

Christiane Baumgartner

La mémoire en mouvement

Catherine De Braekeleer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/807>
DOI : 10.4000/estampe.807
ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2013
Pagination : 36-43
ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Catherine De Braekeleer, « Christiane Baumgartner », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 245 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/807> ; DOI : 10.4000/estampe.807



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

CHRISTIANE BAUMGARTNER LA MÉMOIRE EN MOUVEMENT

Propos recueillis par Catherine De Braekeleer

Christiane Baumgartner est née en 1967 à Leipzig. Cette artiste donne à la gravure sur bois, son médium de prédilection, une modernité exceptionnelle, d'une part en creusant exclusivement ses matrices par des tailles horizontales, d'autre part en travaillant sur des formats monumentaux, certaines de ses œuvres frôlant les quatre mètres de longueur ou trois mètres de hauteur.

Son attirance pour la vitesse et le mouvement, sujet principal de tout son travail, s'accompagne d'une démarche fondée sur la capture d'images, à partir de vidéos urbaines réalisées par elle-même ou de films documentaires, provenant bien souvent d'archives de guerres. Au travers d'une sélection de plus de cent trente œuvres réalisées entre 1999 et aujourd'hui, l'exposition *White Noise* présente au Centre de la gravure à La Louvière, de février à mai 2014, l'univers de Christiane Baumgartner, sa fascination pour les trépidations et les chaos du monde, sa volonté de fixer les traces et les mouvements du temps.

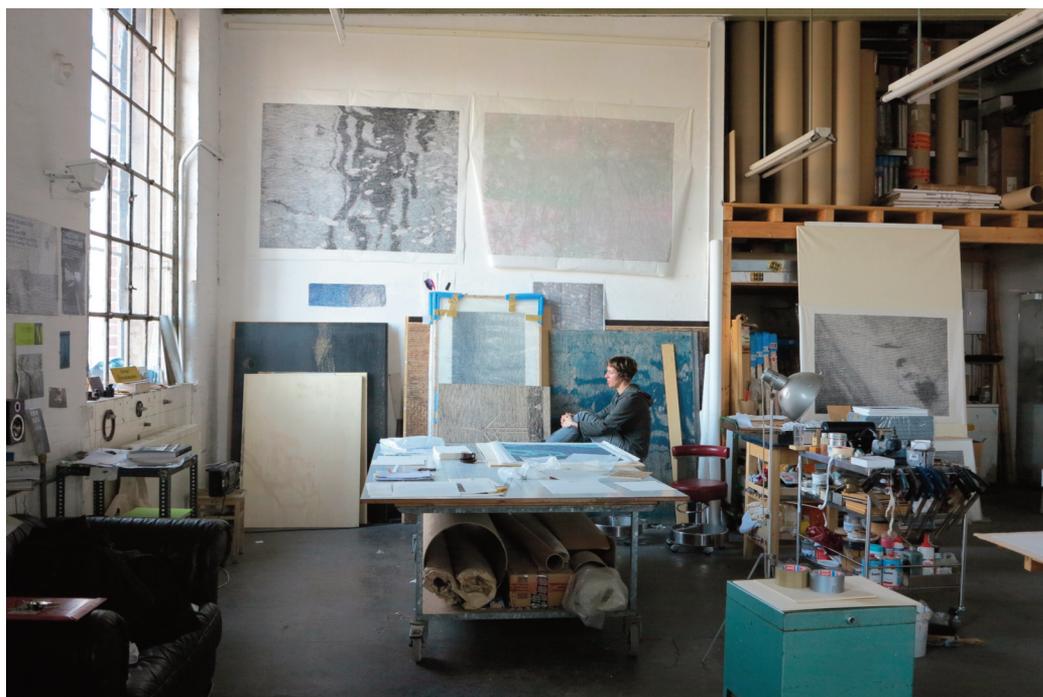
Nous l'avons rencontrée le 7 août 2013 à l'occasion de la préparation de cette première exposition personnelle en Belgique.

Christiane, vos estampes sont présentes dans bon nombre de collections prestigieuses, telles le MOMA de New York et l'Albertina de Vienne. Pourtant, vous ne souhaitez pas être présentée comme une artiste-graveur ?

À vrai dire, je considère que cinq étapes ont marqué le développement de mon travail. Elles me sont apparues après plusieurs conférences que j'ai données sur ma démarche. J'y débute habituellement avec mes livres contenant des xylogravures (*Cine*, 1995) ; ensuite je présente les œuvres avec les points (*The Ornament of Crowds*, 1998) ; et puis les sérigraphies *Klassmates* et *Klassenkameraden* (1999) ; je poursuis avec la présentation des vidéos et j'enchaîne enfin avec les gravures sur bois. Lorsque je parle de mon travail, je ne mentionne pas seulement les xylogravures. Il est important pour moi de montrer ce déroulement ; en effet je ne fais pas de la gravure sur bois parce que j'aime le bois. Actuellement, je réalise beaucoup de gravures sur bois, énormément d'impressions. Je suis une graveuse mais je préfère voir mon travail en tant qu'art et non pas en tant qu'art imprimé seulement.

Revenons au début de votre parcours et à une de ces toutes premières pièces *Klassenkameraden* dans laquelle vous intégrez l'idée du mouvement.

Je suis moi-même sur cette photo. C'est une photo de classe. Je voulais jouer sur la superposition d'images. C'est pourquoi j'ai choisi cette photo ; je pense que je dois avoir quatorze ans. À cet âge, les vêtements que vous portez sont très importants ; de même



III. 1. L'atelier de Christiane Baumgartner. Photo Andreas Bode.

si vous appartenez à un groupe ou au contraire que vous n'en faites pas partie, cela aussi est essentiel. Cela a un rapport avec l'individualité dans le groupe. J'avais également aperçu sur une table chez des amis un livre d'un psychologue qui comprenait des portraits superposés de femmes, des centaines de portraits féminins. Le résultat était très artificiel mais aussi très beau. L'auteur décrivait ce qu'il pensait être la beauté. L'homogénéité. Je trouvais cela très intéressant. Mais je ne tenais pas à aller aussi loin. J'ai réalisé que lorsque je superposais plus de quatre visages, cela devenait flou et beaucoup trop vague. C'est pourquoi j'en ai utilisé seulement quatre. Les filles ont différentes tailles. J'ai décidé de superposer leurs visages, à hauteur des yeux. L'une d'entre elles est plus précise. Parce qu'elles forment un groupe, cela donne l'impression d'un mouvement, de vitesse. On peut sentir leur bras bouger.

Je ne pensais pas en faire une sérigraphie. Je pensais qu'il s'agissait juste d'un travail. Et je le voulais le plus grand possible. 1,80 m était le maximum. Proche de la taille réelle. C'était beau. Un an plus tard, j'ai remporté un prix en Suisse grâce à cette pièce. Cela m'a permis de m'acheter mon premier ordinateur.

Contrairement à la démarche documentaire ou typologique pratiquée par de nombreux artistes, pour vous ce n'est pas tant le contenu des documents sélectionnés qui vous intéresse que l'impact visuel des images elles-mêmes.

Exactement ! Les images que j'utilise sont en corrélation avec la vitesse, elles sont reliées aux voitures, aux autoroutes et par conséquent aux images prises depuis une voiture en mouvement. À partir de là, j'en viens à utiliser des images provenant d'autres médias comme celles prises d'un écran de télévision. Les deux m'intéressent. D'une part, c'est l'image qui m'interpelle et d'autre part je suis très attentive à la construction de l'image elle-même ou à sa disparition. Je ne choisis pas une image de manière très rationnelle. Et je pense que ce qui est encore plus intéressant, c'est le langage d'une image. J'utilise une image. Je ne peux pas séparer ces deux aspects.



III. 2. *Klassenkameraden*, 1999, image 160 x 60 cm, papier 180 x 80 cm, sérigraphie, 8 ex.

Pourtant, bon nombre des images que vous sélectionnez proviennent de films d'archives des deux guerres mondiales. Ce ne sont donc pas vraiment des images sans importance.

Bien sûr. Mais quand je choisis ces images de guerre, je garde à l'esprit l'idée de vitesse. Il y a la voiture d'abord, et l'étape suivante : les armes.

Je lisais un livre qui portait sur la révolution de la vitesse. Actuellement nous vivons une certaine révolution de la vitesse, se référant à la vitesse de la lumière. Tout cela est relié à l'idée de vitesse.

Il y a peut-être une autre raison : quand je réalise ces gravures sur bois qui prennent beaucoup de temps, j'écoute la radio. J'écoute surtout les débats, les discussions : de nombreuses catastrophes envahissent en permanence votre sphère privée. Je tenais à réaliser quelque chose sur ce sujet, mais pas juste un sujet d'actualité, ni une guerre qui vient d'éclater ou une catastrophe qui vient de surgir. Je ne recherchais pas cela. Alors que j'étais en vacances, je regardais la télévision et, en zappant les différentes chaînes, je suis tombée sur un documentaire au sujet de la Seconde Guerre mondiale. C'était il y a quelques années, en 2005 probablement. En le regardant, j'ai pensé à l'enregistrer, à faire sortir le film de l'écran. J'ai filmé directement avec ma caméra. Je n'avais pas de câble.

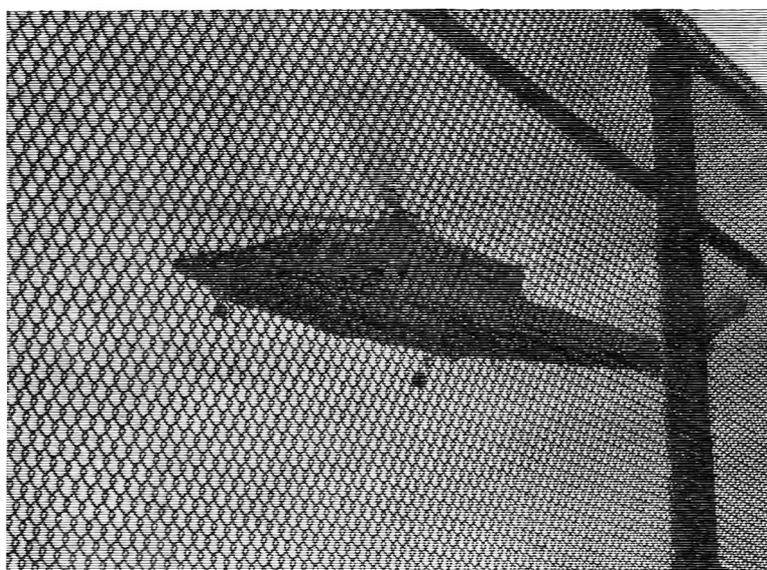
En allant sur une autre chaîne, il y avait ces images du massacre de l'école de Beslan par les Tchétchènes. C'est une catastrophe qui s'est produite cette année-là. Sur une autre chaîne encore, vous aviez un documentaire sur ce qui s'est passé soixante ans auparavant, sans son, provenant du pilote. On pouvait voir l'explosion d'un train. Pour moi, cela se rapporte aux *mass media* (qu'il s'agisse de la télévision ou d'Internet) d'amener les catastrophes dans notre sphère privée. Ce sujet m'interpellait vraiment. Et c'est aussi pour cette raison que j'ai laissé cet effet de moiré, cela montre que les images ont été prises depuis un écran de télévision.



Cela me prend parfois des années avant que j'utilise une de ces images. C'est particulier, parce que je suis allemande usant d'images de guerre. J'ai donc fait des recherches sur l'auteur de ce documentaire. Il s'agit d'un film de propagande réalisé par des Américains et non pas des Allemands. Je voulais faire quelque chose d'universel, et non pas en tant qu'artiste allemande réalisant quelque chose autour de la Seconde Guerre mondiale.

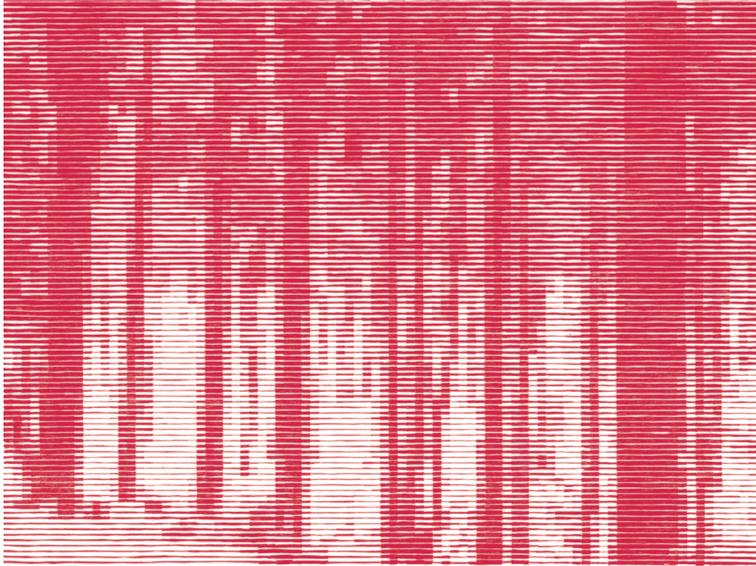
Final Cut (2006) fut la première série pour laquelle j'ai utilisé des images de guerre. C'est un paysage mais les gravures proviennent de la guerre. Après cela, j'ai réalisé *Formation* (2006). Les lignes blanches sont les avions et les lignes plus sombres sont les ombres de ces mêmes avions. C'est filmé par un autre avion. Quand j'ai filmé cela depuis la télévision, je ne savais pas ce que cela allait donner.

J'aime quand vous vous sentez en sécurité en regardant ces images ou qu'elles vous semblent belles. Mais il y a quelque chose comme de la peur, un sentiment de drame qui est sous-jacent.



III. 3 (en haut). *Solaris I*, 2008, image 120 x 220 cm, papier 140 x 240 cm, bois sur papier Kozo, 6 ex.

III. 4. *Manhattan Transfer*, 2010, image 119,5 x 160, papier 145 x 185 cm, bois sur papier Kozo, 6 ex.



III. 5. *Deutscher Wald I*, 2011, bois, 6 ex.

III. 6. *Transall*, 2002, image 120 x 400 cm, papier 150 x 430 cm, bois sur papier japonais, 3 + III ex.

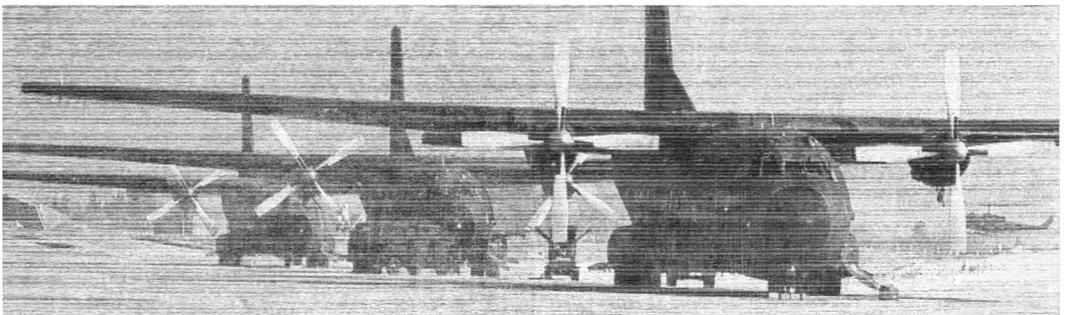
III. 7 (à dr.). *Formation II*, 2006, 180 x 234 cm, bois sur papier Kozo, 6 ex.

Avez-vous l'impression d'être une artiste qui travaille sur la mémoire de l'histoire ?

Je ne me perçois pas comme cela. Je sens ce que je vois, en réaction au monde, à ma manière. L'idée de vitesse ou les vidéos d'autoroutes proviennent de mes trajets entre Londres et Leipzig. Effectuant des milliers de kilomètres à travers l'Europe, de nombreuses fois, j'ai commencé à penser à l'abrutissement de ces gens assis dans ces petites boîtes qui se déplacent. Ces milliers de gens qui vont dans la même direction et le même nombre de voitures allant dans l'autre sens. Mais que peut-il y avoir de si important là-bas pour que ces gens y aillent ? J'ai pensé que tout ceci était ridicule. À un certain moment, j'ai évacué la présence humaine de mon travail. L'humain a disparu. Mais toutes mes images proviennent d'éléments créés par l'homme. Même *Deutscher Wald* (2011) n'est pas une forêt naturelle, c'est une forêt construite par l'homme. Il n'y a pas de vraie nature dans mon travail.

Avec les images de guerre je peux facilement entrer dans les archives et prendre des photos. Mais cela ne m'intéresse pas, je n'investigue pas. Les formes m'intéressent, « la forme de la forme ». Comme *Totentanz* (2013), c'est comme une danse. En allemand, je dirais la figure des formes. La forme est une chose importante et la façon dont elle bouge légèrement.

Dans un sens, je suis formelle dans mes choix d'images. Évidemment, le sujet et le thème sont aussi importants. Une bonne œuvre d'art nécessite un impact visuel. L'impact visuel doit fonctionner en premier. Puis, immédiatement, le thème et le contenu doivent apparaître. Il doit y avoir un juste équilibre entre les deux. J'ai des milliers d'images, car avec la caméra on obtient vingt-quatre images/seconde. Et j'ai tout cela dans mon ordinateur. Je les regarde encore et encore. Je les regarde à travers mon écran d'ordinateur et j'en choisis certaines. Parfois, je choisis une image que j'ai filmée il y a cinq ans.



Puis, je réfléchis à l'échelle. Car l'échelle est une notion importante. Je fais le dessin à échelle par ordinateur et je le transforme via le logiciel. Mais l'image contient déjà l'effet de moiré, ce n'est pas moi qui le crée. C'est juste une erreur. Ce genre de chose arrive. Ensuite, je réalise une impression que je transfère sur le bois. J'aime l'idée de prendre du temps. C'est comme ça que cela a commencé : la vitesse reliée aux images ; et grâce aux vidéos vous avez des



milliers d'images dans un laps de temps très court. Et je ramène ensuite ce procédé à une technique très ancienne, celle de la gravure sur bois. Cela peut sembler ridicule, stupide d'une certaine façon. Pourtant, c'est vraiment important pour moi de graver à la main. Les gens doivent se dire « mais pourquoi ne pas utiliser l'ordinateur pour le faire ? », mais cela sonnerait faux. C'est cela le cœur de mon travail, revenir au corps humain qui le réalise lui-même. De même, j'utilise d'habitude un baren pour imprimer, je n'utilise pas de presse.

Dès vos premières gravures sur bois, saviez-vous que vous alliez creuser exclusivement vos matrices par des tailles horizontales ?

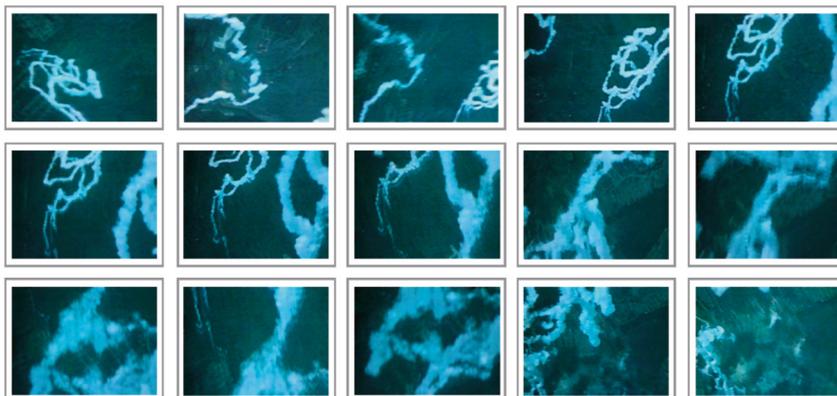
Non. C'est pourquoi le catalogue qui sortira pour l'exposition sera intéressant : on y trouvera les anciennes gravures sur bois pour lesquelles j'étais encore en cours de recherche afin de finaliser cette technique de lignes. Après avoir eu l'idée de transposer des images de vidéos en xylogravure, cela m'a pris des années avant de le faire réellement, d'être assez confiante pour le réaliser, pour graver vraiment cette image vidéo. La vidéo était directe, je ne tentais pas d'en faire une œuvre d'art. Juste la prendre et la graver. Cela nécessite une sorte de calme et de concentration technique.

Tout a commencé avec mes propres enregistrements. Je voulais réaliser des tunnels. J'avais déjà réalisé des routes depuis des ponts, la vitesse depuis une voiture. Et là, je voulais réaliser un tunnel, car vous êtes forcé d'aller dans une seule direction. Sur une route, vous pouvez toujours faire demi-tour, mais cela est impossible dans un tunnel.

Encore une fois, les choses se sont déroulées dans un certain ordre. J'ai vu un film, *Solaris*, du réalisateur Tarkovsky, dans lequel il y avait un tunnel, et je l'ai filmé. C'est pourquoi je lui ai donné le titre de *Solaris*. L'utilisation de la vidéo depuis la télévision vient plus tard.

C'était la première fois que je gravais dans les parties blanches. Car d'habitude je laisse de fines lignes mais ici dans *Solaris* (2008) je voulais traduire la lumière ; j'ai donc gravé ces parties. À la même période j'ai réalisé *Allée*, et là, en revanche, j'ai laissé une grande partie sombre. C'est comme si ces deux pièces s'opposaient.

Quand j'ai commencé avec les gravures sur bois j'ai pensé que je pouvais les imprimer en couleurs. Mais je ne l'ai jamais fait même si j'aimais l'idée à l'époque. J'apprécie beaucoup plus de faire des gravures à la



III. 8. *Totentanz*, 2013, suite de 15 bois sur papier japon, 75,5 x 96 cm.

III. 9 (à dr.). *Ladywood*, 2010, image 168,5 x 252, papier 188 x 268 cm, bois, 3 ex.

manière traditionnelle allemande, retourner aux sources, aux racines et ne pas jouer avec celles-ci. Avec *Allée* j'ai pensé que tout ce noir dans les parties sombres serait de trop, c'est pourquoi j'ai choisi un bleu nuit. J'ai commencé doucement à introduire des couleurs dans mon travail. Mais jusqu'à présent, j'ai toujours eu à l'esprit des images uniquement en noir et blanc.

Vous réalisez énormément de vidéos qui vous servent d' « images sources » pour vos estampes mais dans certains cas vous décidez qu'elles existeront en tant qu'œuvre : comment et pourquoi opérez-vous ce choix ?

Au début, je réalisais des vidéos... comme *Speed* (2001) ; je pense que c'est avant que je ne commence les gravures sur bois. J'avais publié un livre qui portait le titre de *Speed*, en 1999.

Speed m'apparaît comme une œuvre vidéo, tout comme *Ladywood* (2010), qui est également une œuvre vidéo pour moi. C'est aussi un tournant, un autre type d'enregistrement. À l'inverse, les vidéos d'autoroutes, que je t'ai montrées hier, n'existent pas en tant qu'œuvres. Je les montre pour décrire le processus de mes gravures, mais pas en tant que telles. *Ladywood*, en revanche, est une vidéo qui est reliée à deux gravures. Pour moi, c'est important, parce que *Ladywood* apparaît comme plus organique.

Et je devais montrer qu'il s'agissait d'une construction réalisée par l'homme. Il s'agit d'un reflet, pas juste d'une image. C'est le reflet d'un pont de chemin de fer dans l'eau.

Toujours à partir de vos prises de vues personnelles, vous avez multiplié les explorations et les expérimentations dans tes œuvres gravées, telles la suite, inhabituellement imprimée à l'encre rouge, de *Deutscher Wald* (2007) ou encore *Manhattan Transfer* (2010).

Pour moi *Deutscher Wald* est une pièce très importante. Je l'ai gravée à partir d'une image en résolution 3 dpi. Si je l'avais fait à partir d'une image en 2 dpi, cela aurait juste créé un motif. On est à la limite entre le visible et le non-visible. J'avais cette idée en tête depuis des années, à savoir l'idée de travailler à partir d'une image en très basse résolution. Et j'ai essayé avec les voitures, les ponts, mais cela ne fonctionnait pas, cela ne donnait rien, sans doute parce que ce sont déjà des éléments construits. Mais cela fonctionne bien avec la nature. L'enregistrement s'est fait alors que nous nous promenions dans une forêt, durant l'hiver, près de la mer Baltique. C'était juste une balade, je ne pensais pas faire quelque chose en particulier. Mais des années plus tard, quand j'ai réalisé que je devais faire ces images en basse résolution à partir d'images tirées de la nature, j'avais neuf images à partir desquelles je pouvais travailler.

Mon fabricant de papier m'a donné un papier légèrement brun. Je préparais une exposition et j'étais en retard dans mon travail. Je devais l'imprimer. Nous n'avions pas le temps de réaliser un nouveau papier. J'ai ouvert la boîte et le papier était brun.

Imprimer du noir sur du papier brun, cela allait ressembler à une vieille gravure. J'ai alors décidé de



l'imprimer en rouge. J'ai mélangé la couleur. Je pense que le rouge était la bonne couleur pour cette pièce. *Manhattan Transfer* m'a pris deux ans pour être réalisé. À cause du réseau, un cauchemar à graver. À la maison, je la gravais sur un grand piano. Je n'étais pas sûre que ce soit la bonne chose à faire. J'ai arrêté de nombreuses fois, c'était difficile. J'ai pris la photo à New York. C'était très bruyant et chaque fois que je travaillais dessus je pouvais entendre le bruit de cet hélicoptère. C'était vraiment impressionnant.

Et puis il y a également *Transall* (2002) qui est comme une sorte de clé de voûte dans mon travail. Je collectionne énormément d'images provenant de la presse ; j'ai toute une collection mais je ne les utilise pas. En ce qui concerne *Transall*, j'avais cette image avec moi, alors que j'étais en résidence en Irlande, résidence que j'ai détestée. Après un temps, j'ai pensé que je devais réaliser quelque chose avec cette image. J'ai donc fait *Transall*. J'ai commencé en Irlande. J'avais reçu un bois de 2 m sur 60 cm. J'ai dessiné dessus. Ma résidence s'est achevée après cinq semaines. Je me suis donc envoyé le bois par bateau depuis l'Irlande jusqu'à Leipzig. Le bois était un peu endommagé, mais il était encore possible de le travailler. Par conséquent, j'ai recommencé à creuser mais le bois était très mauvais. Un véritable cauchemar. Je le haïssais déjà. Puis est arrivé le 11 septembre. Et j'ai pensé que plus jamais je ne pourrais créer des images comprenant des avions, car tout le monde allait penser au 11 septembre. J'ai donc arrêté.

L'année suivante, j'ai repensé à ce travail, il s'agit d'avions de transport. J'aimais vraiment cette image, ces avions. Il n'y a pas de présence humaine. On peut voir tout de même un hélicoptère atterrir. Une image si étrange, si dominante. C'est une image tellement masculine. Je tenais à faire cette gravure. Je me suis rendue chez un marchand de bois, lui demandant la pièce de bois la plus grande. 1,80 m était la dimension la plus grande. J'ai alors recommencé. Cela m'a pris un an. J'en ai fait six exemplaires, trois en noir et blanc et trois en couleur (une sorte de bleu noir).

Christiane, tu as choisi *White Noise* comme titre de ton exposition ; peux-tu me dire pourquoi ?

Pour moi, c'est le titre parfait car il peut correspondre à plusieurs interprétations. Mes pièces aussi peuvent être lues sous divers angles. Je pense qu'une œuvre doit rester ouverte, mais également indiquer une certaine direction. C'est pourquoi je trouve que *White Noise* est le titre parfait.

Et puis, il ne faut pas oublier que cette appellation provient d'un écran de télévision enneigé. Le bruit d'une image, cette neige. C'est ce que j'adore.