

BERNARD DESCAMPS

Comment passe-t-on de la biologie à la photographie ? Ou plutôt comment ne passe-t-on pas de l'un à l'autre ? Car apparemment, il s'agirait dans votre cas d'une rupture. Quel est alors le déclencheur, ce qui vous a fait basculer dans le monde de l'image ? Est-ce la révélation soudaine de la photographie ou bien l'ennui qui se serait profilé dans le métier de biologiste ?

Enfant, je voulais être cinéaste et filmer l'Afrique. Je ne connaissais pas encore Jean Rouch ! Mais n'osant pas, ne croyant pas que cela pouvait être un métier, je me suis jeté dans les sciences qui me passionnaient. J'ai poursuivi mes études de biologie à Jussieu jusqu'au doctorat et j'ai très tôt obtenu un poste de chercheur enseignant titulaire. Mais autant mes études m'avaient passionné, autant je me suis senti enfermé dans un laboratoire. Je travaillais sur des problèmes de perméabilité aux spermatozoïdes ou sur la membrane de l'ovocyte !

Ce qui m'a amené vers la photographie, c'est le fait que pour le chercheur scientifique, la voie de la connaissance est verticale : on ne fait qu'approfondir une hypothèse de départ. Alors qu'en ce qui me concerne, j'ai préféré emprunter la voie de la connaissance horizontale : le photographe connaît mille choses mais n'approfondit rien, c'est la diversité qui l'attire plus que la profondeur.

Et puis il y a la découverte de la revue suisse *Camera* et la rencontre avec son rédacteur en chef Alan Porter, qui m'a très tôt publié, ainsi qu'avec Jean-Claude Lemagny, conservateur à la Bibliothèque Nationale. Tous deux m'ont confirmé que je ne m'étais pas fourvoyé en choisissant la photographie...

Êtes-vous autodidacte ou avez-vous suivi une formation ? Pour celles et ceux de votre génération, il n'y avait d'ailleurs pas autant d'écoles de photographie qu'il y en a aujourd'hui.

Je suis autodidacte, ce sont mes rencontres, notamment avec d'autres photographes et leurs images, qui m'ont tout appris.

Dans la biographie du catalogue de votre exposition à la galerie du Château d'Eau de Toulouse en 1987, on peut lire : "Découvrez la force persuasive de la photographie en noir

et blanc". C'est-à-dire un choix immédiat et sans hésitation, sans détour. Qu'est-ce qui l'a déterminé ? Un pan de l'histoire de la photographie, une école esthétique, des photographes ?

Je n'ai pas besoin de la couleur pour dire ce que j'ai à dire. J'ajouterais même : la couleur me gênerait, elle apporterait une "sauce" tout à fait inutile ! En un sens, je suis plutôt un minimaliste. De plus, mes influences en matière de photographie et de cinéma sont presque toutes en noir et blanc.

Quels seraient plus précisément vos modèles ? Vous parlez en particulier de votre admiration pour Werner Bischof et Édouard Boubat.

Si je ne dois citer qu'un seul photographe, ce serait André Kertész avec qui j'ai eu l'immense plaisir d'exposer, en 1976, au musée de Leverkusen, en Allemagne. Si je dois en citer d'autres, ce seraient effectivement Werner Bischof et Édouard Boubat. Mais je suis très éclectique et pourrais mentionner aussi Diane Arbus et Lee Friedlander... Sans oublier l'admiration sans failles que j'ai pour l'ensemble du travail d'Edward S. Curtis sur les Indiens d'Amérique du Nord.

Quel serait votre emprunt à la photographie française ou au contraire quelles distances auriez-vous prises avec celle-ci et par exemple des figures comme Henri Cartier-Bresson ou Robert Doisneau ?

J'ai énormément de respect pour Cartier-Bresson et Doisneau mais je ne les considère pas comme mes "maîtres". Pour le premier, tout ce que j'ai lu de lui concernant l'instant décisif ou sa comparaison de la photographie avec le tir à l'arc, ne correspond pas à mes questionnements. Pour le second, la démarche qui consiste à mettre en scène une image ne me correspond pas non plus. Somme toute, je ne me sens pas héritier de ces démarches même si elles sont très importantes dans l'histoire de la photographie française. Celle-ci a eu ses heures de gloire dans le domaine du reportage puis dans une approche disons naturaliste incarnée par les Sudre, Brihat et Dieuzaide, mais curieusement, celui dont je me sentirais le plus proche serait Jeanloup Sieff.

Vous avez commencé avec le format 24x36 et l'avez utilisé avec beaucoup de cohérence esthétique et de précision. C'est perceptible dans la commande "10 photographes pour le patrimoine" à laquelle vous avez participé en 1980 : à Verdun, vous avez opéré des cadrages très précis sur lesquels s'appuie la composition et dans celle-ci, les lignes jouent un rôle très important.

Ce travail sur Verdun puis celui sur le Sahara qui suivra revêtent pour moi une forme d'aboutissement de ma démarche en 24x36. Et pour continuer, j'avais besoin d'explorer d'autres techniques. J'ai touché à la chambre 4x5", mais c'était trop encombrant, trop lourd à mettre en place. Le 6x6 me correspondait parfaitement. Dès que j'ai réalisé mon premier travail dans ce format (c'était en 1988, sur l'Opéra de Paris), j'ai senti que je n'allais plus le quitter et je n'ai jamais pu revenir au 24x36. Un appareil photo, c'est comme un instrument pour un musicien (je le suis un peu) : il donne la distance, détermine le rapport au sujet photographié. Le 6x6 et cette manière que l'on a de viser en se penchant vers l'appareil, un peu comme un salut à la japonaise, est beaucoup plus sympathique, s'agissant de photographier l'autre, que de le "shooter" avec un 24x36 !

Dans le catalogue de l'exposition du Château d'Eau toujours, figure cette remarque de Christian Caujolle : "Les obsessions de Bernard Descamps, ses passions et ses étonnements tournent, dans les débuts, autour de l'espace". Qu'est-ce que recouvre en fin de compte cette notion d'espace dans votre photographie ? Le paysage, par opposition au reportage, le vide par différence avec le plein ? La respiration, la lumière ?

Oui, l'espace signifiait alors pour moi le vide, la respiration, l'équilibre entre terre et air, la ligne d'horizon, un peu comme le fil du funambule ; c'est-à-dire quelque chose de plutôt abstrait, un concept d'ordre philosophique... François Cheng en parlerait très bien. Et puis c'était aussi l'expression d'une quête du silence qui commença avec des paysages en France, se poursuivit à Verdun et aboutit au désert, au Sahara. Ensuite, je n'ai plus photographié que des gens.



Marseille
2002

Dans ce catalogue du Château d'Eau encore, on peut lire "1982 - 1983: visite le Sahara et fait un travail remarquable qui le passionne" (extrait de la biographie, sans doute sous la plume de Jean Dieuzaide). Quel est l'objet de cette passion: l'espace précisément? Le grain de sable, la ligne des dunes?

Le désert, le Sahara était pour moi un lieu mythique que je devais un jour forcément parcourir. Ce n'est ni pour le sable ni pour la ligne des dunes. C'était plutôt comme un pèlerinage, une épreuve. Seul dans le désert (et j'étais réellement seul dans tous ces voyages), on n'est plus rien, pas plus qu'un caillou comme celui-là, à côté de nous. Mais en même temps, on est tout puisqu'on est le seul être vivant! Une impression étonnante et très enrichissante.

On ne peut pas imaginer un Bernard Descamps qui ne tirerait pas lui-même ses photographies; le tirage étant considéré comme aboutissement de l'acte photographique. Ce qui revient à dire toute l'importance donnée à l'interprétation de la partition, pour reprendre une métaphore musicale. Et sans interprétation, pas d'œuvre. Oui, le tirage, c'est un aboutissement, c'est effectivement comme l'interprétation en musique. Le négatif est une partition. Il y a de très grands interprètes de même qu'il y a de très grands compositeurs; et il y en a aussi qui sont les deux à la fois! Et puis c'est formidable d'être seul dans son labo, en compagnie de ses propres photographies, et de leur donner vie. Il y a également un côté "artisan" que j'aime bien, et si je n'obtiens pas ce que je veux, je ne peux m'en prendre qu'à moi. D'ailleurs, je ne m'arrête pas au tirage, je fais moi-même les encadrements, je conçois les scénographies de mes expositions et les maquettes de mes livres.

Pour en revenir à la question du format, le 6x6 implique de toute évidence d'autres habitudes de composition que le 24x36, ►



Sicile
1992

“Si je traite chaque fois d’un lieu, c’est pour y trouver des passages vers l’imaginaire.”

une autre dynamique, des sujets sans doute plus centrés, un traitement différent de la perspective, plus de frontalité. Comment avez-vous appréhendé ce changement de format ?

Quand je suis passé au 6x6, je m’y suis senti parfaitement à l’aise. Lorsque je photographie, je ne me pose aucune question esthétique. Je ne réfléchis pas, c’est avant ou après qu’il faut réfléchir. Au moment de la prise de vue, je vais très vite car les choses peuvent très vite disparaître. Le bon cadrage pour moi, c’est celui qui me satisfait le plus dans l’instant. Mais il est vrai que le fait de passer du 24x36 au 6x6 m’a amené à faire des images plus frontales ; d’où l’utilisation de focales légèrement plus longues.

La pratique de la photographie est chez vous liée aux voyages, à l’exploration de paysages et de populations éloignées de notre culture. Sur le continent africain notamment, mais aussi dans des pays comme le Japon. On peut imaginer que la quête n’est pas tout à fait la même entre le Mali et le Japon : ce sont des univers visuels et humains très contrastés. Cette transition s’est-elle accompagnée d’un changement de préoccupations ?

Bien sûr, ce ne sont pas les mêmes préoccupations. Tout gamin, je rêvais d’Afrique, que d’Afrique, et je ne sais pas exactement pourquoi... en tout cas, c’était encore une Afrique coloniale dont on montrait les richesses, la végétation exubérante, la faune sublime et les peuples riches de coutumes et de savoirs fascinants ! Lorsque j’ai pu m’y rendre, la décolonisation plus ou moins réussie était passée par là. Les conflits se multipliaient, la guerre froide s’y était exportée et, bien évidemment, je n’ai pas retrouvé l’Afrique de mes rêves de gosse. Mais je m’y sentais bien, j’avais envie d’aller vers les gens (ce qui n’était pas forcément le cas en France) et l’on se comprenait bien, très bien. Quant au Japon, c’est un concours de circonstances : trois commandes successives m’y ont conduit, suivies d’un voyage à titre personnel. Je me suis intéressé à ce pays, alors au sommet de sa gloire, mais peut-être déjà au bord d’un déclin. Et là-bas, j’ai photographié la ville, ce qui était nouveau pour moi. Il est vrai qu’en 1995, à quelques semaines d’intervalle, je suis passé du Japon au peuple pygmée Aka, en Centrafrique. C’était le grand écart, mais

ça s’est fait sans difficultés, car dans un cas comme dans l’autre, j’étais là pour produire des images. Je ne suis pas à proprement parler un voyageur, tous mes proches peuvent le confirmer. Je suis toujours parti seul, d’abord motivé par des projets photographiques et non pas animé par le seul désir de voyager. Cela doit correspondre aussi à ce que j’exprimais précédemment : la photographie est une voie de connaissance horizontale. On découvre et l’on partage plein de choses différentes, sans vraiment les approfondir.

J’ai noté dans vos propos cette idée qui consiste à “donner une forme à des images que l’on a dans la tête”. Serait-ce une part de rêve que vous essayez de croiser avec la réalité ? Dans un numéro de “Réponses Photo”, en mai 2013, vous déclarez à propos d’une image réalisée en 1998 au Mali : “Si je traite chaque fois d’un lieu, c’est pour y trouver des passages vers l’imaginaire”. C’est tout à fait ça et je ne vois pas trop ce que je pourrais ajouter.

À l’inverse de la manière habituelle de penser les choses, ce n’est pas la photographie qui fait rêver mais le rêve qui finit par trouver une forme photographique.

Plutôt que le rêve d’ailleurs, je dirais l’imaginaire. Pour moi, la photographie a ceci d’extraordinaire, c’est qu’elle se construit à partir de la réalité. Celle-ci constitue la matière première du photographe. Et captée tant bien que mal, cette réalité va se mêler à l’imaginaire du photographe, à son monde intérieur, à ses désirs, ses frustrations, ses rêves et finit par se transformer. Il n’y a pas de réalité objective puisqu’il y a interprétation. Plus simplement, je dirais que mes images sont mêlées de réalité et d’imaginaire et pour employer un bien grand mot, c’est en cela que réside la création. Ce qui m’intéresse chez tout créateur, c’est la manière dont il voit et interprète le monde.

Christian Caujolle, toujours dans le catalogue du Château d’Eau, écrivait déjà à propos de la famille de photographes à laquelle il vous associe : “Ils ont, dans leur tête, un certain nombre d’images et de formes dont ils cherchent, inlassablement, les correspondances dans la réalité... en s’approchant au plus près des images

mentales”. Quels autres photographes d’hier et d’aujourd’hui vous semblent procéder de la sorte ?

Cette analyse de Christian est très pertinente et je suis totalement de son avis. Je n’aime pas trop citer de noms, j’ai toujours peur d’en oublier d’importants, mais parmi ceux qui procèdent de la sorte, je pense à Masao Yamamoto, mon ami Michel Vanden Eeckhoudt, qui vient de nous quitter, Bernard Plossu, Ralph Gibson dans “Days at Sea”, Elliott Erwitt, ou même Debbie Fleming Caffery.

Dans le parcours que vous avez suivi, on découvre une place accordée à l’organisation de stages, dans les années 70 en particulier, et puis surtout à l’animation d’une galerie de photographie à Gap : la Passerelle, qui, pendant une dizaine d’années, témoigne d’une belle ouverture vers les autres photographes. La liste de toutes celles et ceux que vous avez invités à exposer est longue et très diversifiée. Êtes-vous allé vers des créateurs qui marchaient dans la même direction que vous ?

J’ai toujours essayé d’entreprendre des projets qui me permettaient de défendre une photographie intelligente et intéressante. Il y a eu la galerie du théâtre La passerelle à Gap mais surtout les Rencontres de la photographie africaine de Bamako que j’ai montées en 1994 avec Françoise Huguier.

Lorsque je croise des œuvres qui captent mon attention, j’ai envie de les montrer, de les partager, comme c’est le cas pour mon propre travail. C’est aussi une manière de ne pas m’enfermer dans ma production : si les travaux des autres, leurs idées, leur réflexion me séduisent, j’essaie de vivre ces petits ou grands moments de bonheur avec un public. À Bamako comme à Gap, il n’a jamais été question de montrer uniquement des auteurs proches de ce que je faisais ; il s’agissait de partager des coups de cœur, dans la plus grande diversité de styles et d’écritures. Ainsi, j’ai été très heureux de découvrir puis de présenter Samuel Fosso à Bamako, de proposer une résidence à Anders Petersen ou Antoine d’Agata, ou encore d’exposer Mathieu Bernard-Reymond, pour ne citer que quelques-uns des photographes dont les démarches sont très différentes de la mienne.

Propos recueillis par Gabriel Bauret



Islande
Seljalandsfoss
2010

BERNARD DESCAMPS

- 1947** Naissance à Paris.
- 1974** Première parution de ses photos dans la revue Camera.
- 1975** Première exposition à la Bibliothèque Nationale de Paris
- 1976** Participe à la grande exposition "Photography as art - Art as photography" à Kassel en Allemagne.
- 1978** Exposition personnelle au Centre Pompidou.
- 1986** Cofonde l'agence Vu.
- 1994** Cofonde les premières rencontres de la photographie africaine de Bamako. Sortie du livre "Pygmées" chez Marval.
- 1994-2012** Directeur artistique de la galerie du théâtre la Passerelle à Gap.
- 1998** Sortie du livre "Le don du fleuve" aux éditions Filigranes.
- 2000** Sortie du livre "Japon" aux éditions Filigranes.
- 2002** Sortie du livre "Evening land" aux éditions Filigranes. Exposition éponyme à la galerie Camera Obscura qui le représente
- 2009** Sortie du livre "Lady land" aux éditions Filigranes.
- 2011** Sortie du livre "Quelques Afriques" aux éditions Filigranes.
- 2012** Sortie du livre "Ici même" aux éditions Filigranes.
- 2015** Exposition à l'Hôtel de Sauroy à Paris et sortie du livre "Où sont passés nos rêves ?" aux éditions Filigranes.



Où sont passés nos rêves?

"Où sont passés nos rêves ?",
de Bernard Descamps, avec un texte
d'introduction de Dominique A.
À paraître aux éditions Filigranes
fin septembre 2015. Format 24x24 cm,
96 pages, 50 photos.