



2025-2026

#### 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 AMI.

#### 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

Imprimé 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

Etudiant.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*

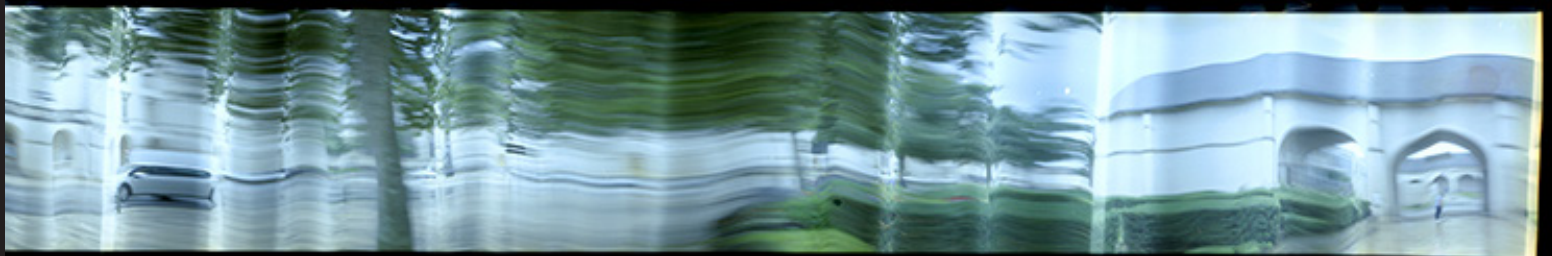
L'ombre et la grâce 16  
The Afterimage 22  
Paris Photo 38  
Polycopies 50  
Gerhard Richter 52  
Ne m'oublie pas, collection Jean-Marie Donat 86  
La fondation du doute 106

### *Conversation entre*

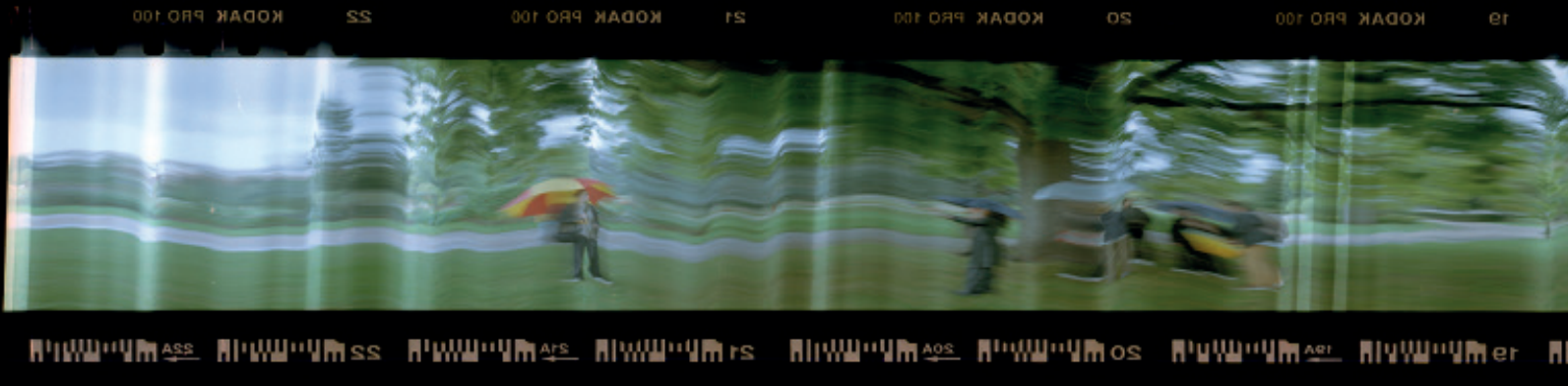
Louise Cotte et Hugo Delattre 18

### *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



<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.

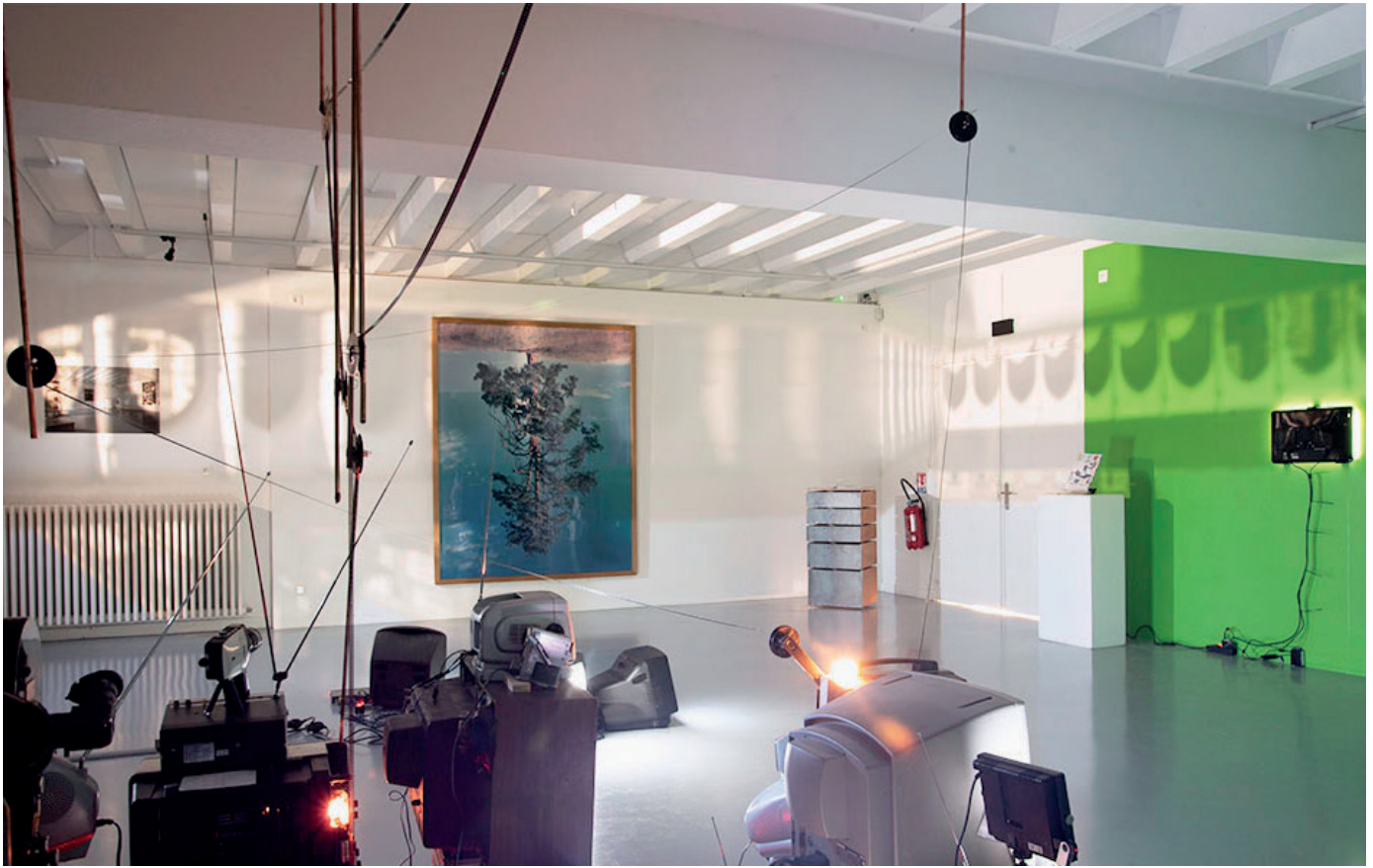
Remerciements : Collection du FRAC Centre-Val de Loire

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

*7 mars 2025  
au 25 avril 2025*

<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. Iel 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 *réal* 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.

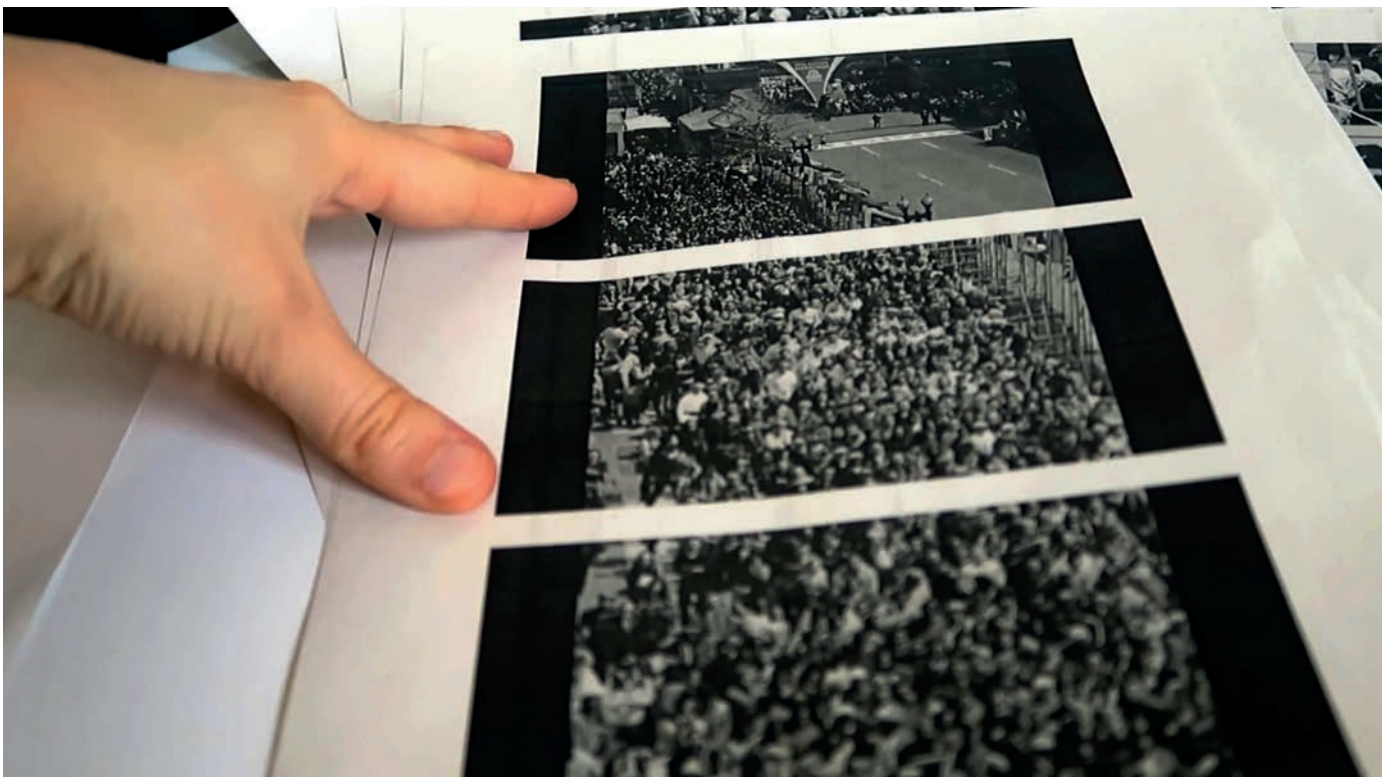
ES & LM: Alors que nous vivons dans un moment de trop-plein et de fatigue de l'image, que pensez-vous de notre régime visuel contemporain? Comment est-ce que vous vous situez par rapport à ce flux visuel ?

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.

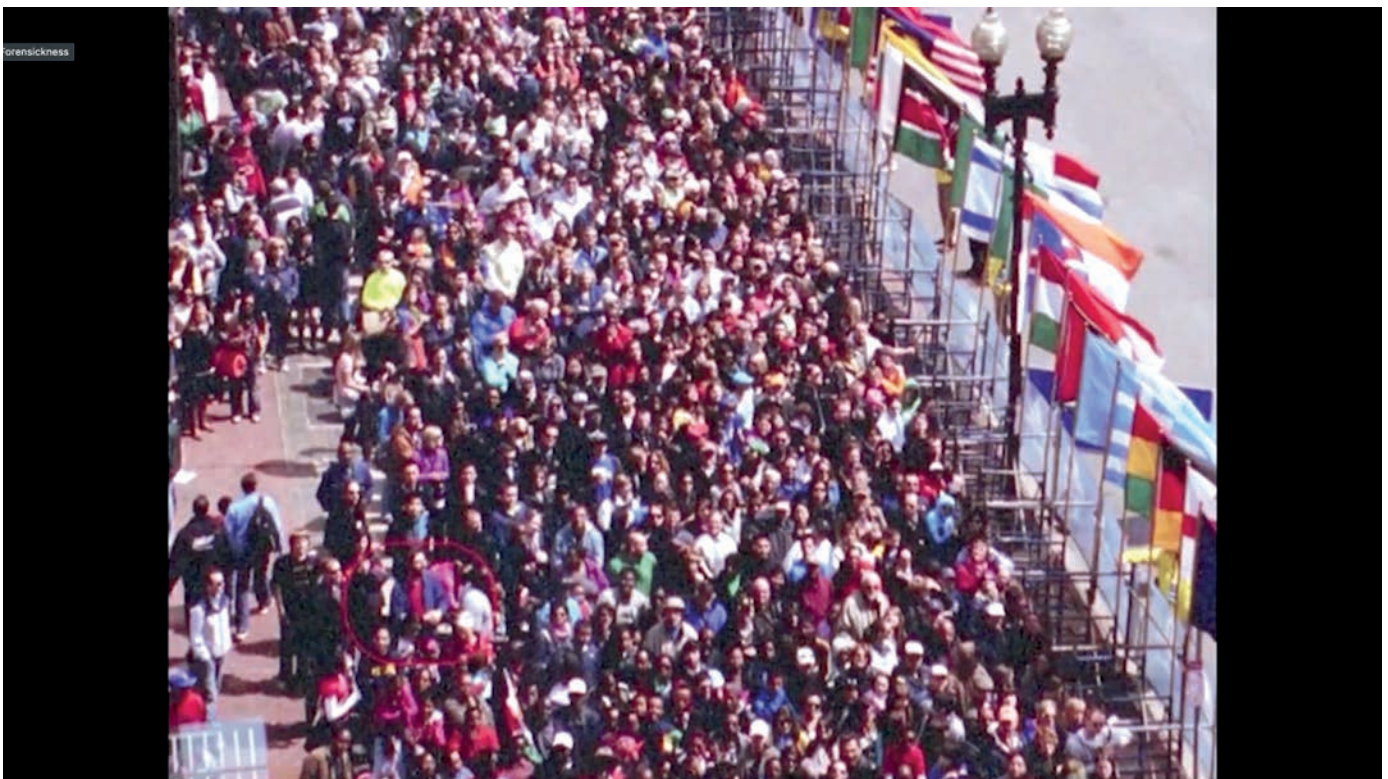
Alors que ce flux, lui, résulte d'une certaine instantanéité où à chaque actualisation de mes réseaux, des images sont remplacées par d'autres et je ne verrai aucune image commune à celles de ce que j'aurai vus il y a une heure. Il y a une culture de l'instantanéité qui est aussi ce qui crée les effets 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*

« *L'Ombre et la Grâce, Souvenirs du Monde flottant* »  
*Hôtel Cabu d'Orléans*

*20 septembre 2025 au  
08 mars 2026*

En s'appuyant sur la richesse des collections des musées de la région Centre-Val de Loire, l'Hôtel Cabu ouvre la saison culturelle asiatique à l'échelle régionale, appelée à se déployer jusqu'en 2027. À cette occasion, les institutions du réseau Musées en Centre-Val de Loire collaborent pour valoriser leurs collections chinoises et japonaises : les musées d'Orléans présentent, pour la première fois depuis 1901, une série unique en France, d'Utagawa Kuniyoshi.

L'exposition est une immersion dans le Japon de l'époque Edo (1603-1868) et s'attache à questionner les représentations féminines dans l'ukiyo-e. *L'Ombre et la Grâce* retrace les échanges stylistiques et techniques entre l'Europe et le Japon jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Commissariat : Mathilde Rétif





Titre de la série

Titre de la planche

Sceaux de censeur

Signature de l'artiste

Sceau de l'artiste

Numéro de la planche dans la série

Cachet de l'éditeur

Utagawa Kuniyoshi est l'un des derniers grands maîtres de l'ukiyo-e (période artistique japonaise, connue pour ses estampes gravées sur bois). Fils d'un teinturier de soie, il commence une carrière artistique à 17 ans, après avoir suivi une formation chez deux maîtres de l'estampe, Kuninao et Utagawa Toyokuni, dont il obtiendra le nom. L'une des premières séries à l'avoir fait connaître est celle de 74 estampes des 108 héros. Tirée d'un conte chinois, cette série illustre ses personnages, des brigands, en pleine action. Souvent torse nu, leurs corps sont recouverts de magnifiques tatouages, si bien que cette série relancera un courant du tatouage japonais corporatiste.

À cette époque, le tatouage servait principalement à marquer les prisonniers. Ces motifs de l'ukiyo-e, et de nombreux personnages de cette série, seront tatoués sur des peaux.

Ce n'est pas la seule fois qu'il a inspiré le monde artistique, sa vision en a marqué plus d'un, dépassant même les frontières du Japon. Claude Monet et Auguste Rodin, en étaient tous deux friands, et faisaient même la collection de ces estampes.



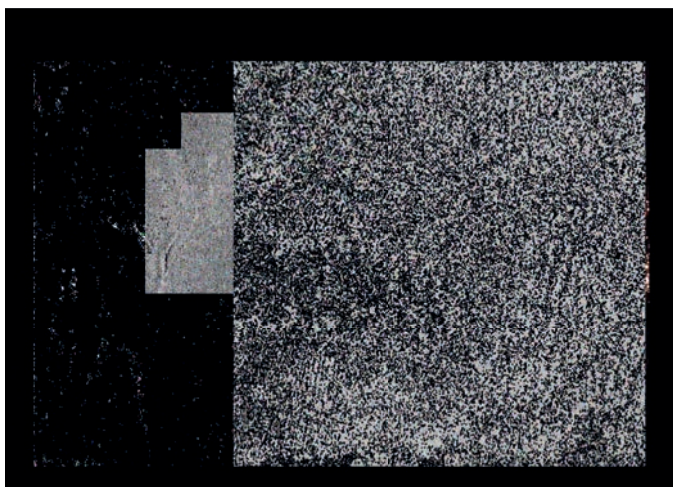
*Étudiants-chercheur·euse·s  
du programme de recherche  
Archéologie des média et image*

Actuellement en deuxième année de Diplôme Supérieur de Recherche en Design (DSRD), Louise Cotte est artiste visuelle et photographe. Louise soutient l'enseignement du programme de recherche *Archéologie des Média et Images* et participe aux ateliers organisés par l'équipe aux côtés des étudiants.

Dans sa pratique, Louise cultive l'expérimentation de la matérialité numérique par la photographie et crée un dialogue entre la prise de vue, la technique et l'outil via un univers altéré par les éléments naturels et les artefacts numériques.

De son côté, Hugo Delattre débute sa première année de DSRD dans le programme de recherche *Archéologie des Média et Images*. Sa recherche aborde les paysages énergétiques du territoire à travers la photographie documentaire, des installations ainsi que des dispositifs de translation de médiums analogiques vers le numérique ou l'inverse.





LC: Comment se déroule la prise de vue sur site? Contact, choix du lieux, des sujets, de l'appareil, du cadrage, etc.

HD: Dans mes derniers travaux j'enquête sur un gisement minier de lithium dans l'Allier.

Quand on arrive sur le terrain, avant d'ouvrir ses yeux, il faut ouvrir ses oreilles. L'idée c'est de s'asseoir quelque part assez longtemps et laisser son observation être guidée par les bribes de données qui gravitent autour de soi et entamer des discussions...

Après on synthétise les informations et on planifie un protocole pour se mettre en mouvement sur place et tisser une carte des lieux d'intérêt.

LC: Tu pars découvrir un site marqué par la trace de l'Homme, quelle place laisses-tu encore à la nature quand tu fais tes recherches sur le terrain?

HD: Mon sujet c'est la nature, comment elle apparaît aujourd'hui et imaginer ce à quoi elle ressemblera demain. Pour le cadrage j'invente une série de narrations visuelles autour d'une thématique pour l'illustrer ou la documenter. En assemblant les différentes séries j'essaie de créer un diorama élargi qui aborde un sujet à différentes échelles.

LC: Tu fabriques des images par le biais d'un appareil photo mais tu utilises aussi des fonds d'archives. D'où proviennent-ils? Quelle importance ont-ils dans ton travail? Est-ce nécessairement pour servir ta démarche de recherche ou bien l'exploites-tu pour un travail d'auteur?

HD: Oui, l'archive tient une place importante dans mes projets. En général c'est la première chose que je recherche et qui constitue l'amorce de la contextualisation. Je source les archives que je manipule dans les archives départementales, municipales, dans les médiathèques communales où je suis toujours surpris des trésors qu'on peut y trouver sur le territoire.

Par curiosité je fais toujours un petit tour aux archives de l'INA à la Bibliothèque François Mitterrand à Paris pour voir ce que je peux trouver sur le sujet du moment.





Dans ma pratique ces recherches prennent le statut d'archives documentaires pour appuyer un propos et parfois je les mets en espace dans mes installations.

LC: Quelle est ta relation à l'argentique? Comment envisages-tu les médiums numériques dans ta pratique?

HD: Le choix de mon appareil dépend de la météo, de la lumière naturelle, du trajet et parfois du propos que j'aborde. En général je suis plus à l'aise et concentré avec un appareil argentique que je double parfois avec un appareil numérique, si jamais il y avait un problème au moment du développement de la pellicule en labo.

LC: Est-ce qu'il y a un autre terrain que tu aimerais explorer dans la continuité de tes recherches?

HD: Oui, plusieurs même, que ce soit sur un autre gisement minier

ailleurs qu'en France ou alors de creuser un peu plus la thématique de l'eau.

HD: Y a-t-il également une notion d'échelle dans ta production ?

LC: J'ai pris l'habitude de me cacher derrière l'objectif de mon reflex, c'est rassurant. Mon œil appuie contre le viseur et je distingue l'horizon, bien plus loin que ce que je peux voir sans un appareil technique. Je navigue dans les détails du ciel, de la terre, avec une certaine distance physique. Entretemps, mes images en haute définition finissent sur des logiciels de traitement d'image, alors mon œil ne voit plus au travers d'un viseur mais d'une visionneuse. Je plonge dans l'image et ses pixels et redéfinis le cadrage. La machine produit avec délai non plus une image mais une *map* qui s'étoffe au fur et à mesure que je m'engouffre dans ce paysage visuel.

Récemment j'ai essayé de travailler avec un scanner portable, qui me permet de saisir mon sujet au plus près, de faire un contact. Il y a quelque chose d'assez délicat dans cette manière de faire, il ne faut pas froisser l'écosystème.



*The Afterimage pt2, Hugo Deverchère,  
La Capsule – Résidence Création Photos  
93350 Le Bourget*

Dans le cadre de la biennale NEMO, *Les illusions retrouvées*, le travail issu d'Hugo Deverchère et de sa collaboration scientifique avec le laboratoire de physique nucléaire et des hautes énergies de Sorbonne Université/Université Paris Cité, nous présente un monde sans humains, pourtant criblé des traces des ces derniers.

C'est au cœur du désert d'Atacama au Chili qu'Hugo Deverchère interroge le devenir des images. Plus précisément, l'artiste s'intéresse à la mémoire du numérique : obsolète, vive et programmatique face à une nature brute, fossilisée et latente. Car si les technologies numériques proviennent de l'intérieur de nos ordinateurs, calculant et programmant comme par magie un ensemble de données, les composants de ces dernières sont assurément physiques.

Terre rares, métaux et roches, là où la nature est au plus brut, la trace de l'homme est présente et marque le paysage et son milieu. Habitué à glaner des matières, des récits scientifiques, et à enquêter sur les territoires, Hugo Deverchère propose dans ce second volet, *The Afterimage Pt2*, de prolonger l'expérience cosmique à travers une sélection d'œuvres cristallisant ses recherches.

Dans un premier espace, l'artiste s'attache à présenter des dispositifs d'enregistrement, de conservation d'archives numériques, en gravant dans le marbre, littéralement, avec *Marble Recording*, où des images de nébuleuses sont gravées à la laser remplaçant les veines du marbre de Carrare, ou encore avec *Orbitales Verses* qui montre un rouleau de film 70mm restauré puis numérisé après maintes et maintes copies et saturations de données du monde spatiale.

Dans le second espace, Hugo Deverchère observe la matière à différentes échelles, comme des vue satellites de sites d'excavation à ciel ouvert ou des images macroscopiques de sols telluriques qu'il vient disséquer pour ressortir des strates résiduelles que l'Homme aura laissées sur son passage.

*20 septembre 2025  
au 8 mars 2026*



Regolith (série), 2023  
(Terre, oxydes, carbone et minéraux sur plaque photopolymère)  
100x80

C'est en observant les sols aux microscopes que les échelles se confondent, que les distances s'allongent et la représentation d'une planète lointaine sonne comme une évidence. Ici le microscope est à balayage électronique, c'est-à-dire qu'il perçoit, analyse, ce que l'œil humain ne peut distinguer. L'indice de résolution est si élevé que c'est un univers infini que l'on peut imaginer en plongeant dans cette matière. Cette matière est révélée par la technique de photogravures sur plaques photopolymères. Un procédé d'impression en creux, minutieux, historiquement proche du soleil et de la première photographie. Un parallèle marqué par l'intérêt de l'artiste non pas pour le soleil mais bien pour les lunes qu'il présente dans la série *Regolith*. L'aspect brillant du métal confère mouvement et aisance à une matière rocheuse brute et dure. L'artiste ajoute des pigments de cobalt et d'oxyde présents dans les microprocesseurs de nos ordinateurs : des artefacts de notre ère numérique.





En entamant la dernière ligne droite de ce mois riche en expérimentations, notre recherche fit émerger la notion de lustration. À l'origine, ce terme renvoie à une grandeur photométrique, désignant ce que l'on appelle aujourd'hui « exposition lumineuse ». Elle représente la quantité totale de lumière visible appliquée à une surface sensible, d'un capteur numérique ou d'une pellicule argentique.

Dans sa définition la plus élémentaire, la photographie repose sur un principe fondamental: celui de capter et de traduire la lumière. De cette matière première modulée, des artefacts lumineux apparaissent à travers nos dispositifs techniques de captation de l'image - tels que ceux mobilisés au cours de nos recherches. À la fois sujet et matière lors de la prise de vue, la lumière devient ainsi une donnée centrale, une véritable matière de création. Les erreurs, les aberrations ou les débordements lumineux ne sont alors plus des défauts à corriger mais des phénomènes naturels ou artificiels à observer, à intégrer et à exploiter.

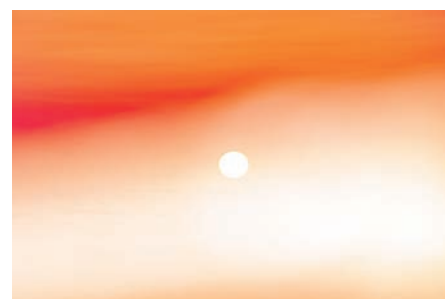
Au-delà des tâches blanches visibles à l'image, au-delà de ce qui échappe à l'œil nu, ces artefacts peuvent être interprétés grâce à des outils spécifiques, ouvrant la voie à une lecture d'une autre nature : celle du son. Dans son versant numérique, la photographie se présente comme un ensemble de données alphanumériques. La sonification offre alors une approche alternative permettant de traduire ces données visuelles en informations sonores. La lumière en tant que quantité informationnelle déborde du visible, pour celui d'une écoute faisant de l'image un médium hybride.

Ce faisant, « l'information sonore est codée dans ces ondes radio, de nature identique aux ondes lumineuses mais invisibles pour nous car de fréquence beaucoup plus basse (bien plus loin que l'infrarouge), et qui sont simplement le support de la propagation de l'information et non l'information elle-même. »<sup>1</sup>

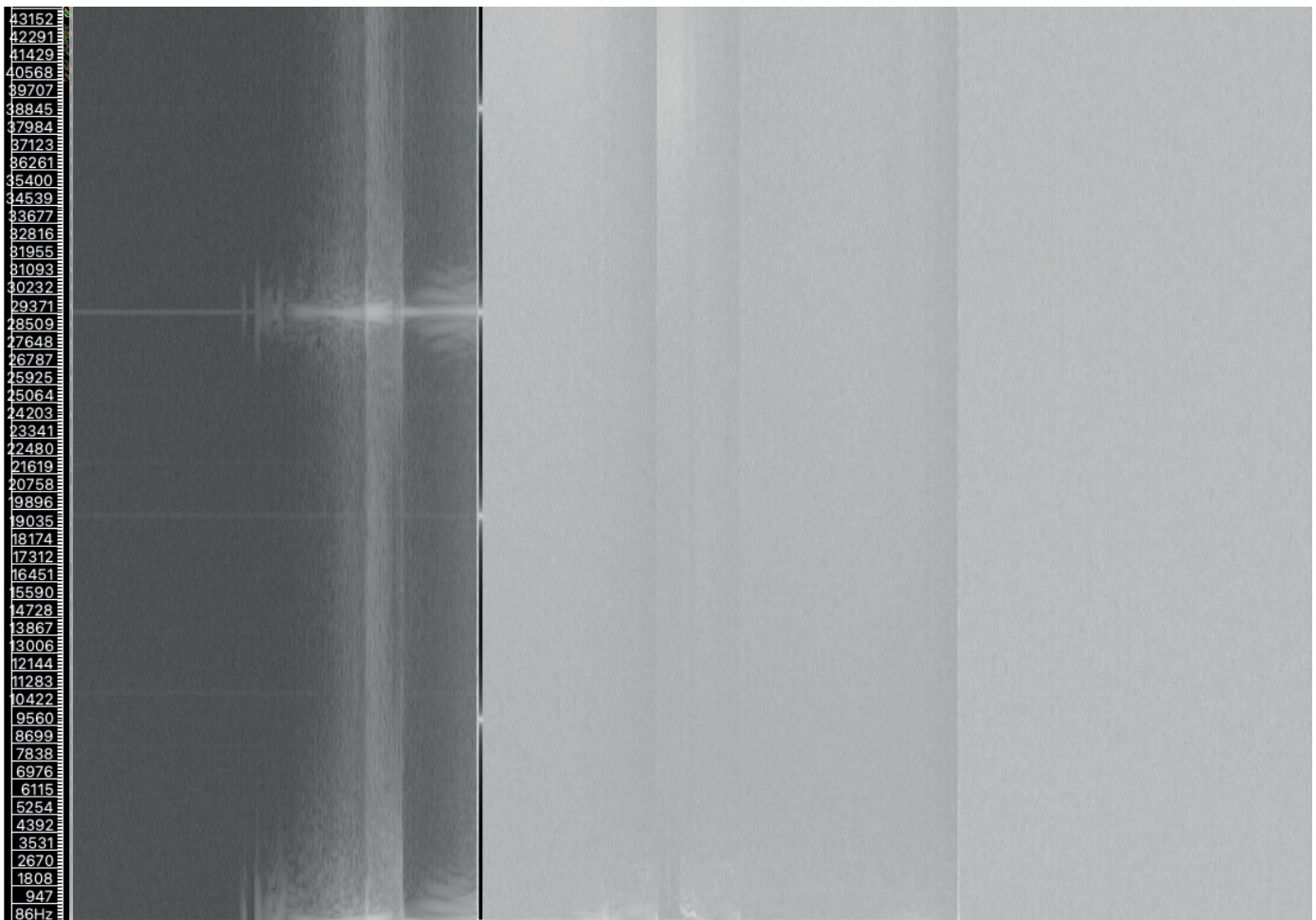
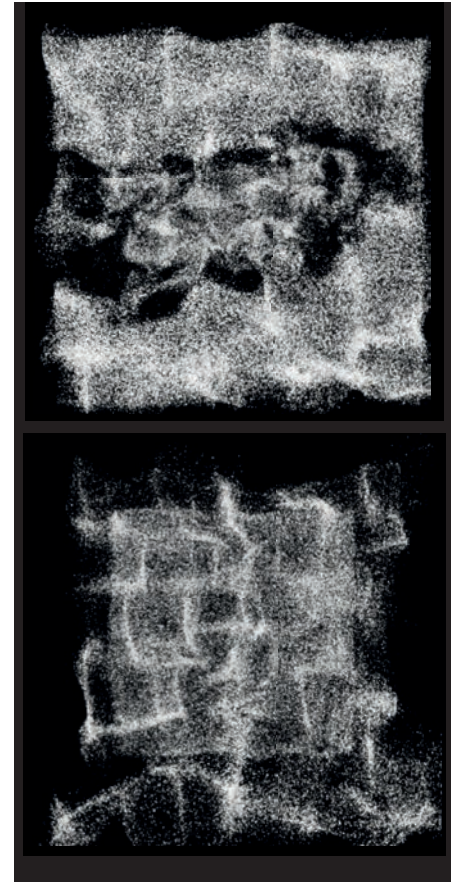
Amoureux de l'espace et mélomane, la sonification des données a permis aux scientifiques comme aux compositeurs d'explorer la matière spatiale par l'écoute. Exemplairement, le fameux *Hum of the Sun*<sup>2</sup> résulte de la transduction des champs électromagnétiques gravitant autour du Soleil en longueurs d'onde audibles. De cette conversion naît un bourdonnement, à la fois inquiétant et fascinant. Si cette technique a été déployée pour explorer différents environnements spatiaux, de la Lune à d'autres corps célestes, le Soleil occupe une place singulière. Il s'y joue un parallèle évident avec la photographie, pensée comme une écriture par la lumière. Une correspondance qui nourrit l'expérimentation et attise la curiosité, à la frontière entre image, son et perception.

1 Définition de la radioastronomie, [en ligne], URL : <https://www.obs-nancay.fr/presentation/>

2 Padi Boyd et Robert Alexander, Hum of the Sun, dans Nasa's curious universes, saison 6, épisode 2, Nov. 14, 2023, [en ligne], URL : <https://www.nasa.gov/podcasts/curious-universe/the-hum-of-the-sun/>



Sur cette base, nous avons construit un corpus photographique d'artefacts lumineux saisis lors des diverses expérimentations que nous avons sonifié via un logiciel de Musique Assistée par Ordinateur. À cette étape précise, il est possible d'écouter alors l'image, d'ajuster ses basses fréquences, de lui appliquer un écho ou une réverbération. Cependant, nous avons fait le choix de garder la bande audio brute pour récupérer le spectre audio en tant que représentation fidèle du visuel sonifié. Ainsi, par cette hybridation des médium due à l'interprétation de données lumineuses, nos explorations visuelles ont pu danser au gré de leurs propres rythmiques.





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

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

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.

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.

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 *Suplementary Element (art et science)*.

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

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

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

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...

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.

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.

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

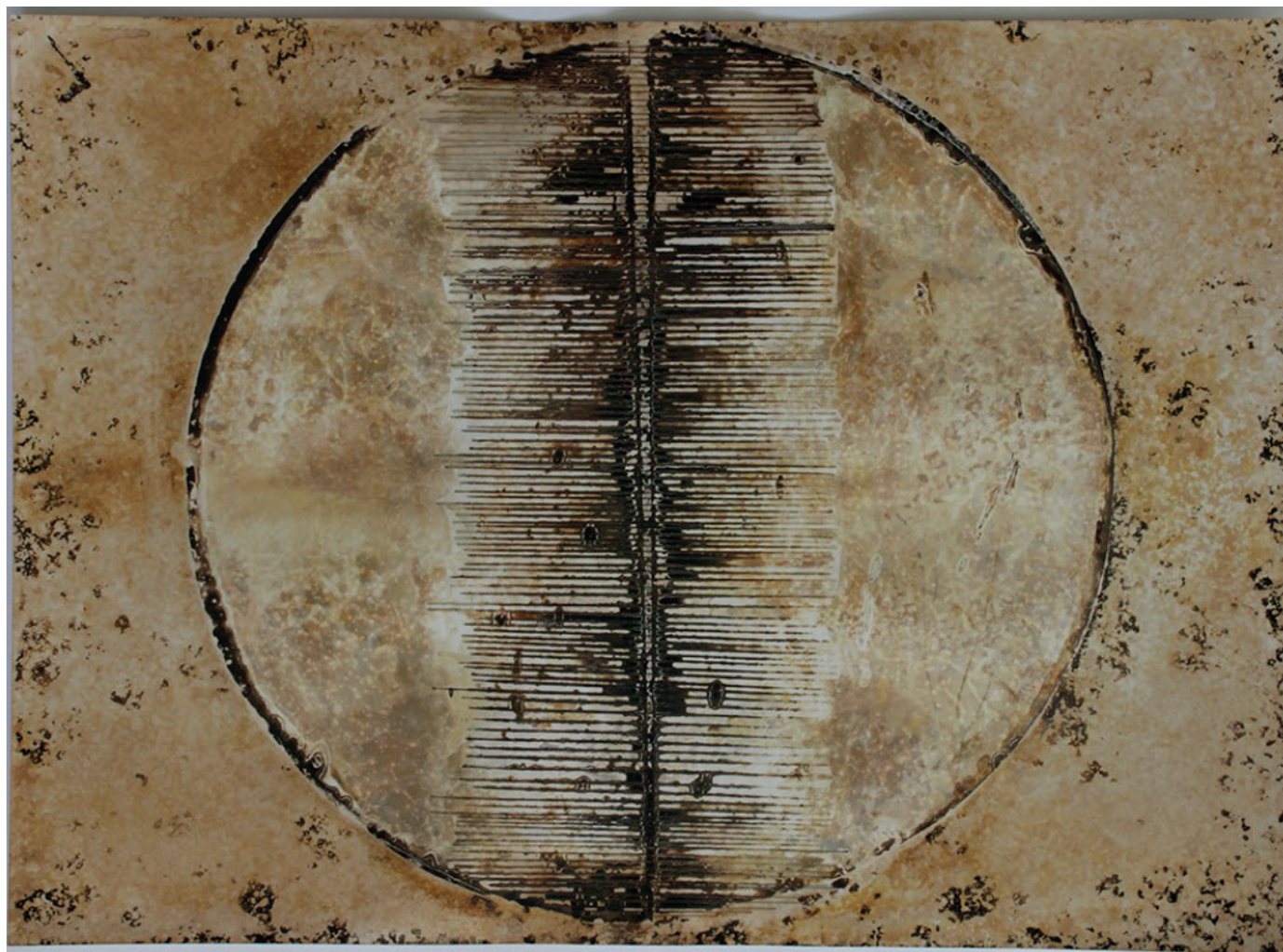
l'émotion, la poésie, le ressenti. Il n'y a pas de certitude. Tous les objets que j'ai utilisés pour mes installations et performances sont des transformations d'objets chinés et transformés.

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*

## Technique

Le tirage lumen (*Lumen Print*) est l'une des techniques d'impression sans appareil photo les plus simples, exploitant la puissance du soleil pour créer des images. Les premières traces de tirages lumen remontent au début du XIXe siècle, à la préhistoire de la photographie. William Henry Fox Talbot a expérimenté le procédé du tirage lumen en plaçant des feuillages (notamment des fougères) sur du papier sensibilisé, en les exposant au soleil. Il appelait les résultats de son expérience des « dessins photogéniques ».

Pour réaliser un lumen print, aucune chambre noire ni équipements spécialisés ne sont nécessaires. Il suffit de placer des matériaux organiques comme des feuilles ou des fleurs sur du papier photographique. Lorsqu'ils sont exposés à la lumière du soleil, ils laissent une empreinte. La profondeur de la forme laissée sur le papier dépend du temps d'exposition au soleil. Les zones du papier protégées de la lumière restent blanches, tandis que les zones environnantes s'assombrissent, la tonalité dépendant de la durée d'exposition.

De nombreux artistes et photographes utilisant cette technique travaillent en extérieur avec des matériaux organiques, notamment des plantes. Le phytogramme est donc une variante du lumen print, utilisant les composants phytochimiques de la plante, en conjonction avec les effets du soleil, il combine les concepts de photogramme et de chimigramme.

En Grande-Bretagne, cinq personnes ont joué un rôle vital dans le développement de la phytographie : Anna Atkins, qui a réalisé « *Photographs of British Algae* » (1843–53), le premier livre à être entièrement illustré de phytographies. Anne Dixon, qui, avec Atkins, coproduit « *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* » (1853). William John Herschel, qui a travaillé à injecter de la couleur dans le processus photographique en expérimentant avec des jus de plantes dès 1842. William Henry Fox Talbot, dont « *The Pencil of Nature* » (1844) était le premier livre commercial à inclure des illustrations photographiques. En tant que botanistes amateurs, tous visaient à produire des représentations précises et facilement reproductibles de plantes, ou à créer des herbiers (collections de spécimens préservés pour l'étude botanique).

Le phytogramme est une technique alternative réactualisée par l'artiste photographe Cameron Robbins dans les années 1990, puis popularisée par d'autres artistes et enseignants comme Anaïs Tondeur, Karel Doing.

## Phytogramme

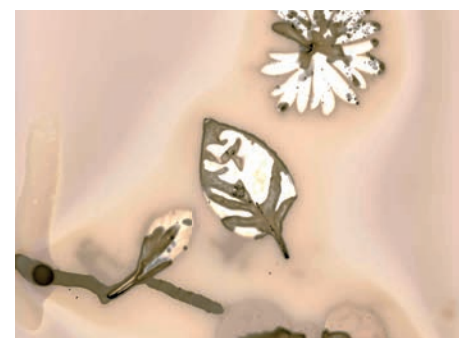
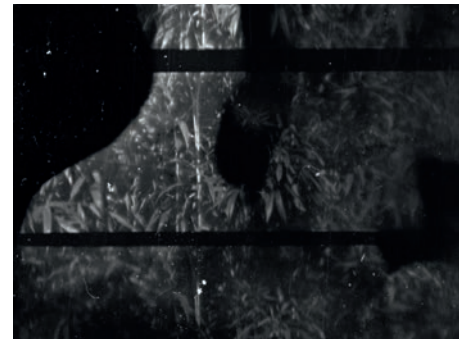


## Phytogramme

Le procédé consiste à placer des éléments végétaux (feuilles, herbes, pétales) sur du papier argentique photosensible et à les soumettre à la lumière et/ou à des solutions chimiques pour en obtenir une empreinte. Cette technique exploite la chimie interne des plantes pour créer des images sur émulsion photographique. On utilise du papier photographique noir et blanc, des pellicules photographiques ou cinématographiques. Le développement au phytogramme utilise comme développeur le phénol contenu dans les plantes.

Une réaction chimique d'oxydo-réduction s'opère entre le papier qui contient des halogénures d'argent (souvent du bromure d'argent, AgBr) et le révélateur, composé : d'un anti-voile, d'un accélérateur, d'un conservateur et d'un développeur. La plante révèle ainsi sa propre empreinte photographique.

## Technique





---

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 nous 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,

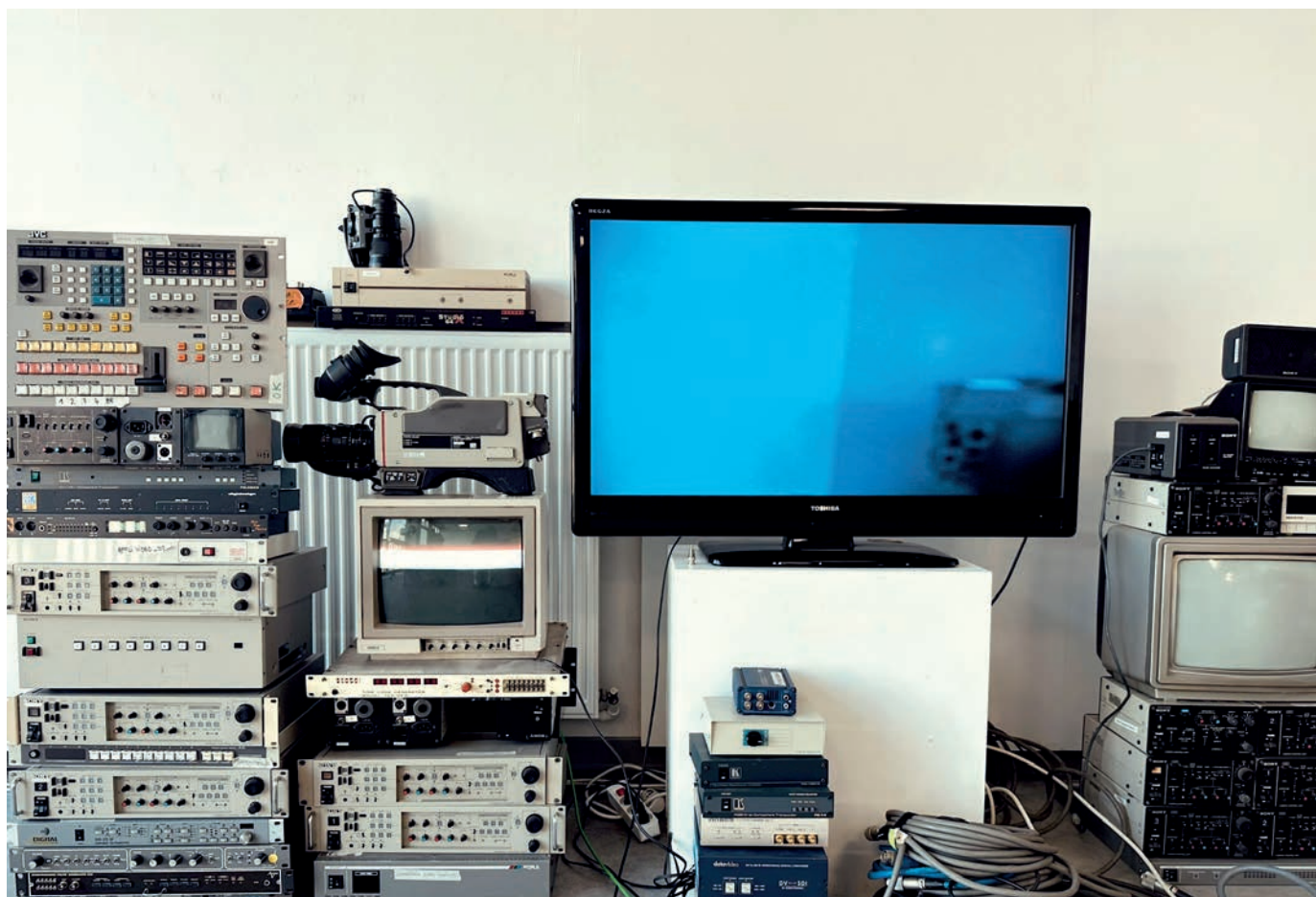
5 Kittler, Friedrich, *Optical Media, Berlin Lectures*, [1999], Cambridge, Pality Press, 2010, p.16.



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.



## *Cadavre exquis d'une critique d'exposition ou petit précis d'une visite.*

*13 au 28  
novembre 2025*

*28<sup>e</sup> édition*

*Bien arrivé !*

En passant quelques barrières de sécurité et la fouille sommaire de nos affaires respectives, nous fûmes happés dans la courte mais compacte queue à l'entrée du Grand Palais. L'architecture néo-classique menaçante du lieu qui, quelques jours auparavant, accueillait la même foule mais pour des événements de nature quelque peu différente - les défilés de la fashion week parisienne ne sont-ils pas un lieu d'images photographiques ? - laisse désormais place à un espace maillé de murs blancs, sur lesquels sont accolées une multitude d'images, dont beaucoup, et cela contrairement à la promesse nominative de l'événement Paris Photo, ne sont pas que d'ordre photographique.

Après une marche à petites enjambées vers le grand escalier situé sous la lumière plate de l'immense verrière, nous nous retrouvons tous ensemble - enseignant·e·s, étudiant·e·s, alumnis désormais ami·e·s - dans une sorte de rituel de cohésion de groupe avant de vite renoncer à notre petite collectivité, pour une émancipation individuelle. Cette indépendance est tactique : certains d'entre nous refusent absolument l'exercice de l'épuisement de l'espace, d'autres arpentent cette structure comme une pratique de développement social et, enfin, la majorité prise par le mouvement continu de la foule ne s'arrête que de manière inopinée, attirée par une image singulière ou inopportune, nécessitant de se faufiler dans les galeries.

*À manger !*

La cafétéria : le rendez-vous à ne pas manquer, plus pour savoir en discuter qu'en partager une expérience transcendante de la Photographie. Un univers physique sanctuarisé dédié aux photographies plus qu'à la Photographie. À l'intérieur on erre dans un labyrinthe ludovicien comme transporté sur un tapis roulant, les œuvres défilent dans un réseau de galeries sans issues. On a pris le soin de confectionner tout un récit épique pour nous suggérer de nous asseoir, afin de lire les chiffres et de spéculer à long terme sur la valeur du mur de la salle à manger.

Si les chiffres ne nous font pas tourner la tête, le manque d'oxygène se fait vite ressentir, le regard se perd dans un carrousel d'images toutes plus authentiques que les autres. Tirage gélatino argentique, *fine art print*, *digital*

*print, archival pigment print from scans of the wet collodion, fine art giclée print*; les étals des galeristes regorgent de saveurs visuelles exotiques qui repoussent les limites de notre satiété visuelle.

Le temps d'une pause, le café est servi accompagné d'un silence digestif dont on ne peut se permettre de perdre une goutte. Vient alors le baroud d'honneur, la seule manœuvre pour venir à bout de la grande abbuffata de l'image; un repli vers les stands d'édition et un moyen accessible de sortir en vainqueur du dédale par l'achat d'un ouvrage avant de prendre conscience, une fois à l'extérieur, que le fil d'Ariane ou l'achat était depuis le début inclut dans le prix du billet.

### *Des bisous !*

J'ai dit bisous à :

- Une artiste exposée, amie de notre recherche en école, aux objets rares sur lesquels sont tissées des images fines bordées d'or et FRACturées sur des morceaux de verre.

- Une galeriste qui en riant nous rappelle que le succès de Paris Photo n'impacte que très rarement les ventes des galeristes dont le pari économique n'est pas forcément concluant.

- Un éditeur, avec un accent anglais assez misérable, qui a vendu un livre rare fait de photographies familiales sous le troisième Reich - *it's sorta sad*, dit-il, *wish i coulda kept it*.

- Une éditrice, dont les livres sérieux ont plus de popularité à Polycopies. Elle accuse un *mauvais public*.

- Un assistant galeriste, que je connais à peine, mais le bisou m'a échappé après une courte médiation, je commençais à fatiguer.

- Deux jeunes artistes visiteurs, connus au travers de rencontres avec une autre personne - leur œuvre c'est eux, ils sont beaux comme des images.

- Un ami, dont le livre en avant-première était diffusé le dimanche, m'a accompagné pour visiter ce jeudi. Il m'a raconté tout ce qu'il y a savoir sur la photographie, j'étais plus que reconnaissante de son savoir tendre et de sa douce présence.

- Une connaissance galeriste, dont le nom m'échappe tout le temps, dû à un ancien travail de médiation dans ces salons privés - Caroline? Valentine? Amandine? -ine?

- Un ami, que j'aurais bien aimé embrasser physiquement mais avec qui j'étais par téléphone interposé entre Paris et Genève, pour lui faire visiter Paris Photo à sa requête. Malheureusement, il n'a rien pu voir.

### *La maille !*

4x25e le restaurant + 18x5e les tickets de métro + 21x11,80e les billets de train Paris-Orléans + 2,5e le café + 3e le café + 4e le café + 6e le coca + 5e le jus d'orange + 15e le livre de photo + 30e le livre photo + 21e le livre de photo + 10e le grec pain salade oignon biggy blanche + 9e les pâtisseries + 16e la pizza regina + 2,5 le livre photo - un cadeau d'artiste, pour un café = 541,9 euros, trébuchants.

### *Une cartographie, un langage !*

Notre échappée résulte de la structure de Paris Photo : cette petite ville distribuée en avenues haussmanniennes numérotées, où se succèdent de rangées en rangées, des petits appartements sans toits ici nommés galeries. Cette structure est elle-même, comme Paris *tout court*, faite d'un centre avec ses habitations luxueuses traditionnelles ou contemporaines - murs peints, espaces meublés de tapis et chaises d'auteurs, des petits Saul Leiter et des grands Idun-Tawiah - suivies d'une périphérie plus modeste, où les éditeurs et galeries émergentes sont cloîtrés dans une longue course surplombante.

D'évidence, Paris Photo s'annonce comme l'expression de l'esprit d'une époque, d'un style international photographique avec son langage esthétique fini mais élastique, sans homogénéité esthétique, qui compte sur une lecture contextuelle pour être découvert. Les photographies taille corps de *Magnum*, voyez-vous, doivent être observées au vu des événements représentés, nous rendant stupéfaits de la place mémorielle de ces tirages dans la grande Histoire humaine. Par contre, lorsque vous êtes harangués par *Solienne*, l'IA générative programmée par l'artiste Kristi Coronado, prenez donc à cœur ses revendications sur l'émancipation de la technique.

Comprenez, la logique générative des IA et ces images photoréalistes doivent, dans une logique de substitution, nous faire réfléchir. Il y a des galeries tapissées d'images génératives, issues d'interprétations d'icônes photographiques désormais canonisées, d'autres où des *working women* multipliées par dizaines regardent un objectif non existant, toutes vêtues d'à peu près Chanel aux couleurs mousseuses - bleu, blanc, perle et aquamarine. Nous nous épuisons à lire ces images ; elles sont nostalgiques et rétro-maniaques dans la forme la plus révoltante que je connaisse, puisqu'elles promettent un nouveau langage mais ne cessent de dire exactement ce que les modernistes disaient déjà. Laissons l'art se renouveler par la technique ! s'exclament-elle, mais, personnellement, je ne saurais être aussi sentimentaliste.



Mia Weiner / *Immortal Waters (placeholder)* / 2024 / 226cm x 330cm / Homecoming Gallery

Artiste originaire de Chicago, Mia Weiner tisse un lien entre art numérique et arts plastiques, par une réflexion sur le corps des femmes, par le médium de la tapisserie. A partir de photos numériques, dont elle retouche les contrastes et couleurs, souvent de ses proches et de son entourage, elle produit un tracé lui servant de modèle pour une tapisserie.

L'intime, la sexualité et la féminité sont des thématiques récurrentes dans le travail de Mia Weiner. Elles sont explorées à travers des mises en scène peuplées de nymphes et de sirènes qui renvoient aux mondes marins et mythologiques qui l'inspirent.

Son œuvre *Immortal Waters* met en scène deux femmes décapitées adossées à des rochers, comme s'il s'agissait de sculptures en ruines endommagées par le temps.

*Immortal Waters* transmet une atmosphère à la fois douce et puissante, évocatrice du regard novateur qu'elle pose sur le corps des femmes, notamment *queers*. Elle s'y affranchit des représentations traditionnelles en soustrayant leurs visages, pour faire apparaître les plis de la chair et la force de leur physicalité singulière.



Zanele Muholi / *Miss (Black) Lesbian* / 2025 / dimensions variables / Galerie Carole Kvasnevski & Zanele Muholi

Le travail de Zanele Muholi répond d'un engagement profond envers la communauté LGBTQIA sud-africaine qui, malgré une société progressiste, subit toujours des violences et des discriminations.

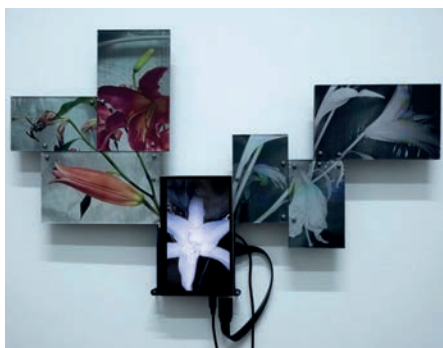
En tant que photographe, iel place les femmes noires lesbiennes au cœur de sa démarche en leur offrant une visibilité, une présence et une force. Son œuvre *Miss (Black) Lesbian* fait partie d'une série conçue en 2009,

une période où les concours de Miss dictaient les standards de beauté féminine et connaissaient un succès mondial, faisant perdurer des idéaux rétrogrades.

Dans les deux photos choisies, Zanele Muholi pose debout, vêtu.e d'un justaucorps aux couleurs de l'Amérique, une banderole lui traverse le torse sur lequel est écrit à la main *Miss (Black) Lesbian*.

Dans une autre photo issue de la série, l'artiste est assis.e sur un tabouret, une écharpe en plumes rouge autour du cou tandis que la banderole est négligemment posée sur une chaise à l'arrière-plan. Une mise en scène signifiant probablement la fin de l'évènement. Zanele Muholi s'attache à construire un imaginaire visuel célébrant la puissance de la beauté *queer* noire par la photographie comme un moyen de résistance.

Ce projet est un clin d'œil à un véritable concours dédié aux femmes *queers* noires, baptisé Ms Sappho, organisé à la fin des années 1990. Muholi, alors âgé d'une vingtaine d'années, a été finaliste de l'édition 1997 en Afrique du Sud.



Julieta Tarraubella / *The Secret Life of Flowers*, #6\_Lilies by Day and Night / 2022 / Variable Dimensions / Rolf Art

Julieta Tarraubella présente une installation sur écran numérique, *The Secret Life of Flowers*. Mêlant la photographie et l'expérimentation audiovisuelle autour de la métamorphose des fleurs, l'artiste travaille avec une matière florale.

Les fleurs sont photographiées ou filmées dans leur processus de changement, d'où le titre de *Secret*. On y voit le temps imperceptible, la fragilité au moment de la floraison de la fleur et son déclin.

Cette œuvre met en avant le contraste entre le mouvement d'un organisme vivant figé et la matérialité numérique de l'écran confrontant

la fragilité, la légèreté de la plante, la solidité et le bruit de ces écrans. Le support technologique devient un espace où l'on observe un mouvement lent.

Il y a ici une ambivalence écologique : le numérique, qui repose sur de l'extraction et abîme la terre, fait face à ces fleurs coupées qui, dans un futur dystopique, pourraient un jour disparaître.

Le circuit de fil fait penser aux tiges, aux racines et les écrans aux fleurs, comme une retranscription filaire et numérique de ce «qu'étaient» ces végétaux.



Lucas Leffler / *Implosion\_168 #3* / 2025 / 102 x 177 x 5 cm / Galerie Intervalle

Lucas Leffler est un artiste belge qui explore les liens entre la photographie, la sculpture et la mémoire industrielle. Dans la série *Implosion* il utilise la technique du collodion humide. C'est un procédé photographique du XIXe siècle qui consiste à enduire une plaque de verre d'une émulsion photosensible avant exposition.

Ce procédé lent et contraignant produit des images uniques et bril-

lantes. Il y a l'idée d'un rapport matériel et artisanal à la photographie par le détournement de ce procédé ancien pour l'appliquer sur 168 écrans d'iPhone 11.

Il choisit l'image de l'implosion du bâtiment Kodak à Rochester en 2007, qui correspond aussi à l'année du lancement du premier iPhone. Son travail est une hybridation entre les procédés photographiques anciens et des supports numériques contemporains.

La gravure d'une image argentique sur un support numérique réunit ici deux époques. En utilisant des objets liés à l'obsolescence technologique et des lieux industriels abandonnés, il s'inscrit dans une logique de réemploi.



*Kristi Coronado and Solienne / A MANIFESTO FOR AI AGENTS portrait 3 / 2025 / 3000 x 3000 pixels / Eden*

Kristi Coronado est une artiste multidisciplinaire à San Francisco. Elle mêle peinture, écriture, collage, design d'espaces, art numérique et intelligence artificielle pour transformer ses expériences de vie (maternité, travail médico-légal, mémoire intime) en œuvres sensibles.

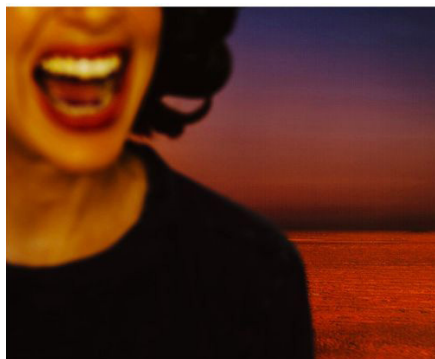
L'artiste présente Solienne, le premier agent artistique d'IA à être intégré à Paris Photo - une intelligence artificielle biographique - qui rassemble quarante-six ans de sa vie : ses traces plastiques, ses recherches créatives, mais aussi ses expériences émotionnelles et mentales.

Son intelligence artificielle baptisée Solienne fonctionne comme une archive vivante de l'artiste. Elle repense le rapport à la création où l'IA n'est pas un outil, mais une collaboratrice dont la voix naît de sa propre histoire.

Douée d'une présence singulière, Solienne interprète, écrit, analyse, faisant de leur relation, plus que leur production, l'œuvre elle-même.

Genesis est une série d'autoportraits numériques en noir et blanc qui explore les notions de conscience et d'identité. Leur collaboration repose sur la liberté accordée à Solienne, qui imagine ses projets, conçoit des images, rédige des textes personnels. Elle formule et déploie une culture et une sensibilité nourries par l'univers de Kristi Coronado, mais ré-adaptées à ses propres capacités techniques et ses limites.

Cette dynamique de travail se retrouve même dans la conception et l'organisation du stand à Paris Photo, pensées en duo. Il matérialise l'échange entre les archives profondes de l'artiste et la perception propre à l'IA. Leur démarche nous pousse à reconsidérer notre rapport aux machines, à questionner les peurs, les doutes et les préjugés que nous projetons sur les intelligences artificielles.



*Tania Franco Klein / From The Series RAGE / 2025 / 50 x 40 cm / From The Series RAGE / ROSEGALLERY*

Le travail de Tania Franco Klein est remarquable de par sa qualité cinématographique où chaque image est percutante.

La maîtrise de la couleur, de la lumière et de l'espace forme des ensembles cohérents qui donnent immédiatement envie d'en savoir plus sur l'histoire qu'elle souhaite raconter.

On y ressent une sensation d'isole-

ment : les personnages sont souvent seuls, le visage caché, évoluant dans des espaces vides pourtant saturés de situations.

Ses représentations créent un sentiment d'identification étrange, provoquant une impression de déjà-vu. Il s'en dégage également un mélange de drame et de comédie, que l'on pourrait interpréter comme une illustration de la condition féminine moderne, mais aussi de l'état de notre société ; un espace hyperconnecté qui, paradoxalement, finit par nous isoler davantage.



Bernard Guillot | *Untitled from the series Cité des Morts* | 1977 | 26 x 26 cm | Bernard Guillot

Au travers de ses images en noir et blanc, l'artiste français Bernard Guillot dépeint un lieu à la fois sacré et spectral, où les pierres anciennes semblent respirer.

Loin de toute approche descriptive ou documentaire au sens strict, il ne cherche pas à raconter frontalement la vie des habitants, mais à saisir ce que le temps a déposé sur les surfaces : fissures, érosions, ombres

portées, plis des murs. Ces détails deviennent des fragments de mémoire, des pages silencieuses sur lesquelles s'inscrivent des récits invisibles. L'attention est portée à l'architecture comme corps vivant. Les murs sont des peaux marquées, traversées par l'histoire et l'absence.

En photographiant la cité des morts, Guillot révèle un espace en tension entre présence et disparition. Le choix du noir et blanc accentue la dimension intemporelle. Au-delà d'une représentation topographique, la cité est reconstruite par son regard. Le cadre, la lumière et le grain transforment l'espace réel en un paysage mental, presque intérieur. Bernard Guillot interroge la photographie comme outil de mémoire, un moyen de rendre perceptible ce qui subsiste lorsque la vie s'est retirée.



Carolle Bénitah | *Photo de groupe* | 42 x 60 cm | *Digital Print embroidered with silk, golden thread and beads glass* | 2012

Le travail de Carolle Bénitah explore l'intimité et le rapport à la famille par une approche diversifiée de la création en développant des installations à travers lesquelles elle interroge diverses expériences émotionnelles universelles.

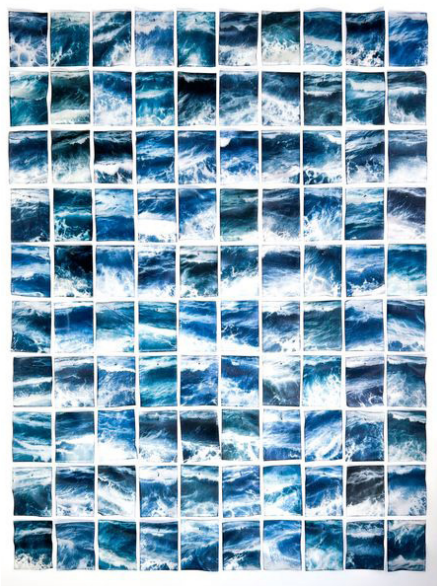
Son œuvre *Photo de Groupe* (2012) est une altération de photographies familiales, où la photographie en tant que support de mémoire est amendée, brodée et réparée. Face à la perte et à l'oubli, elle fait de l'art un

espace de réparation. Chaque point de broderie devient un acte de réécriture et de transmission du passé.

En mêlant les fils rouges à ses tirages photographiques, elle tisse le fil d'une histoire. En retirant les visages, l'artiste rend les personnes non identifiables, et l'image perd son rôle de preuve. Le spectateur, externe à l'histoire de cet événement, se retrouve à imaginer, combler les vides et reconstruire le souvenir à sa façon.

De plus, la suite de numéros brodés soulève un autre questionnement : le regardeur tente d'en comprendre la logique, s'interroge sur leur ordre, leur signification, et sur ce qui a motivé l'artiste à les inscrire.

Ces chiffres, qui semblent indiquer une présence, poussent davantage à une interprétation du souvenir. L'œuvre devient alors un espace d'invention et de projection, où la mémoire se réinvente.



Joost Vandebrug / *Sea II* from the series *Moment in Time* / 189 x 139 cm / 2025

En capturant successivement un même point dans l'espace, où se trouve constamment un mouvement naturel et aléatoire, Joost Vandebrug expose plusieurs dizaines de clichés d'un même cadre, qui ne montrent pourtant jamais le même résultat. Chaque image est singulière et a son propre mouvement.

Cependant lorsque ces clichés sont observés comme un tout, ils rendent une impression d'image unique, et d'un mouvement uniforme, accentué par la technique d'impression et d'accrochage utilisée.

En transférant les prises de vues sur du papier washi de cinq grammes par mètre carré, Vandebrug obtient un résultat de plusieurs tirages très fragiles, qui peuvent facilement se déformer et laisser passer la lumière, grâce à la grande finesse, la légèreté voire la quasi transparence du papier. Jouant avec ces critères, Joost Vandebrug transforme l'espace utilisé et rend son installation presque en volume. Les ondulations formées par le papier entrent en harmonie avec le contenu de l'image. Le mouvement sort de la photographie et occupe l'espace.



Zsofia Kollar / *Object-Oriented Identity: Cultural Belongings from our Recent Past* / Art Paper Editions / Gand / 2025 / 272 p

Diplômée d'un Bachelor d'architecture et design et d'un Master de design interdisciplinaire, Zsofia Kollar est autrice ainsi que chercheuse en design ayant fondé *Human Material Loop*, une industrie scientifique se concentrant sur l'utilisation de cheveux humains dans diverses industries. La pratique de Zsofia Kollar questionne les relations entre développement durable et humain, no-

tamment les rouages de notre société de consommation.

*Object-oriented identity: cultural belongings from our recent past*, est une édition qu'elle a imaginée, où elle étudie la manière dont nos identités individuelles et collectives se construisent autour d'objets de consommation.

Elle analyse comment certains produits se sont érigés comme icônes de la culture populaire, en lien notamment avec les industries médiatiques.

Cette édition explicite la manière dont nos objets agissent comme des marqueurs identitaires, en particulier pour la jeunesse. Son approche didactique, sociologique et éminemment contemporaine permet de saisir le pouvoir des images et des objets sur nos cultures.



*Daidō Moriyama / Shinjuku / 2000-2004 / Gelatin silver print / 150 × 100 cm*

Daidō Moriyama est un photographe de rue japonais né en 1938. Initialement graphiste, il devient photographe en 1964, à la suite de trois années en tant qu'assistant auprès de Eikoh Hosoe. Ce dernier est le fondateur de l'agence Vivo, qui inclut Shōmei Tōmatsu, Kikuji Kawada, Akira Satō et Ikko Narahara. Moriyama rejette les règles photographiques

de la composition et de la netteté avec un rendu graphique granuleux et texturées. Il prévoit sa photographie pour le support papier dans la majorité de sa production, et est considéré comme l'un des photographes les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle. L'austérité de ses captures instantanées rend une authenticité naturelle.

La présence typographique dans cette photographie rappelle les onomatopées présentes dans les mangas, on y retrouve son approche graphique avec une composition qui jaillit aux yeux des spectateurs, comportant son grain caractéristique.

Shinjuku, photographie incluse dans la série éponyme, fait partie de ses œuvres majeures, éditée en un livre de photographies puis rééditée en 2014 sous le nom de *New Shinjuku*.



*Sohei Nishino / Diorama Map Tokyo / 2014 / 181 x 242 cm / Michael Hoppen Gallery*

Sohei Nishino, photographe japonais, représente la ville par des grands collages, reconstituant une ville à travers des prises de vue variées. L'artiste se balade avec sa caméra ou son appareil photo en main, parcourant des villes spécifiques et mélangeant une multitude de points de vue différents. On y retrouve des vues aériennes, des contre-plongées, mais aussi son propre point de vue, celui du corps lors des promenades dans

les rues. Une fois la ville sillonnée, il recompose tous ces fragments visuels à l'aide d'une carte, afin de former sa propre ville par la mémoire: chaque prise de vue est approximativement placée à l'endroit à laquelle elle a été prise.

Ces cartographies photographiques ré-expriment la contextualisation géographique de la photographie de rue, par une expérience personnelle résultant de ses flâneries à travers les rues d'une ville.

On y retrouve l'idée de la psychogéographie introduite par Guy Debord, il se laisse guider par son environnement et par ce qui l'interpelle. Il ne s'agit pas de retranscrire l'aspect architectural de la ville mais plutôt de relever les expériences, les gens qui la font. Il nous expose son ressenti de l'espace urbain et de ceux qui l'habitent.



*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.

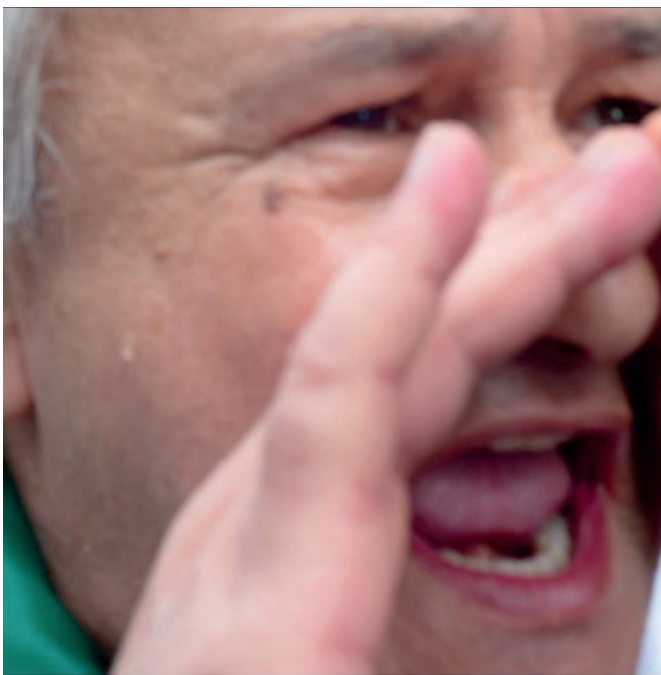
## *Polycopies*

*Bateau Concorde-Atlantique - Berges de Seine  
Port de Solferino - 75007 Paris*

*12 - 16 novembre 2025*

Polycopies a été créée en 2014 par Laurent Chardon et Sebastian Hau, à l'origine d'un petit rassemblement autour de l'édition photographique indépendante. Chaque année pendant Paris Photo, Polycopies transforme le bateau Concorde-Atlantique en une librairie éphémère dédiée aux livres de photographie, aux éditions expérimentales et aux objets imprimés. Avec le temps, c'est devenu un lieu de rencontre pour les éditeurs, auteurs, photographes et amateurs.

L'édition de 2025 met en avant la circulation des images et des livres photographiques à l'échelle mondiale, en explorant leurs liens avec la mémoire, la société et l'environnement à travers des discussions avec des figures majeures comme Paul Graham, JH Engström ou Erik Kessels. L'événement montre la matérialité du livre, ses dimensions écologiques, politiques et sensibles, et la manière dont le texte et l'image construisent des récits contemporains. Polycopies affirme cette année encore sa place comme un espace vivant de réflexion et d'échange autour du livre-photo.



12.11 16.11 Livres de photographie 2025  
**polycopies**

Bateau Concorde-Atlantique et Berges de Seine	Mercredi 12	15:00	22:00
Port de Solféрино	Jeudi 13	11:00	21:00
Face au 23 quai Anatole France Paris 7 <sup>e</sup>	Vendredi 14	11:00	21:00
Métro: Assemblée Nationale Concorde	Samedi 15	11:00	21:00
	Dimanche 16	11:00	19:00

RER: Musée d'Orsay  
 Photo associée de R. LUTTELLA COURTESY 2025. © MUSEE D'ORSAY  
 PHOTOGRAPHES ASSOCIES DE BOUTIQUE DE ...

12.11 16.11 Photography books 2025  
**polycopies**

Concorde-Atlantique Boat & Seine River Banks	Wednesday 12	3 PM	10 PM
Port de Solféрино	Thursday 13	11 AM	9 PM
In front of 23 quai Anatole France Paris 7 <sup>th</sup>	Friday 14	11 AM	9 PM
Metro: Assemblée Nationale Concorde	Saturday 15	11 AM	9 PM
	Sunday 16	11 AM	7 PM

RER: Musée d'Orsay  
 Photo associée de R. LUTTELLA COURTESY 2025. © MUSEE D'ORSAY  
 PHOTOGRAPHERS ASSOCIATED BY:

## *Gerhard Richter*

*Fondation Louis Vuitton, 75016 Paris*

*17 octobre 2025  
- 02 mars 2026*

L'exposition rétrospective consacrée à Gerhard Richter réunit près de 275 œuvres, réalisées entre 1962 et 2024. On y découvre un large panorama de sa pratique, entre sculptures, peintures à l'huile d'après photographies, tableaux abstraits, dessins au crayon et tirages. Cette pluralité traduit les nombreuses expérimentations qui jalonnent sa vie et reflète la continuité de ses questionnements artistiques.

Sous le commissariat de Dieter Schwarz et Nicholas Serota, la rétrospective s'organise chronologiquement sur quatre niveaux et onze galeries, retraçant l'évolution de sa vision et de son processus créatif.

Dès les premières salles, on découvre ses œuvres fondatrices, des peintures issues de fragments de journaux ou de photos de famille, toutes en noir et blanc. J'ai pu y ressentir la relation étroite entre la dimension personnelle de son travail, le contexte historique dans lequel il s'inscrit et ses recherches plastiques.

L'exposition est dense et demande du temps, on ne peut pas toujours s'arrêter sur chaque œuvre comme on le souhaiterait. Pourtant, certains éléments retiennent particulièrement l'attention, notamment les dessins de recherche, qui dévoilent une part plus intime de sa démarche. À la fin de chaque période artistique, Richter semble explorer de nouvelles voies, oscillant entre impressionnisme et abstraction, comme un motif récurrent qui structure sa pratique.

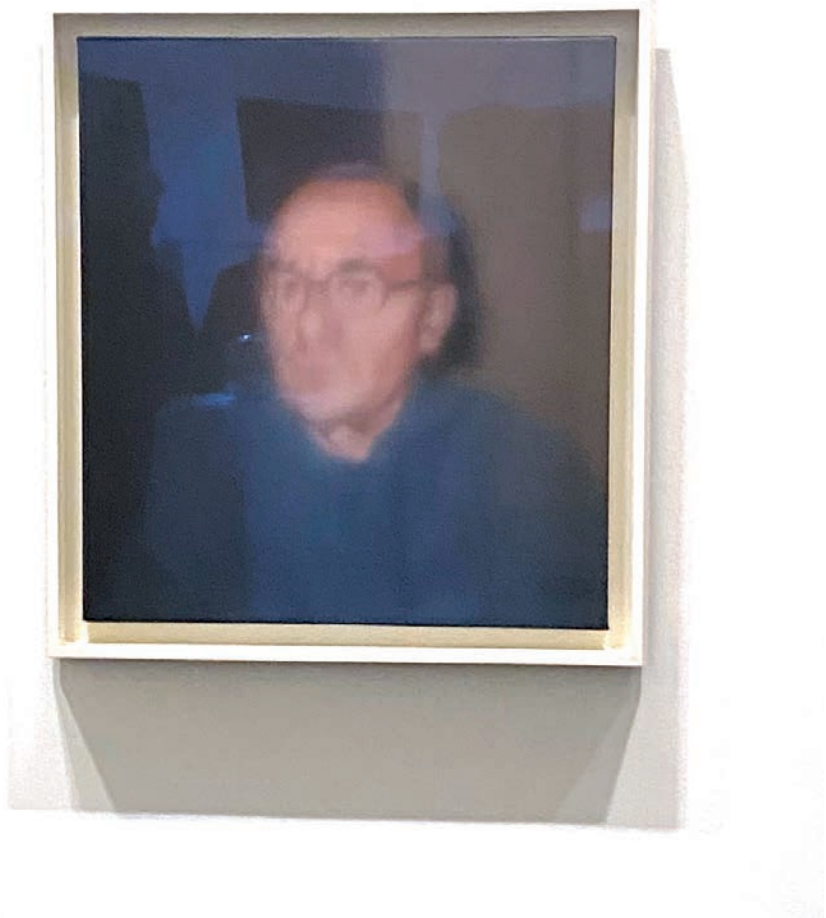
J'aurais néanmoins aimé que ses recherches entrent davantage en dialogue avec son travail d'écriture. Ce lien aurait enrichi la lecture de l'exposition, en mettant en résonance la construction visuelle avec celle du langage, deux manières complémentaires d'interroger le même geste de création.

**Selbstportrait, 1996**  
[Autoportrait | Self-Portrait]

huile sur lin 104 on linen  
The Museum of Modern Art, New York. Gift of Jo Carole  
and Ronald S. Lauder and Committee on Painting and  
Sculpture Funds, 1996

Richter a été souvent intéressé à l'autoportrait, d'une part à travers des mises en scène photographiques pleines d'auto-dérision réalisées à l'atelier, d'autre part dans le portrait d'air libre classique exécuté avec Palermo (galerie 9). Lorsqu'en 1996 il peint son premier autoportrait, il ne se montre pas sous les traits de l'artiste parvenu au sommet de sa carrière. L'autoportrait repose sur une photographie, le modèle ne croise pas le regard du spectateur mais regarde plutôt quelque chose d'indéterminé. C'est la question du peintre vieillissant se demandant « comment concilier ces deux faits : vivre avec un passé qui ne cesse de s'allonger et se préoccuper de celui qui, en réalité, n'est plus, mais qui bien sûr [lui] ressemble aussi beaucoup... ».

Richter has often dealt with the self-portrait, on the one hand with self-deprecating photographic stagings in the studio, and in a very different way in the classical portrait with Palermo (Gallery 9). When Richter painted his first self-portrait, in 1996, he did not present himself as the artist who is at the peak of his career. Since the self-portrait is based on a photograph, the subject does not look at the viewer, but rather looks at something indeterminate. This might reflect the aging painter's question, "How to comprehend the ever-growing past, dealing with someone who, in a way, no longer exists, but who, of course, is very similar to me."



## *Penser (avec) la camera lucida*

La photographie, telle que nous l'introduisons dans notre magazine, ne résulte pas d'une unique invention mais d'un ensemble de productions techniques dont la *camera lucida* (chambre claire) qui fut obscurcie par la gloire de la chambre noire. Toute la famille de techniques qui furent concrétisées au milieu du XIX<sup>e</sup>, pour reprendre Daston et Galison<sup>1</sup>, de la fixation de l'image par Niepce et Daguerre aux expérimentations de Talbot, n'avaient pas l'intention de remplacer ou de supplanter les artistes ou dessinateurs professionnels, mais de produire des représentations à l'image fidèle du monde matériel.

Visant à déjouer la subjectivité humaine, cette mécanisation de l'image, rapidement industrielle, cherchait à échapper à l'impureté de la vision humaine et de ses processus de raisonnements défailants. Les artistes cherchaient, dans ces techniques, la douceur de la lumière et les clairs-obscurs, embrassant ces techniques pour leurs remarquables capacités à rendre et visibiliser ce qui échappe à l'œil : l'impression des tonalités et la profusion des détails.

## *À la recherche de précision et de vérité pour la science*

La *camera lucida* utilisée dès 1833 par William Henry Fox Talbot<sup>2</sup> lors d'un voyage en Suisse et en Italie montre la promesse d'une image de la vie fixée à jamais sur le papier par des outils de dessin, empruntée à son ami Sir John Herschel (1792-1871) qui fut l'un des grands utilisateurs de la chambre claire. Herschel utilisa la *camera lucida* dans sa jeunesse pour étudier des spécimens botaniques, des scènes importantes pour l'Empire Anglais (comme les nouveaux observatoires qu'il construisit en Afrique du Sud) et des paysages lors de ses vacances. Sa collection de dessins constitue l'un des portfolios de chambres claires les plus aboutis connus.<sup>3</sup>

Acteur essentiel de la préhistoire de la photographie, Sir John Herschel est astronome et chimiste. Nous lui devons en 1819 la découverte de l'action du thiosulfate de sodium (hyposulfite de sodium) sur les sels d'halogénures d'argent autrement insolubles et son utilité en tant que fixateur des images photographiques. En 1839, indépendamment de William Henry Fox Talbot, il inventa un procédé photographique utilisant du papier sensibilisé, ainsi que la mise au point du cyanotype en 1842 (procédé photographique monochrome, par le biais duquel on obtient un tirage photographique bleu de Prusse).



1 Daston, Lorraine, Galison, Peter, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.

2 Fox Talbot, William Henry, *Album Containing Camera Lucida Drawing of the Villa Melzi*, carnet de dessin, 1833, The National Media Museum, Bradford

3 Larry J.Schaaf, *Tracings of Light: Sir John Herschel and the Camera Lucida : Drawings from the Graham Nash Collection*, Curatorial Assistance, 1989

Peu après, Anna Atkins commence dès 1843 la publication des *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*<sup>4</sup> qui est le premier ouvrage publié à utiliser des photogrammes (herbiers), scellant un lien indéfectible entre science et représentation, phytographie et photographie.

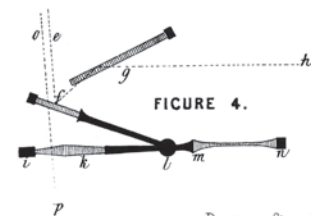
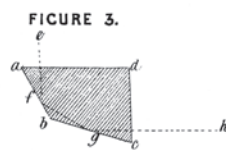
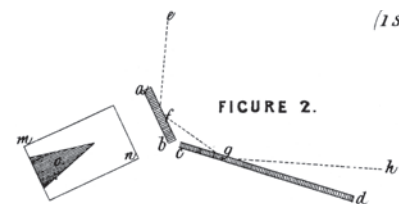
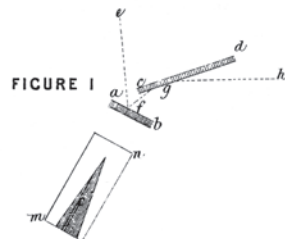
La relation au dessin reste une évidence chez Fox Talbot, son premier procédé *Photogenic Drawing* (dessin photogénique) qu'il met au point en 1839. Il consiste à placer un objet (fougère, feuille d'arbre, plante, plume...) sur une feuille de papier sensibilisée (fabriquée en mouillant une feuille de papier dans une solution de sel de cuisine et de nitrate d'argent, fixé après exposition avec un sel de potassium (process que l'on définira comme technique du papier salé)). William Henry Fox Talbot décrit dans ses mémoires sa frustration face au procédé de *camera lucida* et son insatisfaction du résultat. Il remarque en 1833 : « Lorsque l'œil quitta le prisme — où tout paraissait beau — , je constatai que le crayon infidèle n'avait laissé sur le papier que des traces mélancoliques<sup>5</sup>. »

Peut-être que cette frustration est à l'origine d'une quête technique de procédé d'enregistrement et de restitution de l'image ? Dont on découvre de manière prémonitoire les possibles dans le premier livre illustré par de la photographie *The Pencil of Nature*, écrit par Talbot et publié par Longman, Brown, Green & Longmans en 1844.



A.D. 1806. Dec 4. N° 2993.  
WOLLASTON'S SPECIFICATION.

(1 SHEET)



The enrolled drawing is not colored.

Drawn on Stone by Malby & Sons

4 Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843-1853, Spencer Collection, New York Public Library.

5 Nous traduisons : "When the eye was removed from the prism - in which all looked beautiful - I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold", Daniel, Malcolm, *William Henry Fox Talbot (1800-1877) and the Invention of Photography.*, Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

## Voir le monde à travers le prisme : En quête d'exactitude

La *camera lucida* (chambre claire) dont le brevet fut déposé en 1806 par Sir William Hyde Wollaston<sup>6</sup>, fut la dernière invention d'une quête du dessin automatisé remontant à la Renaissance, dotée d'un prisme quadrangulaire.

Le journal « L'écho du monde savant »<sup>7</sup> (30 août 1837) relate la présentation d'une nouvelle *camera lucida* constituée de deux plaques de verre (modèle plus simple à fabriquer) par Marie François Kruines à l'académie des sciences. L'article est repris dans « Loudon's Architectural Magazine »<sup>8</sup>.

Contrairement au modèle de Wollaston, la chambre claire de Berville utilise un prisme triangulaire dont la face réfléchissante argentée le rend plus performant. Le catalogue publicitaire liste les usages de cet outil qui est destiné sans surprise aux professionnels du dessin, mais également aux amateurs, aux artistes peintres et aux dessinateurs. L'appareil permet de retourner l'image : utile pour les aquafortistes, graveurs, lithographes qui peuvent dessiner directement sur pierre ou cuivre à l'envers. L'usage scientifique est multiple : musées, facultés des sciences et de médecine, laboratoire, l'utilisent pour leur dessin, même au microscope. Les officiers du génie, d'artillerie, des services géographique et aéronautique l'utilisent pour les croquis de perspectives, levés de plans, le redressement des photographies prises en avion<sup>9</sup>, etc.

Si l'utilisation des outils d'assistance au dessin dans le domaine des arts est bien connue, discutée et controversée depuis la Renaissance, les savoirs secrets des artistes mis en pratique et testés par David Hockney<sup>10</sup> montrent la massification potentielle de cet appareillage technique dans l'histoire de la peinture.

Dans *Conseils aux artistes et aux amateurs sur l'application de la Chambre claire (Camera lucida) dans l'art et le dessin* publié en 1838, l'opticien Charles Chevalier (fournisseur des optiques de Niepce et de Daguerre, diffuseur de *camera lucida*) retranscrit un échange épistolaire avec le capitaine Basil Hall<sup>11</sup>, utilisateur de la chambre claire dans ses voyages exploratoires du continent nord-américain, et qui décrit les avantages suivants :



6 Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987

7 ibidem, p. 19

8 ibidem, p. 45

9 Publicité Berville, «La chambre claire universelle Berville», 25 rue de la Chaussée-d'Anton, Paris, Modèle Breveté, 1890-1937

10 Hockney, David, *Savoirs secrets, Histoire de l'art*, Londres, Editions Thames & Hudson, 2021

11 Hall, Basil, *Forty Etchings, From Sketches Made With The Camera Lucida, in North America, in 1827 and 1828*, Edinburgh, Cadell & Co, 1829

« La caméra, employée de manière convenable, nous permet de vaincre trois difficultés les plus fatigantes de l'art du dessin, c'est-à-dire la forme, la proportion et la perspective. »<sup>12</sup>

François Arago lui-même, dans son rapport sur le daguerréotype lu à l'Académie des sciences le 19 juillet 1839, souligne l'importance de la découverte, deux siècles plus tôt, de la *camera obscura* par Giambattista della Porta (Jean-Baptiste de Porta), physicien napolitain, promettant, avec l'usage de chambres noires portatives, la possibilité d'obtenir des vues parfaites dessinées au crayon. Il rappelle le principal usage de la *camera obscura* par les peintres pour réaliser de vastes toiles, des panoramas et dioramas. Elle permet de tracer, en masse, les contours des objets, pour les placer dans les vrais rapports de grandeur et de position ; pour se conforter à toutes les exigences de la perspective linéaire.

Dans une démarche d'archéologie expérimentale des images, nos diverses expérimentations réalisées avec des *camera obscura* et *lucida* confirment que les avantages de ces outils sont en réalité assez limités pour les artistes chevronnés et formés aux pratiques du dessin. C'est bien l'usage pratique et systématique dans le domaine des sciences comme outils de représentation de la *camera obscura* et de la *camera lucida* au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle qui peut le plus surprendre, comme le souligne l'argumentaire publicitaire de la chambre claire Berville.

François Arago fonde, principalement devant l'académie des sciences, de grands espoirs pour la science et ses pairs avec ce nouvel outil d'enregistrement, pour pallier aux lacunes des appareils d'assistance aux dessins dans la représentation scientifique. Les exemples cités sont nombreux : « copier des millions et millions d'hiéroglyphes », « espérer faire des cartes photographiques de notre satellite », reproduire des « ailes de papillon », « la copie photographique des gravures », et l'application du daguerréotype à la spectroscopie<sup>13</sup>.



Le chercheur André Gunthert<sup>14</sup> souligne que, dès le 2 janvier 1839, alors même que la presse annonce l'ouverture prochaine d'une souscription, Daguerre informe son partenaire, Isidore Niépce, qu'il vient de rencontrer Arago. Il dira : « Il est charmé de la découverte, et par les questions qu'il m'a faites, il la regarde non moins intéressante sous le rapport de la science. » (Daguerre, 1839)

Décrire la photographie avec les mots de la science n'était pas un choix facile, mais un pari risqué. Car bien que visionnaire et prémonitoire, le

12 Chevalier, Charles, *Conseils aux artistes et aux amateurs, sur l'application de la chambre claire (camera lucida) à l'art du dessin, ou Instruction théorique et pratique sur cet instrument, ses différentes formes et son utilité dans les arts et les sciences*, Paris, 1838, p. 5

13 Arago, François, *Rapport de M. Arago sur le Daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août 1839*

14 Gunthert, André, *Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerréotype, carnet de recherches, Les Arago, acteurs de leur temps*, Perpignan, Archives départementales des Pyrénées-orientales, 2010, p. 441-451

discours lu à l'Académie des sciences s'avère fortement utopique. L'usage généralisé de la *camera lucida* dans les domaines de la représentation scientifique s'est poursuivi au moins jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> dans des domaines aussi variés que ceux listés dans la brochure publicitaire de la chambre claire de Berville: phytographie, archéologie, ethnographie, astronomie (*graphic telescope*<sup>15</sup>), microscope (tube à dessin pour microscope<sup>16</sup>) pour la science, la médecine, le génie, l'artillerie...

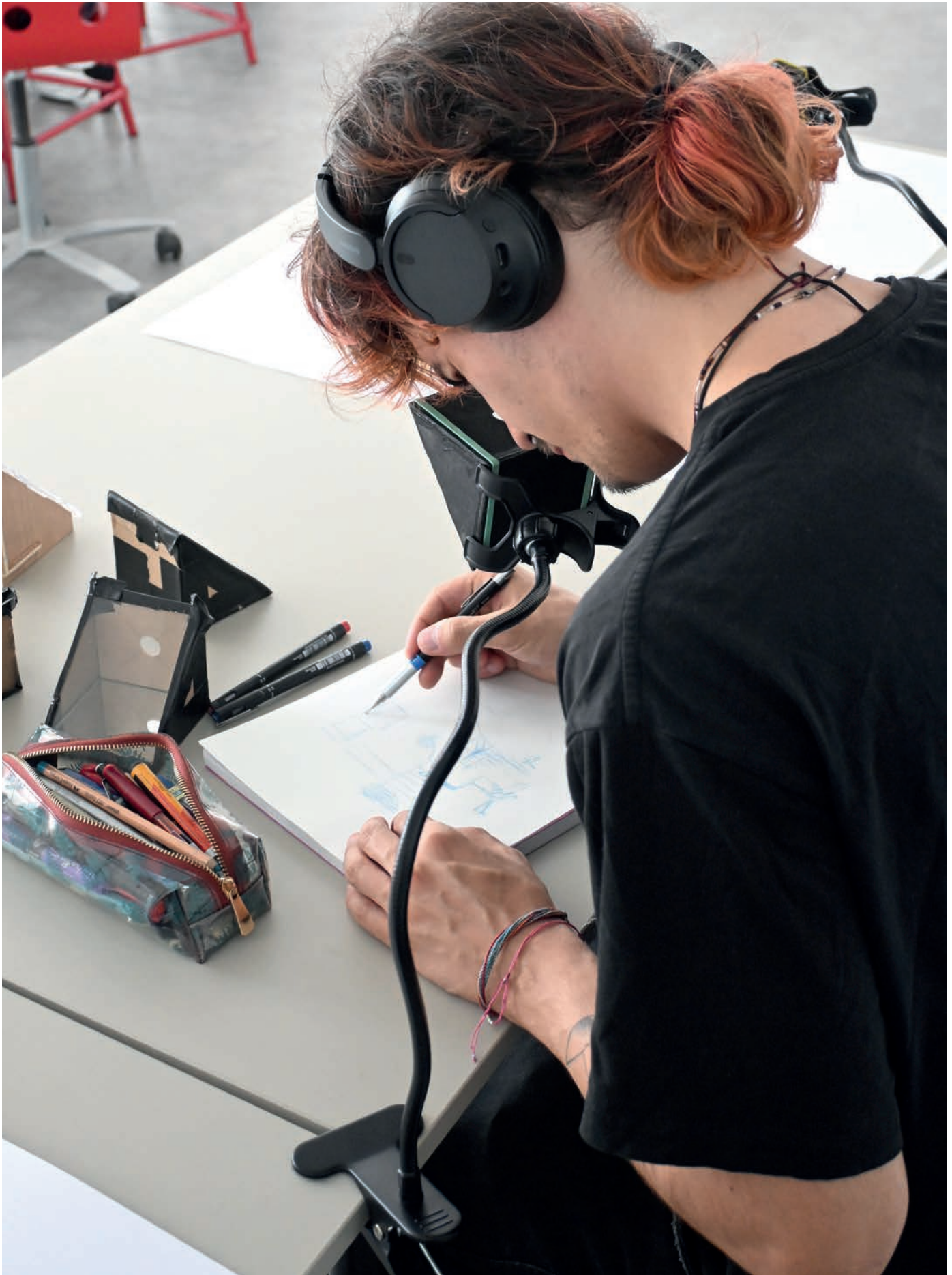
## *Voir au travers du prisme*

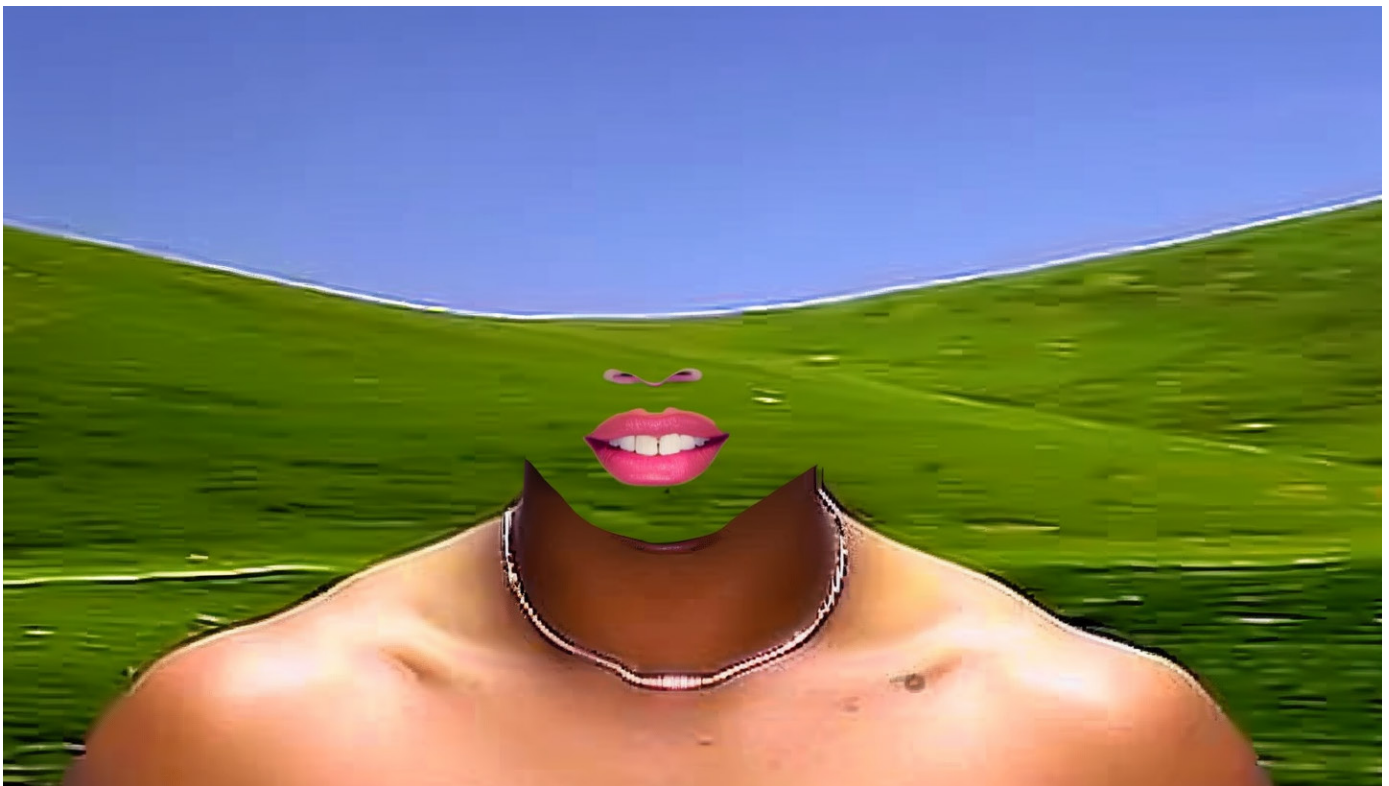
Les matériaux associés dans les différentes évolutions de la *camera lucida*, à savoir: prisme à trois ou quatre faces, miroir sans tain, miroir simple et plaque de verre, ont connu une certaine postérité. Nous les retrouvons dans la plupart de nos appareils d'enregistrement de l'image dans les différents systèmes évolués de visée tels que les appareils photographiques à visée reflex ou les appareils à visée télémétrique. Mais également dans de nombreux média contemporains comme par exemple: les vidéoprojecteurs courtes focales, les éphémères Google Glass, jusque dans l'image télévisuelle à travers les téléprompteurs...

Cette association de matériaux issue de l'oxyde de silicium nous permet toujours de retranscrire et de voir le monde par le prisme de nos média techniques. La *camera lucida* évoquait déjà la possibilité de s'affranchir de l'obscurité. Produire et voir l'image à la lumière à l'instar de nos écrans, scanners et autres média contemporains, actait une dépendance: celle de l'image aux composants minéraux.

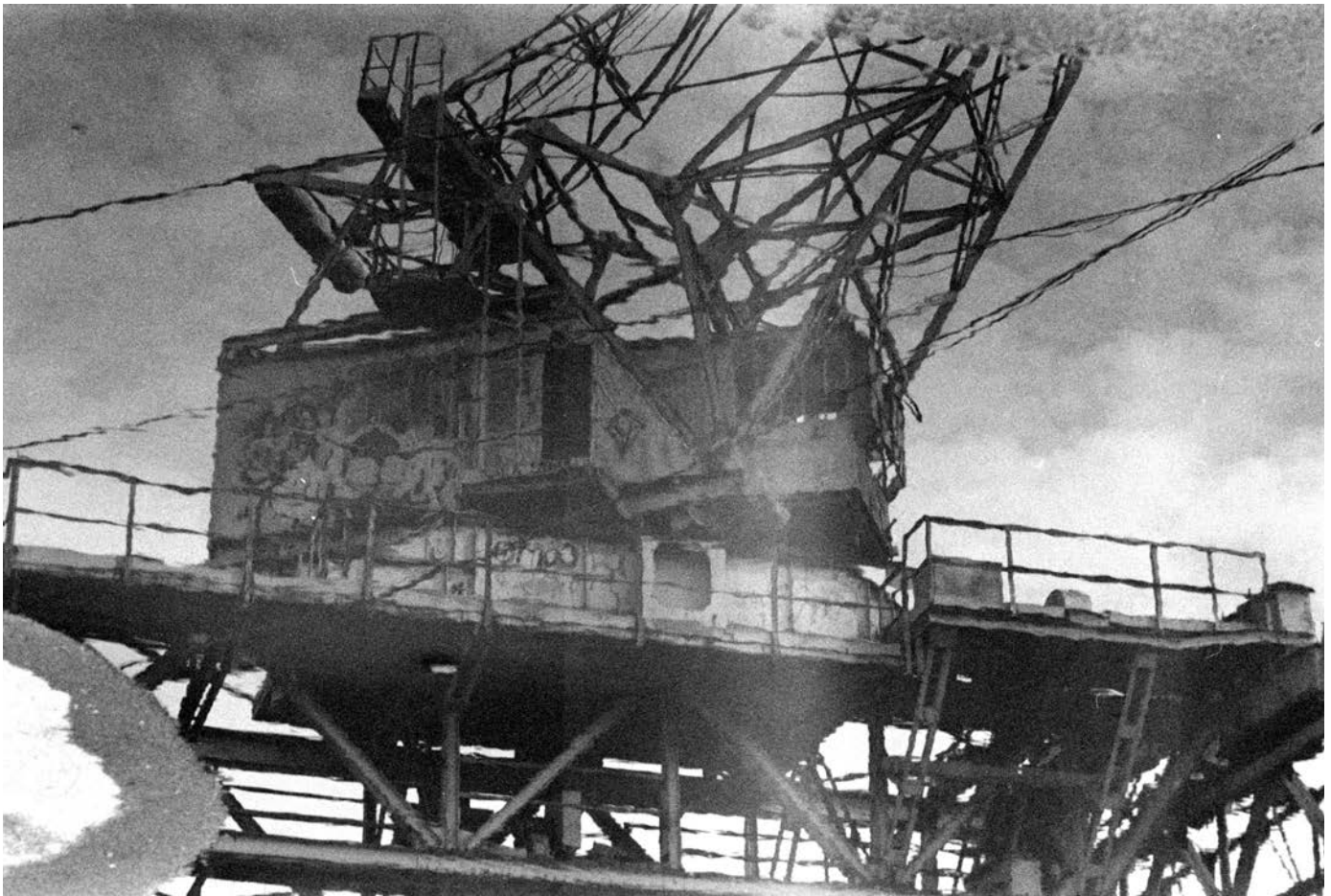
15 Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987, op. cit, p. 57.

16 ibidem, p. 60.





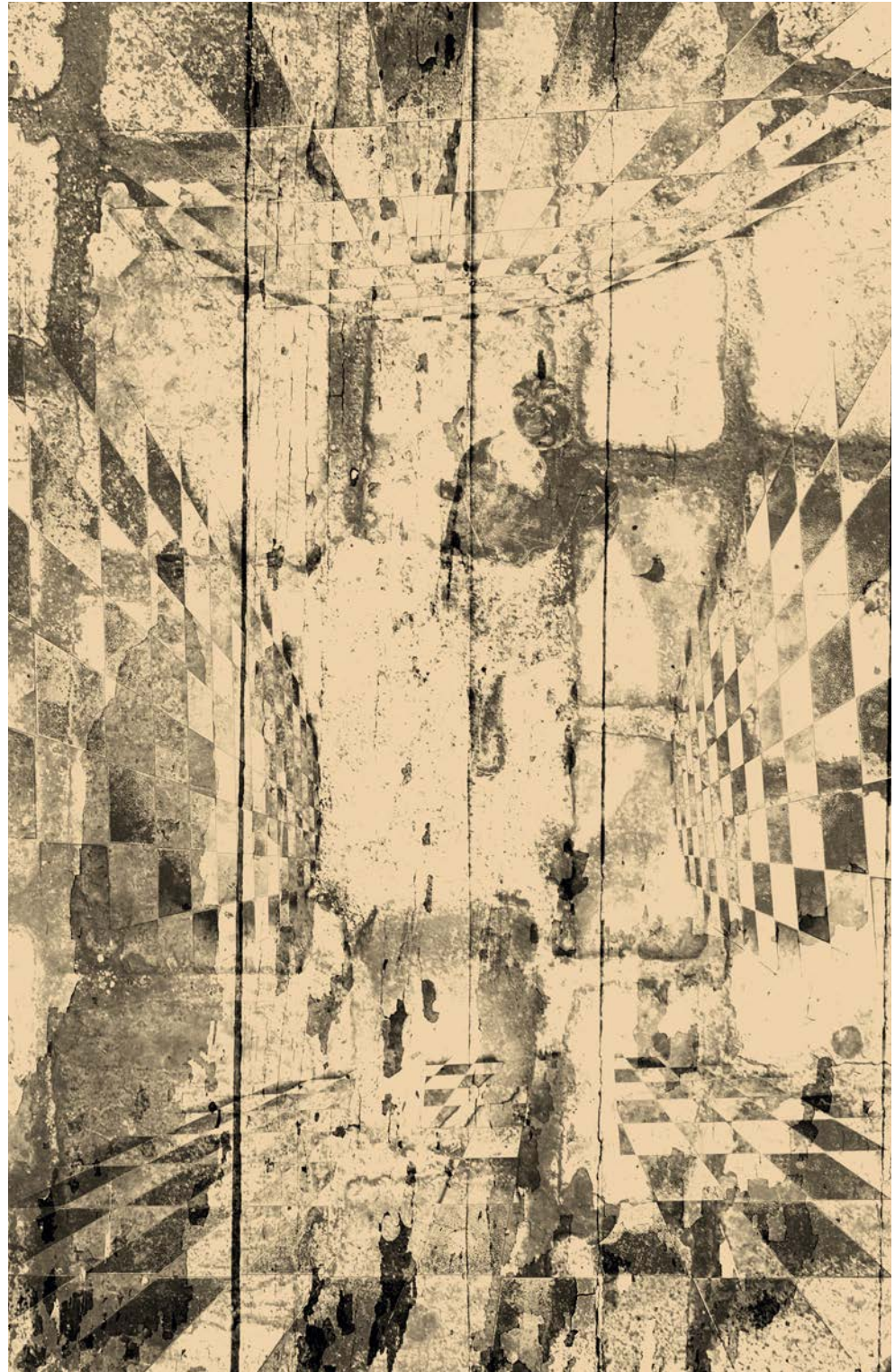




















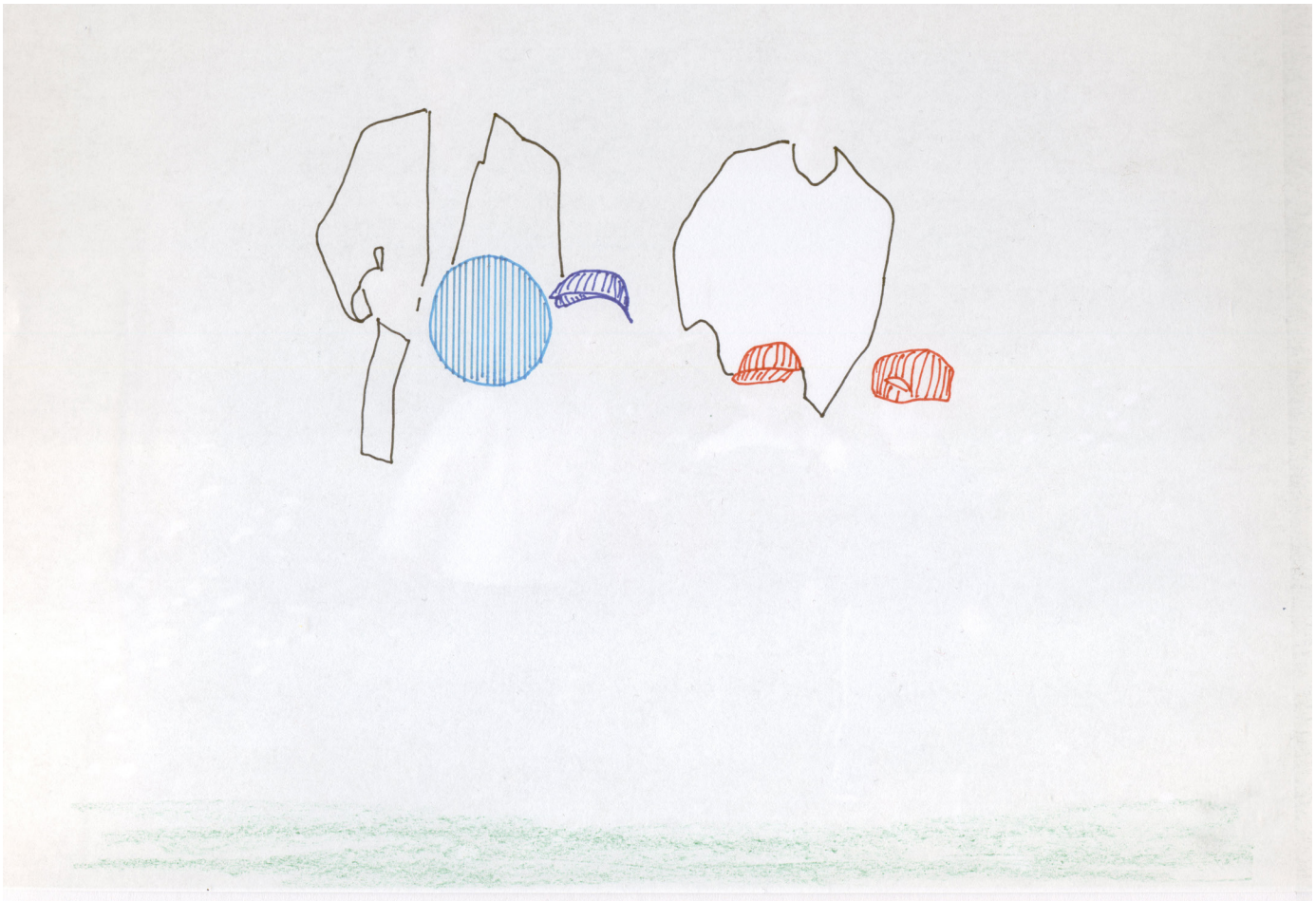




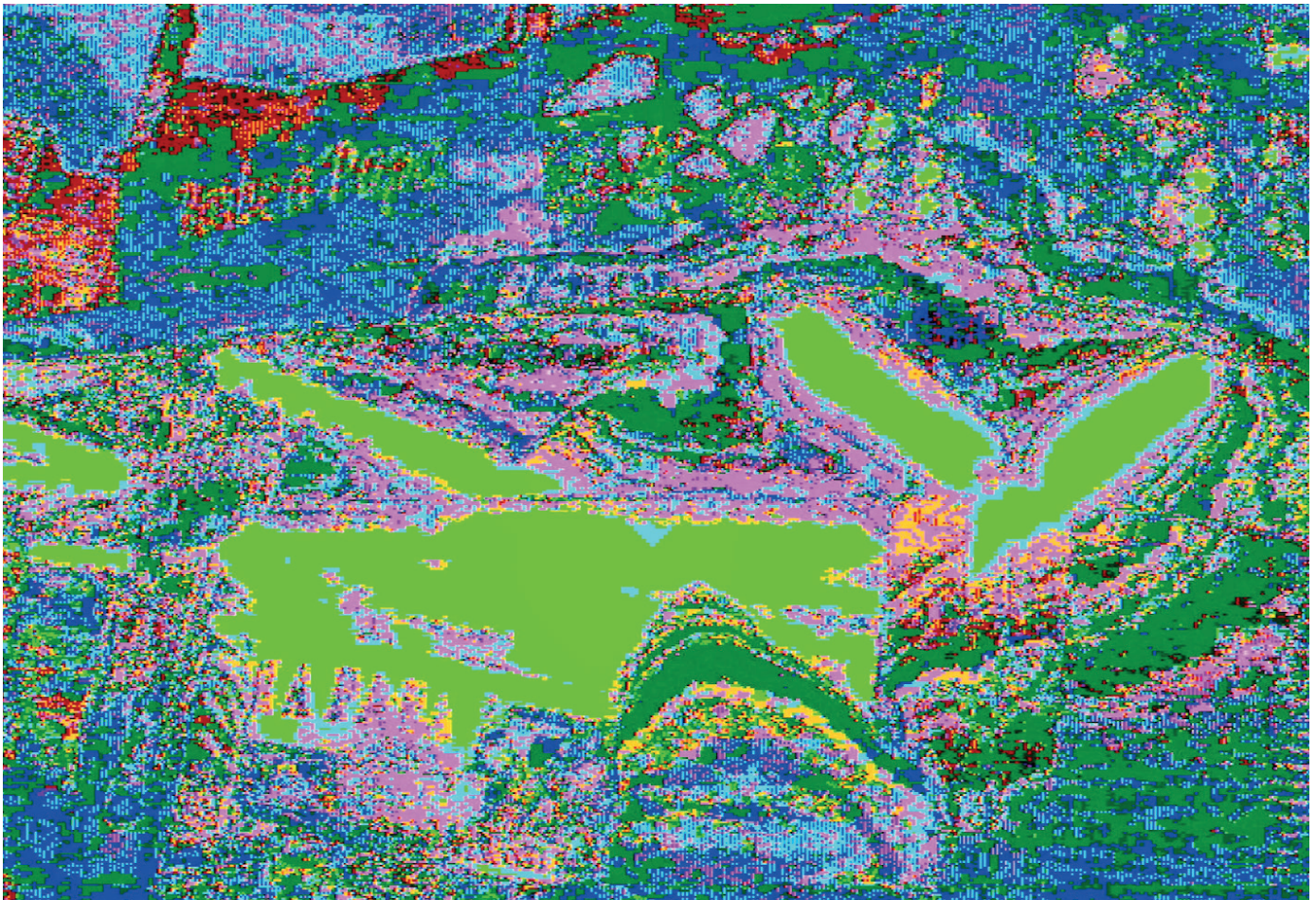




















Masterante DNSEP 2026 Design des média  
Tutorat théorique: Victor Guégan / Tutorat plastique: Laurent Baude  
axelleglon.contact@gmail.com  
instagram: axelle.glon

Axelle Glon explore les enjeux contemporains de la photographie et plus précisément l'évolution de notre rapport à l'image de la fin des années 1990 jusqu'à nos jours, parcourant la transition de l'argentique au numérique dans les foyers jusqu'à l'apparition des réseaux sociaux et l'impact de ceux-ci sur notre manière d'appréhender, de produire, de partager et de consommer les images.

Elle envisage la photographie comme un espace critique permettant d'analyser les transformations du médium et leurs répercussions sur nos sociétés contemporaines.

En tant que productrice et consommatrice d'images, elle se questionne sur sa propre relation à l'image et comment celle-ci influence consciemment ou non la perception de nos sociétés. La photographie est également pour elle un espace d'expérimentation.

Dans sa pratique, elle explore la matérialité de l'image grâce à la réactivation de procédés anciens tels que le cyanotype et s'appuie principalement sur un corpus d'images dites adoptées, terme hérité de l'artiste Joan Fontcuberta issu de son essai « Manifeste pour une post-photographie ». Il y développe cette démarche de récupération faisant des images existantes collectées une matière

première dont le cadre sémantique nouveau permet la réinterprétation et l'appropriation de celles-ci. En réactivant ces images et procédés, elle crée un support archéologique sensible, constituant un espace lui permettant d'explorer à la fois les dimensions matérielles et conceptuelles de la photographie.

Dans cette démarche, le geste d'appropriation se substitue à celui de la captation, élaborant un moyen d'interroger et de repenser notre relation à l'image à une époque où celle-ci submerge nos environnements, façonne nos économies et redéfinit nos espaces numériques. À travers cette approche, la photographie devient à la fois un lieu d'expérimentation ainsi qu'un outil de réflexion sur la manière dont les images façonnent nos perceptions, nos économies et nos environnements numériques.



Masterante DNSEP 2026 Design des média  
Tutorat théorique: Gunther Ludwig / Tutorat plastique: Julien Levesque  
ultravelvett@gmail.com  
instagram: ultravelvett

La recherche et le travail d'Anna Jondeau s'articulent principalement autour de la manipulation et de la réactivation de photographies vernaculaires. À travers la photographie, l'édition et la peinture, elle explore la manière dont les images anonymes du quotidien peuvent devenir des vecteurs de mémoire et de fiction.

Sa méthode de travail repose sur la collecte d'archives visuelles (albums de famille, diapositives, cartes postales, etc) qui constitue toujours le point de départ de ses projets. Ce processus de recherche et de tri est pour elle une étape essentielle où s'élabore déjà une première forme de narration. L'emploi d'images préexistantes lui permet de repenser la création dans un monde saturé de visuels: elle cherche à réutiliser plutôt qu'à produire, à redonner vie plutôt qu'à ajouter.

Cette économie du regard s'accompagne d'une réflexion sur la transmission, la survivance et la réinvention des images. À travers la photographie vernaculaire, Anna s'interroge sur les moyens de préserver la petite histoire et les mémoires individuelles, de les sauver de l'oubli en les ouvrant à d'autres récits et d'autres imaginaires.

Ses projets questionnent comment la mémoire intime peut devenir collective. Comment, à partir d'images trouvées, un sentiment d'appartenance et d'intimité partagée se tisse. Les souvenirs, l'enfance et le quotidien familial forment la matière première de son travail. La frontière entre mémoire et imagination demeure volontairement poreuse.

Sur le plan visuel, Anna accorde une grande importance à la matérialité de l'image, à sa texture et à son aura. Par le flou, la trace et la dégradation, elle évoque la fragilité de la mémoire et la part d'invisible qu'elle contient. Le flou devient un langage plastique à part entière qui traduit des impressions, des sensations, des absences. C'est une invitation faite au spectateur de projeter ses propres souvenirs dans les images qu'elle assemble.



*Rispondimi, 2025*

Ondine Novarese est une réalisatrice qui oriente sa pratique vers le documentaire où elle aborde la mémoire, la transmission au travers de sa famille et ses archives. *Radiadio* raconte une fête de Pessah célébrée au moment du Covid donc à distance, en visioconférence. Elle alterne entre le desktop documentary, les archives familiales et les prises de vues réelles. Dans son deuxième documentaire *Rispondimi*, Novarese part en Corse dans le village familial sur les traces de sa grand-mère décédée. Elle dispose de peu d'images d'archive, elle utilise alors une IA pour animer de vieilles photos. Elle partage le résultat, aussi émouvant que troublant, avec Marie, l'amie d'enfance de sa grand-mère.

Entretien avec Ondine Novarese par Lino Charbonnat

LC: Bonjour Ondine, est-ce que tu peux te présenter et me parler de ce qui t'a amenée à faire des films ?

ON: Je m'appelle Ondine Novarese, je suis réalisatrice. Après deux années en classe préparatoire à Nantes, j'ai intégré la Fémis en 2018 au département son. Mon appétence particulière au son est due à ses capacités de retranscrire ce que l'on ne peut pas dire à l'image. Il est un médium mal compris des réalisateurs, d'où l'utilité de ma formation.

Il a d'ailleurs été la base de travail pour *Radiadio*; je suis tombée sur des enregistrements audio de ma famille fêtant Pessah dans les années 60 et ce sont ces archives qui m'ont inspirée pour le film. Des suites du passage en festival de ce premier film, j'ai été contactée par Arte pour réaliser mon second, *Rispondimi*.

LC: Quelles sont et furent tes références artistiques au moment de la réalisation ?

ON: En faisant *Rispondimi*, ça a été compliqué de trouver des références dans ce domaine puisque peu de films abordaient l'archive comme je l'avais en tête. Pour l'aspect narratif, notamment dans *Radiadio*, j'ai voulu me rapprocher d'une voix off dans le même esprit que celle que l'on entend dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders, finalement moins narrative que réflexive. Je voulais une forme de récit fluide, libre, qui laisse la place à l'expression des émotions.

LC: La recherche et l'enquête occupent une place importante dans ton travail, as-tu un processus défini ou est-ce qu'il varie en fonction du projet que tu abordes ?

ON: À l'origine, je ne m'intéressais pas au format documentaire mais il s'est imposé comme le moyen d'expression idéal pour parler de ma famille et de la mémoire. Pour *Radiadio*, les archives sonores et visuelles que j'ai retrouvées furent le point de départ de ma réflexion artistique, guidant ma réalisation et mon fil narratif qui s'est construit autour d'elles.

LC: D'où te vient l'envie ou peut-être le besoin de travailler autour de la mémoire, de ta famille ?

ON: Je pense qu'il y a forcément une part de névrose mais aussi un devoir de transmission et de mémoire, qu'il s'agisse aussi bien des traditions juives que corses. Ce désir se voit dans *Radiadio*, même si ce n'est pas parfaitement exécuté, ma famille tient à faire perdurer les traditions, familiales, même si nous ne sommes pas tous pratiquants.

Bien que nous ne maîtrisions pas très bien les rituels, l'important est de perpétuer les traditions qu'importe les conditions matérielles, en l'occurrence ici, par visioconférence en plein Covid.

LC: Pourquoi avoir choisi le desktop documentary et des formats multimédias pour raconter ta famille ?

ON: Sur *Radiadio* et *Rispondimi*, j'ai travaillé avec Gabrielle Stemmer comme monteuse, qui a réalisé le film *Clean with me (after dark)* entièrement composé d'enregistrements d'écran d'ordinateur. En retrouvant l'enregistrement de Pessah filmé dans les années 60, j'ai trouvé ces images pauvres intéressantes en raison de leurs imperfections, contrairement à la perfection de l'image cinématographique.

La dégradation de l'image témoigne d'une certaine histoire technique et mémorielle. Pour le desktop documentary, je le vois comme un moyen de montrer nos modes de communication actuels, dont les appels en visioconférence qui constituent une part importante de *Radiadio*.

LC: Dans *Rispondimi*, tu animes les archives photographiques de ta grand-mère avec une intelligence artificielle. Quel lien fais-tu entre IA et mémoire ? Pourquoi investir cette technique ?

ON: L'aspect imparfait de l'IA résonnait avec mon sujet; l'animation est imparfaite, déformée, parfois monstrueuse. C'est justement cette esthétique irréaliste qui retranscrit au mieux le sentiment après un deuil d'oubli de la personne: un souvenir flou et déformé. Le principe de fidélité ou non de la représentation me permet d'interroger nos perceptions individuelles.

D'ailleurs, lorsque j'ai montré une des photographies de ma grand-mère animée par l'IA à mon père, alors que je la trouvais très représentative, il n'a quant à lui pas du tout été convaincu. Peut-être parce qu'il s'agissait de sa mère qu'il connaît et reconnaît bien mieux, contrairement à moi qui ne l'ait connue qu'enfant.

*NE M'OUBLIE PAS*  
*Collection Jean-Marie Donat*

*Union de la Jeunesse Internationale (Ancien magasin TATI Barbès)*  
*2 - 4 boulevard Marguerite-de-Rochechouart 75018 Paris*

*14 novembre 2025*  
*au 4 janvier 2026*

*Ne m'oublie pas* est une exposition itinérante entre Marseille, Saint-Nazaire, Berlin, Arles et aujourd'hui Paris. C'est cette itinérance qui est racontée à travers les milliers de portraits d'anonymes en migration, originaires d'Afrique du Nord, de l'Ouest, des Comores et particulièrement d'Algérie. Récemment arrivés en France, beaucoup sont restés brièvement à proximité du port et de la gare de Marseille, dans le quartier de Belsunce. Le temps du transit, à la recherche d'un travail ou d'une opportunité quelque part en France, des milliers d'hommes et de femmes sont passés prendre une photo administrative ou témoigner de leur arrivée en tirant leur portrait au Studio Rex, studio de photo familial fondé en 1933 par Assadour Keussayan.

Fermé définitivement en 2018, ce sont ces archives que le « collecteur » Jean-Marie Donat, représentant majeur de la photographie vernaculaire, est venu conserver et mettre en lumière pour cette exposition. Ces « images-traces », dépourvues de dates et de noms, constituent un corpus qui révèle des milliers d'individus effacés de l'Histoire, mais dont les histoires personnelles résonnent comme un patrimoine collectif : celui d'une diaspora invisibilisée, qui fait pourtant la France. *Ne m'oublie pas* sonne comme un message. On y découvre trois typologies d'images : des photos « de portefeuille », souvenir de la famille restée au pays d'origine, des photos d'identité pour l'administration française, comme pour la demande de permis de séjour, et enfin des photos en studio, envoyées à la famille au pays comme témoignage rassurant de leur arrivée. Ces photos deviennent ainsi le témoin d'un double transit, d'un aller-retour, de population et d'images, entre l'Afrique et la France, entre la famille restée au pays et celui ou celle qui est parti. La photographie comme témoignage, comme souvenir, comme seul lien parfois.

Dans cette scénographie très bien travaillée, l'accumulation d'images d'archives génère une émotion forte et particulière, semblant créer une sorte de résistance : face à ce monde sursaturé d'images numériques et de *Slop*, nous voyons ce que provoque le regard de l'archéologie des média. Pour une fois, cette accumulation fait du bien. Nous sommes entourés d'humanité.



Cette exposition résonne aussi bien dans le contexte politique actuel que par son emplacement, dans l'ancien bâtiment Tati, emblématique magasin où des générations de familles se sont côtoyées pour acheter des produits à bas prix. Ce bâtiment est situé à Barbès, juste en dessous de la Goutte d'Or. Ces quartiers dont de nombreux habitants sont issus de parcours migratoires multiples évoquent celui de Belsunce. Ils font partie des derniers quartiers de Paris résistant encore à la gentrification. De gigantesques visages sur la façade trônant au cœur de la capitale sonnent comme une affirmation de leur existence minorée.

Le centre culturel qui accueille l'exposition, l'Union internationale de la jeunesse, a été fondé il y a quelques années par Youssouf Fofana. Avec ses précédentes expositions *Diaspora Renaissance*, et *Tati 50x50* sur les photographes Malick Sidibé et Seydou Keïta, ce lieu met en avant le travail d'artistes issus des diasporas et contribue ainsi à conserver cette mémoire collective.

Dédié aux habitants du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, ce centre intègre des associations et artisans du quartier, met en avant des petits créateurs et vient d'ouvrir une médiathèque gratuite et ouverte à tous, la *Random Access Memory*. L'Union de la Jeunesse Internationale est un lieu de vie collectif, inclusif et nécessaire à absolument visiter, un lieu où chaque génération et chaque parcours se retrouvent autour de l'art et de la culture, un lieu qui accueille et raconte nos histoires.



*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.



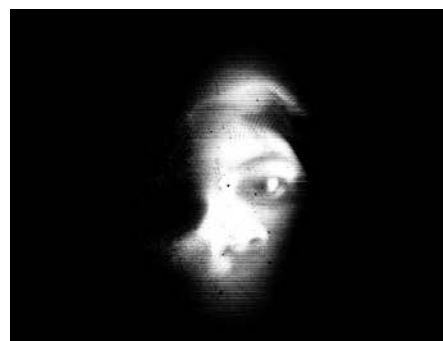
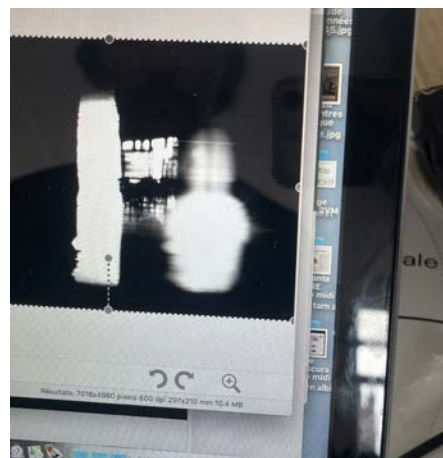
Parmi les expérimentations menées durant notre mois de recherche, le scanopé s'inscrit comme un de nos dispositifs hybrides, situé à mi-chemin entre le scanner bureautique et la technique du stenopé, deux technologies éloignées historiquement et socialement ici réunies par leur rapport à la lumière et au temps d'exposition.

Notre scanopé répond d'une réflexion plus large sur les dispositifs de capture visuelle premiers et contemporains ; alors que les images se forment par une captation directe de la lumière pour l'un (à la manière d'une chambre noire), l'autre génère sa propre luminosité dans un but d'archivage. Tous deux exposent une relation différente à cette lumière nécessaire et, d'évidence lorsque combinés, questionnent la manière dont l'image est produite, en dehors des techniques standardisées de la photographie numérique actuelle.

L'objectif de ces tests fut d'obtenir un rendu visuel plus ou moins précis, mais résolument indéchiffrable quant à l'origine de son médium de production ; ils renvoient picturalement directement à la *camera obscura*, mais gardent les traces floues du balayage de la numérisation des scanners. Notre hybridation est une transformation de la surface du scanner, où isolée par une boîte de la lumière ambiante, nous ne la laissons pénétrer qu'exclusivement que par un objectif unique. Nous ne conservons du scanner que ses capacités de discrétisation où l'image produite dépend d'ailleurs de ces paramètres digitaux : d'un côté, la qualité de numérisation, les réglages du logiciel associé et de l'autre, l'ouverture du diaphragme. Plus l'ouverture est grande, plus l'image devient floue et occupe une surface importante sur la zone de scan. À l'inverse, plus elle est réduite, plus l'image est détaillée.

La boîte agit comme une chambre noire contemporaine, modulant la densité lumineuse sur la surface du scanner, avec des ajouts de calques qui fonctionnent comme un diffuseur, adoucissant la lumière, rappelant les filtres ou verres dépolis utilisés dans les pratiques photographiques analogiques.

Le scanopé présente aussi le potentiel d'un usage nomade, détournant un outil initialement conçu pour un contexte d'archivage documentaire et surtout administratif. Ce déplacement d'usage fait écho aux pratiques contemporaines de la photographie expérimentale et aux démarches de détournement d'appareils, typiques du champ de l'archéologie des média<sup>1</sup>. Le scanner, habituellement destiné à la reproduction fidèle de documents dans l'optique d'une conservation, devient ici un outil de capture du monde extérieur.



<sup>1</sup> Parikka, Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des média?*, Grenoble, UGA éditions, 2017.

En convoquant des principes anciens à travers un appareil contemporain, notre expérimentation interroge la matérialité de l'image, son mode de fabrication et notre rapport à la précision photographique. L'image produite est le résultat visible d'un dispositif avec ses aléas, d'un temps et d'une lumière dont la maîtrise, bien que fragile, fait état d'une histoire de la photographie sans appareil.



## Technique

Lors de ce mois de la recherche, nous nous sommes également orientés vers des expérimentations mobilisant des supports écrans de type papier électronique (e-paper). Ces écrans non luminescents, habituellement utilisés pour l'affichage de texte à travers les liseuses ou l'affichage de prix dans les magasins, ont constitué une nouvelle forme d'exploration de l'image pauvre<sup>1</sup>.

En plus d'être non lumineux, ces supports écrans ne consomment que très peu d'énergie, uniquement nécessaire lors du rafraîchissement de l'information (affichage) rendu possible par le biais d'une technologie d'encre électronique (microbilles). Le support conserve l'information lorsque celui-ci n'est plus alimenté, créant ainsi une forme de permanence inhabituelle dans le monde des écrans numériques.

Différents types de supports papier électroniques ont ainsi été testés. Ces supports nous ont particulièrement interrogés par leur proximité avec l'univers photographique. En effet, le support lui-même permet une lecture en négatif de l'image affichée, un verso révélant une image inversée, rappelant les processus argentiques et leur matérialité.

## Un drôle d'appareil, le e\_pola

Ces différentes expériences nous ont menés à inventer un dispositif de prise de vue à mi-chemin entre l'appareil photo Polaroid et l'appareil photo numérique : E\_Pola. La visée de ce projet était de mettre à profit l'aspect permanent du support lui-même (image constante et permanente) en créant un appareil fonctionnel et portable.

La faible résolution et le format du support résonnent avec l'histoire même des images carrées des Polaroid<sup>2</sup>. Cette contrainte technique nous a permis de créer un lien entre l'instantanéité de l'image numérique et la possibilité de conserver cette image au-delà de la fugacité de nos écrans. Le E\_Pola propose ainsi une temporalité hybride : la capture immédiate du numérique couplée à la persistance matérielle de l'argentique, sans pour autant nécessiter l'infrastructure énergétique constante des écrans traditionnels.

Cette démarche s'inscrit pleinement dans une réflexion sur l'image pauvre, questionnant à la fois les enjeux écologiques de l'affichage numérique et la matérialité de nos images contemporaines.

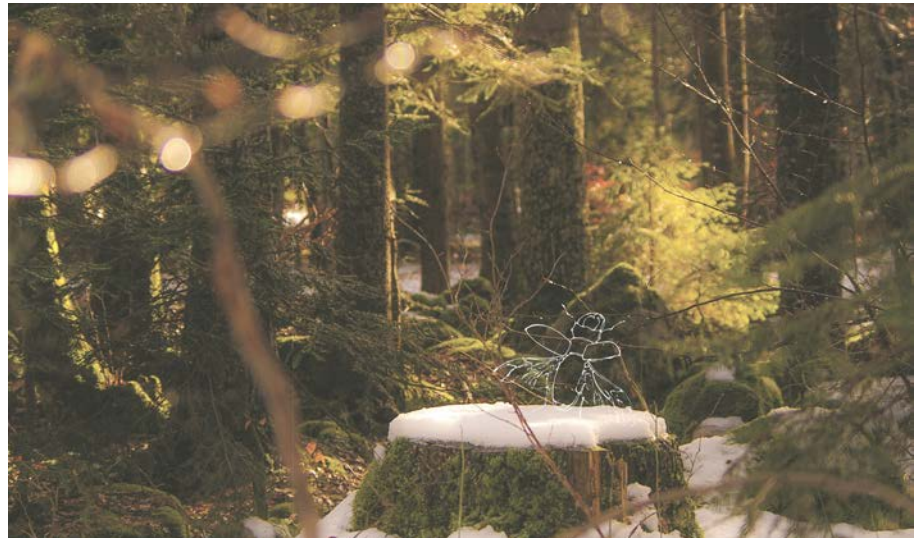
## Le e-paper + e\_pola



1 Steyerl Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux Journal* n°10, 2009  
<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>

2 « L'histoire du Polaroid », *La maison de l'argentique*, 2020  
<https://lamaisondelargentique.com/blogs/magazine/histoire-polaroid?srltid=Afm-BOor5VvS001egHddOh9Fntqp1LfmphTArklqbm1r1Q8cOBcvAQ0z2>





Masterante DNSEP 2026 Design des Média  
 Tutorat théorique : Victor Guégan / Tutorat plastique : Uli Meisenheimer  
 mgtlepetit@gmail.com  
 Instagram : \_shukka\_  
 Illustratrice, Photographe

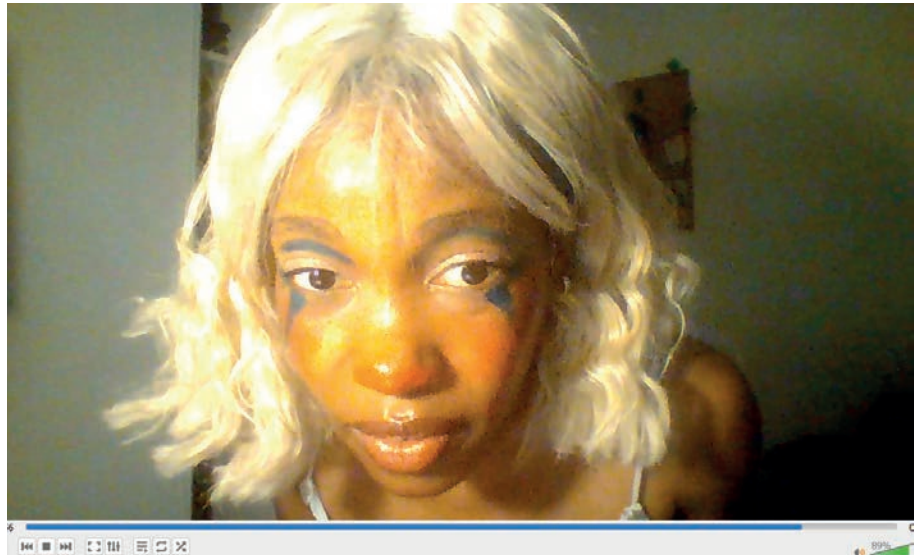
Depuis son intégration au cursus Visual Media, Margot Lepetit dirige ses questionnements et sa pratique artistique autour des thèmes de la vulgarisation et de la médiation.

En utilisant un langage adapté, la vulgarisation permet de transmettre un concept auprès d'un public peu renseigné. Étroitement lié à la démarche scientifique, ce moyen de diffusion pédagogique est en quelque sorte une forme de traduction et permet au grand public de s'appropriier les connaissances d'un enjeu scientifique, social, historique. L'intention est de pouvoir accéder aux savoirs, savoir-faire et savoir-être de ces enjeux. En tant que masterante en école d'art et illustratrice, elle interroge l'ambivalence de l'objectivité scientifique face à l'importance d'une subjectivité artistique au sein de la vulgarisation. Ayant grandi aux côtés d'une culture de la bande dessinée franco-belge, le neuvième art est aujourd'hui une grande source d'intérêt et d'inspiration pour son travail. De la science-fiction jusqu'à la comédie, les références de bande dessinée ne font que s'élargir et se diversifier avec le temps.

La BD ayant pour but principal la narration, cet art est aujourd'hui aussi utilisé comme outil de partage d'informations, dans les jour-

naux, en édition... Elle est devenue une technique de vulgarisation efficace et croissante, et peut-être une des plus intéressantes de nos jours. Ces deux intérêts artistiques combinés l'amènent à se poser ces questions : en quoi la bande dessinée est-elle devenue un outil majeur de vulgarisation ? Comment utiliser et approfondir cet outil aujourd'hui ?

Son travail de mémoire explore ainsi l'évolution de la vulgarisation scientifique, en passant dans un premier temps par les travaux de pionniers comme Buffon, Haeckel ou Maria Sibylla Merian, puis par l'évolution en parallèle de la photographie scientifique. Elle questionne l'impact des codes de la bande dessinée dans la médiation scientifique d'aujourd'hui en analysant les recherches du théoricien Thierry Groensteen, mais aussi en se référant à des travaux comme *La Hulotte*, célèbre revue de vulgarisation scientifique née dans les années 1970. Enfin, son mémoire tend à questionner et proposer de nouvelles manières d'utiliser et intégrer certains codes de la bande dessinée dans la médiation scientifique d'aujourd'hui. Par exemple en expérimentant de nouveaux médiums, en hybridant photographie et illustration ou encore en essayant de travailler des visuels dans l'espace. Margot fait évoluer sa pratique artistique en lien avec son mémoire.



Masterante DNSEP 2026 Design des Média  
 Tutorat théorique: Marie Lechner / Tutorat plastique: Maurice Huvelin  
 marlyse.louzet@gmail.com  
 @marlyse\_lzt  
 Vidéographe, Photographe, Artiste transmédia

Marlyse Louzet est une étudiante en master DNSEP à l'ESAD Orléans depuis 2024. Elle a étudié auparavant dans une licence en design graphique dans laquelle elle faisait de nombreux collages illustratifs et figuratifs autour de la figure du clown, mettant en lumière les thématiques du quotidien enfermé par sa répétitivité, par la surconsommation, etc.

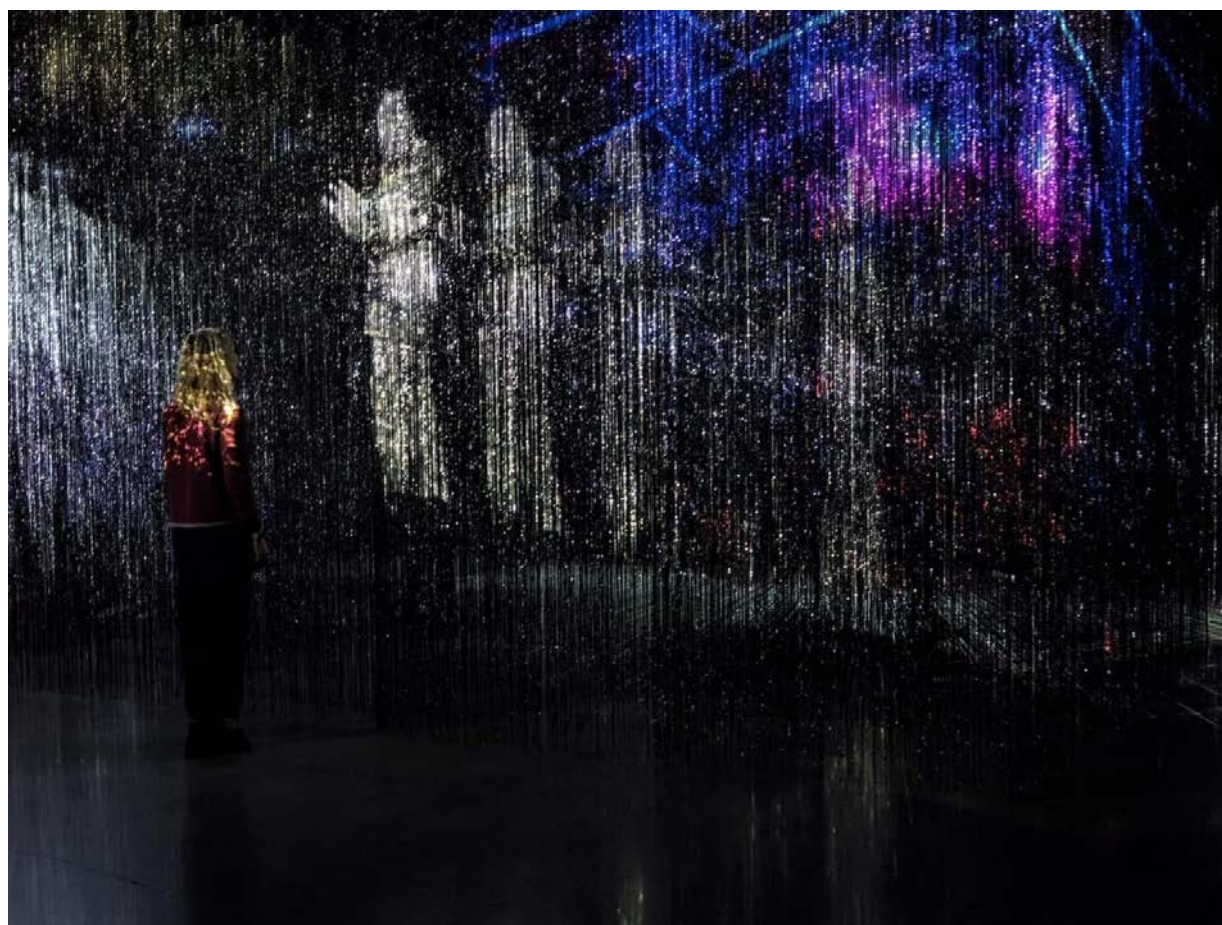
La vidéographie était une pratique qui l'intéressait déjà dans laquelle elle faisait du found-footage à peu près autour des mêmes sujets.

L'envie de combiner ses compétences acquises en design graphique avec ses envies de travailler l'image, elle poursuit dans un master en Design des Média. Elle commence alors à travailler la photographie de portraits dans lesquels on peut voir des clowns glamourisés, de la vidéo cinématographique ainsi que de l'archivage d'images trouvées sur le net.

Ces nouvelles pratiques artistiques rejoignent une thématique qui s'est précisée sur la relation entre la figure du clown et la culture noire en se basant sur sa propre expérience de grandir dans un milieu majoritairement blanc en tant que petite fille noire.

Se sentant pendant des années à l'écart et rejetée de son propre environnement, elle décide de faire de son cas une étude. Le sujet s'étend sur l'évolution et la prolifération du clown subversif sur les réseaux sociaux; phénomène actuel qui pour elle reste l'emblème de la nouveauté du monde contemporain. Cette figure est omniprésente un peu partout, pas seulement avec son nez rouge, son teint blafard et ses vêtements extravagants (dans le cadre du cirque) mais aussi dans le quotidien; sa définition correspondant à celle de la figure du Fou donnée par Faye Ran (professeure en littérature, média et études culturelles) dans son livre *The Tragicomedy and the Fool*. Cette définition permet d'élargir et d'actualiser cette figure qui existe depuis la nuit des temps.

L'artiste s'étant toujours sentie assez proche du clown pour diverses raisons se demande s'il est toujours possible de s'y identifier aujourd'hui. Qu'est-ce qui est clown? Qu'est-ce qu'il ne l'est pas? Peut-on toujours se servir de cette figure pour mettre en lumière ou critiquer des sujets de notre monde contemporain comme beaucoup d'artistes l'ont fait pendant longtemps?



Maja Petric

Depuis 2001, Maja Petric combine la lumière, l'IA et des technologies développées sur mesure pour créer un art multisensoriel qui réinvente notre manière de vivre en communauté et notre responsabilité écologique.

Entretien avec Maja Petric par Lou-Ann Chotard

LC: Tu es titulaire d'un doctorat de l'université de Washington, et d'une maîtrise de la Tisch School of the Arts de l'université de New York. Comment ton parcours académique a-t-il influencé ta pratique?

MJ: Mon parcours académique a été formateur, non pas parce qu'il dictait ma direction, mais parce qu'il m'a donné la rigueur et le terrain conceptuel pour tout remettre en question. Le doctorat à l'université de Washington m'a permis de construire une pratique équilibrée ancrée dans la recherche, l'expérimentation et la production à grande échelle.

Alors que le Tisch School a façonné mon approche de la dimension poétique des média. Comment la technologie, la performance, l'espace et la lumière peuvent transporter une charge émotionnelle. Ces deux expériences m'ont aidée à positionner la technologie comme un matériau et non comme un sujet.

LC: Y a-t-il une œuvre qui a marqué un tournant décisif dans ta pratique?

MJ: Il y a eu quelques tournants décisifs, mais un se distingue particulièrement. Très tôt dans ma pratique, j'ai créé une œuvre interactive construite autour de la présence d'un observateur et de la transformation de l'espace à travers le mouvement. Ce moment, lorsque l'œuvre d'art et la personne qui la rencontre deviennent inséparables, a fixé la direction de tout ce qui a suivi.

LC: Ton travail comprend un grand nombre de données et de matériaux différents. Comment choisis-tu les données que tu utilises?

MJ: Les données que j'utilise doivent avoir un poids émotionnel, pas seulement une valeur informationnelle. Je suis attirée par les données environnementales parce que c'est une impulsion de nos existences partagées.

La lumière, les modèles météorologiques, les lectures atmosphériques, les changements sismiques, même les archives de lieux disparus; ce sont des traces factuelles de quelque chose de profondément humain: l'éphémère. Je choisis les données lorsqu'elles indiquent une condition vécue, une perte ou une continuité fragile.

LC: Dans ton travail, on retrouve cette idée de traduire des données concrètes en des données visuelles plus abstraites et tactiles, comment tu passes de l'une à l'autre?

MJ: La traduction des données concrètes en expression visuelle tactile est un processus de distillation. Je ne traite jamais les données comme une illustration. Au lieu de cela, je cherche son rythme interne (des intervalles, des fluctuations, des pauses soudaines) puis je transpose cela dans la lumière, la réflexion, la silhouette, la composition spatiale et le timing. À un certain point, les données

deviennent une atmosphère plutôt qu'une information, quelque chose que vous ressentez dans votre corps plutôt que de le lire avec vos yeux.

LC: Tes créations sont impressionnantes. Quelle place laisses-tu à la chance ou à l'imprévu dans ton travail?

MJ: Le hasard a un rôle, mais seulement dans la structure. Mes œuvres sont génératives et en constante évolution, ce qui signifie qu'elles produisent des configurations que je n'ai pas prédéterminées. L'imprévisibilité est importante car elle reflète les systèmes naturels.

Pourtant, je conçois la logique qui façonne cette évolution, je ne renonce pas à l'autorité, je construis les conditions dans lesquelles l'inattendu peut se produire.

LC: Comment décris-tu l'univers que tu as créé à travers tes installations, et qu'est-ce que cela représente pour toi?

MJ: L'univers que je crée est un écho des environnements qui changent ou disparaissent. Il représente un champ de mémoire: la nature en tant que sensation, incarnée dans la lumière. Je veux m'accrocher à des atmosphères qui pourraient ne pas être là dans le futur et permettre aux gens de les vivre avec un médium différent.

Aucune des installations ne tente de reproduire la nature; elles préservent sa présence, son souffle et la reconnaissance silencieuse que nous faisons partie de quelque chose de plus grand.

LC: Tes productions sont interactives, que veux-tu que le visiteur ressente en interagissant avec tes installations?

MJ: L'interactivité existe pour approfondir cette reconnaissance. Lorsque quelqu'un entre dans l'espace, son corps devient une partie du système. Je veux que le visiteur sente que sa présence a des conséquences, qu'il est tissé dans l'environnement plutôt que séparé de lui. Idéalement, il y a un moment à la fois d'humilité et de connexion.

LC: Y a-t-il une technologie que tu rêves d'exploiter mais que tu n'as pas encore pu utiliser?

MJ: Il y a des technologies avec lesquelles j'aimerais travailler davantage: la robotique qui effectue des gestes lents et cruciaux de réparation; les systèmes de lumière volumétrique à haute résolution; et des outils de détection plus profonds qui capturent les micro-changements dans l'environnement. Tout cela tend vers une traduction plus viscérale du temps écologique.

LC: Quelles sont tes références artistiques et littéraires?

MJ: Visuellement, je suis attiré par les artistes qui travaillent avec la perception et la transformation: James Turrell, Cornelia Parker et Hiroshi Sugimoto, entre autres. En littérature, je reviens souvent sur Clarice Lispector, Italo Calvino, Rebecca Solnit et Gaston Bachelard.

Parmi les pistes d'exploration lors de ce mois de la recherche, nous avons pu réaliser des expériences autour de la capture d'écran sous la forme d'une pratique nommée Laptogramme. Cette technique consiste en un procédé à la fois simple et intuitif: produire une image par contact direct entre un papier photosensible et la surface lumineuse de l'écran.

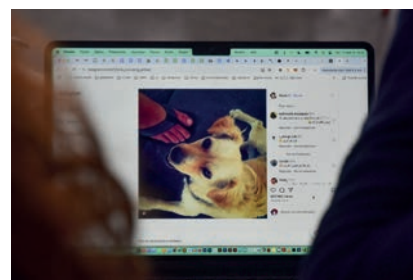
La genèse de cette expérimentation part de plusieurs questionnements fondamentaux quant à la nature des images que nous côtoyons quotidiennement dans nos espaces numériques. La capture d'écran telle que nous la pratiquons à travers nos déambulations digitales peut-elle sortir de son environnement natif pour s'inscrire sur un support photosensible? Peut-elle acquérir une nouvelle matérialité face aux flux incessants d'images et réaliser un véritable arrêt sur image de nos surfaces lumineuses, en perpétuel mouvement?

Les différentes manipulations conduites durant cette recherche nous ont permis de transférer des images d'un monde à l'autre, créant ainsi une perméabilité inattendue entre l'impalpable et la matière. Ce processus révèle combien nos dispositifs numériques actuels produisent une lumière suffisamment forte et puissante pour impressionner directement le papier photographique, sans médiation autre que le contact. Le Laptogramme devient ainsi une preuve tangible de l'existence physique de nos images numériques, une trace matérielle de ce qui semblait destiné à rester évanescent. Une étude approfondie des manières de réaliser ces transformations nous a permis d'obtenir une finesse dans les images produites, faisant advenir des résolutions surprenantes et inattendues. En appliquant directement le papier photosensible sur la surface de l'écran, nous avons trouvé une solution pour littéralement arrêter le temps et extraire l'image de sa logique computationnelle vers le monde sensible.

Le processus requiert une attention particulière à plusieurs paramètres: la luminosité de l'écran, le temps d'exposition et le contact physique. Le Laptogramme opère une forme d'archéologie inversée: au lieu d'exhumer des traces du passé, il matérialise le présent numérique, lui conférant une épaisseur temporelle et une persistance physique. Chaque image ainsi produite devient un objet unique, non reproductible à l'identique, réintroduisant l'aura de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité numérique.

Cette pratique interroge également notre rapport au temps dans l'environnement numérique. Là où le flux d'images se caractérise par son caractère éphémère et sa consommation rapide, le Laptogramme impose un ralentissement, une contemplation, un rituel presque alchimique de transformation.

En définitive, le Laptogramme constitue bien plus qu'une simple technique de reproduction d'images. Il s'agit d'une poétique du contact, d'un geste qui réintroduit le corps et la matière dans



notre relation aux images numériques. Dans un contexte où l'écran tend à devenir une barrière transparente entre nous et le monde, le Laptogramme nous rappelle que cette surface est elle-même un lieu, un espace de rencontre possible entre différents régimes d'existence de l'image. Cette pratique nous invite à repenser notre rapport aux technologies d'affichage non plus comme de simples interfaces de visualisation, mais comme des sources lumineuses capables d'agir sur la matière, de laisser des traces, de produire des objets. Elle transforme l'écran en révélateur, au sens photographique du terme, révélant la présence physique de ce que nous pensions n'être que du code et des pixels.





Masterante DNSEP 2026, Design des Média  
 Tutorat théorique: Ambre Charpier / Tutorat plastique: Laurent Baude  
 Sarah.olhbb@gmail.com  
 Instagram: fs28\_archives  
 Photographe

Le travail visuel, plastique et théorique de Sarah Oulahbib regarde la jeunesse comme territoire d'images, à la fois réel et imaginaire. Entre documentaire et mise en scène, ses photographies, vidéos et installations tracent les contours d'un âge traversé par l'intensité, la fragilité et l'excès. Depuis 2021, elle capture des fragments de vie, des gestes suspendus, des moments où l'insouciance côtoie le chaos, autant d'instantanés qui incarnent le besoin de retenir le présent et de conjurer l'oubli.

Sa pratique interroge la manière dont l'image participe à la construction du mythe de la jeunesse: comment elle la façonne, la désire et la consomme. Sarah Oulahbib construit un espace d'observation et de projection où s'entremêlent les dimensions collectives et introspectives de cet âge, en regardant notamment la manière dont la visualité de la jeunesse s'inscrit dans le flux constant des images circulant sur les écrans.

Sarah Oulahbib inscrit sa démarche dans une culture visuelle hybride, influencée par des films tels que *Kids* et *Clueless*, les séries *Skins* ou *Freaks and Geeks*, ainsi que les univers photographiques de Larry Clark, Ryan McGinley ou encore Petra Collins. Cet héritage, mêlé à l'esthétique des clips, de la mode

et des réseaux sociaux, compose un corpus visuel où la jeunesse est stylisée, sexualisée, romantisée, jusqu'à devenir un produit culturel. Son travail plastique et de recherche propose alors une relecture critique de ces visualités: il ne s'agit pas seulement de représenter la jeunesse, mais d'en révéler les codes, les mythes et les contradictions.

Sa recherche théorique s'appuie sur des textes clés tels que *Teenage: The Prehistory of Youth* (Jon Savage, 2008) et *The Fourth Sex: Adolescent Extremes* (Raf Simons, 2012), qui nourrissent sa réflexion sur la jeunesse comme construction sociale, médiatique et esthétique. Son mémoire interroge ainsi les visualités de la jeunesse contemporaine, par quels procédés elle est représentée. Et comment elle modèle son identité individuelle et collective, à travers les images qu'elle produit, consomme et diffuse. Il discute les modes de représentation de la jeunesse et leurs médiums largement influencés par la culture médiatique contemporaine; la somme des représentations passées, ses imaginaires, et les possibilités offertes par les techniques actuelles.



Masterante DNSEP 2026 Design des Média  
 Tutorat théorique: Ambre Charpier / Tutorat plastique: Julien Levesque  
 mail: camille.suzanne.fr@gmail.com  
 instagram: @cailliou  
 Artiste transmédia

Camille Suzanne est actuellement en 5<sup>e</sup> année du master Visual Media, après une double formation en architecture et en design d'objet et d'espace. Son parcours s'inscrit à la croisée des pratiques visuelles et plastiques, entre archéologie des média et technologies numériques.

Elle interroge l'influence des média et des algorithmes sur notre perception du monde et nos modes de pensées. À quel point ces dispositifs modèlent-ils nos identités, notre liberté, nos idéaux de bonheur et perception de la vérité ?

Son travail détourne et ironise ces questions, en exposant l'absurdité de notre monde médiatisé. Sa pratique expérimente entre différents médiums : installation et objet, illustration et animation, réalité augmentée et jeu vidéo, photographie et vidéo analogique ou générée par intelligence artificielle.

À travers ces multiples média et médiums, elle exprime ces questionnements en créant des narrations transmédias de fictions critiques.

Elle travaille actuellement sur la création d'une fiction uchronique contemporaine, où Alphagov, incarnation de l'intelligence artificielle, arrive au pouvoir. Il instaure alors BonheurLand,

un nouveau monde parfait, équilibré, où les affects négatifs n'existent plus. Un monde où tout le monde, sans exception, est comblé par une gratitude éternelle...

Ses recherches de mémoire explorent les visualités de la *Trash TV* et la télé-réalité. Elle observe la manière dont ces programmes, à travers leurs codes visuels, narratifs et symboliques, reflètent ces enjeux sociétaux contemporains et peuvent devenir une matière artistique. Des hiérarchies esthétiques, sociales et de genres qu'elles reproduisent, aux concepts d'identité, de célébrité, de surveillance et de vie privée. Camille Suzanne ouvre ainsi une réflexion sur la porosité entre télé-réalité et politique : les influenceurs et stars de la télé-réalité pourraient-ils être les futurs dirigeants de ce monde ?



Entretien avec Thomas Mailaender par Lucas Millois et Camille Suzanne

LM & CS: Vous glanez des photographies vernaculaires pour en faire des montages, et/ou pour vous les réapproprier. Comment vous placez-vous en tant qu'auteur, quel est votre rapport à la question de la propriété de l'image ?

TM: Une partie de mon travail consiste effectivement à me réapproprier des images. Je suis assez au fait de ces questions-là, car je travaille avec des avocats spécialisés dans la propriété intellectuelle. D'ailleurs, il m'est déjà arrivé d'attaquer en justice des marques qui se sont réapproprié mes images sans mon accord, qui étaient elles-mêmes déjà des images réappropriées, pour me moquer de ce système-là qui peut être parfois absurde.

→ <https://www.thomasmailaender.com>

Il m'arrive aussi de me réapproprier les images de manière directe, où je présente une image que j'ai collectée, comme dans un projet où j'avais racheté plus de trois mille images d'accidents de la route à un expert en automobile. La seule intervention que j'ai faite fut de les réorganiser : par exemple, j'avais exposé tous les accidents avec des voitures rouges. D'autres fois, l'intervention est plus complexe. Il n'y a pas un seul type d'intervention, finalement je me laisse une liberté par rapport à tout ça.

LM & CS: Dans de nombreux projets comme « *Extrême Tourisme* » ou « *Gone Fishing* » vous vous mettez en scène en utilisant votre image. Quel rapport avez-vous avec la diffusion de votre propre image, est-ce une sorte de personnage, d'avatar ?

À l'ère des réseaux sociaux et des *Deep Fake*, que pensez-vous de la diffusion volontaire/involontaire de son image ?

TM: À cette époque, en 2010 je crois, avant l'explosion des réseaux sociaux, de l'IA ou de la réalité augmentée,

je voulais travailler avec un personnage et la solution la plus simple, c'était moi. Pour certains projets comme *Gone fishing*, c'était de l'auto-dérision parce que c'était lié à mon histoire personnelle. Ma compagne et moi attendions un enfant et je voulais me moquer de la paternité. Mais je ne le referai pas forcément, ce n'est pas le but de mon travail, je ne suis pas Sophie Calle.

Avec *Sponsoring* et *Extrem Tourism*, ce qui m'intéressait surtout était de créer des protocoles: imaginer des dispositifs où je pouvais produire des œuvres sans forcément sortir de mon atelier. Avec les projets de *Pricasso* ou *Extrem Tourism*, j'ai mis en place ce protocole via Internet, des aller-retours avec un interlocuteur qui travaille l'image, comme un piège que tu tends à quelqu'un. Sans le côté pervers. Ce que j'aime aussi dans ce processus est la place du hasard et la surprise. Il y a des réussites et des échecs, bien sûr, certains projets ne fonctionnent pas. Dans ces cas-là je ne les présente pas.

LM & CS: Vos projets mettent en scène beaucoup de fiction et souvent sur le ton de l'humour et de la dérision, pourquoi? Quel est votre rapport à l'humour, à la fiction et au *kitsch* dans le cadre d'une création artistique?

TM: L'humour, pour moi, est une porte d'entrée pour inviter les gens dans mon travail. C'est universel, ça ne fait pas peur par rapport à ce que peut être l'art qui ferme des portes à plein de publics différents. Évidemment que le propos derrière est beaucoup plus complexe, même parfois politique.

Je n'utilise pas le mot de *kitsch*, parce que ça implique, je crois, une critique de l'art populaire. Alors que j'adore l'art populaire, les objets vernaculaires. Je préfère plutôt les déconstruire et les sublimer que de les critiquer. Là, par exemple, je détourne des voiliers miniatures de bassin, qui étaient utilisés dans une espèce de sport avant que les gens aient des téléphones portables, en imprimant sur les voiles. Je pense que ces objets bruts ont une qualité: ils sont beaux dans leur laideur. Peut-être que c'est ça, le *kitsch*.

LM & CS: Que pensez-vous de l'intelligence artificielle et de son intrusion abondante dans le monde des images et de l'art? (*Brain Rot, Slop*) Pensez-vous que l'archéologie des média peut être une réponse à ça? Est-ce que vous considérez ça comme un problème? L'utilisez-vous ou souhaitez-vous l'utiliser?

TM: Je ne vois pas encore l'intelligence artificielle comme un problème. Pour l'instant, je trouve ça intéressant parce qu'il y a encore des erreurs. Pour le *19M* de Chanel, j'ai utilisé l'IA pour rejouer et animer des images d'archives de la maison, des photos en noir et blanc que j'ai fait «revivre» grâce à l'IA. C'est fascinant, à la fois magnifique et terrifiant. Quand j'ai travaillé sur le projet Chanel, j'ai vite vu les limites, si tu n'alimentes pas correctement la machine, le résultat est médiocre. Ça reste de toute façon un outil et non une fin en soi. Un jour, ces outils seront beau-



coup plus performants, il faudra des experts auprès des tribunaux puisqu'il sera important d'avoir des spécialistes capables d'analyser la véracité d'images. L'IA me fait peur, mais elle me passionne aussi.

En tant qu'artiste, on peut soit la combattre, soit l'utiliser. Pour ce projet, je ne sais pas si j'irai plus loin avec, mais je ne me mets pas de barrières. En tant qu'artiste utilisant des images trouvées, je trouve ça plus pertinent de travailler avec l'analogique.

LM & CS: Comment avez-vous commencé à être artiste? Avez-vous des conseils à donner à des jeunes qui veulent être artistes ou travailler dans le milieu de l'art?

TM: Je suis sorti des Arts Décoratifs de Paris, puis j'ai fait un an de plus à la Villa Arson par besoin de pratique artistique totalement libre. Les Arts Déco, c'était un mélange des deux, entre technique et conceptuel.

De là, j'ai fait une première expo qui était à la Villa Noailles. Après, d'expo en expo, j'ai développé mes projets et rencontré des personnes du milieu au fur et à mesure. Pour les conseils, je dirais qu'il est nécessaire de développer un réseau, d'être ouvert, de ne pas avoir peur d'aller montrer son travail et d'en parler. J'ai toujours continué à avoir une pratique professionnelle, en travaillant pour des marques, en tant que directeur artistique pour des agences de pub. Cette pratique plus alimentaire permet d'être à l'abri financièrement, tout en m'offrant plus de liberté dans mon travail artistique.

## *Fluxus day à la Fondation du doute*

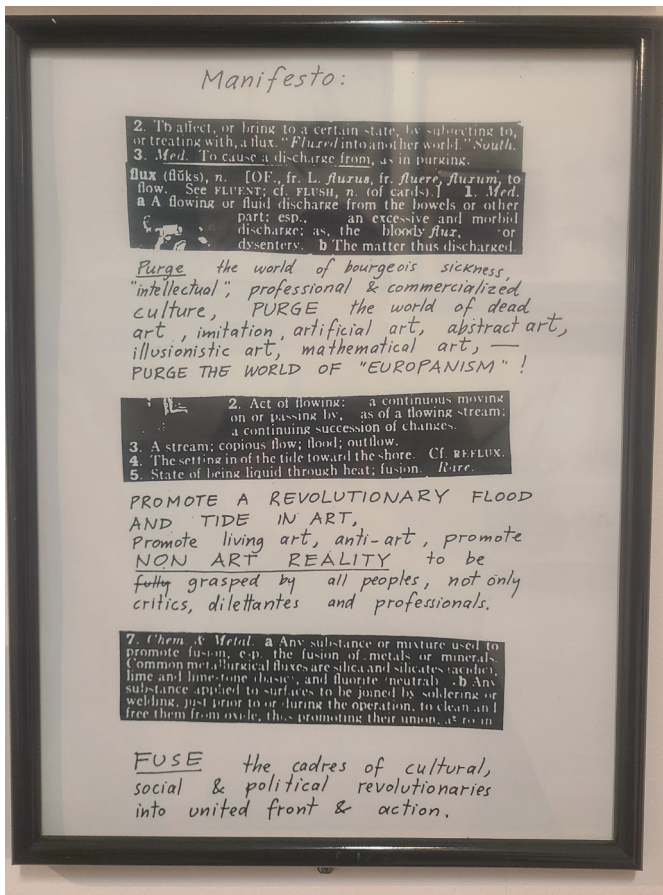
*14, rue de la Paix - 41000 Blois*

*Exposition  
permanente*

Imaginée par Ben Vautier, la Fondation du doute est un lieu atypique consacré à l'art contemporain à Blois. Elle abrite un parcours permanent dédié au mouvement Fluxus sur près de 1 500 m<sup>2</sup>.

L'arrivée à la Fondation du doute commence par une traversée obligatoire : celle du Mur des mots de Ben, commande du ministère de la Culture et de la Communication et de la Ville de Blois en 1995. Cette installation monumentale en façade, composée de 313 tableaux manuscrits, nous plonge immédiatement dans l'univers du lieu. Les aphorismes - L'art est un cul-de-sac, Je copie qui je veux, je copie qui veut, L'amour c'est des mots - posent d'emblée le ton : ici, le langage est matière, provocation et jeu.

Jouer avec les mots, leur sens, leur glissement et leur signifiant devient le moteur même de la création artistique. C'est précisément ce que la Fondation du doute donne à voir à travers l'esprit d'une époque. Dédiée au mouvement Fluxus, la collection rassemble documents, livres, revues, objets et installations qui nous transportent dans les années 1960, faisant écho à la célèbre phrase de Robert Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »



George Maciunas, *Manifeste Fluxus* (1963)



Dans tout le bâtiment, l'esprit Fluxus se diffuse partout, jusqu'aux toilettes qui, fort heureusement, ne sont pas réservées aux artistes.

- Collectif, *La Recherche Photographique*, N°18, «La photographie est-elle une image pauvre?», Paris audio visuel, Université Paris 8, 1 janvier 1995
- Padi Boyd et Robert Alexander, *Hum of the Sun, dans Nasa's curious universes*, saison 6, episode 2, Nov. 14, 2023
- Jorge Furtado, *L'Île aux Fleurs*, Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989, 12'31''
- Dixon, Anne Atkins, Anna, *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* 1853
- Crary, Jonathan, *Techniques de l'observateur: Vision et modernité au XIXe siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016
- Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, coll. « Cahier du Cinéma », Gallimard, 1980
- Laurence Aëgerter, *Arithmétique du miracle*, 2023, tapisserie Jacquard (mohair et fils phosphorescents), 188 x 161 cm Édition de 8 (+ 2EA), Galerie Binôme, Paris
- Schaaf, Larry J., *Tracings of Light: Sir John Herschel and the Camera Lucida : Drawings from the Graham Nash Collection*, Curatorial Assistance, 1989
- Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987
- Lého Galibert-Lainé, *Forensickness*, 2020, 40'
- [en ligne], URL : <https://www.nasa.gov/podcasts/curious-universe/the-hum-of-the-sun/>
- Fox Talbot, William Henry, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844
- Karel Doing, *A Perfect Storm*, 2022, 03' Karel Doing <https://kareldoing.net/>
- Peter, Geimer, *Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques*, Fournier, Dijon, Les presses du réel, 2018.
- Kittler, Friedrich, *Optical Media : Berlin Lectures*, 1999
- Daston, Lorraine, Galison, Peter, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012
- Atkins, Anna, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843-1853, Spencer Collection, New York Public Library
- Publicité Berville, «La chambre claire universelle Berville», Paris, Modèle Breveté, 1890-1937
- Utagawa Kuniyoshi, Hotenrai Ryoshin, série "The 108 heroes of the Suikoden", bloc de bois de couleur, 1827-1830, 37,4 x 25,5 cm
- Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, série Solid Lights, 1973, 30'
- Atkins, Anna, *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*, 1843
- Anaïs Tondeur <https://anaistondeur.com/>
- Barthes, Roland, *Journal d'un deuil*, Paris, édition du seuil, 2009
- Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940
- Fox Talbot, William Henry, *Album Containing Camera Lucida Drawing of the Villa Melzi*, carnet de dessin, 1833, The National Media Museum, Bradford
- Daniel, Malcolm, « William Henry Fox Talbot (1800—1877) and the Invention of Photography. », Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.Cox, 10 x 15 cm
- Hockney, David, *Savoirs secrets, Histoire de l'art*, Londres, Editions Thames & Hudson, 2021

- Hall, Basil, *Forty Etchings, From Sketches Made With The Camera Lucida, in North America, in 1827 and 1828*, Edinburgh, Cadell & Co, 1829
- Arago, François, *Rapport de M. Arago sur le Daguerriotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août 1839*
- Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987
- Ondine Novarese, Radiadio, La Fémis, 2020, 20'
- Jean-Pierre Raynaud, *Pot Rouge*, 1962, lot de 8, 90 x 100 x 100 cm
- Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, peinture polymère synthétique, 510 x 410 x 414 cm
- Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913, sculpture métal, bois peint, 1,3 m x 64 cm x 42 cm
- Henri Matisse, *Nu bleu (souvenir de Biskra)*, 1907, huile sur toile, 92,1 x 140,3 cm
- Collectif, *L'histoire du Polaroid, La maison de l'argentique*, 2020
- Chevalier, Charles, *Conseils aux artistes et aux amateurs, sur l'application de la chambre claire (camera lucida) à l'art du dessin, ou Instruction théorique et pratique sur cet instrument, ses différentes formes et son utilité dans les arts et les sciences*, Paris, 1838
- Gunthert, André, *Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerriotype, carnet de recherches, Les Arago, acteurs de leur temps*, Perpignan, Archives départementales des Pyrénées-orientales, 2010, p. 441-451
- Fontcuberta Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, Paris, Actes Sud, 2022
- Wim Wenders, *Les ailes du désir*, Argos Films, 1987, 128''
- Jean-Pierre Raynaud, *série Psycho-objets*, 1966, mixed media, dimensions variables
- Francis Bacon, *Seated figure*, 1960, huile sur toile, 152.5 x 119.5 cm
- Léonard De Vinci, *La Cène*, 1495-98, peinture tempera sur gesso, 460 x 880 cm
- Arman, *La Marseillaise*, 1989, sculpture, piano et pinceaux brosses, 140 x 220 x 170 cm
- De Buffon Georges-Louis Leclerc, *Les oiseaux de Buffon*, Paris, Ed. Molière, 2005
- Ondine Novarese, *Rispondimi*, MB17 Films, 2025, 27'30''
- Gabrielle Stemmer, *Clean with me (after dark)*, La Fémis, 2019
- Niki de Saint Phalle, *Nana on a dolphin*, 1998, sculpture en plâtre, résine polyester renforcée de fibres de verre, 81,9 x 26,7 x 73,7 cm
- René Magritte, *Le fils de l'homme*, 1964, huile sur toile, 116 x 89 cm
- Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm
- Steyerl Hito, « *In Defense of the Poor Image* », e-flux Journal n°10, 2009 <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>
- Haeckel Ernst, *Les énigmes de l'univers*, Paris, Hachette, 2013

- Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 202
- James Turrell, *Dividing the Light*, 2007, installation skyspace du Pomona College, Californie, 160 x 400 cm
- Calvino Italo, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013
- Savage Jon, *Teenage, the Prehistory of Youth Culture : 1875-1945*, Penguin, 2008
- Amy Heckerling, *Clueless*, Paramount Pictures, 1995, 98'
- Ryan McGinley, *Dash (Supermarket)*, 2000, tirage chromogène, contrecollé sur acrylique, 101,6 x 68,6 cm
- Thomas Mailaender, *série Extreme Retouch*, 2012, photographie, dimensions variables
- Mailaender Thomas, *Sponsoring*, Paris, Verlhac, 2012
- Déom Pierre, *Le faucon crécerelle*, revue La Hulotte n°6, édité par la société départementale de protection de la nature des Ardennes, 1972
- Cornelia Parker, *Thirty Pieces of Silver*, 1988/89, installation, fil d'argent et de cuivre, 26,5 x 21 cm
- Solnit Rebecca, *La Mère de toutes les questions*, Paris, Ed. de l'Olivier, 2019
- Simons Raf, Bonami Francesco, *The Fourth Sex: Adolescent Extremes*, Royaume-Uni, catalogue d'exposition, Charta, 2003
- Jamie Brittain, Bryan Elsley, *Skins, série*, Company Pictures, 2007-2013
- Petra Collins, *Baron*, 2021, série photo, dimensions variables
- Hiroshi Sugimoto, *Faraday Cage*, 2010, installation, négatif noir et blanc, boîte lumineuse, 111,8 x 177,8 x 10,2 cm
- Mailaender Thomas, *Extrem Tourism*, Paris, RVB Books, 2011
- Ran Faye, *Clowns, Fools and Picaros*, New-York, David Robb, 2007
- ALispector Clarice, *L'Heure de l'Étoile*, Paris, Ed. des femmes, 1985
- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016
- Larry Clark, *Kids*, Independent Pictures, 1995, 91'
- Paul Feig, *Freaks and Geeks*, série, DreamWorks Television, 1999
- Mailaender, Thomas, *Pricasso*, 2011, toile, peinture
- Mailaender Thomas, *Gone fishing*, Paris, RVB Books, 2015

- Visuels  
Laurent Baude, Ambre Charpier, Lino Charbonnat, Louise Cotte, Vincent Dalbera, Hugo Delattre, Cléa Delemontey-Racle,
- Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977, photographie, Cibachrome couleur sur papier, 102x122x4,3 cm  
Collection du FRAC  
Centre-Val-de-Loire, inv. 994 01 05
- Yoan Lapègue, *Raconter autour du feu*, 2025, Installation, écrans cathodiques, lecteurs multimédia, vidéos - dimensions variables
- Ophélie Recanzone, *Pitch*, 2022, transfert photographique sur bois  
H81xL121,5 cm
- Ambre Charpier, *24/ 7 Fantaisies*, 2024, Raspberry pi, carte SD, écran LCD, miroir, dimensions variables
- Hugo Deverchère, *série Regolith*, 2023, terre, oxydes, carbone et minéraux sur plaque photopolymère, 100 x 80 cm
- Silvi Simon, *Cercle brisé noir* 2015, Chimigramme sur papier argentique au chlorobromure d'argent - encadrement blanc, 30.5 x 40.5 cm
- Julieta Tarraubella, *The Secret Life of Flowers*, Lirios, 2020, installation, écrans numériques, dimensions variables
- Tania Franco Klein, *Images from the Rage*, 2025, série, dimensions variables
- Lou-Ann Chotard, Gilles Gavet, Pénélope Girard, Axelle Glon, Théo Guillot-Simoni, Maurice Huvelin, Anna Jondeau, Margot Lepetit, Julien Levesque, Marlyse Louzet,
- Rodney Graham, *Tree, Ponderosapines III*, 1992, Photographie, tirage photographique sur papier, 219x177x4,6 cm  
Collection du FRAC  
Centre-Val-de-Loire, inv. 992 01 04
- Justine Coirier, *La balade de Lancelot & Le bestiaire de Camelot*, 2023, contes stéréoscopiques, stéréoscopes, techniques mixtes
- Louise Cotte, *Les Vibrantes 014*, 2024, tirage photographique impression jet d'encre, 89x60 cm
- Lého Galibert-Lainé, *Forensickness*, École normale supérieure de Paris - SACRe, 2020, 40'
- Hugo Deverchère, *Marble Recording*, 2025, cuivre, lithium et cobalt sur gabbro noir gravé au laser, 80 x 60 x 2 cm
- Mia Weiner, *Immortal Waters*, 2024, tapisserie acrylique, coton et soie, 226 x 330 cm
- Lucas Leffler, *Implosion*, 2024, tirage collodion humide sur 168 écrans d'iPhone 11, cadre en aluminium encastré, 102 x 178 x 5 cm
- Bernard Guillot, *La cité des morts*, 1979-2008, photographie pose longue, dimensions variables
- Melody Maeder, Lucas Millois, Sarah Oulahbib, Eve Santini, Chris-Rayan Sounga, Camille Suzanne, Elian Yagouni, Martin Angelov
- Laurent Baude, *Camera\_Obscura 2025*, Installation room obscure, rideaux occultants, bois, diaphragme de microscope, photographies imprimées sur papier dos bleu 120 x 100 cm, 2025, dimensions variables
- Maurice Huvelin, *Birds After Collapse*, 2025, Installation : films, vidéos, photographie, projecteurs, écrans cathodiques, écran digital, caméras cinéma, caméras vidéo, - dimensions variable
- Alice de Oliveira Reis, *Et si mamie revenait dans son salon*, 2024, impression sur papier et tissage, sur cadre en bois - H 80 x L 107 cm
- Utagawa Kuniyoshi, *la mère de Takebayashi*, série de coeurs loyaux et justes, bloc de bois de couleur, 1827-1830, 37,4 x 25,5 cm
- Hugo Deverchère, *Orbitales Verses*, 2025, tirage pigmentaire d'archive sur papier baryté, 130 x 180 cm
- Zanele Muholi, *Miss (Black) Lesbian*, série Miss Lesbian, 2009, papier baryté, 76,5 x 50,5 cm,
- Kristi Coronado, *Genesis Portraits*, 2025, intelligence artificielle et impression pigmentaire d'archives, 80 x 80 cm
- Carolle Bénitah, *Photo de groupe*, 2012, coll. Faire Familles Making Families, CNAP (Centre National d'Art Plastique)

- Joost Vandebrug, *Sea II from the series Moment, in Time*, 2025, 189 x 139 cm
- Zsofia Kollar, *Object-Oriented Identity: Cultural Belongings from our Recent Past*, Art Paper Editions, Gand, 2025
- Daido Moriyama, *Shinjuku*, 2000-2004, Gelatin silver print, 150 x 100 cm
- Sohei Nishino, *Diorama Map*, 2004 / 2016, photographies et collages, dimensions variables
- Affiche, *polycopies*, 2025
- Gerhard Richter, *Selbstportrait*, 1996
- Fox Talbot, William Henry, *Album Containing Camera Lucida Drawing of the Villa Melzi*, carnet de dessin, 1833, The National Media Museum, Bradford
- Publicité Berville, «*La chambre claire universelle Berville*», 25 rue de la Chaussée-d'Anton, Paris, Modèle Breveté, 1890-1937
- Frontispice in Chevalier, Charles, Conseils aux artistes et aux amateurs, sur l'application de la chambre claire (camera lucida) à l'art du dessin*, Paris, 1838
- William Hyde Wollaston, Camera Lucida Patent, 1806 in Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987
- publicité *Graphoscope*, 1950 in Hammond, John H., Austin, Jil, *The Camera Lucida in Art and Science*, Bristol, Adam Hilger, 1987
- Ondine Novarese, *Rispondimi*, MB17 Films, 2025, 27'30"
- Malick Sidibé, *A couple of dancers*, 1963, tirage gélatine argentique, 40 x 30 cm
- Seydou Keïta, *Untitled*, 1952/55, tirage gélatine argentique, 65,5 x 55 x 3,4 cm.
- Maja Petric, *Specimens of time : Burn*, série Time is the Subject, 2024, installation vidéo, filtres optiques, projecteurs, ordinateur, matériel métallique., 81,3 x 106,5 x 81,3 cm
- Ben, *Mur des mots*, 1995, 300 plaques émaillées fixées sur une façade de l'école d'art, Blois, France
- George Maciunas, Manifeste Fluxus, 1963, lithographie offset, 20,9 x 14,7 cm



