

JOHN BATHO. 1er épisode. « ... ***Enfin, les photos de John Batho, axées sur les objets, dont il « pousse » également les couleurs : son herbe est trop verte, son ciel trop bleu, sa table de camping pliante trop rouge. C'est assez gai*** ». Hervé Guibert.

« C'est assez gai ». Le premier jugement critique apposé au travail de John Batho, ce strict commentaire léger et désabusé, nous paraît désormais réfractaire à toute révision. Hervé Guibert entrevoit, lucidement, une perturbation dans cet alerte bariolage. La couleur est trop : envahissante submersion, elle contamine les images. Le virus coloré détruit les catégories habituellement réservées aux états psychologiques attribués à un matériau déconsidéré parce que précaire, confus, instable et corrompu. Manifeste énigmatique, l'ensemble des séries constituées depuis 1976 fragmente des variations sur les causes matérielles et formelles de la couleur. Si l'on veut bien considérer que l'ensemble de ces représentations ne décrit pas le monde en couleur, mais la structure colorée du monde, la destruction photographique du fard, de la tromperie et de l'ornement suffit à faire un motif. Dans le geste irréductible de John Batho, dont le champ théorique et les applications récentes sont enfin sans limites, s'accomplit une résistance au conditionnement visuel. Le cheminement expérimental du studio, la mise en place ardue des séries révèlent l'intention. En multipliant les points de vue, ce ne sont pas des propositions délicates qui nous sont concédées, mais des variations sur le doute que l'on soumet à nos facultés.

Par une de ces ruses dont l'art est coutumier, l'interrogation sur la nature de

la sensation colorée hante la pensée moderne. Que faire de ces dispositifs technologiques dont la seule réalité est l'illusion ? Dans l'univers méthodique et rationnel de l'Europe des années soixante-dix, le noir et blanc ordonne et conditionne la production de l'image « artistique ». La couleur échappe à l'entendement. Dans ses Remarques sur les couleurs (1950), Wittgenstein tente de conceptualiser des ensembles : couleurs de matières, de surface, éclairantes ou lumineuses, transparentes ou opaques. Il butte cependant sur la définition d'un objet supposé autonome qu'il ne peut se résoudre à réduire à de complexes phénomènes optiques ou psychologiques. Le sensible procède d'un champ particulier qui reste à explorer. L'inquiétude de Wittgenstein, qui fut partagée par Goethe, Newton et l'immense Chevreul, avoue décidément la difficulté d'élaborer une méthode d'investigation indispensable à l'interprétation du code des couleurs : « Il 12. Car ici (lorsque je considère les couleurs, par exemple) nous sommes purement et simplement incapables d'introduire un ordre quelconque dans les concepts. Nous restons plantés là, comme un bœuf devant la porte fraîchement peinte de son étable. ». John Batho n'a pu se tenir immobile devant cette porte. Il ne l'a pas franchie seul. Au moment où la sphère de la marchandise s'est fardée, il a opposé, avec Fontana et Luigi Ghirri, ce vice ou cette vertu : se plier à cette nouvelle expérience culturelle d'une humanité qui pensera désormais en couleur.

Ce sont des formules brèves, destinées à détruire notre habitus coloré, qui vont fournir les éléments d'un programme jamais remis en question...."

Extrait de John Batho. Une rétrospective. Marval. 2001.

JOHN BATHO. 2ème épisode.

Suite..."Le spectateur, commentateur saisi - « C'est assez gai »! -, reconnaît une photographie qui se situe à l'écart du sublime, se dérobe à la réalité et refuse l'ironie. Embrasser le tout d'une image, n'en spécifier aucune partie, nier le hors-champ, bannir la temporalité et le sujet, tels pourraient être les fondements originels de ce programme. Contre l'illusion du contrôle visuel, John Batho trouble la vue en retirant à la photographie de l'objet ses références. Le propos est autre. Le schéma indiscutable de production qu'impose la chaîne opératoire de fabrication des images crée un système complexe et hétérogène de dépendances mises à l'épreuve.

Si l'absence de perspective a pour fonction d'abolir l'illusion tridimensionnelle, la sensation d'espace reste présente. Remarque : l'espace est sans scène et dépourvu de centre. La mise à plat du sujet, effet du collage (télescopage) des couleurs, libère la photographie des notions de premier et arrière-plan. Elle exempte l'image des valeurs morales attribuées aux zones (nettes, floues). Pour John Batho, la négation de la profondeur de champ s'inscrit dans le procédé couleur. En retrouvant la tradition « anglo-saxonne » (Erwin Blumenfeld, Horst P.Horst...), il façonne un motif contraint par la technique et la chimie. L'aplat émane directement du procédé qu'il trouve en lui. Jean-Claude Lemagny, dans un texte fondateur, explicite ce que l'on a longtemps considéré comme une limite de la couleur : « On peut tenter quelques explications: le noir et blanc construit rigoureusement l'espace, en reflétant le jeu des ombres et des lumières qui nous font apprécier volumes et distances, mais dans une image monoculaire, le bleu qui recule n'est pas toujours derrière, et le rouge qui avance n'est pas toujours devant; les couleurs y défoncent l'espace en tous sens. Notre regard plonge alors dans une anarchie visuelle où l'exactitude des formes est partout en conflit avec le désordre des tons, car non seulement ceux-ci ne correspondent pas aux places respectives des plans qu'ils colorent, mais leurs valeurs (c'est-à-dire le gris plus ou moins sombre qu'ils donneraient s'ils étaient photographiés en noir et blanc) sont rarement en harmonie. Une belle peinture, photographiée en

noir et blanc, reste toujours équilibrée et la première qualité d'un peintre est de voir, à travers les couleurs, la nuance du gris à laquelle chacune correspond »⁴

La liberté d'employer le langage de la seule vérité photographique, la technologie, a bien entendu d'autres ascendances. Mais plutôt que de se tourner vers le collage des avant-gardes, c'est naturellement vers le geste matissien qu'il faut confesser cette disposition formelle : découper des formes dans des bandes de papier de couleur épinglées. On voit bien d'ailleurs ce que cette référence vaudra à John Batho : l'image surannée du photographe-peintre. « Pictorialiste » tardif, « coloriste », de telles caractérisations ne sont envisageables que si l'on ignore les gènes et les lois de la couleur posées sur le papier photographique. Le papier, le support de l'image, est à la fois une matière (la peau), une règle de présentation (tactile), une conséquence littéraire (ce que la photographie doit au livre) et un parti-pris (un piège à chimères). En conséquence, les techniques utilisées, complications qui ne relèvent pas de l'artisanat, ne sont que des tentatives vaines d'asseoir l'expérience de la fixation, car illusoires. Il n'en reste pas moins que le désir d'être juste dans la constitution d'une matériologie des couleurs institue la morale de l'œuvre....".

Extrait de la préface de John Batho. Une rétrospective. Marval. 2001.

JOHN BATHO. 3ème épisode.

Suite : "... Et si nous regardons à présent l'ensemble rétrospectif, si nous prenons soin d'écartier le motif, nous sommes invariablement mis en présence de la surface plane, constituant décisif du photographique. Le cibachrome dit le verre et le reflet, ses aberrations. Simultanément liquide et minéral, ce support pétrifie le sujet et l'inscrit dans une histoire géologique des strates. Mais le procédé Fresson, les tirages sur Iris, ou la projection d'encre sur bâches ont livré, et livrent encore, les formes les plus maîtrisées de l'intention de l'aplat. Le papier ne piège pas la lumière ; il n'est qu'interprétation pigmentaire et non le spectre absorbé. Papiers froissés et papiers lumière, photographies parasites, placent solennellement la retranscription du prisme comme artefact, un mentir-vrai. Cet événement - projeter une lumière artificielle et étudier le fait chromatique - annexe, sans les citer, les expériences des pionniers de la photographie. Heureusement, les observations stellaires et jubilatoires de John Batho se libèrent des fatras spiritiste et métaphysique du XIXème siècle. Il ne serait plus alors question que de texture révélée par la lumière. On y lirait, autre artefact, que la trame mise à jour par les bombardements lumineux. Pour rendre plus efficace et moins littéral le propos sur la surface, John Batho s'est attaché à figurer les effets de trames. Les parasols, les vêtements ont donné matière à l'exercice. Pour lors, le changement de format fait accéder la photographie au statut de monument. Tandis que l'impression de masse et la gravité règnent sur les rivages de Normandie, à l'autre extrémité de la mer, les fragments de ciel (Nuages-Peintures) engendrent des lais de peinture fraîche. La pesanteur, l'immatérialité, la tension, et la recherche des conditions expérimentales de l'accident ont fait du support photographique le sujet même de la photographie.

« C'est assez gai ». Cela l'est même suffisamment pour que les séries se régénèrent : elles seraient, en quelque sorte, en devenir. La photographie ne se décline pas par série arrêtée mais se définit en nombres et dans la durée. Le nombre est l'ambition et la révision de fragments évolutifs. Mais

l'accroissement a ses limites et le nombre de tirages est aléatoire. Rien n'est plus imprévisible que le destin de ces photographies. Comme si les images devaient accéder à la maturité avant de s'exhiber. Rien de plus difficile à concevoir que de tels ensembles aient exigé de si longues années de production pour un nombre si limité d'épreuves. Cependant, l'obscurité du « négatif » cesse au moment où de nouvelles circonstances autorisent la mise au jour (expositions, publications). L'œuvre, mobile, demeure dans toutes ses potentialités; elle s'accomplit sous la forme imparfaite du tirage selon d'autres lois, des règles fixées par d'autres (marché de l'art, commande publique, etc.). La liberté que l'auteur concède au « négatif » notifie, une fois de plus, la prééminence du fait technique. John Batho s'affranchit du soupçon pictural en reconnaissant au « négatif » son statut de vérité immédiate, le seul moment de contact avec le réel...

"

Extrait de la préface. John Batho. Une rétrospective. Marval. 2001.

JOHN BATHO; 4ème épisode.

Suite : "... Il ne faudrait pas pour autant considérer que le programme mis en œuvre se réduise à l'analyse et s'édifie exclusivement sur les constituants du photographique. Les images suscitent des récits potentiels et stimulent les dispositions du spectateur. Elles développent une capacité narrative, une aptitude à exciter l'imagination ou à plaire. Photographe autodidacte, John Batho, averti de la fausse humilité du noir et blanc et de ses prétentions humanistes, assume la diapositive populaire et son cortège de sarcasmes. Chacun peut se reconnaître dans ses observations. Et rien n'est plus irritant dans le monde de l'art que des images qui, a priori, ne heurtent pas. Paraphrase de Ben, l'ensemble de ces travaux inaugure qu'il n'y a pas de photographies à jeter.

Il semble, quand on prétend parler d'art, qu'il faille partir du point de vue de l'ordre pour justifier ce qui en fait sa vérité, le chaos retrouvé : « Chez l'artiste, en revanche, c'est le manque de sûreté et de théorie qui est souvent la cause de son coloris insignifiant. La couleur la plus vive trouve son équilibre, mais uniquement dans une autre couleur vive, et seul quelqu'un qui est sûr de son affaire oserait les placer côte à côte. » (Goethe).

Les manèges et les fêtes foraines abandonnent la prétention conceptuelle et nous infligent la sanction de la couleur brute. Le brouillage perspectif et le bariolage insupportable portent les couleurs aux bornes de l'ivresse visuelle. Ce joyeux débordement, rare chez John Batho, admet la puissance hypnotique de la couleur et soumet l'auteur à son objet. Face à ces bandes de couleur, ces compositions trouvées, la fuite est assumée.

Le motif débarrassé de l'anecdote ne signifie pas l'abandon de la circonstance. Toutefois, l'esprit de la photographie ne coïncide pas avec le moment (l'instantané) : il se détache de ce qu'il vient d'être, et compose une suite de réminiscences. Psychanalyse sauvage, le jeu théâtral des couleurs fait l'étalage de nos images souvenirs, exhibe le corps de la nature elle-même et joue avec ses signaux. Peut-être le rejet partagé de la représentation du moderne a-t-elle pour origine un refus de la cacophonie

visuelle au profit de couleurs physiologiques ? La voie « impressionniste » que l'on a prêtée à l'auteur a curieusement perverti le corps réel de ces images-souvenirs, rêves colorés qui s'opposent à la dépravation grisâtre de la ville contemporaine, à l'appauvrissement industriel de la couleur, aux apparences du temps. La photographie ne prend pas de grands risques quand elle joue avec la durée. Son essence trompeuse, son existence donc, repose sur sa valeur supposée à saisir l'entre-deux. Fabrique de l'espace-temps, zone d'ombre de la photographie, la durée est à ce point éloignée des préoccupations de John Batho qu'elle apparaît en marge du travail (Les Ecrans-marges)...

"

Extrait de la préface. John Batho. Une rétrospective. Marval. 2001.

JOHN BATHO. SUITE ET FIN.

Suite : " ... Le cheminement visuel qui mène plus sûrement à la pensée prélogique, de tensions érectiles et à d'obligatoires retenues, rencontre l'écho des sentiments de nos semblables. Les saillies colorées, audaces initiales, enlacent les tonalités réservées. Les parasols abritent et cachent des passions, les restes de déjeuners sur l'herbe inspirent des pensées tentatrices...La couleur est pénétrée de choses apprises. Couleurs primaires et sentiments premiers se confondent dans une complexité sans ombre (sans gris) et sans clair-obscur.

Chevreul dans ses travaux sur le contraste des couleurs attribuait à ses travaux une fin morale. « Cette tendance à exagérer les différences vaut bien évidemment pour les couleurs, mais revêt également une plus grande portée, de sorte qu'en mettant sous son véritable jour un phénomène dont le monde parlait sous le nom de contraste des couleurs, sans en connaître ni l'étendue ni l'importance, on se donne les moyens d'éclairer l'étude de plusieurs actes de l'esprit humain». John Batho va au-delà de l'éthique (l'origine de la lumière). Il photographie ce que l'on n'ose plus photographier. Tout le vice de l'œuvre est contenu dans cet effet : nous conduire par les chemins les plus directs et les plus simples au plaisir et nous soumettre à la jouissance sans péché.

Les qualités plastiques élaborées, la nature de la pensée explicitée, l'œil trichromatique du photographe n'en reste pas moins contraint par le cadre de la couleur imposé par l'appareil et la chimie. La couleur photographique prescrit son usage. Puisque les principes de la capture et de la chimie sont intangibles, John Batho les raisonne. L'œuvre, nous l'avons dit, déjoue le piège du renoncement (au charme et à la séduction) au bénéfice d'une méthode organoleptique, une application qui s'est enfin affranchie du symbolisme des couleurs. Les âmes ont déserté les natures mortes et l'esprit absolu a abandonné les cieux. Une bonne fois pour toutes, seule la qualité des surfaces simule des formes abstraites en tous points éloignées d'une quelconque « frugalité ascétique ».

Par la pratique de l'observation, John Batho tente d'accorder les deux

moments irréconciliables de la couleur prismatique (les longueurs d'onde de la couleur) et leur transcription pigmentaire (les procédés d'inscription dans la matière). Toujours et partout intensifier les couleurs, tel est le principe des séries, par le moyen désormais le plus connu, l'usage, si ce n'est l'abus, des couleurs contiguës et complémentaires. Les figures ainsi constituées ne relèvent pas alors uniquement des sensations mais de l'entendement. L'image suscite des phénomènes de substitutions verbales. La propension à décrire, le jugement par les mots, était dans les attendus de Chevreul. Dans ses cours, ce dernier présentait un motif qu'on pouvait indistinctement nommer ombrelle ou croix de Malte. Couleurs, la série initiale, foisonne en formules de ce type. Ainsi, des boas rouges et roses envahissent un pré vert ; un terrain de golf ? Les boas sur le green, légèreté des vers - le sujet est maigre - sur le tapis vert. Vers sur vert - l'effet de verre (cibachrome). Ailleurs : sous la pluie, une nappe blanche sur laquelle reposent des pommes vertes. Granny Smith et Isaac Newton ; nature morte et fins (faims) d'expérience. Ces situations exagèrent le nominalisme de la peinture. « Le corsage orangé-rouge de la femme couchée à gauche a des doublures bleu-vert, ces surfaces, de teintes complémentaires, s'exaltent et s'harmonisent, et ce contraste favorable donne à ces étoffes un éclat et un lustre intenses». L'exagération supporte le vrai. L'ingénuité et la science jouissives de l'emploi des conventions (contraste de clarté - éléments de même teinte et d'inégale intensité - contraste simultanée, etc.) annulent, sur tapis vert, toute prétention poétique de l'auteur au profit des capacités d'énoncé du spectateur.

En somme, la conjonction de la scénographie du réel et l'affichage des conventions suffisent à rendre explicite le motif. « C'est assez gai ».

"

Extrait de la préface. John Batho. Une rétrospective. Marval. 2001.