

Claire Contamine *Permanent Concern* est le titre de la nouvelle série sur laquelle tu travailles, qui va se déployer sous la forme d'expositions et de livres. Ton « souci permanent » semble être celui de l'espace. D'où vient ta fascination pour l'espace ? Et comment a-t-il évolué dans ton travail ?

Bertrand Cavalier C'est une bonne question. C'est peut-être lié à une sensation de manque d'espace pendant ma jeunesse. Mes photographies appréhendent l'espace sous l'angle du minimalisme, pour appuyer des formes ou des volumes qui donnent une présence aux choses, un statut. Si tu achètes une table, une chaise, des enceintes, tu choisis quelque chose à laquelle il est, selon moi, important de donner une place. En photographie, je trouve nécessaire que l'objet se dessine au sein du contexte dans lequel il est photographié. Au fil du temps, cette construction s'est de plus en plus imposée via l'idée de structure et de perception de l'espace. Au début, il y avait davantage de présence humaine mais toujours au sein de projets sur le paysage de montagne, le désert. Avec le temps, cela s'est plutôt traduit par la mise en place d'un langage visuel. Dans *Permanent Concern*, il y a assez peu de présence humaine par exemple, et pour autant, elle est omniprésente. On y perçoit des traces témoignant de la manière dont on habite subjectivement notre société.

CC Quelles ont été tes premières recherches photographiques ?

BC Un de mes premiers projets s'appelait *Saisonnière*. Réalisé dans les Alpes, il portait sur la façon dont l'Homme occupe le territoire de la montagne. A cette occasion j'ai rencontré un glaciologue qui m'a parlé du phénomène d'effondrement des montagnes à cause de la fonte du permafrost. Ça m'a beaucoup intéressé, je me suis documenté sur ces phénomènes et j'ai initié un nouveau projet sur la science en montagne et l'anthropocène. Le sujet est cependant très vaste et je parlais un peu dans tous les sens : je photographiais un oiseau qui a disparu pour cause de missions de conquête spatiale, une crevette qui a inspiré les torpilles russes en raison d'un phénomène de cavitation, etc... Au même moment, j'ai lu *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* de W. G. Sebald. Dans les raisons qui expliquent l'anthropocène, la guerre ou les technologies militaires reviennent assez souvent. Il m'a paru important de lire cet ouvrage dans le changement d'ère géologique que nous sommes vraisemblablement en train de vivre. Sebald élabore de la destruction, de l'utilisation de l'architecture et de l'urbanisme comme stratégies militaires. J'ai décidé d'aller à Cologne : en me disant que si seule la cathédrale avait survécu, le reste de la ville, reconstruit à neuf, devait être visuellement intéressant. Je suis parti d'un désir de photographier les architectures brutalistes pour finalement arriver au banal, à ce qui nous semble familier dans un espace quotidien. À Cologne, j'ai décidé d'abandonner mon projet sur l'anthropocène au sens large pour me concentrer sur l'architecture et l'urbanisme appréhendés sous l'angle de la guerre. C'est comme ça

qu'est né *Concrete Doesn't Burn* qui m'a ensuite mené vers d'autres villes européennes dont le bâti témoigne encore des conflits passés.

CC On retrouve souvent des ruines, des formes qui viennent casser la rigidité des grilles urbaines, des présences humaines qui viennent lui donner vie, alors que formellement, tes photographies sont très minimales, tes cadres faits maison reprennent aussi le motif de la grille, tes accrochages vont à l'essentiel... Ta stratégie de monstration semble très construite, voire contrôlée. Que représente pour toi l'idée de la faille ? Est-ce qu'être faillible est quelque chose que tu t'autorises ?

BC Si l'on qualifie souvent mon travail de photographie d'architecture, il parle en réalité davantage de l'humain. Par son pouvoir de subjectivité, l'Homme est de fait bien plus faillible qu'un bâtiment ou une infrastructure publique. Dans *Permanent Concern*, la séquence de la jeune fille qui chute en faisant de la corde à sauter illustre précisément cette idée. Sa position m'intéresse par rapport aux notions d'échec, d'imperfection, de subjectivité, de volonté qui se déploient dans l'espace public. La faille est ce qui rend notre société humaine. Si dans les accrochages je véhicule quelque chose de très construit, c'est pour autant instinctif ; j'essaye de sentir comment perturber un espace. J'aime beaucoup travailler avec la contrainte, réagir à des conditions en trouvant des solutions. Je ne veux pas être dans le spectaculaire ou le monumental, j'aime que mon intervention reste subtile.

CC Ce que je trouve intéressant est que le sujet de ton travail et la manière dont il est présenté se rejoignent beaucoup.

BC Oui. Je préfère avoir des contextes précis : des livres, des expositions. Je pense beaucoup à la question du site Internet qui est presque devenu une obligation pour les artistes. Je songe à ne plus y montrer des séries photographiques telles quelles, je trouve cela limitatif vis à vis du sens que ces dernières peuvent prendre. Je préfère que l'on perçoive les choix subjectifs de présentation de mon travail par rapport à un contexte donné. C'est de cette manière que mon propos prend de l'ampleur.

CC Que ce soit la grille, l'architecture, l'espace, l'idée de structure, ces concepts mis en lumière par ton travail sont issus d'un modernisme très rationnel. Comment parviens-tu à faire entrer la sensibilité, ce que tu appelles « subjectivité » dans cette recherche ? Quelle est la place de l'affect dans ton travail ?

BC J'ai beaucoup grandi dehors quand j'étais jeune, via le skate notamment. Tu passes ta vie dans la rue et tu vois passer tout le spectre de la société. Quand je travaille, je passe beaucoup de temps dehors et je n'ai pas de problème à aller parler aux gens, sans jugement, en essayant de démontrer une forme de sincérité. Je crois que c'est

ici qu'opère ma sensibilité.

Nous entretenons une sorte de propension idéale à vouloir comprendre le monde, le rationaliser, le construire, le rendre fonctionnel pour finalement aboutir à des comportements émotionnels et subjectifs. J'aime prendre l'image d'une entité liquide. Je nous perçois comme de l'eau qui évolue dans un cadre. Parfois, il y a des éclaboussures ou des débordements, et ce sont ces débordements qui sont intéressants.

CC C'est ça qui t'émeut ?

BC Ce n'est pas forcément que ça m'émeut, mais j'évolue beaucoup à l'intuition. J'ai du mal à expliquer comment je prends des décisions. La question de la sensation, de comment l'on perçoit les choses, m'intéresse car elle me semble peu abordée dans notre société, du moins dans son aspect non-factuel, non-visuel. Certains artistes l'abordent précisément, comme Richard Serra. Sa sculpture monumentale installée à New York, *Tilted Arc*, a été fortement critiquée, avant même d'être retirée par la suite, l'opinion publique lui a reproché d'enlaidir la place sur laquelle elle se trouvait, l'œuvre bloquait la vue et ne facilitait pas la cohésion sociale.

Serra parle aussi de « prime object », qui est un concept, un terme qui vient du livre de George Kubler racontant l'histoire de l'art d'un point de vue non-chronologique, en partant de l'objet<sup>1</sup>. Le « prime object » est un objet radicalement nouveau, qui va ensuite influencer tout le reste ; on pourrait par exemple penser au ready-made ou aux premières statuettes sculptées. Si je devais moi aussi penser à mon « prime object », ce serait l'exposition au FOMU, où j'ai présenté *Concrete Doesn't Burn*. J'ai construit une structure censée venir perturber l'espace, une sorte de mur. Une fois installée, je me suis rendu compte que sa conception permettait de voir de l'autre côté du mur, comme une remise en question de l'architecture. On pouvait désormais faire des connexions entre les images qui n'étaient pas possibles avant, puisqu'elles étaient a priori cachées par le mur. En faisant ça, j'ai compris quelque chose dans mon travail : ce ne sont pas les photographies le plus important, mais comment je peux parler de l'espace en général et le ressenti qu'on peut en avoir.

CC On a parlé de sensibilité, de subjectivité, et le smartphone me semble aujourd'hui l'instrument le plus répandu pour les exprimer. Même si ce n'était pas forcément conscient, je trouve intéressant qu'il soit arrivé dans ta pratique à un moment où tu t'intéresses à des choses plus banales, plus humaines, au sein des systèmes modernes. Comment perçois-tu ton passage au smartphone ?

BC Ce n'était pas volontaire. Je faisais une commande pour common room, des architectes basés à New York et à Bruxelles, avec qui je travaille depuis une petite dizaine d'années. Ils m'avaient proposé de m'intéresser au patrimoine architectural du quartier européen, qui est en train d'être modifié et détruit. J'ai commencé de manière

1 George Kubler, *The Shape of time*, Yale University Press, 1962

assez classique, au numérique, et au bout de deux heures de travail ennuyeuses, j'ai pris mon smartphone en me mettant à zoomer sur des éléments d'architecture. Je suis retourné à l'atelier avec le désir de travailler sur papier. L'impression laser noir et blanc leur a directement donné un côté plus percutant. La qualité pauvre de l'impression est venue appuyer les textures et soutenir les formes. J'ai continué d'explorer ce processus pour un sujet qui me tenait plus à cœur, et c'est ainsi qu'est né *Permanent Concern*. L'arrivée du smartphone a également coïncidé avec un besoin de changement, de légèreté technique après des années passées à photographier à l'argentique. Par exemple, la chaussette avec les écritures est celle d'Oxiea Villamonte avec qui j'étais en résidence à Amsterdam<sup>2</sup>. J'ai pris cette photo assis à côté d'elle pendant un repas. De ce geste spontané est née une de mes photographies préférée de la série. L'interprétation qu'on a de cette chaussette n'est plus l'objet industriel mais un textile enveloppant qui vient épouser une forme organique. Elle s'incarne.

<sup>CC</sup> L'usage récent de la vidéo apparaît comme une respiration dans ton travail. Celle réalisée à Amsterdam, *Untitled 1* où le vent s'engouffre sous la bâche protégeant un échafaudage, donne littéralement l'impression d'un bâtiment qui respire. Que vient apporter le médium vidéo à ta pratique ?

<sup>BC</sup> Pendant que je travaillais à *Permanent Concern* à Amsterdam, j'ai aperçu cette bâche qui ondulait sur un bâtiment à un moment où la lumière était particulièrement belle. Je l'ai filmée pendant quelques heures et les jours suivants – au smartphone – puis j'ai fait un vrai montage de ce travail vidéo. En parallèle, je travaillais depuis 2018 sur un projet photographique à New York qui exprime une idée de dualité entre le liquide et le rigide. Ce geste si simple - le mouvement d'une bâche au gré des coups de vent - rendait cette dualité beaucoup plus perceptible qu'après plusieurs mois de recherche avec des images figées. Cette expérience m'a incité à repenser le projet de New York et à considérer l'emploi de la vidéo, c'est un changement assez cohérent dans mon parcours. Je peux exploiter la notion d'espace de manière plus dynamique, tout en retournant à une forme de naïveté. Je ne maîtrise pas ce médium, la perte de contrôle et l'expérimentation ont retrouvé une place plus importante dans le développement de mon travail.

<sup>CC</sup> Dans tes séries de photographies ou tes vidéos, tu utilises beaucoup le zoom. Ces gros plans sur des détails créent des formes qui se détachent du fond et deviennent des présences sculpturales. Une de tes références est celle de Georges Didi-Huberman qui évoque des sculptures de Tony Smith en disant qu'« elles nous imposent, peut-être, de reconnaître qu'il n'y a d'images à penser radicalement qu'au-delà du principe de visibilité<sup>3</sup> ». Je voulais te demander si tu te considères comme un producteur d'images ?

<sup>BC</sup> Je dirais oui et non. Inévitablement oui, car il y a des images. Et à la fois non,

car quand je photographie, j'essaie plus de percevoir la structure de l'image, donc de facto, un aspect davantage sculptural que le résultat de l'image elle-même. C'est pour ça qu'aujourd'hui, je n'ai plus l'intention de faire nécessairement de beaux projets. Le sens d'une image ne réside pas uniquement dans son appréciation esthétique, mais dans ce qu'elle a à donner par le langage non visuel.

<sup>CC</sup> Tant avec la photographie que la vidéo, tu utilises des médiums qui intrinsèquement, montrent le réel, et laissent de fait une place plus secondaire à la créativité dans l'élaboration d'une œuvre. Il semble que chez toi la sensibilité subjective provienne d'autres champs artistiques. Peux-tu me dire lesquels et comment ils influencent ton travail ?

<sup>BC</sup> Je pense d'abord à la sculpture. Ce qui me plaît beaucoup chez les sculpteurs est la façon dont ils parviennent à matérialiser quelque chose en rapport avec l'espace par les matières. Chez Serra, ce n'est pas l'aspect sculptural qui m'intéresse le plus, c'est plutôt l'idée véhiculée par son œuvre, sa façon d'organiser l'espace et la transversalité que cela implique.

Je pense aussi à Isa Genzken, qui a un travail complexe. Elle sait mélanger l'ordre et le chaos, le brut et l'organique, elle emploie des matériaux nobles autant que des produits industriels ou manufacturés. J'y entrevois ce même principe de contradiction qui nourrit de plus en plus ma pratique. Il y a aussi la musique. Je viens d'acheter un livre de John Cage que j'ai trouvé par hasard au Stedelijk. John Cage est souvent référencé par d'autres artistes que j'apprécie comme Walter De Maria ou Philip Glass, etc... J'ai l'impression à la fois de bien comprendre et de n'avoir rien compris au travail de John Cage. La musique concrète est aussi quelque chose que j'ai du mal à bien cerner mais qui m'intrigue pour autant. Depuis deux ans, j'écoute principalement de la musique ambient : de la power ambient et de la musique électro-acoustique. Ce genre m'a influencé pour le projet à New York, suite au passage à la vidéo. J'ai toujours écouté beaucoup de rap et de musique électronique, notamment en venant de Montpellier, où elle a une forte présence. Mon évolution vers la musique électro-acoustique, qui me paraît moins accessible, vient du fait qu'elle convoque différents niveaux de sensibilité, différentes couches sonores qui la rendent plus complexe. J'aime déchiffrer ces strates : le côté très atmosphérique au niveau de la perception, de la sensation qui peut être véhiculée, et en même temps, une précision irréprochable de la note. Je ressens cela quand j'écoute la musique d'Aho Ssan, à qui j'ai demandé de collaborer sur le projet vidéo à New York. J'avais l'impression que l'on faisait la même chose, dans le sens où l'on conçoit des projets qui peuvent être perçus au premier abord comme durs, bruts et désagréables, alors qu'ils sont en réalité nourris d'une esthétique sensible. Chez lui, cette notion passe par de petites mélodies qui viennent s'imposer au sein d'un chaos hyper violent. J'aimerais lire Francis Bacon, logique de la sensation de Gilles Deleuze. Quand tu regardes une peinture de Bacon,

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de minuit, 1992, p. 75

le premier effet est quelque chose d'assez répulsif de par la violence de ce qu'il a peint. Bacon parle de cri intérieur, de douleur de l'existentialisme humain, et pourtant il ne montre rien de spécifique, seulement de la chair organique.

CC Brian Eno définit justement la musique ambient, il dit que c'est « une musique capable d'accommoder tous les niveaux d'intérêt, sans forcer l'auditeur à écouter. Elle doit être discrète et intéressante ». Je trouve que c'est un parallèle pertinent avec ce que tu viens de dire : tout est déjà là, que vous regardiez ou que vous ne regardiez pas, moi je montre certaines choses, libre à vous de regarder les mêmes détails que moi.

BC Oui, je pense qu'il a raison. Dans la musique ambient, il y a des choses qui attirent l'attention. J'écoute souvent *L'île Re-Sonante*, d'Eliane Radigue, que j'ai découverte récemment. J'aime la longévité du morceau, qui est une forme d'endurance à l'écoute. Ses pièces peuvent durer 30, 40 minutes, avec une évolution subtile, quelque chose qui est tout le temps similaire avec des micro-variations à peine perceptibles. Comme tu disais avec Brian Eno, l'auteur demande au spectateur de se rendre compte ou pas de s'il se passe quelque chose, en décidant d'y prêter attention ou non. Avec *Concrete Doesn't Burn*, les interprétations que j'ai pu entendre, étaient souvent différentes, tout en convergeant toujours vers une expérience du rapport à la ville, à la société, à l'Histoire. Toutes les évocations sont bonnes. On en revient à l'idée de contrainte et de cadre donné. J'aurais du mal à être sculpteur ou peintre, je ne saurais pas partir de rien.

CC Peux-tu me parler plus précisément de la vidéo de New York ?

BC Comme *Concrete Doesn't Burn*, la vidéo de New York provient d'un échec. Réaliser ce projet à cet endroit précis était davantage un prétexte pour aller dans une ville pensée de A à Z d'un point de vue ultra-rationnel, sur des critères de rentabilité économique la plus totale. La taille des blocks, le nombre d'avenues, de rues, tout a été pensé pour produire le plus possible. Symboliquement, la hauteur des buildings ajoute à cette sensation de « toujours plus ». Puis il y a eu une interruption de deux ans avec le Covid pendant lesquels je n'ai pas réussi à manipuler toute la matière photographique que j'avais rassemblée. À partir de la vidéo que j'avais faite à Amsterdam, j'ai été incité à croire que je devais envisager le projet de New York différemment. Je suis retourné à Manhattan à l'été 2022 pour tout reprendre à zéro, sans emmener d'appareil photo, pour me tenir radicalement à ma décision. J'ai décidé de ne travailler que de nuit, une contrainte qui me permettait d'étouffer la notion de volume, de casser la lumière trop identifiable de New York, les couleurs, les buildings, etc... Je n'avais pas forcément envie que l'on perçoive que la vidéo se passe là-bas. Je ne voulais pas faire des plans fixes comme un photographe. Dans ce projet de vidéo à New York, je n'ai filmé que deux choses : l'architecture et les gens. Comment capturer quelqu'un dans le mouvement ? C'est encore quelque chose à laquelle j'ai du mal à répondre,

même si c'est ce que j'ai fait. Je souhaitais aussi que l'architecture soit en mouvement. En filmant la ville, il m'arrivait de perdre mes repères dans l'espace. Parfois, je me mettais à filmer en face de moi et j'atterrissais sur le sol ou le plafond, des éléments devenaient flous car j'avais une caméra qui ne faisait pas forcément la mise au point. On revient à cette idée d'être dans une situation très construite, mais qui en même temps donne l'impression d'être liquide : la profondeur de champ imprécise, les flous, les lumières qui se reflètent transforment la grille rationnelle de New York en un espace-temps organique.

CC Tout à l'heure, tu parlais d'Isa Genzken. Dans un article, Diedrich Diederichsen, auteur allemand qui a écrit sur les liens entre la musique électronique et le travail de Genzken, dit qu'elle parvient à réaliser le fantasme de faire danser les bâtiments. Je trouve que tu en es à la phase où tu les fais vibrer. Penses-tu toi aussi parvenir à les faire danser un jour ?

BC Pour l'instant, je veux continuer à filmer des gens, que je vois un peu comme des bâtiments. Je souhaite aborder un langage plus complexe, être plus précis vis-à-vis de ce que j'ai envie de dire. Faire de la musique ambient, mais en vidéo. Mettre en image ce que je peux entendre.