

camera



Handwritten signature or scribble in blue ink.

83/36



Baptiste Rabichon

MK J'aimerais que nous commencions cet entretien en évoquant l'une de tes éditions, *Libraries*, un assemblage de pages de livres d'Histoire de l'art glanées et scannées à la bibliothèque des Beaux-Arts de Lyon, où tu étais alors en troisième année. As-tu le sentiment d'avoir composé cet ouvrage afin de mieux saisir ton héritage ou était-ce un simple prétexte à une expérimentation esthétique ?

BR J'ai construit ce corpus d'images en 2012, mais le livre n'a été publié qu'en 2015 par RVB Books. Commencer notre conversation par cette pièce est un bon début, car c'est la première fois que j'ai eu le sentiment d'accomplir quelque chose qui s'apparente à un véritable travail. C'était assez jubilatoire. Jusqu'à ce projet, mes influences étaient mal digérées et, paradoxalement, c'est en utilisant un photocopieur que j'ai eu l'impression d'échapper à la copie, de m'émanciper de tout ce dont je m'étais abreuvé durant mes premières années aux Beaux-Arts...

M En 500 pages tu nous guides dans une balade muséale rare, où des portraits de Vierge croisent par exemple les visages torturés de Francis Bacon. C'est davantage un « roman de l'art » qu'une histoire de l'art, une fiction sans scénario si ce n'est celui régi par tes agencements. Ceux-ci sont-ils d'ailleurs le fruit du hasard, celui d'intimes associations d'idées ou bien naissent-ils encore d'un ordre particulier ?

B Un peu de tout ça à la fois. J'ai passé des semaines dans la bibliothèque à feuilleter des centaines de livres. Une page arrêtait mon attention, et je feuilletais encore et encore jusqu'à ce qu'une page d'un autre livre me paraisse s'associer à la première. Lorsque ce premier travail fut fait, je repris l'opération mais pour réaliser les doubles pages qui contiennent donc les « morceaux » de quatre livres différents.

M Es-tu familier de l'expression "uncreative writing" de Kenneth Goldsmith ? Le poète et fondateur de l'extraordinaire bibliothèque en ligne UbuWeb prône une « écriture sans écriture », un art du plagiat en somme. Selon lui, à partir du moment où l'on fait le choix de ce que l'on reproduit, on se réapproprie nécessairement un contenu. L'acte de copie ne bride pas notre subjectivité, il peut même la révéler.

B Ces questions étaient au cœur de mon travail à cette époque. Après cette édition ma pratique a beaucoup changé. Ces réflexions sont sans doute toujours là, dans certaines séries comme *Les discrètes* par exemple, mais plus discrètes justement. Le geste de *Libraries* était impulsif. Je me suis dit « copie-les une bonne fois pour toute » et ça a donné quelque chose qui m'a semblé juste.

M On croise très peu de références au cubisme dans *Libraries*. C'est étonnant quand on sait combien, aujourd'hui, ta manière de décomposer un objet ou un espace puise dans ce mouvement.

B Des séries telles *Braquages*, *Discrètes* et *Voyante* sont nées plus tard, quand j'ai commencé à mêler analogique et digital au sein du même support. Les questions qui en découlaient pour moi (la cohabitation de plusieurs représentations d'une même chose, les frictions entre deux contraires...) me semblaient proches de celles qui animaient le cubisme et j'y ai donc fait allusion dans des images à clefs.

- M On y reconnaît en effet une anatomie cubiste, des corps sphériques, des découpes coniques et d'autres variations cylindriques. Et par hommage ou hold-up, les titres que tu choisis, *La Guitare* ou *La Partition* par exemple, confirment cette influence. Tu subtilises les motifs, la palette, la technique de Braque, et te les réappropries à l'ère du numérique.
- B Dans ces premiers *Braquages*, il y avait ce désir d'entremêler artifice et indice réel. Des textures entièrement digitales côtoyaient des photogrammes ou des matières scannées en haute définition. C'est aussi un élément de la démarche des cubistes : de vrais objets côtoient la peinture. Et c'est aussi pour cela que je laisse visibles les traces de constructions de l'image (comme les aimants ou les scotchs), car elles participent de l'irruption de la réalité au cœur de l'artificiel.
- M C'est un procédé que tu as utilisé très tôt. L'ensemble *Tout se délitait en partie*, qui mêle photographies argentiques et photogrammes, emprunts et empreintes, laisse également deviner son bricolage. De par cette technique et les sujets représentés (une photographie d'enfant, un lit d'hôtel défait), il se dégage des œuvres une sensation de fausse candeur. De fausse confiance ? Tu mets en scène tes souvenirs intimes tout comme tu mets en scène tes secrets de fabrication, c'est-à-dire sans en révéler le mystère.
- B Le titre fait référence à un écrit de Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, dans lequel on peut lire : « Pour moi tout se délitait en parties, ces parties en d'autres parties, et rien ne se laissait plus cerner par un concept ». Cela parle de notre stupéfaction face aux choses lorsqu'elles ne sont plus perçues d'abord par le filtre du langage et qu'elles semblent alors surgir dans toute leur étrangeté et leur présence. « Tout se délitait en parties », cela s'entend aussi comme « tout devient sujet », et cette série est une succession d'allers-retours et de cohabitations, entre mes souvenirs, et mon présent, entre images et objets, fantasmes et réalité. On peut presque tout deviner et pourtant la présence de tous les indices de confection, ne font que renforcer son étrangeté. Parce qu'au fond le mystère est ailleurs.
- M « Tout devient sujet ». Cette affirmation caractérise tout aussi bien ton projet *Papeteries*. Ta démarche est quasiment dadaïste : atteint d'une collectionnisme aiguë, tu as dérobé de manière compulsive les feuillets de tests de stylos trouvés dans d'innombrables papeteries, puis tu en as scanné et agrandi certains. C'est presque ta première collaboration. Combien d'artistes sur ces feuillets ?
- B Des centaines, peut-être des milliers. « Le plus bel ordre du monde est comme un tas d'ordures assemblées au hasard. » affirme Héraclite. Une impression à la fois fascinée et amusée qu'il y a des toiles abstraites de maîtres cachés dans les papeteries et qu'au lieu d'aller y acheter du matériel il suffisait d'y ramasser les papiers.
- M Des années plus tard, tu continues à utiliser des scanners mais tu en essayes d'un autre genre... Pour ta récente série *Orly*, tu as pu emprunter des scanners d'aéroports. Tu y places de simples objets du quotidien, dignes de natures mortes, et le résultat n'est pas sans rappeler les photogrammes de Man Ray.
- B Il s'agit de compositions d'objets que je photographie, mais avec un scanner à rayons X, pour voir ce que ça fait. Avec d'abord le plaisir de découvrir l'image sur l'écran de contrôle du scanner.
- M Tu assumes donc le fait que tu ne sais parfois pas ce que tu vas trouver, en bon Prince de Serendip ?
- B C'est presque une définition de l'art... Non je ne sais pas ce que je vais trouver ; j'ajuste toutefois avec ce que j'apprends sur le tas (par exemple ici, comment assembler les couleurs, liées à la densité des matériaux traversés par les rayons X).
Le scanner est construit pour surveiller l'intérieur de nos valises. Dans cette série, j'essaie au contraire d'utiliser son potentiel poétique et, par lui, d'orienter les questions qu'il nous pose. Plutôt que de nous stresser à l'aéroport, cette machine peut aussi nous conduire à nous poser de plus belles questions sur notre vision, notre perception d'une part infinitésimale du spectre de la lumière.
- M Ta manière d'observer ton environnement me rappelle les écrits de Georges Perec et son intérêt pour l'infra-ordinaire.
- B Je pense que ce n'est pas parce que les choses sont tissées dans notre quotidien qu'elles sont banales. C'est notre regard qui glisse sur elles, avec une banale indifférence. Inévitable cependant, sans quoi nous serions sans cesse stupéfiés. J'essaie simplement de faire quelque chose de ces instants où le regard s'arrache à sa torpeur habituelle.
- M En interprète du quotidien et rêveur émérite, tu crées de brillantes nébuleuses à partir de scans d'écrans de Samsung. Sur le téléphone, éteint, vidé de toutes ses fonctions, nos mouvements frénétiques deviennent poussières d'étoiles. La surface plane se fait profonde, on entre dans une nouvelle dimension. Comiques et cosmiques, tes Galaxy céruleennes nous ouvrent ainsi à des réflexions métaphysiques car face au réseau comme face aux astres, on peut être pris d'un vertige infini.
- B Oui l'idée est assez proche des *Papeteries* même si mon geste est légèrement plus présent. On regarde les écrans sans les voir, ils ne sont que des fenêtres. Alors qu'à bien y regarder, ce sont des univers

De gauche à droite
from left to right :

15 septembre,
detail, 2017

Le Goûter, 2018



bien plus vastes. Ces pièces où je transforme le geste du doigt en galaxie ou le gribouillis en *action painting*, je les ai construites avant de découvrir le travail au laboratoire et je crois qu'avec l'univers réduit de mon bureau je tentais d'accéder à une autre échelle du corps ou de l'espace.

M Et maintenant que ton matériel te le permet, tu nous entraines même dans l'espace.
Je pense aux photographies de *15 septembre*...

B En écho à la date où la sonde Cassini s'enfonce dans l'atmosphère de Saturne.

M Un nouveau territoire esthétique à conquérir ? On est d'abord pris dans un vortex de lumière, puis entraîné dans un ballet de soucoupes. Mais ces images ne sont pas vraiment identifiables, comme tirillées entre deux temporalités. Elles décrivent un futur peint ou bricolé, comme si nous n'avions pas encore le savoir pour le décrire. Peut-être parce qu'elles ont justement été réalisées en deux temps ?

B On aperçoit sur l'image des artefacts que j'ai d'abord réalisés sur l'ordinateur ; créés avec les outils de repères que génèrent les logiciels lorsque l'on déforme les images. Une fois imprimés, j'ai pu travailler sur les tirages avec mes mains trempées dans la chimie et une ribambelle d'outils lumineux, afin de créer ces batailles spatiales de poche.

M J'observe que tes œuvres plus abstraites sont paradoxalement les plus orchestrées.

B Oui elles sont souvent plus « chorégraphiques » que les autres. Tout va se jouer par mon geste dans le noir. Mais même si la composition est importante, je laisse toujours de la place pour une véritable interaction physique avec le monde. Cette chorégraphie est parfois réduite à l'extrême. Dans *30'' de rayons X sur D610*, avec un appareil photo dont je laisse l'objectif bouché, je capture le noir pendant 30 secondes durant lesquelles l'appareil traverse un scanner un rayon X. Je prends beaucoup de plaisir à produire des pièces totalement abstraites, sans autre sujet que celui de l'expérience photographique.

M Qui est en quelque sorte toujours une expérience intérieure comme Bataille l'exprime : un moment entre la méditation et l'extase.

B Oui, surtout pour la partie où je suis au noir sur un fil tendu entre extrême concentration et abandon du geste. C'est la partie que je préfère dans le travail même si elle est épuisante. Il m'arrive pour des tirages nécessitant de très longs temps de pose et peu de manipulations physiques, de m'allonger au sol à côté de l'image en train de se faire. C'est quelque chose dont je ne me lasse pas. La magie d'un tirage est toujours là où on ne l'attend pas. Elle peut naître du premier coup comme être le résultat d'un acharnement. Parfois c'est aussi cela qui est touchant.

M C'est une sorte de chasse patiente...

B ... parsemée d'instant de grâce.

M Ces instants de grâce tu y accèdes aussi dans ton quotidien, lors de tes promenades. Tes *Balcons* en sont l'un des résultats. Ils s'offrent à nous comme des bouquets, des compositions aux ornements tantôt nets, tantôt brumeux, et dont on découvrirait, à mieux les observer, chacun des détails, voire dont on sentirait les textures. En découvrant la série, j'ai immédiatement pensé au *Balcon* de Manet, une toile qui avait fait l'objet de débats puisqu'on avait reproché au peintre d'avoir porté plus d'attention aux détails des fleurs qu'à certains visages.

- B Les balcons comptent sans doute parmi les plus picturales de mes pièces : pas dans leur facture mais dans la manière dont je les ai pensées, cherchant la manière qui me semblait la plus juste de rendre chaque détail. La photographie classique « lisse » tout. D'abord parce que c'est une image (ça je ne peux y échapper non plus) mais aussi parce que le grain de la pellicule ou le bruit numérique, apporte la même texture à tout ce qui est représenté... La réalité est bien sûr différente et c'est ce que j'ai essayé de montrer pour chaque balcon. La balustrade n'a pas la même texture que le pot de fleur, les rideaux ou la silhouette qui les tire. L'ensemble est plutôt surréaliste, ou fantastique, mais beaucoup plus collé au réel qu'il n'y paraît. La tentative se situe dans le désir de la retranscription d'un instant de contemplation, comme dans *Albums*. Pour chaque balcon j'ai tenté de rendre l'atmosphère ressentie lorsque je les ai observés « pour de vrai ». Et cela passe par la construction de tous ces détails.
- M Tu as donc préféré, à un tableau réaliste, une description de l'atmosphère du balcon capturé. C'est ainsi par un jeu de strates, et par la relation qui se créent entre elles que tu nous transmets ta vision romancée de la scène. On s'invente souvent des récits en observant l'intérieur des gens et il semble que tu sois allé jusqu'à te projeter dans ceux-ci. Je crois reconnaître ta silhouette dans l'une des photographies...
- B Oui, c'est encore moi.
- M Le balcon est pour moi un haut-lieu du voyeurisme. C'est un mirador pour celui qui l'habite et, pour le flâneur, une entrée vers l'intimité de l'inconnu. La construction même de tes œuvres s'invite dans cette dimension en ce qu'elle joue avec les rideaux et les reflets, ce qu'elle masque et ce qu'elle révèle. Il y a un mouvement constant de miroitement.
- B Oui et les balcons sont un motif parfait pour mon travail, avec ce qu'on voit nettement à l'extérieur et ce qui se devine à peine à l'intérieur, cette succession de plans rentre en écho avec la manière dont je jongle avec les techniques, travaille l'image par couches...
- M J'ai l'impression que tu développes une pratique de l'*in situ*. Ton œuvre n'est pas tant déterminée par une technique que par un espace prédéfini. Tantôt tu t'amuses à déjouer les missions premières d'un scanner d'aéroport tantôt tu t'inspires du contexte dans lequel tu te promènes ou tu voyages... L'œuvre est ainsi empreinte de l'esprit du lieu, ce qui fait qu'exposée, elle garde souvent cette part de mystère évoquée plus tôt. On le ressent particulièrement devant la série *Lodhi Garden Trees*, arborescence de teintes, de motifs, de paillettes, inspirées de ton voyage en territoire indien. Un carnet de voyage peut-être ?
- B Ce qui m'a semblé extraordinaire là-bas, c'est que tout y cohabite. Sans doute ces arbres le montrent-ils indirectement, puisque, ce que j'ai construit de ce voyage, pourtant bien réel, est sans doute une de mes séries les plus oniriques.
- M Une joie visuelle se dégage de ces rhizomes, à la frontière de l'illustration pour enfants et de l'hallucination sous substances.
- B C'est un peu ce que j'ai ressenti en Inde. J'y suis allé en résidence en 2017 et j'y ai récolté beaucoup de choses que j'ai scannées sur place, comme les végétaux, ou à mon retour les tissus, bijoux, bibelots pour touristes. Ensuite à partir de représentations d'arbres issues de la culture indienne, je les ai reconstruites avec des images ramenées de ce voyage ; en tentant de retranscrire cette sensation de submersion, sans doute partagée par beaucoup de visiteurs là-bas.
- M Tu t'es construit une sorte d'hétérotopie, un lieu physique de l'utopie, comme le conceptualisait Foucault dès 1966. Le jardin est l'un de ces contre-espaces, une porte vers l'ailleurs : « Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. (...) Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. »
- B Très beau passage, certaines de mes séries peuvent être lues de la sorte, *Lodhi gardens trees*, *Ranelagh*, 17^e... Même si cela reste utopique, il y a dans mon travail la tentative de faire cohabiter de pures constructions mentales avec quelque chose de réel. Ces *Lodhi garden trees* semblent complètement délirants, hallucinatoires comme tu disais, et pourtant, absolument tout ce qui les compose est prélevé dans le monde réel.
- M Tes *Fleurs* proviennent également du monde réel mais c'est leurs tailles démesurées qui leur donnent une aura particulière. On se sent comme Alice accédant au Pays des Merveilles, tous petits face à ces monstres de délicatesse que deviennent, entre autres pousses, tes marguerites. Dans 17^e, on croise d'ailleurs Alice, ta compagne, dont le spectre opalin s'unit à une flore délirante et versicolore, du bleu pers à l'amarante.
- B Oui, 17^e ou *Ranelagh* sont comme d'étranges glaces sans teints, à travers lesquelles on se distingue tout en devinant autre chose. Mon exposition *Dame de cœur* était d'ailleurs une référence à Lewis Carroll. Car Alice est au centre des pièces 17^e, Alice au lit et Nature morte à la dame de cœur. Lorsque j'ai réalisé cette dernière, par hasard ou intuition, j'ai inséré dans ma composition la reproduction d'une dame de cœur qui, un an plus tard, a donné le sens et le titre de cette exposition.

M L'échelle employée propulse nos corps et nos pensées de l'autre côté du miroir. Tu pratiques d'ailleurs l'agrandissement comme d'autres le noir et blanc. Dans la lignée des agrandissements, il y a aussi tes bonbons qui, une fois élargis, prennent l'apparence de pierres précieuses. On ne les déguste plus qu'avec les yeux.

B *Polka* est un œuvre très simple ; où quelques bribes de bonbons sont démesurément agrandis car projetés sur le papier par la lumière qui les traverse. L'image qui en résulte est donc très pure, sans grain, et fourmillante de détails. Même si techniquement très différente, cette série n'est pas sans lien avec *Galaxy*, où de l'habitude, surgit l'ailleurs.

M Et dans *We're beautiful like diamonds in the sky* ce sont des diamants qui rayonnent dans l'espace comme un cri du cœur. L'œuvre agrandit prodigieusement ces pierres adamantines et les fait voler dans la halle du Fresnoy. Une danse se crée, d'abord évoquée par le titre et entraînée par l'éclatement coloré de la lumière qui se diffracte. Voulais-tu prouver quelque chose en agrandissant ces gemmes à l'extrême ?

B Construire une pièce qui était un véritable défi technique à partir de l'ivresse d'une danse. J'aime beaucoup cette chanson de Rihanna et en dansant dessus lors d'une fête à Roubaix, j'ai eu l'idée de cette cascade de diamants. On a dû construire l'équivalent du système d'enroulage de pellicule que l'on trouve à l'intérieur des appareils photographiques mais à un format de 2m de haut, nous avons passé cinq heures à cinq personnes dans l'obscurité totale juste pour l'exposition du papier. C'est un de mes plus beaux souvenirs.

M C'est presque de la spéléologie. D'ailleurs ton rapport à la photographie est particulièrement physique. Tu vas jusqu'à scanner les corps, les visages, les peaux comme si tu avais besoin de rendre tes gestes visibles. Dans *Chirales* notamment, tes mains donnent l'indice de ta présence et confirment leur importance dans la construction de l'image. On te voit réaliser la peinture en même temps que tu la scannes...

B Chronologiquement, parmi mes pièces numériques, la série *Chirales* se situe juste après ce que j'appelle mes pièces de bureau (*Libraries, Papeteries, Galaxy*) avec lesquelles on a tendance à la comparer. Mais scanner un téléphone ou un papier de la taille d'un ticket de métro n'implique pas le corps de la même manière que de se débattre avec deux scanners ouverts et badigeonnés de peinture, coincés entre mon genou et la table, tandis qu'avec la main qui n'est pas encastrée entre les deux engins, je manipule les claviers de deux ordinateurs pour les actionner... J'ai construit cette série juste après mes premiers photogrammes ; avec le recul, je pense que je prenais plaisir à transposer la liberté de geste acquise dans le noir du labo, à l'environnement de mon bureau.

M Le résultat me fait penser au *Mystère Picasso* de Clouzot. C'est même une impression assez générale dans ton travail... L'artiste qui se livre, en transparence, tu en as fait le cœur de ton œuvre.

B J'adore ce film. On a beau voir le geste de Picasso s'agiter sur la toile, voir les repentirs, apprécier sa virtuosité, le mystère n'est en rien levé. Parce que le mystère, c'est surtout celui de la pensée.



We're beautiful like diamonds in the sky, 2015
épreuve chromogène - 30 x 1,8 m - unique
production : Le Fresnoy

À voir :
Exposition *À l'intérieur cet été*
Galerie Paris-Beijing - Paris
Du 24 janvier au 2 mars

Exposition *Double exposition*
Galerie Binome - Paris
Du 7 février au 16 mars