

J'ai commencé à photographier les villes parce qu'elles rassemblaient tout ce qui m'intéressait : les gens, la langue, les objets. Dans mes premiers travaux, qui intégraient déjà l'image photographique, j'avais combiné assez systématiquement ces éléments. Je me suis aperçu qu'il suffisait de regarder dans la rue. Les villes occidentales se ressemblent si on les considère comme le théâtre de la vie moderne et de l'homme anonyme. Les spécificités deviennent une matière subtile. L'anonymat n'est pas une chose négative. Plus qu'une perte de l'individualité, c'est une forme du général, du commun. Il contribue à la mélancolie du flâneur, mais celle-ci n'empêche de voir ni la beauté ni et la sensualité. Il faut sans doute distinguer le singulier de l'individuel. Les figures qui surgissent de l'anonymat sont plus singulières qu'individuelles.

J'essaie donc de m'adapter le mieux possible à cette généralité de la ville moderne. Quand j'ai commencé à faire des images de rue, je ne connaissais presque rien des antécédents dans ce domaine. Je n'avais pas encore vu *les Américains* de Frank, ni les œuvres de Friedlander ou de Winogrand. Aujourd'hui encore, je me sens peut-être plus proche des photographes que j'avais vus en Suisse, comme Bischof ou Burri, même si je me suis formé en dehors de toute tradition du métier photographique. Je partage leur volonté d'idéalisation. Winogrand cherche à capter des moments très spéciaux, très particuliers. L'idéalisation, au contraire, va dans le sens du général. Les films de Godard ont été pour moi très importants, comme tout le cinéma d'auteur européen qui a transformé et intellectualisé le cinéma américain, qui a su notamment adapter le film noir à l'environnement européen. Je suis sensible au contenu sentimental des films de Godard, à sa manière de montrer la beauté des jeunes filles, par exemple. Dans une langue très artificielle, il peut traduire les sensations fortes produites par des choses simples.

Au début, j'hésitais à montrer mes photographies de rue. Elles me semblaient trop directes, je craignais qu'elles ne soient pas artistiques. Gunther Förg, puis Thomas Struth m'ont conforté. La rigueur des Becher est admirable mais elle est trop rigide. Ils ont produit une simplification nécessaire, mais leurs critères de qualité descriptive ont abouti à une standardisation académique. Je préfère la mobilité et la souplesse d'une vision d'amateur à la perfection professionnelle des images faites à la chambre. Bien que je vive à Düsseldorf depuis trois ans, je suis étranger à cette école. En général, d'ailleurs, mes inclinations me portent plus vers la culture française et américaine que vers l'Allemagne, même si j'en parle la langue. Je correspond sans doute aussi au type du personnage suisse, protestant, sobre, qui découvre le grand monde. D'où une certaine timidité dans mes photos.

J'ai trouvé dans les rues de Manhattan une tension que je n'avais pas sentie à Rome, ni même dans les banlieues de Paris. Il n'était plus possible d'isoler des configurations de groupes spécifiques, comme je l'avais fait pour les bandes d'adolescents à Rome ou pour les couples à Paris. La faillite de New York, autant que sa vigueur, est sensible dans les rues, même à Manhattan. Mais je me méfie de la critique sociale. Je me suis intéressé à la photographie pour sortir du formalisme de l'art géométrique ou conceptuel, mais il ne s'agit pas de retomber aujourd'hui dans l'illustration sociale. L'alternative n'est pas entre le formalisme et l'art social. On peut traduire des tensions dramatiques sans avoir recours à des systèmes d'analyse, en évitant les situations extrêmes et les contrastes éloquentes.

*Propos recueillis. Septembre 1991.*

