

Anne-Line Bessou

Faire tableau : l'exemple des « tableaux photographiques » de Bachelot Caron



Marjolaine Caron

Louis Bachelot

L'expression « faire tableau », sera ici associée à une œuvre photographique dont le processus de création marque les différentes étapes d'un savoir faire artistique et permet de proposer une variante contemporaine à cette forme de production séculaire qu'est le tableau. De l'action qui est définie par le verbe « faire » lui-même, au résultat supposé d'une forme matérialisée, appelée « tableau », l'association de ces deux mots propose un ensemble de combinaisons possibles entre des éléments relevant de la production, de l'apparence, de la signification, de la réception. L'œuvre présentée est celle d'un couple d'artistes plasticiens, Louis Bachelot et Marjolaine Caron, pour qui cette forme de « faire » passe par la composition de « tableaux vivants » d'abord immortalisés par la photographie qui devient alors la toile de fond de l'acte pictural qui suit. Il sera donc question, dans cet écrit, d'une présentation du travail de ces artistes à travers l'analyse de certaines de leurs œuvres justement et judicieusement nommées « tableaux photographiques ». Nous verrons alors comment se construit leur démarche, de la prise en compte du sujet à la composition de leurs images, des techniques utilisées aux mises en scène où la limite entre la réalité, déjà suggérée par la représentation, et la fiction, comme processus de détournement du réel, confronte le spectateur à une lecture du monde auquel il appartient, de près ou de loin.

À L'ORIGINE D'UNE DEMARCHE ARTISTIQUE

Louis Bachelot et Marjolaine Caron sont deux artistes contemporains qui vivent et travaillent ensemble. Après un parcours professionnel singulier chacun de leur côté, pendant dix ans, en tant que scénographe pour le cinéma, le théâtre, l'opéra et la publicité, où parallèlement à ces activités « Bachelot réalise des courts-métrages tandis que Caron illustre plusieurs ouvrages pour enfants à L'École des Loisirs et chez Acte Sud¹ », ils décident d'associer leurs deux noms en ce qui forme aujourd'hui leur identité artistique : « Bachelot Caron ». Depuis 2000, ils illustrent des faits-divers réels, des scènes de crimes et de délits, pour des magazines tels que *Libération*, *Détective*, ou encore *The New Yorker*. Ce travail consiste alors à réaliser « l'image idéale ; celle que la presse aimerait avoir² ». Pour ce faire, le couple d'artistes pratique une technique « mixte » qui associe photographie et peinture numériques grâce à l'utilisation du logiciel *Photoshop*. Si le traitement de l'image se fait numériquement, Bachelot Caron sont avant tout des photographes et des peintres et en cela des observateurs, des regardeurs. C'est en tout cas ce que nous donnent à voir leurs « tableaux photographiques » que l'on pourrait alors qualifier non pas de scènes de genre mais plutôt de scènes d'un genre « nouveau » de par l'extrême contemporanéité dont ces œuvres témoignent – à défaut pour les auteurs d'être eux-mêmes les témoins de ce qu'ils mettent en scène. Cette nuance n'est pas sans conséquence sur leur travail puisque l'imagination développée, pour pallier le manque d'informations dû à leur non présence sur la scène au moment des faits, est ce qui engage toute leur réflexion plastique et esthétique sur la réalisation de leurs « tableaux photographiques » qui font l'objet d'une œuvre singulière qui a rapidement suscité l'intérêt et la curiosité d'un public hétéroclite - des spécialistes de l'art aux spectateurs les moins aguerris.

La représentation, en tant que double de quelque chose ayant existé, devient en fait une interprétation de ce qui a été. L'enjeu est alors de trouver comment rendre indépendante cette représentation. Ici, c'est à travers la mise en scène photographique et par l'utilisation des codes de représentation propres à la photographie et à la peinture que les faits d'actualités sont abordés. L'image ainsi créée devient une œuvre à part entière, une image dont la

¹ Ces informations sont extraites de leur site internet, qu'ils actualisent très régulièrement : <http://www.bachelotcaron.fr/me1pa2/Bachelot-caron.html>

² Extrait d'un entretien entre l'auteure et Bachelot Caron, in *Entre code et corps – tableau vivant et photographie mise en scène*, sous la dir. de Christine Buisine et Arnaud Rykner, Pau : Figures de l'Art n°22, Presses Universitaires de Pau, 2012.

construction de nature dichotomique, entre photographie et peinture, réalité et fiction, multiplie les lectures possibles donnant à chacun la possibilité d'en faire sa propre interprétation. Cette dichotomie existe jusque dans ce que les oeuvres provoquent chez le spectateur, un sentiment d'attraction et de répulsion qui peut aller jusqu'à susciter de vives émotions, comme la colère. En effet, le couple d'artistes a déjà eu l'occasion d'être confronté à cette situation, provoquée par l'incompréhension de leur démarche. Comment prétendre pouvoir représenter quelque chose d'aussi terrible que la mort et de surcroît à partir de faits-divers réels ?

Cette réalité Bachelot Caron la convoquent au travers de la fiction, une façon sûrement de tromper la mort qui, certes, n'exclut pas l'effroi qu'elle provoque mais qui fait resurgir, dans un même temps, tout ce qu'il y a de plus vivant en l'homme. « Rien n'est plus proche du vrai que le faux », cette citation d'Albert Einstein que l'on trouve en introduction de leur dernier catalogue *Fake-Délit d'Initiés*³, vient parfaitement définir l'enjeu de leur travail et donne une explication sur ce qui peut provoquer chez le spectateur tant de méfiance face à leurs images. Entre photographie et peinture, entre réalité et fiction, voyons maintenant comment se construit l'image à travers la représentation contemporaine du sujet et ce que « faire tableau » peut vouloir dire dans l'œuvre complexe de Bachelot Caron.

« TABLEAUX PHOTOGRAPHIQUES » : QUELLES RELATIONS A LA PEINTURE ?

Leurs œuvres, autrement et précisément nommées « tableaux photographiques », nous indiquent dès lors les origines techniques de leur création et suscitent très vite notre curiosité quant aux différentes caractéristiques et qualités esthétiques auxquelles nous confrontent ces tableaux d'un nouveau genre. La première impression que l'on peut avoir face à ces œuvres de très grands formats est un sentiment de trouble : est-ce le fond ou/et la forme de ces « tableaux » qui nous échappe/nt ?

Si l'on commence par définir ce qu'est un tableau au sens propre, et en peinture, voici ce qu'en écrit Anne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique*⁴ :

³ *Fake-Délit d'Initiés*, catalogue d'exposition publié à l'occasion de leur exposition « Fake » à Londres, par les Éditions Democratic Books en 2011. Par la suite, ce catalogue a été réédité, sous le titre *Délit d'Initiés / Inside Job* - à l'occasion de leur exposition au Passage de Retz, à Paris - par les Éditions de la Différence en 2012.

⁴ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. de Anne Souriau, Paris, éd. Quadrige/PUF, 2010, p. 1413.

« Originellement, un tableau est une plaque de bois ; d'où divers sens, dont celui d'œuvre peinte sur une plaque de bois, ou, par extension, sur un carton, une plaque de métal, une toile tendue ... Esthétiquement, le propre du tableau est de constituer une œuvre de peinture indépendante et autonome, se suffisant à soi ; cela le différencie des peintures décorant quelque autre œuvre où elles s'insèrent, comme les miniatures décorant un livre, les peintures murales d'un édifice, etc. Le tableau est donc considéré en lui-même, il forme un tout ; cela donne une grande importance à sa composition, et aux relations des couleurs entre elles. Généralement un tableau est une peinture à l'huile ; mais il en existe aussi utilisant d'autres procédés, comme la détrempe. »

Dans les œuvres de Bachelot Caron le support matériel est un tirage argentique réalisé à partir d'un fichier numérique, ce qui explique dans un premier temps l'utilisation du mot « photographique » rapporté à celui de « tableau » pour les nommer. Nous pouvons imaginer que ce support original vienne s'ajouter, et dans un même temps actualiser, par extension, la liste des possibilités déjà citées par Anne Souriau. D'un point de vue technique, la facture utilisée - du latin *factura* qui signifie « fabrication » - est une facture spécifique à l'ère contemporaine puisqu'elle fait appel aux caractéristiques techniques de l'art numérique ; autrement dit le processus de création nécessite l'utilisation d'outils et de logiciels informatiques conçus pour le traitement de l'image. Mais voici, afin d'apporter quelques précisions à cette présentation, la réponse donnée par Bachelot Caron à une question qui portait sur leur pratique de la peinture :

« Et bien il nous arrive de faire des peintures avant image mais nous faisons pratiquement à chaque fois un croquis avec indications sur les couleurs et directions des lumières à la façon des peintres classiques. Il est arrivé que nous photographions et scannions des éléments peints que nous utilisons ensuite dans notre cuisine numérique. Enfin l'aspect pictural est un mélange, collage de plusieurs images soit peintes soit photographiques qui sont retouchées, nous créons des liens entre les éléments à la palette graphique avec le stylo soit en fabriquant des éléments, soit en transformant certains. Nous ne gardons qu'une infime partie des pixels pour garder cette illusion photographique mais l'ensemble de l'image est retouché avec la

palette, pour un apport de couleur par exemple⁵ ».

Cette « cuisine » - comme ils s’amusent à qualifier cette technique - est assez difficile à définir précisément car elle est en perpétuelle évolution et qu’ils souhaitent avant tout continuer à entretenir ce leurre entre photographie et peinture. D’un point de vue esthétique, donc, les tableaux photographiques de Bachelot Caron répondent à ces critères qui permettent de reconnaître chacun de leurs « tableaux » comme une œuvre unique et singulière, indépendante et autonome, à la composition extrêmement travaillée où les détails, les couleurs, les lumières, les matières, sont autant d’éléments certifiant l’authenticité d’un savoir faire artistique. Comprenons en cela que chaque détail compte et que le hasard, rencontré parfois au moment de la réalisation de la photographie mise en scène et dont ils savent tirer parti, témoigne d’une culture de l’image au service d’une expérience heureuse.

⁵ Réponse de Louis Bachelot et Marjolaine Caron à l’auteure suite à un échange par mails en mars 2012.



Figure 1 : Bachelot Caron, *La Moisson*, 2008, 200x165 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

Prenons l'exemple du « tableau photographique » qui a pour titre, *La Moisson*. Un homme, un couteau à la main, empoigne une femme, ils sont nus au milieu de l'eau, voici ce que nous voyons à la première lecture de cette représentation, quasi cathartique, d'un potentiel crime passionnel. Les alliances qu'ils portent sont des indices qui aident cette interprétation. À première vue, la scène se déroule dans une rivière, une indication spatiale indéniable par le mouvement de l'eau, lui-même révélé par la touche picturale qui donne cette impression d'un courant rapide, et par les rochers présents en arrière plan. Le traitement pictural de l'eau n'est pas sans faire référence au mouvement impressionniste né en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En parlant des peintres impressionnistes, Maurice Sérullaz – conservateur et historien d'art – dans un ouvrage dédié à ce mouvement pictural, souligne cette caractéristique esthétique propre à ce mouvement qui vise, à l'époque où l'apparition du

medium photographique suscite de vives émotions et débats quant à ses qualités techniques de reproduction, à retranscrire l'impression ressentie sur le moment, à être dans l'instantanéité :

« Tout ce qui est reflet, et particulièrement l'élément fluide, retient avant tout leur attention, grâce à leur sensibilité d'œil exacerbée. Pour eux, tout est nuance et suggestion. Ils tentent d'évoquer les impondérables de la brise qui fait frissonner l'eau, palpiter les feuillages des arbres, onduler les herbes hautes. Non contents d'exprimer une saison comme leurs prédécesseurs, ils veulent en fonction de la seule lumière et de l'atmosphère particulière, évoquer un site, un mois, une heure⁶ ».

Cette comparaison avec l'impressionnisme est renforcée par le fait que la scène se déroule en pleine nature et que la lumière est entièrement créée par la couleur. Pour les peintres impressionnistes sortir du cadre de l'atelier et aller peindre au contact des éléments naturels afin de s'imprégner de toutes les sensations est ce qui caractérise en grande partie leur nouvelle façon de penser la peinture. En sortant de ce cadre, ils n'obéissent plus aux règles picturales admises et partent à la recherche de sensations qui pourront leur permettre de mieux appréhender la réalité. Cet état d'esprit libertaire, en dehors des règles conventionnelles, semble aussi être celui de Bachelot Caron, qui le mènent toutefois au-delà du seul plan esthétique.

Mais revenons à *La Moisson*, où le point central de l'image, le cœur de la scène, c'est la main de l'homme aux doigts enfoncés dans le ventre du sujet féminin. Cette pression, rendue visible par la peau tirée du ventre et la main crispée par l'agressivité du geste, dirige davantage notre regard sur cet acte que sur le couteau qui se trouve pourtant à la hauteur de la gorge de la femme - dont la lame est cependant traitée en flou. D'autre part, nous sommes dérangés par ce baiser forcé qui prend l'allure d'une morsure. Le cadrage photographique très serré et si proche des personnages, vient couper la tête de l'homme, un choix de composition qui exprime, là encore, cette volonté d'être violemment expressif. Le point de vue utilisé fait de nous, spectateurs, les voyeurs d'une scène à laquelle nous n'aurions jamais dû assister. La « moisson » ou la récolte tant attendue de ce que l'on a semé pourrait être ici celle d'un amour dévorant où le désir et les pulsions sont assouvis par l'abus et la soumission. Cette scène d'une grande violence est paradoxalement d'une grande sensualité. Cette dichotomie, loin d'être insensée, entre pulsion de vie et pulsion de mort, pour reprendre une des théories de

⁶ Maurice et Arlette Sérullaz, *L'impressionnisme*, Coll. « petite encyclopédie », Paris, Éd. d'art Somogy, 1994, p. 15.

Freud, est omniprésente dans l'œuvre du couple d'artistes. Ici, Éros et Thanatos ne sont autres que Caron et Bachelot. En effet, le rôle d'acteurs en tant que personnages types, est un jeu auquel ils se livrent régulièrement dans leurs mises en scènes photographiques, de même qu'ils sollicitent leurs famille et amis. Ils constituent alors de véritables « tableaux vivants », une autre forme de la définition du tableau.

« TABLEAUX VIVANTS » : MISE EN SCENE ET REPRESENTATION

L'exemple d'une série de tableaux photographiques intitulée « Repas cannibale » réalisée en 2008 va nous permettre d'explorer les relations entre une mise en scène spectaculaire et ses représentations iconiques.



Figure 2 : Bachelot Caron, *La femme en Gelée*, « Crimes et délices », 2008, 111x200 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

Toujours d'après Anne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique*, le second sens de la définition du mot « tableau » se rapporte aux arts du spectacle :

« Un tableau est ce qui s'offre à la vue dans un moment donné, et surtout dans un moment d'immobilité, où le temps est comme suspendu et l'instant éternisé, ce qui

l'apparente à la peinture. S'applique particulièrement à l'ensemble formé par les positions respectives des acteurs, leurs attitudes et leurs mimiques. On réalise ainsi dans l'espace, avec des êtres humains réels, une représentation analogue à ce qu'un tableau peint figure à plat. Le *tableau vivant* est un tel spectacle présenté à part, et se suffisant à soi. Dans une pièce de théâtre, le tableau forme comme une sorte de point d'orgue sur un moment de l'action ; il a été surtout employé pour terminer un acte : il y marque l'état durable où se trouvent les personnages que l'on quitte, et prend pour ainsi dire congé du temps diégétique par une extinction progressive⁷ ».



Figure 3 : Bachelot Caron, *Marie Noëlle*, « Crimes et délices », 2008, 111x200 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

Pour le « Repas cannibale », Bachelot Caron réalisent une performance artistique, vivante puis restituée en images, rue de Lille à Paris. La scène se passe autour d'une table où une quinzaine de convives sont invités à déguster une femme nue⁸. Le temps d'un repas les différents acteurs de cette manifestation conviviale semblent partager un moment ordinaire. La femme gisante au milieu de la table s'offre à eux comme le plat principal que l'on découpe

⁷ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. de Anne Souriau, Paris, éd. Quadrige/PUF, 2010, p. 1413.

⁸ Ces informations sur la réalisation du « Repas cannibale » sont issues du site internet de Bachelot Caron, <http://www.bachelotcaron.fr>

et dont les morceaux sont distribués, rien de plus banal pour ces convives. Ici, il n'est pas question d'immobilité au moment de l'action car l'organisation et le jeu des acteurs montrent que chacun s'active autour de la table. Ce qui vient figer l'instant et donner une distance au temps de l'action, c'est l'acte photographique. La photographie vient immortaliser ces différents instants et l'angle de vue utilisé invite le spectateur à faire partie de la scène.



Figure 4 : Bachelot Caron, *La peau*, « Crimes et délices », 2008, 111x200 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

Les tableaux photographiques, *La peau* et *Rue de Lille* en sont les exemples directs. Face à *La peau*, le spectateur est en bout de table comme observé à son tour par la femme qui se tient debout dans le prolongement de l'axe du « plat principal ».



Figure 5 : Bachelot Caron, *Rue de Lille*, « Crimes et délices », 2008, 111x200 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

Quant à *Rue de Lille*, le hors-cadre partiel d'une main au premier plan, fourchette levée, nous projette naturellement à cette place autour de la table. Au même niveau que ces convives qui semblent s'en délecter, nous nous apprêtons alors à goûter à la chair. Nous voilà entraînés voire concernés par ce qui est en train de se dérouler sans pour autant pouvoir intervenir alors que le cannibalisme est interdit, que cette pratique dégoûte et dérange car elle fait appel à l'instinct animal de l'homme le plus profond, à sa bestialité enfouie. Ce trouble ressenti en tant que spectateur s'explique par ce que Jacques Rancière appelle, dans son ouvrage intitulé *Le spectateur émancipé*, le « paradoxe du spectateur » en ce sens où « il n'y a pas de théâtre sans spectateur ». Autrement dit, il n'y a pas de représentation sans sujet et c'est bien souvent ce qui nous échappe qui nous pousse à la curiosité. Jacques Rancière poursuit ainsi :

« Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir⁹ ».

⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p.8.

En y regardant de plus près, certains éléments de la composition de cette série de « tableaux photographiques » nous invitent au jeu de la reconstitution de la scène et nous ramènent à dissocier la réalité de la fiction. Comme c'est le cas avec la femme au collier argenté qui apparaît deux fois dans le même tableau photographique, *La peau*. Ici on joue, on s'amuse, et le tout est à prendre au second degré, ce qui est perçu dans un second temps. La théâtralisation de cet acte de cannibalisme est alors le moyen d'exorciser certaines craintes, celles de la mort et de la dissection aussi (car comment ne pas penser à la célèbre *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt ?), certains tabous quand il s'agit de parler des pulsions de l'homme parfois impossibles à contrôler, là où la question de l'éthique, précédemment évoquée, ne se pose plus mais où l'art, à travers l'image et la question de la représentation, nous apprend à regarder au-delà de voir.

Dans son ouvrage intitulé, *Art, Le Présent – La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paul Ardenne explique l'importance et le rôle des images artistiques en préférant le terme de « représentations » :

« Des images ? Plutôt des "représentations". Représentations que les images d'art en effet, qui exploitent "le fait de rendre visible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe", comme le dit de la *représentation* le dictionnaire¹⁰. L'art entretient avec l'image un rapport spécifique, à double détente. S'il demeure, dans maintes de ses expressions – peinture mais aussi photographie et vidéo plasticiennes, cinéma d'exposition, imagerie virtuelle –, une "fabrique" à images, reste que la vocation des images qu'il génère n'est pas seulement la production, le "montrer pour montrer". La création des images artistiques relève de la *mise en forme*, morphogenèse avouant la volonté transformatrice de l'artiste, cette figure vive dont la présence singulière au monde façonne une "mise en forme" non moins singulière du visible. L'image d'art n'est pas une figure neutre. Même s'il peut lui échoir d'être banale, cette image-là est incarnée. Quelqu'un, à travers elle, se saisit du monde, le met en perspective, le cisèle et, par ce geste, le modifie¹¹ ».

En effet, l'image gratuite en art n'existe pas. Il faut parfois aller au-delà de ce qu'elle nous offre en premier plan, en prenant le temps de la regarder, de l'analyser. Face à la fiction, une

¹⁰ Dictionnaire Petit Robert, « Représentation ».

¹¹ Paul Ardenne, *Art, Le Présent – La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2009, p. 103-104.

interprétation peut paraître moins évidente et de ce fait le sujet peut sembler nous échapper. Ceci étant, rappelons-nous que « rien n'est plus proche du vrai que le faux », ce qui insinue que lorsque la fiction est présente, la réalité n'est jamais très loin.

LA FICTION : ART DU DETOURNEMENT OU PAROXYSMES DE LA REALITE ?

La série « *Fake* »¹², qui se traduit par « faux » en français, montre une évolution dans la pratique artistique de Bachelot Caron qui s'émancipent peu à peu de leur statut d'illustrateurs de presse. En effet, ce qui était au début un travail d'illustration est très rapidement devenu, comme nous venons de le voir, l'objet d'un véritable travail artistique. Cet affranchissement passe par la reconnaissance totale de leur statut d'artistes plasticiens dont la technique a évolué au fil de leurs réflexions.



Figure 6 : Bachelot Caron, *Purple night*, "Fake", 2011. 117x150 cm. Crédit photographique, Courtesy Bachelot Caron et Sébastien Nahon.

¹² La série « Fake » a été depuis renommée « Délit d'Initiés / Inside Job ».

Ainsi, dans ce « tableau photographique » intitulé *Purple night, (Nuit pourpre)*, ils sortent du cadre du fait-divers en créant un univers où la fiction est davantage mise en avant. Mais alors, à quelle(s) réalité(s) pourrions-nous être confrontés face à ce tableau sanglant ?

Ici, la scène se déroule à Londres et le fait de pouvoir situer le lieu grâce à des éléments tels que le bus rouge ou « Big ben » en arrière plan, sont autant d'indications qui nous permettent de faire le lien avec une certaine réalité puisque nous pouvons les identifier. Au premier plan, un homme gît au sol dans une mare de sang, attaqué par des femmes vampires très agressives. Leur position et la torsion de leur corps sont les marqueurs de cette violence enragée. Notons toutefois qu'à ce stade de notre analyse, nous avons identifié ces femmes comme étant des vampires – donc relevant de la catégorie du fantastique –, or, au premier abord, nous pourrions tout à fait les confondre avec des personnes qui viendraient secourir l'homme à terre, ce qui n'est pas sans venir ajouter un trouble supplémentaire à la lecture de la scène. À gauche, la femme est en pleine action, tête baissée sur la victime, dont la courbure dévoile sa colonne vertébrale. Au centre, les mains recouvertes de sang, la vampire baisse légèrement son regard, la bouche béante pleine de sang là encore. À droite, c'est une femme à moitié nue, seulement recouverte d'une nuisette, qui se retourne violemment, une attitude qui semble venir confirmer l'inquiétude du personnage central à l'égard d'une éventuelle menace. Une scène invraisemblable car les vampires n'existent qu'au travers des romans fantastiques, et cela dès le début du XIX^{ème} siècle avec, pour ne citer que le plus mythique d'entre eux, le personnage de Dracula de Bram Stoker, et des films, avec l'adaptation au cinéma de l'histoire de ce célèbre comte, et plus récemment, de la série de romans contemporaine *Twilight* écrite par Stephenie Meyer dont le chapitre 1 a fait son apparition sur les écrans en 2008 et le chapitre 5 en 2012. Par ailleurs, il est intéressant de souligner que la référence faite ici à *Dracula*, dont la psychologie du personnage est construite au travers de la question des limites, entre pulsions de vie et de mort, entre ce qui distancie le bien du mal et l'homme de l'animal, et où le désir sexuel s'exprime dans cette dualité associant Éros à Thanatos, nous ramène directement aux problématiques précédemment évoquées dans l'œuvre *La Moisson* de Bachelot Caron.

À ce stade de notre analyse, il s'agit d'une image complètement irréaliste et pourtant en nous arrêtant sur la description de l'attitude respective des vampires, nous pouvons y reconnaître un comportement identifiable à celui des animaux, comme prédateurs, prêts à tout pour assouvir un besoin primaire, qui est celui de se nourrir. La couleur et la lumière mettent en évidence le côté morbide de la scène à laquelle nous assistons de près, par le cadrage photographique choisi et des détails rendus suffisamment explicites. La main tendue de

l'homme au sol sort du cadre comme pour venir nous chercher et guide notre regard vers la tache de sang qui préfigure sa mort. Le contexte, autour de cette scène principale, nous ramène lui à une réalité plus évidente. À gauche de l'image, des gens qui attendent sur un trottoir regardent pour la plupart en direction de la scène quand à droite un personnage qui conduit sort la tête de sa voiture comme alerté par ce qui se passe. Seulement personne ne semble vouloir agir. La seule piste d'une potentielle intervention est celle suggérée par l'inquiétude des vampires dont les attitudes visent à montrer qu'elles sont sur la défensive tout en protégeant leur proie. Le lien avec la réalité ne résiderait-il pas dans l'évocation de cette stupéfiante méfiance que peut développer l'homme à l'égard de toutes situations dangereuses... dont il ne peut, néanmoins, détourner le regard, poussé parfois par une curiosité proche du voyeurisme ? Ici, il semble avoir été « vampirisé ». L'actualité ne nous fera pas penser le contraire puisque nous sommes tous au fait de situations qui ont pu coûter la vie à certaines personnes en présence d'autres individus, devenus des témoins par défaut d'une scène traumatisante. Il n'est pas question ici d'apporter un jugement sur ce type de comportements humains au risque de faire de certains cas précis des généralités bien trop confuses quand cela mériterait une véritable analyse scientifique sur le sujet. Par ailleurs, nous pouvons rapporter ce phénomène à des situations beaucoup moins dangereuses, plus quotidiennes, qui prêtent donc moins à controverse, où nous sommes confrontés à des formes de violences moins visibles mais qui nous atteignent tout autant et auxquelles nous pourrions davantage être attentifs. Il ne s'agit, là encore, que d'une interprétation parmi tant d'autres, rendues possibles, paradoxalement, par la complexité de l'œuvre où les codes utilisés forment entre eux une multitude de combinaisons interprétables en fonction de chaque récepteur. Nous pourrions aussi, par exemple, être interpellé par le fait que la victime soit un homme attaqué par des femmes, sans pitié et terrifiantes, et qui représentent alors une menace, ce qui nourrirait une autre piste de réflexion.

Mais Bachelot et Caron ne font pas dans la demi-mesure et en ouvrant en grand la porte à la fiction, ils la laissent naturellement prendre possession du sujet. La mise en scène de cette tragédie humaine dont la composition exerce son habituel pouvoir subjuguant nous invite à faire référence au Romantisme, courant artistique qui apparaît au début du XIX^e siècle en France, et plus particulièrement au travers du Romantisme noir, où les peintres travaillent à l'exagération du morbide. Nous pouvons penser par exemple au tableau d'Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, datant de 1827, devant lequel nous assistons aux côtés du roi Sardanapale à la mort de ses fidèles avant que celui-ci ne connaisse bientôt le même sort.

Si l'interprétation des faits-divers suscite rapidement des réactions, des résistances face à l'image chez le spectateur, la fiction permet la diffusion plus lente d'un message car elle est admise comme non réaliste et donc prise avec beaucoup plus de distance. Mais peut-on dire pour autant que cela soit moins violent ? Ce n'est certainement pas Bachelot et Caron qui chercheront à nous épargner cette violence au vu des partis pris qui construisent et donnent une identité clairement identifiable à leurs « tableaux photographiques ».

En créant l'illusion du réel¹³, Bachelot Caron nous transportent dans un monde hors du commun en proposant des tableaux d'un genre nouveau. L'expression « faire tableau » prend alors tout son sens en ce que cette notion du « faire » implique dans leur travail, de la conception à la réalisation de leurs œuvres, mais aussi jusqu'au « tableau » qui se définit comme l'art de la mise en scène où l'expression du vivant se traduit à travers la représentation. Les faits-divers auxquels ils font référence, la culture de l'image qu'ils ont acquise et la technique qu'ils utilisent font d'eux des artistes plasticiens à part entière à l'époque de l'extrême contemporain, là où en abordant la tragédie humaine ils semblent parfois être à la limite de ce qui relève de l'éthique et, de ce fait, de ce qui est, ou non, représentable. Une question à laquelle ils répondent de façon interrogative : « Ne faut-il pas montrer ce qui ne paraît pas éthique alors qu'il est certainement éthique de montrer ce que d'autres ne montreraient pas ?¹⁴ » N'est-ce pas là, en effet, l'un des rôles possibles de l'artiste ?

¹³ Lori Pauli, *La Photographie mise en scène – Créer l'illusion du réel*, Londres, éd. Merrell Publishers Limited, 2006.

¹⁴ Extrait d'un entretien entre l'auteure et Bachelot Caron, in *Entre code et corps – tableau vivant et photographie mise en scène*, sous la dir. de Christine Bignet et Arnaud Rykner, Pau : Figures de l'Art n°22, Presses Universitaires de Pau, 2012.