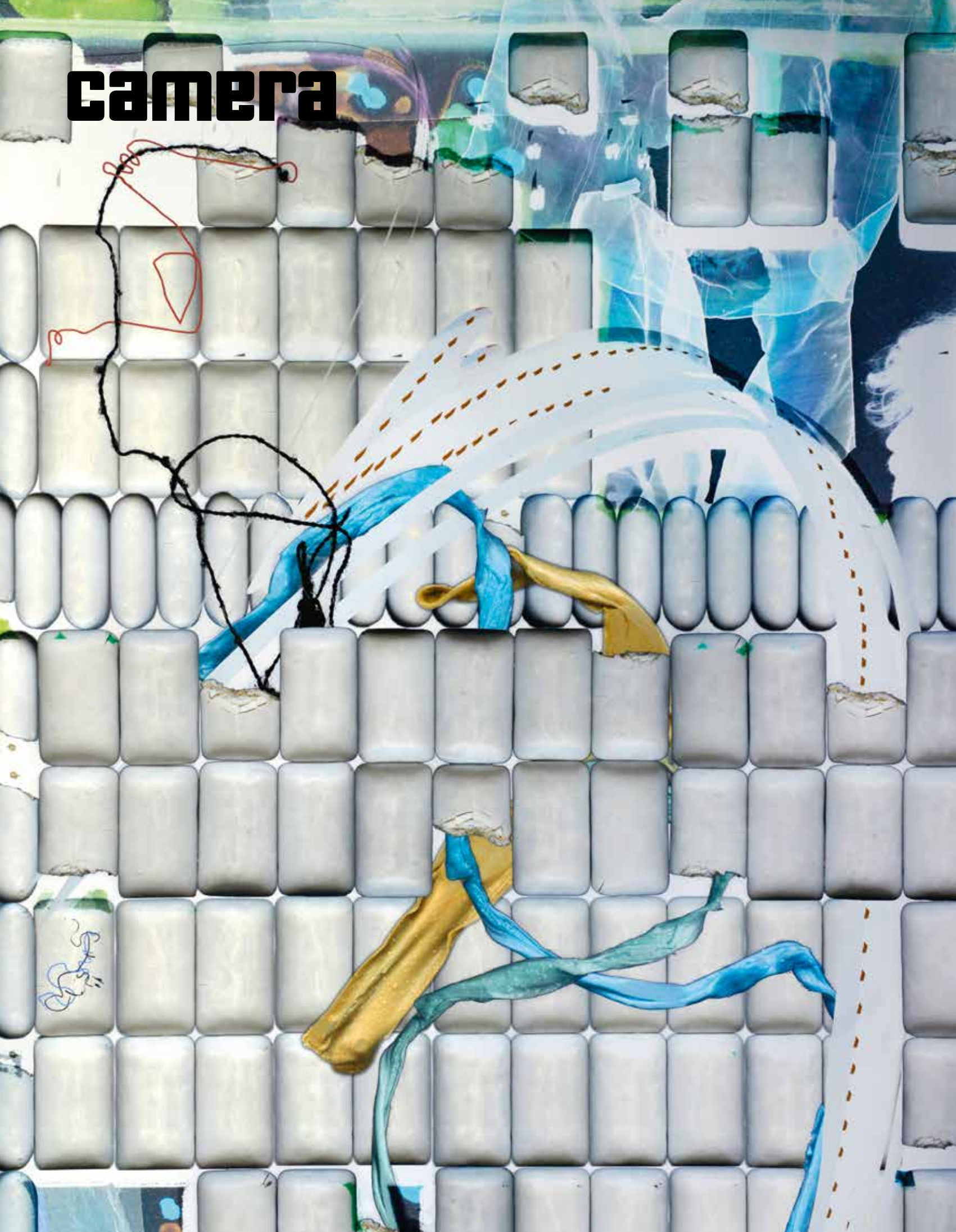


camera





camera
6^e année, déc 2018
N°23 – déc./fév. 2019

Couverture :
Baptiste Rabichon,
*Autoportrait
au Chewing-gum,
Natures mortes aux
silhouettes*, 2016

Contributeurs de ce numéro
Sandy Blin, Mikaël Faujour,
Nathalie Herschdorfer, Manon Klein,
Bernard Muntaner, Michel Poivert
et Robert Solyom

Coordination éditoriale
Marie Bonnabry Duval

Traduction
Arby Gharibian

Direction artistique
Audrey Templier

Remerciements à :
Maryse Bataillard (BMW Art & Culture),
Audrey Bazin (Galerie Particulière),
Joséphine de Bodinat (Fondation
Grésigny), Aurélie Chauffert-Yvart
(La galerie Folia), Philippe Vienot,
Félix Béroujon et Armand Mongallon
(Laboratoire Mimesis)

Crédits photographiques
Voir légendes.

Camera est publiée chaque trimestre
par : Publications Camera
136, rue Saint-Honoré, 75001 Paris

Les portfolios ont vocation à être
exposés ou édités grâce à la contribution
des partenaires de *Camera*.

Éditeur
Bruno Bonnabry Duval
edition@camera-publications.com

Publicité et partenariats
Nathalie Morel d’Arleux :
+33 (0)6 80 23 61 95
n.moreldarleux@wanadoo.fr

Diffusion
Sandrine Pasquiers
diffusion@camera-publications.com

Abonnement et achat au numéro
www.camera-publications.com
Abonnement France pour un an
(4 numéros):44 euros
Abonnement Europe pour un an
(4 numéros):48 euros
Abonnement Monde pour un an
(4 numéros):52 euros
Prix au numéro France : 12,50 euros
Prix au numéro Europe : 13,50 euros
Prix au numéro Monde : 14,50 euros
Prix au n° double France : 22 euros
Prix au n° double Europe : 24 euros
Prix au n° double Monde : 26 euros

Diffusion librairies
Pollen Diffusion : +33 (0) 43 62 08 07
www.pollen-diffusion.com

Distribution réseau presse France
et international : voir listes des points de
vente sur www.camera-publications.com

Distribution librairies
Pollen Diffusion – Difpop

Dépôt légal à parution
ISSN : 2265-4399
ISBN : 979-10-94965-15-3
Commission paritaire : 0218K91690

Photogravure
Laboratoire Mimesis (Paris)

Impression
Manufacture Deux-Ponts, Bresson (38)

Édito par Adolf Herz

Avec ce numéro, nous nous présentons au public pour la première fois. Nous aimerions dire quelques mots sur nos objectifs. Notre magazine soutiendra la photographie artistique. Nous pensons qu’il sera utile de montrer à nos lecteurs le travail d’un artiste par le biais d’une vaste sélection de reproductions de bonne qualité. Des artistes de tous les pays partageront leurs photographies. Dans chaque numéro, nous présenterons huit pages d’excellentes reproductions. Les artistes participants présenteront leurs styles artistiques dans des essais originaux. Des articles sur des sujets photographiques, écrits par des auteurs parmi les meilleurs dans ce domaine paraîtront. Dans de brefs rapports, nous commenterons tous les nouveaux développements afin que nos lecteurs puissent obtenir une vision actualisée de la photographie [...]. Nous espérons que nos efforts seront bénéfiques pour la photographie artistique et que nos lecteurs nous soutiendront.

N.D.E. : Cet extrait du premier éditorial de *Camera* fut écrit en juin 1922 par Adolf Herz quelques années après sa rencontre avec Alfred Stieglitz et les membres du groupe Photo-Sécession à New York. Il témoigne, près d’un siècle passé, de la constance des objectifs pour la revue, mais aussi de intérêt pour le sujet abordé par le présent numéro : les influences croisées entre la peinture et la photographie.

With this issue we introduce ourselves to the public for the first time. We would like to say a few words about our aims. Our magazine will support artistic photography. We thought it expedient to show our readers an artist's work through ample selections of good-quality reproductions. Artists from all countries will be sharing their pictures. Hereon in every issue we will present eight pages of good reproductions. Participating artists will present their art styles in original essays. Articles on technical photographic subjects, written by authors the best in this field, will appear in the technical section. In brief reports we will comment on all new developments so that our readers can obtain an up-to-date view of photography [...]. We hope our efforts will be conducive to the high aims of artistic photography and that our readers will support us.

Editor’s note: This excerpt taken from the first *Camera* editorial was written in June 1922 by Adolf Herz, a few years after meeting Alfred Stieglitz and members of the Photo-Secession group in New York. It bears witness, nearly a century afterward, to the constancy of the magazine’s objectives, particularly its interest for the subject explored in the current issue: the mutual influence between painting and photography.

Sommaire

- 2

Rencontre
Baptiste Rabichon
Entretien avec
Manon Klein
- 33

Champ libre
**Justin Mortimer,
Maarten Demmink
(dit Demiak),
Jérémie Lenoir,
Monique Pavlin,
Éric Manigaud,
Richard Laillier,
María Dávila Guerra,
Gunnel Wählstrand,
Guillaume Bresson
et Wang Wusheng**
Par Mikaël Faujour
- 54

Nouveaux territoires
Erik Madigan Heck
Par Nathalie
Herschdorfer
- 60

Portfolio #23
**Louis Tirilly,
Âmes en paix, 2018**
Par Mikaël Faujour
- 70

Influence #1
**Sabine Pigalle,
Timequakes, 2012
et Nightwatch, 2015**
Par Bernard Muntaner
- 74

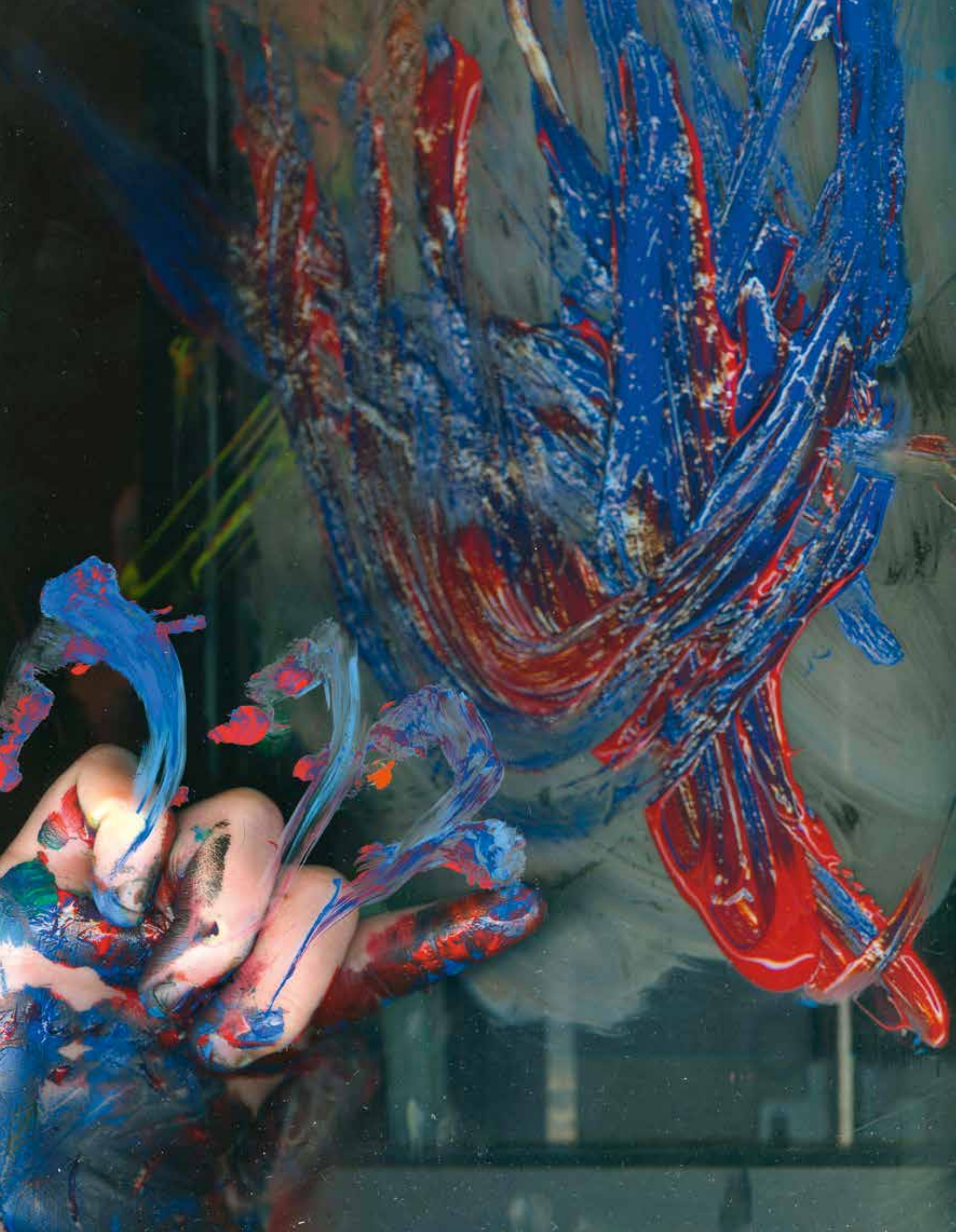
Influence #2
**André Kertész,
Distorsions, 1933**
Par Sandy Blin
- 80

Récit
**André Kertész,
Distorsions, 1984**
Par Robert Solyom
- 82

Prix & résidences
**Vasanthan Yogananthan,
A Myth of Two Souls**
Par Michel Poivert
- 91

L’Œil de Camera #1
**Thorsten Brinkmann,
Farce Satrape**
Centre Photographique
Rouen Normandie
- 92

L’Œil de Camera #2
Ingar Krauss
Camera Obscura



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 utilises 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 collectionniste 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’essaye 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’essaye 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 céruléennes 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’instantanés 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 transmetts 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 conceptua-lisait 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 genoux 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.

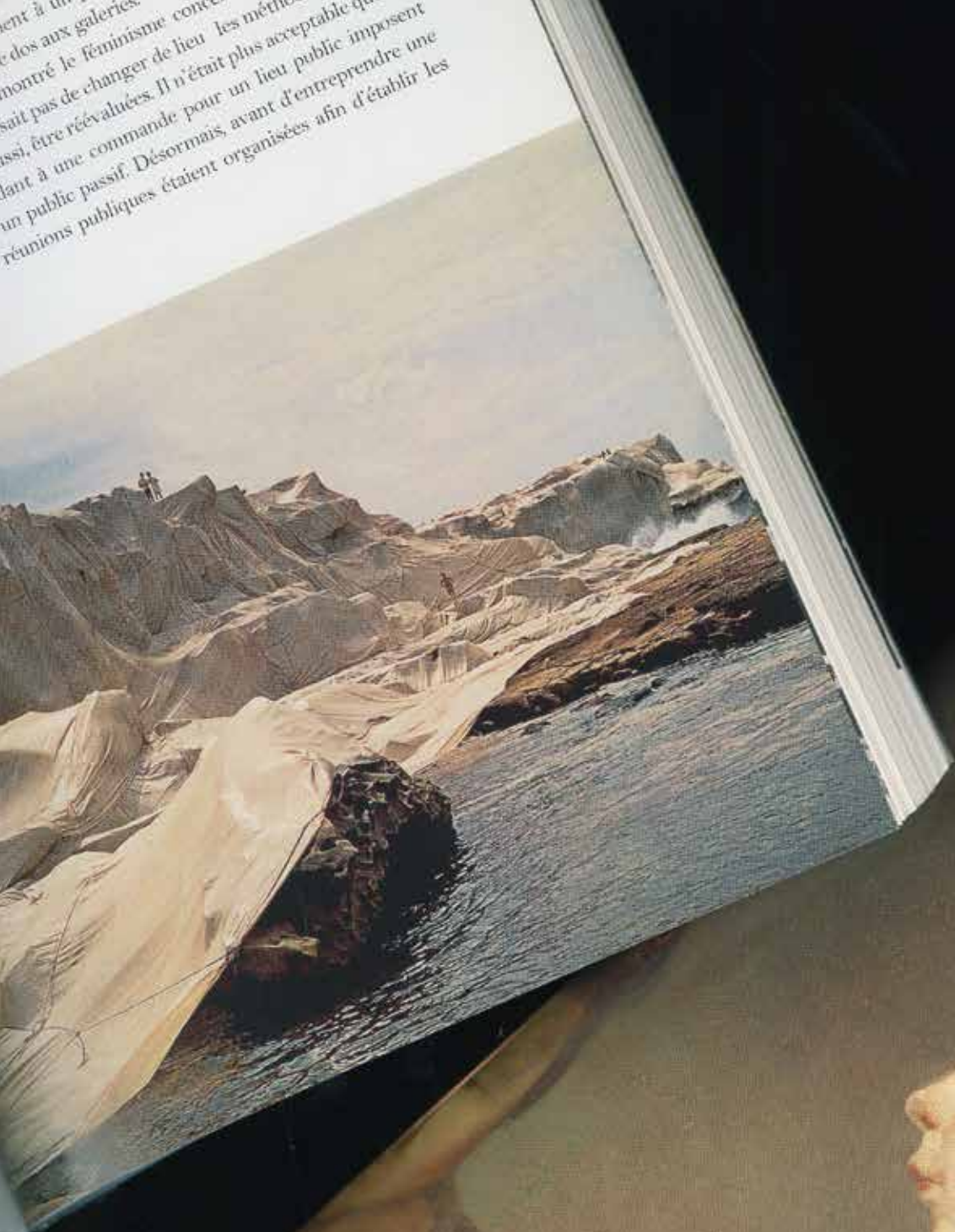


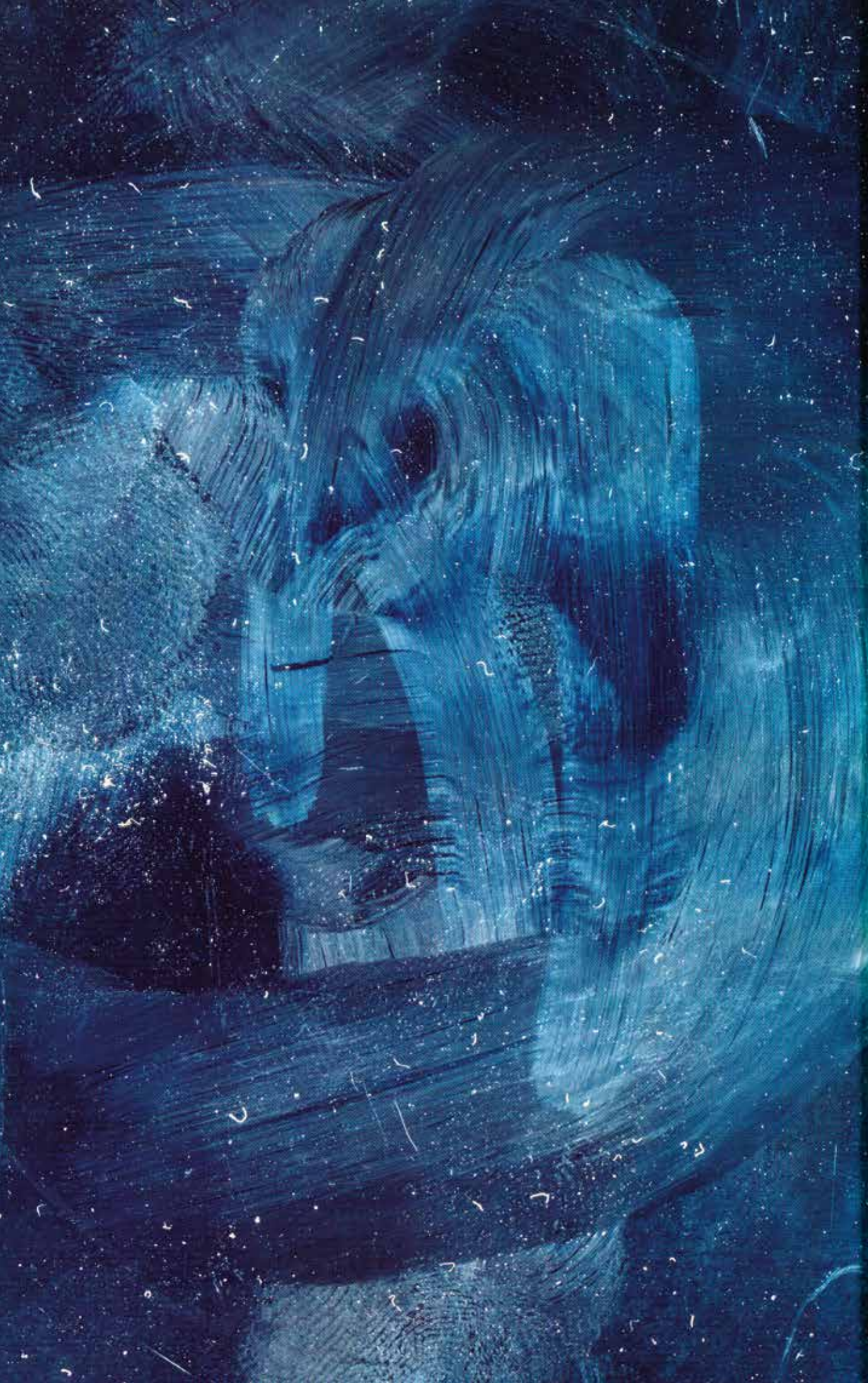
We’re beautiful like diamonds in the sky, 2016
épreuve chromogène - 30 × 1,8 m - unique
production : Le Fresnoy

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

ent à un galeries.
e dos aux galeries.
montré le féminisme conce
sait pas de changer de lieu les métho
aussi, être réévaluées. Il n'était plus acceptable qu
lant à une commande pour un lieu public imposent
un public passif. Désormais, avant d'entreprendre une
réunions publiques étaient organisées afin d'établir les





Double page précédente :
Libraries, 2015
 Éditions RVB Books
 Impressions laser - 500 pages - A4
 Extraits : p.16-17

Galaxy, 2014
 épreuve chromogène - 120 × 70 cm
 ed. 1 + 1EA

Papeteries, 2014
 impressions jet d'entre - 70 × 50 cm
 unique



Le baiser d'Alix, 2014
série *Tout se délitait en parties*
épreuve chromogène - 86 x 68 cm - unique

Polka, 2018
épreuve chromogène - 180 x 127 cm -
ed. 1 + 1EA





Les lilas, 2016
Série *Les fleurs*
épreuve chromogène - 127 x 400 cm - unique



*We're beautiful like diamonds
in the sky, 2016*
épreuve chromogène - 183 × 247 cm
unique



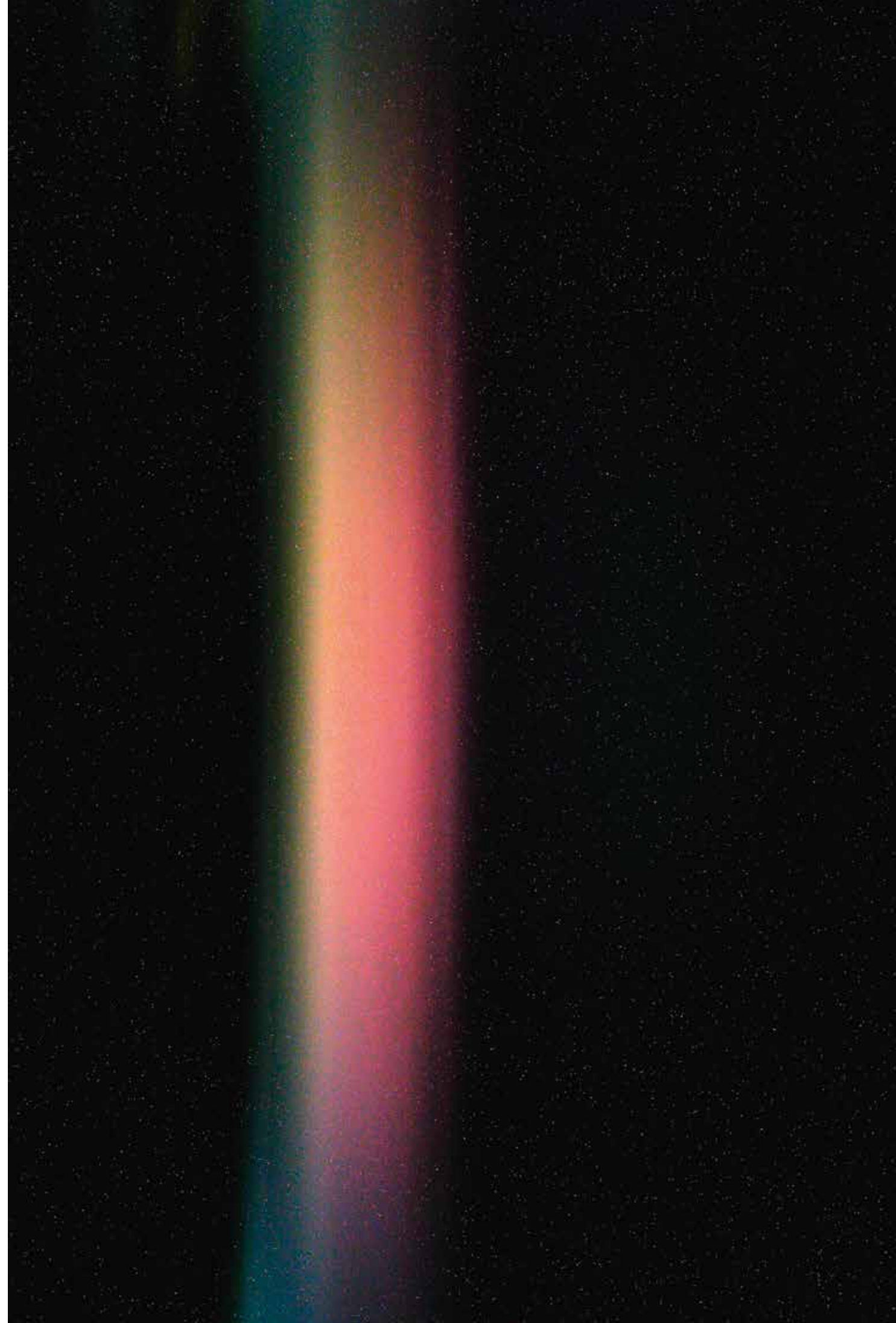
La guitare
Série *Braquages*, 2016
épreuve chromogène - 236 × 127 cm
unique





Lodhi Gardens trees, 2017
impression jet d'encre
dimensions variables - ed. 5 + 1AP

30'' de rayons X sur D610, 2017
épreuve chromogène - 127 x 90 cm
ed. 1 + 1AP
production : Le Fresnoy





17, 2018
épreuve chromogène - 195 × 127 cm
unique



Ranelagh, 2017
épreuve chromogène - 127 × 90 cm
unique



Orly, 2017
épreuve chromogène transparente - 70 x 40 cm - unique
production : Le Fresnoy

Dame de cœur, 2017
épreuve chromogène - 127 x 90 cm - unique



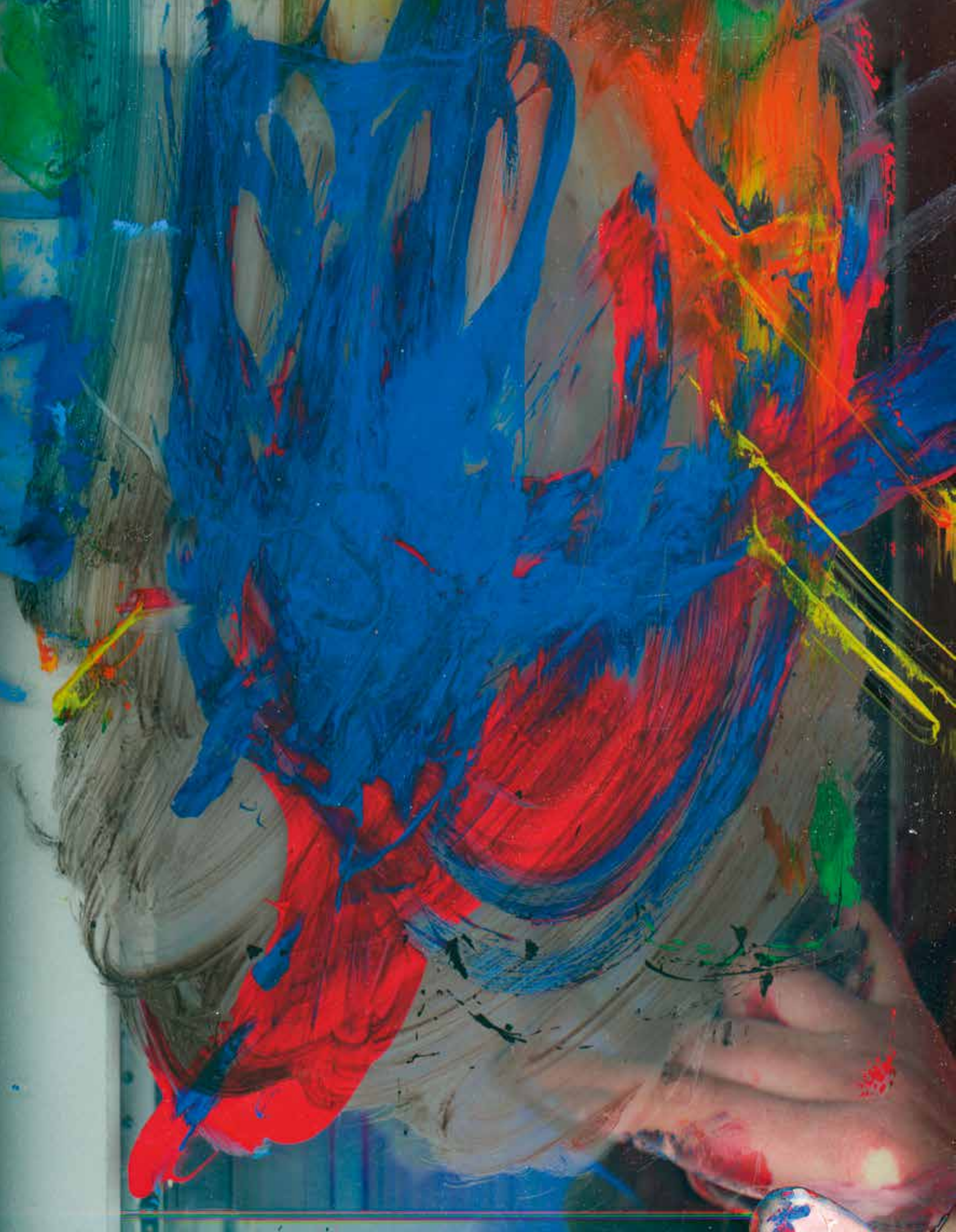


Album XI, 2018
épreuve chromogène - 75 × 75 cm
ed. 3 + 2EA

3 rue de Quatrefages, 2018
épreuve chromogène - 260 × 127 cm
unique

P.2 et/and page suivante/next page :
Chirales, 2014
2 épreuves chromogènes - 80 × 60 cm
chaque - ed. 1 + EA





Baptiste Rabichon

M I would like to begin this interview by mentioning one of your editions, *Libraries*, an assembly of pages from art history books gleaned and scanned at the library of the Beaux-Arts de Lyon during your third year there. Do you feel that you composed this work to better understand your heritage, or was it simply a pretext for esthetic experimentation?

B I constructed this body of images in 2012, but the book was only published in 2015, by RVB Books. Beginning our conversation with this piece is a good way to start, because it was the first time I felt I accomplished something that resembled real work. It was joyous. Up until this project my influences were poorly digested, and paradoxically it was in using a photocopier that I had the impression of getting away from copying, of freeing myself of everything I'd soaked in during my first years at the Beaux-Arts.

M Over 500 pages you guide us through a rare walk through a museum, in which portraits of the Virgin Mary, for instance, stand side by side with the tortured faces of Francis Bacon. It's more of an "art novel" than an art history, a fiction without a plot, other than the one established by your arrangements. For that matter, were these arrangements the result of chance, an intimate association of ideas, or did they arise from a particular order?

B A little of all three at the same time. I spent weeks in the library leafing through hundreds of books. A page would catch my attention, and I'd continue leafing through until a page from another book seemed to me to connect with the first. When this initial work was done, I initiated the process again to complete the double pages that contain the "pieces" from four different books.

M Are you familiar with Kenneth Goldsmith's expression "uncreative writing"? The poet and founder of the extraordinary online library, UbuWeb, advocates a "writing without writing," in short an art of plagiarism. He believes that the moment a choice is made as to what to reproduce, the content is inevitably reappropriated. The act of copying does not curtail our subjectivity, it can even reveal it.

B These questions were at the heart of my work at the time. My practice changed greatly after that edition. These reflections are no doubt still present, for instance in certain series such as *Les discrètes*, but more discreetly, if you will. The gesture in *Libraries* was impulsive. I told myself "copy them once and for all," and that produced something that seemed right to me.

M We see very few references to cubism in *Libraries*. It's surprising given how much your way of decomposing an object or space draws on this movement.

B Series such as *Braquages*, *Les discrètes*, and *La Voyante* were born later, when I began to combine analog and digital within the same medium. I felt that the questions that arose for me (the coexistence of multiple representations of the same thing, the friction between two opposites...) were similar to those that drove cubism, and so I alluded to it in enigmatic images.

M We do indeed see a cubist anatomy, spherical bodies, conical cutouts, and other cylindrical variations. And either in homage or as a hold-up, the titles you choose, *La Guitare* or *La Partition* [The Score] for instance, confirm this influence. You pilfer Braque's subjects, palette, and technique, and reappropriate them for the digital era.

B In these first *Braquages*, there was always the desire to mix artifice and real clues. Entirely digital textures stand next to photograms, or materials scanned in high definition. That's also an element in the approach used by the cubists: real objects rub shoulders with painting. And that's also why I leave visible the trace of the image's construction (such as magnets or tape), for they contribute to the eruption of reality within the heart of the artificial.

M It's a process you used very early on. The series *Tout se délitait en partie* [Everything Went to Pieces], which mixes traditional photographs and photograms, borrowings and imprints, also allows its handiwork to show through. By virtue of this technique and the subjects represented (a photograph of a child, an unmade hotel bed), one feels a sense of false candor. Or false confidence? You dramatize your intimate memories, just as you dramatize the tricks of your trade, that is to say without revealing their mystery.

B The title refers to a work from Hofmannsthal, "The Lord Chandos Letter," which says: "for me everything went to pieces, those pieces into other pieces, and nothing allowed itself to be defined by a concept anymore." This speaks to the stupefaction in the face of things, when they are no longer perceived by the filter of language, and seem to burst forth in all their strangeness and presence. *Tout se délitait en parties*, can also be understood as "everything becomes a subject," and this series is a succession of back-and-forths and cohabitations between my memories and my present, between images and objects, fantasy and reality. We can almost make everything out, and yet the fact that the signs of its making are present only reinforces its strangeness. Because in the end the mystery is elsewhere.

M "Everything becomes subject." This affirmation characterizes your project *Papeteries* [Stationer's Shop] as well. Your approach is almost Dadaist: in the grip of intense collectionitis, you compulsively spirited away the sheets used to test pens from innumerable stationer's shops, and then scanned and enlarged some of them. It's almost your first collaboration. How many artists are on these sheets?

B Hundreds, maybe thousands. "The greatest order in the world is like a heap of trash assembled by chance," Heraclitus asserted. A simultaneously fascinated and amused impression that there are abstract canvases by masters hidden in stationer's shops; instead of going there to buy supplies, all one has to do is collect the sheets.

M Years later, you continue to use scanners, but you've tried ones of a different kind. For you recent series *Orly*, you were able to borrow airport scanners. Inside you place simple everyday objects, worthy of still lifes, and the result brings to mind Man Ray's photograms.

B They're compositions of objects I photograph, but with an X-ray scanner, to see what happens. With first the pleasure of seeing the image on the scanner's control screen.

M So you accept that sometimes you don't know what you'll find, like a good Prince of Serendip?

B That could almost serve as a definition of art. No, I don't know what I'm going to find. But I adjust to what I learn as I go along (here, for example, how to assemble colors, connected to the density of the materials crossed by the X-rays). The scanner was built to survey the inside of our suitcases. In this series, I try on the contrary to use its poetic potential, and thereby to orient the questions it raises. Instead of stressing us out at the airport, this machine can also prompt us to ask more beautiful questions regarding our vision, our perception of an infinitesimally small part of the light spectrum.

M Your way of observing your environment reminds me of the writing of Georges Perec and his interest in the infra-ordinary.

B I don't believe that things are banal simply because they're woven into our everyday life. It's our gaze that cloaks them in banal indifference. This is inevitable, because otherwise we would be ceaselessly stupefied. I'm simply trying to make something of these instants, in which the gaze tears free of its usual torpor.

M As an interpreter of the everyday and a skilled dreamer, you create brilliant constellations out of scans of Samsung screens. On your telephone, which is turned off and emptied of all its functions, our frenetic movements become stardust. The flat surface becomes deep, we enter into a new dimension. Comic and cosmic, your cerulean *Galaxy* opens up metaphysical reflections for us, as one feels an infinite dizziness before the network and the stars.

B Yes the idea is fairly similar to *Papeteries*, although my gesture is slightly more present. We look at screens without seeing them, they're not just windows. If you look closely, they're much larger worlds. These pieces in which I transform the finger's gesture into a galaxy, or doodles into action painting, I constructed them before I discovered working in the laboratory; I think, with the limited world of my desk, I was trying to access another scale of the body or space.

M And now that your equipment makes it possible, you even take us into space. I'm thinking of the photographs from *September 15*.

B Which refers to the date when the Cassini probe entered Saturn's atmosphere.

M A new esthetic territory to be conquered? First we're caught in a vortex of light, and then led into a ballet of flying saucers. But these images are not really identifiable, as though they're torn between two temporalities. They depict a future that's painted or cobbled together, as though we don't yet have the knowledge to describe it. Perhaps because they were produced in two stages?

B The image includes artifacts I initially produced using a computer, which were created with the guidance tools generated by editing software when you deform images. Once printed, I worked on them with my hands drenched in chemicals and a bevy of light tools at my side, in order to create these pocket-sized spatial battles.

M I've remarked that your more abstract works are paradoxically the most orchestrated.

B Yes they're often more "choreographed" than the others. Everything plays out through my gesture in the dark. Yet even though the composition is important, I always leave room for a genuine physical interaction with the world. This choreography is sometimes reduced to the extreme. In *30"de rayons X sur D610* [30" of X-rays on D610], I use a camera with its lens cover on to capture darkness during the 30 seconds it takes for it to cross through an X-ray scanner. I get great pleasure in producing totally abstract pieces, with no subject other than the photographic experience.

M Which is in a way always an internal experience, as expressed by Bataille: a moment between meditation and ecstasy.

B Yes, especially when I'm in the dark, and tensed between extreme concentration and gestural abandon. It's my favorite part of the work, despite being the most exhausting. As prints require very long exposure and few physical procedures, I sometimes lie down on the ground next to the image that's being made. It's something I never tire of. The magic of a print is always where you don't expect it. It can come the first time around, or be the result of persistence. Sometimes that also what's touching.

M It's a kind of patient hunt...

B Punctuated by moments of grace.

M You also seek these moments of grace in your daily life, during your walks. Your *Balcons* is one of the results. They offer themselves to us like bouquets, compositions with ornaments that are sometimes clear, and sometimes hazy; looking closely we discover each of the details, and even feel their textures. When I first saw the series I immediately thought of Manet's *Balcon*, a painting that sparked debate, because the painter was criticized for paying more attention to the details of the flowers than to certain faces.

B The balconies are most certainly among my most pictorial works, not in their making but in how I conceived them, seeking what I though was the right way to render each detail. Classical photography "smooths" everything out. Firstly because it's an image (I can't escape that either), but also because the grain of the film or digital noise gives the same texture to everything that is represented. Reality is of course different, and that's what I tried to show for each balcony. The balustrade doesn't have the same texture as the flowerpot, the curtain, or the silhouette that traces them. It's rather surrealist or fantastical, but much closer to reality than appears. The attempt comes from the desire to retranscribe a moment of contemplation, as in *Albums*. For each balcony I tried to make the environment I felt when I observed it "for real." And this took place through the construction of all these details.

M So you preferred a description of the atmosphere of the balcony you captured to a realistic picture. It's through this play of strata and the relations created between them that you transmit to us your fiction-alized vision of the scene. We often invent narratives by observing people's inner lives, and it appears you went so far as to insert yourself within this. I believe I recognized your silhouette in one of the photographs.

B Yes, it's me again.

M For me the balcony is a prime place for voyeurism. It's a watchtower for the person who lives there, and for the stroller it's an entry into the intimacy of the unknown. The construction of your works adds to this dimension, in that it plays with the curtains and reflections, which cover and reveal. There is a constant movement of mirroring.

B Balconies are a perfect subject for my work, with what we see clearly on the outside, and what can barely be guessed at inside, that succession of shots echoing the way in which I juggle techniques, and work the image in layers.

M I have the impression that you're developing an *in situ* practice. Your work is not so much determined by a technique than by a predefined space. Sometimes you have fun frustrating the chief purpose of an airport scanner, and sometimes you take inspiration from the environment you are walking or traveling through. The work is thus imprinted with the spirit of the place, which means that when it's exhibited, it often preserves that mystery you mentioned earlier. We feel it particularly with the *Lodhi Garden Trees* series, with trees made out of dyes, motifs, and sequins inspired by your trip to India. A travel journal perhaps?

B What was extraordinary for me was that everything lives side by side. These trees no doubt show it indirectly, because what I constructed out of this trip, which was quite real, is most likely one of my most dream-like series.

M A visual joy emanates from these rhizomes, at the intersection between children's illustration and drug-induced hallucination.

B It's a little of what I felt in India. I went there for a residency in 2017 and gathered a bunch of things that I scanned while there, such as plants, or upon my return, such as fabrics, jewelry, trinkets for tourists. Then, based on representations of trees in Indian culture, I reconstructed them with images from what I'd brought back from this trip, trying to transcribe this feeling of immersion that is most likely shared by many people who visit there.

M

You built yourself a kind of heterotopia, a physical space of utopia, as conceptualized by Foucault in 1966. The garden is one of these counter-spaces, a doorway toward elsewhere: "We mustn't forget that the garden, a striking creation that is now thousands of years old, had very deep and overlapping significations in the East. (...) The garden, it's the smallest parcel in the world, and also the whole of the world. Since the end of Antiquity, the garden has been a kind of happy and universalizing heterotopia."

B

A very beautiful passage. Some of my series can be read in the same way, *Lodhi Garden Trees*, *Ranelagh*, 17^e [17th], among others. Even though it remains utopic, in my work there is an attempt to place pure mental constructs side by side with something real. These *Lodhi Garden Trees* appear to be completely frenzied, hallucinatory as you said, and yet absolutely everything of which they are made was taken from the real world.

M

Your *Fleurs* [Flowers] also comes from the real world, but it's their excessive size that gives them a particular aura. We feel like Alice in Wonderland, very small compared to these delicate monsters that have turned into your daisies, among other growths. In 17^e, we actually meet Alice, your partner, whose opaline specter combines with incredible and multicolored flora, ranging from sea green-blue to amaranthine.

B

Yes, 17^e or *Ranelagh* are like strange mirrors without silvering, in which we can distinguish everything by guessing at something else. My exhibition *Dame de cœur* [Queen of Hearts] is a reference to Lewis Carroll. Because Alice is at the center of works in 17^e, *Alice in bed*, *Still life with the queen of hearts*. When I created the latter work, either from chance or intuition, I inserted in my composition the reproduction of a queen of hearts, which a year later provided the meaning and title for this exhibition.

M

The scale used propels our bodies and thoughts to the other side of the mirror. For that matter, you use enlargement as others use black and white. For instance with your pieces of candy, which look like precious stones when they're blown up. We savor them more than with the eyes.

B

Polka is a very simple work, in which a few scraps of candy are excessively blown up, for they're projected on the paper by the light that crosses through them. The resulting image is thus very pure, without grain, and swarming with details. Even though it's technically very different, this series has connections with *Galaxy*, where an elsewhere bursts forth from the usual.

M

And in *We're Beautiful like Diamonds in the Sky*, there are diamonds that shine in the space, like a *cri du cœur*. The work greatly enlarged these adamantine stones, and sets them in flight within the Fresnoy's hall. The work's title evokes a dance, which is also created by the colored burst of diffracted light. Did you want to prove something by blowing up these gems so extremely?

B

Constructing a work that was a genuine technical challenge, based on the exhilaration of dance. I really like that song by Rihanna, and while dancing to it during a party in Roubaix, I had the idea for this cascade of diamonds. We had to build the equivalent of the film rolling systems inside cameras, but in a format that's 2m tall. It took five people five hours in total darkness just to expose the paper. It's one of my finest memories.

M

It's almost like speleology. For that matter, your relation to photography is particularly physical. You go so far as scanning bodies, faces, skin, as though you needed to make your gestures visible. In *Chirales* [Chirals] especially, your hands give a sign of your presence, and confirm their importance in the construction of the image. We see you producing the painting at the same moment as you are scanning it.

B

Chronologically, among my digital pieces, the series Chirales came right after what I call my desk pieces (*Libraries*, *Papeteries*, *Galaxy*), with which it is often compared. But scanning a telephone or a piece of paper the size of a metro ticket doesn't involve the body in the same way as wrangling with two open scanners brushed with paint, stuck between my knee and the table, with one hand embedded between the two machines, and the other handling the keyboards for two computers to activate them. I constructed this series right after my first photographs; in hindsight, I think I enjoyed transposing the gestural freedom won in the lab's darkness to the environment of my desk.

M

The result reminds me of Clouzot's *The Mystery of Picasso*. One could even say it's a fairly general impression in your work. The artist who opens up, transparent, you've made that the heart of your work.

B

I love that film. We may well see Picasso's gesture bustling about the canvas, see him touching up, appreciate his virtuosity, but the mystery is in no way dispelled. Because the mystery chiefly resides in thought.

To See:

Exhibition À *l'intérieur cet été*
Galerie Paris-Beijing - Paris
From January 24 to March 2

Exhibition *Double exposition*
Galerie Binome - Paris
From February 7 to March 16

Encounter

35