ça ou ça ? alors qu'on peut avoir ça et ça ? Je partage son point de vue : pourquoi choisir alors qu'on peut vraiment traiter les deux selon les types d'expositions ? Il est vrai que ce n'est pas toujours évident.

Pour revenir au cas de Germinal Roaux, il n'est pas facile d'intégrer ses photographies au corpus des autres œuvres que j'ai choisies. Je ne sais pas encore sur quel mode je vais les présenter : des tirages, des affiches, une projection ? Qu'une photo soit projetée, collée, sous cadre, etc., ça reste de l'image ! Bien sûr, il faut respecter le désir du photographe, mais mon choix s'effectue souvent en fonction de la confrontation aux autres œuvres, pour maintenir un équilibre... Mais cette question du statut de la photographie et de l'art contemporain est complexe.

ND : Elle est en effet complexe. On ne peut plus aujourd'hui établir une séparation simple entre la photographie appliquée, de commande (publicité, mode, architecture, etc.) et la photographie d'art. De même, les artistes contemporains qui utilisent la photographie jouent sur la confusion des genres et les limites s'estompent entre les différents champs d'utilisation des images.



Germinal Roaux, Paris, France - September 2008, de la série *Diary* (exposition *Black Mirror*, Abris de l'Arsec, Lausanne, 2 mars au 18 avril 2010)

MC : Je pense qu'il y a de ça et que d'autres contingences entrent en ligne de compte, notamment l'évolution des médiums de diffusion de la photographie documentaire ; il y a de moins en moins de revues et d'ouvrages consacrés à cette photographie. En fait, la photographie de mode a autant envie de sortir de la revue de mode, pour accéder à un statut artistique, que la photographie documentaire souhaite trouver de nouveaux types de diffusion comme la galerie et le musée.

Je prendrai comme exemple Matthias Bruggmann basé à Lausanne qui a réalisé des images en Irak (2003), en Haïti (2004) et en Somalie (2006-2009) [voir son portfolio dans NEXT 14\_NOVEMBER 09]. J'ai assisté au vernissage de son exposition personnelle à la Galerie Polaris à Paris (novembre-décembre 2009) et j'ai lu le compte rendu qu'en a fait Jean-Christophe Blaser dans la revue *Art Press*. Un détail m'a particulièrement intéressé, le passe-partout. Comme il y avait du monde, je n'ai pas eu le temps d'en parler avec Matthias, mais j'aurais voulu l'interroger sur la manière dont il montre ses images. En effet, on pourrait considérer ses photographies sur divers conflits comme documentaires. Elles sont tirées en grand format, mais comme on en a l'habitude, cela ne soulève pas de questions particulières. Cependant, le passe-partout n'est pas un objet anodin, quel est son sens ici ? Ça m'interpelle beaucoup, car mettre la photographie sous cadre avec un passe-partout souligne celle-ci, lui donne l'aspect d'une estampe, voire lui octroie le statut de tableau, ce qui est inhabituel pour ce type d'images. Sans prendre parti, je me pose donc des questions. Peut-être qu'il faudrait trouver un terme propre pour qualifier la démarche de Matthias ? " documentaire plastique " ou " plastique documentaire " ? je ne sais pas.

La question se posait déjà, différemment, avec les photographies de Salgado où l'on voit des sortes de limbes lumineux derrière les personnages qui renvoient à l'iconographie religieuse. Comment lit-on ces images ? quel est leur statut ? est-ce que ce sont de belles images ou plutôt des témoignages ? les deux à la fois ? À nouveau, doit-on choisir ? On s'est posé la même question avec l'effondrement des deux tours le 11 septembre 2001. Jean Baudrillard en a parlé dans *Le Monde*. Il y a une ambiguïté liée aux sujets photographiés. Peut-on trouver une image à la fois terrible et belle, que ce soit l'effondrement des deux tours, la mort d'un enfant ou les conséquences d'une guerre ? Ce sont des questions éthiques, d'ordre personnel, mais aussi culturel, parce que les mentalités évoluent.

Le statut de la photographie entre art et documentaire, pour faire simple, soulève des questions pour lesquelles il peut y avoir des réponses ancrées dans le temps, mais pas de réponses définitives.



Matthias Bruggmann, *IMG\_2550*, Somalie, 2009

ND : Michel Poivert, dans *La photographie contemporaine* (2002), met en évidence qu'il est plus intéressant de voir la dualité de la photographie entre document et art comme une richesse. L'entre-deux, les passages entre ces deux champs sont explorés par de nombreux photographes actuels, dont Matthias Bruggmann.

MC : C'est là que le " et " est important et permet une polysémie riche. Comme Matthias n'a pas choisi l'un ou l'autre, cela nous amène à réfléchir. Pour la photographie documentaire, c'est peut-être un nouveau moyen de parler des événements. Puisqu'on a bien plus de peine à publier ce genre de sujets aujourd'hui, le journal télévisé diffusant en masse ce type d'images, la solution serait-elle de passer par l'esthétique, l'art plastique, pour montrer les scènes de conflits ? Je ne sais pas. Matthias ne choisit pas, ce qui a un fort impact sur le spectateur. Je pense ici à l'image terrible d'un cadavre de kamikaze à même le sol (Somalie, 2009), extrêmement violente, mais très plastique en même temps. C'est une photographie très ambiguë : elle est encadrée, sous passe-partout et à vendre. Mettons-nous dans la peau d'un collectionneur. On se prend au piège d'imaginer cette œuvre chez soi. Quel serait son sens, son statut, désormais dans un intérieur privé ? Le travail de Matthias est riche de questions au-delà des images elles-mêmes, qu'on les aime ou pas.

ND : Il y a probablement un facteur d'éloignement géographique puisqu'il s'agit ici d'une photo d'actualité prise en Somalie. En raison de la distance physique, le collectionneur est-il plus facilement amené à mettre en suspens les questions éthiques ?

MC : Oui, mais si je compare avec mon sujet de recherches sur le sida, par exemple les photographies de Nicholas Nixon dans son livre *People with AIDS*, c'est très différent parce que c'est un photographe classique. Ses images fonctionnent en série et non pas isolées, cela n'aurait pas de sens. Chez Matthias, il y a au contraire cette volonté d'isoler l'image comme un tableau. Avec des portraits qui ont trait à un sujet difficile comme le sida, le photographe se pose la question de comment transfigurer un sujet pour le faire passer. Chez Matthias, il y a aussi un grand respect de l'humain. Je pense ici à une image prise en Haïti en 2004 sur un parking de supermarché en pleine fusillade, avec un personnage qui tient un revolver à la main. Cette photographie témoigne d'une réalité, d'un moment extrêmement violent et rapide qui est en train de se passer. Matthias montre les choses telles qu'elles sont, il n'a pas fait poser les gens, ce n'est pas un cadrage maîtrisé, on est plutôt dans l'effet immédiat. Le fait d'avoir choisi cette image-là, parmi toutes celles qu'il a enregistrées dans son appareil, lui donne selon moi un impact lié à l'honnêteté de sa démarche et au respect de son sujet ...



Matthias Bruggmann, *IMG\_00827*, Haïti, 2004

ND : Il y a également une double lecture des photographies de Matthias, probablement volontaire de sa part. Lorsqu'il prend cette image, il a peut-être en tête *Man with a Rifle* (2000) de Jeff Wall. Tout à coup, il voit dans le réel quelque chose qui correspond à ses références culturelles dans l'art contemporain comme dans l'histoire de la photographie de reportage. Il se peut aussi que ce soit le spectateur qui dépasse le premier degré de lecture, littéral et opère ce second degré de lecture face à ses photographies, indépendamment de sa volonté.

MC : Il y a selon moi beaucoup de références à la peinture chez Matthias Bruggmann, mais c'est le propre de notre culture : chaque fois qu'on voit une image, elle évoque en nous une autre image. Aby Warburg appelait ce phénomène le pathos formel. Face à une femme tenant un bébé dans ses bras, on voit automatiquement la vierge Marie ou, si l'enfant est mort, une Pietà. Ce sont des images récurrentes, qui reviennent dans l'histoire de l'art ou de la photographie, et qu'on convoque inlassablement, ce qui crée une espèce de généalogie de situations. Ici la comparaison est intéressante parce qu'il s'agit d'une image plasticienne et très construite chez Jeff Wall, et d'un moment tragique de la vie réelle en Haïti chez Matthias. Dans les deux cas, le même instant violent est représenté, un choc et un imaginaire similaires sont produits, c'est troublant. Dans ses livres, Georges Didi-Huberman, à la suite d'Aby Warburg, parle très bien de cette résurgence des images. C'est un sujet passionnant sur lequel j'aimerais avoir le temps de me pencher. Dans l'art contemporain, en particulier la performance, j'avais déjà abordé ce thème de la résurgence des images à propos du travail de Vanessa Beecroft. On pense que ses performances ne représentent rien, alors qu'il se passe des choses dans le non-geste, de nombreuses images sont convoquées simplement par les postures des personnages.

## Enseignement

ND : Quels sont les éléments auxquels tu sensibilises les étudiants ? Observes-tu de nouvelles pratiques ou/et des filiations chez eux par rapport aux artistes contemporains que tu exposes ?

MC : Beaucoup de filiations, pour l'instant, ce qui est normal. Les étudiants en art font appel à ce qu'ils connaissent, à ce qu'ils aiment ou à ce qui les intéresse. Certaines fois, leurs références sont inconscientes et ils sont très déçus quand on leur dit : " Tiens, vous devriez regarder tel travail, parce qu'il ressemble au vôtre et peut-être cela pourrait vous aider... " Leur déception vient du fait qu'ils pensaient avoir trouvé l'œuvre originale, jamais produite.



© Annaïk Lou Pitteloud, Vue de l'exposition *INBETWEENOUT*, Abris de l'Arsenic, Lausanne, 28 octobre au 28 novembre 2009. Œuvres d'Ana Roldan : au premier plan, *Barbarians*, 2009, photographie, bois, laque, 80x170 cm ; au fond, *The Plot of the five masquerades*, 2008, dimensions variables, bois, obsidienne, cire

MC : Il faut donc les rassurer et les encourager. Je les incite surtout à être curieux, à beaucoup se nourrir visuellement, intellectuellement, de lire non seulement la théorie de l'art, mais aussi la littérature, d'aller à l'opéra, à des concerts de rock, de regarder de nombreux magazines, beaucoup d'images, afin de connaître la société dans laquelle ils vivent.

ND : As-tu le sentiment qu'il y a un manque de curiosité, de culture générale et d'ouverture chez les étudiants ?

MC : De manière générale oui, mais pas seulement chez les étudiants ! Ils sont tout à fait normaux. J'avais également remarqué un manque de curiosité lorsque j'enseignais à l'université. Il faut stimuler les étudiants et les inciter à trouver une pointe d'originalité dans la lecture des œuvres ou l'interprétation du travail des artistes. Mon programme d'enseignement de l'histoire de l'art à l'ECAV, Sierre, s'étale sur trois ans. En 1<sup>ère</sup> année et 2<sup>ème</sup> année, je propose des cours classiques qui comportent un fil rouge, un sujet traité plus en détail. A tout moment, les étudiants peuvent prendre des rendez-vous individuels pour parler de leur propre travail. Bien que cela ne soit pas dans mon cahier des charges, je donne volontiers des conseils détachés de toute contingence car cela m'intéresse de connaître les travaux réalisés dans les ateliers et ça me permet de réfléchir à mon programme futur pour trouver des éléments de discussion, des thèmes théoriques ou des sujets à développer qui leur sont directement utiles pour évoluer dans leur travail. Pour moi, c'est vraiment important de faire partie des jurys et, de temps en temps, d'aller me balader dans les ateliers pour voir ce qu'ils font.

Par contre, pour les étudiants de 3<sup>ème</sup> année, j'ai introduit la notion de séminaire aux Beaux-arts, afin que cela ne soit pas moi qui parle, mais eux. Le cours dure une heure trente et, pendant trente à quarante-cinq minutes maximum, un étudiant présente manière succincte une problématique qui l'intéresse ou qui les perturbe. Ce ne sont pas des universitaires, je ne leur demande pas des bibliographies de 15 pages, mais au moins qu'ils arrivent avec quelques argumentations, des questions, qui lancent une discussion, un débat en classe. C'est un cours qui fonctionne très bien, parce que justement ils s'affrontent entre eux, ils apprennent à défendre leurs opinions. Bien qu'ils ne s'en rendent pas compte, ils sont en train de faire leurs armes, parce qu'ils vont aussi devoir défendre leur travail après, faire des dossiers, écrire des textes, etc. Donc je pense que ça peut être utile pour eux. Nous avons eu un débat sur l'œuvre de Thomas Hirschhorn il y a dix jours, on se serait cru au bon vieux temps de l'exposition du Centre Culturel Suisse, avec d'intenses confrontations, des gens pour, des gens contre, c'était très intéressant. Ces débats me permettent d'observer la manière de raisonner des étudiants et de leur offrir un maximum de possibilités de réflexion pour développer un sens critique. J'essaie de proposer des cours dynamiques. Ce n'est pas toujours gagné et certaines fois ça marche.



© Annaïk Lou Pitteloud, Vue de l'exposition *INBETWEENOUT*, Abris de l'Arsenic, Lausanne, 28 octobre au 28 novembre 2009. Œuvre de Steve Van den Bosch, « », 2009, 8 néons blanc, 50x50x50 cm chacun

MC : En deuxième année, je traite de l'art suisse du 19<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Je peux aborder les mêmes thématiques que dans l'art contemporain international, mais avec corpus défini qui ancre les étudiants dans leur milieu. L'avantage est d'avoir plus facilement accès aux œuvres, de pouvoir rencontrer les artistes, de voir les collections. Cela peut rassurer les jeunes artistes de savoir que l'art suisse a toujours bien marché. Je pense donc que c'est important pour eux de comprendre qu'ils font partie d'une histoire en cours depuis bien longtemps. À la fin de ce cours, j'espère pouvoir aborder la question des institutions culturelles fédérales ou cantonales (l'OFC, Pro Helvetia, etc.) pour leur montrer qu'outre les artistes et les curateurs, il y a d'autres acteurs de la culture en Suisse qui sont tout aussi importants. Il faut leur parler de tout cela pour qu'ils soient mieux armés...

C'est la question des contextes, qui est très importante. Pour moi, on ne peut jamais étudier un artiste ou une œuvre sans contexte. Celle-ci est toujours tributaire du milieu dans lequel elle a émergé, soit en opposition, soit en harmonie. C'est normal.

ND : Merci beaucoup.

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