



2025-2026

Dépot légal

ISSN

Rédaction

Laurent Baude, Ambre Charpier, Lino Charbonnat,  
Louise Cotte, Hugo Delattre, Cléa Delemontey-Racle,  
Lou-Ann Chotard, Gilles Gavet, Pénélope Girard,  
Axelle Glon, Théo Guillot-Simoni, Maurice Huvelin,  
Anna Jondeau, Margot Lepetit, Julien Levesque,  
Marlyse Louzet, Melody Maeder, Lucas Millois,  
Sarah Oulahbib, Eve Santini, Chris-Rayan Sounga,  
Camille Suzanne, Elian Yagouni.

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

Graphisme & mise en page

Louise Cotte & Hugo Delattre

Relecture

Marie Danse

Emmanuel Guez

Design graphique et réalisation

Louise Cotte & Hugo Delattre

Typographies

Satoshi, Indian Type Foundry 2021

Baskerville, Atelier National de Recherche Typographique  
(ANRT), 2017

Imprimer sur les presses numériques de l'ESAD Orléans

## *Programme de recherche en Art et Design - Archéologie des Média et Images*

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 média 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 leurs 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...

Équipe

Enseignant.e.s chercheur.e.s :

Laurent Baude (direction), Ambre Charpier,

Maurice Huvelin, Julien Levesque

Étudiant.e.s chercheur.e.s associé.e.s en DSRD :

Louise Cotte, Hugo Delattre

→ <https://vm.esadorleans.fr/>

@pad\_\_ami



Il est temps désormais de faire notre état de l'art. Du moins, d'affirmer ce qui définit notre magazine *Visual Media*. Car notre souci du format juste se trouve régulièrement contrarié par une indisciplinisme assez largement partagée — nous sommes en école d'art ! Nos désirs éditoriaux ne manquent pas, ni les lignes claires que nous voudrions suivre, tendues vers des horizons sans fin ; mais le temps dont nous disposons, comprimé en quelques semaines, absorbe mal le dialogue continu que nous entretenons autour de ce désir de refonte.

À vrai dire, le dogme imposé par le renouveau génère rapidement les formes les plus épuisantes de la nostalgie : renouveler l'ère d'hier pour refaire exactement la même chose ? Comment accorder notre magazine à nos préoccupations concernant les mutations rapides du régime visuel contemporain et aux images qu'elles produisent ?

Cette question, ainsi que les pistes théoriques et graphiques qu'elles ont suscitées, nous occupe depuis déjà deux ans. Elle trouve dans ce nouveau numéro de *Visual Media*, une première concrétisation. Si notre ligne éditoriale semble familière, il vaut toutefois la peine d'y regarder de plus près : le magazine s'organise désormais autour d'un dossier thématique central, ponctué d'entretiens et de chroniques.

L'une des priorités de la revue, et plus particulièrement de ce numéro, consiste à introduire l'idée d'une recherche post-représentationnelle, attentive avant tout à penser nos média d'inscription. Pour cela, nous avons collectivement choisi un espace où des textes de recherche paraissent au fil de l'eau, s'émancipant ainsi de l'exercice attendu du compte rendu auto-ethnographique. Un espace où nous restituons nos expérimentations par des textes à la fois critiques et amoureux de la technique, accompagnés d'une brève archéologie de la modeste et précieuse *camera lucida*, qui a illuminé les six semaines de workshop durant lesquelles nous avons travaillé ensemble.

Notre approche s'élargit également : plutôt que de revenir, une fois encore, à la forme attendue de l'article de recherche académique consacré aux ouvrages canoniques de la pensée des images, nous avons préféré des formats épistolaires, d'où émergent des dialogues entre étudiant·es autour de nos images contemporaines. L'une des chroniques — celle du dossier *Paris Photo* — s'autorise même un écart supplémentaire : elle délaisse sa composition narrative habituelle au profit d'un cadavre exquis, composé à plusieurs petites mains, manifestement peu insensibles au plaisir d'écrire.

Figurent également dans ce numéro les portraits des étudiant·es de master — diplômé·e·s au moment où ces lignes paraîtront — à travers leurs problématiques de recherche. À mesure de la lecture, un certain *Zeitgeist* ne manquera pas de se laisser entrevoir ; nous vous en laissons le repérage, avec un léger indice tout de même : IA, enquête, mémoire, archive.

Les deux précédents numéros de notre magazine n'avaient pas fait le choix d'une écriture partagée, tenant plutôt à privilégier le singulier à l'ensemble. Cette fois, nos tribunes, essais et chroniques d'exposition relèvent d'une écriture commune, qui renonce délibérément aux désignations auctoriales.

En privilégiant cette forme de fluidité — et, dans une certaine mesure, d'opacité — nous souhaitons réduire l'écart trop souvent reconduit entre enseignant·es et étudiant·es, afin de penser et d'écrire ensemble les enjeux de l'image à venir.

## Sommaire

### *Chimera Obscura*

Exposition du PAD AMI 8

### *Chroniques*

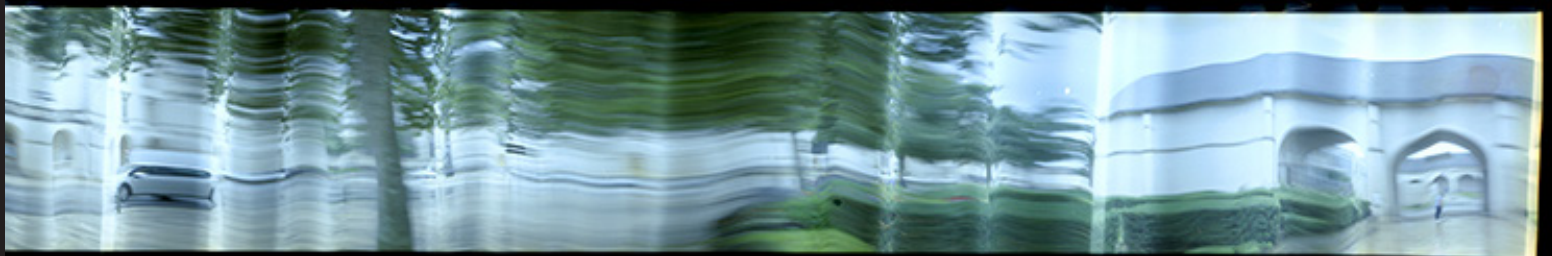
L'ombre et la grâce 16  
The Afterimage 22  
Paris Photo 38  
Polycopies 50  
Gerhard Richter 52  
Ne m'oublie pas, collection Jean-Marie Donat 86  
La fondation du doute 106

### *Conversation entre*

Louise Cotte et Hugo Delattre 18

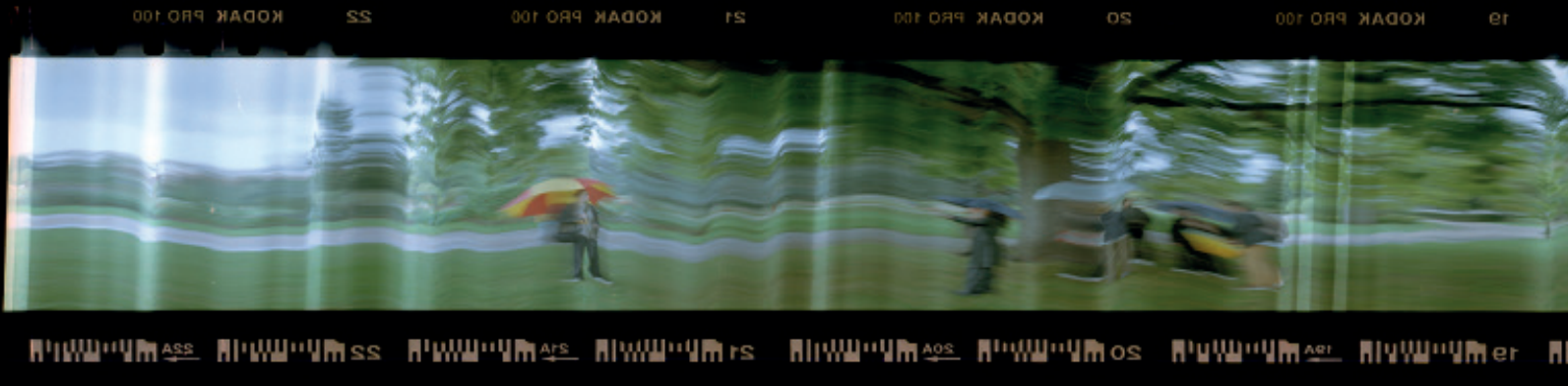
### *Conversations avec*

Lého Galibert-Lainé 12  
Silvi Simon 28  
Valérie Cazin 48  
Ondine Navorese 84  
Jean-Pierre Raynaud et Laurent Le Bon 88  
Maja Petric 98  
Thomas Mailaender 104



KODAK PRO 100 31 KODAK PRO 100 30 KODAK PRO 100 29 KODAK PRO 100 28 KODAK PRO 100 27 KODAK PRO 100 26

<i>Nos recherches</i>		34
<i>Une archéologie La camera lucida</i>		54
<i>Expérimentation</i>		
	Lumination	26
	Phytogramme	32
	Scanopé, E-paper, E_pola	92
	Laptogramme	100
<i>Carrousel</i>		60
<i>Portrait</i>		
	Axelle Glon et Anna Jondeau	82
	Margot Lepetit et Marlyse Louzet	96
	Sarah Oulahbib et Camille Suzanne	102
<i>Index</i>		
	Références	108
	Iconographie	110



## *Chimera\_Obscura, Galerie de l'ESAD Orléans 45000 Orléans*

Qui n'a jamais rêvé de pénétrer dans l'appareil photographique, de comprendre comment se projette l'image, par quelle magie l'image se forme et se transforme ? Chimera\_Obscura propose une expérience sensorielle et physique de la camera obscura, par un dispositif créant les conditions d'une immersion dans l'appareil photographique. Le dispositif permet alors d'ouvrir un espace de dialogue entre les œuvres, comme si elles étaient réunies dans une même image.

Le sujet central de l'exposition est l'image pauvre, une notion abordée dès 1995 dans la revue *La recherche photographique*<sup>1</sup>, avant même l'usage généralisé de l'image numérique. Loin d'être une survivance du bug technologique, l'image pauvre est une pratique à part entière. La question n'est plus seulement de dépeindre au mieux le réel mais de valoriser la matière photographique comme un élément du rêve, du fantasme et de ce que la perception offre réellement.

Deux œuvres, issues de la collection du FRAC Centre-Val de Loire (*Office Baroque*, 1977 de Gordon Matta-Clark et *Ponderosa Pine (III)*, 1991 de Rodney Graham), montrant en tant que tel le processus de construction de l'image par l'appareil, permettent de saisir ce que l'appareil fait à l'image. Relevant aussi bien des machines de visions que des appareils d'enregistrement, de la matière photographique que de l'esthétique du signal, de la haute ou de la basse définition, c'est dans leur «pauvreté» que les œuvres présentées révèlent toute leur richesse : faire communiquer un héritage technologique et une réalité contemporaine.

L'exposition Chimera\_Obscura s'inscrit dans le cycle *En construction permanente* de l'ESAD Orléans qui propose un dialogue entre les réalisations d'enseignants, de jeunes artistes et designers diplômés de l'École qui ont été accompagnés en tutorat plastique par Laurent Baude et Maurice Huvelin ces dernières années.

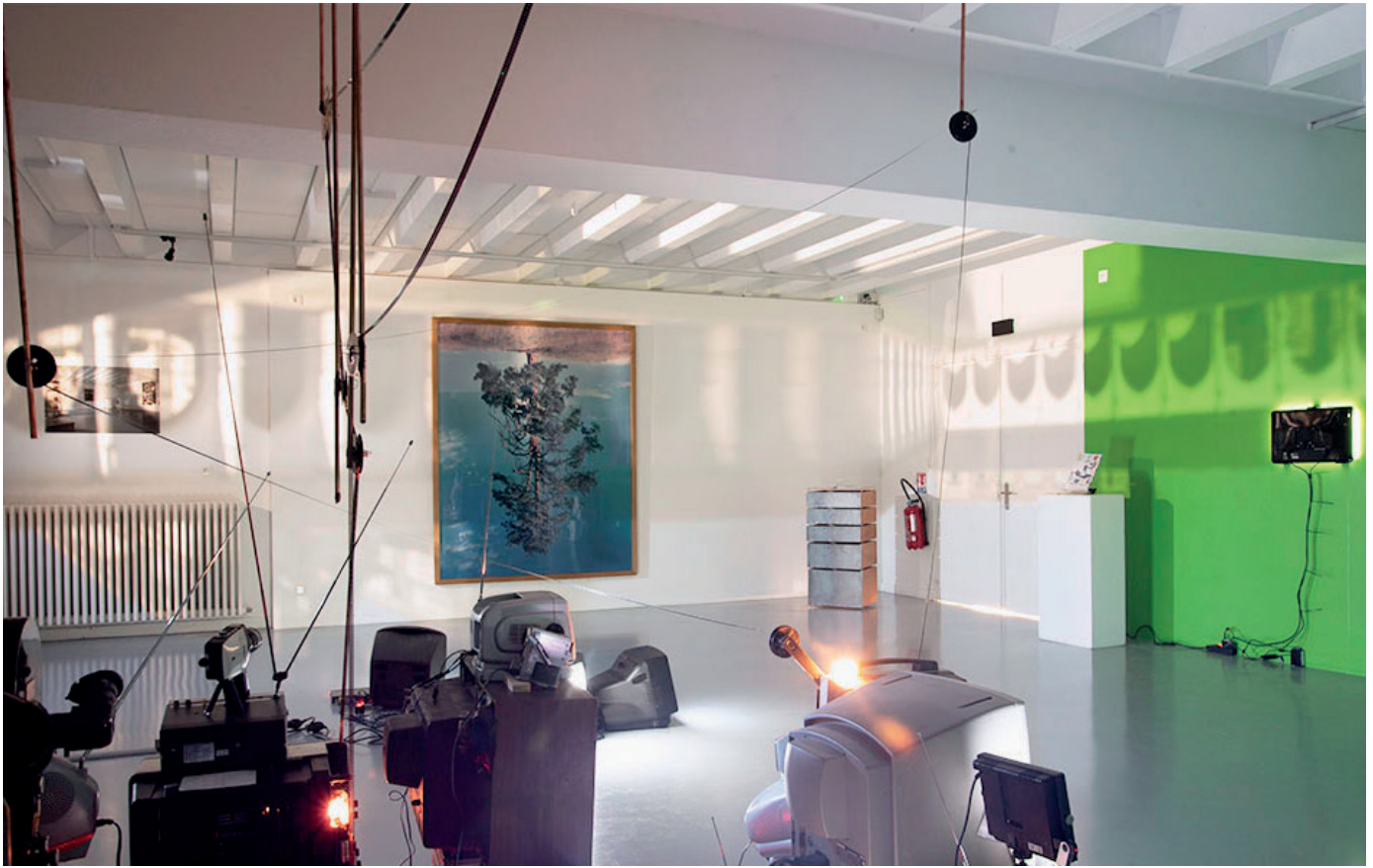
Avec : Laurent Baude, Ambre Charpier, Justine Coirier, Louise Cotte, Alice De Oliveira Reis, Rodney Graham, Maurice Huvelin, Yoann Lapègue, Gordon Matta-Clark, Ophélie Recanzone.

Remerciements : Collection du FRAC Centre-Val de Loire

Commissaires de l'exposition :  
Laurent Baude, Louise Cotte, Maurice Huvelin

<sup>1</sup> Collectif, *La Recherche Photographique*, N°18, «La photographie est-elle une image pauvre ?», Paris audio visuel, Université Paris 8, 1 janvier 1995.

Crédits photo : ESAD Orléans-Vincent Dalbera









Séminaire du 26 septembre 2025

Lého Galibert-Lainé est un·e artiste et chercheur·euse français·e, actuellement maître·sse de conférence en cinéma à l'Université Américaine de Paris (AUP). Ses essais vidéo et *desktop documentary*, qui ont notamment été sélectionnés à l'IFFRotterdam, à l'IDFA et au FIDMarseille, explorent les intersections possibles entre cinéma et média en ligne, avec un intérêt particulier pour les questions liées à l'activité spectatorielle, aux processus de production des savoirs et aux souvenirs médiatiques. Il travaille actuellement à son premier long-métrage, *La Grande Vacance*, produit par Darjeeling productions — un film non-binaire, entre documentaire de recherche et fiction d'anticipation, explorant les images de l'épuisement et l'épuisement par les images.

→ <https://lehogalibertlaine.com>

Entretien avec Lého Galibert-Lainé  
par Eve Santini et Lucas Millois.

ES & LM: Pour notre lectorat, pouvez-vous présenter votre parcours académique, vos pratiques et l'évolution de votre objet de recherche ?

LG-L: Je suis chercheur·euse et je réalise des films. J'ai une formation plutôt théorique, universitaire: j'ai étudié le cinéma en premier lieu, et par la suite, la sociologie. Depuis dix ans, j'ai développé une pratique de réalisation intrinsèquement liée à ma recherche. Ce travail prend la forme d'essais cinématographiques ou vidéos, dans lesquels je travaille à partir d'images existantes, des archives qui peuvent être historiques ou contemporaines. Je les remonte pour essayer de produire à partir d'elles une réflexion critique sur les images elles-mêmes, sur ce qu'elles nous apprennent de l'histoire des technologies qui ont rendu leur existence possible, et enfin de l'histoire de notre rapport aux images.

Au fil du temps, cette question des expériences spectatoriennes est devenue particulièrement centrale dans mes films, qui sont parfois courts, parfois plus longs, parfois à tonalité documentaire, ou qui incorporent parfois des éléments fictionnels.

ES & LM: Comment conjuguez-vous votre activité d'enseignement et votre pratique artistique et de recherche? Se complètent-elles malgré leurs écarts ?

LG-L: Pour moi, tout cela est très lié. Effectivement, mes films, de l'essai filmique à l'essai vidéo, du *desktop film* au *desktop documentaire*, c'est-à-dire des films réalisés à partir de captures d'écran, résonnent avec ma pratique pédagogique. Je ne me verrais pas faire l'un sans l'autre. L'enseignement est aussi une activité très collective, qui répond bien à la solitude assez profonde de la réalisation de *desktop films*, en particulier.

À vrai dire, je pense qu'il y a quelque chose de pédagogique dans mes films: ils ont surtout vocation à partager des réflexions, un questionnement avec mes spectateur·ices. J'amène des images que je trouve intéressantes, je présente des réflexions à partir de ces images et je les jette un peu en pâture, soit aux spectateur·ices de mes films, soit aux étudiants et étudiantes de mes cours. Et à partir de là, on discute.

ES & LM: Votre approche cinématographique explore, grâce à un socle théorique visibilisé, un large spectre médiatique, de la citation orale à la textualité comme visualité. Avez-vous eu d'autres types de pratiques filmiques ou cinématographiques qui vous ont peut-être justement introduit à ces médiums ?

LG-L: En effet, les premiers films sur lesquels j'ai travaillé étaient un peu plus conventionnels dans leur forme.

J'avais réalisé des petits trucs avec les copaines, puis un premier court-métrage un peu plus sérieux accompagné d'une équipe, un film de fiction adapté d'une nouvelle de Kafka. J'ai aussi été assistant·e *réel* sur différents projets où j'organisais et gérais le quotidien des tournages. Ce n'est que plus tard que j'ai découvert ce type de cinéma plus expérimental, notamment durant mes études, et tout particulièrement pendant ma thèse.

Le simple fait de voir ces films en festival a été, pour moi, l'ouverture à un champ de recherche et d'exploration dont je n'avais aucune idée. Ces films ont ravivé mon goût, ou plutôt mon amour, du médium cinématographique qui était un peu en train de s'étouffer à ce moment. Avec le surgissement du mouvement #MeToo en 2017, il était soudain devenu plus compliqué d'aimer le cinéma. La découverte d'une autre manière de faire des films, et finalement de penser ce médium, m'a fait beaucoup de bien.

ES & LM: Alors que nous vivons dans un moment de trop-plein et de fatigue de l'image, que pensez-vous de notre régime visuel contemporain? Comment est-ce que vous vous situez par rapport à ce flux visuel ?

LG-L: Je pense que notre relation au cinéma en tant que pratique artistique et en tant qu'industrie, doit se réfléchir en rapport à ces flux numériques. Lorsqu'on fait des films, on est finalement toujours en retard par rapport à cette masse d'images: le cinéma nécessite de réunir des budgets, des soutiens, des équipes, et finalement tout cela prend un temps phénoménal.

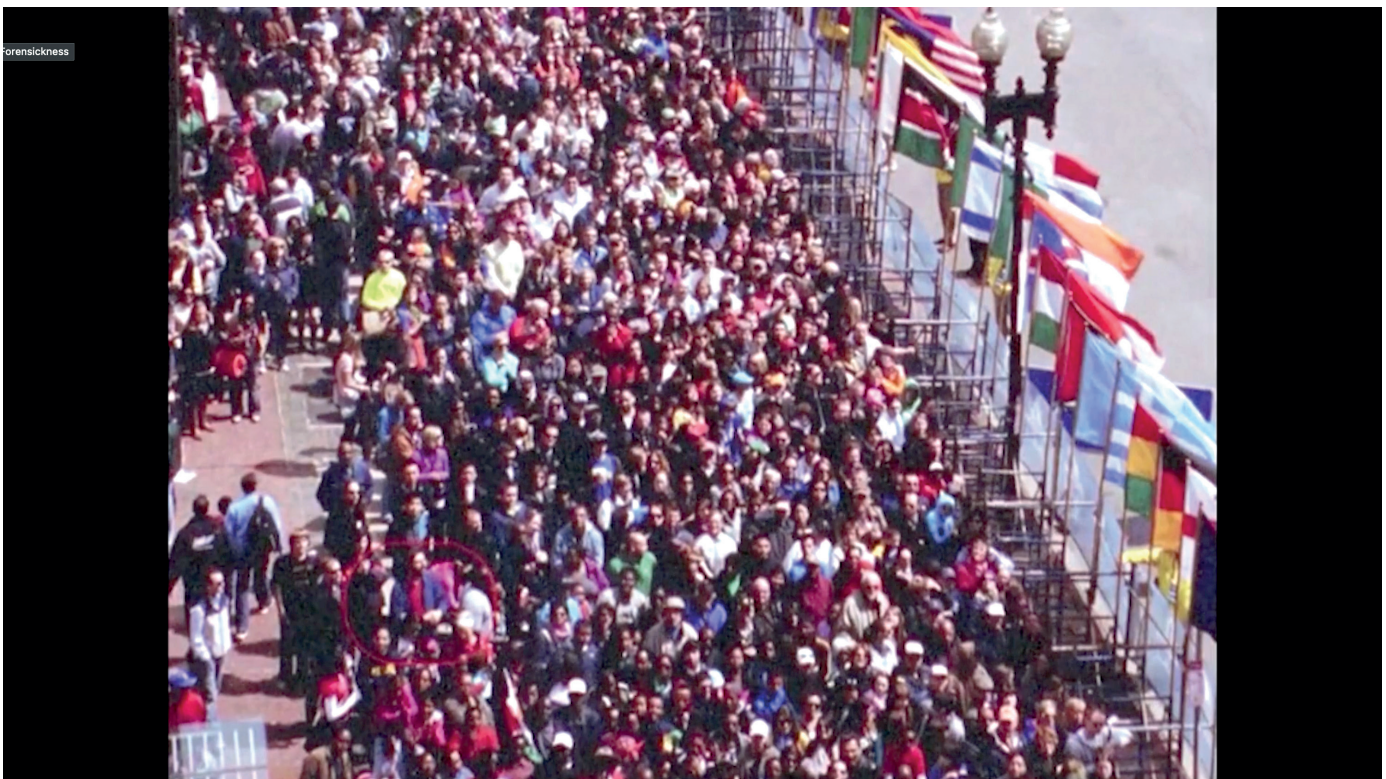
Alors que ce flux, lui, résulte d'une certaine instantanéité où à chaque actualisation de mes réseaux, des images sont remplacées par d'autres et je ne verrai aucune image commune à celles de ce que j'aurai vus il y a une heure. Il y a une culture de l'instantanéité qui est aussi ce qui crée les effets de dépendance et d'anxiété, l'angoisse de rater quelque chose, des peurs de la déconnexion. Une image n'est plus valable la seconde d'après. Le réseau a déjà évolué.

Mais le cinéma, lui, fixe les images dans le temps. C'est comme ça que je travaille: je choisis des images, je les extrais des flux et je prends pour les étudier un temps qui n'existe pas sur les réseaux. Et j'ai l'impression que ce protocole de fixation dans le temps, ça nous oblige pratiquement à avoir un regard critique. Parce qu'on ne peut les extraire du flux. On ne peut en avoir que des traces déjà datées, déjà hors du présent.

Donc, par définition, on est toujours un peu à l'écart du contemporain. Et du coup, j'ai l'impression qu'une fois que l'on n'est plus dans l'instant présent, on accepte d'avoir ce retard. Ce faisant, on a tout le temps du monde. On peut y réfléchir. On perd sans doute quelque chose, méthodologiquement, en quittant avec le cinéma le flux de l'instantané, mais il y a aussi beaucoup à gagner.



*Forensickness, 2020*



*Forensickness, 2020*



Séminaire du 11 décembre 2025

Née en 1970, Silvi Simon vit et travaille en Moselle au cœur de la forêt de Dabo.

Formée aux arts plastiques et au cinéma à l'Université des sciences humaines de Strasbourg, puis au cinéma d'animation à l'ENSAV La Cambre à Bruxelles, elle a suivi un certain nombre de formations alternatives pour le traitement de la pellicule cinématographique en laboratoire. En 1991, Silvi Simon cofonde le collectif Burstscratch, qui gère un laboratoire cinématographique artisanal à Strasbourg et œuvre pour la création, la formation et la diffusion du cinéma expérimental sur pellicule argentique. Dans un premier temps, sa pratique artistique se situe dans le domaine du cinéma élargi.

Elle se consacre à un important travail de photographie expérimentale tels que le chimigramme et l'anthotype. Depuis 2018, elle présente un travail d'installations vidéo et quelques films en réalité virtuelle sur l'observation de notre monde. Ces dernières années ses recherches se sont élargies au contact de scientifiques et elle présente un travail autour de la lumière sous forme d'installation, vidéo ou photographie : lumière laser, phosphorescence, strioscopie, caméra ultra rapide...

→ <https://www.instagram.com/silvi.simon/>

Entretien avec Silvi Simon par Hugo Delattre, Gilles Gavet et Matthieu Rousse

j'ai été vacataire en TD cinéma spécialité argentine à l'université de Strasbourg pendant environ dix ans.

HD, GG & MR: Pouvez-vous nous présenter votre parcours et comment vous est venu votre approche de l'image ?

HD, GG & MR: Comment penses-tu, dans ta pratique, le rapport entre l'analogique et le numérique ?

SS: Je m'appelle Silvi Simon et mon travail porte sur l'image en mouvement et plus particulièrement la lumière qui est devenue le fil conducteur de ma pratique. J'ai exploré différents outils au fil du temps mais principalement l'argentique, du cinéma à la photographie. À l'époque, ma pratique était majoritairement de l'installation ou des performances cinématographiques. J'avais construit un camion aménagé pour développer les films de manière mobile en dehors des différents laboratoires dont je faisais partie. Plus tard, j'ai commencé à faire des objets indépendants, les chimigrammes sur papiers photo en récupérant la chimie périmée du labo pour faire de la photographie sans appareil, ce qui m'a permis de me lier avec des galeries qui avaient besoin d'avoir des œuvres à vendre.

SS: Tout d'abord, l'analogique et la projection cinématographique étaient pour moi intimement liées à la compréhension des machines et des mécanismes. Dans ma pratique, au début, j'avais juste une caméra; je filmais puis développais, ce qui me permettait de travailler l'image. Je me suis vite demandé comment entrer au cœur de cette matière en me posant des questions sur la technique que j'essayais de comprendre: qu'est-ce que l'image et la lumière, comment la capter et la libérer. Ici, la magie et la science se mêlent dans un dialogue qui, pour moi, parle du vivant dans le vivant. La vie, c'est une forme de mouvement continu et de liens multiples...

J'expose plutôt dans des lieux alternatifs, des centres d'art, des réseaux du cinéma expérimental ou encore des festivals. J'ai aussi côtoyé une vingtaine d'années les images numériques et le multimédia, par le biais de l'Espace Multimédia Gantner sur le territoire de Belfort qui a la première collection d'art multimédia en France alors que c'est un lieu tout petit. Là-bas, j'y ai découvert des artistes-activistes à contre-courant, qui parlaient du support et de son utilisation, ce qui m'a donné envie de faire finalement du numérique.

Alors que, dans le numérique, je ne voyais pas ce potentiel. Tout cela me paraissait tellement froid au niveau du rendu et des possibilités esthétiques. Puisque tu n'es pas obligé de savoir filmer, ni de savoir ce que c'est qu'un diaphragme, ni de faire ta mise au point, tu suis des automatismes techniques. Dans le numérique, lorsque je demande à une machine de transcrire la lumière, ce qui est demandé est souvent l'acte d'améliorer l'image. Mais par rapport à quoi? Rajouter encore et encore des pixels que personne ne peut voir sur ses écrans? La réalité est souvent faussée, les filtres et l'IA embellissent, nettoient... c'est trop virtuel pour moi, pas assez réel et concret.

Il y a 10 ans, mon travail s'est transformé grâce à une collaboration avec des scientifiques par une intervention pendant toute une année dans un lycée avec une section Art lors de l'année Unesco de la Lumière. J'ai aussi travaillé avec des chercheurs du CNRS à Strasbourg, sur des résidences par exemple *Un visible (intégré à des problématiques de territoires, art et science)* puis *Supplementary Element (art et science)*.

Depuis, j'ai révisé mon point de vue puisqu'il existe des pratiques qui ont des discours derrière. Il faut décortiquer tout ça et essayer de produire et de montrer son travail, encore.

J'ai co-créé un collectif, *Burstscratch*<sup>1</sup>, à Strasbourg dans les années 90, qui faisait partie du réseau des labos artisanaux de cinéma ([filmlabs.org](http://filmlabs.org)). Nous n'avons plus de locaux depuis le COVID, nous n'étions pas soutenus par la ville à hauteur de ce qu'on faisait et quelque part on voulait rester indépendants, mais avons été très actifs pendant une trentaine d'années et continuons d'exister bien qu'éparpillés. En ce moment, nous faisons plutôt de la diffusion, nous participons à des événements, que ce soit dans le cinéma ou le son expérimental. Pour subvenir à mes besoins, j'ai notamment animé des ateliers pédagogiques dans des petites écoles, dans des écoles d'art, des *workshops* dans les festivals, et

HD, GG & MR: Quelle place a pris le travail en collectif/milieu alternatif politique dans ta pratique? Avec quelle place pour le militantisme, au vu de la situation actuelle ?

SS: Je me suis toujours posé des questions, même avant de rentrer en école d'art, de par ma position en tant que femme déjà, puis en tant qu'artiste dans cette société, et le fonctionnement de cette société. Un artiste homme était plus pris au sérieux, ce qui m'a amenée à écrire mon prénom différemment pour laisser planer le doute sur mon nom: est-ce Silvi ou Simon? Même si la situation n'est plus la même que lorsque j'avais la vingtaine, tellement de choses qui ne fonctionnaient pas, ne sont pas résolues: dans notre système commercial et capitaliste avec toutes ses injustices et quelques avantages, qu'est-ce qu'on fait par exemple de tous nos déchets et pourquoi tant de matières qui nécessitent énormément de temps à la terre à se produire sont-elles sur-exploitées? Les terres agricoles sont constamment retournées en détruisant la vie qui est dedans... il y a des centaines de questions à se poser...

<sup>1</sup> Burstscratch, [en ligne], URL: <https://aliciagardes.wixsite.com/monsite-1>

Si la vie politique avait beaucoup de non-sens pour moi, déjà à l'époque, le collectif citoyen créait un espace de rencontre et de discussions sur les imperfections de ce modèle. Certains collectifs, que j'ai vite quittés, pensaient nos problèmes par un parti ou un autre, un système par rapport à un autre alors que pour moi, il s'agissait juste d'avoir du bon sens, d'échanger, de penser le vivant et pas des questions de pouvoir, il faut réinventer...

À cinquante ans, j'ai décidé d'arrêter tout ça. Je me suis installée dans une baraque pourrie en forêt avec du terrain. Je me forme désormais à l'agroécologie, aux nouvelles techniques comme la syntropie, aux approches de restauration de tout ce qu'on appelle, aujourd'hui, le vivant. J'y expérimente le retour du vivant et c'est finalement très proche de mon travail artistique : tester, observer, réagir... Nous n'avons qu'une planète même si certains espèrent en avoir d'autres. Des exoplanètes... Non mais il faut arrêter les conneries, avoir un petit peu les pieds dans l'humus et la tête au vent !

HD, GG & MR: Cette volonté de récupération, dans ton travail de chimie, comme tu nous l'as dit, ou encore de papiers périmés, est-elle en réaction à nos catastrophes écologiques ?

SS : J'ai toujours utilisé des choses de seconde main. Ma pratique se situe dans l'expérimental, car je ne me crois pas capable de raconter une histoire pour un film de fiction et n'ai pas la patience d'un travail documentaire. Par contre, les objets, quant à eux, m'appellent. Le papier photographique, j'ai commencé à le récupérer à Bruxelles fin des années 90, dans un marché aux puces avec l'idée que je verrai bien ce que j'en ferais. Puis, quand j'ai voulu expérimenter la chimie, je me suis rappelé que j'avais ce papier photographique périmé. Pour moi ici, ce qui est important c'est que chaque accident, chaque nouvelle chose va m'apporter autre chose. Quand je fais un projet, je ne veux pas savoir où je vais atterrir. J'observe, je cherche

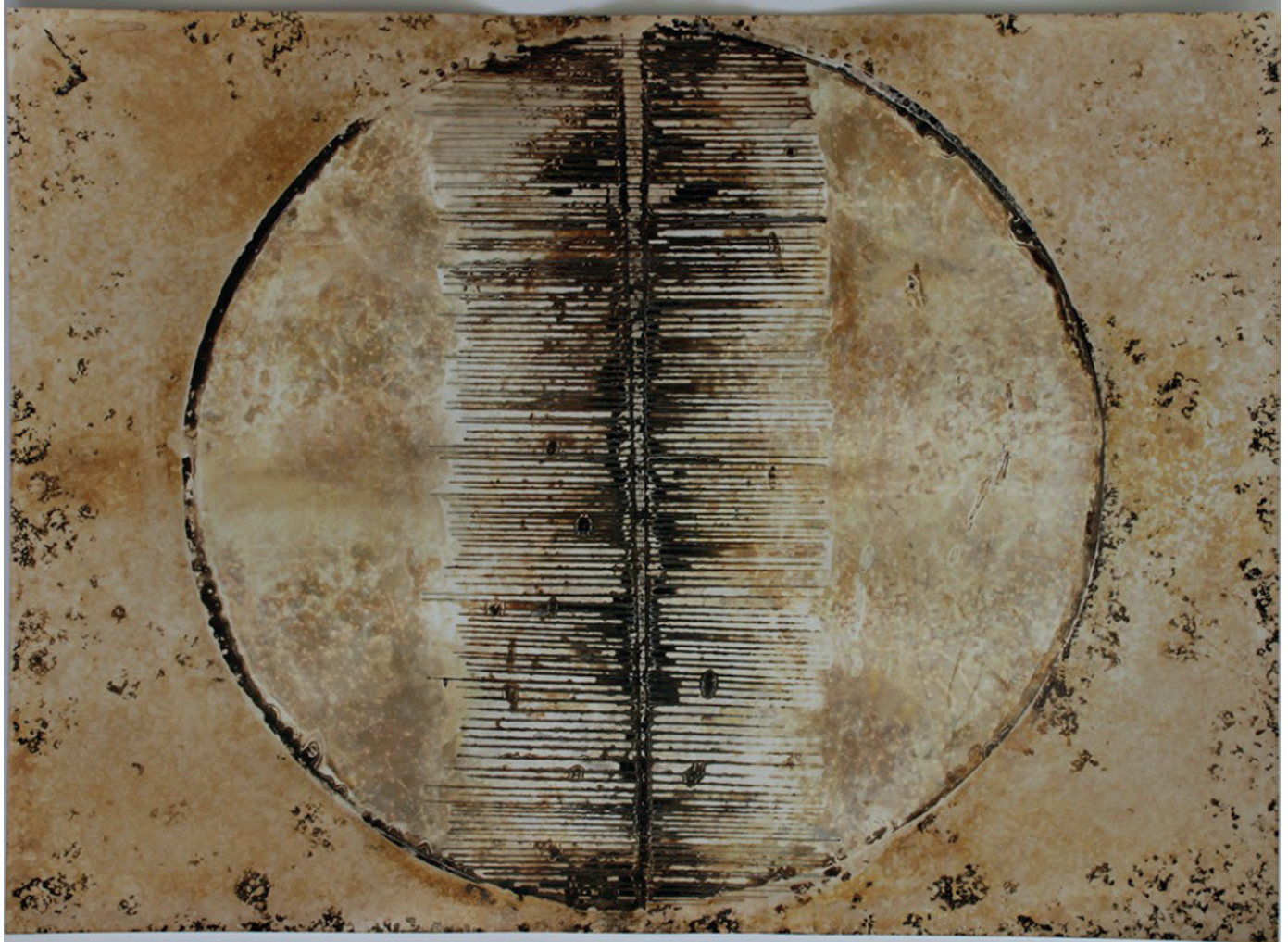
l'émotion, la poésie, le ressenti. Il n'y a pas de certitude. Tous les objets que j'ai utilisés pour mes installations et performances sont des transformations d'objets chinés et transformés.

GG, HD & MR: Aurais-tu des références théoriques ou plastiques qui ont été significatives pour toi ?

SS: *Line Describing a Cone* d'Anthony McCall a été un choc visuel pour moi. L'installation est toute simple: du brouillard, un projecteur 16 mm et l'image projetée est un point blanc qui commence en haut de l'image. Ce point blanc va petit à petit dessiner un cercle et dans l'écran de fumée, le point va devenir une ligne et enfin devenir un cône. Les spectateurs peuvent entrer dans cette projection ce qui les rend actifs et non passifs comme devant un écran de TV. J'adore cette simplicité et efficacité.

Le court-métrage *L'Île aux Fleurs* réalisé par le brésilien Jorge Furtado en 1989 m'a donné envie de créer aussi et d'entrer en école d'art. Ce drôle de film écologique relate l'histoire de la tomate, du pouce préhenseur, du système commercial dans un jeu d'images et de collages très punk/ do-it yourself, avec à la fin un discours à couper le souffle qui nous met face à la réalité de nos vies. Je le montre systématiquement à mes étudiants. Peut-être que c'est ce court film qui a fait sens dans mes engagements de vie et ma pratique.





*Cercle brisé noir 2015*  
*Chimigramme sur papier argentique au chlorobromure d'argent*



---

De la photographie au photographique :

Il est d'usage de lire dans les encyclopédies sur l'histoire des techniques photographiques que l'invention de la chambre noire - la *camera obscura* - déclencha notre ère de reproductibilité technique. Il n'est guère, aujourd'hui, d'historiens de l'image qui ne soient contractuellement obligés de référer à son héritage par la mention de la *camera obscura*. Nos caméras numériques à la quasi infinité de captations héritent, selon les partisans de cette thèse, d'une longue généalogie technologique et idéologique de capture du monde observable, amorcée par la *camera obscura* aux quelques plaques.

Or, comme le rappelle le critique Jonathan Crary<sup>1</sup>, cette idée d'un progrès linéaire relève plus d'une construction discursive que d'un fait historique démontrable. Les grandes histoires fondatrices formulées dans des débats sur l'invention ou la découverte de la photographie n'arrivent pas à tenir leur pari d'une historiographie à partir de laquelle le temps des inventions s'enchaîne : préférez-vous plutôt Niépce, Daguerre ou l'État français à Talbot ? Considérez-vous que l'invention de la photographie est le moment de la synthèse des techniques de reproduction ou la première inscription de la lumière sur une matière photosensible ? Cette matière doit-elle être absolument une surface plane, une plaque voire du papier, ou un rideau marqué par les traces de la lumière extérieure vous convient-il<sup>2</sup> ?

Malgré l'importance de ces questionnements et leur nécessité académique, notre approche n'est ni empiriste, ni chronologique, puisque tout comme Rosalind Krauss et Roland Barthes<sup>3</sup>, notre travail

1 Crary, Jonathan, *Techniques de l'observateur : Vision et modernité au XIXe siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

2 À ce propos Geimer, Peter, *Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques*, Fournier, Dijon, Les presses du réel, 2018.

3 Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, coll. « Cahier du Cinéma », Gallimard, 1980.



de recherche prend un pas de côté : nous oublions la photographie pour observer la structure logique du photographique, cet objet conceptuel dépassant les qualités techniques de nos appareils. Si l'image photographique est la trace physique et causale de ce qu'elle montre, elle n'est jamais, du moins pour Krauss et Barthes, seulement une empreinte vide du réel. Elle nécessite des négociations, des cadres discursifs, des conventions de représentation. Somme toute, le photographique n'est pas juste l'image photographique : il est tout indice, toute trace, toute modalité d'enregistrement, qui outrepassa la tradition de la composition picturale pour celle de l'index. Cette écriture de la lumière, celle qui témoigne de ce qui a été<sup>4</sup>, guida en premier lieu notre recherche : à l'obscurité sacrée de la photographie et ses révélations tenues dans le noir, comment penser cette nécessaire mais dangereuse lumière ? La clarté du Soleil, « la condition de toute vision... un médium que ne voyons pas, mais grâce auquel nous voyons tout<sup>5</sup> » devient dans cette recherche une modalité pour se libérer de l'image afin de revenir au régime du visible et de la trace.

Ainsi, notre travail de recherche consiste à observer l'une de ces techniques indicelles du photographique, oubliée des débats de notre histoire technique, à laquelle nous devons pourtant une partie de notre système de signes contemporain : la chambre claire, connue sous le nom de *camera lucida*, qui fut employée à recenser sur papier l'impression de notre monde matériel. Connu de tous les acteurs historiques de la photographie (Niepce, Daguerre, Fox Talbot, Herschel, Arago...), cet instrument de dessin permettait de voir simultanément le modèle, le crayon et le papier grâce à leur observation au travers d'un prisme, et de dessiner, ainsi, à la clarté de la lumière.

4 op.cit,

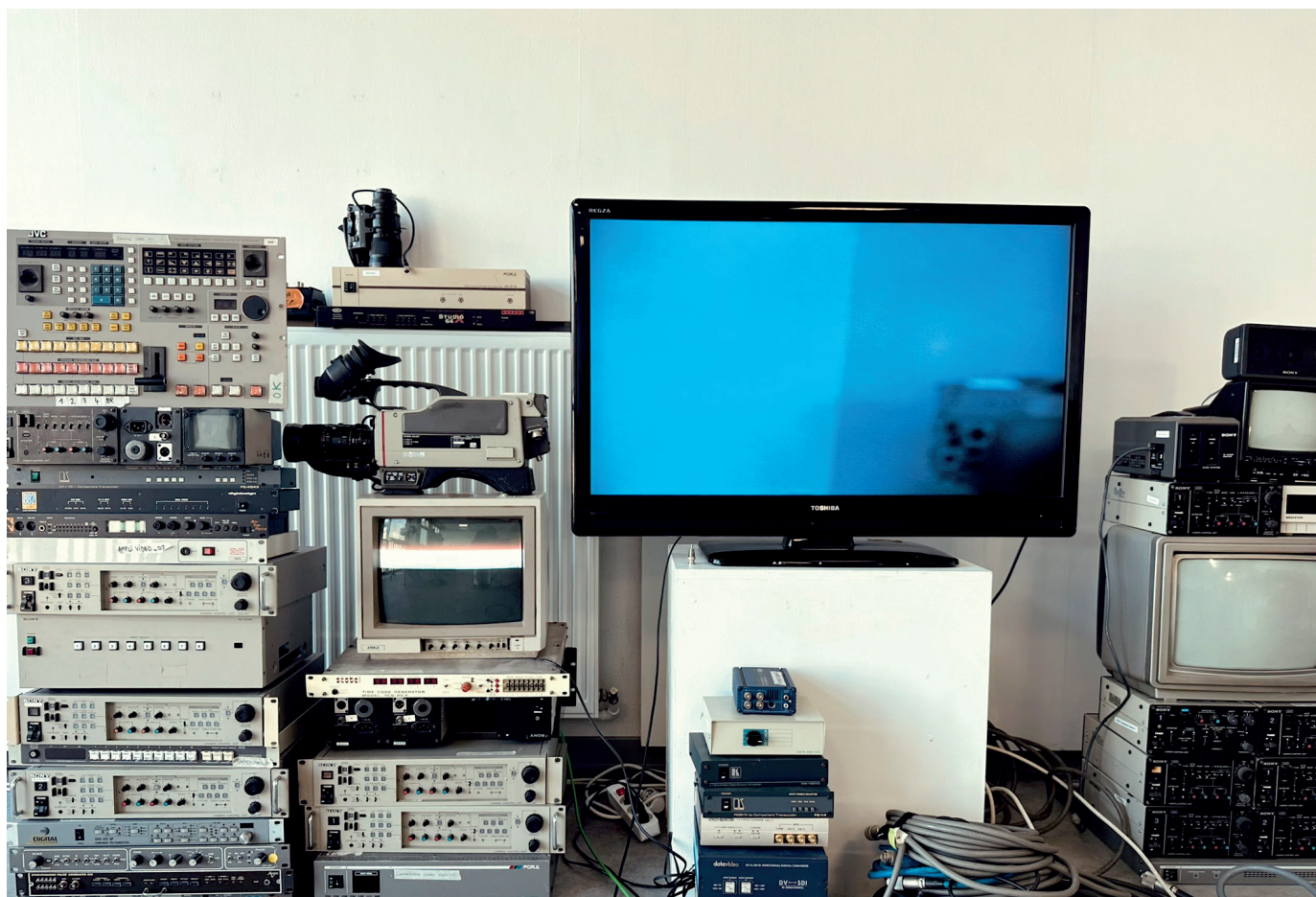
5 Kittler, Friedrich, *Optical Media, Berlin Lectures*, [1999], Cambridge, Pality Press, 2010, p.16.



Tout comme l'exige Roland Barthes dans son intrigant essai *La Chambre Claire*, nous avons voulu dépasser les paradigmes prétendument d'objectivité mécanique et de vision impartiale attribués à la *camera obscura*, pour explorer les potentialités du photographique de Krauss. Publié en 1977 par les Cahiers du cinéma, *La Chambre Claire* prend le contrepied de l'idée couramment admise d'associer la photographie à l'obscurité. Peu enclin à écrire sur l'image en mouvement, il propose un essai sur la photographie des suites d'un deuil douloureux - la mort de sa mère<sup>1</sup>, dans lequel il s'interroge sur le rapport entre la photographie et la mort. Dédié à *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre, il y pointe différentes modalités d'apparition de l'image (physique, mentale...). Il examine la capacité d'enregistrement, par un appareil où la lumière s'écrit par l'intermédiaire d'une main prothétique et d'un œil humain, considérant ainsi que la photographie serait plus proche de l'idée de la *camera lucida* qui induit une double image : celle du sujet et celle de sa représentation à l'échelle de la main.

Si la *camera obscura* évoque donc l'obscurité, nous avons suivi la lumière éclatante qui illumine les écrans et nos techniques de scans d'où surgissent, dans nos quotidiens technologiques, nos images contemporaines. Certaines de nos expérimentations et hybridations techniques tentent de capturer nos matrices (O)LED dont nous oublions si facilement la matérialité. Mais en les réactivant, elles révèlent les potentiels de

1 Barthes, Roland, *Journal d'un deuil*, Paris, édition du seuil, 2009, p.36.



---

distorsions visuelles contenus dans nos scanners et détournent le e-paper de nos liseuses électroniques pour en faire le support d'images photographiques.

Au-delà de nos techniques numériques, certaines de nos explorations portent sur les composés chimiques des plantes en tant que révélateurs photographiques. La réaction des phénols ou de la chlorophylle exposée à la lumière du soleil génère des images négatives et solaires où se dessinent les formes intriquées de nos sélections de feuillus et de fleurs, sujet originel de l'observation de la *camera lucida*.

Dans notre volonté de remettre en question des présuppositions liées à l'histoire de la photographie, nous avons enrichi notre archive, où sous la forme de fiches documentées de manière auto-ethnographique, tous nos travaux deviennent la base d'échanges et de discussions entre chercheurs en archéologie des média, nos invités amoureux de l'image et étudiant·e-s curieux.se.s de répliquer certaines de nos recettes et recherches.



*Séminaire du 27 novembre 2025*

Après une première carrière en droit privé, Valérie Cazin a fondé la Galerie Binome à Paris en 2010, dédiée à la photographie contemporaine. Attentive aux évolutions du médium, elle ouvre sa sélection aux artistes issus des arts visuels et précurseurs de nouvelles formes en photographie. La définition du champ photographique est au cœur de ses recherches. En parallèle d'une programmation annuelle d'expositions monographiques et collectives, elle participe régulièrement à des foires internationales d'art contemporain et de photographie. Elle développe par ailleurs de nombreuses collaborations avec des personnalités du monde de l'art et de la photographie, commissaires d'exposition, institutions privées et publiques. Dans une démarche de transmission, elle accompagne aussi les artistes à travers des programmes de mentorat.

→ <https://galeriebinome.com/>

Entretien avec Valérie Cazin par Elian Yagouni et Pénélope Girard

EY & PG : Si vous aviez à décrire l'orientation artistique de votre galerie et vous-même en tant que directrice de la galerie, comment pourriez-vous la résumer ?

VC : Je réfléchis particulièrement à la définition du champ de la photographie, notamment dans quelle mesure une œuvre peut se revendiquer de ce champ. Nous établissons un dialogue entre différents médiums ; photographie, dessin, sculpture... La question du volume est très importante. Nous établissons des liens avec des matériaux plus traditionnels comme la céramique ou la tapisserie. La question est toujours la justesse du choix du médium ou du champ ; introduire d'autres médiums tout en conservant les marqueurs de la photographie. L'œuvre de Laurence Aëgerter *Arithmétique du miracle* (2023) en est un exemple. Il s'agit d'une tapisserie à partir d'une archive photographique doublée de fils phosphorescents, devenant une image latente.

Nous sommes tout le temps sur le fil et sur la frontière du médium photographique. La photographie ne se résume pas au pictural, je mets un point d'honneur sur son intention. Il s'agit de réfléchir en se dégageant des outils. Nous présentons énormément d'artistes qui viennent d'écoles d'art pour qui l'appareil photo n'est pas un outil de travail. Donc on ne vient pas à la photographie par la question de la représentation, mais vraiment par le sens, le signifiant. C'est-à-dire, dans une approche assez analytique de ses modes de production, de ses modes de circulation, de diffusion. Je m'attache moins au « quoi » de cette représentation, mais au « comment » on y arrive. C'est ce qui constitue le cœur, la motivation, de la recherche au sein de la galerie.

EY & PG : Est-ce que vous avez remarqué une évolution peut-être du début de la création de la galerie jusqu'à maintenant au niveau de la pratique de la photographie ?

VC : Oui. À l'ouverture, en 2010, le tournant numérique était réalisé, c'était une révolution pour les artistes analogiques quand pour la génération née dedans, c'était acquis. Une démarche artistique, quelque part, c'est essayer de produire avec d'autres techniques que celles maîtrisées au quotidien. Donc l'évolution vers une virtualisation du réel, l'immatériel a provoqué une réaction en retour de l'ordre du matériel. Avec l'accélération du temps dans notre quotidien, il y a une quête du temps long dans la création d'une œuvre, un retour au tangible. Cette évolution est perceptible.

Si on prend la photographie au départ dans sa première acception, il s'agit d'une captation réalisée à partir d'un appareil qui est ensuite tirée sur une surface plane, donc en deux dimensions et encadrée sous verre. Ce qui m'in-

téresse, c'est quitter la notion d'instant au sein d'une image fixe, réaliser quelque chose qui soit d'une séquence ou d'un étirement du temps, du point de vue qui est celui de l'opérateur, du photographe derrière son objectif et comment une image peut monter en volume.

EY & PG : Avec les nouveaux moyens de communication et techniques de diffusion, comment se positionne la galerie ?

VC : La plupart des œuvres que nous montrons à la galerie ont rarement une seule surface, elles ne sont jamais issues d'un fichier. Il s'agit souvent de couches, de gestes difficiles à restituer en image. C'est ce qui m'a fait renoncer à la vente en ligne pour l'instant. J'avais fait le choix de travailler au départ avec des artistes français émergents en privilégiant des formes nouvelles en photographie. La vente en ligne sans médiation ne fonctionnait pas, je me suis rendue compte que pour rentrer dans les codes de ce type de marché, il fallait montrer des œuvres extrêmement démonstratives.

Lorsque j'ai été amenée, un ou deux ans plus tard, à prendre de la distance critique par rapport à ce que nous proposons sur notre site, je n'ai pas reconnu la galerie et donc j'ai préféré renoncer à la vente en ligne, donc il y a une médiation écrite qui est proposée.

Sur Instagram, c'est un peu différent, il y a un commentaire qui vient avec l'image. Avec la *story*, nous sommes dans une communication plus immédiate, c'est de l'information à propos de la galerie. Il y a tout de même une limite de communication des œuvres que l'on défend à travers les réseaux.

EY & PG : Dans le cas de la production, à quel moment la galerie intervient-elle dans le travail de l'artiste ?

VC : Au départ ce n'est pas conscient, c'est une conversation très libre avec l'artiste, bien loin d'un travail de commande puisque nous n'agissons pas à ce niveau-là. Nous intervenons sans forcément comprendre l'impact que peuvent avoir les rendez-vous en atelier entre l'artiste et la galerie. Il y a une discussion, lors de laquelle peuvent ressortir les bifurcations du travail artistique, mais nous n'avons pas la main sur ce qui va être produit. Nous discutons plutôt sur la dernière partie, qui est celle de la restitution de l'œuvre.

Quand l'œuvre sort de l'atelier et qu'elle arrive à la galerie, nous la transmettons au public. L'artiste qui est plongé dedans depuis des mois, voire des années, n'a plus de recul sur son travail. La galerie est là en tant que messagère pour faciliter la transmission au public, parce que nous avons des enjeux différents de ceux de l'artiste. Tous les artistes voudraient qu'on ait un accès direct à leurs œuvres, tandis que les collectionneurs veulent que leurs œuvres soient protégées. En galerie, nous nous plaçons du côté du collectionneur.





*Vendredi 3 octobre 2025, dans le cadre du festival AR(t)CHIPEL  
Centre-Val de Loire, dans l'Hémicycle de l'Hôtel de Région à Orléans*

*Rencontre-discussion entre Jean-Pierre Raynaud, artiste plasticien français  
et Laurent Le Bon, Président du Centre Pompidou.*



Entretien avec Jean-Pierre Raynaud et Laurent Le Bon  
par Lino Charbonnat et Chris-Rayan Sounga

LC & CS: Bonjour Jean-Pierre Raynaud, pour commencer j'aimerais que vous nous parliez de votre parcours, de ce qui vous a amené au monde de l'art.

JPR: Je n'ai fait aucune école d'art, je suis autodidacte et je ne devais même pas rencontrer l'art. Dans mon enfance je ne suis jamais allé au musée donc je peux dire que c'est un accident. Je suis né en 1939 juste avant la déclaration de la guerre, et mon père a été tué trois ans plus tard, donc je n'ai pas connu mon père. J'ai passé ma jeunesse avec une mère très aimante, je n'ai pas eu de problème particulier mais je me posais la question: mais qu'est-ce que je fais là? Parce que tout avait été tellement morcelé dès le départ. Je n'avais pas confiance en moi, j'ai beaucoup complexé, je me trouvais laid.

Puis le temps a passé et je ne savais pas ce que je voulais faire dans la vie. À un moment donné ma mère m'a dit: « Puisque tu ne sais pas ce que tu veux faire, peut-être que ce serait bien que tu soignes les plantes. » J'ai dit: « Pourquoi pas », ça m'était complètement égal. Là, j'ai fait une école à Versailles pour étudier les plantes et ça a été quelque chose de merveilleux parce que, j'en profite pour le dire, les plantes c'est de la matière vivante, c'est des petits corps comme nous. Donc là ça nous parle au niveau de la sensibilité. Je le conseille: en tout cas, sans se forcer.

Quand je suis sorti de cette école, c'était au moment de la guerre d'Algérie, donc j'ai fait deux ans et demi de service militaire. Là, j'ai été cassé de nouveau. Je ne voulais plus vivre, tout simplement. Je me suis couché et je suis resté comme ça pendant 6-7 mois, sans me lever. Ma mère m'a nourri à la petite cuillère.

Un jour, j'avais 21 ans, j'avais envie de faire quelque chose. J'ai eu une réaction qui n'était absolument pas prévisible, je suis descendu dans la cour de l'immeuble, et là dans le garage où j'avais ma petite 2CV, il y avait 2 ou 3 pots de fleurs et du ciment dans un coin. J'ai fait un geste très pulsionnel, très direct, sans réfléchir. J'ai rempli les pots avec le ciment et il y avait un pot de peinture rouge à côté, alors j'ai trempé mes mains dans le pot et j'ai barbouillé les pots de fleurs. Comme un rituel, quelque chose de magique, et là je me suis senti naître.

À partir de ça, je vais à Paris avec mon pot sous le bras. Je passe devant une galerie, je ne savais même pas ce que c'était une galerie d'art, et je rentre. Il se trouve que dans cette galerie il y avait Niki de Saint Phalle, il y avait la crème des artistes qui étaient des gens libres, extraordinaires. Niki me dit: « Tu ne sais pas ce que c'est mais tu es un artiste. » J'ai dit: « Écoutez si vous dites que je suis un artiste, je suis un artiste. » Et là, j'ai commencé à vivre, tout a marché d'un coup. Un an plus tard j'avais un contrat d'exclusivité mondiale, j'avais l'argent, j'avais tout. La veille je n'étais rien, et là j'avais tout.

Trois ans plus tard je partais à New York, je rencontrais

Warhol, j'étais copain avec Francis Bacon, j'ai rencontré Magritte, j'ai déjeuné avec Marcel Duchamp. Comme j'ai près de 90 ans, je suis un témoin de cette époque rare aujourd'hui. Je me dis, si c'est arrivé à moi, ayez confiance. Par contre, il ne faut pas rater le rendez-vous, il peut se passer des choses qu'on n'imagine absolument pas.

LC & CS: Votre histoire nous aide encore plus à comprendre ce que vous faites.

JPR: Oui, parce que j'ai travaillé avec des matériaux du réel. Tandis qu'un peintre, c'est dans le fond, comme s'il était un noble. C'est un mot très noble, parce qu'il y a la grande peinture, que ce soit au Louvre ou ailleurs. On voit bien que la grande noblesse de l'art est passée par la peinture. Il y a aussi la sculpture, mais quand on parle de Léonard de Vinci, Picasso, Matisse, c'est la peinture. Comme si c'était un mot magique, qui permettait d'accéder à des choses auxquelles on ne peut pas accéder autrement. Tous mes copains artistes, j'ai bien vu que lorsque qu'ils faisaient de la peinture ils avaient confiance en eux, parce qu'ils se disaient "je suis peintre", comme si dans le fond tout allait marcher.

Attention, ce n'est pas parce qu'on est peintre qu'on est sauvé. Il y a des personnes qui sont peintres de nature, elles vont pouvoir vivre quelque chose. Mais il ne faut pas se dire qu'avec la peinture on est sauvé, peut-être qu'il vaut mieux faire de la photographie, du design, d'autres choses dont on est plus proches. La peinture n'est pas la solution, c'est une solution. Moi je n'ai pas essayé d'être un peintre, je me suis dit ce qui est fondamental c'est l'être humain.

L'être que nous sommes, et après on est artiste ou on ne l'est pas. On peut avoir une vie extraordinaire, sans être artiste. J'ai un fils qui a 23 ans qui fait une école d'art et je ne l'ai pas poussé à être artiste. Je lui ai dit, "si tu sens que c'est là, vas-y, mais être artiste c'est pas la formule magique."

LC & CS: Vous avez parlé de peinture, mais avez-vous un médium de prédilection?

JPR: Mon médium c'est la réalité. Le monde dans lequel je vivais, au tout début des années 60, c'était un monde fait de beaucoup de déchets de la guerre. On n'avait pas encore reconstruit et les morceaux de ce qui restait m'attiraient beaucoup parce que pour moi c'était comme des morceaux de souffrance, comme des traces qui voulaient dire quelque chose. C'est pour ça que j'étais proche des artistes du Nouveau Réalisme, qui ont beaucoup travaillé sur les débris de l'après-guerre. Je pense à Arman, Christo. Moi si je travaillais sur un mur, la prise de courant m'intéressait tout autant. Ça avait un rapport à l'architecture, ça avait surtout un rapport à l'espace. L'espace c'est là où on respire, où on est comme on est, où on fait ou pas les choses. Un peintre il faut qu'il ait son tableau, son pinceau et sa main sur une surface, c'est comme s'il refaisait le monde. Tandis que dans l'espace on peut être libre.

Pour moi ce qui compte c'est la liberté mentale. Ça c'est intéressant parce que ça peut aider à traverser beaucoup de choses.

Aujourd'hui l'idée, surtout pour des personnes jeunes, c'est de se dire qu'il faut réussir. Or ce n'est pas comme ça qu'il faut poser le problème. Il faut vivre quelque chose, et cette chose vous amène vers ce qui sera propre à vous et qui peut être cette réussite.

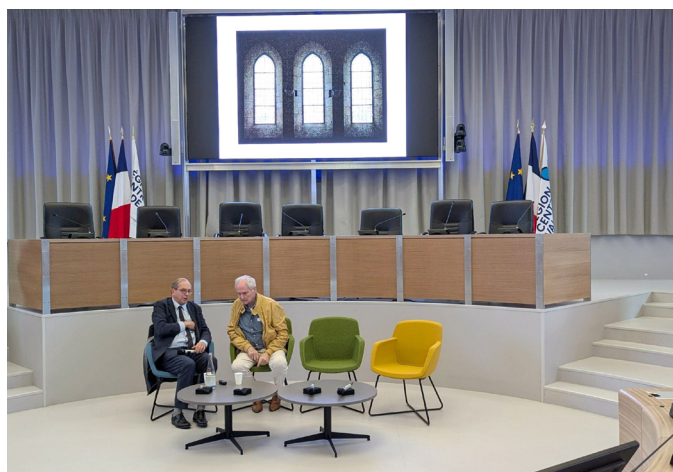
Donc pour moi le médium ce n'est pas la peinture, c'est travailler avec le réel, occuper l'espace comme un peintre occupe l'espace dans sa toile. Et quand Niki me dit, tu es un artiste, je lui dis OK si tu me le dis, je suis un artiste. Ça ne me gêne pas d'être un artiste mais je ne l'ai jamais revendiqué. C'est un mot difficile à employer parce que quand on dit on est artiste, qu'est-ce que ça veut dire? Tout et rien à la fois.

LC & CS: Nous voulions en savoir plus sur votre rapport à l'image, et le lien que vous faites entre l'image et le volume, notamment via votre série *Psycho-objets* ?

JPR: C'est pendant l'après-guerre. Je vous parlais des murs, des espaces de l'actualité de la guerre. Parce que même si je n'ai pas fait la guerre, je l'ai vécue. Je me souviens de tout et surtout sans être juif, j'ai été

détruit et je ne m'en suis jamais remis, d'où ce mal-être définitif.

Ça m'a fait souffrir mais ça m'a aussi humanisé. La souffrance du monde me touche parce que ce n'est pas ma souffrance, c'est un peu vivre la souffrance du monde et je sais que vous les jeunes y êtes particulièrement sensibles.



#### Laurent Le bon

Conservateur général du patrimoine, Laurent Le Bon fut chargé de la commande publique à la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la Communication puis, de 2000 à 2010, conservateur au Musée national d'Art Moderne du Centre national d'art et de culture-Georges Pompidou. De 2008 à 2014, il a dirigé le Centre Pompidou-Metz où il a assuré le commissariat des expositions *Chefs-d'œuvre ?* et *1917*. De 2014 à 2021, il a présidé le Musée national Picasso-Paris. Il a été commissaire d'une cinquantaine d'expositions et l'auteur des ouvrages afférents, notamment *Dada* au Centre Pompidou, *Jeff Koons Versailles* au Château de Versailles, *Jardins* aux Galeries nationales du Grand Palais, *Dioramas* au Palais de Tokyo et *Picasso. Bleu et rose* au Musée d'Orsay. Depuis juillet 2021, il est président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

→ <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/biographie-du-president-du-centre-pompidou>

LC & CS: Bonjour Laurent Le Bon, pouvez-vous nous parler de votre parcours professionnel ?

LLB: Je m'appelle Laurent Le Bon, je suis président du Centre Pompidou. Je suis historien d'art de formation et cela fait trente ans que j'exerce le métier de conservateur de musée, d'abord au ministère de la Culture, puis au Centre Pompidou, ensuite dans d'autres musées, et à nouveau au Centre Pompidou.

LC & CS: Qu'est-ce qui vous a donné envie d'organiser cette conférence ?

LLB: Je me suis dit qu'on était au début d'un festival d'art et que c'était plus intéressant d'inviter un artiste, plutôt que d'inaugurer avec des œuvres; même si cela est également prévu. Je trouvais sympathique que Jean-Pierre Raynaud parle à la jeune génération pour simplement faire part de son expérience, de sa vie artistique, et puis comme on l'a entendu cet après-midi, peut-être plus profondément de ce qu'est « être au monde. »

LC & CS: Pourquoi avoir choisi Jean-Pierre Raynaud pour cette conférence ?

LLB: Jean-Pierre est un artiste qui sait parler de son langage, de son œuvre et de son art. Il a parlé du rapport à la vie et à la mort, à l'intérieur et à l'extérieur, à l'essence et à l'existence. Son œuvre est une œuvre totale où il n'y a pas de séparation entre son existence et ses réalisations plastiques. Il est très engagé et ne lâche rien. Finalement, il nous a assez peu parlé de son travail, même si on a commencé la conférence en décrivant quelques œuvres. Mais très rapidement il nous a dit qu'au fond, ce qui comptait, c'était justement le rapport à la vie et la mort, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, le rapport à ce qu'est l'essence et l'existence.

Et au fond, sans parler d'une philosophie, je crois que ce qui caractérise l'œuvre de Jean-Pierre, c'est évidemment qu'il n'y a pas une feuille de papier à cigarette entre son existence et ses réalisations plastiques. C'est une œuvre totale.

Il est tout sauf un « PNJ ». J'ai découvert ce nouveau mot; dans les jeux vidéo, c'est le personnage qui est un peu de côté. C'est le personnage qui n'est pas le maître du jeu. Je crois que c'est émouvant que Jean-Pierre soit venu nous parler cet après-midi car il est tout sauf un « PNJ », c'est un géant dans son domaine.

