



**Room
tone**

Room Tone
Une discussion entre Bastien Gachet,
Roxane Bovet et Yoan Mudry

Forde: Tu as dit un jour que tu cherchais à incarner une fiction sans devenir narratif. Comment procèdes-tu ?

Bastien Gachet: J'aimerais réussir à construire des fictions non-narratives. Des espaces de fiction qui ne proposent ou ne dérivent pas d'une histoire en particulier mais restent irrésolus. C'est un processus de construction et de déconstruction : commencer par bâtir des formes, être attentif à ce qu'elles commencent à raconter, puis contredire cette narration naissante en les altérant ou en en construisant de nouvelles. J'aimerais pouvoir étendre cette démarche à ce que ces formes représentent aussi bien qu'à la manière dont elles sont manufacturées. J'aimerais éviter, par exemple, de n'avoir qu'un seul système de fabrication pour, au contraire, laisser s'entrechoquer différents niveaux de finition, de conception et de réalisation.

3 Je me rends de plus en plus compte que cette narration implicite est le produit d'une référence à un personnage manquant et fictionnel : celle/celui qui aurait pris action sur ces objets. En outre, pour que l'espace fictionnel ne se ferme pas, j'essaie d'éviter les références à un personnage spécifique. Une stratégie que j'emploie dans ce but est de dévier toute cohérence dans la construction de ce personnage. Je voudrais l'empêcher d'acquérir une histoire ou une personnalité de manière à produire suffisamment d'ambiguïté pour l'empêcher de se former totalement. Je tente de bâtir des personnages absents et de les démolir dans un même processus. Parallèlement, les traces d'une présence humaine dans l'installation, incarnées par les marques d'utilisation sur les objets qui pourraient indiquer une habitude ou la recherche d'une solution à l'accomplissement d'une tâche, constituent à mes yeux des moyens d'adresser et de questionner l'infrastructure encadrant le travail. Ces traces permettent de déclencher un mouvement de l'imagination qui établit l'espace-même où le travail peut vivre.

Forde: Tu as aussi parlé d'une dramaturgie orientée objet, qu'entends-tu par là ?

Bastien Gachet: On utilise le terme 'dramaturgie' – généralement en relation à des pièces temporelles, théâtre, performances, potentiellement des films – pour décrire l'organisation d'une suite d'événements dans le temps qui tendrait par son déroulement à engager une certaine lecture, souvent émotionnelle, de la pièce. J'aime l'idée d'appliquer cette logique, ce principe organisationnel, à un espace. Dans une exposition, la ligne temporelle est hors de contrôle. Tout arrive en même temps, en quelque sorte. Les choses émergent. J'aime l'idée de se plonger dans ce phénomène d'apparition : considérer la manière dont les choses surgissent, viennent à soi. Où est-ce que le regard va se poser en premier, qu'est-ce qui s'impose d'abord à lui ? Quel sens est ainsi créé ? Qu'est-ce qui se manifeste ensuite ? Comment ceci vient augmenter la mémoire générée précédemment ? etc. Je considère ces questions comme relevant d'un principe dramaturgique appliqué à la perception d'un espace plutôt qu'à une ligne temporelle.

Forde: Tu t'intéresses le plus souvent aux objets ordinaires, une prise, un frigo industriel, des objets du quotidien. Quel est le rôle de la peinture à l'huile dans cet univers ?

Bastien Gachet: La peinture permet de créer une tension entre les formes dans l'espace au travers des dynamiques créées par ce qui est art ou non. Elle force un élargissement du spectre de production et de réception des pièces, plutôt que son déplacement. L'attitude de construction/déconstruction que j'évoquais plus haut ne peut fonctionner que si elle ne s'applique pas qu'à la narration, mais aussi au cadre conceptuel qui entoure les pièces. Ici, il est important de considérer la prévalence du geste comme piste d'interprétation dans les arts visuels. Par geste, j'entends le geste conceptuel comme approche restrictive : les décisions prises par l'artiste donnent son unique valeur à l'œuvre d'art – valeur véhiculée par l'objet qui y trouve son unique sens. Dans ce cadre, le geste a tendance à s'approprier

entièrement la signification des pièces, fermant toute autre entrée. De fait, une exposition sculpturale composée uniquement d'objets industriels ne ferait que déplacer le cadre du travail en devenant un médium en soi. Pour que les objets puissent faire référence à leur fonction primaire, à leur manière d'être au monde au-dehors de l'espace d'art – quelque part les autoriser à être eux-mêmes, autoriser la multiplicité de ce qu'ils véhiculent – il me paraît important d'élargir le cadre médiumnique, et possiblement de flouter sa limite. Ces objets doivent rester en relation avec d'autres objets, comme dans le monde. Dans un second temps, l'image représentative permet également d'offrir une indication quant à une lecture symbolique et émotionnelle que je trouve difficile d'approcher par d'autres moyens.

Forde: Les objets que tu crées ont une qualité technique impressionnante. Pour autant, j'ai le sentiment que ta relation à cette prouesse technique est entrain de se transformer.

5 **Bastien Gachet:** J'ai souvent voulu cacher l'intervention au cœur de l'objet, dans l'espoir de le laisser être lui-même. Je tentais ainsi d'éviter de laisser des traces de ma main, dissimulant la technique de l'intervention pour l'extraire de la lecture et de l'attention. Plus tard, j'ai commencé à me rendre compte que l'existence de mécanismes compliqués, même s'ils sont dissimulés, engage implicitement une relation à la technique. Je pense que cette attention pour la technique est une distraction, un vecteur de distanciation. J'aimerais que le rapport aux pièces 'actives' puisse être le même qu'à une chaudière : on comprend ce qu'elle fait, mais on s'intéresse peu au *comment* (tant qu'elle fonctionne). Je suis de plus en plus intéressé par des formes plus simples, me concentrant sur les relations entre les objets plutôt que sur les prouesses qu'ils peuvent accomplir. Je pense aussi que dans ce rapport à la technique et à la complication réside un problème de rapport personnel à la légitimité : une tentative de dissimuler un manque de confiance derrière la démonstration de l'effort. Le problème de cette dynamique est qu'elle repositionne le geste au premier plan, empêchant ainsi les pièces d'exister pour elles-mêmes et en rapport avec leur environnement.

Forde: Quand tu fais danser un radiateur ou que tu fais fuir une prise électrique, tu ne détournes (ou n'altères) pas uniquement leur fonction d'objets, tu les coupes également de leur environnement ; tu les fais passer sur un autre plan. Quelle est la nature des transformations qui t'intéressent ?

Bastien Gachet: Une nature contaminante : je m'intéresse à la mise en péril de la structure qui englobe l'installation, et ainsi à la mise en péril des acquis sur lesquels reposent notre rapport à l'espace. Dans l'idéal, j'aimerais pouvoir générer un état de suspicion vis-à-vis des limites de l'intervention artistique. Faire tomber les murs, en somme. J'aime l'image des deux tempêtes : il y a une salle, dans cette salle, quelqu'un. À l'extérieur de la salle, au-delà des murs, une tempête. À l'intérieur de la personne, sous la poitrine, une tempête. Les quatre murs de la salle préservent l'espace séparant les orages. La structure qu'ils incarnent autorise leur dissimulation. Elle maintient les conditions de vacuum qui contiennent notre normalité. Mais soudain, l'ampoule commence à clignoter. Cette rupture dans sa fonction standardisée et attendue met en péril le système dont elle fait partie, puis se répand, suggère un état de suspicion, et contamine la structure. Les tempêtes se rapprochent.

Forde: On pourrait penser que tu produis des environnements, mais tu préfères parler de situations. Quelle est l'importance de la temporalité dans ton travail ?

Bastien Gachet: Chacun de ces termes me convient, ainsi que d'autres (installation, sculpture). La temporalité n'est pour moi pas un but en soi, mais une composante inhérente à la perception de tout espace. Je pense que ce qui m'intéresse dans cette idée est la notion de 'durée' telle que décrite par Henri Bergson. En somme, la transformation permanente de chaque chose, par son existence-même dans le temps et sa co-existence avec ce qui l'entoure. Ce qui constituerait un but en soi pour moi, une réussite en tous cas, serait de pouvoir faire émerger ces dynamiques au premier plan ; rendre ce phénomène perceptible, presque physique et épais.

Forde: La difficulté de documenter ces environnements à plusieurs niveaux, de capturer des transformations aussi subtiles t'a finalement amené à envisager la documentation vidéo comme un médium ou une œuvre en soi. Ce n'est pas forcément évident au premier coup d'œil mais tes projets sont complètement multimédias, pensés sur plusieurs plateformes et en plusieurs étapes. Raconte-nous.

Bastien Gachet: Les dimensions de durée, de dramaturgie et de narration m'ont toujours posé un problème quand il s'agissait de documenter mes installations. Tentant de rester aussi fidèle au travail que possible, j'utilisais jusqu'ici un ensemble de photographies et de captures vidéo, dans l'idée d'imiter le regard imaginaire d'un spectateur hypothétique. Cependant, étant donné que l'attention sensible du spectateur est la clef de la conception de mon travail, je n'ai jamais été à l'aise avec cette technique, sa prétention d'objectivité, et ses conséquences. J'ai donc commencé à expérimenter, à utiliser comme moyens de documentation des techniques propres au cinéma, et leur capacité à fictionnaliser, simuler ou augmenter le réel. Plutôt que de partir du principe de la possibilité d'une transparence de la documentation, je trouve intéressant d'embrasser l'écart entre les médiums de l'installation et de la vidéo. C'est l'occasion d'opérer une retranscription dramaturgique : de spatiale à temporelle, d'immanente à linéaire. J'y vois deux avantages majeurs. Premièrement, le fait de générer une qualité nouvelle d'ambiguïté en relation à ce qu'est la pièce, aux limites de sa forme, à l'espace de cette existence; d'accentuer l'écart entre ces médiums en concevant des éléments qui ne peuvent exister que dans un médium ou dans l'autre. Deuxièmement, cette déstabilisation du médium m'intéresse beaucoup, parce qu'elle permet d'extraire le travail d'une forme en particulier pour l'abstraire, le suspendre entre des formes qui deviennent autant de fenêtres sur l'œuvre. Ceci autorise aussi une absence de finalité et une certaine fluidité que je considère comme autant d'atouts.

Forde: Au cours de ce processus, les phases de développement de l'exposition et de développement de la documenta-

tion s'influencent-elles mutuellement, et de quelle manière ?

Bastien Gachet: De manière totalement organique, c'est ce que je trouve plaisant. Personnellement, chacun de ces médiums a tendance à m'enfermer dans des habitudes et des contextes de références. Le fait de tenter de les aborder en parallèle avec un même travail est pour moi libérateur. Par exemple, en travaillant sur des sculptures, j'ai tendance à être renvoyé à une attention particulière du geste et à une forme de minimalisme conceptuel. Je suis tenté de faire disparaître tout élément anecdotique. En pensant à la pièce pour la construction d'un film, j'ai au contraire besoin de chercher des accroches narratives. Le problème évidemment c'est que, contraintes l'une par l'autre, ces formes ont tendance à générer une installation un peu trop anecdotique et un film composé d'une suite de *B-roll* sans histoire. Ceci étant, la mise en parallèle de ces médiums informe la création des pièces de manière souvent contradictoire, donc particulièrement enrichissante et excitante vis-à-vis du processus de travail.

Forde: Les films que tu crées sont en partie composés d'images de synthèse. Je trouve intéressant le mouvement inverse qui existe entre ces images 3D et les objets 'physiques' que tu crées lorsqu'il s'agit de trouver la frontière de la crédibilité.

Bastien Gachet: Cette notion de crédibilité est tangente à celle d'ambiguïté abordée plus haut; la frontière entre ce qui semble vrai et ce qui dépasse ce cadre m'intéresse particulièrement. Effectivement, les processus de création actuels et virtuels me semblent approcher la notion du crédible par deux extrémités opposées. Pour comprendre les limites du crédible, la manufacture physique demande la simplification progressive des formes jusqu'à leur effondrement, afin d'identifier les traits qui les rendent perceptibles comme 'réels'. La construction virtuelle quant à elle part d'une forme si abstraite qu'elle demande l'ajout de fausses (car algorithmiques) 'marques du réel' (imperfections, traces du temps, poussière, etc) pour la rendre crédible et faire partie du monde actuel. Quelque part, ces qualités sont des dérivées linéaires de l'ontologie-même de ces formes. Je trouve ces approches inverses particulièrement nourrissantes

dans l'exploration de cette idée de ce qui semble 'vrai'.

Forde: Les textes que tu as produits pour les dossiers de financement étaient singuliers. On y sentait une attention et une sensibilité particulière qu'il est rare de trouver dans ce cadre, est-ce que l'écriture prend une place quelconque dans ta pratique, ou est-ce que c'est quelque chose que tu pourrais t'imaginer développer ?

Bastien Gachet: Merci. Ce rapport à l'écriture fait partie de mon processus de pensée, de ma pratique. C'est très important pour moi, mais je ne l'imagine pas comme une fin en soi, ne ressentant ni intérêt, ni capacité, ni légitimité à proposer cette écriture comme forme à transmettre. Écrire dans mes cahiers et pour des dossiers fonctionne très bien pour moi. C'est un moment personnel de décortiquage de ma pensée autrement assez diffuse et éparpillée.

9 **Forde:** Cette exposition ouvre dans une situation très particulière. Au début de la pandémie, on a vu pendant plusieurs semaines, dans les médias et sur nos groupes WhatsApp, des images de réfrigérateurs de grande surface vides et d'étalages dévalisés. Parallèlement, le frigo vide qui est aujourd'hui dans Forde n'est en aucun cas un commentaire sur la crise sanitaire et l'exposition était pratiquement finie au commencement du confinement. C'est quand même pas de chance pour la lecture de tes pièces. Comment vis-tu ça ?

Bastien Gachet: Sans parler des sièges d'aéroport ou du distributeur de savon. En effet, tous ces éléments faisaient partie de cette exposition et étaient en grande partie déjà réalisés dans le monde pré-COVID. Comme évoqué plus haut, j'ai tendance à m'intéresser à un type d'objets en particulier. Des objets fonctionnels, structurels, des objets sur lesquels reposent nos acquis, qui nous permettent d'oublier, qui dispensent, qui subviennent silencieusement à nos besoins. Ces objets incarnent un accord qu'on a passé avec notre société: une forme de confiance tacite en ce qui nous entoure. Un exemple de cette attitude serait une prise électrique. C'est un

objet relativement simple : une couverture en plastique moulé par injection qui couvre trois câbles en cuivre. Cette couverture nous protège doublement : elle nous protège de l'électricité (on pourrait mourir), et elle nous protège de devoir penser à l'infrastructure invraisemblable et omniprésente qui permet à cette énergie d'être créée, conditionnée et distribuée en permanence. Le coronavirus s'est attaqué très directement aux infrastructures de notre société, les mettant concrètement en péril. Ainsi, les objets les véhiculant se sont révélés à nos yeux parce que ce qu'ils transportent a perdu son évidence, et par conséquent son silence. Comme dans le cas d'une chaudière dont on réalise l'existence le jour où elle cesse de fonctionner, le réfrigérateur de supermarché est devenu le centre de notre attention le jour où il s'est retrouvé vide. Cette transposition de l'attention du second au premier plan est un mécanisme qui m'intéresse et que je m'efforce de générer dans mon travail. De toute évidence, mes moyens pour y arriver sont très différents de ceux du coronavirus. Ceci étant, j'ai décidé de conserver l'exposition proche de sa forme première parce que, bien que le déplacement de perception engendré autour de ces objets fonctionne différemment de celui qui m'intéresse directement, je suis curieux de voir comment ces déplacements interagissent, si la friction entre eux est soustractive, générative ou inexistante. Je suis aussi simplement curieux de découvrir ce que ces objets sont devenus dans ce monde changé.

Forde: Tu veux rajouter quelque chose ? Peut-être sur l'attention, la surface, le blanc crème brillant comme couleur de la dissimulation et de l'oubli ?

Bastien Gachet: Oui, ou encore évoquer le fait que les objets dans cette installation sont tous des contenants. Pour évoquer cela, j'aimerais citer Claris Lisperpector dans "The passion according to G.H.".*

I looked around the courtyard, the backs of all apartments from which my apartment too looked like a back. On the outside my building was white, with the smoothness of marble and the smoothness of surface. But the courtyard

11

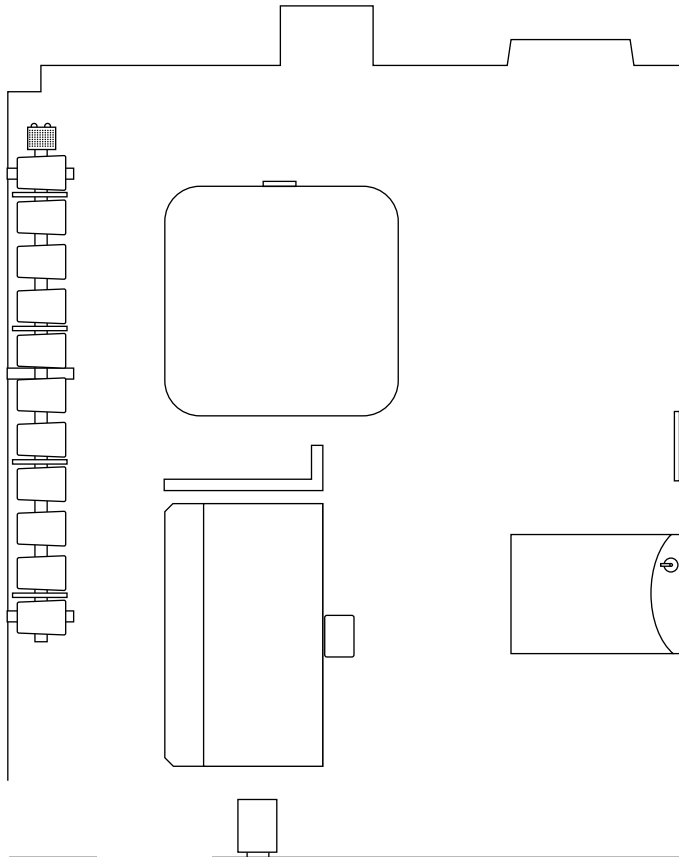
was a heap of frames, windows, rigging and blackened watermarks, window straddling window, mouths peering into mouths. The belly of my building was like a factory. The miniature of the grandeur of a panorama full of gorges and canyons: smoking there, as if on a mountaintop, I was looking at the view, probably with the same inexpressive look I had in my photographs.

I saw what it was saying: it was saying nothing. And I was taking it in with what was inside my eyes in the photographs; only now do I know that I was always receiving the mute signal. I looked around the courtyard. Everything was of an inanimate richness that recalled that of nature: there too one could mine uranium and from there oil could gush. I was seeing something that would only make sense later – I mean, something that only later would profoundly not make sense. Only later would I understand: what seems like a lack of meaning – that's the meaning. Every moment of "lack of meaning" is precisely frightening certainty that that's exactly what it means, and that not only can I not reach it, I don't want to because I have no guarantees. The lack of meaning would only overwhelm me later. Could realizing the lack of meaning have always been my negative way of sensing the meaning? it had been my way of participating. What I was seeing in the monstrous insides of that machine, which was the courtyard of my building, what I was seeing were made things, eminently practical things with a practical purpose.

But something of the terrible general nature – which I would later experience within myself – something of inescapable nature would inescapably leave the hands of the hundreds or practical workmen who had labored on the drainpipes, entirely unaware that they were erecting that Egyptian ruin that I was now regarding with the gaze of my beach pictures. Only later would I know that I'd seen; only later, when I saw the secret, would I realize I'd already seen it.

*Traduit du portugais par Idra Novey, 1964, New directions books

Bastien Gachet
ROOM TONE
Forde, Genève. 29 mai – 25 juin 2020



Cube lumineux et torchon; fac-similé de réfrigérateur industriel, cheveux; pare-choque en acier inoxydable; sièges d'aéroport, tasse à café, café et perles en plastique; spaghetti en silicone, mdf marouflé de vinyl, robinet emballé, port usb; table de chevet, sac en plastique et linge propre; huile sur toile; distributeur de savon, table en marbre, LEDs, meuble d'archivage, eau salée.