

# ÉTIENNE CHAMBAUD

par / by **Marie Maertens**

**Étienne Chambaud inaugure, par un *solo-show*, la nouvelle galerie d’Esther Schipper à Paris, tandis que son exposition « Lâme », au LaM, débute le 13 octobre.**

« Lâme », au LaM, est votre première exposition personnelle en institution. L’avez-vous conçue, comme vous le faites souvent, en lien avec le contexte et le lieu ? C’est une exposition que j’ai élaborée pendant un an, en répondant au désir des commissaires de réaliser, du moins en partie, un projet qui tenait de la rétrospective. Un travail réflexif s’est posé sur des œuvres existantes, en partant du film *La Nuit sauve* sur lequel je travaille depuis longtemps et dont je montre ici une première version encore inachevée. Il a donné un cadre à l’exposition, enrichie de productions à la fois récentes et très anciennes, puisqu’une salle montre des dessins et collages réalisés quand j’avais trois ou quatre ans. J’ai également réfléchi à la notion de collection de manière littéraire, en exposant une année de production de poussières du LaM ou en sortant de leurs réserves des peintures du XIX<sup>e</sup> du palais des Beaux-Arts de Lille et des spécimens de la même période du musée d’Histoire naturelle. J’assemble ensuite ces paysages vides de toute présence à ces animaux naturalisés dans un dispositif qui tient de la cage, du mur ou de l’échafaud. C’est à la fois une exposition dans l’exposition et une œuvre transitoire dont les parties retourneront dans quelques mois dans leurs réserves respectives.

Parmi tous les champs empruntés par votre travail, s’observe toujours une réflexion sur la redéfinition de l’œuvre d’art. L’accentuez-vous ici ? Je m’intéresse, en effet, au rapport un peu contradictoire que nous avons à l’œuvre d’art, à l’exposition et à l’expérience en général. Le titre de l’exposition de Lille est d’ailleurs assez évocateur de cette contradiction : « Lâme », qui tient en un mot la lame et l’âme, la coupure et la continuité, la distinction et l’infini. Je m’intéresse à cette ambivalence entre ce qui vient saisir les sens, avec notamment ici ce film multi-écrans, accompagné de musique générée, d’odeurs, de pulsations lumineuses..., tout en me plaçant dans la généalogie d’un art conceptuel, c’est-à-dire dans un rapport critique à l’art, ou, disons, cérébral. Or, pour cela, il faut mettre les choses à distance et l’on ne peut pas, alors, être complètement saisi.

Vous permettez-vous également d’aller vers un peu plus de spectaculaire ? Je me suis rendu compte qu’il était intéressant de ne pas toujours poser uniquement des objets secs, qui excluent *a priori*, mais de travailler cette forme de saisissement, de ce qui tient peut-être davantage de l’ordre du spectacle ou qui s’adresse à l’expérience, avant de se focaliser sur la réflexion, voire de travailler contre elle. Devoir simultanément sentir et penser est certainement le propre de l’art. Être saisi, se laisser saisir, mais aussi saisir à son tour est une chose assez singulière du rapport à l’art et c’est ce que j’essaie de produire dans mon travail en général et dans cette exposition en particulier.

Encore davantage parce qu’il s’agissait d’une institution ? Pas uniquement, car c’est vrai aussi pour ce que je présente dans mon exposition « Expansion » pour l’ouverture de la nouvelle galerie Esther Schipper à Paris. L’œuvre qui occupe une grande partie des espaces, *Syrinx*, est une pièce sonore assez discrète dans son inscription physique et dont pas grand-chose ne peut se déduire de son dispositif seul. Basée sur une intelligence artificielle qui a appris à chanter comme des oiseaux de plusieurs espèces, la pièce produit un milieu en constante variation. Différents chants sont générés et apparaissent ici ou là dans l’espace. Ces oiseaux peuvent sembler calmes ou anxieux, rester quelques secondes ou de longues minutes. Ils peuvent se rencontrer, s’attirer ou s’effrayer. Lorsqu’ils se croisent dans l’espace d’exposition, ils peuvent apprendre les uns des autres et vont progressivement changer. Un rossignol empruntera de la grammaire d’un merle moqueur, pendant qu’un canard utilisera du vocabulaire d’un corbeau. Le temps de l’exposition est donc un temps de transformation, de contamination et de production de nouvelles voix, voire de nouvelles espèces. Le rapport à l’expérience de cette œuvre et à ce qu’on aura pu y entendre se révèle très différent d’une réflexion sur le processus même de la pièce. Donc, là encore, s’érige un décalage entre ce que la pièce fait aux sens et ce que la pensée peut en faire.

Vous présentez également la suite des « Uncreatures », que vous aviez dévoilées lors de votre première exposition chez Esther Schipper à Berlin, en 2021... Si les « Uncreatures » se basent sur des icônes orthodoxes, cette nouvelle série, les « Stases », est construite à partir d’oklads,

des pièces en laiton ou en argent repoussé qui servaient à protéger ou à décorer les icônes orthodoxes. En ayant perdu leur icône, elles se retrouvent sans fonction, comme des oklads orphelines, des masques sans visage... À partir de ces plaques de métal trouées, je me suis demandé ce qui pourrait prendre la place de ces absences. Je voulais faire pousser des choses à travers ces formes de visages, de mains, de pieds... J’ai alors travaillé à un système de simulation informatique de croissance pour générer des formes contraintes par ces oklads. Différents échelles, types et motifs se créent en utilisant les règles de croissance de certains cristaux, plantes, écorces d’arbres, champignons ou cellules, tissus et organes animaux, sains, malades ou en décomposition. Comme un excès né d’une absence, les simulations numériques sont ensuite interrompues et retransformées en objets qui apparaissent comme un moment figé du processus, un temps suspendu, une *stase*.

Ce qui semble, là-encore, montrer qu’au-delà de la rigueur, vous vous accordez plus de liberté formelle, voire de laisser le hasard intervenir. Auparavant, cette forme de distance que vous nourrissiez avec vos œuvres existait-elle également avec le spectateur ? C’est vrai que, dans mon travail, demeure une différence entre le temps de l’élaboration des œuvres, qui est un moment de grande accumulation de pensées, de savoirs, de recherches, de ressources, de tentatives, d’accidents... Puis celui de l’exposition, qui n’est pas du tout un moment de communication du processus de travail. Il s’agit alors de trouver la forme de coupure la plus juste.

Un peu comme d’élaguer ? Oui, c’est un élagage. L’exposition est pour moi le moment d’une coupure. Mon processus de travail s’arrête. L’œuvre devient autonome. Elle peut l’être en étant silencieuse et orpheline ou en générant à l’infini des vocalisations de rossignol. Elle n’a plus besoin de moi. Dans certaines œuvres, peut-être même dans la plupart, je mets en place un dispositif de travail qui va générer en partie l’œuvre, avec ou contre moi. Cela peut-être du hasard, un processus matériel ou des contraintes logiques. Par exemple, dans la série des « Nameless » – faite d’oxydations d’urines animales –, je n’ai aucune idée du résultat final des œuvres au moment de verser ces liquides sur les toiles enduites de pigments de cuivre. Il y a des surprises, des ratés... Comme pour *Syrinx*, j’ignore précisément ce qui va arriver. Les oiseaux peuvent être déprimés, joyeux ; ils peuvent venir, ne pas venir et créer toutes

sortes d’environnements sonores différents que je ne contrôle absolument pas.

Il existe aussi une part d’aléatoire dans *La Nuit sauve*, tout en partant du contrôle... Ce film sur la capture s’intéresse au corps animal et aux dispositifs qui ont encadré sa visibilité pendant la modernité. Depuis des années, et durant des mois, je suis allé filmer des animaux dans des cages de différents zoos. J’ai également fait de longs travellings dans les réserves du Muséum national d’Histoire naturelle à Paris. Une autre séquence est filmée par un robot qui suit inlassablement, sur une scène de théâtre, une ficelle au sol dont le regard-objectif semble prisonnier. Diffusée sur trois écrans recto-verso, l’installation vidéo est comme la version minimale d’un labyrinthe. On est devant ou derrière l’image, sans point de vue englobant. Puis quelque chose se passe dans l’espace d’exposition. Un algorithme analyse parfois les sons du film et les transforme en une version musicale : il cherche à reproduire ceux d’origine en se servant uniquement des sons que peuvent émettre les instruments d’un orchestre symphonique. Un peu comme avec les chants des oiseaux dans la galerie, le film devient un lieu d’émergence de variations tantôt musicales ou bruitistes. Construit sur l’histoire de la contrainte et de l’enfermement, ce film est aussi le lieu où quelque chose se crée...

Ce regard si présent sur l’animal est-il lié à la biologie et à la nature ou vous permet-il de laisser naître une forme d’émergence un peu plus sauvage ? Quand j’ai commencé à m’intéresser à l’histoire du musée, je regardais plutôt celle du musée d’art, comme dans mon film *Contre-histoire de la séparation* (2010, avec Vincent Normand), mais très vite, le zoo m’a intéressé comme musée particulier. D’une part parce qu’il semble plus accessible – c’est un lieu de l’enfance – mais aussi plus complexe – il montre des êtres sensibles même s’il ne collectionne, en fait, que leur patrimoine génétique. Plus généralement, j’ai toujours eu un grand intérêt pour la biologie, notamment parce la grande question de l’art me semble être celle de la métamorphose. Comment se forme et se transforme une structure créatrice de formes ? Dans un contexte gouverné par des algorithmes qui peuvent produire de manière infinie de la variation, il ne faut cependant pas être dupe : la variation n’est pas une émancipation, c’est une liberté absolument contrainte. Pour une réelle métamorphose, il faudra changer les règles qui gouvernent les processus de transformation : transformer la transformation elle-même.



À l’occasion de l’exposition du LaM, la première monographie d’Étienne Chambaud est publiée aux éditions Dilecta/LaM, avec des textes d’Étienne Chambaud, Tristan Garcia, Mihnea Mircan, Vincent Normand et Filipa Ramos.

« Lâme », LaM, 1 All. du Musée, 59650 Villeneuve-d’Ascq, du 7 octobre 2022 au 22 janvier 2023. « Expansion », Galerie Esther Shipper, 16 place Vendôme, 75001 Paris, du 19 octobre au 2 décembre.

**Étienne Chabaud opens Esther Schipper’s new gallery in Paris with a solo show, while his exhibition “Lâme” at the LaM opens on 13<sup>th</sup> October.**

“Lâme” at the LaM is your first solo exhibition in an institution. Did you develop it, as you often do, in relation to the context and the place?

*This is an exhibition that I have been working on for a year, in response to the curators’ wish to carry out, at least in part, a project that was akin to a retrospective. A work of reflection was based on existing works, starting with the film La Nuit sauve, on which I have been working for a long time and of which I am showing here a first, still unfinished version. It gave a framework to the exhibition, which is enriched by both recent and very old productions, since one room shows drawings and collages made when I was three or four years old. I also reflected on the meaning of collections, literally, by exhibiting a year’s worth of dust from the LaM and by taking 19<sup>th</sup> century paintings from the Palais des Beaux-Arts in Lille and specimens from the same period from the Musée d’Histoire Naturelle out of their storage rooms. I then combined these empty landscapes with these stuffed animals in a device that resembles a cage, a wall or a scaffold. It is both an exhibition within an exhibition and a transitory work whose components will return in a few months to their respective storerooms.*

In all the areas that your work covers, there are always reflections on the redefinition of the work of art. Do you emphasise this here?

*I am indeed interested in the somewhat contradictory relationship that we have with works of art, exhibitions and the experience in general. The title of the Lille exhibition is quite evocative of this contradiction: “Lâme” combines the French words for blade and soul, cut and continuity, distinction and infinity. I am interested in this ambivalence between what engages the senses, in particular with this multi-screen film, which is with music generated, odours, light pulsations, etc., while positioning myself in the genealogy of conceptual art, in other words, in a critical relationship to art, or let’s say cerebral art. But to do this, you must keep a distance and you can’t be completely struck by it.*

Do you also take the liberty of going for something a little more spectacular?

*I realised that it was interesting not to always just place simple objects that exclude a priori, but to work on this gripping form, on what is perhaps more of a performance or an experience, before focusing on reflection, or even working against it. To have to feel and think simultaneously is certainly the hallmark of art. To be gripped, to let oneself be gripped, but also to grip in turn is a rather idiosyncratic thing about the relationship to art, and this is what I try to produce in my work in general and particularly in this exhibition.*

Even more so because it was an institution?

*Not only, because it is also true for the work that I am presenting in my exhibition Expansion for the opening of the new Esther Schipper gallery in Paris. The work that takes up a large part of the space, Syrinx, is a sound piece that is rather discreet in its physical presence and from which not much can be deduced from its device alone. Based on an artificial intelligence that has learned to sing like birds of several species, the piece produces a constantly changing environment. Different songs are generated and appear here and there in the space. These birds can appear calm or anxious, stay for a few seconds or many minutes. They may meet, attract or frighten each other. When they meet in the exhibition space, they can learn from each other and will gradually change.*

*A nightingale will borrow from the grammar of a mockingbird, while a duck will use the vocabulary of a crow. The time of the exhibition is thus a time of transformation, contagion and the production of new voices, even new species. The relationship to the experience of this work and to what one might have heard in it is very different from a reflection on the process of the piece itself. So here again, there is a difference between how the piece affects the senses and how it affects thought.*

You are also presenting the sequel to the Uncreatures, which you unveiled at your first exhibition at Esther Schipper in Berlin in 2021...

*While the Uncreatures are based on orthodox icons, this new series, the Stases, is constructed from oklads, embossed brass or silver pieces that were used to protect or decorate orthodox icons. Having lost their icon, they are left without function, like abandoned oklads, faceless masks...From these metal plates with holes in them, I wondered what could take the place of these absences. I wanted to make things grow through these forms of faces, hands, and feet... I then worked on a computer simulation of growth to generate forms constrained by these oklads. Various scales, types and patterns are created using the rules for the growth of certain crystals, plants, tree barks, fungi, or animal cells, tissues and organs, whether healthy, diseased or decaying. Like an excess born of an absence, the digital simulations are then discontinued and transformed back into objects that emerge as a fixed moment in the process, a suspended time, a stasis.*

This again seems to show that, in addition to rigour, you allow yourself more formal freedom, to even let chance intervene. In the past, was this form of distance that you fostered with your works also with the viewers?

*It’s true that, in my work, there is a difference between the time of the development of the works, which is a moment of great accumulation of thoughts, knowledge, research, resources, attempts, incidents... and then that of the exhibition, which is not at all a moment of communication of the work process. It is then a question of finding the most appropriate form of break...*

A bit like pruning?

*Yes, it is like pruning. The exhibition is for me a moment of break. My work process stops. The work becomes autonomous. It can be silent and orphaned, or it can generate endless nightingale calls. It no longer needs me. In some works, perhaps even in most of them, I set up a working device that will partly generate the work, with or against me. This can be by chance, a material process or logical constraints. For example, in the Nameless series—made of oxidised animal urine—I have no idea what the result of the works will be when I pour these liquids onto the canvases coated with copper pigments. There are surprises, failures... As with Syrinx, I don’t know exactly what will happen. The birds can be depressed, happy, come, not come and create all sorts of different sound environments that I have absolutely no control over.*

There is also an element of randomness in La Nuit sauve, although it is based on control...

*This film, about capture, focuses on the animal body and the devices that have framed its visibility during modernity. For years, and for months, I have been filming animals in cages in different zoos. I have also made long tracking shots in the reserve collections of the Muséum National d’Histoire Naturelle in Paris. Another sequence tirelessly follows a piece of string on the ground on a theatre stage, filmed by a robot whose lens/gaze seems to be trapped. Broadcast on three double-sided screens, the video installation is like a minimalistic version of a labyrinth. We are in front of or behind*

*the image, without an overall perspective. Then something happens in the exhibition space. An algorithm sometimes analyses the sounds of the film and transforms them into a musical version: it attempts to reproduce the original sounds using only the sounds that can be produced by the instruments of a symphony orchestra. A bit like the birdsong in the gallery, the film becomes a place where musical or noisy variations emerge. Constructed on the idea of constraint and enclosure, this film is also a place where something is created...*

Is this very present observation on animals associated with biology and nature or does it enable you to allow a slightly wilder form of expression to emerge?

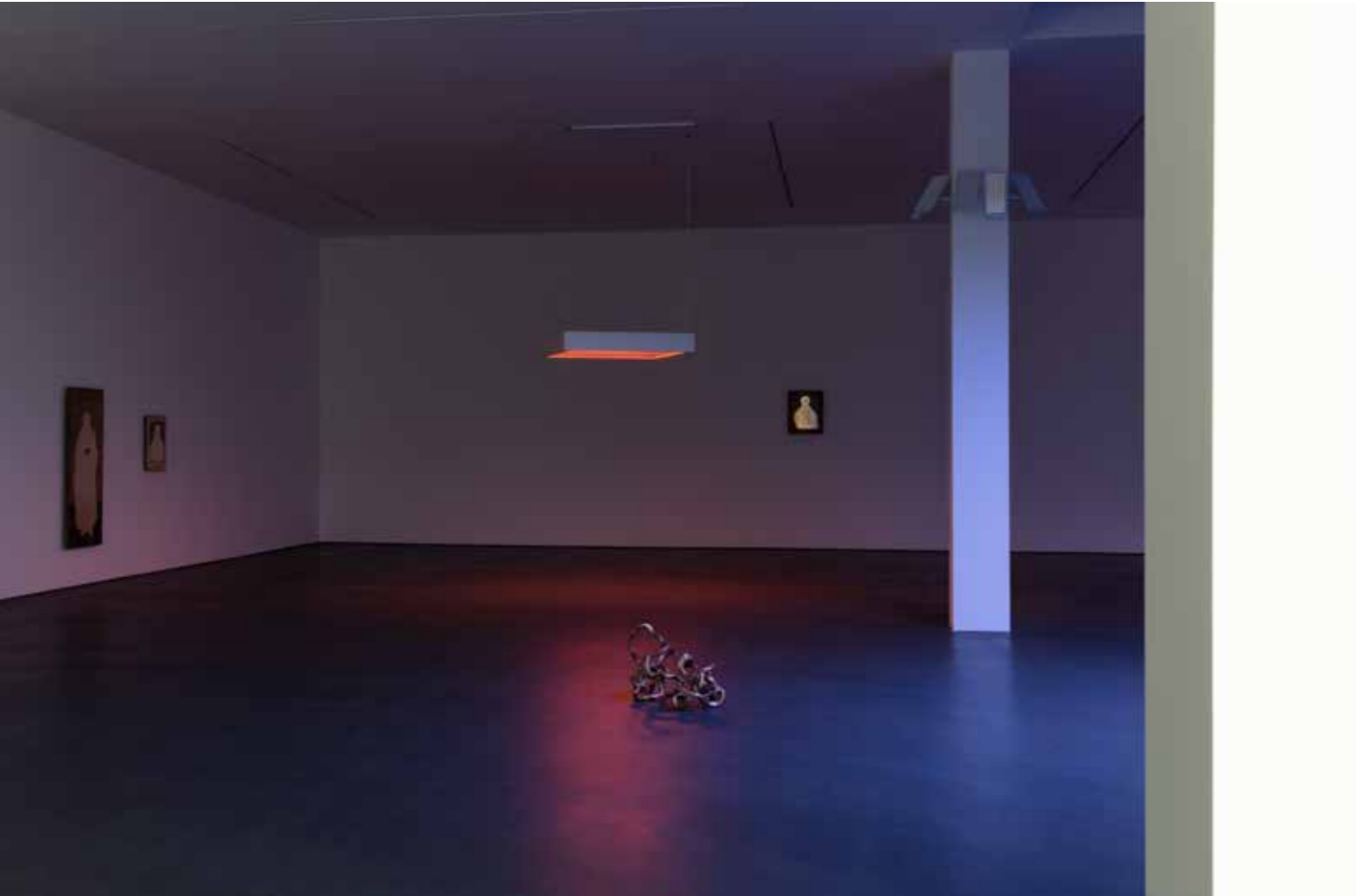
*When I first became interested in the history of the museum, I was looking more at the history of the art museum, such as in my film*

Contre-histoire de la séparation (2010, with Vincent Normand), but very quickly the zoo interested me as a specific museum.

*On the one hand because it seems more accessible—it is a place for childhood—but it is also more complex—it displays sentient beings even if it only collects their genetic heritage. More broadly speaking, I have always been very interested in biology, particularly because the great question of art appears to me to be that of metamorphosis. How does a structure creating forms take shape and transform itself? In a context governed by algorithms that can produce infinite variation, we must not be fooled: variation is not an emancipation, it is a freedom that is absolutely constrained. For a real metamorphosis, it is necessary to change the rules that govern the processes of transformation: to transform the transformation itself.*

In conjunction with the LaM exhibition, Étienne Chabaud’s first monograph was published by Éditions Dilecta/LaM, with texts by Étienne Chabaud, Tristan Garcia, Mihnea Mircan, Vincent Normand and Filipa Ramos.

‘Lâme’, LaM, 1 All. du Musée, 59650 Villeneuve-d’Ascq, France, 7<sup>th</sup> October 2022 to 22<sup>nd</sup> January 2023. ‘Expansion’, Esther Schipper Gallery, 16 place Vendôme, 75001 Paris, France, 19<sup>th</sup> October to 2<sup>nd</sup> December.



Vues de l'exposition / Exhibition views  
 Étienne Chambaud, «Inexistence»,  
 Esther Schipper, Berlin, 2021.  
 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.  
 Photos : Andrea Rossetti.



En haut / Top:  
 Model for Afar (Regensburg, 5 November 333 BCE), 2021.  
 Simulation informatique, écran LED sur mesure /  
 Computer simulation, custom made  
 LED screen, 16 × 60 × 60 cm.  
 Au mur / Wall:  
 Uncreature, 2021.  
 Huile et feuille d'or sur panneau de bois /  
 Oil and gold leaf on wood panel, 40 × 30 × 5.2 cm.  
 Au sol / Floor:  
 Globe, 2021.  
 Verre, agrafes, peau de serpent, poudre de bronze,  
 café, coprolithe, câble électrique, crin de cheval, dollar de  
 sable et carte de crédit / Glass, staples, snake skin, bronze  
 powder, coffee, coprolite, electrical cable,  
 horse hair, sand dollar and credit card, 20 × 21 × 20 cm  
 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.  
 Photo : Andrea Rossetti.

[p. 31]  
 Étienne Chambaud, *Uncreature*, 2022.  
 Tempera et feuille d'or sur panneau de bois /  
 Tempera and gold leaf on wood panel, 45 × 38 × 6,8 cm.  
 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.  
 Photo : Aurélien Mole.





Étienne Chambaud, *Uncreature*, 2022 (detail).  
 Tempera et feuille d'or sur panneau de bois  
 / *Tempera and gold leaf on wood panel*, 30 × 22,2 × 5,6 cm.  
 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.  
 Photo: Aurélien Mole.



[p. 32]  
 Étienne Chambaud, *Nameless*, 2020.  
 Urine d'âne, de chien, de chat et de souris, poudre de bronze,  
 acrylique et vernis sur toile / *Donkey, dog, cat and mouse urine,*  
*bronze powder, acrylic medium and varnish on canvas*,  
 200 × 150 × 3 cm. Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin.  
 Photo: Andrea Rossetti.



Étienne Chambaud *Calculus*, 2019.  
 Bronze, 82 × 91 × 98 cm.  
 «IF THE SNAKE», vue de l'installation à /  
*installation view at Okayama Art Summit*,  
 2019. Photo: Ola Rindal