

# VISUAL MEDIA

*2024-2025*

**#3**

# Édito

Le parcours Visual Media a l'honneur de présenter le troisième numéro de notre magazine en cette fin d'année 2024. La rentrée de septembre a marqué le lancement du parcours de recherche AMI (Archéologie Média Images), sous la direction de Laurent Baude et Maurice Huvelin, avec le soutien d'Ambre Charprier et Julien Levesque. Ce changement se reflète dans cette édition d'un format un peu nouveau, où les préoccupations de recherche du PAD ont ainsi structuré notre agenda, nos rencontres et nos thématiques.

Notre mois de la recherche, qui a eu lieu de septembre à début octobre 2024, s'est construit autour de divers événements et expositions restitués dans l'agenda avec les visites de la 27<sup>e</sup> édition de Paris Photo, le Cycle de l'Ange conçue par Katerina Thomadaki au centre d'art Bétonsalon ainsi que l'exposition TER-TER {Soigner le quartier} de Malik Nejmi à la Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier d'Orléans.

En résonance avec notre parcours de recherche, les invités ont pu partager avec nous leurs savoirs méthodologiques et concrets, en articulant comment ils et elles traduisent sensiblement leurs propres réflexions autour de la place du médium et de l'image. Restituées dans des entretiens thématiques, les conférences et discussions d'Anaïs Boudot, d'Emmanuel Guez, de Louise Cotte, de Jacques Perconte et d'Isabelle Le Minh, qui nous ont honoré de leur présence, sont ainsi le point de départ du texte rédigé pour le mois de la recherche.

Les présentations des étudiants de 5<sup>e</sup> année, dans toutes leurs diversités plastiques et conceptuelles, sont ici intégrées à ces thématiques et accompagnées de lettres ouvertes qui leur sont adressées par les étudiants de 4<sup>e</sup> année. Cette rencontre par l'écrit, dans ce format épistolaire, est une expérience nouvelle proposée cette année pour générer des conversations sur les regards singuliers de nos étudiants et, quelque part, de cartographier un instant des préoccupations qui traversent plus généralement notre collectif de chercheurs et d'artistes, expérimentés ou novices.

Ce numéro présente donc une filiation à ces prédécesseurs mais se démarque par la particularité de l'inauguration de notre parcours de recherche, avec ses thématiques propres autour de l'archéologie des médias, l'image pauvre, l'hybridation technique et l'image adoptée.

Tous ces moments de recherche et d'expérimentations collectives, sont ici données à voir et à lire dans leur multitude, en témoignent d'ailleurs la diversité des invités et de leur pratique, la pluralité des profils artistiques des étudiant.e.s et des idées de leurs enseignant.e.s. Et pourtant, il transparait dans le troisième numéro, un certain nombre de constat sur l'image contemporaine, sur la nécessité de réactiver des pratiques et sur le besoin de cultiver des savoir-faire techniques.



# Sommaire

## *Agenda*

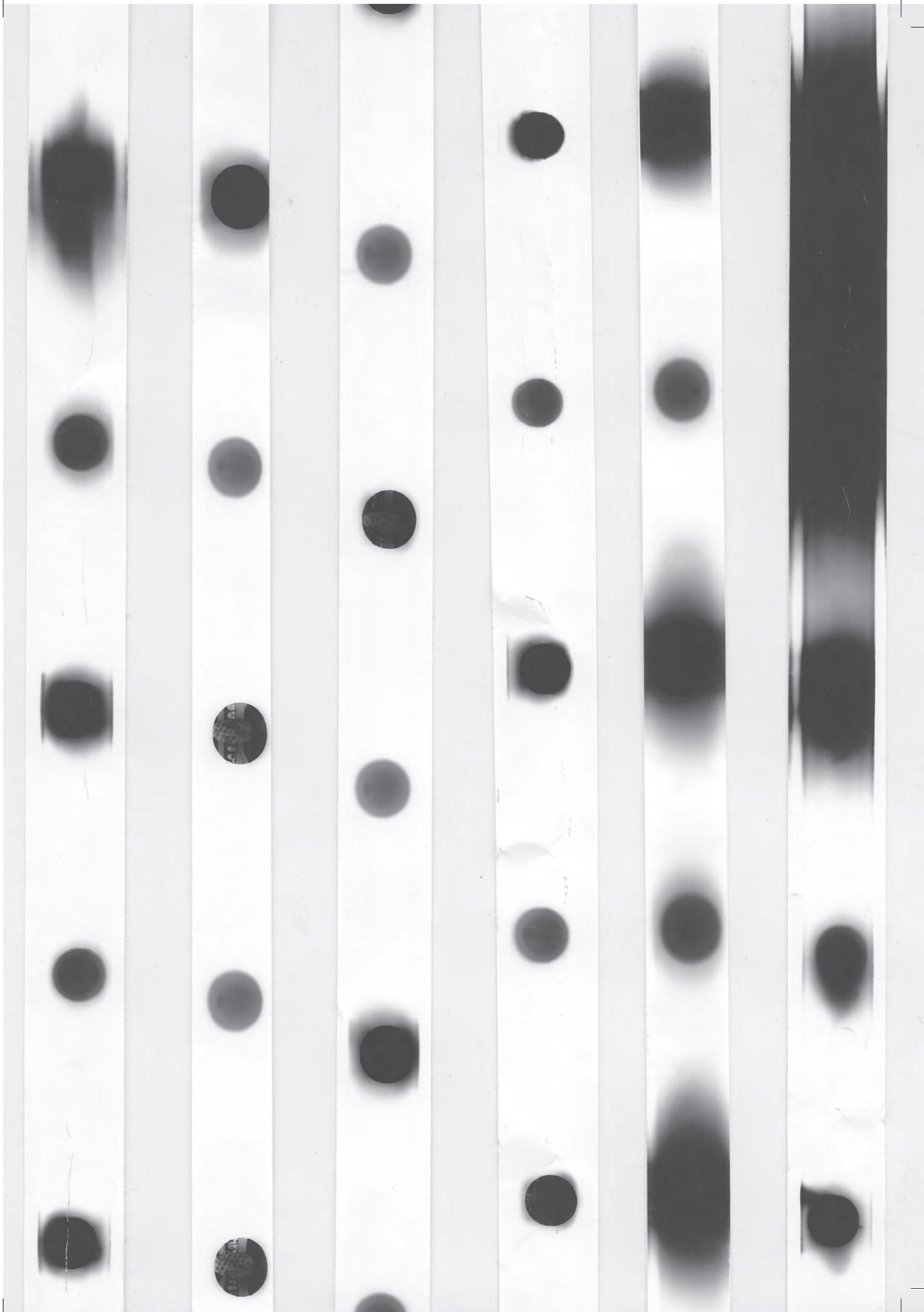
- *Mois de la recherche*
- *Paris Photo*
- *Nos coups de cœur*
- *« J'accède à l'ange par ton extase »*
- *TER-TER {Soigner le quartier}*

## *Rencontres*

- *Anaïs Boudot*
- *Emmanuel Guez*
- *Louise Cotte – DSRD*
- *Jaques Perconte*
- *Isabelle Le Minh*

## *Thématiques*

- *Archéologie des média*
- *Image pauvre*
- *Hybridation analogique*
- *Images adoptées*





# Agenda

- *Mois de la recherche*
- *Paris Photo*
- *Nos coups de cœur*
- *« J'accède à l'ange par ton extase »*
- *TER-TER {Soigner le quartier}*

# Mois de la recherche

PAD AMI 9.09.24 -11.10.24



## Une recherche archéologique de l'image

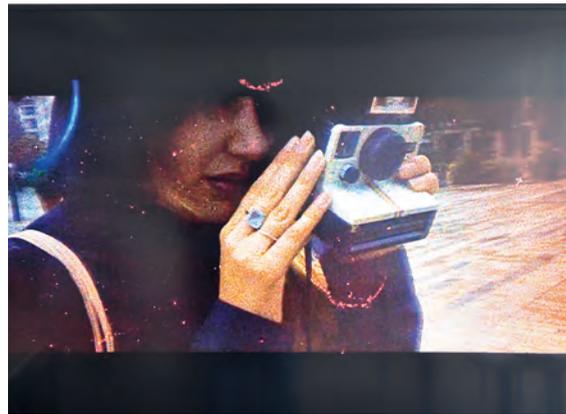
La rentrée de septembre 2024 a marqué le début du mois de la recherche, avec l'inauguration du parcours de recherche Archéologie Média et Images (PAD AMI) sous la direction de Laurent Baude et de Maurice Huvelin accompagnés des enseignants Ambre Charpier et Julien Levesque. Ce programme de recherche part du postulat, désormais acquis, que notre régime écranique contemporain a provoqué une crise ontologique qui a touché de plein fouet nos images. Si elles sont des images physiques, «incarnées par les médias dans lesquels elles apparaissent<sup>1</sup>», les médias computationnels semblent alors les avoir confinées dans une spatialité restreinte, tout en multipliant les supports.

Face à cet état de fait, notre recherche interroge l'histoire de notre médialité contemporaine, en considérant les ruptures et les continuités qui ont produit notre régime de représentation, et plus spécifiquement, celui de nos images. Ainsi, notre PAD enquête sur les médias oubliés, les imaginaires étranges

et les échecs productifs que les grands récits des inventions désormais hégémoniques ont occultés. L'archéologie des médias en tant que méthode de recherche nous permet ainsi d'observer les évidences posées par nos médias contemporains, dont parfois nous oublions qu'ils sont et forment un environnement perceptif, fait d'infrastructures invisibilisées régies par une supposée bonne pratique de ces appareils.

Ainsi, les étudiant.e.s et les enseignant.e.s de ce programme tentent de bousculer les certitudes qui nous sont données. Cette résistance passe par une maîtrise de nos techniques afin d'ancrer nos savoirs concrets mais aussi par une exploration poétique de laquelle émerge des propositions inventives : des scanners numériques deviennent des sténopés, le tourné-monté du cinéma argentique devient une méthode pour des pratiques filmiques numériques, des boîtes à café se recyclent en mousetrap et de la vitamine C couplée à du café nous permettent d'échapper à la chimie industrielle de développement<sup>2</sup>.

Le mois de la recherche fut un moment d'exploration à l'intérieur de la boîte, en ouvrant les appareils ; nous avons revu la chaîne d'opérations de la production d'images



mais aussi produit notre propre recherche visuelle, parfois illisible, quelques fois pauvre d'icônes mais qui pourtant ont su mettre en lumière les qualités étranges de nos techniques hybrides et créatives. Certaines de nos images furent inspirées par une histoire de la photographie et de l'image en mouvement réalisée par des figures telles que Félix Nadar, Georges Méliès ou encore William Henry Fox Talbot et son travail édité en 1844 dans *The Pencil of Nature* dans lequel on retrouve ses photographies d'Orléans lors de son séjour du 14 au 16 juin 1843.

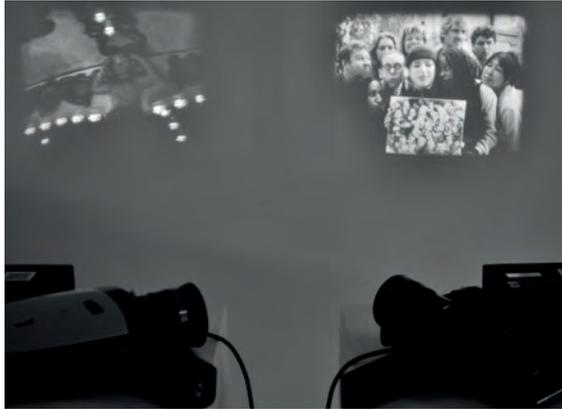
## Hybridation, images pauvres et méthodes archéologiques

Le PAD explore les ruptures et les continuités qui s'opèrent entre les médias optiques numériques et analogiques (Super 8, argentique, l'appareil à sténopé...). Il examine l'histoire de ces médiums en les considérant comme des dispositifs de diffusion et de production d'images, ancrés dans un contexte spécifique, qui ont profondément transformé notre perception et notre expérience visuelle. Nous réactivons et confrontons des appareils oubliés ou obsolètes à des médias contemporains grâce à des hybridations techniques, ce qui nous permet de tirer de nouvelles réflexions sur nos usages de ces techniques mais aussi de problématiser les conditions contemporaines de notre production d'images.

Tout au long de notre production d'images nous avons orienté notre protocole autour de plusieurs techniques de prises de vue sans forcément accorder une importance première à la lisibilité de l'image ou à éviter une dégradation de celle-ci. La pauvreté qui se dégage du registre iconique de ces images révèle pourtant une richesse de textures et de nuances, marquant l'expressivité de leur technique. Décrite par Hito Steyerl comme des images pauvres, elles trouvent leur origine dans la culture populaire, celle des médias de masse et de la profusion d'images numériques. Accessibles, communes, duplicables, circulant à toute vitesse en ligne, elles sont considérées par l'auteure comme des témoins de la visibilité quotidienne dans une économie croissante de l'image :

*«L'image pauvre est une copie en mouvement. Sa qualité est mauvaise, sa résolution inférieure à la norme. En s'accéléralant, elle se détériore. Il s'agit du fantôme d'une image, d'un aperçu, d'une vignette, d'une idée errante, d'une image itinérante distribuée gratuitement, pressée à travers des connexions numériques lentes, compressée, reproduite, arrachée, remixée, ainsi que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution.»<sup>3</sup>*

Jacob Gaboury conclut ainsi qu' « elle [l'image pauvre] rend visible ce que l'image riche désavoue : les conditions matérielles de sa propre production<sup>4</sup> ».



Et ces conditions sont dans ce PAD, le départ de notre recherche concrète et théorique.

Il est essentiel d'élargir notre perspective au-delà de la photographie, du son et de l'image en mouvement afin d'appréhender ces médiums en tant que média artistique. Notre méthode de recherche, archéologique, met en lumière des interrogations profondes sur la place des artistes dans un champ de création influencé par les média(s), révélant le nouveau dans l'ancien et vice versa.

Comme son nom l'indique, cette pratique archéologique sonde les média contemporains par l'histoire fracturée de ces inventions qui enregistrent, stockent et restituent des représentations. Somme toute, cette direction de recherche s'intéresse à comment nos formes de communication et de représentation ont évolué et influencé notre perception du monde, et comme Marshall McLuhan le rappelle :

*« Dans une culture comme la nôtre, habituée depuis longtemps à diviser toutes choses comme moyen de contrôle, il est parfois un peu choquant de se voir rappeler que, dans les faits opérationnels et pratiques, le médium est le message. »*

*Cela signifie simplement que les conséquences personnelles et sociales de tout support - c'est-à-dire de toute extension de nous-mêmes - résultent*



*de la nouvelle échelle introduite dans nos affaires par chaque extension de nous-mêmes, ou par toute nouvelle technologie.<sup>5</sup>»*

Divers dispositifs ont été créés durant les journées de workshop permettant dans un premier temps de comprendre ce qu'est la photographie et le film, de la camera obscura comme phénomène optique à la fixation de la lumière sur des matériaux photosensibles par la production de papier salé. Les techniques analogiques et do it yourself nous ont permis d'identifier alors différentes problématiques de recherche qui furent divisées entre étudiant.e.s de ce mois de la recherche.

Voici les différents points de départ de chaque approche :

### **Mécanique de l'appareil**

La structure et le fonctionnement mécanique de l'appareil, permettant des moyens de détournement et de réappropriation :

- Sténopé (DIY, réalisé avec n'importe quel objet disposant d'une cavité dans lequel un simple trou remplace l'optique d'un appareil)
- Mouse trap (objet usiné qui se réfère à un piège à souris en référence au modèle utilisé par William Henry Fox Talbot en 1935 pour ses premiers clichés)
- Room obscura
- Hybridation scanner et appareil à sténopé
- Hybridation scanner et agrandisseur NB



### Mouvement

L'image-mouvement est au cœur de la pratique du programme de recherche, mettant à l'honneur l'image-fixe pour confectionner des images animées :

- Bullet time (sténopé roue de vélo)
- Photo linéaire (photo finish)
- Photo scan 3D
- Stop motion

### Matérialité

Au cœur de l'image (Chimie, physique, pixel, grains, etc.)

- Super 8 (film tourné-monté)
- Super 8 (tank et spire modèle Lomo en impression 3D)
- Super 8 développement inversible NB
- Super 8 développement croisé (film Kodachrome et Agfachrome dans de la chimie inversible NB)
- Film argentique noir et blanc (prise de vue et développement)
- Développement film argentique couleur C41
- Développement caffenol
- Tirages au papier salé et albumen

### Documentation

Le collectif AMI a travaillé sur une documentation auto-ethnographique qui participe à fonder et suivre les différents processus et techniques employés.



La documentation hybride retrace l'ensemble des questionnements et protocoles de ces expérimentations notamment sous forme de fiches synthèse :

- Prise de vue à la volée (smartphone, etc.)
- Photographie numérique et argentique
- Polaroid
- VHS
- Écrits
- Interview et entretiens
- Notes de synthèse pour le meuble à archives

La conception d'un "meuble archive", objet manifeste, témoigne d'une volonté de classement et de conservation d'images, d'objets techniques et de notes de synthèses. L'ensemble forme une base de données permettant la réactivation de pratiques et procédés archéologiques inhérents à la photographie. La relation à l'archive auto-ethnographique incarne le pouvoir inhérent à l'accumulation, la collection et le stockage, autant que le pouvoir propre à la maîtrise du lexique et des règles du langage.

Nous avons également eu l'honneur d'accueillir les invité-e-s du mois de la recherche.

Anaïs Boudot, Emmanuel Guez, Louise Cotte et Jacques Perconte nous ont honoré de leur présence, pour partager avec nous leurs connaissances sur leurs pratiques respectives et nous permettre d'échanger notamment sur les théories de l'archéologie des médias, la fascination pour le travail de laboratoire, le processus de production, et la compréhension de la matière photographique. Nourris par ces discussions,



nous avons entrepris diverses expérimentations sur l'image. Répartis en groupes dans les ateliers et laboratoires pour favoriser le partage de nouvelles connaissances.

## Revoir la pratique, héritée des accidents

Ce mois de recherche a été pour l'ensemble du collectif d'étudiant.e.s et d'enseignant.e.s, une exploration technique où notre sensibilité à l'argentique, en tant que pratique à haute maîtrise technique, rencontra l'intensité créative des média numériques. Notre position productive est manifeste d'une activité artistique qui privilégie le processus, autrement dit une recherche créative délaissant volontairement l'objet fini et ses images riches, pour une hybridité décomplexée et des textures visuelles. Les protocoles de chaque expérimentations, puisque documentés dans nos fiches de synthèse, permettent d'interroger la pertinence de nos média face aux enjeux contemporains et aux technologies numériques.

De l'atelier au laboratoire, ce temps de recherche est devenu, pour nous, un moment d'expérimentations dans lequel nous nous sommes familiarisés avec les accidents techniques et esthétiques que d'autres ont obtenus avant nous. Cependant, ces erreurs deviennent pour nous le point de départ d'une recherche plastique, statuant ainsi que l'erreur est un



événement artistique liée à un processus technique de production picturale. En acceptant l'erreur photographique comme inhérente à ce procédé, nous nous délivrons d'une allégeance à l'objectivité mécanique pour une relation artistique à l'image et son médium de production; cette expérience collective s'est révélée devenir une pratique qui évolue avec son temps et ses mœurs. Elles ouvrent un champ de recherche aux artistes dans l'optique de faire communiquer un héritage technologique à une réalité contemporaine de la pratique de l'image fixe à l'image en mouvement.

Ce travail collectif a été mené par les étudiant.e.s de 4<sup>e</sup> année, de 5<sup>e</sup> année, une DSRD et les enseignant.e.s du PAD avec le soutien théorique et pratique d'intervenant.e.s.

4<sup>e</sup> année: Lou-ann Chotard, Axelle Glon, Hayoung Jeong, Anna Jondeau, Margot Lepetit, Marlyse Louzet, Théo Michaud, Sarah Oulahbib, Camille Suzanne

5<sup>e</sup> année: Hugo Delattre, Cléa Delemontey-Racle, Chloé Villeneuve, Axel Martinache

DSRD: Louise Cotte

Enseignant.e.s: Laurent Baude (direction), Maurice Huvelin, Ambre Charpier, Julien Levesque  
Intervenant.e.s: Anaïs Boudot, Emmanuel Guez et Jacques Perconte



---

1\_ Belting, Hans, *An Anthropology of Images : picture, media, body*, [2001], Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 12.

2\_ Ce type d'expérimentation tirée du travail engagé notamment par l'universitaire Scott Williams dans le cadre de ses enseignements, a ouvert des modèles de production alternative. Keith Michael Krise, Scott A. Williams, "Brewing up Photography: Using Coffee to Develop Film", en ligne, URL : <https://www.acs.org/education/celebrating-chemistry-editions/2024-ncw/coffee-film.html> consulté le 04/10/2024

3\_ Steyerl, Hito, "In Defense of Poor Images", in *e-flux journal*, n°10, november 2009. En ligne : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> consulté le 14/11/2024

4\_ Gaboury, Jacob, « De la pauvreté de l'image riche », dans Somaini, Antoni, Casetti, Francesco, *La haute et la basse définition des images*, Berkley, 2021, p.266

5\_ Nous traduisons «In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium—that is, of any extension of ourselves—result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology”

McLuhan, Marshall, *Understanding Media : The Extensions of Man*, [1964], Massachusetts, MIT Press, 1994, p.7

Tiré de l'article d'Ambre Charpier, <https://dit.dampress.org/glossary/medium-mediums-media> consulté le 14/11/2024

# Paris Photo

## *Le centenaire du surréalisme*

*7/11/2024 - 10/11/2024*

## *Grand Palais*

La nouvelle édition de Paris Photo revient au Grand Palais du 7 au 10 novembre en cette année 2024. Pour célébrer le centenaire du surréalisme, Paris Photo a invité le cinéaste et artiste multidisciplinaire Jim Jarmusch à concevoir un parcours d'œuvres au sein de la foire.

Cette année est mis à l'honneur le parcours Elles X Paris Photo afin de promouvoir le travail des femmes photographes, passé de 20 à 38 % depuis 2018.

Pour l'édition 2024, le secteur Principal de la foire compte 147 galeries internationales avec 32 installations individuelles, 18 installations en duo, 89 installations collectives, et 7 installations Prismes, présentant une approche historique et contemporaine du médium photographique et questionnant les limites de l'image.

Paris Photo lance cette année le secteur *Voices*, qui propose à trois commissaires de concevoir une proposition autour de thématiques contemporaines afin de faire (ré)émerger une scène artistique ou une pratique du médium.

Le secteur Émergence propose une exploration de la scène artistique contemporaine dans ce qu'elle a de plus créatif. Les 23 installations par de jeunes galeries mettent en avant la diversité des techniques et des thèmes, poussant l'expérimentation du médium vers de nouvelles approches. De l'engagement sur des problématiques contemporaines à des recherches sur notre perception jusqu'à

l'abstraction, le parcours montre la dynamique en cours d'une nouvelle génération d'artistes.

Pour la deuxième année, Paris Photo propose un secteur consacré à la photographie à l'ère digitale. Sous la direction de Nina Roehrs, ce secteur présente une sélection de 15 galeries d'art contemporain et de plateformes curatées interrogeant nos nouvelles technologies. Elles présentent ainsi des artistes qui intègrent le numérique dans leur travail. Les cinq expositions collectives thématiques et dix installations individuelles d'artistes offrent un panorama de la photographie à l'intersection des technologies contemporaines et de la digitalisation.

Paris Photo a aussi pour ambition de valoriser la place du livre dans l'histoire de la photographie. C'est pourquoi cette année le secteur des Éditions s'agrandit et accueille 45 maisons d'éditions françaises et internationales. Il rassemble des maisons spécialisées présentant des livres de photographie, éditions limitées, œuvres imprimées, multiples, et livres d'artiste.

Des conférences ont également été organisées pour permettre aux artistes, éditeurs et commissaires de communiquer sur leur pratique et d'échanger avec les visiteurs, avec des séances thématiques autour de problématiques sur l'image contemporaine, la collection et sur les courants théoriques actuels sur la photographie.



# Nos coups de cœur à Paris Photo

*Focus sur un artiste ou une technique*



## Kusukazu Uraguchi

Shima no Ama est une édition du travail photographique de Kusukazu Uraguchi et éditée par les Atelier EXB, qui présente le travail consacré à la communauté japonaise des ama. Depuis des millénaires, ces « femmes de la mer » plongent en apnée dans les eaux de l'archipel pour collecter ormeaux, algues et coquillages ; un métier qui leur assure une autonomie rare au sein de la société japonaise. Leur rôle est immortalisé ici par le photographe originaire de Shima, qui capture leur quotidien et leurs traditions entre les années 1950 à 1980.

Ses photographies, à l'argentique noir et blanc aux profonds contrastes, sélectionnées parmi près de 40 000 négatifs, témoignent de l'héritage culturel des ama. Il met également en lumière les conséquences de la modernité qui a dégradé les pratiques de cette communauté touchée par une vague d'urbanisation d'après la seconde guerre mondiale. Cette édition raconte à la fois le quotidien et la place particulière de cette communauté de femmes, dont la vie dépend des caprices de l'eau et d'un environnement écologique désormais menacé.

- Margot Lepetit

Shima no Ama édité par vXavier Barral Eds

Parution le 04/07/2024

Relié, 22 × 28 cm 168 pages

119 photographies N&B

Direction d'ouvrage Sonia Voss

Textes Chihiro Minato Sonia Voss

ISBN : 2365114024



The Meditations: Youth Archives (series) 2024  
Galerie Three Shadows

## Yunya Yin

Yunya Yin, née en 1990 en Chine, est une artiste et chercheuse en écologie sociale. Diplômée de l'University of the Arts de Londres, elle explore les liens entre enjeux sociaux et écologiques à travers la photographie, l'installation et l'écriture. Ses recherches se concentrent sur les contradictions entre la société et l'individu, notamment les effets de la mondialisation et de la politisation des territoires. Actuellement, elle étudie l'environnement naturel en questionnant la relation entre l'homme et la nature. Sa pratique convoque des matériaux naturels qu'elle investit métaphoriquement comme support de tirage.

Meditations : Youth Archives est une série d'objets photographiques qui questionne des enjeux sociaux et écologiques dont les productions explorent les contradictions entre société et individus. L'œuvre associe des coquilles d'huîtres et du papier Polaroid via un procédé de transfert d'émulsion. Cette forme d'expression visuelle préhensible transmet un sentiment d'espace intime et sensible. La coquille, dure mais fine, symbolise la protection et la vulnérabilité que l'artiste fait dialoguer dans ses photographies de jeunes vivant près de l'eau en milieu rural. Les images translucides dans les coquilles capturent leurs émotions précieuses, dissimulées dans toute leur beauté et fragilité.

- Sarah Oulahbib

## Alice Pallot

<https://alicepallot.com/About>

<https://hangargallery.be/artists/42-alice-pallot/>

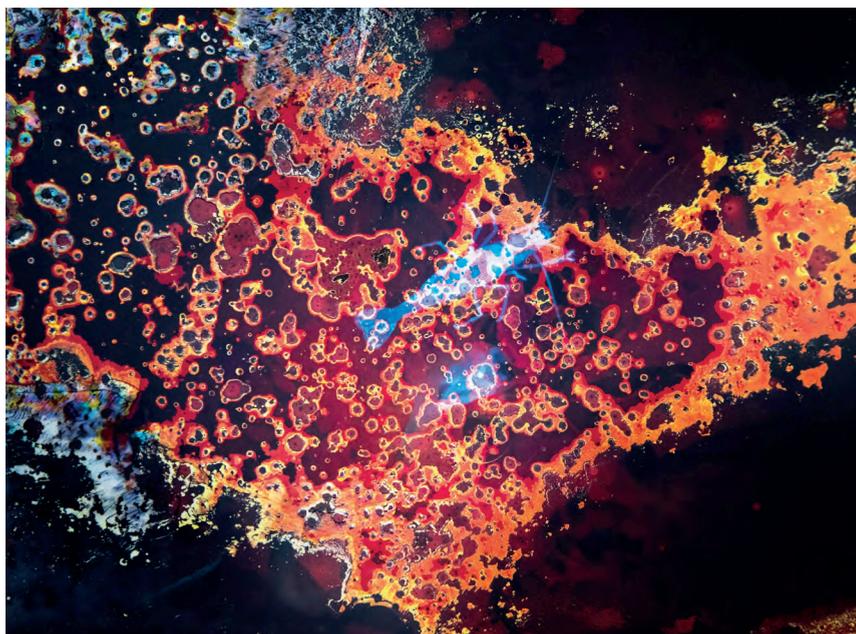
Alice Pallot est une artiste photographe française travaillant entre Paris et Bruxelles, diplômée de la Cambre, elle est aujourd'hui représentée par la galerie Hangar (Bruxelles). Sa pratique du documentaire, qualifiée de sensible ou d'anticipation, questionne principalement l'impact de l'humain sur son environnement.

Dans son projet Algues maudites, Alice Pallot aborde le sujet de la toxicité environnementale et sanitaire présente sur les côtes de la Bretagne, symptomatique de l'activité agricole intense présente sur le territoire.

En documentant son terrain de manière concrète, elle interprète visuellement ce qu'il pourrait devenir dans un futur proche.

Ses photographies dégagent une atmosphère qui se rapproche de la science-fiction avec des images abstraites et irréelles. Elle décrit ses clichés comme une impression « d'une beauté putréfiée, d'une beauté malade ». Cependant ses photographies interrogent une réalité cachée et contemporaine malgré le sentiment de figurer dans un imaginaire futuriste. Elle investit dans son processus créatif la collecte de déchets directement trouvés sur le terrain tels que des algues ou encore du plastique et les réinvestit comme des films photographiques donnant ainsi cet effet futuriste. Elle investit notamment des algues vertes directement sur ses tirages afin de matérialiser leur toxicité sur les clichés.

- Axelle Glon



"Algues Maudites, red bloom", Alice Pallot, 2024, 46 x 33 cm

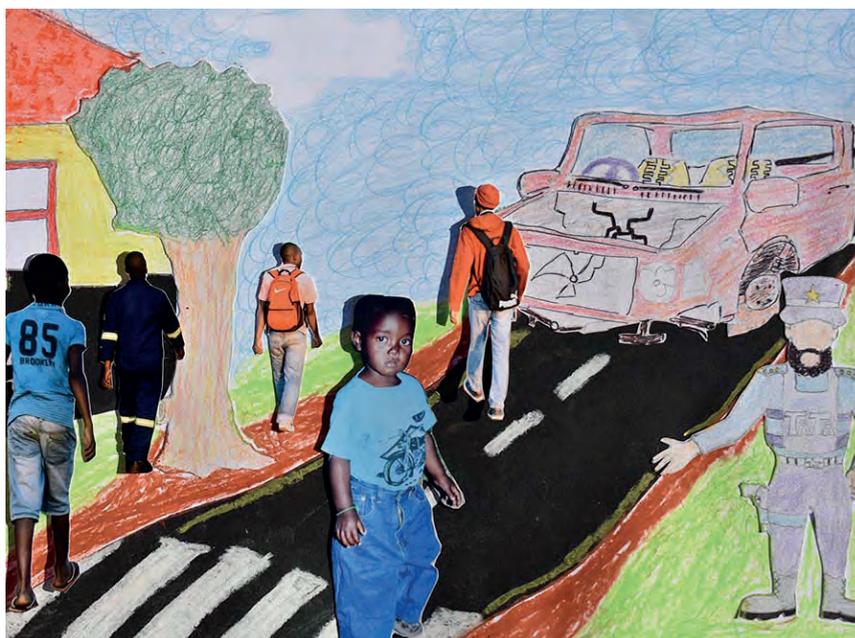
## Vuyo Mabheka

Né en 1999 dans la ville rurale de Libode en Afrique du Sud, Vuyo Mabheka s'est intéressé au mot Afrikaan Pophuis qui désigne un jeu de maison de poupée destiné aux enfants. L'artiste s'inspire de cette référence nostalgique à ce jeu enfantin, pour la série Popihuis produite à partir de rares photographies de lui enfant. Avec peu de médiums, il compose des intérieurs et des scènes de vie par le dessin aux crayons de couleur et de collages de photographies, dans un processus narratif fictionnel ou auto-fictionnel.

Il se représente dans ses œuvres, tantôt accompagné d'amis imaginaires incarnés par des personnes de sa communauté secrètement prises en photo, tantôt en présence d'une figure paternelle fantasmée et sans visage ou souvent déguisée.

Parmi ces images, il apparaît comme un enfant seul, démuni face à la réalité difficile de son univers. Vuyo Mabheka réécrit ainsi sa mémoire en se réappropriant son enfance, et par celle-ci son monde.

- Camille Suzanne



Skorokoro, mixed media cutouts on archival fine art cotton rag, 2021, 51 x 71 cm

## LUCAS LEFFLER

Édité par la galerie parisienne Intervalle, Lucas Flefler a présenté une pièce en lien avec les pratiques de l'archéologie des média et la documentation vernaculaire des territoires qui questionne l'obsolescence de nos outils numériques. Il questionne, en réactivant une technologie obsolète, le collodion humide sur l'écran de vieux iPhone brisés.

Cette photo-sculpture photographique composée d'iPhone hors d'usage recyclés, interrogent une année décisive dans l'histoire de la photographie. En janvier 2007, Apple bouleverse l'industrie en lançant le premier iPhone, redéfinissant pour toujours la photographie numérique. Le petit ordinateur personnel s'équipe d'un appareil photo à portée de pouce. Quelques mois plus tard, Kodak ferme ses usines à Rochester, aux États-Unis, marquant la fin de l'ère argentique. Pour Lucas Leffler, ces deux événements, bien qu'apparemment déconnectés, symbolisent le tournant historique entre la photographie analogique et numérique.

Malgré ce basculement, il interroge la disparition de la photographie argentique. Pour démontrer la pertinence contemporaine de ce médium archéologique, il recourt à l'ambrotype, une technique brevetée par James Ambrose Cutting datant de 1854, qui consiste à fixer des images sur des plaques de verre recouvertes d'une émulsion photosensible au collodion. L'artiste exploite cette méthode pour capturer l'image de la destruction des usines Kodak directement sur les écrans de verre d'iPhone, transformant cet objet omniprésent dans les poches d'un milliard de personnes en 2024 en un support symbolique d'obsolescence. En unissant l'héritage de la photographie argentique à l'appareil numérique le plus répandu, l'artiste transforme une vision de déclin en un acte artistique chargé de résistance.

Sa démarche optimiste relie ainsi les origines de la photographie à l'art contemporain, redonnant vie à un médium en apparence dépassé.

- Hugo Delattre



*Implosion\_168#1, 2024*



# « J'ACCÈDE À L'ANGE PAR TON EXTASE »

*Une installation du Cycle de l'Ange conçue par Katerina Thomadaki, dédiée à Maria Klonaris  
Commissariat : Maud Jacquin et Émilie Renard  
Du 27 septembre au 14 décembre 2024*

À Bétonsalon Centre d'art et de recherche, 75013 Paris

Du 27 septembre au 14 décembre 2024 à été présenté au centre d'art et de recherche Bétonsalon, l'exposition "J'accède à l'ange par ton extase". Dirigée par Katerina Thomadaki et avec la complicité de Maud Jacquin et d'Émilie Renard, elles rendent hommage à l'artiste Maria Klonaris disparue dix ans plus tôt. Cinéastes et artistes, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki n'ont cessé d'explorer ensemble des territoires inexploités en affirmant des positions considérées comme anti-conformistes. Elles revendiquent leur statut de « double auteure femme » dès les prémices de leurs nombreuses collaborations, affirmant une position féministe radicale.

Leurs œuvres hybrides et protéiformes poussent les frontières traditionnelles entre les médiums artistiques tout en questionnant nos perceptions sociétales, à commencer par l'opposition binaire entre masculin et féminin. Révélant une capacité à transgresser les normes symboliques, biologiques et anatomiques, elles ont très tôt dénoncé l'idéologie de la « nature » comme un ordre figé, anticipant les débats et théories actuels sur le genre et la matérialité des corps. L'exposition nous invite alors à une réflexion sur nos conceptions du corps, abordée à travers une approche introspective et sensorielle.

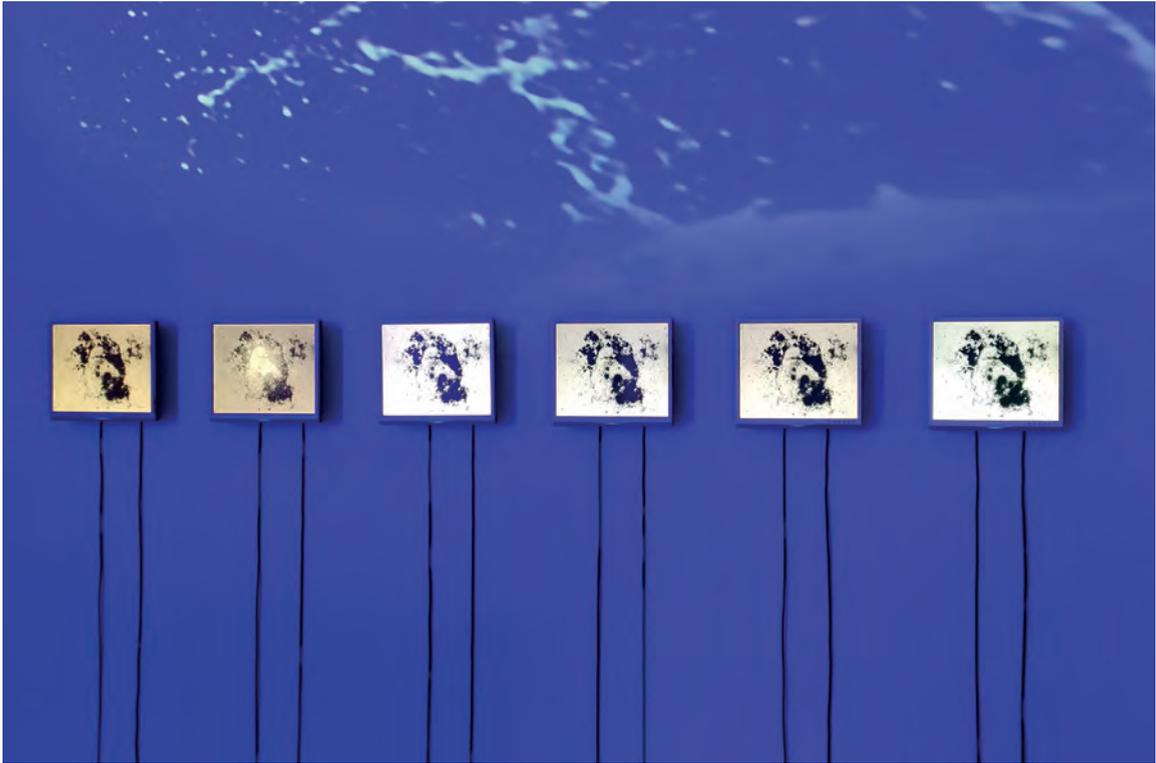
Elles ont produit des cycles d'œuvres désormais reconnues, inspirés par d'autres « corps

dissidents » comme ceux de l'Hermaphrodite (1982-90), de l' « Ange » intersexe (1985-aujourd'hui) ou des Jumeaux fusionnés (1995-2000).

Dix ans après la disparition de Maria Klonaris, Katerina Thomadaki revisite et prolonge le Cycle de l'Ange, inauguré en 1985 et poursuivi pendant quatre décennies. Cette exposition a été initiée à partir d'une photographie médicale d'une personne intersexe, qu'elles affilient à la figure de l'ange, devenant ici « le messager de l'effondrement des limites des sexes ». Loin d'une pathologisation de ce corps, qui médicalisé se trouve au prise d'un cadre de réflexion répressif, elle le libère et le métamorphose par multiples croisements visuels et documents - notamment par celle de l'image astronomique. C'est un corps céleste, qui dans l'espace de l'exposition (modifié pour accueillir l'exposition) qui se déploie, avec un regard des autoportraits emblématiques des artistes.

Cette exposition s'inscrit dans le cadre d'une recherche au long cours portée par Bétonsalon, avec la curatrice Maud Jacquin, sur l'œuvre de Klonaris/ Thomadaki considérée à travers le prisme de la performance et de son rapport à la question du genre et de l'identité.

<https://www.betonsalon.net/expositions/jaccede-a-lange-par-ton-extase/>



# TER-TER {SOIGNER LE QUARTIER}

*Commissariat : Louise Bras et Malik Nejmi*

*Directeur Artistique : Quentin Demaria*

À la Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier, 45000 Orléans

Malik Nejmi construit une œuvre auto-biographique qui explore l'histoire de ses racines familiales, ses liens émotionnels avec le Maroc, et son enfance partagée entre deux pays. Ces expériences sensibles nourrissent ses créations en photographie et en écriture. L'immigration et la dualité entre ces deux territoires sont des thèmes centraux dans son travail, tout comme les enjeux de diversité et de représentation culturelle qui traversent ses œuvres.

En janvier 2023, les étudiants du parcours Visual Media ont assisté à la première exposition *La Source* (partie #1), Géographies des archives & mondes sociaux, organisée par la Maison de l'Architecture du Centre Val-de-Loire. Conçue comme une préfiguration d'une installation artistique plus vaste prévue pour 2024, cette exposition met à l'honneur un quartier en périphérie d'Orléans : *La Source*, et plus particulièrement sa tour emblématique, la T17, démolie le 29 octobre 2024.

Le travail de Malik Nejmi repose sur une enquête de terrain qui vise à revisiter les archives de *La Source*, ville nouvelle imaginée dans les années 1960. Il s'interroge sur l'impact de l'architecture sur l'histoire des lieux, sur l'histoire des habitants, et sur sa propre histoire. Pour ce faire, il explore notamment les archives du patrimoine à Paris afin de comprendre l'évolution du quartier.

« Mon corps ressentait une sorte de vide, comme s'il me manquait quelque chose », se souvient-il lors de notre rencontre. Un lieu pour se retrouver, un point de convergence... C'est alors qu'il découvre un immense plan de l'avant-projet du quartier, datant de l'époque de Roger Secrétain, maire d'Orléans de 1959 à 1971. À côté de la future T17, il est mentionné un musée, le Mundaneum, un musée-fantôme qui, finalement, ne verra jamais le jour. Cette découverte lui inspire une recherche parallèle sur l'histoire potentielle de ce musée. Et si ce bâtiment carré en spirale et labyrinthique avait bel et bien été construit ? Qu'en serait-il advenu du quartier et de ses habitants ?

Cet hiver, Malik Nejmi transforme la Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier en « musée-monde » pour exposer l'aboutissement de son travail. Dans cet espace, il déploie une double perspective : celle de la reconstitution d'un chez-soi, d'un espace affectif lié à l'enfance, et celle de la mémoire collective d'une ville nouvelle des années 70, le quartier de *La Source*. L'exposition, sous forme de rétrospective, mêle photographies, installations, plans architecturaux, maquettes, portraits et objets. Elle trace le parcours thérapeutique de l'artiste, en résonance avec l'événement de la destruction de la tour T17. La rencontre de l'artiste avec une femme qui « soigne le quartier » a été déterminante dans son parcours. Elle l'a conduit à investir

la notion d'« architecture de réparation » : un art destiné à guérir la perte, un espace pour faire le deuil.

L'artiste évoque également l'appropriation de l'espace muséal de la Collégiale par les visiteurs, qu'il a observé à travers l'apparition de nouveaux objets. Ainsi, une photo de famille glissée parmi les œuvres exposées ou l'action d'une visiteuse s'installant sur le mobilier de son salon exposé, illustrent de manière symbolique son travail. Ce dernier raconte l'histoire de chacun et de toutes.

L'exposition devient alors, à l'image de ce que pourrait avoir été le Mundaneum, un lieu d'expression, invitant les visiteurs, et notamment ceux touchés par la perte de leur habitation ou d'une part de leur histoire, à investir cet espace comme un lieu mémoriel, culturel et spirituel.





# Rencontres

## *Intervention dans le cadre du PAD AMI*

Cette année nous avons eu le plaisir de recevoir des artistes et des théoriciens issus de divers parcours. Malgré leurs différences, ils et elles s'unissent autour de questions sur la place des médias et le statut de l'image dans notre culture contemporaine. Anaïs Boudot, Emmanuel Guez, Louise Cotte, Jacques Perconte et Isabelle Le Minh nous ont honoré de leur présence, animant des conférences et des entretiens avec les étudiant.e.s de l'ESAD. Les présentations qui suivent, témoignent de cette multiplicité de points de vue.



**Picasso Brassai Boudot**

**Les oubliées**

# Anaïs Boudot

## Séminaire du 09/09/24

*Née en 1984. Vit et travaille en région  
Centre Val-de-Loire.  
Membre de la Casa de Velazquez 2016-2017.  
Galerie Binome, Paris*

Née à Metz en 1984, Anaïs Boudot est diplômée de l'École nationale supérieure de la photographie en 2010, et du studio du Fresnoy en 2013. Elle est représentée par la Galerie Binome depuis l'exposition Mouvements de Terrain à laquelle elle a participé aux côtés de Michel Le Belhomme. Elle a été membre de la Casa de Velazquez à Madrid en 2017. Anaïs Boudot poursuit un travail autour des processus d'apparition de l'image et de l'exploration des techniques photographiques. Par des allers et retours constants entre argentique et numérique, accusant ou

amenuisant la frontière qui les distingue, elle cherche à interroger les moyens qui font la spécificité de ce médium. En photographie, mais encore au travers d'installations et de vidéos, elle crée des images hybrides, énigmatiques et hypnotiques, hors du temps et au plus proche du ressenti. Le paysage et la lumière sont au cœur de ses préoccupations. Vécus comme espaces mentaux, du domaine de la remémoration, les frontières entre espace et temporalité y sont poreuses. S'appuyant sur les concepts de présence/absence, de trouble de la perception, de frontière du visible, sa démarche s'engage volontairement dans ces interstices créés entre temps et mouvements.

<https://anaisboudot.fr/>  
<https://galeriebinome.com/>





# Emmanuel Guez

## Séminaire du 26/09/24

*Artiste et philosophe. Co-fondateur du PAMAL\_Group.*

*Duo : CEGZ.project. Commissaire d'exposition. Directeur de l'École Supérieure d'Art et de Design d'Orléans.*

Sa pratique artistique, philosophique et littéraire prend principalement forme avec le Web et Internet, mais aussi dans des installations, performances, photographies, vidéos, ouvrages imprimés ou encore dans la création d'événements collaboratifs, souvent conçus comme une extension de son œuvre publiée sur Internet. Son œuvre propose une réflexion critique sur les effets des média techniques, des machines numériques et des réseaux sur l'écriture (aussi bien poétique que théorique), l'image, l'auteur, l'archive et sur le monde de l'art lui-même.

Ses œuvres sont souvent conçues avec d'autres artistes ou théoriciens, en collectif, ou réalisées anonymement ou avec des hétéronymes. Un aspect important de son travail consiste à créer des moments d'échange et d'expérimentation qu'il considère comme des œuvres collectives en soi.

Il partage son temps entre son travail artistique, direction de structures, conférences, publications et organisation d'événements (expositions, colloques, worksessions, workshops, etc.).

Emmanuel Guez a montré son travail au Centre Georges Pompidou, Jeu de Paume, Palais de Tokyo, Gaité Lyrique, la friche de la Belle de mai (Marseille), la Chartreuse de Ville-neuve-lez-Avignon, les théâtres de Vénissieux et de la Croix-Rousse (Lyon), Furtherfield Gallery (Londres), Transmediale (Berlin), Rhizome

(New York), ZKM (Karlsruhe)...

Il est directeur de l'École Supérieure d'Art et de Design d'Orléans. Directeur de programme au Collège International de Philosophie. Co-fondateur et co-directeur du PAMAL (Preservation & Art - Media Archaeology Lab, depuis 2013) et du PAMAL\_Group. En 2021, il co-fonde CEGZ.project.

Il a été professeur d'art média-technique et de théorie des média à l'École Supérieure d'Art d'Avignon (2011-2019, en charge de la recherche de 2012 à 2015). Il a enseigné à l'Université d'Avignon (2009-2012) et aux Beaux-Arts de Paris (2011-2017). Il a co-dirigé le projet « Les Sondes » à la Chartreuse-Centre National des Arts du Spectacle (2009-2012). Il a été professeur de philosophie (1993-2006, France et Berlin).

Domaines conceptuels – Archéologie des média. Blockchain. Commissariat d'exposition algorithmique. Critique du h-index artistique. [ro]Bots. Subjectivité computationnelle. Cryptoactionnisme. Design du temps. Écriture et lecture numériques. Visibilité et invisibilité numériques. Écriture disloquée. Identités (anonymat, pseudonymat, hétéronymie). Éphémérité et désir d'immortalité. Ganéologie. Google Théâtre & Poésie. Écriture machinique. Médiarchéologisme. Existentialisme du PageRanking. Plagiat. Captures d'écran. Reconstruction d'œuvres numériques. Sondes. Récursionnisme méthodologique.

Pas de photo de profil sur Internet. Préfère ne pas être photographié, filmé, enregistré.

<https://2.7182818284590452353602874713526624977572470936999595749669.com>

# Louise Cotte – DSRD

## Séminaire du 30/09/24

*Étudiante chercheuse associée DSRD 1  
Programme de recherche en Art et Design -  
Archéologie des média et images (AMI)  
Artiste photographe, designer graphique*

Louise Cotte vit et travaille à Orléans, en France. Actuellement en première année de DSRD, Louise soutient l'enseignement du programme de recherche et participe aux ateliers organisés par l'équipe aux côtés des étudiants. Avec un sujet de recherche en résonance avec les orientations du programme, Louise met ses compétences pratiques et théoriques au service des expérimentations des étudiants en soulevant des notions autour de l'image pauvre, le signal et la sonification ainsi que la matérialité photographique. C'est aussi au sein de l'atelier photographie de l'ESAD Orléans que Louise accompagne les élèves au studio, au laboratoire argentique et numérique, leur permettant de créer une véritable passerelle entre médiums et techniques de l'image.

*« En étant née dans les années 2000, mon œil s'est rapidement épris pour la qualité picturale des premières photographies numériques. En replongeant dans les archives familiales et en remontant doucement vers notre temps, j'ai trouvé qu'il manquait quelque chose aux images ultra-définies et que l'on s'intéressait aux outils photographiques uniquement pour leur capacité à entrer dans une poche, à dégainer facilement à n'importe quel moment. On ne prend plus le temps, les photos s'enchaînent dans une bibliothèque virtuelle et on les oublie bien vite.*

*Mes travaux de recherches visent à révéler la matière numérique de la photographie, celle qui est dissimulée sous la haute définition*

*mais aussi celle qui s'apprête à exister dans les profondeurs de l'image. Par l'intermédiaire de ma pratique photographique et de mes expériences personnelles quant à l'utilisation d'outils photographiques, j'explore la matière des images, de leur surface à leur biologie interne. Ces recherches plastiques préliminaires permettent de comprendre le fonctionnement des images dans un monde régi par la diffusion instantanée et la sur-abondance visuelle et informationnelle. Jusqu'ici la matière numérique ne dévoilait que des amas de pixels, aujourd'hui cette dernière est plurielle et reste encore à découvrir. Ces découvertes cherchent à provoquer un regard neuf sur ce que l'on appelle «matérialité» et interviennent via et avec différents média.*

*Ma pratique est un condensé d'imagerie résultant d'un dialogue entre l'outil, la matière première issue de la photographie, la lumière, et sa conservation in extremis dans l'écosystème virtuel qui l'accueille et fera d'elle une œuvre sans cesse métamorphosée.»*



© Louise Cotte, issue de la série In Extremis, fichier numérique



© Louise Cotte, In Extremis, À(f)faire, à suivre, novembre 2024

# Jacques Perconte

## Séminaire du 01/10/2024

Artiste plasticien, vidéaste et réalisateur  
<https://www.jacquesperconte.com>

Jacques Perconte construit une pratique artistique essentiellement liée aux outils numériques. Comme rien de la machine ne lui est étranger, il la provoque, la pousse à ses limites, pense à partir de ses insuffisances et crée en fonction de ses erreurs. De films en photographies, de créations en ligne en installations, Jacques Perconte produit une matière picturale numérique vive, questionne l'espace, la couleur, le paysage et la société.

Même s'il est reconnu comme l'un des pionniers français de l'art sur Internet, c'est avant tout l'un des tous premiers à avoir travaillé la vidéo par les Codecs (travail sur la compression et la décompression) et à avoir donné au numérique une nouvelle dimension picturale.

<https://galeriecharlot.fr/fr/5/Jacques-Perconte>

Extrait de biographie:

*« À travers l'histoire de l'art, la peinture de paysage assigne une lisibilité aux formes de la nature. Chaque film de Jacques Perconte nous engage au contraire à une nouvelle aventure perceptive. Ce paradoxe de la technique chez le cinéaste tient dans la proposition suivante: pour que l'informatisation des outils audiovisuels ne signifie pas un appauvrissement de notre expérience du vivant, il importe que celle-ci redevienne un artisanat critique des formes de l'expérience. Voilà comment les films de Perconte nous entraînent dans l'apprentissage sensible d'un autre rapport au vivant, fait de perceptions infimes, d'une vie secrète de la matière, révélée par un vitalisme de la technique. »*

Né à Grenoble en 1974, Jacques Perconte vit et travaille entre Rotterdam et Paris.

Depuis un peu plus de vingt-cinq ans, il développe une œuvre audiovisuelle et cinématographique où environnement et paysage sont les véhicules d'une esthétique qui bouleverse la vision autant que les technologies qu'elle met en œuvre.

Son travail navigue entre les salles de cinéma, les espaces d'exposition et la scène. Ses œuvres, même si elles revêtent diverses formes (film linéaire, film génératif, performance audiovisuelle, impression, installation) sont le résultat d'une recherche expérimentale continue.

<https://www.jacquesperconte.com/jacques.php?l=fr>

<https://galeriecharlot.fr/fr/5/Jacques-Perconte>  
<https://www.jacquesperconte.com>



Après le feu, Jacques Perconte, 2010



Objektiv, after Bernd & Hilla Becher, set #1, 2015

# Isabelle Le Minh

## Séminaire du 28/11/2024

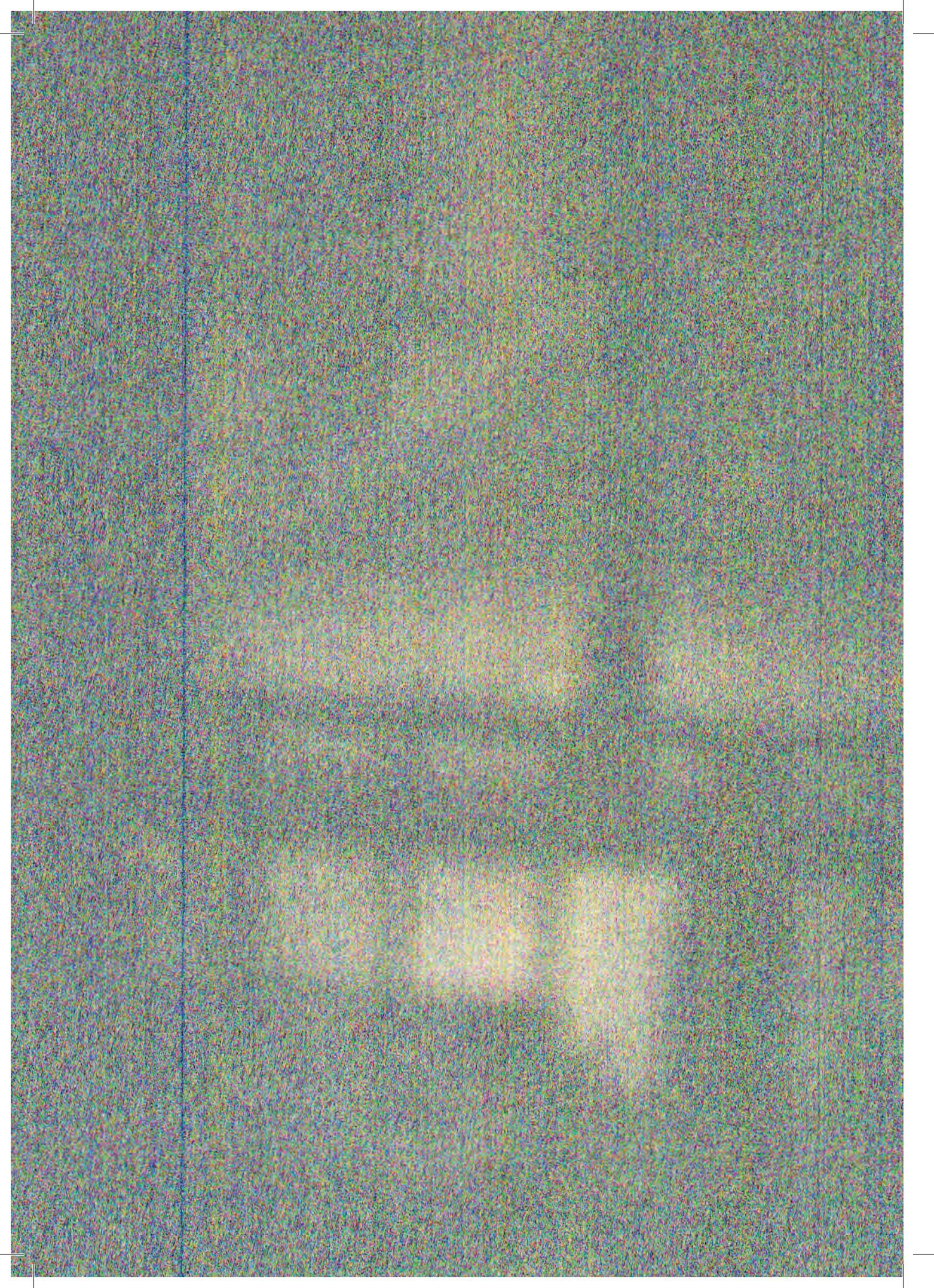
Après des études d'ingénieur, Isabelle Le Minh a une première vie dans les brevets à Berlin, avant d'intégrer l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles dont elle est diplômée. Au début des années 2000, le tournant numérique l'amène à reconsidérer sa pratique et à opérer un retournement : utiliser la photographie non plus comme un moyen de représenter le monde, mais penser la photographie en prolongeant à l'ère du numérique la voie réflexive ouverte dans les années 70 par John Hilliard ou Ugo Mulas. Depuis lors, son travail questionne la photographie, en réactive l'histoire, les techniques et les théories. Par des processus d'appropriation, de déplacement, de déconstruction d'images, d'objets ou de concepts issus de différents domaines, elle élabore des œuvres protéiformes et polysémiques, parfois teintées d'humour, dans une veine réflexive, conceptuelle et sensuelle.

Lauréate du prix Jeune Création en 2000, du prix Révélation Livre d'artiste MAD-ADAGP en 2016 et résidente de la Villa Kujoyama en 2019, elle a exposé notamment au Centre Pompidou (2023), au Musée des Techniques de Dresde (2023), à la Fondation Ehrhardt à Berlin (2020), au Goethe-Institut à Paris (2019), au CRP à Douchy-les-Mines (2019), à la Galerie Kehrer à Berlin (2018), au FRAC Normandie Rouen (2017), au Mois de la photo à Montréal (2015) et aux Rencontres d'Arles (2012).

<https://www.isabelleleminh.com/index.html>

<https://galeriegaillard.com/artists/144-isabelle-le-minh/biography>





# Thématiques

- *Archéologie des média*
- *Image pauvre*
- *Hybridation analogique*
- *Images adoptées*

# Archéologie des médias

Pour les étudiant.e.s dont la pratique artistique s'inscrit dans le champ de l'archéologie des médias, le détachement vis-à-vis des appareils et supports numériques reflète une démarche critique visant à déconstruire une approche compulsive centrée sur la question technique du "comment faire ?". Dans cette approche, on s'interroge plutôt par "comment je pourrai faire ?", en répondant par une seconde question "comment faisait-on ?". L'archéologie des médias sonde les médiums contemporains par l'histoire fracturée des inventions qui enregistrent, stockent et restituent des représentations. Cette recherche s'intéresse à comment nos formes de communication et de représentation ont évolué et influencé notre perception du monde. L'artiste qui inscrit sa production dans l'archéologie des médias convoque des anachronismes de pratiques et de techniques qui peuvent servir à induire des discours en fonction du médium utilisé pour traiter de tel ou tel sujet contemporain.



# Entretien avec Emmanuel Guez

*Par Margot Lepetit et Hayoug Jeong*

Emmanuel Guez est un artiste, philosophe et écrivain dont la pratique médiarchéologique se concentre sur les passés et devenirs des média numériques. Il occupe plusieurs rôles, notamment celui de directeur de l'École Supérieure d'Art et de Design d'Orléans. Il est cofondateur du PAMAL\_Group, un laboratoire de recherche et collectif d'artistes qui préserve des œuvres d'art numérique disparues ou endommagées en raison de l'obsolescence des logiciels et matériels informatiques.

*Il est écrit dans votre biographie que vous êtes "artiste et philosophe". Vous êtes à la fois directeur d'une école d'art et de design, enseignant et co-fondateur du PAMAL\_Group. Comment ses activités se complètent ?*

Je suis directeur d'une école d'art et de design avant tout parce que je suis artiste et philosophe. D'ailleurs, mes activités s'emboîtent naturellement. Diriger une école d'art, c'est créer du collectif, c'est agencer des éléments très diverses, c'est un peu comme produire une œuvre. Être directeur prend du temps et je m'occupe un peu moins du collectif PAMAL\_Group ainsi que de mes projets personnels. Cependant, je poursuis mon activité artistique, ce qui m'aide d'ailleurs à tenir mon rôle de directeur. Je travaille en ce moment en duo (le duo s'appelle CEGZ. project). Nous avons créé un personnage, EDEN, qui a la particularité de voyager parmi différents média. Il commence son existence avec le Minitel, sur un site de rencontre, avant de se retrouver sur une blockchain, puis de poursuivre son aventure à la Biennale de Venise. Aujourd'hui EDEN explore le monde des sex cams et devient peintures et dessins. En même temps qu'il ou elle passe d'un

médium technique à un autre, elle ou il revisite différents mondes et milieux de l'art, et, dans le même temps, elle ou il change d'identité et de genre.

Mon travail artistique accorde depuis longtemps une place importante à la question de l'identité. Il existe une dramaturgie du web: il est aujourd'hui tellement facile de se créer une identité sur les réseaux sociaux. Mais la question de l'identité est un vieux sujet des média techniques et de l'Internet en particulier. La mise en relation de personnages créés sur les réseaux sociaux, les jeux vidéo, les sites de rencontres témoignent de cette fluidité. La facilité avec laquelle il a été possible – et il est encore possible – de changer d'identité sur Internet a eu pour principal effet de faire de la question de genre un sujet.

Je ne veux pas dire que la question du changement d'identité n'existait pas avant l'Internet, mais que c'est grâce à l'Internet qu'elle est devenue naturelle et qu'elle a pu prendre une place si importante dans la société. Quand vous pouvez changer de nom (de pseudo) plusieurs fois dans la même journée, le fait d'avoir un prénom, voire un nom, pour vous désigner, devient presque accessoire. Ces problématiques font écho aux différents projets que les étudiant.e.s des écoles d'art développent en ce moment. Vous voyez combien mes propres questionnements artistiques et philosophiques viennent croiser mon rôle de directeur de l'ESAD.

*Votre travail se tourne principalement vers l'archéologie des média. Il prend forme d'ailleurs par et dans différents média et techniques. Comment opérez-vous un choix lorsque vous*

*commencez un projet ? Y a-t-il des techniques et média que vous souhaiteriez découvrir ou approfondir ?*

Ce qui m'intéresse, c'est le passage d'un médium à un autre, que ce soit de la photographie à la peinture, ou du Minitel à l'Internet. L'archéologie des média souligne que ces passages ne sont pas aussi chronologiques qu'on pourrait le croire. En observant les média qui émergent et ceux qui disparaissent – tout au moins temporairement, je me demande jusqu'où peuvent nous emmener les média techniques et comment nous sommes emmenés par eux. En observant l'histoire des média, on découvre qu'il existe comme une logique de reproduction et de développement propre aux média, indépendante des êtres humains.

Si j'avais le temps, je souhaiterais avant tout redécouvrir de vieilles technologies. J'essaie

toujours de dialoguer avec des média anciens, ce qui est d'ailleurs la ligne directrice développée au sein du PAMAL\_Group. Notre collectif se penche sur la pérennité des médias numériques et des œuvres qui en dépendent. Considérez l'engouement autour du Minitel en France, il a été rapide et intense, mais s'est trouvé être éphémère. Au PAMAL\_Group, nous avons tenté de reconstruire l'expérience d'œuvres télématiques sans émulation. Cela été très enrichissant pour comprendre ce qui fait une technologie et ce qui fait une œuvre d'art média-technique. D'un autre côté, si j'avais le temps, j'aimerais pouvoir approfondir mes connaissances sur la réalité virtuelle (VR) ainsi qu'expérimenter davantage l'Intelligence artificielle (AI).

*En tant que cofondateur de PAMAL\_Group, qu'est-ce qui vous a conduit à travailler sur la préservation d'œuvres numériques disparues ou endom-*



PAMAL\_Group, Deep Telematic Time, 2021

© Centre Georges Pompidou - Bertrand Prévost

*magées ? Quelles sont vos méthodes de recherche et de sélections ? Est-ce que ce travail a modifié ce que vous pensez être une œuvre d'art ?*

Notre intérêt pour les machines anciennes vient de ces moments de ruptures, lorsque l'on n'est plus capable de lire un fichier, de créer et d'accéder à des données. Je pense que la transmission de ces anciennes techniques est nécessaire. Ces questions menées par le collectif entraînent un débat : comment conserver des œuvres dépendantes de média obsolètes ? La première solution est de proposer une émulation, qui consiste à utiliser un nouveau logiciel qui permet de lire les anciens. Cela peut être très utile, mais aussi très néfaste, car, de fait, vous faites disparaître une technologie ancienne. C'est un peu comme si vous effaciez de l'histoire une langue que l'on ne parle plus. La deuxième solution est de reconstruire ces média de manière médiarchéologique, c'est-à-dire avec les appareils et les logiciels d'origine. C'est contraignant car cela demande une machine en état de marche ainsi qu'une expertise technique. Cette seconde proposition est d'ailleurs aujourd'hui portée par le musée ZKM à Karlsruhe.

Il est vrai que cette méthode m'a amené à reconsidérer l'œuvre et l'artiste. Croire que l'artiste est un créateur à part entière est aujourd'hui une illusion. Nous avons changé d'époque. L'artiste est lié de près ou de loin aux média techniques qui agissent fortement sur les représentations. Pour l'artiste numérique, c'est encore pire : il dépend des appareils et son travail est intrinsèquement obsolète. Alors, la sacralisation de l'œuvre et de l'artiste qui entre dans les musées ne correspond plus à l'époque. C'est une pure vanité. L'artiste d'aujourd'hui n'est plus un créateur, il ausculte comme un médecin ou enquête comme un détective. Il explore, il ne sait pas forcément où cela va le mener, mais il sait écouter et faire des liens.

*Comment votre travail s'adresse ou réagit à la culture de l'image contemporaine ?*

*C'est une question complexe. Comment un artiste actuel peut-il produire une image singulière alors qu'il existe des milliards d'images, ne serait-ce que sur les réseaux ?*

Pour moi, l'image est le résultat d'un travail d'exploration, qui doit s'inscrire dans une démarche et ne peut pas exister isolément des média. Cette conviction est d'ailleurs centrale dans le projet EDEN.

Pour répondre à cette question, en tant qu'artiste et philosophe, je ne cherche pas à ajouter une image de plus dans ce vaste océan visuel, je témoigne simplement de cette exploration. À ce titre, l'installation est une forme qui rend justice à ce vaste théâtre de l'imagerie en ligne qui fonctionne très bien par ailleurs.

Bibliographie :

<https://2.71828182845904523536028747135>

[26624977572470936999595749669.com](https://26624977572470936999595749669.com)

<https://pamal.org>

EDEN Stories : <https://cegz.net/no-signal>

*L'art média-archéologique. Une repolitisation de l'art*

<https://kittlers.media>

<https://zkm.de/en/keyword/media-archaeology>

Walter Benjamin, philosophe, historien de l'art, critique littéraire, critique d'art allemand

Michel Foucault, philosophe français.

Erkki Huhtamo, archéologue des médias



**Correspondance :**

## **Hugo Delattre, Masterant DM**

*et Anna Jondeau, 4<sup>e</sup> année DM*

*Artiste plasticien*

*Tutorat théorique : Marie Lechner*

*Tutorat plastique : Laurent Baude*

Drill Fr (titre provisoire)

Je questionne les pratiques photographiques dans leur dimension écologique. J'interroge la matérialité des processus de documentation initiée par la Mission DATAR jusqu'aux positionnements critiques de plasticiens contemporains sur la numérisation de l'appareillage photographique. Je m'appuie sur le travail de Siobhan Angus dans son ouvrage *Camera Geologica* qui raconte les liens étroits entre la photographie et l'industrie minière dans l'histoire des arts. Mon travail alterne entre une attitude documentaire et une pratique de l'enquête tant par la consultation d'archives, de textes institutionnels et d'articles journalistiques que de témoignages et photographies.

À l'aune de la transition écologique, la nouvelle fièvre minière se concentre aujourd'hui sur les terres rares et les métaux critiques, indispensables pour opérer la double transition énergétique et numérique sujette à controverse selon l'historien Jean-Baptiste Fressoz.

Pour traiter de ces controverses j'ai ressenti le besoin de me confronter physiquement au terrain. Pour y répondre, je me suis intéressé à l'ouverture prochaine d'une mine souterraine de lithium à Échassière dans l'Allier. Son ouverture est prévue courant 2028 et la société exploitante du gisement *Imerys*

la présente déjà comme la plus grande d'Europe, solution aux problèmes de souveraineté et de demande croissante en métaux critiques inhérente à la double transition. L'engouement citoyen suscité par cette ouverture a déclenché en moi une envie de documenter l'évolution du débat public conduit par la CNDP sur le terrain et, en parallèle, d'entreprendre un travail d'archivage photographique du paysage existant.

Cependant le projet de relocalisation de l'industrie minière en Europe se révèle comme l'obturateur d'une réflexion plus étendue sur les dépendances d'autres matières premières extraites sur d'autres continents pour produire les batteries ion-lithium comme le cobalt prélevé presque exclusivement en République Démocratique du Congo et qui ne bénéficie pas du même contexte d'extraction.

Ce paradoxe déclenche également une remise en cause de ma pratique actuelle et interroge de nouvelles formes de production.

Cher Hugo,

En parcourant tes travaux, j'ai pu comprendre que ton travail interroge la dimension écologique de la pratique photographique. Tu m'as dit vouloir questionner la matérialité des processus de documentation en suivant les protocoles de la mission DATAR qui constitue également pour moi un regard à échelle humaine sur nos paysages et leurs mutations.

Ton attitude à la fois documentaire et basée sur l'enquête de terrain me parle, c'est aussi ma façon de travailler, de collecter de la matière sur le site de recherche. Faire à partir de l'existant et des empreintes du passé. Dans les photos que tu m'as laissées, je remarque que la plupart sont des paysages, des grandes étendues désertes parfois entachées par des bulldozers.

J'imagine que c'est sur ces paysages que tu fais tes enquêtes de terrain.

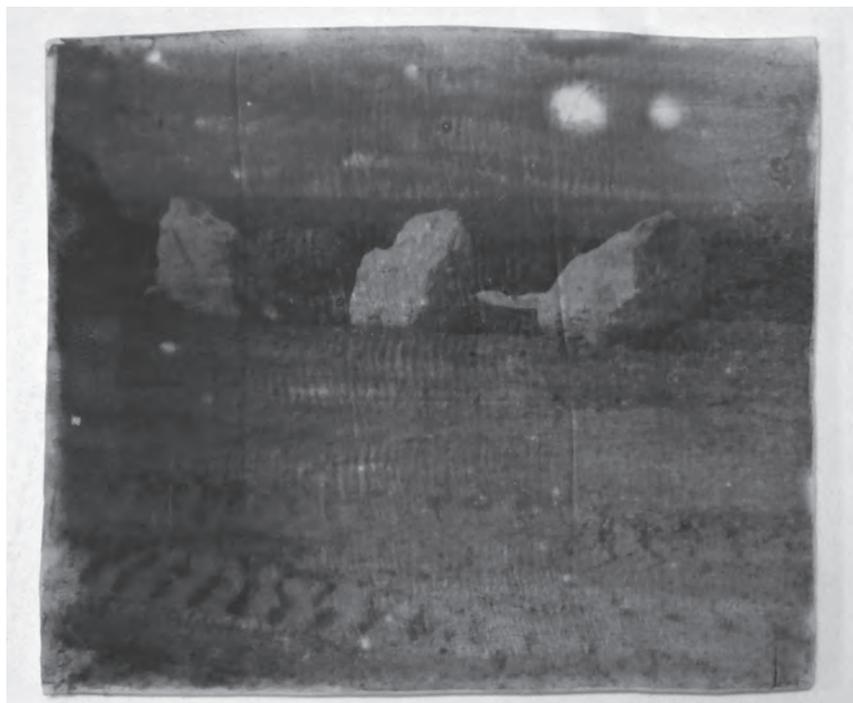
Tu m'as parlé de l'ouverture d'ici 2028 d'une mine de lithium à Échassière, que cela a été ton point d'entrée pour traiter des controverses liées à la double transition énergétique et numérique.

La mine n'étant pas encore visible, les traces que tu documentes, aussi bien sur les lieux de la construction que dans l'espace de débat, sont en fait les seules traces visibles du projet à ce jour. Ton envie de documenter cet événement traduit un fort engouement citoyen.

Ce projet de relocalisation a élargi tes questions à un spectre plus large sur les dépendances d'autres matières premières extraites à l'international et à la controverse du renouveau minier sur l'ensemble du territoire français.

Tu t'interroges sur ta pratique et les formes hybrides de production entre numérique et analogique. Ton travail de recherche et le statut que tu donnes à tes photographies m'ont permis d'interroger mon travail sur des formes d'ouverture à des questions contemporaines sur la matérialité de la photographie qui doivent être repensées et creusées.

À bientôt,  
Anna



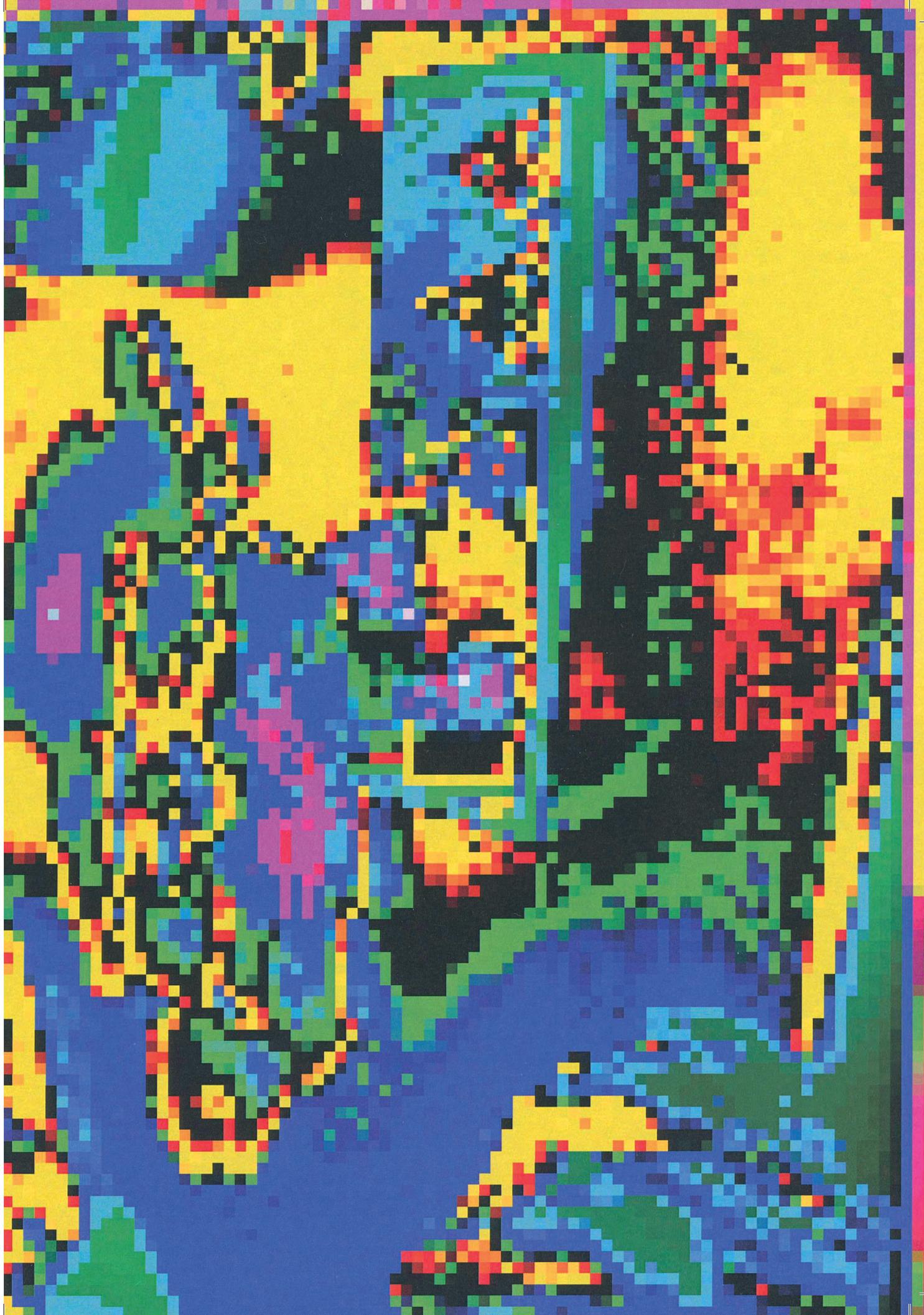
Trois cailloux, tirage argentique sur porcelaine, 2024

# Image pauvre

Le concept d'image pauvre désigne une image dont les caractéristiques (basse résolution, faible qualité, ou altération) ne sont pas nécessairement liées à une intention d'auteur. Elle peut résulter de processus automatiques ou anonymes, comme ceux d'un drone ou d'une caméra de surveillance. Ce statut remet en question la primauté de la lisibilité ou l'intégrité technique de l'image en tant que critère principal d'évaluation. La pauvreté qui se dégage du registre iconique de ces images révèle pourtant une richesse de textures et de nuances, marquant l'expressivité de leur technique.

Accessibles, communes, duplicables, circulant à toute vitesse en ligne, elles sont considérées comme des témoins de la visualité quotidienne dans une économie croissante de l'image. Jacob Gaboury conclut ainsi qu'« elle [l'image pauvre] rend visible ce que l'image riche désavoue : les conditions matérielles de sa propre production. ». En acceptant l'erreur photographique comme inhérente à ce procédé, nous nous délivrons d'une allégeance à l'objectivité mécanique pour une relation artistique à l'image et son médium de production.





# Entretien avec Jacques Perconte

*Par Lou-Ann Chotard et Anna Jondeau*

Artiste français contemporain, Jacques Perconte est reconnu pour son travail en art vidéo et cinéma expérimental. Si sa pratique commence par de la captation filmique de paysage, son œuvre audiovisuelle et cinématographique explore la technicité des images numériques dans lesquelles les environnements naturels mutent et se transforment, établissant une nouvelle relation entre le voir et le visible. À travers ses films et ses installations, il interroge notre perception, celle du paysage mais plus généralement des enjeux posés par le computationnel, l'homme et la nature.

*Vous nous avez évoqué avoir été limité par le médium de la peinture et du dessin. Quelles étaient ces limites et comment ont-elles enrichi votre pratique ?*

J'étais limité parce que je n'arrivais pas à m'y projeter. Je n'avais pas envie d'aller vers de la peinture contemporaine alors que mes amis commençaient à s'habiller comme des peintres et s'inscrire dans des styles. Je sentais qu'il y avait une histoire immense mais je ne voyais aucun chemin dans lequel me projeter. D'ailleurs, je ne savais pas comment faire et je ne m'étais pas posé la question jusqu'alors. Ce n'était pas des limites, plutôt qu'une sensation d'être limité, apeuré et intimidé. La question a été de trouver un autre chemin, le mien.

*Vous faites des prises de vues de paysages réels sur lesquels vous intervenez par des techniques numériques jusqu'à ce que celles-ci deviennent méconnaissables. Comment vos techniques transparaissent à travers vos images cinématographiques ? Que devient ce réel lorsqu'il est pris par ce médium numérique ?*

Lorsqu'on regarde mon travail, il semble s'extraire de son contexte et ne fait apparaître

aucun endroit précis. Pourtant certaines de mes pièces sont explicitement en train de raconter un paysage particulier, comme en témoignent les titres évoquant des noms d'endroits ou des situations particulières. Mon objectif n'est pas de les raconter tels qu'ils sont mais d'explorer les images que j'en fais. Souvent, il arrive qu'une même œuvre rassemble des images tournées à des époques et des contextes différents. J'explore des idées liées à ces localités et ma relation au lieu quand je suis en train de tourner.

Quand je suis de retour devant un ordinateur, la relation change. Je travaille désormais avec l'image, le lieu devient secondaire car je n'y suis plus. L'objectif est de construire un rapport aux images, les lieux sont interrogés au travers de mon travail. La persistance du lieu, surtout quand on le reconnaît, subsiste dans les images, et cela me touche tout particulièrement. Il n'y a pas de glissement vers une abstraction pure mais quelque chose qui relève d'un rapport à l'essence de « ce qui était là ». Quand on reconnaît un arbre, ce n'est plus l'arbre que j'ai filmé mais quelque chose de l'arbre qui persiste et qui se dégage de la dimension très technique des images. Ces images rendent perceptible une matérialité

qu'on reconnaît comme n'étant pas naturelle mais mathématique, ayant des convulsions qui ne sont pas celles des éléments qu'on a l'habitude de voir dans la nature. Mais il y a des mouvements et des choses qui vibrent à l'intérieur des images et qu'on raccroche au vivant.

Un des premiers personnages qui apparaît dans mes films est dans *L'impression*, en 2011. Il y a un personnage microscopique qui promène son chien, je ne l'avais pas vu mais au cinéma tout le monde le voit instantanément parce qu'il y a quelque chose de vivant dans l'image et automatiquement notre cerveau le pointe. Ces images produisent peut être une forme de réalisme, qui n'est plus un réalisme photographique mais un réalisme des sens. Quelque chose vient parler de ce qui existe mais ne les montre pas et ne fait pas croire qu'elles sont en train d'exister devant nous. Elles ne sont pas documentaires, je ne les ramène pas en l'état. Mais je ne dirai jamais que c'est un nouveau paysage, ça surqualifie les choses. Je pense qu'il y a un retour nécessaire à du concret. Ne pas produire quelque chose d'impressionnant dans les mots ou dans les concepts là où il n'y a pas lieu. Il y a une recherche de présence et de vérité dans l'image qui n'est pas la vérité de l'objet ni pas la vérité du référent, seulement la vérité de l'image telle qu'on est en train de la voir.

*Vous nous avez parlé de certaines de vos pièces que vous considérez comme des expérimentations et d'autres comme des œuvres à part entière comme le *Tempestaire*. Comment opérez-vous ces distinctions ? Font-elles partie de votre méthodologie de recherche plastique ?*

Il y a, à la fois l'effort que je fais pour produire quelque chose dont on est conscient quand on produit des pièces. Certaines nécessitent un long investissement, d'autres non même si ce n'est pas forcément ce qu'on dit aux gens.

Il y a également un ressenti particulier avec des pièces en production et qui donnent le sentiment d'être dans une direction. Puis, il y a des œuvres qui vont dans la direction des autres mais qui n'atteignent pas un palier qui nous permettrait d'avancer. Quand j'ai le sentiment d'avoir passé un cap, d'avoir compris quelque chose sur mon travail ou d'avoir avancé techniquement, la pièce prend un poids et une importance nouvelle. Et seulement là, quand j'en suis satisfait, je la partage.

Il est nécessaire d'arriver à donner de l'importance à certaines pièces contrairement à d'autres. Être à la hauteur, ce n'est pas



atteindre un certain niveau de ce qu'on est capable de faire, c'est être à la hauteur de ses ambitions. C'est difficile de trouver des gens qui sont capables de dire qu'une pièce n'est pas assez présente et pourtant, en tant qu'artiste, tu le sais. Alors entendre quelqu'un te dire que quelque chose manque est une bonne chose, et je l'accueille avec considération. Cela me rappelle que j'aurais dû m'écouter et que j'avais bien laissé passer quelque chose.

*Quelles sont vos approches concernant l'archivage de vos travaux ? Sont-elles dépendantes de certaines techniques ?*

Il y a une différence entre l'archivage et la conservation. Je documente beaucoup, garde

et stocke beaucoup de choses, et c'est difficile à entretenir. Exemplairement, l'exposition Marée métale est constituée de seize téra d'archives et la pièce en elle-même de quatre téra. Le volume très conséquent de données que représente mon travail implique parfois des pertes. D'un point de vue pratique, cela se complique rapidement, sans compter qu'il m'arrive d'effacer des choses en oubliant que je n'ai pas fait de copie.

En matière d'archivage, j'ai toujours essayé de trouver des méthodes mais elles ne durent pas. Cependant, la conservation implique d'autres modalités. J'ai un attachement à l'idée que mes pièces soient contextuelles par rapport aux technologies. Lorsque la conservation atteint ses limites, car à un moment donné une œuvre ne peut plus être conservée, alors intervient la documentation. Mes œuvres génératives sont liées à la lecture de codecs de compression et à des outils que j'utilise, et qui nécessite d'être maintenue, sous peine de ne plus rien produire.

Dès lors que la production est liée à la matérialité technologique, l'œuvre disparaît plus parce que la technologie n'existe plus. Alors comment continuer ?  
Crée-t-on un dispositif interactif qui mime le fonctionnement de l'œuvre originale, un objet qui ferait semblant d'être l'œuvre originale ?

J'ai résolu cette question, dans le sens où j'accepte que certaines de mes œuvres, à un moment donné, ne fonctionnent plus. L'important est de trouver alors un sens à la production d'une documentation, afin qu'elle soit respectueuse de l'œuvre et la raconte correctement puisqu'on ne pourra plus que la raconter. Les questions de conservation pour les films sont beaucoup moins difficiles, puisque comme les technologies progressent, il est toujours possible d'adapter mais l'œuvre se perd petit à petit.

*Puisque votre travail adresse et réagit à la culture de l'image contemporaine, qu'est ce que vous pensez de la réactivation de la pratique analogique ?*

Je ne sais pas pourquoi ces pratiques ont disparu. En réalité, je pense qu'elles n'ont jamais disparu. Il y a une méfiance évidente par rapport aux outils informatiques, puisqu'il est très difficile de construire une relation avec un ordinateur comme appareil de production artistique. L'argentique permet de résister à ces technologies, mais aussi donne une présence à l'appareil faisant de l'acte de photographier ou de filmer un exercice magique. Avec les caméras numériques, on filme des heures sans regarder, alors que les caméras Super 8 mm impliquent une certaine préciosité à cause de la fragilité et la limitation de l'image. Il y a un rapport beaucoup plus fort ainsi qu'une plus grande maîtrise de ce que l'on fait.



Tant que la montagne, Jacques Perconte, 2022

## Correspondance :

# Axel Martinache, Masterant DM

## et Théo Michaud, 4<sup>e</sup> année DM

*Artiste plasticien, photographe*

*Tutorat théorique : Gunther Ludwig*

*Tutorat plastique : Laurent Baude*

*Contact : axelmrt.contact@gmail.com*

*axelmartinache.es*

Image, réalité, imaginaire et fiction

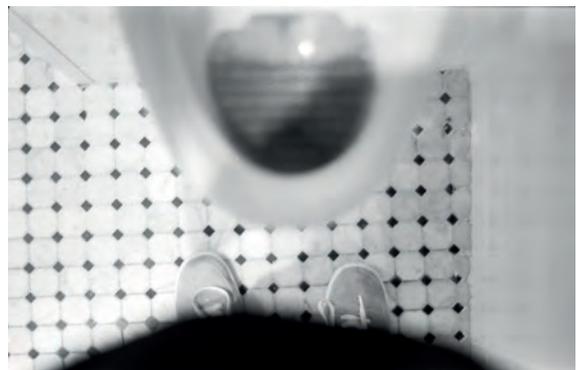
Cette recherche découle de ma fascination pour les interactions entre le réel et l'imaginaire, ainsi que des défis que ces relations posent à ma pratique photographique. J'explore les enjeux contemporains de la photographie, au regard de l'IA et des images dites "photoréalistes" qui remettent en cause notre lien aux représentations de la réalité. La photographie capture un fragment de réalité, qu'elle questionne et réinterprète à travers un imaginaire partagé et subjectif, nourrissant ainsi une réflexion sur notre expérience du monde et se réinscrivant dans mon travail artistique ; se pose alors la question de la place de l'artiste vis-à-vis de son médium et de sa relation au monde. Je photographie sur plusieurs supports et en utilisant diverses techniques, qu'elles soient analogiques, numériques, en gravure, en cyanotype ou encore à partir d'images adoptées. Je retouche et me réapproprie mes images. Mon appareil est toujours à portée de main, et je travaille en improvisation.

Ces réflexions prennent une résonance particulière aujourd'hui. Après l'obtention de mon DNA en 2023, j'ai approfondi la philosophie de Hartmut Rosa, penseur

allemand contemporain qui s'interroge sur des concepts tels que « l'accélération » et « la résonance ». Ces notions, qui traduisent notre rapport au monde, vont au-delà du champ de la critique sociale, en s'adressant directement à chacun d'entre nous. Nous ressentons tous les effets de l'accélération — qu'il s'agisse de la technologie, du rythme de vie, des changements sociaux ou, plus généralement, de notre rapport au monde. Rosa propose une voie pour nous libérer de cette aliénation généralisée : la résonance, un concept à la fois simple et mystérieux, qu'il explore dans son livre *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*. Selon lui, "Nous devons apprendre à écouter le monde, à le percevoir nouvellement et à lui répondre ; c'est une toute autre chose que d'en disposer". Je ne photographie pas directement la réalité : l'appareil est pointé vers l'extérieur, mais il capture mon intériorité.



© Axel Martinache



© Axel Martinache

Cher Axel,

Ton travail, qui se tourne vers la relation entre le réel, l'imaginaire et la fiction, à partir de ta pratique photographique, me fait me poser quelques questions. Comment celle-ci permet-elle de réinterpréter la réalité ?

En effet, une photo, bien que censée arrêter le temps afin de capturer une image figurative de ce qui nous entoure, peut nous proposer des résultats en désaccord avec ce qui se trouve devant l'objectif. Les différents paramètres qui aboutissent à la création d'une photographie, comme les réglages, le boîtier, l'objectif, le mouvement ou encore, et surtout, le photographe, sont autant d'éléments singuliers qui n'apparaîtront qu'une seule fois en symbiose dans l'histoire de l'humanité. En effet, tout ce qui la compose, tout ce qui a amené à ce résultat, ne pourra plus se reproduire une nouvelle fois. Cette photo sera ainsi unique et irremplaçable. Ainsi, la personne qui tient l'appareil propose un tout nouveau point de vue sur la réalité et le met en forme à travers la photographie.

Tu parles aussi des intelligences artificielles qui remettent en cause la réalité. Cependant, comme je le disais précédemment, je ne sais pas si une prise de vue photographique est censée représenter une certaine réalité établie mais seulement un point de vue particulier, et qui du coup, ne sera jamais reproductible. Je me demandais alors si toi, tu comparais les deux outils par rapport à leur représentation de la réalité ? Lors de plusieurs expérimentations avec l'IA, je n'ai jamais eu deux fois le même résultat et cela même si je répète les mêmes prompts plusieurs fois de suite, à la manière d'une photographie.

Je n'ai pas personnellement accès à tes entrailles, Axel, mais penses-tu que je peux les lire grâce à tes photos ?

- Théo



© Axel Martinache

# Entretien avec Alice Pallot

*Par Axelle Glon*

Cette année, j'ai eu la chance d'assister à la 27<sup>e</sup> édition de Paris Photo, où j'ai découvert le travail d'Alice Pallot, présenté par la galerie Hangar dans le secteur Emergences. Touchée et interpellée par son œuvre, j'ai pris contact avec elle et avons convenu d'un entretien pour discuter de son travail et de sa pratique artistique. Cette rencontre a donné lieu à une conversation enrichissante, offrant un aperçu sur ses réflexions et ses sources d'inspiration.

*Pourriez-vous vous présenter brièvement, nous parler de votre parcours et des étapes qui vous ont mené à votre pratique actuelle ?*

Alors j'ai fait le lycée à Paris, avec un Bac ES. Ensuite j'ai passé les concours de L'Ensav La Cambre (Bruxelles) directement quand j'avais 18 ans, après le Bac. La Cambre qui est une école d'art en Belgique avec 17 départements différents, dont la section photographie où j'ai été prise en première année. J'ai fait cinq ans là-bas, donc j'ai passé mon bachelier et mon master et pendant celui-ci, j'ai fait un Erasmus à l'ECAL, l'École cantonale d'art de Lausanne en Suisse, toujours en photographie, ce qui était pas mal parce que ça m'a vraiment donné un autre point de vue sur la photographie. C'est à dire qu'à La Cambre, on avait plutôt un enseignement très conceptuel de la photo, avec l'idée vraiment de passer un message, de raconter des histoires, parfois d'avoir un certain engagement, que l'on fait toujours les choses avec un sens, que tout a un sens et qu'on doit vraiment justifier beaucoup les choses aussi. Donc je dirais un point de vue très art contemporain. Et l'ECAL, c'était beaucoup plus technique. J'ai vraiment appris la technique de la photographie, chose que je n'avais pas eu vraiment accès à La Cambre. Donc je dirais que c'était deux cursus assez complémentaires.

Le fait d'avoir d'autres points de vue avec différents profs, d'autres nationalités sur mon travail, en fait, c'est hyper important parce que c'est là qu'on se rend compte que chaque point de vue est différent et qu'il n'y a pas de d'objectivité en art.

Ensuite, je suis restée en Belgique. À la sortie de mes études et pendant mes études, j'ai été repérée par un centre d'art qui s'appelle Hangar, qui est aujourd'hui un centre de la photographie, et avec qui j'ai commencé à travailler. Ils m'ont exposé une fois, deux fois, trois fois, quatre fois et en fait, petit à petit, on a commencé à travailler de manière extrêmement pérenne. Je les tenais au courant de mes projets, je retournais les voir, je leur montrais l'évolution de mon travail et donc maintenant ça fait huit ans que je travaille avec eux. Ils ont ouvert une branche galerie il y a quatre mois et donc depuis c'est devenu ma galerie et c'est une relation de confiance qui est extrêmement importante parce que c'est très difficile de trouver une galerie où on est sur la même ligne. D'un point de vue artistique, mais aussi où on est ok sur les prix, les ventes, etc. On a une confiance aveugle et en plus avec qui on s'entend bien. C'est une relation très très familiale, presque, donc j'en suis très contente.

*Pouvez-vous m'en dire plus sur vos méthodes de travail et votre approche artistique, comment vous organisez votre processus de création ?*

Alors aujourd'hui, je dirais que ma démarche artistique est vraiment ancrée dans le fait de valoriser des données scientifiques et de travailler avec différents laboratoires scientifiques. Ça peut être le CNRS, l'Agence spatiale européenne très récemment, qui est la branche de la NASA en Europe, et donc de travailler avec ces scientifiques dans le but de raconter leurs recherches d'une manière extrêmement narrative par le médium de la photographie et/ou de l'image de manière plus large. J'utilise le médium de la photo, mais pas que. C'est à dire que j'utilise beaucoup aussi des déchets que je trouve sur place, sur les territoires que j'investis pour les mettre devant l'objectif de mon appareil photo pour regarder à travers le prisme de ces déchets.

Et pour moi, parce que je les ai trouvés sur le territoire que j'investis à tel moment, ils font

partie de l'histoire, du territoire, du lieu. Donc ça reste du documentaire.

Mais pour revenir de façon plus générale, je dirais que je valorise des données de manière narrative, que mon travail va aussi chercher à souvent montrer l'invisible et s'attaquer à des problématiques qui en général ne sont pas visibles du grand public, soit pour des questions d'omerta politique, soit pour des questions purement visuelles.

Je travaille principalement sur l'action humaine, l'action anthropique néfaste sur le territoire, sur l'environnement naturel et ce sont mes thématiques de prédilection. Et je peux te parler un peu plus de la technique photographique où je ramasse des déchets pour créer des univers narratifs, donner l'impression qu'on est dans un univers complètement science-fictionnel alors qu'en fait non, c'est la réalité.



Ecosystem altered by toxic algae baths, « Algues Maudites, red bloom », Alice Pallot - courtesy Hangar, 2024

*Comment définiriez-vous votre pratique de la photographie ?*

Je crée ce que j'appelle des documentaires d'anticipation, c'est-à-dire que je vais documenter le réel, le présent, pour donner à voir ma vision d'un futur proche. Mon idée c'est de faire ce qu'on appelle en photographie du documentaire, mais de parler d'un futur proche avec des images qui sont à la lisière de la science-fiction, alors qu'on est dans le réel.

L'idée c'est vraiment d'attirer pour mieux questionner, d'attirer avec des images qui ont une force esthétique importante pour que les spectateurs et spectatrices puissent se questionner d'une certaine étrangeté et trouver réponse justement à cette étrangeté. Mais aussi sensibiliser et alerter sur des problématiques environnementales.

C'est ça ce que je trouve vraiment intéressant, cette utilisation de la fiction pour aborder des sujets réels et actuels, mais auxquels le grand public n'a pas vraiment conscience.

Et ce n'est pas de sa faute. C'est-à-dire que moi je ne dis pas au grand public qu'il est naïf, qu'il ne sait rien. Pas du tout. L'idée c'est que s'il y a une omerta, tout est fait pour que les sujets ne soient pas visibles et montrés et donc il faut bien les visibiliser. Souvent, les données scientifiques sont difficiles d'accès d'un point de vue du langage, des articles, des données scientifiques, que le grand public n'a pas étudiés et qui peuvent être complexes à comprendre. Et puis aussi l'accessibilité. C'est à dire que quand on n'est pas forcément dans le milieu, ce n'est pas naturellement des articles sur lesquels on va tomber en premier lieu lorsque l'on s'intéresse à un sujet. Et aussi tu mentionnes la fiction, je reprends ce mot parce que je dirais science-fiction, mais pas fiction puisque tout est réel. Donc évidemment, dans l'esthétique, il y a un côté fictionnel. Je te rejoins là dessus, mais en tout cas l'idée c'est vraiment de pouvoir dire, même si on a l'impression

que c'est fictionnel, non. Tout est réel. Les personnes qui posent sur les photos sont des militants et militantes, des écologistes, des scientifiques. Donc même s'il peut y avoir de la mise en scène parfois, l'idée c'est vraiment de rester dans quelque chose de réaliste.

*Oui et ça questionne aussi la valeur de la photographie au final. Est-ce qu'une photographie ça retransmet vraiment la vérité ?*

Oui, oui, tout à fait. La photographie en tant que témoin. On en parle aussi sur des questions beaucoup plus classiques comme la photo de guerre, plein d'images qui ont été remises en question. Est-ce que le photographe a aussi un pouvoir ? Ça, c'est hyper intéressant. Est-ce que le photographe doit attendre justement qu'une certaine situation s'actionne ? Est-ce qu'il doit faire partie de l'action ? Est-ce qu'il doit se mettre en retrait et regarder ? Je prends l'exemple de la photo de guerre parce que c'est très parlant, mais en tous cas, ma position là-dedans, c'est de faire une photographie qui est extrêmement engagée, presque militante. Et mon militantisme, c'est aussi justement d'être engagée par des sujets artistiques.

*Comment considérez-vous les matières organiques dans vos recherches ? Quel est son rôle dans vos productions, l'envisager vous comme un outil, un médium ou un acteur à part entière et comment celle-ci influence vos thématiques ?*

Je dirais qu'il y a plusieurs matières organiques différentes, mais on va dire que de manière générale, on peut parler du vivant. Ce que j'essaie de mettre en place dans mon travail, notamment avec les algues qui poussent sur les tirages, c'est vraiment de faire cohabiter le vivant avec mes projets photographiques. Comment fait-on pour essayer de ne pas trop contrôler le vivant, mais de le laisser vivre et de produire une sorte de

création en harmonie avec la nature et que cela puisse être une sorte de collaboration avec le vivant.

Ensuite, par rapport à la question de la matière organique, je dirais que les algues ont le mauvais rôle dans l'histoire des algues vertes en Bretagne. Elles vont aider un processus chimique qui s'appelle la putréfaction et elles vont aider à ce qu'un gaz mortel et toxique soit créé. Mais les algues à la base elles sont non toxiques et elles sont même hyper bénéfiques pour tout ce qui se passe d'un point de vue de la biodiversité. L'idée justement de ce projet, que ce soit les premières chapitres d'Algues maudites ou le dernier chapitre avec les expérimentations, c'est vraiment de replacer le vivant dans un autre contexte et de lui permettre de montrer qu'il a d'autres vertus que celles qu'on va connaître, notamment à cause de gros problèmes sanitaires ou de scandales, comme c'est le cas des algues vertes.

Pour moi l'idée de créer des tirages avec des algues toxiques, c'est aussi de montrer qu'il n'y a pas que des choses négatives qui puissent en sortir. C'est-à-dire que la problématique est due aux déchets de l'agriculture intensive, aux actions anthropiques, aux actions humaines et pas aux algues en elle-même. Les algues sont présentes depuis le début. Ce qui est très très mauvais, c'est qu'elles soient présentes en très grand nombre et cette présence est due aux déchets qui se déversent dans la mer et qui sont un engrais très puissant pour les algues. Je dirais que j'essaie toujours de placer le vivant de manière à ce qu'on le requestionne et qu'on le mette en avant.

*Quelles sont vos influences, tant dans le domaine de la photographie qu'en dehors ?*

J'ai beaucoup d'influences qui viennent plutôt du domaine du cinéma. Par exemple, je pense au Garçons sauvages réalisé par

Bertrand Mandico, qui est un film qui a été tourné uniquement à la pellicule et donc qui est sans retouche. Et là aussi on a des effets visuels complètement hallucinants qui nous emmènent dans des mondes complètement fantasmagoriques.

C'est très engagé, plutôt sur les questions de genre, que je ne traite pas particulièrement mais qui m'intéresse quand même. Et visuellement c'est très intéressant. Et ce que j'aime dans ce dans ce travail de Bertrand Mandico, c'est qu'il allie une esthétique intéressante, attirante, avec un propos très fort. C'est ce genre d'œuvres qui me touche. Et donc en artiste visuel contemporain qui m'inspire beaucoup aussi...

Ils sont deux, ils sont très copains, c'est Philippe Parreno et Pierre Huyghe dans leur rapport très synergique avec le vivant et très expérimental de l'exposition. C'est à dire que on n'a pas de cloisonnement des médiums, tous les médiums sont mélangés ensemble et en fait il a une façon de raconter la société qui est très narrative et qui évoque vraiment une réflexion sur notre action en tant qu'êtres humains.

Et pour moi, c'est un peu un traducteur aussi de certaines données, que ce soit des données de société, des données scientifiques. Et ça je ne l'ai pas dit, mais je me vois aussi un peu comme une traductrice.

C'est-à-dire que je fais le pont entre des domaines où parfois il n'y a pas trop de liens. Donc la science et l'art par exemple. Et je vais traduire avec mon langage qui est un langage plutôt narratif, qui raconte des histoires. Donc en général, je suis plutôt touchée par des œuvres qui vont avoir un peu le même processus créatif.

Et forcément, les films ont une puissance narrative très forte pour raconter des histoires, beaucoup plus que la photo. Donc ça m'inspire beaucoup. Et d'ailleurs, souvent je construis

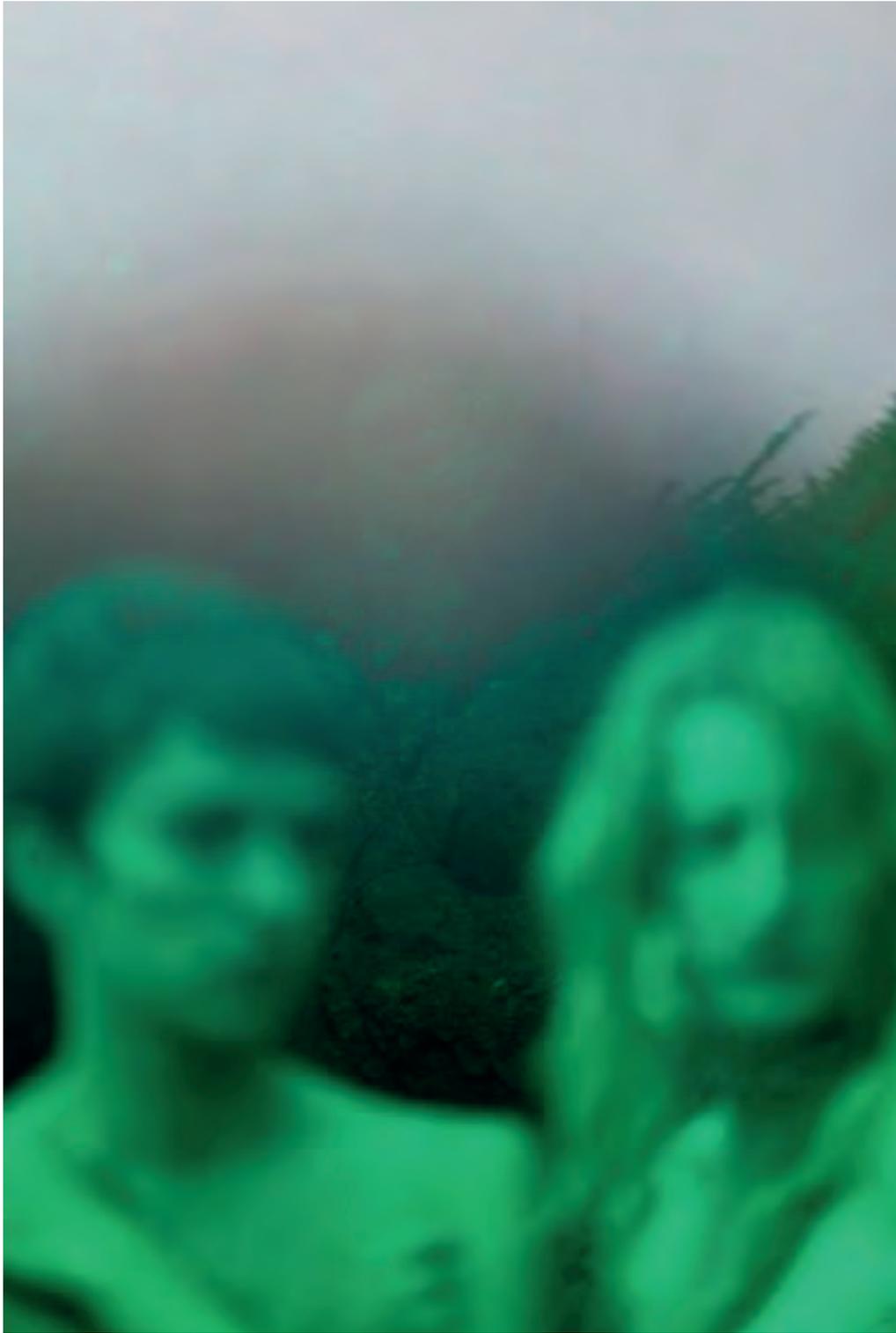
mes séries un peu comme des moodboard  
de films, sauf qu'on n'a pas le son et l'image.  
Enfin on n'a pas le son et pas l'image  
en mouvement.

### Bibliographie

PALLOT, Alice. [En ligne], <https://alicepallot.com/About>

PALLOT, Alice. *Algues Maudites, a Sea of Tears*.  
2023. Edition Area Books.

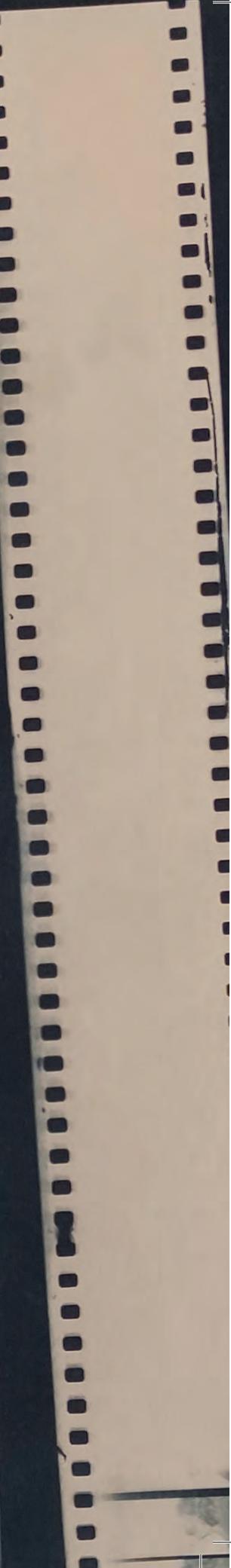
MANDICO, Bertrand. *Les Garçons sauvages*.  
Film. UFO Distribution, 2018, 110 min.



Visages verts, « Algues Maudites, a sea of tears », Alice Pallot, 2022

# Hybridation analogique et numérique

Nous définissons par hybridation, la possibilité de développer des protocoles de production qui mêlent des techniques supposément dissociées. Somme toute, une manière de faire dialoguer deux ou plusieurs outils dont la mécanique est totalement distincte. Le but est de produire une œuvre visuelle, dont la matérialité intègre les spécificités des techniques convoquées, qu'il s'agisse de méthodes anciennes de production d'image ou de technologies génératives. Par l'hybridation de l'analogique et du numérique, l'exploration technique et la sensibilité de l'argentique, communiquent avec le potentiel créatif des média numériques. Cette pratique permet d'interroger la pertinence de nos médiums face aux enjeux contemporains et aux technologies numériques.



# Entretien avec Anaïs Boudot

*Par Lou-Ann Chotard et Anna Jondeau*

Née à Metz en 1984, la photographe Anaïs Boudot est diplômée de l'École nationale supérieure de la photographie en 2010 et du Fresnoy en 2013. Elle est représentée par la Galerie Binome depuis l'exposition *Mouvements de Terrain* à laquelle elle a participé aux côtés de Michel Le Belhomme et a été membre de la Casa de Velazquez à Madrid en 2017.

Son travail explore les processus d'apparition de l'image à travers des techniques photographiques mêlant argentique et numérique. Elle crée des images hybrides, où le paysage et la lumière sont essentiels, jouant sur les notions de présence, d'absence et de perception. Ses œuvres interrogent les frontières entre l'espace, le temps et le visible, créant des images énigmatiques. À l'occasion du mois de la recherche nous avons pu la rencontrer et échanger avec elle.

*Vous avez expliqué avoir eu un parcours dans plusieurs écoles. Pourquoi cette diversité ? Quelle incidence a-t-elle eu sur votre travail ?*

J'ai commencé par l'école des Beaux-arts de Metz où durant la première partie de cycle, j'ai découvert et testé beaucoup de pratiques différentes. C'est à ce moment que j'ai exploré la photographie et le travail en laboratoire qui m'a vraiment passionné. Toucher à tout m'a permis d'affiner mes goûts et trouver un médium qui me plaisait : la photographie et plus particulièrement l'argentique. Ce travail d'impression et d'apparition de l'image, c'est ce qui m'a d'abord touchée.

J'ai ensuite décidé de rentrer à l'École nationale supérieure de photographie d'Arles pour me spécialiser afin de poursuivre et approfondir ma pratique de la photo, ce que je n'avais pas tant eu l'occasion de faire avant, dû à une formation assez générale. Même si les premières années sont aussi dédiées à l'apprentissage de différentes techniques comme la prise de vues en studio, que je ne fais absolument plus, l'accès à une bibliothèque très fournie sur la théorie et l'histoire de la photo a vraiment nourri mon travail et m'a permis à la fois d'expérimenter et de le resserrer.

*Puisque votre travail explore l'argentique et le numérique, comment choisissez-vous un médium par rapport à un autre ?*

Je n'ai pas l'impression de choisir l'un ou l'autre, puisqu'ils sont plutôt des outils qui servent à des étapes différentes. Finalement, je les choisis pour des raisons qui m'appartiennent. Par exemple, je trouve plus ergonomique de faire de la prise de vue en numérique car, dans la manière dont je la travaille, je n'ai pas besoin d'une qualité extrêmement définie. Je passe ensuite, via un internégatif, à des pratiques argentiques, cyanotypes ou d'autres manipulations physiques de l'image. Pour moi, ce ne sont vraiment pas des techniques qui s'excluent ou s'opposent. Nous sommes dans une époque où nous avons accès à tous ces outils et ils me servent à tel ou tel moment du processus.

*Lors de la présentation, nous avons vu des extraits du film *Seule La Nuit* en collaboration avec la réalisatrice Sandra Städeli. Vous vous baladez au crépuscule afin de collecter des matériaux, photographier et développer seule. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre méthode de travail et votre recherche ?*

J'ai d'abord l'envie de tester et de voir ce à quoi les choses vont ressembler et c'est une partie importante de ma recherche. Ensuite, la lecture me nourrit tout au long de ma vie et vient transformer de manière souterraine mon regard ou ma manière de faire. En tant qu'étudiante, j'ai beaucoup regardé les images de Sally Mann dont la pratique très manuelle de l'image utilisait déjà à l'époque des techniques alternatives.

En terme de lecture, j'apprécie le philosophe Hartmut Rosa, qui évoque notre rapport au temps et la nécessité de ralentir, d'être en communion avec les choses. Les idées de Matthew Crawford sur la valeur du travail manuel et de l'artisanat me touchent aussi, car elles reflètent ma manière d'aborder l'image. Celle de prendre le temps, d'être en contact direct avec le processus et de cultiver un savoir-faire sur le long terme.

Il y a la recherche technique et la recherche dans le travail qui se couplent à une recherche métaphysique et personnelle même intime, d'émancipation. Les deux marchent de concert.

Mon travail sur Picasso et Brassai a été une remise en question. Quelle posture, quel point de vue j'adopte et j'assume? C'est ce moment d'ouverture et de remise en question de ses a priori, de questionnements intimes de la société qui, dans le travail, est enrichissant et étonnant.

Comment votre travail adresse ou réagit à la culture de l'image contemporaine?

On pourrait grossièrement dire que l'image contemporaine englobe toute la culture numérique avec un régime d'images immatérielles qui circulent très rapidement en passant dans un flux ininterrompu et disparaissent relativement rapidement.

En faisant partie de ce temps et en utilisant tous les outils numériques, j'adopte nécessairement une posture paradoxale. Je suis immergée dans cette culture numérique où je fais face à des images toute la journée mais je ressens souvent le besoin et l'envie de faire pause. Mon travail photographique s'inscrit dans une envie de ralentir et d'entrer en résonance avec les images.



## Correspondance :

# Chloé Villeneuve, Masterante DM

## et Camille Suzanne, 4<sup>e</sup> année DM

*Artiste et réalisatrice en animation*

*Tutorat théorique : Ambre Charpier*

*Tutorat plastique : Maurice Huvelin*

*Contact : cvilleneuve@esad-orleans.fr*

*@chloe\_villeneuvee*

*chaîne youtube: Chloe\_vln*

Étrange familier : quand l'inquiétante étrangeté se manifeste.

Étudiante en master à l'ESAD Orléans Chloé Villeneuve est une étudiante, artiste et réalisatrice en animation.

Dans ma recherche de mémoire, j'étudie l'inquiétante étrangeté dans l'art, plus précisément ce qu'il se produit lorsqu'un artiste fait du familier une source d'imaginaire étrange ainsi que la retranscription plastique de cette inquiétante étrangeté. Cette notion, traduite de l'allemand Unheimlich, est un concept articulé par Sigmund Freud et Ernst Anton Jentsch au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sentiment naît de la résurgence de quelque chose de familier, mais que nous avons refoulé.

L'Unheimlich prend forme à travers des démarches plastiques et conceptuelles qui me permettent de questionner la limite entre réalité et fiction, notamment par l'exploration de la spatialité de manière sensorielle, croisant l'expérience corporelle et la mémoire. À travers des pratiques comme la cartographie ou l'animation, il devient possible de spatialiser des lieux altérés tout en conservant un lien avec leur ancrage réel. Cette démarche révèle

aussi l'ambiguïté de ces espaces : ils deviennent des zones de basculement où l'intime se mêle au collectif, où l'histoire personnelle se confronte à l'histoire sociale et culturelle des lieux.

L'inquiétante étrangeté engage également un autre type de dialogue théorique et plastique. Elle ouvre la voie à des interprétations plus fantastiques, où la réalité elle-même semble vaciller sous l'effet des transformations urbaines ou technologiques. Dans ce contexte, les frontières entre fiction et réalité ne se contentent pas d'être brouillées : elles sont parfois volontairement effacées, notamment dans des approches comme le réalisme magique, où le surnaturel est intégré avec naturel. Cette exploration est d'autant plus significative à l'ère des technologies immersives, qui recréent ou altèrent des espaces avec une fidélité troublante où l'étrangeté perd son caractère effrayant.

Chère Chloé,

Lorsque j'ai lu ton texte, la première chose à laquelle j'ai pensé c'est une expérience qui m'est arrivée il y a quelques années, et qui a sûrement dû arriver à beaucoup d'autres personnes. Je suis passée devant ma boîte aux lettres et j'ai pensé à ce mot dans ma tête. Soudain, j'ai eu l'impression qu'il n'avait plus aucun sens. Boîte aux lettres. Je le tournais dans tous les sens, syllabe par syllabe, lettre par lettre mais je ne le comprenais plus. Qui avait créé ce mot ? Comment était-il relié à cet objet ? Comme si la réalité était devenue déréalité.

J'ai découvert ce mot, déréalité, lorsque j'ai entendu pour la première fois parler des backrooms et espaces liminaux. Ces espaces imaginaires qui nous semblent universellement connus. Couloirs, salle de jeux, rues infinies,... Cette espèce d'imaginaire collectif qui nous relie et qu'on croit avoir déjà connu, déjà vu. Je trouve ça assez fou. Je me rappelle quand j'appelais mon frère qui était dans une université coréenne. Derrière lui, je voyais ces espaces liminaux et je me demandais, est-ce que cette architecture a été créée à partir de cet imaginaire collectif ou ces images mentales communes son-ellest nées de cette architecture standardisée et répétitive ? Je ne saurais pas répondre à cette question, peut-être que toi tu sais ?

Tes animations représentant bien ces espaces. Ils me font penser aux collages de superstudio, avec leurs sols infinis. Chez toi, on retrouve cette sensation de continuité qui brouille les repères. La perspective se brouille, les lignes s'entrecroisent et se confondent pour ne former plus qu'un. On ressent une sorte d'infini étourdissant. L'infini ça fait peur. Ce vertige, c'est peut-être ça ton inquiétante étrangeté ?

Bref,

J'espère que tu vas bien

À bientôt !

Camille



© Chloé Villeneuve

# Entretien avec Claire Kathleen Ward

*Par Margot Lepetit*

*It is written in your biography that you studied botanical sciences before becoming an artist. Did you receive an artistic education, or are you completely self-taught?*

I'm completely self-taught. I didn't study art formally; I went to an art school, but I didn't attend an art college. I learned on my own, practicing various techniques. I later took a botanical illustration course in 2004, but drawing and painting were natural talents for me, something I've done since a very young age.

*So you are both an independent illustrator, the president of the SBA and a tutor at SBA and Aberystwyth University. Do these activities interact with each other? And have they changed the way you work?*

Yes, these roles do interact. The diploma course at the SBA and the presidency are related, though the course is its own entity. I teach the same techniques at both Aberystwyth University and on the diploma course. Teaching has helped me grow as it cements my own knowledge and skills.

*You have chosen to work primarily with traditional illustration techniques. Why not turn to digital methods?*

I definitely prefer analog methods. I enjoy using pen, paper, watercolors, and oils. I'm not against digital, but for me, the feel of physical materials—like the balance of water and paint or the texture of a pencil—makes it more satisfying. Digital seems too easy; I prefer the tactile experience.

*Are there any techniques or media you like to explore or maybe deepen your knowledge of?* I'm really interested in landscapes, particularly trees and forest scenes. I want to explore more ecological studies, moving beyond the traditional botanical subjects on white backgrounds.

*Your work focuses mainly on biology, and you have recently completed a project solely on mycology. Are there specific aspects, even artistic ones, that led you to study the world of fungi?*

My interest in fungi started in 2004 when I began a botanical illustration course. I was living in a house with a lawn covered in brightly colored wax cap mushrooms. I became obsessed with painting them. Going out to hunt for different types was like a treasure hunt. It was exciting to discover new species, and capturing them on paper became an addictive process. Mushrooms have become very popular in botanical and natural world art lately, which is why I created a book on the subject.

*As co-president of SBA, you were partly responsible for the artistic direction and editing of the Plantae 2024 catalog. What are your methods of research and selection? Does working as an artistic director inspire you to embark on new projects?*

The catalog features paintings selected for our annual exhibition, Plantae, organized by the SBA. I don't design the catalog—that's done by someone else—but I'm involved in the selection process. Submissions are judged for their botanical accuracy, and only those that meet the criteria are included. We can't accept everything due to space constraints, but every piece in the catalog is vetted for its scientific accuracy.

*How do you bring an artistic dimension to work that leans towards objective scientific representation?*

In botanical art, composition, color, and focal points are just as important as in other forms of art. While the piece must be scientifically accurate, botanical art also needs to be aesthetically pleasing. There's a sliding scale between strict botanical illustration, which focuses purely on scientific accuracy, and looser floral art, which allows for more freedom.



*Where do you think you will find yourself on that scale?*

I aim for a balance somewhere in the middle. I'm not on the floral art side, but I don't strictly follow the rigid rules of botanical illustration either. There's room for artistic interpretation within the boundaries of botanical accuracy.



*Do you think a more decorative, ornamental, or even abstract artistic dimension can coexist with academic scientific illustration, which is very pragmatic?*

Not in the strict sense of scientific illustration. For scientific purposes, it must remain true to the species. A more decorative or abstract approach might work in other forms of botanical art, but not when the focus is on scientific accuracy.

# Images adoptées

Partant de l'héritage théorique de Joan Fontcuberta, nous proposons de définir les images récupérées en abandonnant l'anglicisme du found footage, pour le concept d'images adoptées. Dans son ouvrage *Manifeste pour une post-photographie*, il explicite cette démarche de récupération faisant des images existantes collectées, une matière première, dont le cadre sémantique nouveau permet la réinterprétation. Travailler à partir de ces images adoptés ouvrent des possibilités visuelles telles que "le plagiat, la copie, la citation, le remake, le reenactment, le recyclage, la simulation, le pastiche, l'allégorie, la parodie, le simulacre ou encore le revival, hérités du dadaïsme"

Les vérifications d'Hugo Mulas ou encore les travaux de John Hilliard ont aiguillé les producteurs d'images vers des œuvres polysémiques. L'appropriationnisme apparu dans les années 1980, sous l'égide de Sherrie Levine avec la série *After photography*, a ouvert la voie à une photographie réflexive produite entre singularité technique, plastique et théorique.

NON FACTURE

# Entretien avec Isabelle Le Minh

*Par Marlyse Louzet et Sarah Oulahbib*

*Est-ce que vous pouvez nous donner quelques informations sur votre parcours en tant qu'artiste ?*

J'ai d'abord fait des études d'ingénieur en sciences des matériaux. Puis, j'ai travaillé en Allemagne à l'Office Européen des Brevets, une organisation internationale, où je faisais des recherches d'antériorité de demandes de brevets sur les semi-conducteurs.

Je pratiquais déjà la photographie en autodidacte à cette époque, mais celle-ci occupant de plus en plus de place dans ma vie, j'ai décidé assez vite de me réorienter et de passer le concours de l'École nationale de la photographie d'Arles.

*Comment expliquez-vous ce changement de parcours ?*

Ce qui me manquait justement dans mon travail d'ingénieur était le rapport au réel. Les études scientifiques sont très théoriques et dans les brevets on travaille sur des documents, on écrit des rapports de recherche mais on ne voit jamais les inventions, ni les inventeurs, et on ne sait même pas si les procédures aboutissent. On est complètement déconnecté du réel et jamais il ne nous est demandé d'être inventif ou créatif, au contraire.

À l'école d'Arles et dans les années qui ont suivi le diplôme, ma démarche photographique était très différente de ce qu'elle est actuellement ; ce que cherchais à l'époque, c'était faire l'expérience de me frotter à la réalité. Pour moi, la photographie était un prétexte pour me rendre sur des lieux peu accessibles, y faire des prises de vue dans un style plutôt documentaire et réfléchir au monde qui nous entoure de manière tangible.

Cela comblait la frustration engendrée par un travail de bureau qui m'avait tenue trop longtemps à l'écart des réalités du monde. Ma démarche actuelle, initiée au moment du tournant numérique, est très différente, mais reste hantée par les inventeurs et les brevets dans une certaine mesure, puisqu'elle se base souvent sur des recherches documentaires qui vont produire des idées et des protocoles.

*Alors, quelles sont vos méthodes de travail et de recherche ? La théorie y a-t-elle tout de même un rôle ?*

Je ne peux pas dire que j'ai une méthode particulière, car chaque projet est singulier. De manière générale, je fais beaucoup de recherches en amont, que ce soit sur internet, en dérivant souvent très loin de mon point de départ, mais aussi dans les livres, notamment dans des monographies d'artistes, catalogues d'expositions, ouvrages sur l'histoire de la photo. Je regarde énormément d'images, et souvent, les idées surgissent de manière fortuite, par association d'idées issues de différents domaines. J'essaie alors de trouver des connexions improbables, par exemple, en reliant le procédé de l'héliographie inventé par Niépce à sa mort restée inexploquée et à l'expérience de la goutte de poix. Il s'agit alors pour moi d'inventer des formes pertinentes, photographiques ou non, qui matérialisent ces idées. J'ai de plus en plus souvent recours à des collaborations spécifiques, labos photo spécialisés, artisans, designers, etc. pour l'exécution de mes projets.

La théorie peut parfois me servir de point de départ. Dans ma série *Les Liseuses*, par exemple, je questionne l'obsolescence de certains textes, de Roland Barthes à Rosalind

Krauss en passant par Susan Sontag au regard de ce qu'est devenue la photographie au 21<sup>e</sup> siècle. J'affectionne particulièrement le théoricien Vilém Flusser, avec sa Philosophie de la photographie et son ouvrage Les gestes dans lequel il explore, entre autres, le geste du photographe, un sujet sur lequel je travaille actuellement.

*Il semble se dégager de votre œuvre une certaine recherche sur le volume et la matérialité photographique. Pensez-vous plutôt vos projets par les formes ou par les idées ?*

Pour moi, créer un travail uniquement basé sur la matérialité photographique n'est pas suffisant; mon travail nécessite, en premier lieu, un « concept ». Tous mes choix plastiques

contribuent à rendre visible des idées, des problématiques auxquelles je donne une matérialité, mais la matière et la forme ne sont pas une finalité en soi. Chaque projet implique des choix spécifiques. La matérialité est un aspect important, mais si elle devient seulement un objectif, il y a un risque de maniérisme. Par contre, déployer une image dans l'espace ou traiter une photo de manière non conventionnelle est aussi une façon permettant d'explorer d'autres possibilités, car les expérimentations formelles peuvent aussi modifier la direction d'un travail ou générer de nouvelles idées. Mais l'essentiel reste toujours de raconter quelque chose.



PLACARD (CLOSET), Isabelle Le Minh, 2015

*Vous semblez attacher une grande importance à la photographie analogique. Pourquoi cet attrait, et pourquoi ne pas avoir complètement adopté le numérique ?*

Lors de mes études, le numérique était inexistant. J'ai appris la photo avec l'analogique et j'en apprécie aussi l'aspect manuel même si ce n'est pas primordial. Lorsque Photoshop est arrivé, les premiers usages qui en ont été fait, n'avaient pas beaucoup d'intérêt : beaucoup de copier-coller ou d'effets sans réel sens. Quant aux appareils numériques, j'étais réticente à m'en servir au début, mais quand ils ont atteint une qualité d'image proche de l'argentique moyen-format, je les ai bien sûr utilisés pour leur facilité d'emploi.

Aujourd'hui, je n'ai pas de préférence stricte entre analogique et numérique; en tant qu'outil j'utilise plutôt le numérique, en tant qu'objet à questionner je m'intéresse surtout à leur « entre-deux », que cela soit d'un point de vue historique ou technique. Chaque projet dicte la technologie que j'utilise, et à vrai dire, je ne fais plus beaucoup de prises de vues. L'important, c'est ce qu'on fait des images, ce que cela raconte, et l'intention que cela sous-tend. La technologie est juste un outil au service de cette intention.

*Quel est votre rapport à l'image contemporaine en tant qu'artiste, de la surproduction à la consommation massive d'images sur les réseaux sociaux ?*

C'est une question complexe. Je n'utilise pas beaucoup les réseaux sociaux mais constate que certains artistes y trouvent une réelle ressource pour développer des projets vraiment intéressants. Penelope Umbrico, par exemple, qui travaille uniquement à partir d'images partagées sur des plateformes comme Flickr ou Craig's List. J'ai pour ma part déjà produit une pièce à partir de portraits

issus de profils collectés sur Facebook dans le cadre d'une commande. Je les ai réunis dans une composition évoquant les tableaux anthropométriques de Bertillon afin de questionner ce que nous livrons de notre identité et notre vie privée sur les plateformes en ligne. La circulation massive d'images à caractère privé, et de deep fakes sur les réseaux sociaux soulève de nombreux enjeux éthiques, mais pour moi, cela reste un champ de recherche secondaire au regard de mes intérêts pour l'histoire de la photographie. Ce n'est pas un domaine que j'explore particulièrement dans mon travail, mais plutôt que je questionne à travers mes enseignements.

*Comment décririez-vous l'impact de la culture visuelle contemporaine sur votre travail ?*

Mon travail n'y réagit pas directement et s'adresse davantage au passé, en examinant des problématiques historiques au regard du contexte actuel. Par exemple, les questions du portrait, de l'identité et leurs racines historiques continuent d'avoir des répercussions dans la culture visuelle contemporaine, du selfie à la reconnaissance faciale en passant par l'IA. La photographie est pour moi, dans toutes ses formes, un moyen puissant de dialogue, entre notre passé, notre présent mais aussi le futur.



PEIRCING, Isabelle Le Minh, 2015

## Correspondance :

# Cléa Delemontey-Racle, Masterante DM

## et Axelle Glon, 4<sup>e</sup> année DM

*Artiste photographe vidéaste*

*Tutorat théorique : Victor Guégan*

*Tutorat plastique : Laurent Baude*

*Contact : clead8@gmail.com*

*cdelemontey@esad-orleans.fr*

*@cleadlmbis*

Recueil de morceaux choisis.

Cléa Delemontey-Racle est une artiste photographe et vidéaste qui travaille principalement avec des médiums analogiques.

Dans sa recherche académique, elle étudie l'archive familiale en ce qu'elle se raconte par différents média, et notamment la caméra. Elle analyse les archives vidéo de sa propre famille des années 70 à aujourd'hui et observe leur manière de documenter les moments marquants de leur vie. Dans un dialogue trigénérationnel d'images mêlant des bobines Super 8 mm, des cassettes VHS et des cassettes audios, elle raconte comment la caméra est arrivée au sein de la famille et comment s'est construit son attirance pour le médium.

Elle passe d'images d'elle essayant d'attraper la caméra aux premiers mois de sa vie à ses propres images 20 ans plus tard. Ces allers-retours questionnent ainsi la notion de film de famille, de journal vidéo et d'intimité.

L'archive de soi et son protocole de collecte et de recherche lui permettent de se positionner

comme archiviste de sa petite mémoire, que Christian Boltanski définissait comme une mémoire affective, un savoir quotidien qui fait la singularité de chacun et qui est très fragile puisqu'elle disparaît avec la mort.

Elle emploie ainsi la photographie analogique et numérique, la vidéo VHS et numérique, le film argentique Super 8, le montage, l'installation et l'édition.



© Cléa Delemontey-Racle

Cléa,

Début novembre de cette année, j'ai eu l'occasion de visiter l'exposition Family Ties de Tina Barney au Jeu de Paume. À l'entrée de celle-ci était imprimé en grand, le traditionnel texte d'introduction à l'exposition et la première phrase écrite par Tina Barney en 2017 m'interpella particulièrement.

“La seule façon de s'interroger sur soi-même ou sur l'histoire de sa vie, c'est à travers la photographie.” Et cela ne m'a jamais paru aussi vrai qu'au regard de ton travail.

Tes photographies reflètent pour moi une sorte de nostalgie étrange, l'impression de regarder à la fois un film mais paradoxalement aussi ce qui pourrait être l'album de ma propre famille. Peut-être est-ce le stéréotype de ces événements, plus ou moins communs à chacun d'entre nous. Ou peut-être est-ce la résolution de ces images au grain si familier. Cela m'évoque une certaine forme de mélancolie, ces images restent les témoins d'une époque finie.

Comme une invitation à entrer dans ce qui t'es le plus familier et sensible, je reste tout de même une observatrice distante. En tant que telle, je ressens tout de même ce besoin de percer le voile de mystère qui entoure le sujet, déchiffrer ce jeu complexe des relations entre chaque individu. Cependant je suis contrainte à cette distance, sans que cela ne soit une mauvaise chose. Cette naïveté que tu m'accordes me donne la possibilité de fantasmer le récit d'une famille qui n'est pas la mienne et ce sous les chefs des différents narrateurs au fil des générations et dont tu es aujourd'hui la réalisatrice.

Présentée comme une production de film multigénérationnel, cela me questionne sur nos nouvelles formes de transmission, de la caméra Super 8 à la VHS, de l'argentique au numérique... Comment construisons-nous aujourd'hui notre mémoire familiale et comment la transmettre ? Quelle est la relation entre le filmeur et le sujet ? Peut-il être considéré comme réalisateur mais dans ce cas, celui-ci aurait-il un rôle à jouer dans la narration influencée par sa propre perception ?

- Axelle

# Entretien de Vuyo Mabheka

*Par Camille Suzanne*

Vuyo Mabheka est né en 1999 dans la ville rurale de Libode, dans la province du Cap-Oriental, en Afrique du Sud. Il est représenté par Afronova Gallery, Johannesburg. Le mot Afrikaan Pophuis, désigne un jeu de maison de poupée familier des enfants. Vuyo Mabheka construit la série Popihuis en référence à ce jeu, à partir des rares photos qu'il possède de lui enfant. Il crée des intérieurs et des scènes où il apparaît, tantôt accompagné d'amis imaginaires représentés par des personnes de sa communauté qu'il a secrètement pris en photo, tantôt en présence d'une figure paternelle fantasmée et sans visage. La série s'articule autour de peu d'éléments : dessins, collages et photographies. Parmi ces images, un enfant seul, et presque démunie face à la réalité difficile qui l'entoure : Vuyo Mabheka, qui réécrit sa mémoire et se réapproprie son monde.

*Camille : Can you define yourself in a few words and could you describe your creative process?*

Vuyo : I'm a photographer and visual artist, currently working with collage. I enjoy exploring different artistic mediums and I'm passionate about art in general. I've learned photography through a mentorship program. Initially, I focused on self-portraits in photography, then moved into collages. My work is influenced by my childhood memories and daily experiences in the townships.

*Camille : Your work talks about «PopiHuis» which defines from playhouses you made with your friends when you was a kid that you made with recycled objects. How do you transition from a 3D space to a 2D representation?*

Vuyo : My drawings draw inspiration from places I've visited, dreamt of, or learned about through others. I reconstruct these spaces through my imagination, much like a dollhouse that can instantly transport you from one world to another. They are a fusion of personal thoughts and perceptions, focused more on conveying concepts than on depicting pure reality. This approach is rooted in my childhood, when I lacked a stable home. My work

intertwines elements of reality and fantasy.

*Camille : Is your collage work still in an experimental phase? Could your «PopiHuis» concept evolve into different mediums?*

Vuyo : Yes, collage is a way for me to express myself at the moment. But I'm always exploring other mediums. For now, collage feels like the best way to tell my story, but I also paint, do charcoal drawings, and explore other techniques. I see it as a phase—I'm not going to focus on it for my whole life.

*Camille : Your work is autobiographical. Do you think there are limits to how much an artist can expose their personal feelings to the world? Do you think that personal memories and feelings can resonate with people globally, even from different backgrounds?*

Vuyo : There are no limits to how an artist can express themselves. The only limitations come from the viewers, who might interpret the work differently. Art, even if it's personal, can speak to others because we all share universal experiences, like childhood. Even if our stories are unique, they can create connections with people everywhere.

*Camille : What is the importance of keeping your childhood imagination and fantasy alive in your daily life and art practice?*

Vuyo : Keeping childhood memories, both good and bad, is important because they shape who we become as adults. I've noticed that some people have trouble dealing with childhood traumas, which can affect them as adults. For me, art is a way of transforming these memories. It helps me process and share them indirectly. Sometimes I hide my true emotions in the work, and the viewer is the one who uncovers what I'm really saying.

*Camille : How does your work respond to contemporary image culture, especially in comparison to other artists at events like Paris Photo?*

Vuyo : I believe art, especially photography, should go beyond just capturing a moment. An image doesn't tell the whole truth; it represents a specific moment in time, but it can be interpreted in many different ways. I prefer to create based on my own experiences and emotions, transforming what I feel rather than simply showing reality as it is.

*Camille : What do you think about the diversity and representation of Black artists in the art world? Is it important for models like you to be represented?*

Vuyo : Representation is an important question today, but the real issue lies in how people are photographed. Too often, photographers, especially those from outside certain communities, represent people without truly understanding their experiences. It's vital to treat your subjects with empathy. Photography should be about more than just capturing an image—it should reflect the subject's humanity.

*Camille : Do you have any artists, movies, or things that inspire you?*

Vuyo : I'm inspired by many things—music (jazz, reggae, afro-pop), and films that allow me to fill in the gaps of history or fantasy. I prefer movies that depict past times and let me imagine what those eras might have been like. I like still images, as they allow me to interpret the essence of a moment, unlike moving images. My work is inspired by personal experiences, music, and films that resonate with me on a deeper level.



# Programme de recherche en Art et Design

## *Archéologie des média et images (AMI)*

Domaine de recherche :

Du numérique à l'analogique : archéologie des média, image pauvre, expanded cinema

Le programme de recherche en art et design (PAD) "Archéologie des média et Images" (AMI) propose de s'emparer de la question de l'image pauvre dans les pratiques artistiques contemporaines en dialogue avec l'archéologie des média.

Le programme de recherche AMI n'est pas une analyse des média, mais une réflexion artistique, philosophique et esthétique sur la nature intrinsèque de l'image produite à travers les dispositifs d'enregistrement, les media techniques de l'image et du son, ainsi que sur son rôle et son évolution au sein de nos sociétés.

Il ne s'agit pas seulement de produire des images, mais de comprendre leur conditions d'existence, leur circulation, leur appropriation dans un contexte d'hybridation des média techniques actuels et anciens dans une démarche d'auteur au sein d'un interstice entre art et design.

Au cœur du programme de recherche se trouve une réflexion sur les média techniques, sur la manière dont ces appareils d'enregistrement façonnent les récits et les narrations, et influencent les approches documentaires, techniques, poétiques et artistiques.

Il s'agit d'expérimenter et d'explorer la pluralité de l'image sous toutes ses formes et ses mises en espace : image-fixe, image-mouvement, image-temps et image-sonore.

Dans l'idée d'une réactivation de pratiques et d'un dialogue avec la production contemporaine, le PAD AMI entretient une discussion entre une approche théorique actuelle autour de la post-photographie et de plusieurs notions développées à la jonction du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, dont celle de "l'image pauvre", des "média morts" (ou "zombie media") ou des "pratiques spectrales".

Dans cette idée, à l'heure où il n'est plus nécessaire de s'interroger sur la distinction entre analogique et numérique, le PAD AMI propose d'aborder l'image par une pensée et des productions allant du numérique à l'analogique, revisitant la notion d'image à l'aune d'une esthétique du signal, de la haute et basse définition, des pratiques pauvres, de l'expanded cinema, des images archivées/adoptées...

Enseignant.e.s chercheur.e.s de l'ECOLAB :  
Laurent Baude (direction), Ambre Charpier,  
Maurice Huvelin, Julien Levesque

ECOLAB :  
L'ÉCOLAB, unité de recherche de l'ÉSAD  
Orléans, est qualifiée et soutenue par le  
Ministère de la Culture depuis 2016.

Etudiant.e.s chercheur.e.s associé.e.s en DSRD :  
Louise Cotte

Responsable de l'unité de recherche :  
Caroline Zahnd

Site web du parcours Visual Media :  
<https://vm.esadorleans.fr/>

Directeur général :  
Emmanuel Guez

# Colophon

## Rédactions, visuels:

Laurent Baude, Ambre Charpier, Louise Cotte, Vincent Dalbera, Hugo Delattre,  
Cléa Delemontey-Racle, Lou-Ann Chotard, Axelle Glon, Hayoung Jeong, Maurice Huvelin,  
Anna Jondeau, Margot Lepetit, Julien Levesque, Marlyse Louzet, Axel Martinache, Théo Michaud,  
Sarah Oulahbib, Camille Suzanne, Chloé Villeneuve

Ce travail collectif a été mené par les étudiant.e.s de 4<sup>e</sup> année, de 5<sup>e</sup> année et les enseignant.e.s  
du PAD AMI.

## Graphisme & mise en page :

Louise Cotte  
Hugo Delattre  
Axel Martinache  
Chloé Villeneuve

## Relecture:

Marie Danse

## Typographie :

Roboto 2013  
Big Calso, 1994  
Aptifer slab It pro, 2020

## Remerciements aux responsables d'ateliers :

Stéphane Bérard, Marlène Bertoux, Joris Christolomme, Vincent Dalbera, Stéphane Detrez,  
Clémence Dupont Brunet, Thierry Vivien

