

entretien

Matthieu Boucherit

avec Étienne Hatt

DANS L'ÉCONOMIE DES AFFECTS

Déplacements (2017-2020), Acrylique sur toiles,
740 x 20 x 25 cm (version contextuelle), Exposition
"Jardinons les Possibles", Grandes Serres de Pantin,
Nuit Blanche 2019.



Matthieu Boucherit, je l'avais rencontré en 2018 à l'occasion de son exposition *Darkroom in Use* à la galerie Valérie Delaunay à Paris. J'avais été frappé par la nécessité qui l'animait de se colleter avec ces images d'actualité qu'on ne voit plus ou qu'on préfère ne pas voir. Les *Blessures* (2008-18) avaient particulièrement retenu mon attention. C'était une série d'images de presse dont il avait effacé les détails violents avant d'en obtenir de petits tirages qu'il avait disposés en grille. Plusieurs avaient été prises par des photographes célèbres comme James Nachtwey qui bénéficiait alors d'une exposition à la Maison européenne de la photographie. On pouvait y voir, servi par une scénographie dramatisante et un format imposant, son fameux portrait de rescapé hutu au profil lacéré par des coups de machette. Ce visage, on le retrouvait dans la grille des *Blessures* mais, cette fois, dépourvu de cicatrices. La présence simultanée de ces deux images posait une douloureuse question : si les images de presse ne peuvent changer le monde, en est-on réduit à les réparer ? Cette question revient bien sûr dans cet entretien qui fait suite à deux années d'échanges réguliers, notamment dans le cadre de l'accompagnement de la bourse de recherche-crédation du Collège international de photographie du Grand Paris dont Matthieu Boucherit a été l'un des lauréats.

Étienne Hatt : Le travail le plus ancien référencé sur ton site est une mosaïque de visages peints d'après des photographies prises pour la plupart dans des morgues (Motifs, 2006-11). Qu'est-ce qui t'a poussé vers ce type d'images ?

Matthieu Boucherit : Nous étions en 2005, beaucoup de magazines de presse diffusaient des clichés terribles de conflits, où la mort était encore très frontale. Je découvrais Internet, ses blogs douteux et son « flux d'images ». J'étais en quête de réponses, de sens. J'ai donc pris la mort, la peau, le dernier portrait comme des sujets de peinture. Portrait après portrait, une distance s'est installée. Je ne voyais plus que des images, des formes, des couleurs : les individus étaient devenus des motifs. Il y avait là une double réification, celle imposée par le nombre et leur anonymat et celle induite par le geste pictural, dans ma recherche de teintes, trames, cadrages spécifiques. Cet ensemble de presque dix mètres a pu paraître sarcastique ou moralisant. Je cherchais peut-être à apprivoiser la mort. Par la suite, mes recherches ont dérivé de la mort à la mémoire, au passage, à la trace, à l'empreinte, à ce qu'on fait et ce qu'on laisse dans

ce monde. J'ai ainsi développé un vocabulaire autour de la notion de disparition, passant de considérations existentielles à des problématiques liées aux images.

Tu as utilisé le terme « moralisant ». Qu'entends-tu par là ?

Quelle que soit notre démarche, présenter un travail, c'est déjà imposer une position au spectateur ou à la spectateur-ice : frontale ou immersive. Pour ma part, j'ai très vite voulu intégrer le-a spectateur-ice à mes processus, en faire un vecteur, un-e acteur-riche, voire un matériau ou une composante principale dans l'élaboration de mon travail. On peut parfois avoir le sentiment que je cherche à faire passer un message culpabilisant. Mais ma démarche n'est moralisante que si l'on s'arrête aux représentations, car elles touchent précisément à des sujets douloureux comme la mort, les conflits, les crises qui secouent notre monde. Pourtant, en rester à cette lecture fait l'impasse sur ce que je considère être fondamental dans mon travail qui s'est également construit autour des approches critiques et dynamiques de l'image, son écologie médiatique, l'écosystème

dans lequel elle s'inscrit.

Ton travail peut en effet être interprété comme la volonté de mettre le-a spectateur-ice devant ses responsabilités en lui donnant à voir ce qu'il-elle refuse de voir.

Je construis souvent mes travaux par strates, comme des millefeuilles que l'on peut ensuite déplier, déstratifier, décodifier. Il s'agit donc, plutôt que de responsabilités, de donner la possibilité aux spectateurs-ices d'opérer des pas de côté pour regarder avec une autre perspective nos propres mécanismes de pensée et les modèles qui structurent nos sociétés. Par exemple, *Déplacements* (2017-20), qui reprend le principe des *Théâtres* (2009-15) sur la théâtralisation du réel, se présente comme des ensembles de peintures posées au sol sur lesquelles figurent des fragments de corps peints en niveaux de gris sur fonds noirs. Ces fragments sont extraits de photographies glanées dans la presse ou sur Internet montrant diverses situations dans lesquelles se retrouvent des hommes, femmes et enfants lors de leurs exils. Le titre de l'ensemble permet de croiser ma perception en tant que « spectateur » de ces images avec une certaine réalité des crises migratoires et les politiques qui orchestrent les déplacements de ces personnes de frontière en frontière, de camp en camp. Il tend également à envisager ces déplacements par la manière dont les médias se saisissent de ce « sujet » et finissent par transformer cette réalité en produit culturel, notamment par les transferts opérés d'un support de diffusion à un autre ou en faisant référence à une iconographie picturale et religieuse.

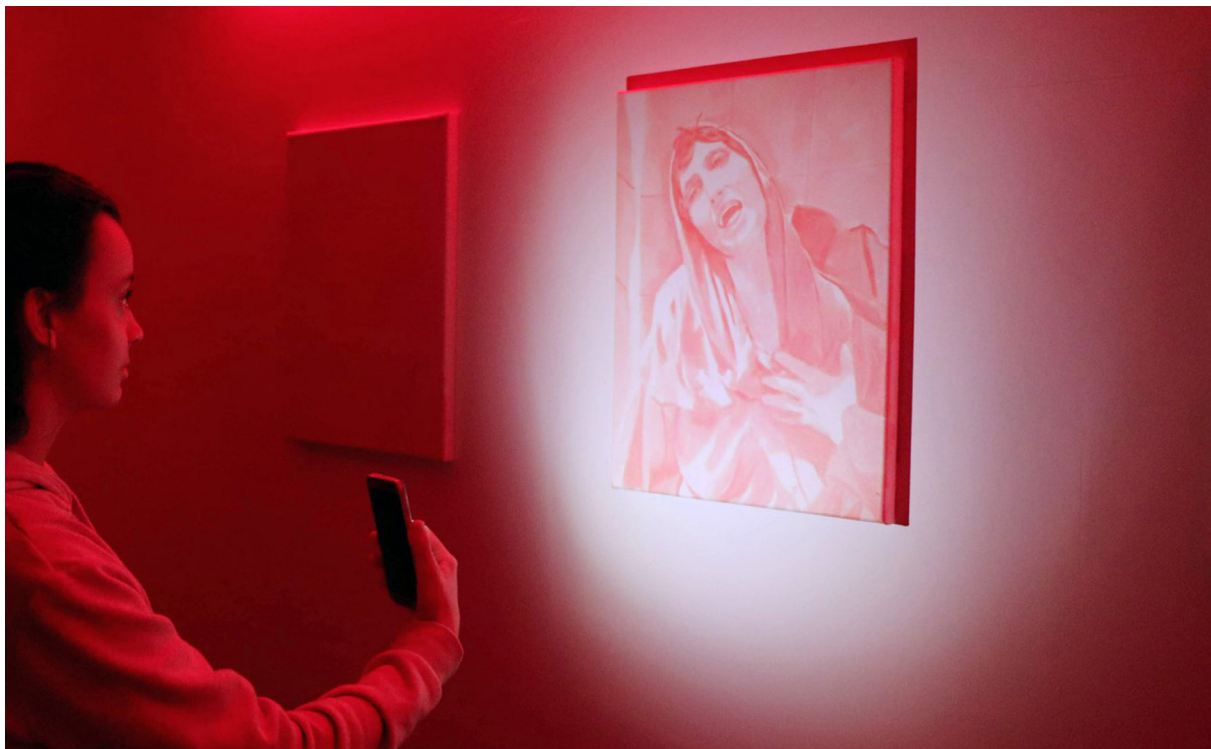
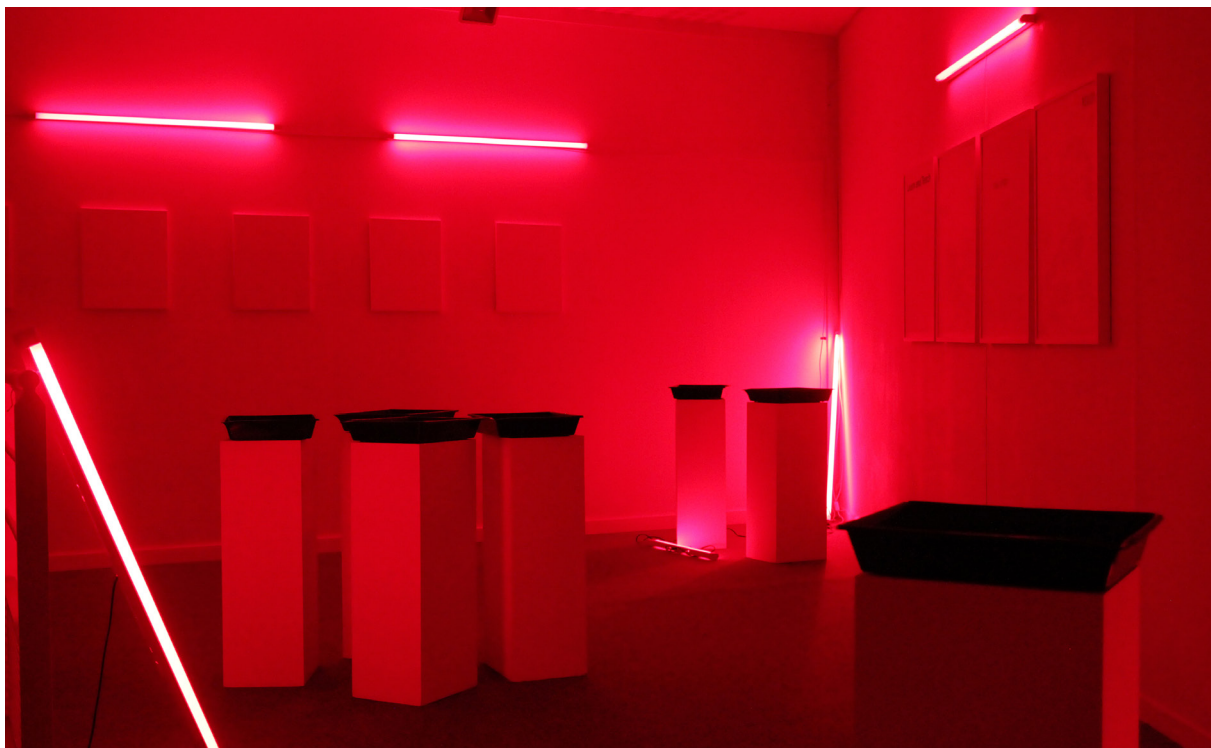
Ces images de presse avec lesquelles tu vis sont parfois des icônes. Tu as fait une installation qui reprend la plupart d'entre elles (*Sous mes paupières, tout disparaît*, 2018). Que représentent-elles pour toi ?

Ces images élevées au rang d'icônes m'étaient apparues comme des possibilités de changements, de renversements. D'ailleurs quelques-unes sont décrites comme des images « qui ont changé le monde ». Elles ont été des espoirs et de grandes déceptions. Elles ne l'ont pas changé, mais m'ont bousculé, et se sont comme scotchées dans ma mémoire. Certaines m'ont fait comprendre la complexité de la représentation mais surtout celle d'un tout autre régime qui est celui des affects. Elles me réapparaissent très souvent, elles me hantent.

Une grande critique de la photographie de presse porte sur la neutralisation du regard et des affects. Or, ces images, que tu as vues des dizaines de fois, continuent à te bousculer ?

L'image, même si elle se répète, m'est toujours aussi violente. C'est plutôt sa circulation ou son trafic au sein d'un écosystème médiatique qui tend à la neutraliser. Elle peut nous arracher d'un flux, mais ce flux la place au même niveau qu'un selfie, qu'une publicité, qu'un plat de pâtes. Plus que la neutralisation, c'est peut-être la banalisation de la violence, sa domestication et la nôtre face à celle-ci qui sont problématiques. C'est pourquoi j'utilise parfois des structures comme des étagères ou des cadres décoratifs standardisés qui surjouent l'intégration « douce » de cette violence dans nos quotidiens.

Sous mes paupières tout disparaît, Acrylique sur toiles, néons inactiniques, système Arduino, flash, Dimensions variables, Vues d'exposition Centre d'Art La conciergerie, 2018.

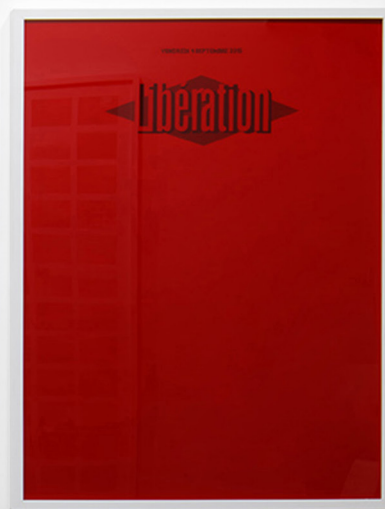


Libération, 4 septembre 2015, Acrylique sur toile, plexiglas inactinique, 2017.

Certaines de tes œuvres insistent sur le contexte de diffusion. Il y a des unes de journaux (*Libération*, 4 septembre 2015, 2018) ou des posts Facebook (*Hope behind Images*, 2018-20).

La mobilisation de l'opinion publique par l'image peut être vectrice de changements, mais il me semble que les procédés et les enjeux ont muté vers une simple économie des affects. Nos émotions sont analysées

et traitées dans diverses recherches liées aux images. Elles sont devenues aujourd'hui, par le biais des réseaux ou du data marketing, des données manipulables et monnayables. Une émotion peut dès lors être provoquée, dictant ainsi nos comportements. Le contexte n'est donc jamais neutre. Il présente ses propres intérêts au-delà du contenu. Il me semblait important de les ajouter à l'équation.



Ces images, tu les soumets à divers procédés. Tu as d'abord recouru à la peinture, puis au passage d'une technique photographique vers une autre. Quel est le sens de ces transferts ?

L'image n'existe que parce qu'elle se matérialise sur un support et par une technique. Je voulais que les enjeux de mes recherches soient autant appuyés par la représentation que par l'appareillage. J'essaie donc toujours de trouver des techniques à fort pouvoir symbolique qui me permettent de créer des ponts entre une histoire technique et celle de leur réception, en cherchant dans quelles mesures les spécificités physiques et matérielles de ces appareils transforment nos affects. Par exemple, le « laptopogramme » est un photogramme obtenu en exposant du papier photosensible directement sur un écran. Cette surface sensible renvoie à notre propre sensibilité ou corporalité lorsque celle-ci est en contact direct avec des images violentes. L'« ex-peausition » fait référence à la brûlure du papier comme à la blessure de nos chairs. J'ai également utilisé le gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre en m'interrogeant sur ce qu'avait apportée cette technique industrielle du 19^e siècle aux régimes de visibilité, en opérant des parallèles avec les réseaux sociaux.

Le photogramme et la plaque de verre sont des techniques anciennes. Quand tu en parles, je suis frappé par l'actualité que tu y trouves.

Je transpose ces techniques à notre rapport quotidien aux écrans, même lorsqu'il s'agit de peinture, ce qui explique le traitement bleuté et le léger flou de la série

Déplacements par exemple. Je zoome littéralement dans le pixel. Parfois, je joue avec l'échelle des images, comme pour la série *Peinture d'histoire* (2013-14) ou *Google.War* (2015) qui rappellent le format des vignettes sur Google. Les filtres, les plexiglas ou l'utilisation des techniques sur verre renvoient encore à ma position de spectateur derrière un écran, comme pour intercaler quelque chose entre nous et le monde. On se reflète beaucoup dans mes travaux, ce qui est d'ailleurs une horreur pour les photographes d'expositions, mais une manière pour moi de rappeler que notre regard tend à se boucler sur lui-même.

Tu recours aussi au rouge inactinique, utilisé dans les laboratoires pour sa neutralité photochimique. Est-ce pour toi un outil ou une métaphore ?

Le rouge inactinique est une matière en soi, comme de la peinture ou du béton, mais il est aussi très symbolique. Le laboratoire photographique m'a toujours intéressé : la quasi-obscurité, la latence de l'image, son absence jusqu'à ce que s'opère une révélation. Cet environnement aussi appelé *darkroom* est l'équivalent d'une boîte noire, mais plus fondamentalement de *notre* boîte noire, notre mémoire. Il est le lieu psychanalytique des flashes, de la révélation, des transferts, des souvenirs, de nos traumas. La lumière rouge et le plexiglas rouge ont aussi valeur de filtre.

Longtemps j'ai pris leurs plumes pour une épée, Étagères, cadres, impressions laser sur papier satiné, Dimensions variables, (version contextuelle) 2008-2018,

C'est un filtre qui permet une révélation de l'œuvre si le-a spectateur-ice intervient en activant un flash. Mais le rouge inactinique dissimule les images. Je trouve importante cette notion de dissimulation car d'autres travaux reposent sur l'effacement d'un détail de l'image, par exemple *Longtemps j'ai pris leurs plumes pour une épée* (2008-19), où tu effaces sous Photoshop les détails violents de photographies de presse.

Je n'ai pas l'impression de dissimuler, mais plutôt de filtrer. Le résultat semble le même, cependant, je considère l'utilisation de la lumière et du plexiglas comme des moyens d'intercaler des éléments entre mon œil et ce qui se tient devant, filtrant en partie ou dans sa totalité une information. Mes recherches pendant mes études portaient sur la plasticité de la disparition. Filtrer, occulter, recouvrir, dissimuler, effacer, brouiller, répéter, mettre à distance. Ce sont des stratagèmes plastiques dont les termes et les effets mêlent physiquement et symboliquement la disparition.

Quelles sont les finalités de ces stratagèmes ?

Cela dépend des travaux. C'est me confronter aux différentes problématiques sur l'image et la perception, leur paradoxe et leur dualité. Faut-il montrer l'horreur ou pas ? Y a-t-il trop d'images ou pas assez ? Ce sont aussi des moyens pour évoquer une mise à distance ou un déni, un refus de voir par indifférence ou pour se protéger de la douleur répétitive, etc. Ces processus me permettent aussi d'inscrire la perception de l'œuvre dans le temps. Au premier abord, mon travail est assez esthétique et doux. Mais, dans un second ou troisième temps, s'opère un revirement qui confronte le-a spectateur-ice à

une réalité autre.

Beaucoup de tes œuvres sont, en effet, à plusieurs temps. Elles jouent de la dissimulation pour mieux révéler. Mais, avec les effacements, on a l'impression d'une censure de la réalité. Est-ce parce que tu aurais renoncé à agir dans le réel et que la seule façon d'agir serait symbolique, à travers les images ?

Il y a le sentiment partagé d'une impuissance à agir sur le réel. Je cherche des réponses autant par la monstration que par l'absence. Je me suis très tôt posé la question du pouvoir de l'image, de ce que l'on projette en elle et de ce que l'on en attend. C'est pourtant, pour moi, encore très confus et contradictoire... Après m'être tourné vers les écrits de théoricien-nes et historien-nes quant à l'efficacité des images, j'ai beaucoup lu et écouté d'interviews de journalistes, photojournalistes ou éditorialistes. Beaucoup évoquaient leur « naïveté première », de croire que leur travail allait modifier les politiques et sauver des vies, et voyaient leur dessein s'effriter. Cela ne m'a pas aidé à rester optimiste. Si eux-mêmes et elles-mêmes se prennent des murs, je doute souvent de nos capacités en tant qu'artistes à dépasser l'archive, le témoignage, l'analyse et à ébranler quoi que ce soit. Pourtant, j'ai encore (un jour sur deux) la bêtise ou la naïveté de croire à l'utilité de l'art et à la nécessité de se frotter au réel.

En tant qu'artiste, quelle serait ton utilité ?

Un jour, on m'a fait remarquer que mes peintures « lumineuses » n'allaient pas changer les problèmes migratoires. Je pense que vous m'êtes plus utiles que





Matrices, Écrans de sérigraphie textile, émulsion photosensible, palette, Crédit Salim Santa Lucia, 2019 ; *Right(s) Left* (2019), Gelatino bromure d'argent sur verre anti UV 99%, cadres en metal, charnières, Crédit Salim Santa Lucia.

je ne le suis pour vous...

Produire et parler des images est une finalité en soi. Mais, pour toi, c'est insatisfaisant ?

Je suis comme ces photojournalistes. J'aimerais dépasser l'image, car le problème n'est pas la présentation ni la représentation mais ce qu'elle nous présente et représente.

On a beaucoup parlé des images que tu t'appropries mais ton travail ne s'y réduit pas. Pour ta dernière exposition, *BIS* (2019), où l'on pouvait voir beaucoup de mains, tu avais réutilisé des images préexistantes mais aussi produit de nouvelles images. Pourquoi avoir fait l'un et l'autre alors qu'il existe une abondante iconographie du geste d'autorité, notamment politique ? Qu'est-ce que ça veut dire, créer des images après avoir récupéré les images des autres, les avoir parfois réparées ?

J'ai longtemps travaillé seul, mais pour cette exposition, j'éprouvais l'envie et le besoin de m'entourer de différentes personnes afin d'embrasser plus largement

les enjeux liés à la représentation du pouvoir, la vie collective, la culture, le travail et l'aliénation. Cela dépassait l'image. Ces rencontres m'ont permis de comprendre les spécificités et codes qui ont façonné et qui régissent encore aujourd'hui ces micros sociétés que sont les orchestres, ainsi que les parallèles que je pouvais créer entre leurs représentations et celles de l'autorité politique, quasi mimétiques. N'étant pas très intéressé par l'acte de photographier et la maîtrise qu'il nécessite, j'ai collaboré avec une photographe pour la réalisation d'images qui ont ensuite servi de base à mes compositions et substitutions. Ma place n'a donc pas vraiment changé. J'ai travaillé les images des autres pour composer mes propres histoires.

Créeras-tu un jour des images ?

Je pense en avoir toujours créées... Je réinvestis certes des images existantes, mais elles sont des outils grâce auxquels j'en construis de nouvelles.