

En ville

BAPTISTE RABICHON

En ville

BAPTISTE RABICHON

Résidence BMW

Introduction de François Cheval

BMW ART & CULTURE.

Ouvrage édité par les Éditions Trocadéro
Présentant les oeuvres réalisées par Baptiste Rabichon,
lauréat de la Résidence BMW à Gobelins, l'école de l'image

Conception graphique de la collection : Benoit Lépine
Coordination éditoriale : Marie Bonnabry Duval

Traduction : Arby Gharibian

Copyright : Baptiste Rabichon
Tous droits réservés
Toute traduction ou reproduction par quelque procédé
que ce soit sont interdites pour tous pays

ISBN : 979-10-94965-13-9
EAN : 9791094965139

éditions trocadero

AVANT-PROPOS

Vincent Salimon,
Président du Directoire de BMW Group France

FOREWORD

Vincent Salimon,
CEO BMW Group France

Depuis près de cinquante ans, la philanthropie et le mécénat culturel font intégralement partie de la culture de BMW Group. Ce mécénat photographique initié par BMW France ambitionne de développer l'agilité créative des jeunes talents et d'investir de nouveaux champs de réflexion.

La Résidence BMW à Gobelins, l'école de l'image, entre en parfaite résonance avec la vision prospective de notre entreprise qui repose sur des concepts innovants liant technologie, design et création. La pédagogie, les expérimentations, la transmission entre les experts, le lauréat et les étudiants au sein de l'école reflètent parfaitement la philosophie de BMW.

Baptiste Rabichon, septième lauréat de la Résidence BMW, présente *En ville*.

Tel un botaniste et un alchimiste, il expérimente les matières et les procédés photographiques utilisant les nouvelles technologies et les procédés anciens.

Je vous invite à le suivre dans sa déambulation impressionniste et à découvrir son univers, au fil de ces pages. Ces travaux seront donnés à voir au grand public lors des expositions aux Rencontres d'Arles et à Paris Photo, dont BMW est fier d'être partenaire.

La Résidence BMW repose sur des valeurs partagées et portées par les lauréats : l'ouverture, la confiance et l'innovation. C'est sur ces ressorts que se crée la surprise, la nouveauté et la réussite, incarnés cette année par Baptiste à qui nous souhaitons tout le succès qu'il mérite !

Philanthropy and cultural patronage have been an integral part of the BMW Group's culture for nearly fifty years. This photographic patronage initiated by BMW France seeks to develop the creative agility of young talent, and to explore new fields of reflection.

The BMW Residency at les Gobelins, the School of Visual Arts, perfectly resonates with the prospective vision of our company, which is based on innovative concepts that combine technology, design, and creation. The teaching, experimentation, and transmission that take places between experts, the laureate, and the school's students perfectly reflect the philosophy of BMW.

Baptiste Rabichon, the BMW Residency's seventh laureate, presents *En ville*.

Like a botanist and an alchemist, he experiments with materials and photographic procedures, using both new technologies and older processes.

I invite you to follow his impressionist wanderings and discover his universe in these pages. These works will be presented to a large public in exhibitions at the Rencontres d'Arles and Paris Photo, of which BMW is a proud partner.

The BMW Residency is based on values that are shared and carried on by our laureates, including openness, confidence, and innovation. It is this spirit that helps create surprise, novelty, and achievement, and that is embodied this year by Baptiste, to whom we wish all the success he deserves!

INTRODUCTION

Entretien avec François Cheval,
Directeur artistique de la Résidence BMW
Mars 2018

DOUBLE MOMENT

François Cheval : Commençons par ce qui semble troubler la vue, ou affoler la pensée de certains, pourquoi cette complexité de fabrication ?

Baptiste Rabichon : D’une manière générale, la complexité de fabrication de mes images trouve sa source dans mon penchant naturel pour l’expérimentation et l’observation. Comme beaucoup d’enfants, j’étais fasciné par l’infiniment grand et l’infiniment petit et je n’aimais rien de plus que regarder tout et n’importe quoi au travers de mon microscope ou faire précipiter tout un tas de produits dans des tubes à essais lors des cours de chimie.

J’ai simplement trouvé dans la photographie le médium idéal pour donner libre cours à cette manière de faire et de voir, car c’est pour moi un art combinant composition et observation. Je découvre autant que je fabrique et c’est là, je pense, la raison du caractère prolifique de mon travail.

Cette observation, si elle permet de montrer ce que je pressens ou devine, n’est pour moi réellement intéressante que lorsqu’elle révèle ce qui échappe à l’œil humain. D’où la raison de me passer complètement ou de détourner des appareils classiques de prise de vue qui sont conçus justement pour se rapprocher au plus près de notre vision.

La photographie d’une main avec un appareil photo classique ne me semble pas plus réaliste que son empreinte directe sur papier photosensible.

Aussi, afin de tenter d’accéder à de nouvelles images du monde, je mets en place des outils et des protocoles de

fabrication qui peuvent sembler complexes. Complexes, parce que je fais se croiser diverses techniques photographiques qui ne sont pas forcément accessibles pour qui n’est pas spécialiste ; tout travail de création est complexe en soi. Et j’espère qu’à l’issue d’une multitude d’étapes où je mêle analogique et digital sur un seul et même support photosensible, le spectateur, même s’il ignore tout du vocabulaire de la photographie, sente qu’il se passe quelque chose d’étrange dans l’image qu’il a sous les yeux. Quelque chose né de la friction entre deux concepts intrinsèquement différents.

Cependant, cette complexité de fabrication n’est pas seulement liée aux techniques que j’utilise, elle résulte de la complexité même des choses. Par exemple, ces huit balcons, qui sont les pièces centrales de l’exposition et qui sont inspirés de véritables balcons parisiens. Je les ai construits comme des tableaux. Cherchant pour chacun d’entre eux à rendre l’harmonie perçue lors de mes promenades dans Paris. Harmonie qui réside sans doute dans cet enchevêtrement entre extérieur et intérieur, entre ce qui se donne à voir depuis la rue et ce qui se devine, ou s’imagine en retrait, et à laquelle je ne peux répondre qu’en imbriquant une multitude de techniques les unes dans les autres.

F.C. Canguilhem dit, à la fin de sa vie de philosophe, cette phrase que je trouve éclairante : « Le Je n’est pas avec le monde en relation de survol, mais en relation de surveillance ». La photographie que tu proposes serait donc un

double moment de prélèvements d'indices et de soustraction au monde. Les opérations qui se succèdent sont marquées du sceau de l'autorité dans le pouvoir de s'imposer à la formation des images.

Les deux manières d'entrevoir la technique ne sont finalement que deux approches complémentaires. L'une s'inscrirait dans une totale volonté de rester au plus près du réel, l'autre, par le retour à la chambre noire, affirmerait la détermination de domination du sujet.

La question de la technique ne relève pas dans ce cas de l'habileté mais plutôt de la négociation, et même du conflit. Autrement dit, la substance, la composition complexe entre optique et chimie, papier et pigments, toutes ces matières diverses à trop être manipulées n'aurait-elles pas tendance à s'échapper de la vie ? Toutes ces combinaisons, dignes d'un apprenti-sorcier, ne se détacheraient-elles pas du vivant, qui reste malgré tout le sujet central de la photographie ? Ne se détacheraient-elles pas du plaisir qui semble être au cœur même de la série des balcons ? L'expérimentation menée, image par image, en identifiant et juxtaposant des objets qui « pourraient » vivre ensemble, en recomposant une beauté fictive, n'est-elle pas une soumission à l'effet technique et à ses charmes ?

B.R. Cette démarche autoritaire dont tu parles peut être vue comme la base même de l'art. Toute création est l'imposition au monde d'un nouvel objet dont il n'a absolument pas besoin et qui l'élève ou l'alourdit. Je me suis souvent fait la réflexion qu'un artiste est simplement un contemplatif en manque de sagesse !

Pour revenir à ces balcons ; pourquoi ne pas me contenter de jouir du spectacle qu'ils m'offrent plutôt que de m'acharner à retranscrire la sensation qu'ils m'ont procuré, pour un résultat de toute façon toujours en deçà de l'impression première ? C'est une question qui m'a toujours passionné et à laquelle je n'ai pas de réponse.

Pour ce qui est de cette rencontre : au plus près du réel/domination du sujet. C'est sans doute vrai, mais c'est là qu'il se passe quelque chose, en revanche, ce n'est pas dans le noir du labo que je domine mon sujet. Au contraire, c'est dans le noir que je sou mets à l'événement la première partie de mon image (dont, pour le coup, j'ai contrôlé la fabrication de bout en bout). Cela peut paraître un détail, mais l'ordre des étapes d'élaboration de mes images compte ; celle où je travaille dans l'obscurité en est l'ultime, et c'est justement au cours de celle-ci que je laisse le réel prendre prise et dialoguer avec tous les artifices que j'ai conçus en amont.

Enfin, c'est précisément dans cet « habile conflit » avec la technique que je me soustrais à son emprise ; toutes ces manipulations successives sont autant de grains de sable dans les rouages d'une machinerie photographique classique conçue pour être efficace. C'est dans le plaisir de la perturber en son sein par la liberté de mon geste que, justement, je peux espérer la rapprocher de la vie.

F.C. Personne ne peut mettre en doute l'effort que tu mènes pour tenter d'embrasser le réel au plus près. Ne peut-on cependant voir dans cette suite ininterrompue d'expériences une opération d'abstraction qui n'a d'autre but que le beau en soi ? La photographie ne serait qu'un prétexte « décoratif », une approche distincte en complète rupture avec la « vérité », qui la conduit à abandonner sa nature profonde, celle de prélever et redonner des éléments de réel. La méthode de travail employée est particulièrement significative : pièces uniques, formats hors norme, fragilité du support, nous trouvons ici tous les constituants d'une forme esthétique qui, si elle n'est idéaliste, apparaît pour le moins limitée à une sphère spécialisée.

Journellement - on sait que tu t'acharnes au travail - occupé à recréer une ville artificielle, n'as-tu finalement pas perdu le sens même de la ville : ton sujet ? Où sont les contradictions de la cité avec ses tragédies, amateur baudelairien, te faut-il uniquement récolter les petits riens d'une ville envahie par la vulgarité de la modernité ? Une telle exaltation de la beauté pure vaut, peut-être, renonciation !

Finalement, la méthode de fabrication qui est la tienne ne conduit-elle pas à limiter le sens pour n'adresser l'œuvre qu'à un petit cercle d'initiés ? Quand le numérique supprime et normalise la production et assure une diffusion sans égale, à quoi correspond cette limitation volontaire des tirages « insensés » par leur taille ?

Le caractère provocateur des questions ne se veut nullement une charge. Les réponses que l'on est en droit d'attendre doivent dégager le travail de tout soupçon « élitiste ». Car, *a contrario*, on entrevoit, dépassées ces critiques premières, la volonté d'amener la photographie ailleurs, vers de nouveaux espaces, plus proches de l'architecture que de la simple représentation. On envisage une autre pratique dégagée de toute subordination industrielle au profit d'une pratique « artisanale ». C'est parce qu'un type de photographie a failli qu'il faut effectivement reconsidérer sa pratique et sa finalité.

B.R. Il me semble important de préciser qu'abstraction et photographie ne sont pas antinomiques. La photographie numérique par exemple est même une abstraction par essence ; un code indescriptible sans le travail de nos ordinateurs, aussi loin si ce n'est plus de l'empreinte du réel qu'un dessin ou une peinture. Une de mes toutes premières photographies, *Emma* (2012), était une tentative de montrer cela.

La question du décoratif n'entre en rien dans mes recherches, mais si l'on entend par là un assemblage de formes et de couleurs agréables à la vue, alors oui, on peut considérer mon travail comme décoratif ! Mais dans ce cas, ce sont des pans entiers de l'histoire de l'art que l'on peut étiqueter de la sorte.

Pour ce qui est de la recherche de la beauté ou du beau, elle est le cœur de mon travail. Elle est indissociable de ma relation à la réalité. De plus, si comme je l'ai dit, la photographie numérique est pure abstraction, le papier pho-

tosensible que j'utilise comme réceptacle de mes manipulations successives, lui, ne peut se détacher de sa nature d'indice direct des choses et évènements avec lesquels il a été en contact. Il ne peut que prélever et redonner ; son objectivité est pour ainsi dire totale.

Ce rapport physique au papier produit nécessairement des pièces uniques et, si elles sont limitées à une sphère spécialisée, ce que je ne crois pas, elles le sont au même titre que les créations de tout artiste qui ne propose pas un travail reproductible. Si je peux me réjouir que le numérique et Internet permettent au plus grand nombre d'accéder facilement à l'information sur le monde en général et l'art en particulier, il serait par contre insensé de me soumettre, sous prétexte d'accessibilité et de diffusion et sans les détourner, aux outils contemporains de production d'images. Modifier la singularité d'une pratique artistique par crainte d'un certain élitisme serait renoncer à l'idée même de création ; comme renoncer à l'idée de beauté serait accepter cet envahissement vulgaire de la modernité dont tu parles.

Pour en revenir au sujet, mon travail au labo est intimement lié à ce que je vis, observe et lis quotidiennement. Je n'ai pas choisi de travailler sur la ville, c'est par l'enchevêtrement de mon expérience quotidienne de Paris et de mon travail en cours que s'est progressivement dégagé ce corpus que j'ai nommé bien plus tard *En ville*.

F.C. Une des questions centrales concernant *En ville* tient à sa temporalité. La réalisation d'une image appelle plusieurs moments : la déambulation libre dans la ville, les prises de vue, les différentes « récoltes », la numérisation, le traitement informatique des images, l'impression numérique, la chambre noire et le « tirage » final.

On comprend donc que si chaque épisode commande sa propre nécessité, la chambre noire semble décisive. Dans l'enfermement et la solitude de l'obscurité se noue une relation spécifique au temps. Dans la photographie « traditionnelle », l'image est une. Elle se manipule mais reste une unité de temps compacte et déterminée. Dans le cas qui nous intéresse, la fabrication de l'image embrouille la chronologie. L'idée même du photomontage ne résout rien. Les éléments quotidiens, ce que j'ai appelés « récoltes », ici des plantes, mais surtout des sensations, perturbent jusqu'au dernier moment la(les) prise(s) de vue originale(s). À l'architecture principale de l'image s'ajoutent, au gré des humeurs, des fragments singuliers. L'ensemble tient par une dynamique intérieure, à jamais indéfinie : la vie, cet assemblage incohérent de coïncidences et de déterminations !

C'est en cela que l'on peut parler de la chambre noire, non seulement comme lieu expérimental mais surtout comme une machine à perturber le temps ou à jouer avec le discontinu. C'est-à-dire une recomposition poétique qui n'a que faire de l'urgence du moment.

En ville est moins un retour au passé que la construction d'un idéal. En arpentant Paris, sous cette forme, est mis à

disposition du spectateur un répertoire inédit de la ville, aussi irréel qu'un décor de Marcel Carné. La « photographie », appelons-la comme cela, faute de mieux, par son format pourrait s'apparenter à l'image figée, piégée sur l'écran.

Entre aléatoire et contrôle, extérieur et intérieur, rationalité et poésie, toutes ces composantes complémentaires et contradictoires que tu manipules ne remettent-elles pas en cause, une fois de plus, un des fondements de la photographie, le temps comme instant constitutif du fait ?

B.R. Paris ne s'est pas faite en un jour !

Au lieu d'envisager l'appareil de prise de vue comme une rétine artificielle capable, contrairement à la nôtre, de fixer l'image du monde à un moment donné plus d'un dixième de seconde, j'envisage le papier photo comme la zone de croisement possible de diverses temporalités.

La photographie peut représenter, plus ou moins fidèlement, ce que je vois du monde pendant un instant, éventuellement une durée, mais peut-elle en représenter mon expérience ? Expérience qui, non seulement, ne se limite pas à la vue mais moins encore à l'instant.

Avec la série *Albums*, à laquelle tu fais écho lorsque tu évoques les décors de Carné, j'ai effectivement construit ce qui peut sembler un répertoire irréel de la ville. Mais parce que le monde extérieur est souvent pour soi, fantasme. Lorsque je suis dans la rue et que je regarde un immeuble par exemple, je pense aussi à celui que j'ai vu quelques minutes auparavant, mais peut-être aussi à un autre aperçu il y a dix ans ; tout en imaginant celui qui m'est dissimulé par celui que je regarde et soudain, penser la ville devient vertigineux ! L'expérience réelle que j'en tire, à ce moment précis, est sans doute plus proche de cette apparence de songes des *Albums* que la simple image que j'aurais obtenue en déclenchant l'obturateur.

À l'inverse, lorsque par hasard l'expérience du monde semble un court instant exempté de tout filtre, l'étrangeté des choses n'en est pas moins vertigineuse...

Il me vient à l'esprit l'anecdote célèbre de Kandinsky rentrant chez lui, saisi par l'étrangeté de ce qu'il a sous les yeux avant de comprendre qu'il contemple une de ses propres toiles retournée (quoi de plus réel/étonnant que cette expérience que l'on a tous connue, butant sur un mot qui nous semble soudain juste un bruit, stupéfait devant un banal objet subitement fantastique ou effrayant ?). Qu'a fait le peintre qui peut-être dans sa vie n'a jamais été aussi proche du réel qu'en éprouvant l'expérience de l'abstraction pour la première fois ? Il a simplement arrêté définitivement la peinture figurative à laquelle il s'adonnait pour se consacrer à l'œuvre qu'on lui connaît.

Ainsi, ces deux expériences contradictoires du monde que je viens d'évoquer, l'une remplie de durées et d'instant, de souvenirs et de projections, l'autre immédiate et primitive, c'est dans le noir absolu du labo que j'espère les

faire cohabiter. D'un côté mes propres gestes, manipulations, empreints de toute ma subjectivité (exacerbée, au moment du tirage, par l'obscurité totale qui donne la sensation d'entrer en soi), de l'autre, l'indifférence du papier qui enregistre, immédiatement.

F.C. Les images des deux séries ont un caractère spécifique de par leur composition et leur style. Ainsi, il arrive qu'on ait quelques difficultés à comprendre la matérialité de l'image. L'effet appliqué à des scènes urbaines est étrange. La référence faite précédemment au cinéma de Marcel Carné s'applique là encore et peut éclairer. Pour lui, Paris s'appréhende par plans successifs s'enchevêtrant, se télescopant même. Il faut rendre compte d'une atmosphère. Dans cette continuité - l'École française ? - le rôle que l'on peut concéder à la photographie contemporaine, débarrassée de ses velléités morales, serait d'accorder stylisation et sensations. On revient d'une certaine manière au projet photographique des années Trente. La vision poétique et politique de la ville n'a que faire de la perspective traditionnelle et de ses évidences. Elle se dessine par une suite de lignes obliques et se nourrit de signes urbains (publicités, peintures murales, etc...). Ce que le noir et blanc célébrait, l'inquiétude, n'est pas au cœur de ton travail. Si drame il y a, il est ailleurs. Au théâtre de la rue menaçante fait place désormais une interrogation d'un autre ordre : la possibilité d'un renouvellement des formes urbaines. Chacun dans ce « bric-à-brac », soumis à notre réflexion, doit être à même de déceler, voire dénicher, les éléments d'un jeu de construction. La ville ne serait plus seulement un laboratoire conçu uniquement pour la satisfaction du photographe mais deviendrait potentiellement un espace élaboré collectivement. La photographie retrouverait par l'intermédiaire de cette image-proposition une efficacité nouvelle par la réconciliation de l'espace ressenti individuellement et l'espace commun, trop souvent subi. L'errance du photographe dans la ville, son usage, devient exemplaire et rejoint ainsi la réalité dans tous ses aspects contradictoires.

B.R. Cette référence au cinéma de Marcel Carné me semble effectivement assez juste mais, plus qu'à la ville, cette manière d'appréhender doit s'appliquer au monde dans son ensemble. Comme je te disais, la ville n'est pas un sujet que j'ai choisi.

La « prise de vue traditionnelle », si elle peut sembler à mille lieux de ma pratique, est très présente dans mon quotidien. Ces prises de vues sont comme des notes visuelles que je prends avec mon téléphone portable. Nous avons ici huit balcons, mais on pourrait les considérer comme faisant partie d'un ensemble bien plus vaste comprenant, des scènes de cuisine, de salle de bain, des portraits et des paysages, des vitrines... Tentatives de retranscriptions d'épiphanies que l'appareil photo de mon smartphone n'avait pu saisir.

Un soir, un peu ivre au Café de Flore, je fus saisi par la beauté du ciel que je regardais du premier étage, au travers du balcon fleuri et des vitres entrouvertes. La photographie, sans aucun intérêt, que je pris de la scène, me servit de point de départ au premier balcon que je construisis (172 bvd Saint-Germain, 2017, 127 x 115 cm).

Les semaines qui suivirent, j'étais obnubilé par les balcons, et je marchais la tête en l'air à leur recherche dans les rues de Paris ; d'où ces huit balcons. Et de me perdre dans les rues, à toujours me casser le nez sur les façades parisiennes qui se ressemblent tant les unes les autres, c'est la sensation de la ville comme espace clos et labyrinthique qui m'a saisi ; d'où, ces quinze *Albums* que j'ai construit cette fois-ci avec ces notes photographiques pour matière première.

Si j'évoque les sensations qui m'ont conduit à la réalisation de ce corpus de photographies, ce n'est pas pour le plaisir de l'anecdote mais parce que si je suis le produit de ces sensations, je suis aussi celui de mon époque et cette distinction que tu fais entre espace individuellement senti et collectivement subi au sujet de la ville, peut aussi s'entendre (dans un sens plus vaste) comme la question de l'individu composant nécessairement avec le collectif.

Il y a cette phrase de Man Ray : « Je ne pouvais m'empêcher de penser que la photographie ayant libéré le peintre moderne de la corvée de la représentation fidèle, celle-ci finirait par relever exclusivement de la photographie qui, elle, deviendrait à son tour un art à part entière ». Lui et bien d'autres ont tenté d'amener la photographie vers d'autres champs, mais je pense qu'il a fallu attendre l'avènement du numérique et d'Internet pour que la photographie se retrouve dans une situation analogue à celle qu'il décrit pour la peinture. Il y a aujourd'hui une scène de la « photographie expérimentale » très active (aux États-Unis et au Japon par exemple) que je suis avec intérêt et dans laquelle, tout individu que je suis, de fait, je m'inscris. D'où, à mon sens, la nécessité de l'attention toujours plus vive à porter à ses propres questionnements intimes, puisque les autres, l'époque se charge de nous les imposer.

F.C. Les références que tu apportes dans ton dernier commentaire sont également éclairantes. Il semble bien qu'avec toi, quelques franc-tireurs de la photographie contemporaine souhaitent remettre en cause la séparation entre vision et perception tactile. La vue touche, caresse, pétrit même. L'enregistrement par l'œil mécanique, comme simple copieur, ne satisfait que les collectionneurs compulsifs, confondant accumulation et mémoire. L'espace fabriqué par fragments se joue de la vision traditionnelle, de ses couleurs et de ses structures géométriques. Les choses se réfléchissent dans une répétition assumée. La photographie, dans le « bric-à-brac » énoncé auparavant, est un miroir déformant, un appareil à jouir, jouant sur une amplification des sensations.

Cette méthode en dit plus sur l'espace que sa prétendue représentation objective. Le télescopage de formes inédites suscite la curiosité. Dans un temps qui unifie les points de vue, la tentative de libérer l'espace photographique de la contrainte ne peut, dans un premier temps, que troubler le regard commun. On t'incite à t'expliquer, à justifier une photographie libératoire, quand il faudrait une fois pour toutes remettre en cause l'obsession de la fausse copie du réel.

La photographie est un objet, - on ne le répètera jamais assez -, un assemblage de matières. Quand cessera-t-on de nier ses propriétés physiques et sensorielles propres au seul profit de la communication ?

B.R. « Pour moi tout se délitait en parties, ces parties en d'autres parties et rien ne se laissait plus cerner par un concept. » Hugo von Hofmannsthal.

Une citation qui me paraît, d'une part rebondir sur cette appréhension du monde par fragments que tu évoques et d'autre part, me tient à cœur car le titre de ma première exposition de photographie (*Tout se délitait en parties*, 2015) y faisait directement écho. Dans cette exposition, je proposais une série de pièces, alliages de tirages classiques et de photogrammes, présentés du reste comme les fragments qu'ils étaient et dont la tension résidait dans cette relation entre représentation et empreinte directe des choses. Ce lien entre vision et perception tactile, c'est pour moi dans le noir que je tente de le tisser.

Dans cette situation paradoxale où, aveugle, je ne fabrique qu'avec mon toucher pour réaliser des objets qu'ensuite on ne peut que voir.

F.C. Ceci n'est pas une question. On l'appellera conclusion provisoire à cet entretien, ou justification de cette résidence.

En regardant les conséquences de la Résidence BMW de cette année, je me dis que la photographie française - elle existe - n'a de réelle capacité à créer régulièrement des moments intéressants que dans son instabilité. Lorsqu'elle s'installe, confortable, elle se caricature elle-même : il suffit de voir les derniers temps de la « photographie humaniste » pour s'en convaincre. Par contre, tout ce qui vient la contrarier fait d'elle une expression à part. Immédiatement, grâce à une génération exceptionnelle, Patrick Bailly-Maître-Grand, Patrick Tosani, Jean-Marc Bustamante, Jean-Luc Moulène, etc., la photographie invente un ton nouveau en refusant l'alliance de la simultanéité avec la réalité, pour mieux la dépasser. En n'accordant pas au « réalisme » la place qu'il s'est arrogé, la photographie française possède souvent une longueur d'avance. Pour une raison simple, elle n'a que faire de l'exigence du temps comme situation, et sa logique est indifférente à la chronologie et aux incidents. Images sans actions évidentes, elles n'ont d'autre but que d'altérer les points de vue traditionnels.

Tout cela, bien sûr, est un résumé, presque caricatural, d'une pratique et d'une posture.

Toutefois, il me semble qu'elle convient, la sensualité en plus, au travail que tu as réalisé.

Interview with François Cheval,
Art Director of BMW Residency
March 2018

DOUBLE MOMENT

François Cheval : Let us begin with what seems to upset some people’s vision and throw their thoughts into a panic. Why this complex production?

Baptiste Rabichon : In general, the complexity of producing my images stems from my natural inclination for experimentation and observation. Like many children, I was fascinated by the infinitely big and the infinitely small. I liked nothing more than looking at everything through my microscope, or putting different products in test tubes during chemistry class.

In photography, I simply found the ideal medium for giving free rein to this way of doing and seeing, because for me it’s an art that combines composition and observation. I discover as much as I produce, and I believe that is the reason behind the prolific nature of my work.

While this observation helps present what I sense or perceive, for me it has genuine interest only when it reveals what escapes the human eye. That is why I avoid classic instruments for capturing images, or don’t use them as originally intended, for they are precisely designed to conform as closely as possible to our vision.

Taking photographs of a hand using a classic camera doesn’t strike me as any more realistic than its direct imprint on photosensitive paper.

Also, in trying to obtain new images of the world, I develop tools and production protocols that may seem complex, because I cross various photographic techniques that are not necessarily accessible for non-specialists. All

creative work is complex in and of itself. I hope that after a series of steps in which I mix the analog and the digital on the same photosensitive medium, the viewer feels that something strange is happening in the image before him, even if he knows nothing about the vocabulary of photography.

Something born of the friction between two intrinsically different concepts.

However, this complexity of production is not solely connected to the techniques I use, it also results from the very complexity of things. For example, these eight balconies, which are the primary works in the exhibition, were inspired by actual Parisian balconies. I constructed them like paintings. For each one I sought to render the harmony I felt during my walks in Paris. This harmony no doubt resides in the intermingling of exterior and interior, between what presents itself to be seen from the street, and what can only be guessed at or imagined further inside. My response to this was to nest a multitude of techniques inside one another.

F.C. At the end of his life as a philosopher, Canguilhem said something I find illuminating: “The relation of the I to the world is not one of flying over, but one of observation.” The photography that you propose would thus be a double moment of capturing signs and removing them from the world. The successive procedures bear the mark of authority in their power to impose themselves on the formation of images.

These two ways of envisioning technique are in the end simply two complementary approaches. One strives to remain as close to reality as possible, while the other seeks to dominate the subject by returning to the darkroom.

Here the question of technique is not connected to skill but to negotiation, and even conflict. Put another way, do these diverse materials--the substance and complex composition between optics and chemistry, between paper and pigment--tend to elude life when they are manipulated too much? Is it possible that these combinations, which are worthy of a sorcerer’s apprentice, withdraw from the living, which after all is the primary subject of photography? Do they not detach themselves from the pleasure that seems to be at the heart of the series on balconies? Can it be said that the experimentation involved in identifying and juxtaposing objects, which “could” exist side by side in a reconstruction of fictitious beauty, entails submitting to the effect and charms of technique?

B.R. This authoritative approach you mention can be seen as the very basis of art. All creation is the imposition on the world of a new object that it absolutely does not need, and that either lightens it or weighs it down. I’ve often reflected that an artist is simply a contemplative who lacks wisdom!

Let’s return to the balconies for a moment. Why was I not satisfied with enjoying the spectacle they offered? Why did I persist in transcribing the sensation they gave me, all for a result that will always fall short of the initial impression? It’s a question that has always fascinated me, and for which I don’t have an answer.

Regarding this encounter between staying close to reality/dominating the subject, it’s certainly true. That’s where something takes place. Yet it’s not in the darkness of the lab that I dominate my subject; on the contrary, it’s amid the darkness that I subject the first part of my image to the event (whose production I controlled from beginning to end). This may seem like a detail, but the order in which the production stages that I use for my images occur is important. Working in darkness is the final stage, and it’s actually in this stage that I allow reality to take hold, to converse with the artifice I conceived beforehand.

Ultimately, it’s precisely this “skillful conflict” with technique that allows me to escape its grip. All of these successive procedures are so many grains of sand in the gears of a classic photographic machine designed for efficiency. It’s through the pleasure of using my liberty of gesture to disrupt it from within that I hope to bring it closer to life.

F.C. Nobody can question the effort you put into embracing reality as closely as possible. Yet could this endless series of experiments be seen as a process of abstraction, one that has no goal other than the beautiful in and of itself? Is photography not a “decorative” pretext for a distinct approach that totally breaks with “truth,” that ultimately abandons its profound nature of capturing and offering elements of reality? The working method used

is especially important: unique works, nonstandard formats, fragility of the medium. These are all components of an esthetic form that if not idealist, is at least limited to a specialized sphere.

We know that you work persistently. Does working every day to recreate an artificial city not ultimately misplace the very meaning of the city, which is your subject? Where are the contradictions of the city, with its tragedies? As an amateur Baudelairian, is gathering the little nothings of a city invaded by the vulgarity of modernity all you have to do? Perhaps such exaltation of pure beauty equates to a renunciation!

Finally, does your production method limit meaning by addressing the work only to a small circle of initiates? When the digital eliminates and normalizes production, and offers unparalleled possibilities for diffusion, what does this voluntary limitation of “unreasonably” large prints entail?

The provocative nature of these questions is in no way an accusation. The answers we would expect must dispel any hint of “elitism.” For, on the contrary, when we move beyond these initial criticisms, we glimpse a desire to lead photography elsewhere, toward new spaces that are closer to architecture than simple representation. We contemplate another practice freed of industrial subordination, in favor of an “artisanal” practice. It is because a certain kind of photography has failed that we must reconsider its practice and purpose.

B.R. I believe it’s important to point out that abstraction and photography are not contradictory. For instance, digital photography is an abstraction in its very essence. It consists of a code that is unintelligible without the help of our computers, and is equally removed from an imprint of reality as a drawing or painting, if not more. , but in fact a drawing or a painting. One of my very first photographs, Emma (2012), was an attempt to show this.

The question of the decorative is not at all part of my explorations, but if we understand it as an assembly of forms and colors that are pleasant to the eye, then yes, one could consider my work to be decorative! But if this is the case, wide swaths of art history can be labeled as such.

The search for beauty or the beautiful is central to my work. It is inseparable from my relation to reality. What’s more, as I said earlier, digital photography is pure abstraction. The photosensitive paper that I use as the recipient of my successive procedures cannot escape its nature as a direct indication of the things and events with which it was in contact. It can only capture and give back: it is almost entirely objective.

This physical relation to paper necessarily produces a unique work of art, and if they are limited to a specialized circle, which I don’t believe, they are in the same way as the creation of all artists that do not offer reproducible work. While I am thrilled that the digital and the Internet allow great numbers of people to easily access informa-

tion about the world in general and art in particular, yet it would make no sense, under the pretext of accessibility and diffusion, for me to subject myself to contemporary tools of image production without distorting them. Changing the originality of an artistic practice out of fear of a certain elitism would amount to renouncing the very idea of creation, as renouncing the notion of beauty would entail accepting this vulgar invasion of modernity that you mentioned.

To return to the subject, my work in the lab is intimately connected to what I experience, observe, and read on a daily basis. I did not choose to work on the city. Instead, it was from the intermingling of my daily experience of Paris and my ongoing work that this group of works, which I much later named *En ville* [In the city], gradually emerged.

F.C. One of the central question concerning *En ville* is its temporality. The production of an image entails a number of moments: freely wandering through the city, shooting, the various “harvests,” digitization, computerized processing of the images, digital printing, the darkroom, and the final “print.”

We understand that while each episode has its own needs, the darkroom appears to be the decisive factor. In the isolation and solitude of darkness, a specific relation to time is established. In “traditional” photography, the image is one. It manipulates itself, but remains a compact and determined unit of time. In this instance, the production of the image muddles the chronology. The very idea of a photomontage resolves nothing. The everyday elements that I call “harvests,” which in this case are plants and especially feelings, disrupts the original shot(s) until the very last moment. Various fragments are added, according to the mood, onto the central architecture of the image, with everything held together by an internal dynamic that remains forever indefinite: life, that incoherent assembly of coincidence and determination!

It is in this sense that we can speak of the darkroom, not just as an experimental place, but especially as a machine for disrupting time, or playing with the discontinuous. In other words, a poetic recomposition that is solely concerned with the urgency of the moment.

En ville is less a return to the past than the construction of an ideal. By crisscrossing Paris in this way, an original repertory of the city is presented for viewing, one that is as unreal as a Marcel Carné film set. For lack of a better word, let’s call it “photography,” one that by virtue of its format can be likened to a fixed image, frozen on the screen. The complementary and contradictory components you handle, randomness and control, exterior and interior, rationality and poetry, appear to once again challenge the foundations of photography, which is time as the constitutive instant of the event.

B.R. Paris wasn’t built in a day!

Instead of seeing instruments for capturing images as artificial retinas that, unlike ours, can freeze the image

of the world at a given moment measuring more than a tenth of a second, I see photographic paper as a zone for the possible intersection of diverse temporalities.

Photography can represent, more or less faithfully, what I see of the world for the space of an instant, or potentially for a duration. But can it represent my experience? And this experience is not limited to sight, and even less to the instant.

With the series *Albums*, to which you allude in mentioning Carné’s sets, I did indeed construct what may seem like an unreal repertory of the city. But I did so because the external world is often a fantasy. When I’m in the street looking at a building, for example, I’m also thinking of the one I saw a few minutes earlier, perhaps also of one I saw ten years ago. All while I’m imagining the building that is hidden behind the one I’m looking at. Think about the city suddenly becomes dizzying! The real experience that I take away from this specific moment is closer in *Albums* to the appearance of dreams than to the simple image I would have obtained by triggering the shutter.

Conversely, when by chance the experience of the world seems for a brief instant to be free of any filters, the strangeness of things is no less dizzying...

I am reminded of the famous anecdote of Kandinsky on his way home, when he was struck by the strangeness of what he was looking at, before realizing that he was contemplating one of his own canvases inside out (what can be more real/striking than this experience we have all felt, stumbling over a word that suddenly seems like nothing but sound, stunned before a commonplace object that suddenly becomes fantastic or frightening?). What did the painter do, who had potentially never been as close to reality than in experiencing abstraction for the first time? He quite simply stopped figurative painting once and for all, and devoted himself to the work that we know him for.

These two contradictory experiences of the world that I have just mentioned—one full of durations and instants, memories and projections, the other immediate and primitive—it is in the absolute blackness of the lab that I hope to make them coexist. On the one hand there are my own gestures and procedures, the mark of my subjectivity (intensified at the moment of printing by the total darkness that gives the impression of entering oneself), while on the other there is the indifference of paper, which records immediately.

F.C. The images from the two series have a distinct character resulting from their composition and style. For example, sometimes there are difficulties in understanding the materiality of the image. When applied to urban scenes, the effect is strange. The earlier reference to the cinema of Marcel Carné applies once again, and can offer illumination. For him Paris could be grasped through successive shots that overlap and even collapse into one another. What’s important is to present a certain atmosphere. In keeping with this—can we speak of a French school?—the

role of contemporary photography, a photography that is freed of its moral impulses, is to provide styling and feelings. In a certain way we have returned to the photographic project of the thirties, whose poetic and political vision of the city had little use for traditional perspective and its certainties. It instead emerges through a series of oblique lines, and is fueled by urban signs (advertising, mural painting, etc.). The anxiety that black and white celebrated is not central to your work. If there is drama, it is found elsewhere. The theater of the threatening street gives way to an exploration of another order, the possibility of renewing urban forms. Each of these “bric-à-brac,” which are presented for our reflection, must be capable of detecting and even uncovering the various elements of a construction kit. The city would no longer be a laboratory conceived solely for the satisfaction of the photographer, but would potentially become a collectively developed space. Through the intervention of this image-proposition, photography would gain a new effectiveness through the reconciliation of space as it is felt individually and endured communally. The photographer’s wanderings in the city and his practice become exemplary, and connect with reality in all its contradiction.

B.R. This reference to the cinema of Marcel Carné seems quite accurate, although this way of comprehending should apply to the world in its entirety, not just the city. As I was saying, the city is not a subject I chose.

While the “traditional shot” may seem very far removed from my practice, it is present in my everyday life. The pictures that I take with my mobile phone are like visual notes. Here we have eight balconies, but they can be considered as part of a larger whole that includes scenes from the kitchen or bathroom, portraits, landscapes, shop windows...They are attempts to transcribe epiphanies that my smartphone’s camera was unable to capture.

One evening while a little drunk at the Café de Flore, I was struck by the beauty of the sky visible through the flowered balcony and half-open windowpanes of the first floor. The photograph I took of the scene, which is of little interest, served as a starting point for the first balcony I built (172 bvd Saint-Germain, 2017, 127 x 115 cm.).

Weeks went by, and I became obsessed by balconies, walking the streets of Paris staring upward. Hence these eight balconies. Losing myself in the streets, running up against these Parisian facades that look so much alike, I was gripped by the feeling of the city as a closed and labyrinthine space. Hence the fifteen *Albums* I constructed using these photographic notes as raw material.

I mention the feelings that led me to produce this body of photographs not for the pleasure of the anecdote, but because I am the product of these feelings. I am also of my time, and this distinction that you make between urban space as individually felt and collectively endured also connects (in a broader sense) with the necessity of the individual compromising with the collective.

There’s that phrase by Man Ray: “I couldn’t help but think that since photography had freed the modern painter from the chore of faithful representation, that the latter would become a matter exclusively for photography, which would in turn become an art in its own right.” He and many others tried to lead photography toward other areas, but I think it took the coming of the digital and the Internet before photography found itself in a situation similar to the one described for painting. Today there is a very active “experimental photography” scene (in the United States and Japan for instance), one that I follow with interest, and feel a part of as an individual. I therefore believe it is important to pay the utmost attention to our personal investigations, as our time imposes its own concerns with regard to all other questions.

F.C. The references you made in your last comment are also illuminating. It appears that for you, some of the mavericks of contemporary photography would like to challenge the separation between vision and tactile perception. Sight can touch, caress, even shape. The recording of a mechanical eye, like a simple copier, only satisfies compulsive collectors, who confuse accumulation and memory. The space produced by fragments plays on traditional vision, on its colors and geometric structures. Things reflect one another as part of an accepted repetition. In the “bric-à-brac” mentioned earlier, photography is a distorting mirror, or a device for enjoyment, one that plays on the amplification of feelings.

This method says more about space than its supposed objective representation. The telescoping of new forms causes curiosity. In a time of unifying viewpoints, the attempt to liberate photographic space from constraints necessarily disrupts the common gaze. People encourage you to explain and justify a liberating photograph, when one must instead challenge once and for all the obsession with the false copy of reality.

Photography is an object—it cannot be repeated enough—an assembly of materials. When will we stop denying its specific physical and sensorial properties solely for the benefit of communication?

B.R. “For me everything disintegrated into parts; no longer would anything let itself be encompassed by one idea.” Hugo von Hofmannsthal. This quote picks up on what you evoked, this grasping of the world through fragments. I also take it to heart because the title of my first photography exhibition (*Tout se délitait en parties*, 2015) [Everything disintegrated into parts] was a direct echo of this. In this exhibition, I proposed a series of works blending classic prints and photograms, which were presented as the fragments that they were. Their tension resided in this relation between representation and the direct imprint of things. It’s in the dark that I try to establish this bond between vision and tactile perception.

In this paradoxical situation, where I’m blind, I use nothing but my sense of touch to produce objects that can later only be seen.

F.C. This is not a question. Let us call it the provisional conclusion to this interview, or the justification of this residency. In viewing the consequences of this year's BMW residency, I tell myself that French photography—if such a thing exists—has a real capacity to steadily create interesting moments only by virtue of its instability. When it takes hold comfortably, it's a caricature of itself; all you have to do is view recent "humanist photography" to be convinced. However, that which impedes it transforms it into a separate kind of expression. Thanks to an exceptional generation including Patrick Bailly Maître-Grand, Patrick Tosani, Jean-Marc Bustamante, Jean-Luc Moulène, etc., photography has rapidly invented a new tone by refusing

the marriage between simultaneity and reality, in an effort to move beyond it. In refusing "realism" the role that it has appropriated for itself, French photography has often possessed a certain edge. For a very simple reason, it has little use for the requirements of time and situation, and its logic is indifferent to chronology and incidents. Images without obvious actions, their only goal is to alter traditional points of view.

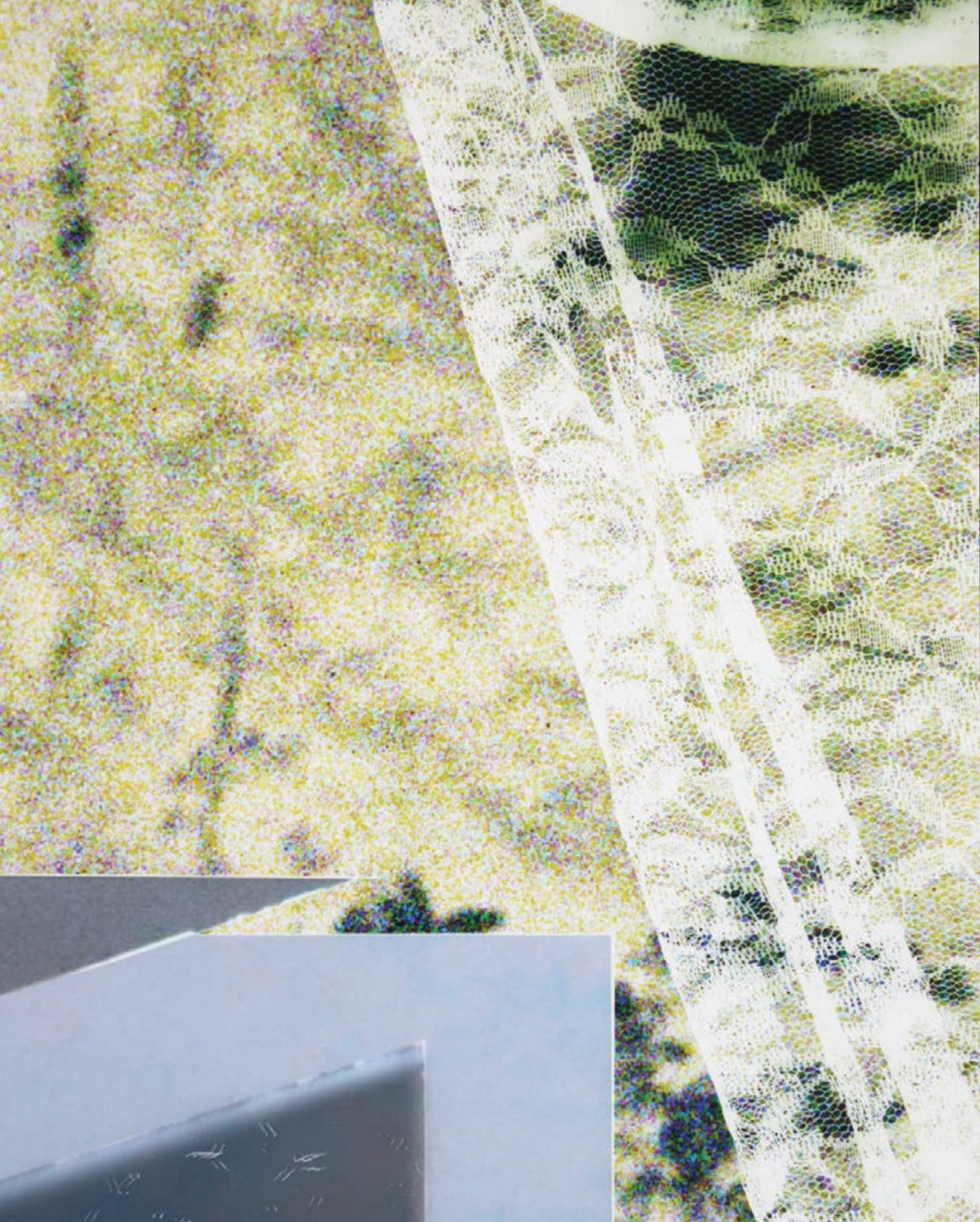
This is of course an almost caricatured summary of a certain practice and stance, one that I believe is well suited, along with sensuality, to the work you have produced.





70 boulevard Saint-Marcel, 2017
épreuve chromogène unique
240 x 127 cm





119 rue Monge, 2017
épreuve chromogène unique
195 x 127 cm

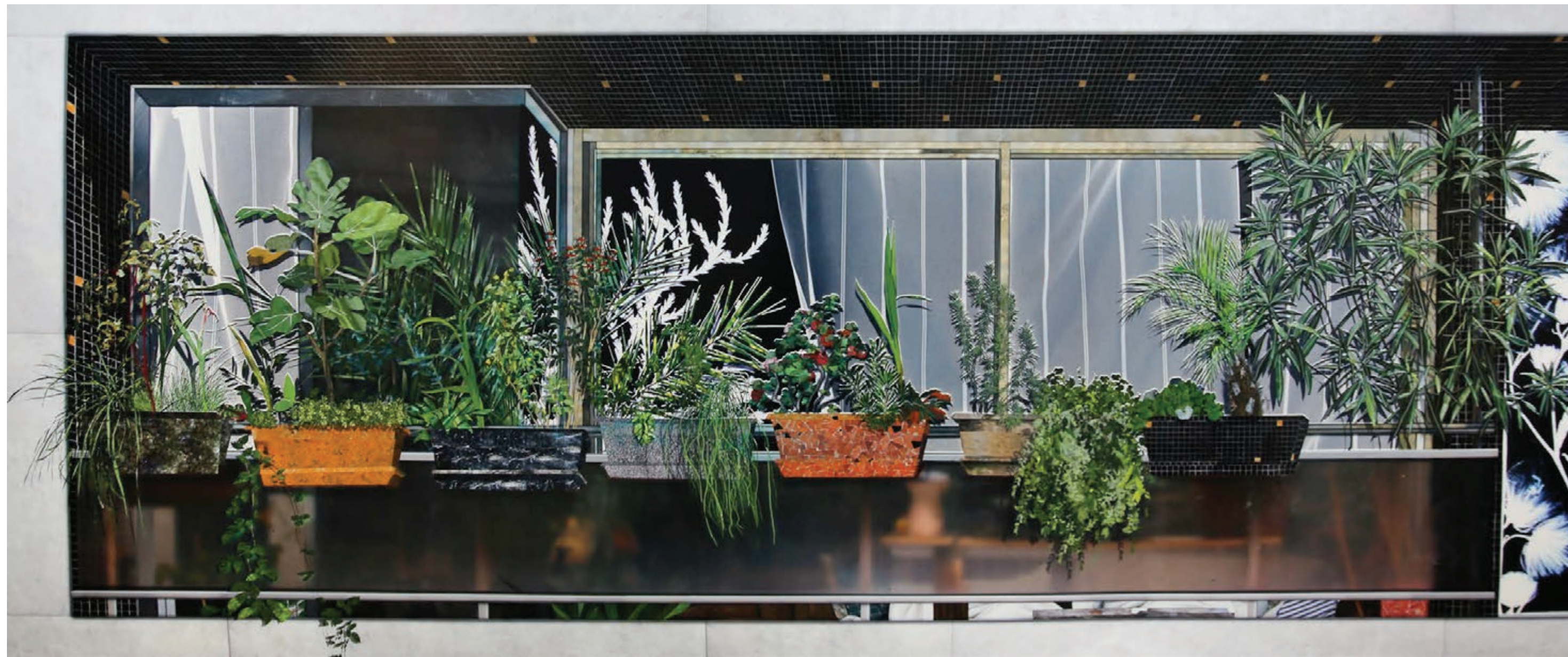


106 rue Caulaincourt, 2017
épreuve chromogène unique
127 x 174 cm





22 rue du Mont-Cenis, 2017
épreuve chromogène unique
127 x 108 cm



20 rue de l'Yvette, 2017
127 x 305 cm
épreuve chromogène unique





2 rue Raffet, 2018
épreuve chromogène unique
157 x 127 cm



17 rue Pierre Guérin, 2017
épreuve chromogène unique
127 x 96 cm





82 boulevard Saint-Marcel, 2017
épreuve chromogène unique
250 x 127 cm

« Les semaines qui suivirent, j'étais obnubilé par les balcons, et je marchais la tête en l'air à leur recherche dans les rues de Paris ; d'où ces huit balcons. Et de me perdre dans les rues, à toujours me casser le nez sur les façades parisiennes qui se ressemblent tant les unes les autres, c'est la sensation de la ville comme espace clos et labyrinthique qui m'a saisi ; d'où, ces quinze *Albums*. »

"Weeks went by, and I became obsessed by balconies, walking the streets of Paris staring upward. Hence these eight balconies. Losing myself in the streets, running up against these Parisian facades that look so much alike, I was gripped by the feeling of the city as a closed and labyrinthine space. Hence the fifteen Albums I constructed using these photographic notes as raw material."

Albums

38 *Album - I*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
70 x 70 cm

39 *Album - II*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
77 x 77 cm

40 *Album - XI*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2 ap
75 x 75 cm

41 *Album - VIII*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + ap
104 x 104 cm

42 *Album - IV*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
82 x 82 cm

43 *Album - V*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
71 x 71 cm

44 *Album - IX*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2 ap
70 x 70 cm

45 *Album - X*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + ap
74 x 74 cm

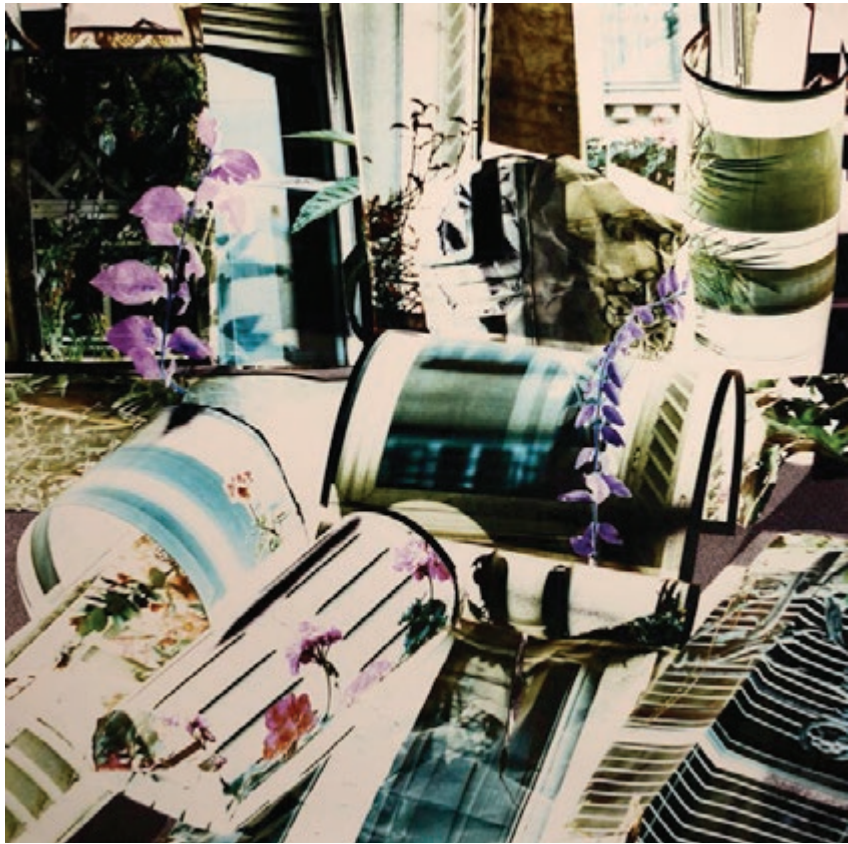
46 *Album - a*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
85 x 85 cm

47 *Album - c*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2ap
110 x 123 cm

48 *Album - d*, 2018
épreuve chromogène - 3 ex + 2 ap
121 x 127 cm
détail













Né à Montpellier en 1987, Baptiste Rabichon vit et travaille à Paris. Après des études de viticulture et d'œnologie, il rentre à l'ENSA Dijon en 2009, à l'ENSBA Lyon en 2011 et enfin à l'ENSBA Paris en 2012 où il intègre les ateliers de Claude Closky, P2F et Patrick Tosani. Il obtient son DNSAP en 2014. En 2015 il intègre le Studio national des arts contemporains (Le Fresnoy) dont il sort diplômé en 2017 avec les félicitations du jury. Il est lauréat 2017 de la Résidence BMW.

Dans un rapport aux images autant critique qu'amoureux, Baptiste Rabichon s'attelle aussi bien aux méthodes ancestrales de la photographie (photogrammes, cyanotypes, sténopés) qu'aux outils de l'imagerie moderne, qu'il tente, toujours avec la même jubilation, de pousser dans leurs retranchements.

En 2015, pour sa première exposition personnelle, *Tout se délitait en parties*, à la galerie du Crous à Paris, il présente une série de tirages, alliages de photographies et de photogrammes.

Il travaille actuellement à la réalisation de tirages, où numérique et argentique se fondent, au sein du même support.

On a pu voir ses travaux exposés en 2017 et 2018 au Fresnoy à Tourcoing, à la Collection Lambert en Avignon ou encore au Lianzhou Museum of Photography en Chine.

Born in Montpellier in 1987 Baptiste Rabichon lives and works in Paris. After oenology studies he went to the Dijon ENSA in 2009, the Lyons ENSBA in 2011 and finally the Paris ENSBA in 2012 where he attended the workshops of Claude Closky and Patrick Tosani. He graduated in 2014 from the Paris Beaux-arts school. In 2015 he enrolled in the Studio national des arts contemporains (Le Fresnoy) and graduated in 2017 with honors. Baptiste Rabichon is the 2017 laureate of the BMW Residency.

Baptiste Rabichon has a very special relationship with images which is both passionate and extremely critical. He uses traditional methods of photography (photograms, cyanotypes, pin holes) as well as state of the art photography technologies which he perfectly masters. In 2015 for his first solo exhibition *Tout se délitait en parties*, at the Crous art gallery in Paris he exhibited a series of art works mixing photographs and photograms. He actually works on a series of art works combining digital and analog photographs on the same printing.

The works of Baptiste Rabichon were exhibited in 2017 and 2018 at Le Fresnoy in Tourcoing, at the Collection Lambert in Avignon or at Lianzhou Museum of Photography in China.

D'abord merci à François Cheval pour sa générosité, son soutien et surtout son amitié !

Merci à BMW France et en particulier à Maryse Bataillard pour l'organisation de cette résidence, merci également à Chantal Nedjib et Maud Prangey pour leur accompagnement tout au long de celle-ci. Merci à Sam Stourdzé et Christoph Wiesner pour leur accueil aux Rencontres d'Arles et à Paris Photo.

Merci à Emmanuelle Vieillard pour son implication et son aide précieuse sur la scénographie de l'exposition ! Merci à Amandine Rebuffet et Camille Dumarché qui m'ont assisté durant la production.

Merci à toute la formidable équipe de l'École Gobelins, et tout particulièrement à Fabrice Laroche, Sylvie Mollet, Jérôme Jehel, Ricardo Moreno. Merci pour votre accueil, vos conseils, votre implication tout au long de ces mois de travail, merci pour tous ces beaux moments !

Merci également à Bruno Bonnabry Duval pour sa générosité, son implication et son inventivité ! Et merci à Audrey Templier pour son regard et son efficacité.

Merci aussi à Olivier Anselot du labo du Fresnoy pour son amitié, son accueil et ses conseils.

Enfin, mille mercis à Alice Robineau pour sa patience et son amour.

Firstly, I would like to thank François Cheval for his generosity, support, and especially for his friendship!

Thanks to BMW France and particularly to Maryse Bataillard for the organization of this residency, as well as to Chantal Nedjib and Maud Prangey for their assistance for its duration. Thanks to Sam Stourdzé and Christoph Wiesner for their welcome at Rencontres d'Arles and Paris Photo.

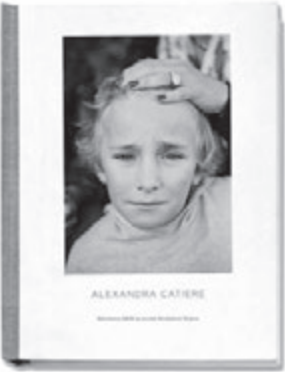
Thanks to Emmanuelle Vieillard for her involvement and assistance with the exhibition's scenography! Thanks to Amandine Rebuffet and Camille Dumarché for their help during production.

Thanks to the terrific team at l'École Gobelins, and especially to Fabrice Laroche, Sylvie Mollet, Jérôme Jehel, and Ricardo Moreno. Thanks for your welcome, advice, and involvement during these months of work, and for the many wonderful moments!

Thank you as well to Bruno Bonnabry Duval for his generosity, involvement, and inventiveness! And thanks to Audrey Templier for her remarks and effectiveness.

Thanks also to Olivier Anselot from the Fresnoy lab for his friendship, welcome, and advice.

Finally, many thanks to Alice Robineau for her patience and love.



ALEXANDRA CATIERE
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2012



MARION GRONIER
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2013



MAZACCIO & DROWILAL
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2014



NATASHA CARUANA
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2015



ALINKA ECHEVERRÍA
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2016



DUNE VARELA
Résidence BMW au musée Nicéphore Niepce. Paru en juillet 2017

