

biographie

BACHELOT & CARON

EXPOSITIONS

- 2023** «**Les Tables au Musée**», exposition personnelle dans la collection permanente du musée Fontevraud, le musée d'Art moderne - Collections nationales Martine et Léon Cligman, 25 nov. 2023 - 10 mars 2024
«**Tables de Noël**», exposition personnelle dans le réfectoire de l'abbaye de Fontevraud, 25 nov. 2023 - 10 mars 2024
«**Ce n'est pas le temps qui passe, mais nous**», group show, Palais Idéal du Facteur Cheval, juin - oct. 2023
«**Forever Experience Pommery #17**», group show, Villa Demoiselle, Domaine Vranken-Pommery, Reims
«**Paysages métaphoriques**», group show, Manifesta, Lyon
PAD Paris 2023, group show, Les Tuileries, Paris - Galerie Olivier Castaing
- 2022** «**Le serpent cosmique**», Musée de l'Hospice Comtesse, Utopia, Lille3000 Art Paris Art Fair, Grand Palais Éphémère, Paris - Galerie Olivier Castaing
- 2021** «**Par-delà le vernis**», Fondation Bullukian, group show, Lyon
«**Blooming Expérience Pommery #15**», group show, Villa Demoiselle, Domaine Vranken-Pommery, Reims
Art Paris Art Fair, Grand Palais, Paris - Galerie Olivier Castaing



- 2020** Art Paris Art Fair, Grand Palais, Paris – Galerie Olivier Castaing
« Céramiques Gourmandes » Group Show, Fondation Bernardeau, Limoges, France (commissariat d'exposition Hélène Huret et Olivier Castaing)
- 2019** « Flower Power » Group Show, La Cave, Genève, Suisse
Art Paris Art Fair, Grand Palais, Paris – Galerie Olivier Castaing
« Céramiques Gourmandes » Group Show, Fondation Bernardeau, Limoges, France
Hotel Connaught, Londres – Création de 2 décors en céramique pour le restaurant d'Hélène Darroze
- 2018** Art Paris Art Fair, Grand Palais, Paris – Galerie Olivier Castaing
- 2017** Solo show « Mille Feuilles et Batailles » – Galerie Olivier Castaing
Group show « Mille-Feuilles », Yia Art Fair Brussels 2017 – Galerie Olivier Castaing
- 2016** Group show, Yia Art Fair Paris, Carreau du Temple, Paris
Group show « Digestion » Art Paris Art Fair, Grand Palais – Galerie Olivier Castaing
Émission télévisée d'Antoine de Caunes, Canal Plus, documentaire « Bachelot et Caron »
- 2015** Group show « Après la bataille », Paris Photo, Stand Galerie Olivier Castaing
Group show « La bataille » Photo London, Galerie Olivier Castaing
« Bachelot et Caron » Pansodan Gallery, Yangoon Photo Festival, Birmanie
- 2014** Long métrage sur Bachelot & Caron « Out of Eden » Paris Photo MK2, Naïa Production
Conférence, INHA sur l'ensemble du travail des artistes
Exposition : Collection Art Pradier, Musée Nicéphore Niepce, Châlon et Phillips Auction House, Paris
Group show « Les esthétiques d'un monde désenchanté » CAC Meymac
- 2013** Exposition « Inside Job » Institut Français Berlin et Institut Français Cologne
Exposition « Vertigo » Galerie Seine 51, Paris
- 2012** Exposition « Délit d'initiés » Galerie Passage de Retz, Paris, présentée par S. Nahon
Catalogue : entretien avec Jérôme Sans et texte de Michel Poivert, Editions de la différence
- 2011** Exposition collective « Vrai ou Faux », Néerland Photomuseum, Rotterdam
Raum Linksrechts Hambourg Allemagne et Senn Gallery Vienne Autriche
Exposition collective « Non, pas ce soir » Musée d'Ixelles, Bruxelles
- 2010** Exposition collective « Simulacre et Parodies », Château d'eau, Toulouse
- 2009** Exposition collective « The Flowers of Evil », Cueto Gallery, New York
- 2008** Exposition « Crimes et Délices » Hôtel de l'Industrie, Paris – présenté

Textes

BACHELOT-CARON : DESTIN ZOMBIE DE L'ART

Michel Poivert, 2011

L'œuvre en cours des Bachelot & Caron appartient à une histoire souterraine de la photographie. Celle qui commence dès les origines du médium, avec des mises en scène archaïques pleines de théâtralité et de fables, et qui se poursuit aujourd'hui sous des formes tout aussi impures où se mêlent le pictural et le photographique. Cette histoire est avant tout celle d'une photographie immorale.

Car la photographie est affaire de morale. Non, comme on pourrait tout d'abord le croire, en raison des codes sociaux de la décence, mais parce que la photographie, sous toutes ses formes, et ses usages, a construit ses valeurs. Celles-ci se trouvent concentrées dans le respect des règles techniques et de l'esthétique qui en découle : une photographie doit être conforme à la vérité ou bien officiellement fictionnelle.

L'indistinction du vrai et du faux ne peut y être tolérée. Dès lors, on privilégie les accents naturalistes de cette image d'enregistrement : instantanée, précise et fidèle, la photographie est le serment permanent du vrai. La licence qu'elle tolère est par ailleurs infinie, tous les jeux d'images sont possibles – du montage à la mise en scène –, mais cet envers de la pratique, précisément « licencié », n'a jamais eu droit de cité pour le sens commun comme pour l'orthodoxie de la discipline photographique.

Dans un texte désormais fameux qu'il consacrait à Gérard Fromanger – « La peinture photogénique » (1973) – Michel Foucault rappelait que « ces pratiques communes de l'image, aux confins de la peinture et de la photographie; les codes

puritains de l'art l'ont désavouée au XXe siècle ». ¹

Bachelot & Caron pratiquent la photographie comme une anti-discipline. En travaillant la mise en scène et l'artifice du traitement des formes par la palette graphique, ils mettent au carré la transgression de la morale photographique : ils doublent l'artifice de la pose de celui de la retouche. Leur art consiste en l'exhibition même de l'invraisemblance. En d'autres temps, disons un siècle plus tôt, les adversaires du pictorialisme auraient hurlé : ce n'est plus de la photographie ! Fort heureusement, l'histoire a démontré depuis que la « photographie » recouvrait bien plus qu'une empreinte du réel.

Retoucheur à l'heure de la photographie numérique post-produite, metteurs en scène alors que la théâtralité est devenue un axe majeur de la photographie contemporaine, Bachelot & Caron pourraient au contraire apparaître dans une mouvance portée par le goût international. À cela prêt que leur pratique artistique est enracinée dans le lieu consacré du vernaculaire photographique : la presse de fait-divers. Certes, depuis Fakes, les récents travaux se sont émancipés des premières années d'une production entièrement dévouée au magazine *Détective*, même si Bachelot & Caron signent toujours des images pour le plus ancien illustré de faits-divers français. Néanmoins, ce lieu a été un véritable laboratoire pour les deux artistes, sans du reste qu'il n'y ait eu alors un projet ou un programme qui consistait à « passer » par la valeur d'usage de l'illustration photographique.

Et c'est en cela que leurs travaux ont acquis une manière si particulière : les images signées Bachelot & Caron s'inscrivent dans une tradition du compromis de l'image avec le choc visuel, avec le crime et les basfonds documentaires.

Leurs images n'ont rien de commun avec ce qui a été le gène « sain » de la photographie contemporaine, à savoir le prosaïsme, le retrait émotionnel, une certaine esthétique du neutre... En bref, un style qui témoignait de l'héritage précieux du conceptualisme.

À l'inverse, Bachelot & Caron ont dérivé vers une forme mutante, aux antipodes d'une culture élitaire de l'art contemporain – au bénéfice de celle des pages de *Détective* : une pornographie de la sidération. Mais l'impossibilité de penser que provoque l'image-choc est ici rejouée sur un mode esthétique, c'est-à-dire détaché de sa valeur d'usage.

L'œuvre de Bachelot & Caron s'origine ainsi dans la pratique de l'illustration auquel ils ajoutent les acquis de leurs métiers de départ, celui du décor et du costume. La construction d'images au service du récit est largement dépréciée dans une vision moderniste de l'art, elle en constitue même une forme antithétique puisqu'elle affirme son absence d'autonomie. Illustrer revient, en photographie, à entériner le vieil adage baudelairien : la photographie « humble servante » des arts et des sciences. L'illustration n'est toutefois pas le dernier degré de la trivialité qu'occupe souverainement la reproduction, à ceci près que cette dernière s'est vue requalifiée par la philosophie de l'art comme l'agent secret d'une réalité double. L'illustration, elle, demeure l'arrière-cour de l'art.

Transcender le statut de l'illustration nécessite une opération sacrificielle : abandonner le contenu et ne faire du sujet qu'un prétexte, puis tout miser sur la puissance expressive de la recherche formelle. C'est à ce prix que l'invention s'explique, sans qu'un contenu ne vienne lui disputer son primat. À cette règle générale, les Bachelot & Caron n'obéissent pourtant en rien : ils s'attaquent à la forme photographique sans rien lâcher d'une iconographie du fait-divers. Ils nous emmènent ainsi vers un onirisme cauchemardesque. D'où la présence des vampires et autres créatures inquiétantes. Il y a là quelque chose d'un Symbolisme qui aurait croisé la Série noire.

Les mises en scène de Bachelot & Caron partent du photo-choc comme genre désuet, pour affirmer ensuite leur caractère joué. Il s'agit d'image performée au sens où tout est ici mis en place pour l'image et met le spectateur dans un rapport d'extériorité à ce qu'il voit. L'image n'est pas prise, mais construite et donnée. Le document-choc n'est en rien ici exemplifié comme chez les pops (par exemple Warhol et ses « catastrophes »), il est le lieu même d'une expérience plastique.

Bachelot & Caron racontent donc des histoires. Mais ils maîtrisent l'art de contenir la narration en une seule image. Ils ont appris à réunir tous les indices du récit en une unité de temps et de lieu. Leur théâtralité obéit à la règle de l'instant prégnant dont Lessing faisait l'enjeu principal de la représentation moderne en s'appuyant sur le groupe sculpté du *Laocoon* – déjà, il s'agissait là de suggérer l'horreur de ces corps dévorés par les seuls moyens de la plastique. Chez Bachelot & Caron, cette règle préside, cet instant parfait concentre le drame – moins l'action elle-même parfois que le moment où elle se trame ou bien celui où elle se dénoue. Car en exposant leurs images celle-ci perd toute valeur d'illustration, plus aucun texte ne vint en éclairer le sens. L'esthétique du tableau vivant est la seule à pouvoir opérer sur ce mode de l'artifice. L'aveu de l'artifice, l'antinaturalisme en un mot, est nécessaire à l'exemplification du drame. L'exagération en un tableau scénique, de Diderot à Brecht et jusqu'au cinéma de la Nouvelle Vague, a toujours été le moyen de tenir en une représentation la valeur du récit, et de la rendre éventuellement didactique et à tous les coups spectaculaires.

La série des *Délits d'initiés* (*Inside job*) oriente définitivement le travail vers la problématique spectaculaire : format panoramique, scènes déployées dans l'espace public de la rue et de la scène (sportive ou mondaine). La photographie-choc pactise ici avec l'heroic fantasy. Le traitement de l'image continue à jouer sur le potentiel expressif de la postproduction, mais la complexité des scènes – où désormais s'installent des dizaines de personnages – amenuise quelque peu l'effet retouche. Il demeure néanmoins. La surface de l'image est celle d'un écorché sous vitrine ; images dont la peau retirée laisse apparaître ses

organes, soit les composés plastiques que la palette graphique a mis en évidence (couleurs outrées, floues, sacrifices de détails, etc.). Mais l'image finale étant bel et bien un tirage photographique, tous les effets se trouvent lissés. L'effet continu de surface, comme un sous-verre, entre en contradiction avec la matière visuelle qu'exprime le traitement graphique : image in vitro, pour reprendre l'analogie que faisait André Bazin lorsqu'il caractérisait l'esthétique du théâtre filmé.

La violence exercée sur le médium photographique est au moins aussi forte que celle qu'expriment les sujets traités. Ce que Bachelot & Caron font à la photographie – au corps de l'image photographique – ils l'exhibent par la violence même du fait-divers. Ils n'illustrent pas, ils interrogent la possibilité d'établir l'art dans le lieu même de la trivialité. Comme un retour de manivelle symbolique, l'œuvre de Bachelot & Caron inverse le traditionnel mouvement entre le bas et le haut (high and low) de l'art et de la culture. Alors que toute l'histoire des avant-gardes aura été celle d'une tentative de réduire (au sens martial du terme) la culture, Bachelot & Caron montrent par leurs parcours même que l'invention et la spéculation esthétiques s'expérimentent au cœur d'une presse illustrée caractéristique de l'industrie culturelle. Leur relation à l'image populaire est congénitale. Bachelot & Caron font partie d'une génération où la lutte de classe en matière d'image n'a plus de sens. Ou plus exactement, une génération pour laquelle seule compte la démocratie des images.

Si vous rencontrez les Bachelot & Caron, méfiez-vous de leur fausse ingénuité, elle est de celle qui préside aux pires forfaits. Mais à vrai dire, le mal est certainement déjà fait, car le spectateur observe, sans le savoir, les auteurs qui, de façon récurrente, mais non systématique, se mettent en scène eux-mêmes.

Leur présence s'explique pour des raisons pratiques évidentes de disponibilité du modèle, mais elle n'est pas sans enjeux symboliques : la question d'un narcissisme situé dans le récit de l'anecdote morbide n'est pas innocente. Bachelot & Caron signent ainsi le caractère réflexif de leur travail. Ils y prennent un malin plaisir comme dans l'Autoportrait, explicite ici, où la composition rejoue leur travail de prise de vue.

Dans un intérieur – l'atelier, le studio – où leurs propres images sont accrochées sur les murs, où Caron apparaît de dos et joue avec le miroir qui renvoie le reflet

d'un agresseur (quand Bachelot serre les poings prêts à en découdre) : ce sont Les Ménines bousculées par Guignol. Un jeu criard, comme le sont les couleurs, et un résumé du pari permanent des Bachelot & Caron s'y expriment : marier à jamais la tragédie et le grotesque. Les voilà donc à l'œuvre au cœur des actions sanguinaires, prenant la pose ou dévoilant leur charme. Car l'œuvre des Bachelot & Caron paye son tribut au narcissisme comme à l'érotisme. Les pin-up abondent et le crime n'est jamais assez sordide pour que ne s'y dévoilent les charmes des corps. Comme un reliquat de vie au beau milieu de la mort. Les érudits ne seront pas en reste.

Derrière presque chaque image des Bachelot & Caron se cache une référence historique – ici Velásquez, on l'a compris, là Millais, ailleurs Ingres ou bien encore Watteau. Plus fondamentalement, leur style résonne avec toute l'histoire de la peinture contemporaine qui s'est frottée à la photographie. De Richard Hamilton à Eric Fischl en passant par Gerhardt Richter ou Jacques Monory, cette peinture forme une sorte de capital qu'ils dilapident comme après avoir effectué le braquage d'un musée.

Au final, ce que m'évoquent les images de Bachelot & Caron se situe dans le dénouement du drame dépeint (au sens figuré) par Michel Houellebecq dans la carte et le territoire : la description du meurtre du héros-narrateur qui n'est autre qu'un artiste contemporain photographe nommé Houellebecq. Ce carnage digne des articles de Détective est étudié de près par un policier qui ne manque pas de références et considère que les giclées de sang rappellent la technique du dripping; « vous pensez que l'assassin aurait pu être influencé par Jackson Pollock? » s'interroge l'enquêteur... L'histoire de l'art qui était toujours inquiète de son utilité sociale sait désormais qu'elle peut être une branche de la médecine légale. Elle doit ainsi se pencher sur des meurtres qui sont la forme tragique de la survie de l'art.

En montrant parfois leurs propres corps d'artistes martyrisés dans des récits de polar, Bachelot & Caron promettent à l'art le destin des fantômes, des zombies ou des vampires : une présence nocturne, malheureuse et avide.

1. Michel Foucault La Peinture photogénique, texte du catalogue de l'exposition de Gérard Fromanger, Le Désir est partout, galerie Jeanne-Bucher, Paris, 1975.

Text

BACHELOT-CARON : ART GOES ZOMBIE

by Michel Poivert, 2011

Bachelot Caron's current project belongs to a subterranean history of photography. A history going back to the very origins of the medium, to those archaic mises en scène stuffed with melodrama and fable; a history taking its course today in equally impure jumbings of the painterly and the photographic. A history that is above all that of immoral photography. Given that photography has to do with morality. Not as we might think because of social codes and decency, but because photography, in all its forms and all its uses, has built up its own set of values. Values concentrated in the observation of technical rules and the ensuing aesthetic: a photograph has to match reality or be officially fictional. No muddling of the true with the false.

The result, for this mode of recording, was an accent on the naturalistic: speedy, exact and accurate, photography was a visual swearing on the Bible. Plus it left room for infinite licence: you could play with it at much as you liked, from montage to mise en scène; but the other side of the coin – the shift from license to licentiousness – never gained acceptance from common sense or the orthodoxy of the discipline. In "Photogenic Painting" (1975), his famous text on Gérard Fromanger, Michel Foucault reminds us of "a shared practice of the image... on the borders of photography and painting, which was to be rejected by the puritan codes of art in the twentieth century."¹

Bachelot Caron practise photography as an anti-discipline. Combining mise en scène and the craftiness of graphic palette processing,

they push transgression to the limits, overlaying artifice of pose with equally artificial retouching. Their art consists in the deliberate display of the improbable. In other times – a century ago, let's say – the enemies of Pictorialism would have howled, "That's not photography!" Fortunately history has since shown that "photography" covers more than one reality register.

Retouchers in the age of digital post-production, stage directors at a time when theatricality has become a major facet of contemporary photography, Bachelot Caron might simply seem part of an international trend. Except that their practice is rooted in vernacular photography's most classical source: the news item. True, since Fake the recent work has cut free of those early years devoted entirely to *Déetective*, even if they are still turning out material for France's oldest illustrated true crime magazine. *Déetective* turned out to be a kind of laboratory for the pair, although at the start there was no project or programme for using photo illustrations as a way of "breaking into art". This is how their work found its distinctive character: rooted in a tradition of compromise with the visually in-your-face, with crime and low-level documentary, Bachelot Caron images have nothing in common with what was once the "healthy" gene of contemporary photography – the prosiness, emotional distance and aesthetic of the neutral that bespoke the preciousness of Conceptualism. What they have done is move towards a mutant form at the opposite extreme from any Contemporary Art elitism; and they did this for *Déetective* and its pornography of doom and gloom. But the

cancelling-out of thinking begotten by the sensational image is replayed here in aesthetic mode, i.e. detached from its use value.

So the Bachelot Caron oeuvre came out of a practice of illustration enhanced by the skills of their initial trades: set design and costuming. Making images to flesh out a narrative attracts little esteem in any modernist vision of art: in its flagrant, unconcealed lack of autonomy it can even be seen as art's opposite. In the world of photography illustration seems to confirm Baudelaire's put-down of the discipline as the "humble servant" of the arts and sciences. It is not, however, the ultimate in triviality, where the prize goes to reproduction – except that the latter has been given a boost by the philosophy of art as the secret agent of some dual reality. Illustration meanwhile remains art's backyard.

Transcending the status of illustration calls for a sacrificial operation: you abandon content and approach the subject as a mere pretext, then you put your money on the expressive power of your formal explorations. This is the price to pay for displaying inventiveness, without any content to challenge its supremacy. And yet Bachelot Caron pay no heed at all to this general rule: they tackle the formal side while abandoning nothing of their news-item iconography. And lead us towards a nightmarish unreality. Which explains the presence of vampires and other disquieting creatures. As if, somewhere, Symbolism had crossed paths with noir.

Their mises en scène start out from the sensational photo as an antiquated genre, then overtly assert their own staginess. These are performed images in the sense that everything is set up in advance and the viewer is situated outside what he is seeing. The image isn't created so much as constructed and bluntly affirmed. Shock material is in no way played up the way it was by Pop artists – think Andy Warhol's Death and Disaster series. Here it is the locus of an artistic experience.

So Bachelot Caron tell stories. But they have mastered the art of compressing the narrative into a single image. They have learnt to bring together all the clues to the story in a unity of time and place. Their theatricality obeys the rule of the charged moment that Lessing made the core of modern representation

in his discussion of the Laocoon sculpture group in 1766: already he was suggesting the sheer horror of bodies being devoured solely through the means of art. In Bachelot Caron's work this is the protocol: this perfect instant concentrates the drama – although less the action, sometimes, than the moment of its taking shape, or its dénouement. Once displayed these images lose all value as illustration: there is no text to explain what they are about. Only the aesthetic of the tableau vivant is capable of functioning within this artificial mode. The avowal of artifice – antinaturalism – is vital to the exemplifying of the drama. From Diderot to Brecht and right up to the cinema of the French New Wave, exaggeration has always been the means of conveying the force of a performed narrative, of rendering it perhaps instructive and unfailingly spectacular.

The recent series *Délit d'initiés/Inside Job* set their work definitively on the path towards the spectacular: panoramic format, things happening in public and on the sporty and social scenes. Here the shock photo comes to terms with heroic fantasy. The image processing continues its play with the expressive potential of postproduction, but the complexity of the scenes – sometimes involving dozens of characters – cuts the retouched look down a little. It's still there, though. The surface is that of an *écorché* in a display cabinet: images in which the skin is drawn back to reveal the internal organs, i.e. the composites brought out by the graphic palette: overstated colours, blur, detail sacrificed, etc. But since the final image is unquestionably a photographic print, the effects are all slicked down. Like a glass mount, the uninterrupted surface is at odds with the visual matter expressed by the processing: an *in vitro* image, to borrow André Bazin's analogy for the aesthetic of filmed theatre.

The violence inflicted on the medium is at least as potent as that of the subjects. What Bachelot Caron do to photography – to the body of the photographic image – is displayed in the very brutality of the news item. They are not illustrating, they are speculating about the possibility of making art coexist with triviality. In a kind of symbolic backlash, the Bachelot Caron oeuvre reverses the traditional movement between high and low in art and culture. While the entire history of the *avant-gardes* has been that of an attempt to reduce culture

("reduce" in the military sense), the artists demonstrate that aesthetic inventiveness and speculation are being experimented with in an illustrated press typical of the culture industry. Their relationship with the popular image is congenital. Bachelot Caron belong to a generation in which the class struggle has become meaningless where images are concerned. Or more exactly, a generation for which the democracy of images is all that counts.

Should you ever encounter Bachelot Caron, beware of their false ingenuousness; it can be a source of the worst infamies. But in fact the harm has already been done, for the viewer is unknowingly observing the artists who, recurrently but not systematically, put themselves in the picture. Their presence can be explained by the obvious practical reason – their availability as models – but it has its symbolic implications as well: this slipping of narcissism into some morbid anecdote is not innocent. This is their way of signalling the reflexive character of their work. They take a malicious pleasure – explicit here in *Autoportrait* [Self-Portrait] – in having a composition replicate its own creation; or in creating an interior – the workshop or the studio – in which their own images are hung on the walls, in which Caron seen from behind plays with the mirror and its reflection of an attacker (with Bachelot clenching his fists and ready to do battle): this is *Las Meninas* given a shakeup by Mr Punch. The performance is as lurid as the colours in its summing up of the ongoing Bachelot Caron gamble: the definitive union of the tragic and the grotesque. And there they are at work in the midst of these bloody dramas, posing or laying on the charm. For the oeuvre pays its dues to both narcissism and eroticism. Pinups are everywhere and the crime is never sordid enough for bodies not to be intimately exposed. Like a residue of life in the midst of death.

Erudition chips in too. Behind almost every image lies a historical reference – Velázquez, as already mentioned, but also Millais, Ingres and even Watteau. More fundamentally, their style is resonant with the entire history of photography-inflected painting. From Richard Hamilton to Eric Fischl via Gerhard Richter and Jacques Monory, all this painting is a kind of capital they are busily squandering after having held up a museum.

In the end, what Bachelot Caron's images conjure up for me lies in the dénouement of the drama depicted (figuratively speaking) by Michel Houellebecq in *The Map and the Territory*: the description of the murder of the hero-narrator who is none other than a contemporary artist-photographer named Houellebecq. A carnage worthy of the pages of *Déetective* is scrutinised by a policeman who, seeing the splashes of blood, wonders whether the killer might have been influenced by Jackson Pollock. Always anxious about its social usefulness, art history is now reassured by the knowledge that it can be a branch of forensic medicine: its task is to examine the murders which are the tragic form of the survival of art.

By sometimes inserting their own battered artists' bodies into crime-story narratives, Bachelot Caron promise art the fate of ghosts, zombies and vampires: a nocturnal, avid, foreboding presence.

1. Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gérard Fromanger, trans. Adrian Rifkin, London, Black Dog Publishing, 1999, p. 88.

Textes

DÉLIT D'INITIÉS / INSIDE JOB

Bachelot Caron interviewés par Jérôme Sans

Jérôme Sans

Qu'est-ce qui vous a inspiré l'idée de mettre en scène et en image les faits divers, le crime et d'une certaine manière la comédie humaine ?

Bachelot Caron

Le « fait divers » est un thème comme un autre, avec, c'est vrai, un potentiel particulier car il excite la curiosité du « regardeur ». Aucun metteur en scène et conteur ne reste indifférent aux passions et pulsions des couples qui se déchirent et s'étranglent. Toutes ces vengeances, tous ces règlements de comptes offrent « aux fabricants d'images » que nous sommes une palette immense de couleurs et de formes ; à nous alors de photographeur, de voler des images, de composer et peindre ; à nous de savoir, à la façon d'un aquarelliste ou d'un graveur, comment préserver certaines plages blanches. À nous de décider à la façon d'un chef opérateur s'il faut détacher, contraster un arrière-plan, ou flouter un premier plan. Pour cette troisième exposition, nous avons décidé de quitter l'arme blanche et les pétards pour travailler au plus près du mensonge, de l'illusion, du jeu. L'idée était de dévoiler la comédie qui sous-tend le tragique. Et nous revoilà, par-ci par-là, avec un fusil et des bagarres. Quoiqu'il en soit, nous ne sommes en aucun cas des spécialistes du crime, nous ne connaissons rien à l'affaire. Pas plus qu'un peintre du xviii^e ne s'y connaissait en crucifixion. Au final, photographeur et peindre une nature fut-elle morte n'est jamais simple et réaliser des images, au premier degré si prégnant, est même une affaire bien plus compliquée qu'on ne le croit.

J. S Vous définissez vos oeuvres comme des tableaux photographiques. Qu'entendez-vous par là ?

B. C Il a fallu nommer. Le terme de tableau photographique est équivoque. Nous pouvons imaginer une explication. Tableau : quand nous mettons en scène, représentons jusqu'à la théâtralité, quand nous travaillons à la façon d'un peintre, avec de la matière et des couleurs. Nos palettes sont avant tout constituées de fragments d'images (reportages ou prises de vue réalisées en studio), de photos découpées, scannées. Nous posons, déformons, restructurons ces éléments. Photographique : quand nous nous attachons à l'enregistrement d'une trace, quand nous nous efforçons, par la prise de vue instantanée, de saisir l'instant qui précède ou celui qui suit. Notre culture picturale est à la fois nourrie d'images peintes et d'images photographiques ou cinématographiques. On nous dit souvent que nos images sont du cinéma figé, de l'arrêt sur image. D'une certaine façon, l'appellation de tableau photographique représente la synthèse de notre culture et de notre travail. Nous intégrons procédés photographiques et procédés picturaux dans la texture (huile, acrylique et palette graphique), autant que dans l'architecture de l'image. Nous jouons de la profondeur de champs, des flous... mais, et c'est là qu'il y a singularité, nous assemblons également sur une même image, qui paraît être photographie, des focales différentes, ou bien par exemple, une prise de vue en plongée ou en contre-plongée. On voit cela très bien dans « Weidmann » et « Close up ».

J. S. Comment choisissez-vous vos faits divers ?

B. C. Nous travaillons chaque semaine au service de la presse et principalement pour le « Nouveau Détective » en illustrant des faits divers qui, contrairement à ce que l'on pense, sont tous vrais et se sont quasiment tous produits dans les jours ou semaines précédant la publication. Nous collons donc à la vraisemblance des faits et au choix de la rédaction. Sur nos images plus personnelles, nous n'avons plus ce souci de coller aux faits. Mais sachant que la fiction est souvent en dessous de la réalité, il nous faut chercher du sulfureux et du corrosif pour être un jour percutants et avoir la chance d'être interviewés par Jérôme Sans. Ce n'est pas la réalité mais le réalisme qui nous concerne. La façon dont nous traitons nos sujets et dont nous usons de la matière, illustre parfaitement la frontière entre réalité et réalisme.

J. S. Pourrait-on dire que vous avez sélectionné des scènes de crime icôniques : mort dans la baignoire, le corps retrouvé nu dans les champs, dans une rivière... Une sorte d'anthologie du crime ?

B. C. Non, nous ne pouvons malheureusement pas dire ça. Nous travaillons régulièrement à des scènes de crime illustrant des histoires célèbres. C'est un rêve de prétendre à une anthologie du crime ! « Le Bain », la morte dans la baignoire, a été montré en 2005 lors de l'exposition « You don't know me ». Le nu retrouvé dans les champs, « Weidmann », qui faisait allusion au premier serial killer français, fut l'emblème de l'exposition « Crimes et Délices » en 2008 à Paris. Nous sommes souvent confrontés à l'histoire du crime et par voie de conséquence à sa représentation dans l'art. C'est peut-être ce qui donne cette impression d'anthologie. Mais ce n'est pas directement notre propos.

J. S. Êtes-vous plus particulièrement fascinés par cette idée de crime parfait ?

B. C. La question du crime parfait est intéressante mais elle ne peut ni engendrer ni résoudre les interrogations et les problèmes formels, qui restent, bien sûr, nos préoccupations essentielles. L'histoire, dans son déroulement et ses détails, ne nous intéresse que dans la mesure où elle nourrit l'image d'éléments

graphiques singuliers : un objet, l'attitude des personnages, une situation... Le crime parfait nous intéresse s'il offre un cadre à l'image parfaite.

J. S. Cette façon de reconstituer les faits ou la scène d'un crime est en quelque sorte une manière d'inscrire votre œuvre comme la mémoire d'une enquête ?

B. C. Nous ne sommes pas journalistes. L'enquête ne nous laisse pas indifférents dans la mesure où le travail du flic, qui cherche à comprendre pour donner de la matière à la justice, se rapproche de la façon que nous avons d'aller piocher des éléments. Mais, nous, nous passons nos journées à voler, copier, mentir et tricher. Nous mentons et déformons le réel pour l'ériger en fiction. Ceci dit, c'est peut-être ce que fait un enquêteur ou un journaliste ! C'est en tout cas ce que Godard suggère ; et lorsqu'il s'agit de finaliser une image, celle-ci nous renvoie une histoire proche de notre réalité et des réalités qui nous entourent. ça ne relève donc peut-être pas de la « mémoire d'une enquête », mais plutôt du souvenir d'évènements que nous n'avons pas vécu mais que la mémoire collective nous invite à mettre en images.

J. S. N'est-ce pas aussi une manière de lui donner un certain caractère fictionnel, ou du moins de remettre en doute son statut entre réel et imaginaire ?

B. C. Nous ressentons parfois de l'empathie pour les acteurs de tous ces vrais faits divers mais l'idée qui prime c'est la fiction, le cinéma, l'illustration, le théâtre. La tragédie est le support de toute forme d'écriture. La tragédie construit même la comédie et nous sommes des comédiens, nous interprétons nous-mêmes les personnages de ces histoires vraies. La fiction est un moyen légal de se confronter au crime. Cette utilisation de l'imaginaire nous permet de passer à l'acte plusieurs fois par jour sans être trop importunés. Il est vrai aussi qu'on a parfois du mal à croire ce qui est relaté dans les journaux, qu'ils soient écrits, télévisés ou maintenant diffusés sur internet. L'approche de Jacques Henric était d'ailleurs tout à fait pertinente dans le texte dont il nous a fait cadeau pour le catalogue de notre exposition « Crimes et Délices » et qu'il avait très justement intitulé « Les Chorégraphies du Mal ».

J. S. La scène de crime, plus particulièrement cet instant juste avant et après la mort, est souvent associée à un moment d'éclat et de beauté ultime, dans la peinture ou même au cinéma. Comment décririez-vous cette posture esthétique de la mort ?

B. C L'avant et l'après sont les deux moments auxquels on peut prétendre assister. Le crime lui-même, le passage à l'acte, l'instant lors duquel tout bascule, reste le « privilège » du criminel et de sa victime. La peinture, la littérature et, plus récemment le cinéma, sont sans doute des moyens de compenser l'absence d'information et de vérité sur le moment crucial. Quand on pense au visage de cette jeune fille iranienne figé, touchée par une balle en pleine manifestation, photographiée avec un téléphone portable, on réalise qu'il y a, dans cette figure de la mort, autour de cet instant précis qui nous fait dire simplement : « c'est terminé, il n'y aura plus de mouvement sur ce visage », une forme de beauté, quelque chose de sensuel. Il y a une immense émotion devant l'image qui fixe la mort au moment où celle-ci vient vous prendre. En effet, une posture esthétique de la mort est bel et bien une percutante forme d'imposture. C'est un de nos sujets favoris et nous soumettons l'hypothèse que la vie est forte quand la mort en fait partie.

J. S. Plusieurs de vos « tableaux » réunissent d'ailleurs une certaine trinité de mœurs « sexualité, crime et perversion ». Serait-ce l'éloge de la beauté du diable qui en ferait oublier sa violence ?

B. C Oui, notre travail consiste aussi à mettre en évidence le beau au cœur de l'interdit ou inversement l'immonde ou le glauque que cache la beauté. Nous adorons Paul McCarthy, qui tourne merveilleusement autour du sexe, de la perversion et qui nous choque admirablement. Contrairement à McCarthy, nous ne savons pas nous éloigner des belles images, nous avons le souci de démontrer la beauté dans l'immonde.

J. S. Vous sollicitez et mettez également en exergue le voyeurisme du spectateur quand il s'agit de meurtres, de faits divers, de sexe ; n'est-ce pas aussi une manière d'affirmer que le voyeurisme est aussi un des points d'ancrage de votre travail ?

B. C C'est évident, le voyeurisme fait partie de notre fonctionnement, et c'est un des points de vue à adopter pour celui qui veut réfléchir au monde et à la façon dont une partie du monde n'est jamais mise en lumière.

Le spectateur est un voyeur et il doit aussi avoir la posture qu'adopte l'imposteur fabricant d'image au risque d'être pris au piège. Les peintres, les photographes, les cinéastes, sont des voyeurs. Peu importe qu'ils parlent de sexe ou de violence. Ils sont des voyeurs « éclairés » tout autant que des « voyants » éclaireurs.

J. S. Vous disiez dans une interview « Il n'y a pas de différence entre un meurtre et un mariage. Tous deux participent de la même exaltation des sentiments, de la même folie ». Serait-ce une manière de rappeler qu'il est inutile de vouloir opposer la haine et l'amour, le bien et le mal car ils participent à des pulsions de puissance similaire ?

B. C Bien sûr. Eros et Thanatos. Impossible de dissocier ces deux entités.

J. S. De quel savant metteur en scène de la tragédie humaine dans la peinture classique, le cinéma ou l'art vous sentez-vous proches ?

B. C Mantegna pour son sens singulier du cadrage avec de la profondeur, de l'espace dans les images quand il joue des rapports premier plan et paysage. Giotto avec sa façon de travailler les expressions, les regards codés et la précision de ses visages. Rembrandt pour la lumière. William Klein pour sa brutalité et son énergie. Hitchcock, Kubrick, Lynch, qui sont des cinéastes du mal. La difficulté, c'est qu'il faut aussi regarder les images de nos copains, de nos enfants, toutes ces images hallucinantes que nos téléphones portables nous livrent et qui nous obligent à aller plus loin.

J. S. Vous êtes passés récemment dans vos dernières œuvres du crime au délit. Pourquoi ?

B. C Nous avons voulu aller au-delà du rapport premier plan, second plan et entrer, avec cette exposition à Londres, dans une histoire plus complexe que la simple action-fiction autour du crime. Nous voulons persuader celui qui regarde qu'il est partie prenante du crime en étant un des éléments et sujets des nombreux délits auxquels l'homme participe : le jeu, les croyances, le regard, l'argent, la nourriture et le sang mais aussi de toutes

les histoires qui nous ont été racontées et qui ont à chaque fois forcément éludé la vérité. Travailler sur le délit, sur le mensonge, c'est mettre de côté le drame, la tragédie et son côté grave, amer. Le délit implique une possibilité plus humoristique, en tous cas plus accessible. On sympathise plus facilement avec un héros arnaqueur, qu'avec un serial killer (quoique !). Spaggiari ou Guy George ? La réponse est rapide. La distance entre nos œuvres et le spectateur qui les regarde est alors tout autre. Tout d'un coup, il peut participer, intégrer l'histoire, sans en avoir peur. Quand nos tableaux n'étaient que « criminels », nous profitions allègrement de cette peur, quitte même à la provoquer ouvertement. Aujourd'hui, le challenge que nous nous imposons, par le choix d'un travail autour des thèmes liés au délit dans son sens le plus large, nous oblige à un tout autre exercice, à plus de finesse. Le crime devient potentiel. Le thème du jeu est un bon choix. Nous sommes tous joueurs.

J. S. Le délit est-il un crime potentiel ?

B. C Le délit est un crime qui n'est pas passionnel mais c'est un crime potentiel. C'est une façon plus sournoise de ne pas suivre les règles. En terme de loi, le délit n'est pas un crime. En terme de morale, c'est différent. C'est là encore une histoire de frontière entre le bien et le mal. Chaque pays a ses codes et sa façon de mesurer les actes de criminalités. La loi stipule ce qui relève du crime, du délit... Le sous-titre de cette exposition est « Délit d'initiés ». Le délit au sens juridique du terme associé à l'initiation au sens artistique.

J. S. Est-ce cette capacité morale du délit à être plus ou moins grave sur l'échelle du bien et du mal qui vous intéresse ?

B. C Oui, bien sûr. C'est la réponse à ce jeu infini de la comédie dans laquelle nous sommes plongés dès le plus jeune âge. Comme on le disait, « l'échelle morale » mène du délit au crime. Les critères dépendent forcément des émotions que font surgir les faits, la façon dont ils sont découverts, présentés, relatés.

J. S. Cette fascination pour la frontière entre le bien et le mal semble être au cœur des problématiques et des préoccupations de l'humain et donc de l'histoire de l'art ?

B. C La confusion, le mensonge, la tricherie, l'arnaque sont des sources inépuisables d'inspiration. Elles contribuent à la photogénie et à la réussite de l'image. Comment différencier le bien du mal sinon en réalisant chaque instant que nous sommes à la frontière du faux et du vrai, du mensonge et de l'intégrité. C'est en effet un sujet porteur pour l'artiste. Le principe même de création implique une remise en cause de tous les instants. Comme, en amour, certains disent « je mourrai pour toi ». Le sexe est un jeu et les amoureux des grands joueurs, non ?

J. S. Le jeu fait visiblement aussi partie de votre nouveau vocabulaire. Marcel Duchamp parlait justement de la ressemblance entre la peinture et les échecs en comparant une partie à une esquisse. Comment décririez-vous les qualités plastiques qui vous interpellent dans le jeu ?

B. C Dans le jeu, il y a de l'enjeu et de la malice. Il y a aussi une forme de lutte et de jeu dans la façon de fabriquer nos images. Nous posons les éléments de façon brutale ou stratégique pour arriver à notre fin et gagner la partie. La question est de savoir si et quand la partie est gagnée. Marjolaine pense que la partie est gagnée quand l'image produit du choc et Louis pense que la partie n'est jamais gagnée ni perdue dans la mesure où elle ne peut jamais être ni l'un ni l'autre tout à fait.

Depuis Duchamp, les règles esthétiques ont été totalement bouleversées. Beaucoup d'artistes ont un peu trop rapidement conquis ces nouveaux territoires. D'une certaine façon, Duchamp a été, et est encore « Diabolique ». Il a beaucoup joué et pas seulement aux échecs. Il s'est joué de ses contemporains et a créé une confusion dont on ne se remet toujours pas aujourd'hui. C'est sa grande force.

J. S. Quelle sera la prochaine partie ?

B. C Une image seule n'existe pas, c'est juste un coup possible. Et la partie en compte un nombre infini.

Text

DÉLIT D'INITIÉS / INSIDE JOB

Bachelot Caron interviewed by Jérôme Sans

Jérôme Sans:

What gave you the idea of re-enacting and picturing news items and crimes and, in a way, the human comedy?

Bachelot Caron

The “news item” is a subject like any other – with, it’s true, a special potential because it titillates the “watcher”. No director/storyteller is left unaffected by the passions and compulsions of couples who end up brutalising and strangling each other. All these instances of revenge and score-settling offer “image makers” like us an enormous range of chromatic and formal possibilities, and then it’s up to us to take photos and pilfer images and compose and paint; and to know when to leave certain areas blank, the way a watercolourist or an engraver does; and to opt, like a cameraman, for sharpening up the background or blurring the foreground. For this third exhibition we decided to drop the knives and guns and home in on lies and illusion and bluff. The idea was to expose the play-acting that underlies the tragic. And there we go again – sometimes anyway – with guns and fights. But whatever, we’re definitely not crime specialists: we don’t know any more about crime than a seventeenth-century painter knew about the crucifixion. When it comes to the crunch, photographing or painting a still life is never simple, and making such loaded images look convincing is a lot more complicated than you think.

J. S. You describe your works as photographic tableaux. What do you mean by that?

B. C. We had to put a name to them. The term “photographic tableau” is equivocal. Let’s take one possible explanation. First, tableau: when we do a set-up and push it to the point of theatre, when we work like a painter with texture and colours. Our palette is mainly fragments from reportages or studio shoots, or from photos that have been cut up, scanned... We pose and distort and restructure this stuff. Second, photographic: when we’re out to record the trace of something, when we’re doing our best to make an on-the-spot shoot capture the moment that actually precedes or follows the action. Our pictorial culture is fuelled at the same time by painted images and by photographic and cinematic ones. We’re often told our pictures are frozen cinema – stills. In a way the term photographic tableau expresses the synthesis of our culture with our work. We incorporate photographic and painterly methods not only into the texture of the image – with oils, acrylics, the graphic palette – but also into its architecture. We play on depth of field, on blur – but where the singularity comes in is that for the same image, which looks like a photograph, we mix in different focuses or, for example, a high or low angle shot. You can see that very clearly in Weidmann and Close Up.

J. S. How do you choose your news items?

B. C. Every week we work for the press – mainly for *Nouveau Détective* magazine – as illustrators for events which, contrary to what people think, are all actually real and have all happened just a few days or weeks before. So

Galerie Olivier Castaing

TEAM SCHOOL GALLERY

Textes

DÉLIT D'INITIÉS / INSIDE JOB

we're guided by the facts and by editorial choices. For our more personal stuff we don't have to worry about sticking to the facts. But since fiction often falls short of reality, we have to come up with a touch of scandal and subversiveness, so as to add some punch and one day have the good fortune to get interviewed by Jérôme Sans. It's not reality we're worried about, but realism. The way we tackle our subjects and use our material illustrates perfectly the boundary between reality and realism.

J. S. **Would it be right to say that in going for iconic scenes – death in the bath, the naked body found in a field or a river – you're attempting a kind of crime anthology?**

B. C. No, unfortunately we can't lay claim to that. We work regularly on illustrations of front page crimes, but pretensions to an anthology would be self-delusion. The Bath, the dead woman in the bathtub, was shown in 2005 as part of the You Don't Know Me exhibition. The naked body in the fields in Weidmann – a reference to France's first serial killer – was the emblem for the Crimes and Delights exhibition in Paris in 2008. We often find ourselves dealing with the history of crime and ergo with its depiction in art. Maybe this is what gives the impression of an anthology. But that's not our main idea – even if, this time round, we're in London, with Bonnie and Clyde the core element in an exploration of crime icons.

J. S. **Does the idea of the perfect crime hold a particular fascination for you?**

B. C. The perfect crime's an interesting notion, but not one that's going to generate or resolve the speculations and formal problems that are our ongoing concerns. The story and its unfolding and its details only interest us in as far as they provide special graphic elements for the image: some object or other, the attitudes of the characters, a certain situation – things like that. The perfect crime interests us as a possible framework for a perfect image.

J. S. **Might this recreation of the facts or the scene of a crime be a means of establishing the work as a remembered investigation?**

B. C. We're not journalists. The investigation counts for us in that the

work of the cop, who's trying to decipher things so as to give justice something to work on, is a bit like our way of digging for material. But what we do is spend our time stealing, copying, lying and cheating. We tell lies and distort reality to make it come across as fiction. But then, maybe that's what an investigator or a journalist does. That's what Godard says you should do, anyway. And when the image is finally there, it turns out to reference a story very much like our own reality and the realities that are all around us. So maybe it doesn't have anything to do with a "remembered investigation", but rather with a recollection of events we haven't lived through but which the collective memory summons us to put into picture form.

J. S. **Isn't it also a way of giving the image a kind of fictional character, or at least of creating misgivings about its mix of reality and imagination?**

B. C. Sometimes we empathise with the people involved in the actual news events, but the dominant idea is fiction, the cinema, illustration, theatre. Tragedy is the underpinning of all forms of writing. Tragedy is even the underlying structure of comedy; and we're the actors, we ourselves play the roles of the characters in these true stories. Fiction is a legal means of getting involved with crime: exploiting the imaginary realm lets us indulge our impulses several times a day without anybody really bothering us. And it's true that sometimes what the media tell you – whether it's the press, TV or the Internet – can be hard to believe. In this respect Jacques Henric got it exactly right in the text he generously wrote for our Crimes and Delights catalogue, and which he so aptly titled "Choreographies of Evil".

J. S. **The scene of the crime, and more especially the moment just before and just after the death, is often associated in painting and even in the movies with a flash of ultimate beauty. How would you describe this aestheticising of death?**

B. C. Just before and just after: those are the two moments you can claim to witness. The crime itself – the committing of the act, the moment when the balance tips – remains the "privilege" of the criminal and his victim. Painting, literature and more recently the movies are no doubt ways of making up for the lack of information and truth about

that crucial moment. When you think of the face of that Iranian girl, that frozen mobile-phone image after she's been hit by a bullet during a demonstration, you realise that in this figuring of death – in the exact moment that makes us say simply, "It's finished, movement is over for that face" – there's a form of beauty, something almost sensual. There's a wave of emotion triggered by the image that captures death at the moment when it strikes. No question, an aesthetic posture of this kind is a hard-hitting form of imposture. But it's one of our favourite subjects and our theory is that life is powerful when death is a part of it.

J. S. A number of your "tableaux" summon up a certain trinity of manners: "sexuality, crime and perversion". Might this praise of the Devil's beauty ultimately blank out his violence?

B. C. Yes. Our work also involves highlighting the beauty at the heart of the forbidden or, conversely, the disgustingness and depravity that beauty conceals. We love Paul McCarthy, who ponders over sex and perversion marvellously well and shocks us admirably. Unlike McCarthy, though, we can't cut free of the beautiful image: our concern is to de-monstrate the beauty to be found in the disgusting.

J. S. You simultaneously demand and highlight the viewer's voyeurism in respect of murders, sordid news items and sex. Isn't this a way of declaring voyeurism a cornerstone of your work?

B. C. Obviously voyeurism is part of how we function, and it's a possible point of view for someone who wants to think about the world and the way a part of that world is never brought to light. This makes the viewer a voyeur and one who has to adopt the same position as the imposter, with the same risk of falling into the trap. Painters, photographers and filmmakers are voyeurs, no matter whether it's sex or violence they're talking about. And as voyeurs they're both "enlightened" and "enlightening".

J. S. You once said in an interview, "There's no difference between a murder and a marriage. Both involve the same intensity of emotion. The same madness." Is this a way of reminding people that it's pointless to contrast hatred and love, and good and evil, because they all

draw on similarly powerful drives?

B. C. Exactly. Eros and Thanatos. Two entities that can't be dissociated.

J. S. What gifted portraitists of the human tragedy in classical painting, the cinema or art do you empathise with?

B. C. Mantegna for his very singular sense of framing and depth, for the space he creates with his interplay between foreground and landscape. Giotto for his handling of expressions and cryptic looks, and the precision of his faces. Rembrandt for light. William Klein for his brutality and energy. Hitchcock and Kubrick and Lynch for their cinema of evil. The problem is that we also have to look at images made by our friends and our children, all those hallucinatory images coming off our cell phones and driving us further and further onwards.

J. S. In your most recent works you've moved from felonies to misdemeanours. Why?

B. C. For this exhibition in London we wanted to transcend the foreground/background thing and get into something more complex than just crime action-fiction. We wanted to convince the viewer that he's a participant, one of the components and subjects of all the misdemeanours people get involved in: pretence, belief systems, perception, money, food, blood – but also all the stories we've been told and which each time have necessarily dodged around the truth. Working with misdemeanours – with lying – means scrapping drama and the seriousness and harshness of tragedy. The misdemeanour suggests possibilities that are funnier, or at least more accessible. You sympathise more readily with a hero who's a hustler than with one who's a serial killer (in theory, anyway...). Spaggiari or Guy George? You make up your mind fast. This means the distance between our works and the viewer turns into something quite different: all of a sudden the viewer can take part, embrace the story without being scared by it. When our tableaux were only "crime-related" ones, we blithely took advantage of this fear and even overtly triggered it. By opting for subjects related to the misdemeanour in the broadest sense we're facing a self-set challenge that involves a totally different exercise and greater subtlety. The crime becomes potential. The theme of play's a good one. We're all players.

J. S. Is the misdemeanour a potential crime?

B. C. The misdemeanour doesn't involve the passions, but it's a potential crime. It's a more insidious way of not sticking to the rules. In legal terms, a misdemeanour isn't a crime. In moral terms, it's a different matter: once again there's the issue of the boundary between good and evil. Every country has its own codes and its own way of gauging criminal acts. The law stipulates what comes under the headings of crime and misdemeanour. The subtitle of this exhibition is *Délit d'Initiés* ("Inside Job"): the misdemeanour in the legal sense is associated with the idea of being an insider in the artistic sense.

J. S. Is what interests you the misdemeanour as potentially more or less serious on the good and evil scale?

B. C. Absolutely. It's a reaction to the endless comedy we're caught up in from early childhood. As we were saying just now, the "moral scale" extends from the misdemeanour to the crime. The criteria depend, of course, on the emotional reactions generated by the facts: by the way they're discovered, presented, related.

J. S. Does this fascination with the boundary between good and evil seem to you a core part of humanity's issues and preoccupations and by extension of the history of art?

B. C. Hoodwinking, lying, cheating and the hustle are inexhaustible sources of inspiration. They make the image look better and work better. How can you distinguish good from evil except by being constantly aware that we live on the border between the true and the false, between lies and honesty? This is fertile ground for the artist. The creative principle as such implies calling everything into question at every moment. Sometimes lovers say, "I'd die for you." Sex is a game and lovers are great players, right?

J. S. Play is clearly another part of your new vocabulary. Marcel Duchamp spoke about the similarity between painting and chess, and compared a game of chess to a sketch. How would you describe the aesthetic aspects of play that you find challenging?

B. C. Games involve a mix of issues and mischievousness. In the making of our images there's a kind of struggle as well. We make our moves abruptly or strategically, so as to achieve our purposes and win the game. The thing is to know when the game has been won. Marjolaine thinks the game is won when the image shocks and Louis thinks it's never either won or lost, in that it can never completely be one or the other. The aesthetic rules have been stood on their head since Duchamp and a lot of artists have conquered the new ground a little too fast. In a way Duchamp was and still is "diabolical". He played a lot, and not just chess. He played with his contemporaries and set up a state of confusion that still reigns today. That's his great strength.

J. S. What will the next game be?

B. C. There's no single image. Each one is just a possible move. And every game is made up of an infinite number of moves.

Textes

LES CHORÉGRAPHIES DU MAL

Jacques Henric

Il me plaît, en ces temps d'inflation conceptuelle, d'hypertrophie théorique, de réanimations artificielles de métaphysiques épuisées, de surproduction livresque où le pathos sentimental le dispute à un sociologisme vulgaire, il me plaît que deux photographes, sans tambours doctrinaux ni trompettes transcendantales, à partir de leur seule pratique de preneurs d'images, mènent aujourd'hui une démonstration rigoureuse concernant un des problèmes qui a agité nos frères humains depuis leurs débuts et les ont constitués dans leur humanité, à peine venaient-ils d'émerger de leur nuit animale. Je veux parler de la nature des liens de l'image et de l'écrit, des représentations iconique et verbale dans leurs rapports à la pensée.

Il me plaît que ces deux créateurs d'images, Louis Bachelot et Marjolaine Caron, aient au départ trouvé pour terrain de leurs opérations, non le milieu de l'art, un milieu convenu, bien balisé, esthétiquement et idéologiquement surveillé, mais celui d'une presse dite populaire, laquelle, n'en déplaise à une intelligentsia hautaine, a ses lettres de noblesse et n'est justifiable d'aucune sorte de mépris. J'ai pour ma part, pendant des années, et je l'avoue sans honte, été un lecteur assidu de *Détective* et de *feu Radar*, dont je me souviens du slogan publicitaire : « Radar était là ! ».

Eh oui, tout est là : être là ! Là où il faut être et au moment, à l'instant, où il faut l'être. Quand on fait un travail d'information, ou quand on se consacre à une tâche littéraire ou artistique, c'est l'exigence majeure, la condition sans laquelle toute activité

d'ordre symbolique est vaine. Etre là où il faut être, c'est être au plus près de ce qui fait l'humain, au plus près de ce qui est le noyau radioactif de son humanité en même temps que de son inhumanité. Or, c'est sur le lieu et à l'instant même de la crise, du paroxysme de la crise, quand il aime à la déraison, quand il violente, mutilé, viole, massacre..., qu'il donne à voir ce qui fait la tantôt sublime tantôt atroce spécificité de l'homme, tantôt ange tantôt bête, tantôt incarnation d'un dieu en gloire tantôt image de quelque ignominieux démon. C'est être, non pas perdu, comme hélas une grande partie de la production romanesque nous y convie, dans les brumes d'une psychologie de bazar, d'une sociologie normatrice, dans les sirops d'une moraline, pour reprendre le mot de Nietzsche, dispensatrice de bons sentiments, et dans les bains émoullissants d'un humanisme abstrait, mais c'est être là à l'instant où le mari jaloux flingue sa femme qui le trompe, où la femme élimine le mari de son amant, où une mère tue son enfant, où un pédophile passe à l'acte, où le sang coule d'une gorge ouverte, où surgit d'un amas de feuillages le corps dénudé d'une jeune femme assassinée, où un homme baigne dans son sang sur les carreaux d'une salle bain, où un sadique tue une vieille femme, où des mains noient, où des mains étranglent, où des mains écrasent un crâne, enfoncent un couteau dans un ventre, appuient sur une gâchette... Homicides, infanticides, incestes, matricides, parricides, fratricides..., sexe et pulsion de mort sont à la fête. On sait depuis Freud —mais avant lui toute la littérature et l'art, depuis l'homme blessé et bandant de la grotte de Lascaux, depuis la Bible, les Tragiques grecs, la grande

poésie épique, les écrits de Sade, les films de Pasolini..., nous l'ont mis en mots et en images – que sexe et pulsion de mort sont bien les pulsions fondamentales de l'humain, qu'Eros et Thanatos sont constamment au poste de commande. Bachelot et Caron, sollicités par l'hebdo qui chaque semaine, comme un peintre fonce au motif – sauf qu'en l'occurrence le motif n'est pas une perspective de vertes collines, d'accueillants sous-bois, mais le spectacle de corps humains bien saignants – mettent en scène le moment tragique, l'instant ultime, le passage à l'acte irréversible, l'irrévocable et irrémédiable saut dans l'abîme sans fond du Mal, où le conflit entre les deux forces antagonistes qui régissent le psychisme vient d'atteindre son acmé et de bouleverser des destins. .

« Il n'y pas tant de différence que ça entre un meurtre et un mariage. Tous deux participent de la même exaltation des sentiments. De la même folie », déclarait Louis Bachelot lors d'une interview. Belle lucidité que de pointer ainsi que la famille, comme l'écrivit Aristote, est le « nœud tragique » par excellence. Les scènes de crime mises en image par Bachelot Caron ne se sont pas nécessairement produites au sein du cocon familial, mais toutes ont leur origine (relire, j'y reviens, Homère, Sophocle, Euripide, et Freud) dans ce nid grouillant de vipères où se préparent les charniers à venir, y compris les charniers de masse dont l'Histoire a été prodigue. Aux diverses hypothèses selon lesquelles au début aurait été le Verbe (Bible), l'Émotion (Céline), le Sexe (Calaferte), l'Amour (les Évangiles), en manquait une : au début aurait été la Haine, laquelle aurait précédé l'Amour. Spinoza, dans l'Éthique : « L'amour serait moins grand si la haine ne l'avait précédé ». C'est l'horreur d'abord éprouvée par la Belle pour la Bête qui la lui fera aimer à la folie. Ce n'est pas gai, direz-vous. Qui a dit que la mission de l'écrivain, de l'artiste, était de nous bourrer le mou avec de gentilles comptines sur l'amour-toujours et sur la bonté innée de l'homme ? Qui a dit que penser le mal, et le mettre crûment sous nos yeux, comme le font Bachelot et Caron, n'avait rien d'une épreuve bouleversante ? Qui a dit que l'écrivain, ou l'artiste, en quête de la vérité, avait mieux à faire qu'à se lancer ans le repérage des dévastations de l'amour ? Qui a dit que les lieux perdus, un sous-bois, une carrière, un chemin de terre, une cuisine ou une salle de bain minables, seraient les moins adaptés à l'explosion de la grande

furie de l'homme pour l'homme ? Le fait dit divers n'est divers que dans ses procédures. Dans son fond, dans son essence, il est un, comme j'ai tenté de le montrer plus haut. La force du travail de Bachelot et Caron est précisément de mettre en évidence, par les choix de la mise en scène (choix de l'espace, du cadrage, de la perspective, des acteurs, de leur gestuelle...), puis par leur intervention sur le cliché photographique via l'ordinateur, que dans leur infinie diversité (lieux, motifs et modes de la tuerie, personnalités des criminels...) les scènes sont à la fois infiniment substituables les unes aux autres et sont toutes, paradoxalement, d'une tonalité, d'une puissance expressive différentes, et toutes, donc, d'une singularité absolue.

Radar était là ! Détective était là ! Pour chaque fait divers, Bachelot Caron sont-ils là, eux aussi ? Pas vraiment. D'ailleurs ni Radar, hier, ni Détective aujourd'hui, ne sont évidemment présents quand le crime se commet. Ils arrivent après la bataille, si je puis dire, on la leur raconte, ils en font un article et commandent une illustration. Bachelot et Caron sont encore moins là puisqu'ils travaillent dans des après-coups et à partir de filtres, dont le récit oral des témoins puis l'article rédigé par le journaliste, et c'est alors seulement qu'ils sont sollicités, non de dessiner la scène comme il était de coutume de faire auparavant dans ce type de magazines, mais de la mettre en image photographique, en la reconstituant à l'aide d'acteurs bénévoles (leurs enfants, leurs amis, leurs voisins, ou eux-mêmes). Et c'est là, j'en reviens au début de mon texte, que se joue un des féconds conflits qui ont nourri au long des siècles la théologie, la philosophie et la pensée de l'art : le conflit entre l'écrit et l'image. Qui est le premier, le mot, l'image ? Lequel est le plus chargé de sens ? Lequel a le plus d'impact émotionnel et est porteur de plus d'informations ? Slogan publicitaire de Paris-Match : « Le poids des mots, le choc des images ». Faut-il penser les choses en termes de compétition, de conflit, ou, comme le suggère Paris-Match (mais aussi Détective ?), comme un signalé coup de main que le récit écrit et son illustration imagée se donnent l'un à l'autre ? Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, les Pères de l'Église, eux, avaient tranché : « L'œil est la pierre de touche ». Priorité est ainsi donnée au visuel, et un encouragement à la création artistique. Oublié l'interdit biblique premier de la figuration non seulement de Dieu,

mais, comme il est dit dans la Genèse, de tout ce est sur terre et dans les Cieux. Le dogme de l'incarnation, un Dieu fait homme, fait à l'image de l'homme, rend désormais possible la figuration de la divinité et donne un formidable essor à la peinture, à la sculpture à tous les arts visuels. La grande peinture occidentale, dans ses périodes les plus fécondes, la Renaissance, le Baroque, va peupler au cours des siècles églises et musées. Il y aura bien des coups d'arrêt dus à des mouvements iconoclastes nés au sein même du christianisme. Pour saint Bernard, l'image est un substitut inférieur de l'écrit et doit s'effacer devant. La Querelle des Images à Byzance, au 7^e et au 8^e siècles, est à l'origine de guerres meurtrières et de destructions massives d'œuvres d'art ; la Réforme se caractérise également par une idéologie iconophobe, Calvin encore plus enragé que Luther dans sa haine phobique des images. La Terreur révolutionnaire de 1793 n'y alla pas, elle aussi, de main-morte dans saccage : décapitations des sculptures de saints ornant le fronton des églises. Et les intégrismes religieux d'aujourd'hui, dont le plus virulent d'entre eux, l'islamisme, maintiennent la sinistre tradition (cf. la récente affaire des caricatures de Mahomet). C'est dire que nos deux artistes, Louis Bachelot et Marjolaine Caron, dans ces lointaines époques troublées (et aujourd'hui dans certains zones du monde sous emprise religieuse), auraient eu du mouron à se faire, ils auraient été, au mieux mis au chômage, au pire, eux et leurs images, balancés dans quelque décharge (beau sujet pour un Détective de l'époque !). Sûr que saint Bernard serait sorti furibard de son abbaye cistercienne et leur aurait lancé : « Pourquoi peignez-vous ce qu'il est nécessaire de piétiner ? », et qu'avec Calvin, leurs « vilénies » les auraient conduits sur le bûcher où périt Michel Servet. Mais Dieu des arts merci ! les réactions à ces courants nihilistes furent toujours vigoureuses et, à plus ou moins longue échéance, victorieuses. La Contre-Réforme (que Philippe Sollers souhaite nommer plus justement la Révolution catholique) en fut une, et si je le rappelle ici, c'est que travail de Bachelot Caron me semble se situer dans l'esprit de cet art baroque qui fit la grandeur de l'Europe au 18^e siècle.

La grande affaire du baroque, comme pour Bachelot et Caron aujourd'hui, n'était-elle pas celle de l'être du paraître, de la nature et de l'artificiel, celle du vrai et du faux ? Et cette problématique du baroque ne renvoie-t-elle à celle, générale, de l'art

? Comment faire du vrai plus vrai que le vrai avec du faux, vu que le vrai n'est pas plus vrai, ni faux, que le faux, et le faux pas plus faux, ni vrai, que le vrai. Le faux – ces photographies reconstituant un événement vrai – passe au donc service du vrai, mais ce vrai n'est-il pas déjà un vrai faux puisque ce n'est pas le réel vrai que met en scène la photo mais un récit de l'événement, donc déjà un faux vrai ou un vrai faux. Voilà de quoi donner le tournis au spectateur et au commentateur des clichés exposés dans cet Hôtel de l'industrie, pris qu'ils sont dans l'entrelacs de l'authenticité et de la fable, d'une mimesis (ces acteurs mis en scène) poussée au-delà de la ressemblance (outrance du jeu, des expressions), d'une aventure singulière d'un événement réel devenu fiction, laquelle se déguise en histoire vraie, d'un mirage perçu comme l'avènement de la vérité, d'une série de mises à mort, les réelles, les racontées, et l'ultime qui est la mise à mort qu'est toute prise de vue photographique, temps à jamais arrêté par l'instantané.

« Ils ont des yeux pour ne pas voir » dit l'Évangile. Eh bien, il y a dans une province reculée de France ces deux photographes, Marjolaine Caron et Louis Bachelot, qui relèvent le défi : « Ils » ne veulent pas voir ? Ah bon ! alors, avec appareil photo et ordinateur, on va le leur montrer ! Mais « ils », c'est qui ? « Ils », c'est nous tous, c'est vous, c'est moi. Et voir quoi ? Ce que tout homme d'images digne de ce nom, peintre, cinéaste, photographe, vidéaste, devrait nous mettre constamment sous le nez, à savoir ce « quelque chose », dont parle Lacan, qui se résume ainsi : « tu veux regarder, eh bien, vois donc ça » ! ». Et Lacan de poser la question : « Pourquoi l'œil comme organe à nourrir, l'œil plein de voracité, est-il le mauvais œil, jamais le bon ? (...) Je veux dire que celui qui regarde est amené par la peinture à poser bas son regard. À le poser bas, plus bas que le ventre, à le poser si bas que c'est le déposer, comme on dit déposez les armes ! ». Ce n'est pas l'ange qui est donné à voir, mais la bête, plutôt celui qui sait se montrer pire que la bête : l'homme ». « L'homme, écrit Georges Bataille, est le seul animal qui tue ses semblables avec fureur et obstination (...) Mais il est aussi le seul que la mort de ses semblables trouble d'une manière absolument déchirante ». Ce sont ces deux affects qu'un geste d'art doit donner à voir. Diriger l'objectif vers le plus « bas » de l'humain (sa part liée au Mal), et par un savant travail sur l'image, communiquer

à celle-ci la force d'une sommation. « Déposez les armes ! », tel peut-être, loin de tout pathos moral, la possible leçon des œuvres de Bachelot Caron, dont le beauté formelle rédime la violence du contenu.

Homo in imagine ambulat. « L'homme marche dans l'image » Psaume (38-11). Prenons le verbe marcher dans deux de ses possibles sens : le propre, le figuré. Le propre : mettre un pied devant l'autre, avancer... Puissance des images : comme Diderot qui, visitant les Salons, ne se contentait pas d'admirer un tableau de l'extérieur, mais pénétrait à l'intérieur, se déplaçait dans son espace, côtoyait les personnages peints, nous entrons dans la pièce où le tueur Thierry Paulin vient d'assassiner sa énième vieille dame, nous approchons de la table ronde, tournons autour, examinons le cadavre affalé sur le fauteuil ; là, nous marchons dans la carrière, les pieds dans la boue d'hiver, passons devant le corps de la jeune femme morte, nous retenant de recouvrir ses jambes dénudées, et nous nous dirigeons vers l'ouvrier casqué pour le questionner sur les circonstances du crime, s'il en a été témoin ; là, dans Open Way, nous ne marchons, pas, nous courons derrière l'homme au fusil et la femme qui semble fuir devant lui, allons-nous les rattraper, empêcher le type de la flinguer parce qu'il aurait découvert qu'elle avait un amant ?... Nous nous racontons les histoires, nous brodons dessus, y rajoutons nos peurs, nos désirs, nos phobies, nos fantasmes, nous vivons les scènes, émotionnellement, disons (second sens du mot, figuré), nous « marchons », nous croyons à l'histoire mais sans y croire vraiment. Est-ce une histoire vraie transformée en fiction, ou une fiction déguisée en histoire vraie ? À l'origine, on le sait, c'est bien du vrai, du vécu, mais le voilà sous nos yeux, restitué avec une malicieuse touche grand-guignol. Les esthétiques du baroque et de l'expressionnisme, conjuguant leurs efforts, font ici merveille. Maupassant qui, pour traiter dans ses livres, les scènes d'horreur, de viols et de crimes en tous genres, disait aspirer à une « vision plus complète que la réalité même », aurait été servi avec les tableaux (qualifions-les plus proprement ainsi ces photos grand format) de Bachelot Caron. Mais, ce partisan d'une littérature naturaliste, aurait-il été sensible à l'évidente touche d'humour dans le regard, avec laquelle Louis Bachelot et sa collaboratrice et modèle Marjolaine Caron appréhendent le réel le plus dramatique, le plus noir ?

Pendant des siècles, en occident, la peinture a eu une modeste fonction narrative (ce qui l'empêchait d'être souvent à l'origine d'authentiques chefs-d'œuvre artistiques). Elle s'adressait prioritairement à ceux qui ne savaient pas lire et à qui on devait enseigner l'histoire sainte. Les images dans les églises remédiaient ainsi au déficit du texte écrit. Encore ne fallait-il pas que ces peintures fussent l'objet d'adorations intempestives. Seule l'hostie, vrai corps du Christ, pouvait aspirer à ce statut, pas les images. Différence sur ce point entre la religion orthodoxe (qui fait, des icônes, des objets d'adoration) et la catholique, apostolique et romaine. Charlemagne et les très savants théologiens carolingiens, dans le débat déjà évoqué par moi précédemment, entre iconoclastes et iconodules, adoptèrent la plus sage des attitudes : les images ne méritaient ni cet excès d'hommage (objets de vénération), ni cette indignité (suppôts du diable). Un couillon d'évêque de Marseille, en 599, craignant que ses ouailles se mettent à se prosterner devant les peintures de saints accrochées aux murs des églises en commanda la destruction. Il se fit aussitôt sonner les cloches par son pape, Grégoire le Grand, qui le somma d'arrêter ses actes de vandalisme. « Une chose est en effet, lui écrit-il, d'adorer une peinture, une autre d'apprendre par une « histoire » (historia, une image narrative) peinte, ce qu'il faut adorer. Et ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux incultes (idiotis) qui la regardent ». L'image doit avoir une valeur informative et didactique dont les « idiotis » doivent faire leur profit.

Sachons gré à Détective de n'avoir pas oublié les idiots que nous sommes en ne négligeant pas d'adjoindre aux articles relatant les faits divers les images qui les illustrent. Cela nous vaut aujourd'hui de nous trouver face à ces superbes photos-tableaux de Bachelot Caron. Miracle accompli : le vil plomb de l'information a été transmué en or de l'art, l'horreur a fait place à la beauté. Les armes ont été déposées. Que les idiots que nous sommes, et en cela très humains, prennent leur pied à entrer dans ces visions d'enfer, à jouir de leurs singulières beautés !

Galerie Olivier Castaing

TEAM SCHOOL GALLERY

322 rue Saint-Martin, 75003 Paris
M° Strasbourg-Saint-Denis
+33 (0)142 717 820
olivier.schoolgallery@gmail.com

www.schoolgallery.fr