

## 17 . - MARTIN PARR, photographe, s'explique sur le sujet qu'il ne cesse de décliner dans son travail : le progrès détruit la planète.

### « Je déteste la nostalgie dans les images »

Article paru dans l'édition du 20.08.05

L'ANGLAIS Martin Parr est un des photographes les plus célèbres au monde, le premier à avoir montré dans ses images le passage d'une économie industrielle à une société de services dominée par les produits culturels, les loisirs, le tourisme, la télévision, l'informatique, les centres commerciaux. Avant qu'on ne parle de mondialisation, il a montré comment les modes de vie se standardisent, de la France au Japon. Mais son influence va plus loin. Ce qu'il appelle le « documentaire conceptuel », défini il y a trente ans, est l'approche la plus répandue dans la photographie actuelle. Archicopié, Martin Parr s'est lui-même nourri de nombreux artistes. Il est aussi un « encyclopédiste » de la photographie, immense collectionneur de livres, commissaire d'exposition, enseignant.

Martin Parr a reçu Le Monde deux fois en deux ans chez lui, à Bristol, où il habite en famille. Dans la cuisine, un catalogue de vente par correspondance ; dans l'escalier, des épreuves de grands photographes - Winogrand, Sander, Becher... Les deux types d'images l'intéressent autant. Elles nourrissent son style documentaire que nous l'avons invité à définir. L'entretien qui suit est le fruit de ces deux rencontres, dont une partie a déjà été publiée dans nos colonnes.

Etes-vous un photographe documentaire ?

J'ai eu tôt la conviction que la nature de la photographie est de décrire et d'enregistrer. De reproduire. Cette reproduction induit un rapport à la réalité très complexe, difficile à définir. C'est une façon de dépeindre la réalité. La photographie documentaire, on sait ce que c'est uniquement quand on la voit. Elle comporte des signes descriptifs - que je nomme vernaculaires - qui informent sur une époque, une société. Mais on trouve des signes documentaires partout, dans un catalogue de voitures comme dans une oeuvre d'artiste. Le caractère documentaire n'induit pas une qualité. Les artistes que j'aime, à la différence des photographes vernaculaires, semblent reproduire simplement, mais avec une conscience précise de ce qu'ils font. Ils voient la réalité comme personne ne la voit. Les plus grands ont pour noms August Sander, Walker Evans, les Becher, Ed Ruscha, Robert Adams. Leur préoccupation documentaire est totalement maîtrisée, qui génère des formes vives.

La photographie de presse est documentaire ?

Ça n'a rien à voir. J'écarte aussi la quasi-totalité de la photo de mode ou de publicité. Cette photographie utilitaire doit répondre à des règles, notamment celle qu'il faut montrer des choses exceptionnelles. Le photographe documentaire reste dans le familier et la simplicité. Le photoreporter James Nachtwey montre la guerre, mais ambitionne aussi de prendre une « grande photo ». Pour que sa photo soit géniale, il la dramatise, évacue donc les signes vernaculaires qui lui semblent communs.

Pour moi, les photos les plus importantes de la guerre en Irak n'ont pas été prises par des photoreporters, mais par les soldats américains qui ont enregistré, avec leur téléphone portable, les scènes d'humiliation et de torture dans les prisons d'Abou Ghraib. Au-delà, quels sont les grands sujets des photojournalistes ? La guerre, la famine, les SDF, le sida, la prostitution, la drogue. Ils n'abordent pas le quotidien de l'homme occidental, qui est une grande question, notamment pour la survie de l'humanité, et qui est aussi le sujet central du photographe documentaire.

Vous évoquez, dans le documentaire, la famille des artistes et celle constituée de la masse anonyme de photos vernaculaires.

Je mets en balance ces deux familles parce que, chez tous les photographes que j'aime, je vois une dose de vernaculaire. Partons de ce terme, fondamental à mes yeux. Je m'y intéresse depuis le début des années 1970. J'étais alors un artiste conceptuel qui aimait le pop art, Hockney, Richard Hamilton et la culture populaire. La photo vernaculaire est celle qui a une valeur d'usage ou commerciale sans que l'on se pose la question de sa qualité propre : les photos des maisons jointes aux annonces d'agences immobilières, les catalogues de vente par correspondance ou de grands magasins, les cartes postales, les petites annonces illustrées dans la presse, les photos de mariage...

Les photos de famille ? Evidemment. Il y a beaucoup de vernaculaire dans les instantanés familiaux, que l'on prend avec son appareil ou son téléphone. Cette photographie « naïve », réalisée par des amateurs, peut être bonne ou horrible, ce n'est pas le problème. Elle fourmille d'indices.

Qu'est-ce qui vous fascine ? Ce que cette photographie révèle simplement dans ses détails. Une coupe de cheveux, un maquillage, des vêtements, le papier peint, les objets... Quand la simplicité est presque de l'ordre de l'abandon, la photographie renvoie le spectateur à une perception de l'atmosphère d'une époque. Une bonne photo vernaculaire montre ce qui va disparaître. Au jour où je vous parle, les années 1960-1970 sont les plus fécondes. Parce que les objets reproduits sont en voie de disparition alors que je les ai encore en mémoire. Ils sont anciens mais restent modernes. Il y a donc une double dimension, nostalgique et patrimoniale dans une photo vernaculaire. En même temps, je déteste la nostalgie dans les images. L'intéressant à explorer se situerait entre la nostalgie et la sentimentalité.

En fait, la lecture d'une bonne photo vernaculaire est si ouverte qu'elle constitue une part d'exploration pour chacun de nous. Ainsi, une image me fascine aussi quand j'y trouve une forme similaire à celle d'un artiste. -Martin Parr tire de sa bibliothèque un catalogue qui présente des dizaines de tourne-disques à vendre, avec description et prix.- Ces tourne-disques ne sont plus à vendre et donc les images n'ont plus de raison d'être. On les regarde pour elles-mêmes. Automatiquement, on pense à sa propre histoire par rapport à ces objets. Je trouve ces images plus intéressantes que celles d'un coucher de soleil qui tombe dans les arbres. Bon, on peut en discuter...

Venons-en aux artistes, aux « documentaires conceptuels »... J'ai voulu dire avec cette formule que ce qui compte, dans la photographie aujourd'hui, c'est l'idée. La qualité de l'idée. C'est le problème de la plupart des photographes qui se situent dans le documentaire : ils plantent leur appareil devant un motif et se contentent de le reproduire. Ils répètent des choses déjà vues ailleurs. Quand je photographie des emplacements de parking dans le monde entier, c'est un

projet conceptuel constitué à partir d'images idiotes. Mais l'assemblage doit signifier que les gens cherchent leur place, ont perdu leur identité dans le monde. Un bon projet documentaire est construit, il n'a rien à voir avec une errance. C'est ensuite une question de montage entre les photos retenues. Une question d'énergie, aussi. Très importante, l'énergie.

Prenons un livre fondamental de 1977, Evidence, de Larry Sultan et Mike Mandel. « Evidence » veut dire preuve. Ces artistes ont réuni dans ce livre des photos non pas prises par eux mais qu'ils ont sélectionnées dans des archives américaines - transports, énergie, aéronautique, police. Les photos ont été prises en tant qu'expérimentation. Mais le lecteur les découvre hors de leur projet, sans légende ni date. C'est à la fois déprimant et stimulant. Ce livre dit aussi beaucoup sur la nature de la photographie, son impact et sa fragilité, sa capacité et son impossibilité à décrire.

Je pense aussi au couple allemand, Bernd et Hilla Becher, qui ont multiplié les photos de bâtiments industriels, comme on peut en voir sur certaines cartes postales. Quand ils organisent leurs catalogues, on croit voir de la stricte photo vernaculaire - notamment dans l'obsession de montrer des sites qui vont disparaître. Mais il y a une telle obstination et une telle maîtrise que leur photographie est incomparable. Ces artistes ont appliqué la mentalité vernaculaire à l'art photographique.

Vous préférez regarder un catalogue des Trois Suisses ou les Becher ?

Les deux sont aussi passionnants. -Martin Parr montre un livre de 1903 sur le pain.- Ces gros plans sur du pain de mie, ça pourrait figurer au Centre Pompidou, non ?

N'y a-t-il pas un risque de confusion ?

Oui, mais ce n'est pas un problème pour moi. N'oublions pas que la photographie est la forme artistique la plus démocratique, celle qui s'insère le mieux dans la société. Tout le monde peut prendre d'excellentes photos et les coller dans un album. Ça ne veut pas dire que tout se vaut. Le marché de l'art sert à faire le tri. Je vends des photos à des prix élevés, mais mon travail ne s'arrête pas là.

J'ai la conviction que la photographie peut être montrée partout, être célébrée sous des formes multiples. J'expose en galerie et dans les musées, je réalise des livres, je publie dans la presse, j'ai confectionné des affiches et posters, j'ai travaillé pour la télévision, j'enseigne, j'ai participé à un catalogue durant la Foire d'art de Bâle, j'ai réalisé un magazine de mode, je fais la promotion d'autres photographes...

Que la photographie soit l'expression la plus démocratique a une incidence énorme. Sa lecture est influencée par des considérations sociales. Pourquoi le monde de l'art a si longtemps méprisé la photo couleur ? Non pour des raisons esthétiques, mais pour des raisons stratégiques et sociales. Parce que la couleur était liée à la photo publicitaire, pas à l'art. Elle était jugée vulgaire.

Que faut-il au photographe pour qu'il « voie » bien sa société ?

Outre l'énergie, il faut de la distance. Je m'aperçois que les grands regards sur la Grande-Bretagne, ceux qui vont à l'encontre de l'imagerie dominante, se nourrissent d'un ailleurs. Bill Brandt est né en Allemagne, a grandi en Suisse et en Autriche. Il y a ensuite Tony Ray-Jones qui a compris, dans les années 1960, qu'il devait partir aux Etats-Unis, parce que c'était là, avec

l'enseignement de Brodovitch, avec les photographes Arbus, Winogrand et Friedlander, que l'énergie se trouvait. Il s'est chargé de l'énergie américaine et il est rentré en Angleterre. Il est devenu un étranger dans son pays, comme Brandt. Et comme Brandt, il voit son pays comme personne ne l'avait fait.

Vous aussi, vous avez fait votre voyage...

C'est au retour d'un long séjour en Irlande que j'ai « vu » The Last Resort, mon travail sur la station balnéaire de Brighton. Je ne me suis pas dit : « Je vais photographier la classe moyenne britannique. » Le sujet s'est imposé comme une évidence. Une société qui était invisible à d'autres est devenue, pour moi, claire, étrange, particulière, attirante. J'ai vu, au-delà de cette plage de Brighton, le sujet que je n'ai cessé de décliner par la suite : le progrès détruit la planète. Voilà ma photographie.

J'appartiens à cette société, je consomme comme les autres, mais il m'a fallu partir pour que je puisse voir clairement ce qui m'est familier, ressentir ce que les gens ne ressentent plus. Prendre de la distance pour voir ouvre une question cruciale de la photographie : est-ce que les photographes donnent le meilleur dans leur environnement ?

En raison de cette distance, on vous qualifie de dandy, cynique, voire réactionnaire...

Bill Brandt a été critiqué de la même façon. Ce qui choque dans mes photos, ce n'est pas de montrer des gens agglutinés sur une plage sordide ou à côté de l'Acropole d'Athènes, dans leur salon épouvantable ou leur voiture clinquante, devant des plats de malbouffe. C'est que ces gens sourient, ils sont heureux sur mes images. Ils sont heureux dans un monde qu'ils contribuent à détruire. Et ils semblent même en être conscients.

Je photographie mon hypocrisie et celle de ma société. On m'accuse de ne pas prendre parti. On m'oppose au photoreporter qui dit vouloir dénoncer ou changer le monde - une illusion qu'il entretient. Le photographe documentaire ne veut pas dénoncer, il veut révéler et comprendre.

Pour cela, il doit faire partie de ce qu'il photographie tout en restant un outsider. Je constate que la plupart des photojournalistes disent s'impliquer alors qu'ils parlent de leur sujet comme des étrangers. Beaucoup de photographes sont bien-pensants, paresseux et prévisibles. Ils optent pour des sujets sociaux et dramatiques parce que cela peut faire « de bonnes photos » et non par intérêt pour le sujet.

Vous êtes de droite ?

Je vote à gauche. Mais j'ai dit que Margaret Thatcher a eu raison de tuer l'industrie dans le pays, parce qu'on ne pouvait lutter contre l'Asie, pour transformer la Grande-Bretagne en société performante de services.

Même si j'ai eu beaucoup de mal à le reconnaître et que je détestais Thatcher. Ma photographie découle de ce constat.

Le monde de l'art a consacré la photographie documentaire. Vous êtes content ? Oui, mais ça ne résout pas une question fondamentale. Est-ce la photographie intéressante qui est la plus reconnue ? Je constate que non, que le partage ne se fait pas sur la qualité.

Le problème, dans cette reconnaissance fulgurante, est que le monde de l'art ne connaît pas grand-chose de la photographie documentaire. La confusion est énorme. Même les photojournalistes veulent entrer dans le champ de l'art, car le marché est porteur. En fait, tout le monde veut sa part du gâteau. Cette confusion ne me déplaît pas. Elle crée des questionnements.

**Propos recueillis par Michel Guerrin**