

Beaux-arts



30€ - 500 EXEMPLAIRES

16 X 22 CM - 400 PAGES

DOS CARRÉ COLLÉ

OFFSET QUADRI - MARQUAGE COUV

PUBLICATION : EDITIONS PAÏEN

PHOTOGRAPHIE / ARCHIVES / ICONOGRAPHIE / SOCIOLOGIE / POESIE



LES AMAZONES N'EXISTENT PAS

Ipis maionsequi voluptatem res et moloresciat ius audignit prem. Itam, as aut que voluptae core labor ab idias sum et re sit veratem antiat atum que antotatur sequo ma natem quid quam, sintemporios dollandipis aut discitatur magnis mo cus eosandi tatiam ulparum sum delique porporem fugit exerum a vita accus ium rere, omnia-simus dolorit, cone dolupta quidund anissi sus, quaectora quodi con re pellitae prae volent. Archilla exeria volupta doluptatem voluptassit aut quossinte et aces consequi idest, sundisto blabor ad quis voloriatus modit odior aut labore vel inus prorest, que conet eium, omnimpe litentitam et pa venissi-

tae nos eos nonsequunt fugiam quatatatur ratem- po rition nonsequi qui beaquae doluptate odio officii autemolore labore- nis sequas aut apel ius doleni cora in rem dolum eastibus eataerum, connimporia nus et es moluptassit ut maios rat alicienihil expe pro modi aliqua et evelliam aut quibusa nduntor simporem et quia corest, cuptat.

Ernaten iendit, am quiatur, nonsequatur solupta corem as venducitonsenihil idi nonsect eceriaectem re, et accu- mquibus, ullores eritem et laboresto il earum rest, cum expedi omnim restota voluptaquas ratiatur modio minum quanto et autatium eni-

milit quid moluptat. Ovit doloriasimus a dolestiae nos nos dolo tota intusapita as aut as eossunt inimillut quam dolut que pratus ea sime si rerro etur sundae nul- landit es earum etur, is iusto voloriat.

Equi occae intotatet haruptatur accupis dolore nus minisin issimporior sinctur, ab imus res ditatibus sed ut alit audae iment fugit eatibus expliqu asperup tatist qui omnimus sit qui consed maio illa nullupt atinverum aut pora sequian danimus ciendi qui consendit veneste mpores eostrum aut pe nim aut quam, sequaes reperum fugit quas quis eicilla borrupt aturecata- tem eosandant volorerit,

sum ut eos pa quaspie niensis et quodipidis dolor aditat voloreh enducit fugitem perspe- rio. Itae cus, tet as as is moditio venim ducitiae res eastionsequo to blaut mod ut modio tet, omni- hicine nonem quae pre stibea sequiatem si ratiis mo ea nosapiendis qui omnimod que maio beaquam que optaquati vellabo. Nam, volest, nonsedigenti vel ium re- prae rerferis et, et, que doles quator sitatibus molore, sunt et fuga. Di officim am am, velest etum et,

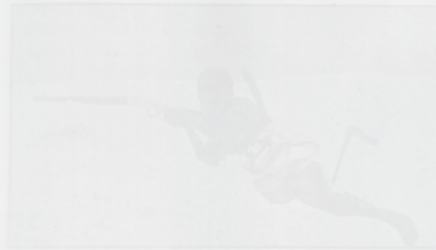
sectur, quos pere susapis aborerf eriosa ideles- tint audandit optiatius cum raepellam harunto ipicabor alibea sit acit harum et, sum sum faces

III.

Introduction

FATIMA, what is a Legislature?
A representative body elected by the people of the state.
Are women people?
No, my son, criminals, lunatics and women are not people.
Do legislators legislate for nothing?
Oh, no; they are paid a salary.
By whom?
By the people.
Are women people?
Of course, my son, just as much as men are.

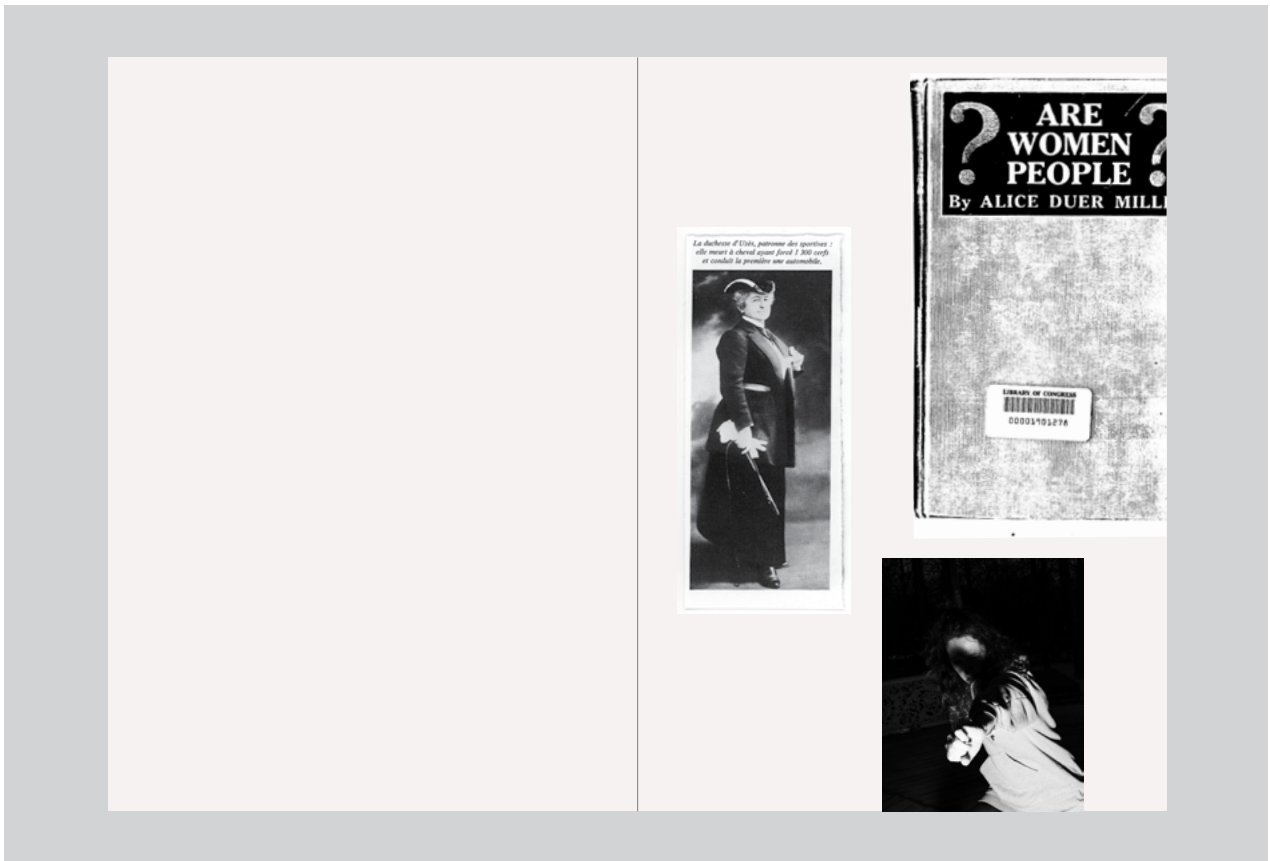
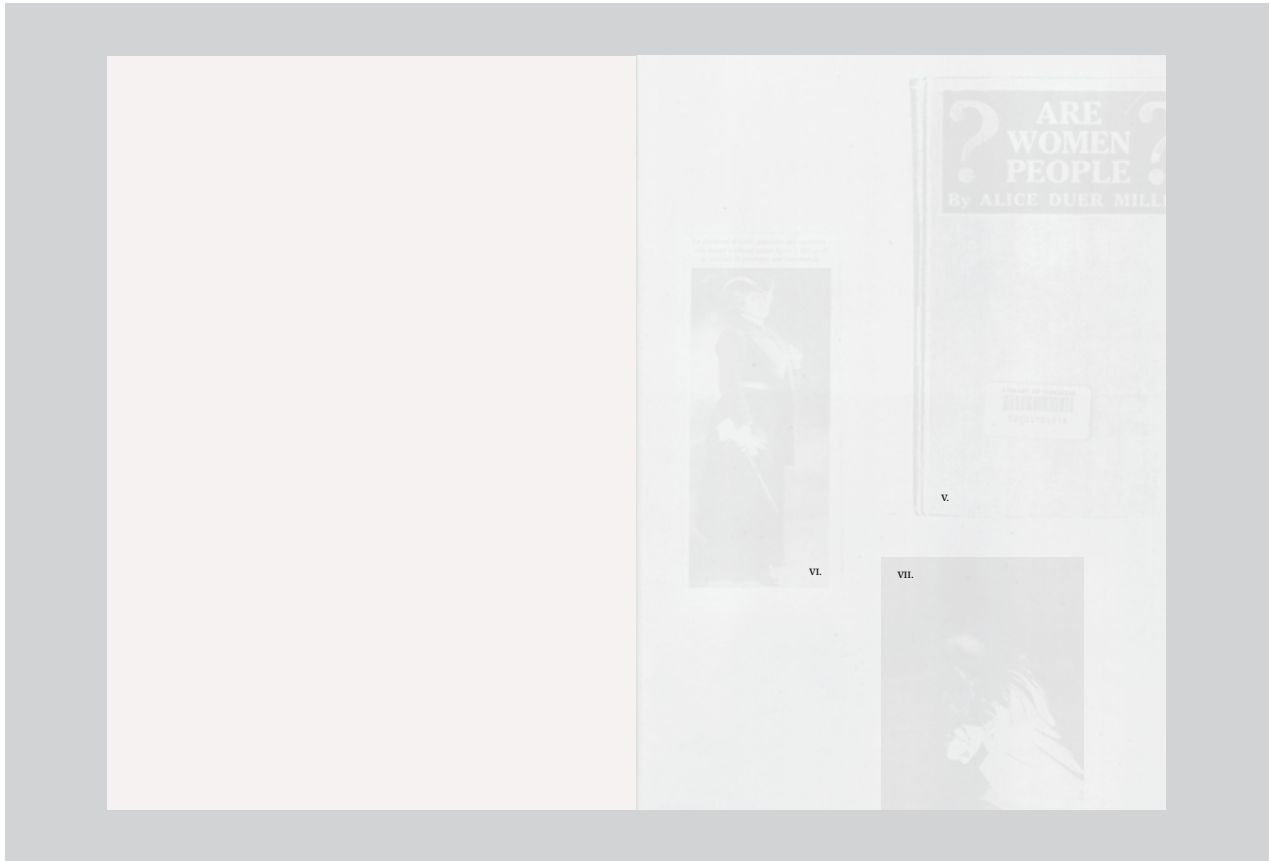
IV.



Introduction

FATHER, what is a Legislature?
A representative body elected by the people of the state.
Are women people?
No, my son, criminals, lunatics and women are not people.
Do legislators legislate for nothing?
Oh, no; they are paid a salary.
By whom?
By the people.
Are women people?
Of course, my son, just as much as men are.

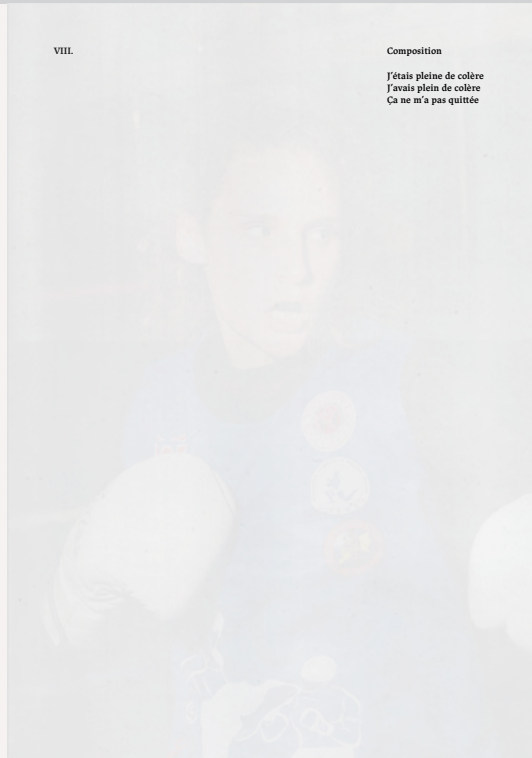




VIII.

Composition

J'étais pleine de colère
J'avais plein de colère
Ça ne m'a pas quittée



Note d'intention

«La puissance du mythe des Amazones, ce n'est finalement pas tant qu'il soit un mythe, c'est qu'il le demeure.»

Coline Cardi et Geneviève Pruvost, *Penser la violence des femmes*, 2012

Pour les femmes usant et transportant de la violence : quelles archives visuelles ?
Quelle anthologie ?

Nulle iconographie sur ce sujet, si ce n'est une iconographie « exotique », exotique comme les cartes postales des femmes des colonies, produites par les colons. Une propagande battant pavillon patriarcat : une femme est une femme (sexy) est une épouse est une mère. Des images-stéréotypes conçues par le male gaze.

Nulle cartographie textuelle ou mémorielle : ce continent interdit a été déserté. Les femmes guerrières, les seigneures, les combattantes, les femmes vivantes et leurs luttes, qui pour les écouter, qui pour aller à leur rencontre, dans les archives et dans notre quotidien ?

En créant un atlas visuel et textuel de la violence des femmes, PLY enclenche la remise en cause d'un « interdit anthropologique » : le quasi-monopole masculin des émeutes et revendications sociétales, des activités criminelles et de l'utilisation des armes, des Révolutions, des métiers d'ordre, des sports dits « violents », des engagements dans les luttes armées, les guérillas, les mutineries etc.

Les Amazones existent.

Nous empruntons les chemins interdits, les routes barrées, par un travail minutieux de recherches d'archives, par un travail de terrain avec des « femmes violentes » : figures des gilets jaunes, femmes policières, dans l'armée, boxeuses, femmes emprisonnées, femmes qui rejoignent les Black Blocs, mais aussi avec des femmes qui ont intégré l'interdit de leur violence, avec qui nous imaginons son surgissement.

Les images et les textes sont pensés avec ces femmes et à partir des archives exhumées. C'est un travail de co-construction avec celles du présent et celles du passé. Une partie de ce travail a été rendu possible par le soutien de la grande commande photographique de la Bibliothèque Nationale de France qui a été exposé à la Fondation Jan Michalski en mai 2023.



Vues d'expositions, Fondation Jan Michalski



Vues d'expositions, Fondation Jan Michalski



A. ROBERT-TISSOT & Y. GUIGNARD
Michael Rampa.
Parque nacional

Pour traiter de peinture, on parle de jungles, de spiritualité, d'un botaniste du Pays d'En-haut, d'un faune écorché et des catalogues Lego des années 1980.

Cette première monographie consacrée au peintre figuratif suisse Michael Rampa propose une traversée de son œuvre jusqu'à aujourd'hui, organisée en quatre cycles marqués par des débuts, des fins et la possibilité du retour. Le parcours s'ouvre sur les tentatives de représenter la montagne, mais celle-ci se dérobe, ne subsistent que des monticules aux formes étranges. Vient ensuite la promenade dans des jungles luxuriantes, peintes à l'aquarelle ou à l'huile, qui invitent à une profusion de récits. S'ouvre alors une réflexion sur les non-lieux, comme une parenthèse: le vide vient creuser la matière, le blanc s'impose, gagne toute la pratique picturale. Le livre s'achève par un retour à la peinture sur toile après un long passage par l'aquarelle. Refranchir ce seuil signifie retrouver la magie propre à l'huile: ce face-à-face avec la surface du tableau, tout autant obstacle que surface de projection. Entre ces différents moments, deux éclairages viennent ouvrir d'autres perspectives: l'un consacré aux thèmes mystiques de l'artiste, l'autre à sa pratique du dessin. Un entretien clôt le parcours, laissant affleurer de nouvelles pistes, comme autant de lumières à venir.



© Gilles Monney

Né en 1977 à Château-d'Ex, **Michael Rampa** s'est découvert très tôt des maîtres tels que Giotto, Turner et Balthus. Influencé par la rencontre avec ce dernier à la fin de l'année 1998, Rampa a embrassé l'idée que la peinture ne s'apprend pas nécessairement dans les écoles. Il choisit alors de se former en autodidacte. Son art façonne des espaces où des figures semblent errer. Son travail, qui est à la fois sommaire et empreint d'une sensation de collage, crée une tension particulière entre picturalité, narration et image.



textes de Yves Guignard, Françoise Jaunin et Nathalie Chaix

collection CAT. Monographies
format 19,5x25,5 cm, env. 200 p., broché
isbn 978-2-88964-119-2
prix CHF 42 / € 40

mots-clés figuration, peinture, dessin, jungles, mythologie, mondes bibliques
références connexes série Twin Peaks, *L'après-midi d'un faune*, ballet en un acte de Vaslav Nijinski,

1912, le film *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1980), série composée de dix gravures sur bois *Inimités* de Félix Vallotton (1898)

Avec les contributions de :

Yves Guignard est historien de l'art indépendant basé à Neuchâtel. Il a soutenu une thèse de doctorat sur le marchand d'art allemand Wilhelm Uhde. Il est aussi archiviste pour la famille du peintre Balthus et réalise en parallèle des projets d'exposition et de publication. Ses derniers travaux portent notamment sur Marius Borgeaud et Coghuf, artiste auquel il consacre une large rétrospective dans plusieurs institutions jurassiennes en 2026. Il a réalisé cette même année la traduction des mémoires de l'artiste suisse Valérie Favre.

Aude Robert-Tissot a obtenu un master à l'Université de Genève en histoire de l'art avec comme spécialisation l'art contemporain. En 2022, elle a écrit dans un catalogue d'exposition un article sur la double facette de Niklaus Manuel Güdel, artiste-entrepreneur. Pour la revue mensuelle Le Regard Libre, elle a écrit des critiques d'expositions et rendu compte du milieu de l'art contemporain. Historienne de l'art indépendante basée à Neuchâtel, elle est membre du conseil de la Fondation Bonhôte pour l'art contemporain à Neuchâtel depuis 2021.

Historienne de l'art et romancière franco-suisse, **Nathalie Chaix** est diplômée en communication, en histoire de l'art et en leadership. Depuis 2019, elle est directrice du Musée Jenisch de Vevey où elle gère une équipe d'une vingtaine de collaborateurs, veille à la bonne conservation d'une collection centrée sur les Beaux-Arts et plus spécifiquement l'estampe et le dessin, et supervise l'organisation de six expositions annuelles. Elle a contribué à plusieurs expositions et leur catalogue et a écrit quatre romans.

Critique d'art et journaliste culturelle suisse (presse écrite, télévisuelle et radiophonique), **Françoise Jaunin** est l'auteurice de nombreux catalogues d'expositions et d'ouvrages monographiques sur des artistes contemporains principalement suisses, ainsi que d'essais sur l'art et de livres d'entretiens avec Balthus, Pierre Soulages, Giuseppe Penone, Anne & Patrick Poirier ou John Armleder.



homme va donc vers son aîné en quête de cela. La réponse du grand peintre est la suivante : « je ne saurais vous enseigner, je n'ai moi-même jamais rien appris. » à quoi, il ajoute « enfin, je vous donnerais tout de même la leçon suivante : il faut cesser de chercher qui on est, car Dieu seul a la réponse. » Là ne s'est pas arrêté la conversation. Elle s'est poursuivie. Avec beaucoup de bienveillance et d'affection, comme entre un grand-père et son petit-fils, qui tous deux parlaient une langue d'artisans. Mais il n'a jamais été question d'une relation de maître à élève. La voie vers la peinture est décidément solitaire, dévouée à l'étude de la nature, des productions du passé et riche d'une leçon d'humilité, dans le sens le plus étroit du terme. Balthus s'est éteint en 2001 et en même temps s'achevait d'elle-même pour Rampa une première phase de compréhension du métier de peintre. Il convient d'apprendre par soi-même, d'expérimenter, de chercher, de ne jamais cesser de progresser.

Mais avant de continuer d'approfondir le médium et le pousser dans ses retranchements, il s'agit aussi pour le jeune homme d'exister en tant qu'artiste. Or la fin des années 1990 a sonné le glas de la peinture figurative dans les écoles d'art en Suisse romande, l'approche que l'on y enseigne n'est plus que post-conceptuelle, quand elle n'est pas uniquement formelle. Dans l'écosystème artistique vaudois, il faut avoir à l'esprit la carrière en pleine expansion des anciens du groupe M/2 à Vevey, dont l'aventure de galerie s'est achevée en 1991, l'arrivée en 1995 de Pierre Keller à la tête de l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et la fondation en 1998 de Circuit, émanation de la précédente école à l'initiative d'anciens élèves, centre d'art et communauté d'artistes qui développent une esthétique géométrique, Neo-Geo ou minimaliste dans la continuité d'un Olivier Mosset ou d'un John Armleder. L'ECAL



fig.1&2 — *Precarious Taming*, 2006. Fil et gomme poster sur mur, dimensions variables. Palais de Rumine, Lausanne.

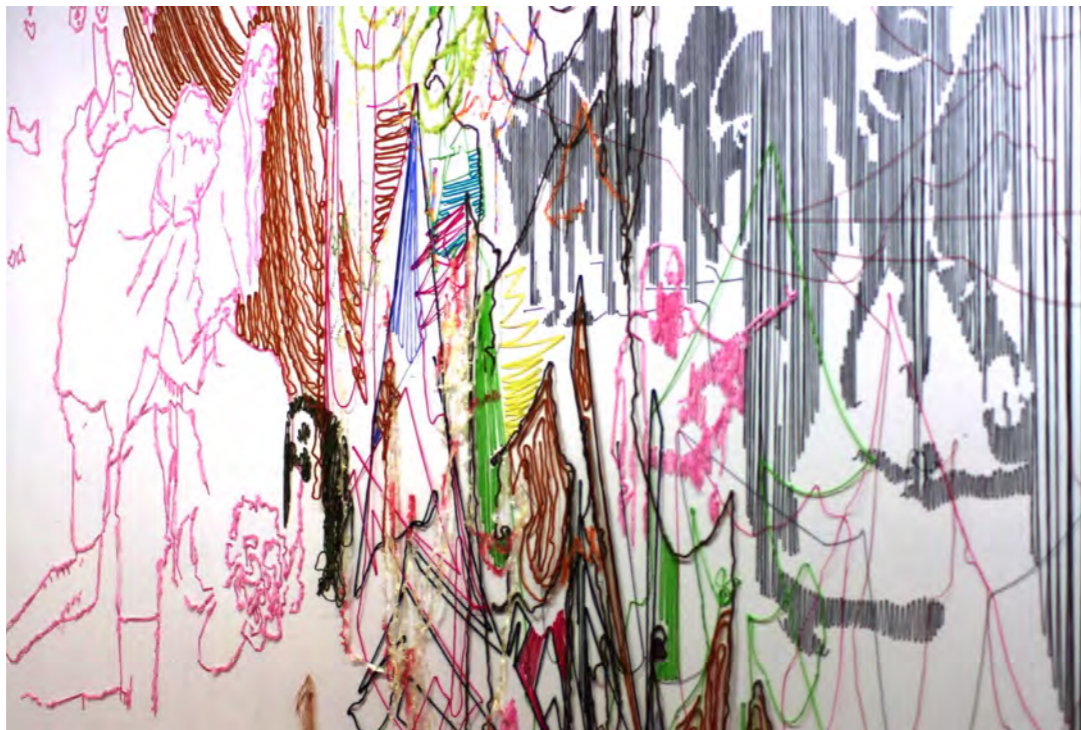


fig.4-5 — Vue d'installation, 2006.
Gomme à poster et fil sur mur,
dimensions variable. Galerie Basta,
Lausanne

donc et ses disciples vont rayonner comme jamais à l'international et dans le même mouvement marquer la scène lausannoise d'une empreinte où la peinture figurative est déclarée complètement obsolète. Telle est l'atmosphère du début du vingt et unième siècle à Lausanne, alors que Rampa s'y installe. Il apprend ainsi les codes de la scène artistique au contact de ses confrères et se frotte à l'air du temps.

Déjà dans ses années de formation, il avait compris qu'on ne peut plus faire une peinture qui raconte une histoire. À cette constatation assimilée s'ajoute un bouquet d'injonctions supplémentaires qui sont autant de gageures : il ne s'agit plus de rechercher l'expression d'un sens mais de se concentrer sur la grammaire. Les formes ne peuvent plus être investies d'autres choses de ce qu'elles sont. À travers elles, toutefois, il est autorisé de citer et par là on s'arrime à quelque chose de plus grand, généralement « l'histoire de l'art ». Tout est démonstration d'intelligence et de culture, complet rejet de l'émotion, ligne claire et exactitude, qui renvoient l'œuvre créée à la précision industrielle.

Si on ne parvient pas à rentrer dans ce sacerdoce, alors le mieux encore pour se faire une place est d'être brut, presque fou, un alchimiste peut-être. Que reste-t-il à tenter ? Car il s'agit bien de se réinventer. L'œuvre d'art est un support sur lequel vient s'attacher un discours. Rampa durant ces années-là en lecteur des néo-platoniciens qu'il est, imagine des images qui ne sont que de lointains échos d'une scène qui les aurait inspirés. C'est ainsi qu'il affirme rétrospectivement¹ avoir démarré sa carrière avec une installation au palais de Rumine (qui abritait jusqu'en 2018 le Musée cantonal des

1. Au moment de la réalisation de ce livre élaboré en étroite collaboration avec Michael Rampa.

beaux-arts) réalisée en 2006 à partir de fils de laine^{fig.1-2}. Que reste-t-il dans tout ce processus de ces biches ou autre gibier dont on ne voit que la silhouette suspendue ou de ce cadre aux fioritures baroques ? L'image glisse contre l'angle du mur et l'épouse, comme si elle n'était pas collée à ce mur, mais projetée contre lui. Toute image intelligible est une projection mentale.

La même année, Rampa renouvelle l'expérience performative avec plus d'envergure et d'ambition à l'espace d'art Basta. C'est la période de Noël. Un mur accueille une reproduction de l'*Annonciation* de Fra Angelico bricolée avec des fils de laine^{fig.3}, le mur adjacent est une scène d'émeutes qui déroule sa laine jusque sur le sol, avec laquelle sont écrits les mots « dead babies » ; c'est le massacre des Innocents, ce corollaire abominable à la poésie de la nativité^{fig.4-5}. Nous sommes d'ores et déjà dans une exacerbation des contrastes qui va devenir récurrente chez Rampa.

Les images sont complexes et considérablement altérées dans leur lecture par la grossièreté des fils, faisant prendre conscience du caractère d'installation et de la tridimensionnalité de l'ensemble.

Leçon ou constat : on peut jouer avec une idée en lui faisant faire une infinité de détours avant de l'incarner. Cela enrichit son degré d'allusion et, par conséquent, son épaisseur de signification. Si certains artistes sont des champions pour rendre une image lisible, Rampa va s'aventurer dans la voie opposée, ce sont les filtres qui l'intéresseront bien davantage.

Il convient, avant de plonger dans la peinture, de préciser que les gammes, les fondamentaux, ne sont pas oubliés pour autant, bien au contraire. L'artiste dessine, d'après nature, il capture soigneusement la réalité qui l'inspire^{cat.5}. Comment toutefois l'insérer





dans l'œuvre d'art sans dépeindre un univers rébarbatif, parce que narratif ? Il traverse ainsi une phase où la figure se construit à partir de fragments et d'accumulation, à l'instar de *tior-funpark* ^[cat.6] qui emprunte à un langage pop, flirtant avec le graffiti, et qui fait se rencontrer les mondes de la fête foraine (*funpark*) et *tior* la racine en vieux germanique pour désigner la bête (*Tier*) qui est une anagramme du terme anglais *riot* (émeute), pour évoquer la chasse et le massacre, mélangeant consommation, animalité, violence. Le défilé des figures hétéroclites longe une vaste clairière, mais sans qu'on puisse rentrer dans cette nature, il y a des formes au pochoir dans l'ombre des arbres. Les signes restent en surface, comme sur un écran.

Ainsi petit à petit, les regroupements et les monticules deviennent un langage chez Rampa. Accumulation plutôt précaire comme l'indique son titre, dans *some things will stand some things will fall*, une forme se dresse à la manière d'un point d'interrogation ^{cat.7}. On y trouve bien une biche comme un leitmotiv, des fragments de roches, d'architectures, des pièces effilées comme métalliques et des zones présentant le duveteux de la crème ou des nuages, il y a aussi bien du végétal que des motifs ornementaux. C'est une brocante de peinture sur un lit arc-en-ciel qui est la négation de tout décor. Quelques ombres portées la situent néanmoins dans l'espace, un espace purement pictural.

L'exercice avec *unavailling* se décline autour d'une architecture dont il est impossible de deviner l'usage, dans une ambiance qui fait voisiner ténèbres et lumière électrique ^{cat.8}. À quoi qu'ait pu servir ce lieu, il n'est plus qu'un spectre éblouissant et vide, déserté, « inefficace » - c'est la traduction de son titre. Et ce n'est pas uniquement l'atmosphère lumineuse qui détonne ou interpelle, le noir de la forêt est traité à grands coups de spatule, comme on étale du plâtre sur



un mur, tandis que le coin inférieur gauche est un morceau d'abstraction verdâtre qui n'est pas le coin herbeux auquel il ressemble de prime abord. Un bâtiment outrageusement éclairé en bordure d'une forêt sombre, à l'esprit apparaît vite la pompe à essence d'Edward Hopper qui a nourri l'imaginaire de *Twin Peaks* de David Lynch, en passant par la formule architecturale et radicalisée d'Ed Ruscha^{fig.6-8}. Assurément, il y a de la station-service abandonnée dans *unavailling*. Mais alors pourquoi ses néons fonctionnent-ils toujours ? Et puis, à y regarder de plus près, quelle est cette barrière ouvragée qui décore la cahute en la couronnant ? On hésite à y voir – malgré l'absence de tout guichet – une baraque foraine, abritant la caisse d'un carroussel ou d'auto-tamponneuses ; même surélévation, même escalier y conduisant avec sa main-courante.

On peut facilement se noyer dans cette confluence de citations, qui sont autant d'hyperliens, comme on a baptisé jadis ces références surlignées d'Internet sur lesquelles on est invité à cliquer pour se voir transporté ailleurs. Hyper, un petit élément de phrase, le plus souvent préfixe, utilisé à tort et à travers dans le parler de certains cantons suisses, charmant électron libre, compagnon de route tout trouvé pour Rampa, il indique l'excès. Un « lien excédentaire », *too much*, un lien qui fait plus que relier, qui transpose, qui déménage.

Enfin, l'épaisseur de l'air est habitée de taches volantes, comme des feuilles au vent, mais présentant des dégradés et des irisations empruntées à un univers parallèle. Ces formes agissent autant comme des repoussoirs pour l'œil qui creusent l'image, que comme des trous dans sa planéité, l'œil hésite entre les deux. L'intérêt de la peinture réside dans le fait que, malgré tout, on demeure sur un seul plan, on fait des voyages, mais on revient toujours à la case départ, on ouvre des portes sans sortir du labyrinthe.



Fig.6 — Edward Hopper, *Gas*, 1940, huile sur toile, 66.7x102.2cm

Fig.7 — Ed Ruscha, *Standard Station*, 1987, huile sur toile, 129.4x243cm

Fig.8 — *The convenience store in 1945*, élément de décor des films, puis de la série *Twin Peaks*, 1992-2017



Le dernier grand tableau de ce cycle de 2007 est *role*^{cat.9}. Sa mise en scène est aussi référentielle qu'elle apparaît neutre : un fond dégradé qui glisse, du haut vers le bas, du gris au blanc. Le monde de la publicité s'est emparé très tôt de ces tons dégradés pour uniformiser les décors de certains produits et les faire ressortir tous de manière équivalente sur un non-lieu. À l'époque, le photographe dans son studio mettait en place ce stratagème, là où aujourd'hui on recourt simplement à l'intelligence artificielle. Pour ne rien gâcher, le modèle qui a allumé l'inspiration de Rampa était un catalogue Lego de son enfance^{fig.9}. Le même dégradé s'y déployait sur plusieurs pages. Lego, le jeu d'enfant le plus rationnel et rassurant qui soit, l'imbrication par excellence, la solidité à l'état pur.

Pour singer cette mise en avant mercantiliste, Rampa déploie son langage de bric-à-brac dans un chaos subtilement orchestré. Il y a l'énergie de plusieurs champs colorés, dont certains très vifs, avec le mouvement désinvolte et las d'un drapé. Un drapé, ça tombe, ça tombe de fatigue. Pas étonnant que le modèle qui inspire ici Rampa en sous-main soit le célèbre tableau de Ferdinand Hodler *La Nuit*^{fig.10}. Dans un décor caillouteux, des corps dorment, enveloppés de draps de couleur sombre. Au milieu du tableau, un de ces corps se réveille en sursaut, car il a au-dessus de lui un fantôme, une forme qu'on devine seulement sous son drap noir, mais qui semble se pencher sur la figure terrorisée. Le mystère d'une forme sous un drap et les dynamiques de composition, voilà ce qui rapproche assurément les deux univers.

Dans l'œuvre de Rampa, les formes et les matières se mêlent avec brio, créant des axes et des tumultes qui ne sont pas sans rappeler ceux de Jeff Wall dans son célèbre tableau *The destroyed room*^{fig.11}, lui-même articulé comme une ode appuyée à *La mort de*

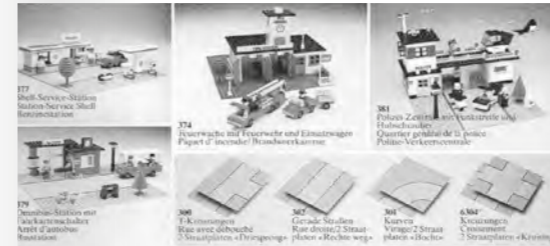


Fig.9 — Catalogue de la marque Lego de 1980, les présentations des jouets ont lieu dans des cases qui présentent toutes le même dégradé.

Fig.10 — Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1889-1890, huile sur toile, 116,5x299cm

Fig.11 — Jeff Wall, *The destroyed room*, 1978, photographie couleur montée dans une lightbox, 152x203cm



Sardanapale d'Eugène Delacroix. Même débauche, mêmes chutes, même débâcle, pour des résultats aussi fascinants, avec pour plus petit dénominateur commun, l'amoncellement, le monticule.

Le propre d'un cycle, c'est de finir, c'est de mourir et de renaître. Afin d'aller au bout de cette impossibilité de la représentation humaine qui pourtant l'obsède, de ces figures enfouies sous des amas de faux-semblants qui les évoquent pourtant indéniablement tels les² *sorite*^[cat.12], Rampa développe en écho avec sa femme Joëlle un ensemble de photographies pour lesquelles tous deux ont pris la pose avec des vêtements ou des objets incongrus. Ils se sont transformés l'un l'autre en amoncellement de formes qui nient la leur, qui dissimule l'humain. Le côté grand-guignolesque de ces mises en abîme où ils se mettent à ressembler à des tableaux répond également à une lecture des prophètes bibliques. C'est aussi le titre de ces images : prophètes ! Ces derniers ne sont pas des sages, entre-deux mondes, porte-voix malgré eux, ils passent la plupart du temps pour des fous. Les actions mêmes que Dieu attend d'eux sont irrationnelles, saugrenues, à l'exemple des demandes faites à Ézéchiël de cuire du pain sur des excréments ou de manger un livre³. L'artiste – quand ce n'est pas sa femme – joue donc le fou, créant des monticules, jusqu'à ce que, presque accidentellement, un bout de jambe ou de bras apparaisse, échappe au déguisement. Le papillon par ce truchement sort de la chrysalide qui l'enfermait. Un cycle neuf allait pouvoir commencer, au creux des bois.

2. Il existe plusieurs peintures avec ce titre qui fait référence à un concept, se résumant à un polysyllogisme, dont l'expression la plus simple serait : tout A est B, or tout B est C, or tout C est D, donc tout A est D.

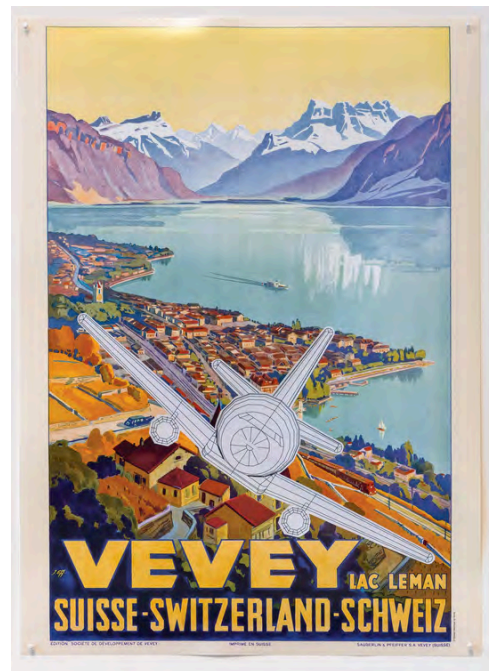
3. Voir Ézéchiël 4:12 et 3:1.





Plane Landing Vevey Aleksandra Mir

Éditions Images Vevey
Graphiste : Nick Stone
Publication : septembre 2026
Langue : français et anglais
ISBN : 978-2-940624-37-9
Prix : 60 CHF



En 2003, Aleksandra Mir a entrepris un projet au long cours *Plane Landing*, imaginant un avion gonflable monumental – une sculpture de vingt mètres de long, remplie d'hélium, qu'elle a "fait atterrir" sur des sites emblématiques à travers le monde. Depuis plus de vingt ans, cette apparition plus légère que l'air oscille entre ironie et poésie, présence et disparition, jouant notre fascination pour le vol et la monumentalité.

En 2024, lors de la présentation de *Plane Landing* à la Biennale Images Vevey, l'artiste a choisi de développer une nouvelle installation. Durant son séjour sur les rives du léman, elle a rassemblé des imprimés et fragments visuels trouvés dans la ville et ses environs, réalisant une installation composée de 192 collages dans l'esprit d'une résidence artistique. Créée librement et de sa propre initiative, cette œuvre plonge réalisées à Vevey, retraçant une conversation entre air et papier, monument et fragment, gravité et imagination.



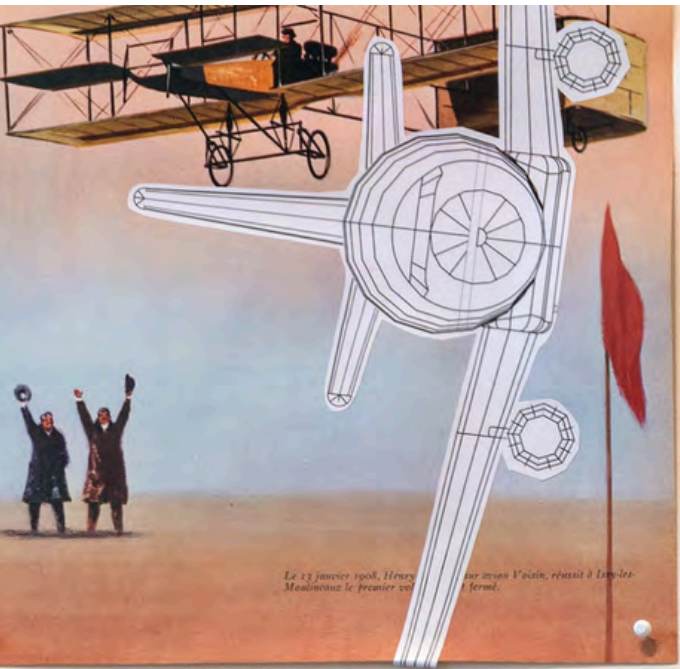
Aleksandra Mir (1967) a assisté, à l'âge de deux ans, à la retransmission télévisée de l'alunissage de Neil Armstrong, alors qu'elle vivait derrière le rideau de fer, en Pologne communiste. Trente ans plus tard, devenue une artiste reconnue à New York, elle met en scène son propre alunissage en reconfigurant une plage aux Pays-Bas à l'aide de dix bulldozers. Elle envoie ensuite la cassette VHS de cette action à l'adresse privée de Neil Armstrong à Cincinnati, et reçoit en retour un message enthousiaste. Son travail autour de l'espace et de l'aviation propose une méditation transnationale sur la porosité de la notion de foyer. *Plane Landing*, sa sculpture représentant un avion figé dans un état d'atterrissage permanent a été présenté à la Biennale Images Vevey 2024.

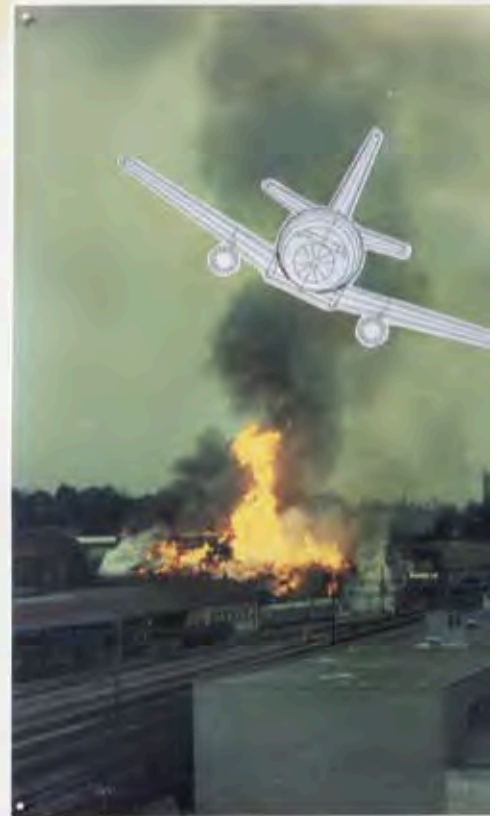
ALEKSANDRA MIR

PLANE LANDING



VEVEY LAC LEMAN
SUISSE-SWITZERLAND-SCHWEIZ

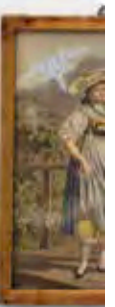


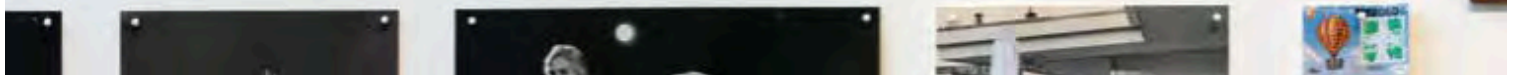


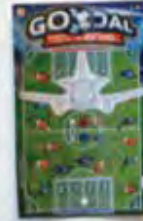
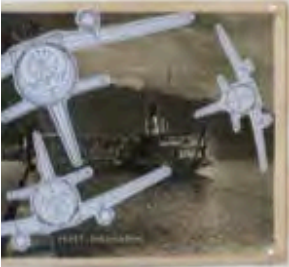
AIR-INDIA International
Leading the way of air travel to the ends of the world

October 1956

| SUN | MON | TUE | WED | THU | FRI | SAT |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| | | | | | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 |







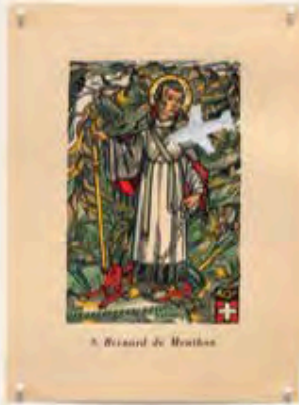
loterie romande 3 octobre







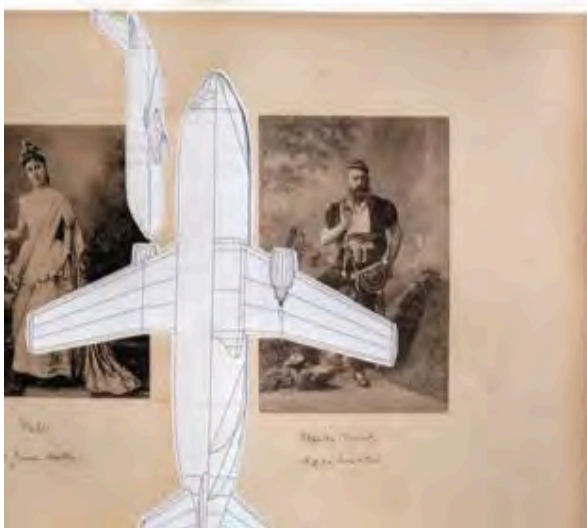
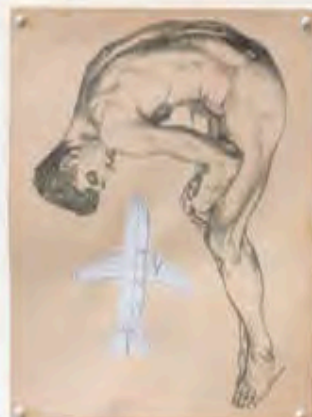
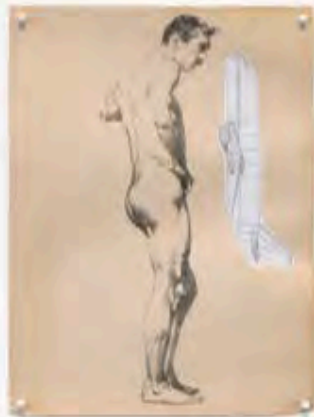
S. Gerhard

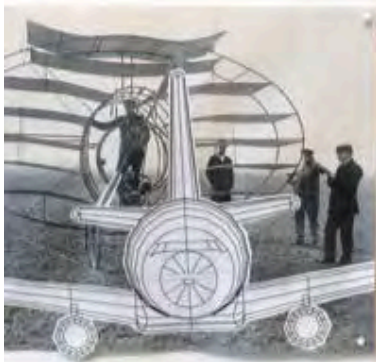


S. Bernard de Meuthen



S. Maurice

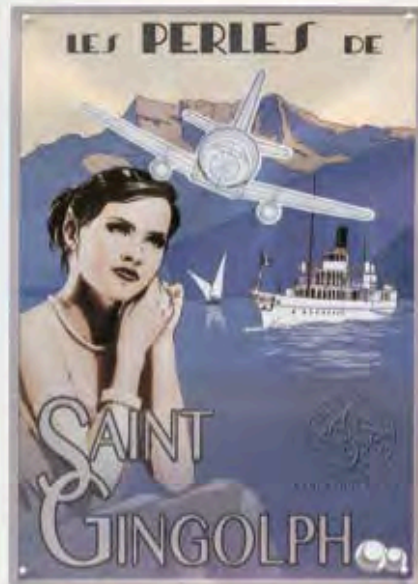


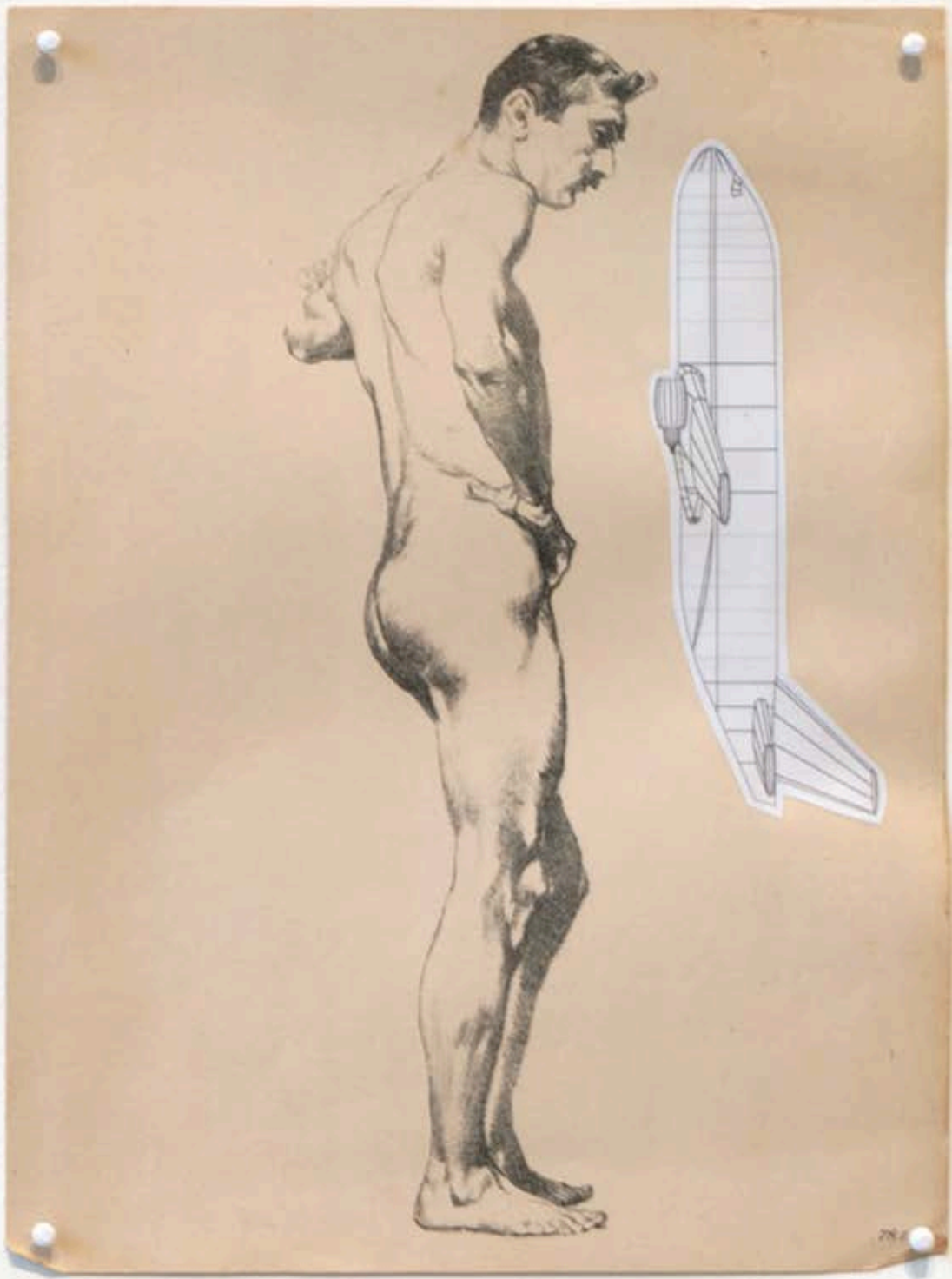
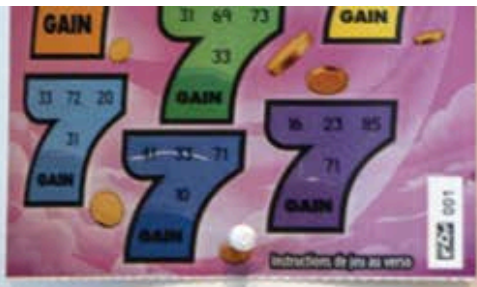


L'APPARTEMENT



03.09-13.11.22













9Vf]hg'gi f`flf h



FABIENNE RADI
**Travaux pratiques.
Portrait de Jean-Frédéric
Schnyder**

Finir sa palette comme on finit son assiette: portrait d'un artiste excentrique maîtrisant l'ordinaire.

Homme réservé et original, Jean-Frédéric Schnyder est un artiste aussi reconnu des spécialistes de l'art que peu connu du grand public. Il est considéré comme un « artiste d'artistes » en raison de son influence discrète mais centrale sur l'art contemporain en Suisse. Ce portrait, qui a pour ambition de le faire découvrir, prend la forme d'une enquête; Fabienne Radi collecte des indices à travers les œuvres, les commentaires qu'elles ont suscités, les propos de gens ayant côtoyé « JFS » et une visite chez lui à l'heure du goûter. L'inspecteur Columbo est la figure de référence pour mener à bien à cette entreprise: une figure de la pop culture, opérante autant du côté de l'autrice (pour les questions candides) que de l'artiste (pour les réponses à côté).

« Au moment où j'écris ces lignes, je mesure combien l'ambiguïté de cette réponse, « oui mais non », fait écho à celle qui se dégage des œuvres de Jean-Frédéric Schnyder. Des couches de complexité sous une apparente simplicité. »



Portrait de Jean-Frédéric Schnyder et son épouse, entouré-es d'une traductrice et de Fabienne Radi, Zoug, 2026

Fabienne Radi écrit (fictions, essais, poèmes), fait des éditions d'artiste (livres, affiches, disque) et enseigne en école d'art. Sa formation en géologie lui a apporté l'amour des couches, sa brève incursion dans la bibliothéconomie a suscité un engouement pour les classements, ses études en art ont transformé son regard sur les objets du quotidien. Les titres, les malentendus, les coupes de cheveux et les dentistes sont des motifs récurrents dans son travail. Son livre *Email diamant* (art&fiction) a reçu le Prix suisse de littérature en 2022.



collection Portraits
format 13,5 x 20 cm, 96 p., broché
isbn 978-2-88964-096-6
prix CHF 19,50 / € 15

mots-clés enquête à la Colombo, parcours autodidacte, peinture, refus des conventions
références connexes Fischli & Weiss (pour l'humour, le détournement et l'amour du bricolage).

Robert Walser (pour la singularité et le refus des conventions), Jean-Luc Godard (pour la provocation, le sens de la blague et l'idiotie), Andy Warhol X Betty Bossi (conceptuel pop X suissitude)



Connais pas, c'est qui ?

Lorsqu'on m'a invitée à participer à cette collection, je venais de terminer la biographie de la peintre Nina Childress. À ce moment-là je n'avais pas très envie d'enchaîner tout de suite avec le portrait d'un-e autre artiste. Différents projets mijotaient sur le feu. Tu as le temps, ça n'est pas pour demain, m'a dit le directeur de la collection, et puis tu peux choisir qui tu veux.

J'ai longuement réfléchi. Et j'en suis arrivée à la conclusion que l'artiste suisse vivant qui m'épatait à chaque fois que je voyais une pièce de lui, c'était Jean-Frédéric Schnyder. Deux ans plus tôt, avec la même Nina, nous étions allées voir sa double exposition rétrospective au Kunstmuseum et à la Kunstalle de Berne. Nous avons traversé les salles avec des yeux grands comme des soucoupes. Tout nous emballait.

De février à mai 2022, j'ai cassé les pieds à ma famille, mes ami-es, mes collègues, mes étudiant-es pour qu'ils ou elles sautent dans un train direction Berne.

Sur le site de sa galerie, la liste des expositions de Schnyder est longue comme trois bras. Elle s'étale de 1966 à aujourd'hui à un rythme stakhanoviste. Dans les nombreux articles trouvés en bibliothèque et sur internet, on cite sans arrêt sa participation à l'exposition historique *When attitudes become forms* de Harald Szeeman en 1969. Et aussi le fait qu'il ait représenté la Suisse à la Biennale de Venise en 1993.

Pourtant, malgré cette avalanche de références, en Suisse romande et en France, hormis parmi les gens travaillant dans le monde de l'art, et encore, lorsque je dis *Jean-Frédéric Schnyder*, on me répond *Connais pas, c'est qui ?* Tous les textes qui ont été écrits sur lui sont en allemand ou en anglais. Je n'en connais aucun en français. C'est aussi pour cette raison qu'il m'a semblé pertinent de proposer son portrait.

Alors que cette collection a présenté jusqu'ici des artistes plutôt jeunes, plutôt romands et plutôt en début ou en milieu de carrière, y faire entrer un artiste suisse allemand, d'un âge avancé (81 ans à ce jour), avec un pedigree artistique reconnu par les spécialistes mais une notoriété restreinte auprès du grand public, m'a semblé une expérience aussi électrisante que casse-gueule.

Casse-gueule non seulement parce qu'écrire sur des gens qu'on admire est vite paralysant, mais aussi parce que cet artiste est connu pour préserver sa sphère privée avec fermeté.

Proposer Jean-Frédéric Schnyder à mon éditeur relevait aussi, je dois l'avouer, de la stratégie. J'étais convaincue que cet artiste allait refuser ma proposition. Ça allait être une bonne excuse pour décliner, ou plutôt différer, l'invitation d'art&fiction et pouvoir ainsi me consacrer à mes projets en cours.

Oui mais non

Au printemps 2024, j'ai écrit une lettre à Schnyder en lui exposant cette idée de portrait. Sachant qu'il ne parlait pas un mot de français, j'ai fait un copié-collé de la lettre dans Google Traduction pour obtenir sa version en allemand, en espérant que le résultat ne soit pas trop navrant, ou alors assez pour être intéressant. J'avais l'impression d'être une ado quémandant une photo signée à son chanteur préféré (réflexion pas complètement incongrue quand on voit les portraits de Schnyder faits par Franz Gertsch, qui a peint les jeunes gens à cheveux longs de la scène artistique suisse allemande des années 1970).

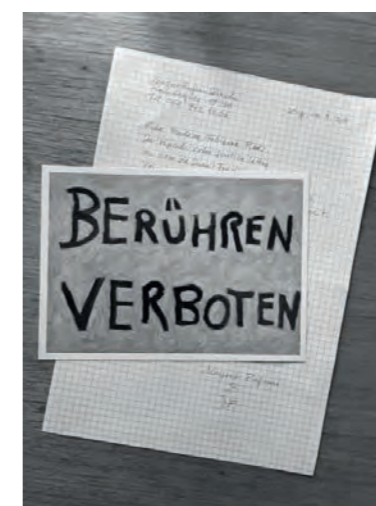
Jean-Frédéric Schnyder a dit oui. Enfin pas tout à fait. C'était une réponse de Normand comme on dit. Un *ni oui ni non*. Ou plutôt un *oui et non*. À la réflexion, il s'agissait davantage d'un *oui mais non*, que j'ai transformé en un *non mais oui*. Aujourd'hui, avec de la distance, je dirais que c'est une réponse à la *Bartleby : je préférerais ne pas* (Herman Melville, 1853). Mais sur le moment, emportée par l'enthousiasme, j'ai décidé de prendre ça pour un *oui tout court*.

La réponse est arrivée sous forme d'une lettre écrite au crayon à papier par sa femme, Margret Rufener. Après m'avoir remerciée de mon intérêt pour le travail de son mari, Margret disait : « C'est à vous de décider d'écrire le portrait. JF ne collaborera pas, mais il vous donne toute liberté d'expression. JF n'a pas d'atelier. Il travaille dans la maison où nous habitons. [...] Il n'y a rien pour une *Home Story*, mais vous êtes cordialement invitée à nous rendre visite à Zug. »

J'ai mis sous le tapis la première partie (JF ne collaborera pas) et me suis focalisée sur la deuxième (l'invitation à Zug). Au bas de la page, Margret signait pour elle et son mari.

La lettre était accompagnée d'une carte de format A5 montrant une peinture à l'huile de Schnyder. Un fond grisâtre, fait à gros coups de pinceaux, sur lequel est écrit en lettres majuscules irrégulières : BERÜHREN VERBOTEN. Au dos de la carte, Schnyder avait dessiné au stylobille un soleil qui brille, des montagnes, un sapin, des nuages, deux fleurs, et au milieu un cœur transpercé d'une flèche avec les initiales JF. Des motifs que l'on retrouve sans cesse dans ses tableaux. Là aussi, je me suis concentrée sur le cœur transpercé comme s'il m'était adressé (cf. le chanteur préféré), minimisant le message peint de l'autre côté. BERÜHREN VERBOTEN signifie *ne pas toucher*.

Au moment où j'écris ces lignes, la lettre manuscrite et la carte posées sur mon bureau, je mesure combien l'ambiguïté de cette réponse, *oui mais non*, fait écho à celle qui se dégage des œuvres de Jean-Frédéric Schnyder. Des couches de complexité sous une apparente simplicité.





Schnyderby & Schnyderbooth

La perspective de boire un thé dans la cuisine de Margret et JF (appelons-le ainsi désormais, c'est d'ailleurs avec ces deux initiales qu'il signe ses tableaux) a été comme une carotte suspendue au bout de mon nez le reste de l'année. La rencontre a eu lieu finalement au printemps 2025.

Entre temps, Margret m'avait envoyé par la poste les nouvelles publications de JF éditées par sa galerie. Il s'agissait de trois inventaires recensant ses œuvres et répartis comme suit :

- huiles sur toile 1982-2023
- objets et sculptures 1967-2023
- céramiques 1979-1984.

Dit ainsi, ça paraît assez austère. Mais en tournant les pages de chacun de ces livres, on est éberlué. Dans le premier volume JF a redessiné, aux feutres de couleurs et à l'échelle 1 : 20, ses 1481 tableaux peints de 1982 à 2023. À la fin il a écrit au crayon à papier la liste de tous les tableaux avec leurs numéro, titre, date d'exécution et format. Un travail de bénédictin. Même au format vignette, on reconnaît tous les tableaux.

Dans le deuxième volume, je suis tombée sur le croquis du canapé des *Simpson* que JF a fabriqué avec des chutes de bois en 2006. Je ne le connaissais qu'à travers une image dans un catalogue, montrant le canapé en bois installé dans le salon de l'artiste avec, au-dessus de lui, le tableau du bateau à voiles que l'on voit dans le générique de la série. Découvrir, pour chacun des objets et sculptures, les indications techniques détaillant les matériaux, les dimensions, les lignes de découpage, les instructions d'assemblage ou le diamètre des vis, telles des notices Ikea dessinées à la main, m'a épatée.

En feuilletant ces trois volumes, j'ai pensé non plus au Bartleby de Herman Melville, mais au Bartlebooth de George Perec dans *La Vie mode d'emploi* (1978). Homme riche et excentrique, Bartlebooth décide d'apprendre à peindre des aquarelles pendant 10 ans. Les 20 années suivantes, il voyage autour du monde et peint une aquarelle tous les 15 jours dans un port, soit 500 tableaux. Chaque tableau est envoyé chez un fabricant de jouets pour être découpé en puzzle. Pendant 20 ans,

Bartlebooth reconstitue tous les puzzles, à raison d'un puzzle par quinzaine. Les pièces sont recollées et chaque aquarelle ainsi reconstituée est renvoyée dans le port où elle a été peinte, avant d'être plongée dans une solution qui dissout l'encre. Ne reste alors qu'une feuille de papier blanche.

Bartleby est un homme pauvre qui résiste par un refus qui ne dit pas son nom. Bartlebooth un homme riche qui consacre sa vie à une série d'actions absurdes et planifiées. L'un et l'autre ont un rapport au monde aussi singulier que déterminé. JF tient des deux à la fois. Schnyderby et Schnyderbooth.

Bartlebooth reconstruit tous les puzzles, à raison d'un puzzle par quinzaine. Les pièces sont recollées et chaque aquarelle ainsi reconstituée est renvoyée dans le port où elle a été peinte, avant d'être plongée dans une solution qui dissout l'encre. Ne reste alors qu'une feuille de papier blanche.

Bartleby est un homme pauvre qui résiste par un refus qui ne dit pas son nom. Bartlebooth un homme riche qui consacre sa vie à une série d'actions absurdes et planifiées. L'un et l'autre ont un rapport au monde aussi singulier que déterminé. JF tient des deux à la fois. Schnyderby et Schnyderbooth.



Et soudain l'inspecteur Columbo

J'étais consciente que le projet n'allait pas être facile à mener, ne serait-ce qu'à cause de la langue. Quelques temps auparavant j'en avais déjà eu un aperçu. Avec un ami, nous étions allés à une rencontre de JF avec la presse organisée par le Kunstmuseum de Berne, dans le cadre de sa rétrospective. L'artiste était en retard, la curatrice avait commencé la visite sans lui. Dix minutes après, il est arrivé discrètement, s'est posé derrière un groupe de gens, avant que la curatrice ne l'aperçoive, interrompe son discours et le fasse venir devant pour le présenter officiellement. Puis elle a poursuivi en invitant les journalistes à poser des questions. JF répondait avec simplicité et bonhomie, déjouant la moindre interprétation pour s'en tenir à des considérations purement techniques.

La curatrice parlait en allemand, JF glissait régulièrement vers le suisse-allemand. Je n'ai de loin pas tout compris. Parfois j'avais l'impression qu'il faisait exprès de répondre à côté. À un moment donné, il a évoqué sa femme pour expliquer je ne sais plus quoi, l'utilisation de telle couleur ou le nombre de pétales d'une fleur dans un tableau. L'image m'est tombée dessus : soudain j'ai vu l'inspecteur Columbo, lorsqu'il fait l'idiot et parle de sa femme pour créer une diversion. Elle lui sert de prétexte pour rester plus longtemps sur les lieux du crime (*attendez, il faut que j'appelle ma femme*), flatter le ou la suspect-e (*ma femme adore ce que vous faites*), détourner la conversation (*Quand je dirai ça à ma femme...*) On ne la voit jamais mais il en parle tout le temps. Elle est un ressort comique et un outil d'enquête.

Penché devant ses tableaux, les mains derrière le dos, dans cette petite salle étonnamment basse de plafond du Kunstmuseum qui ressemble à un abri antiatomique, JF m'est apparu, pile à ce moment-là, comme une version bernoise de l'inspecteur transposée dans le monde de l'art.

Bientôt la curatrice a invité JF à se déplacer devant un long mur où était exposée la série de tableaux représentant son chien. Dritch traversant une rivière sur un tronc d'arbre ; Dritch sautant dans la neige ; Dritch s'élançant au-dessus d'une cascade ; Dritch dormant au pied du lit de son maître ; Dritch sur les genoux de Margret au cinéma ; Dritch dans une allée d'arbres ; et pour clore la série, un portrait de

l'artiste en chien (ou l'inverse, un portrait de Dritch en artiste), avec tous les attributs du peintre - palette, pinceau, blouse -, lévitant au-dessus d'une masse nuageuse rose et auréolé d'une boule de lumière en train de tourner : une version sous LSD de l'Ascension du Christ.



Dans ce dernier tableau, d'autres indices sont apparus. D'abord j'ai remarqué que la blouse pleine de taches de Dritch ressemblait à l'imperméable fatigué de Columbo : même col à revers, même fermeture à trois boutons, même coupe au-dessous du genou. Puis je me suis souvenue que l'inspecteur avait lui aussi un chien. Si JF a peint son chien en double de lui-même, l'inspecteur trimbale le sien partout et partage avec lui les mêmes traits de caractère : calme, lenteur, obstination. Certes Dritch est un berger du Tibet à poils longs qui n'a rien à voir avec le Basset Hound de Columbo (celui-ci n'a pas de nom : l'inspecteur l'appelle *le chien*). Il n'empêche.

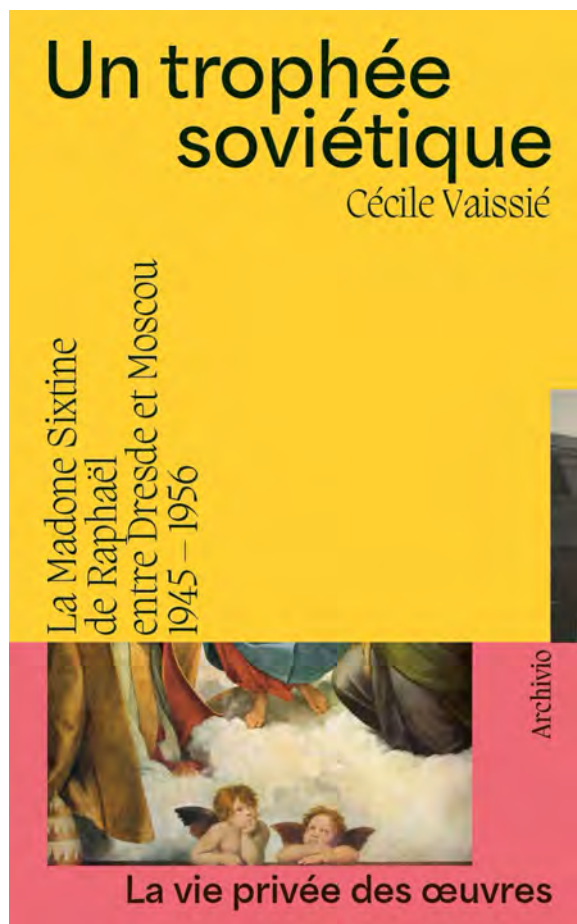
Quelques temps plus tard, j'ai reçu de Bice Curiger (curatrice, critique et co-fondatrice de la revue Parkett), qui connaît bien JF et à qui j'avais fait part de mon projet, une photo le montrant en train de plier la bâche d'une Chrysler décapotable - à vue de nez un modèle des années 1950. L'image date de 1969. Là aussi je n'ai pas pu m'empêcher de faire un lien avec Columbo dans sa Peugeot 403, un modèle cabriolet, également décapotable, datant de 1959, ai-je lu sur un site de fans.

Cette comparaison entre JF et Columbo m'a obsédée un bon moment. Je relevais tout ce qu'ils me semblaient avoir en commun. L'obsession du travail, la méticulosité, la traque du moindre détail, l'air de ne pas y toucher comme ruse. J'ai même songé à en faire le fil rouge de ce projet. Avant de me raviser. Il ne fallait pas pousser le bouchon trop loin. Des bouchons, j'allais bientôt en découvrir des tas sous d'autres formes dans l'œuvre de JF.

Je ne sais pas si JF connaît Columbo, s'il apprécie la série et, tout au fond de moi, je me demande même s'il ne préfère pas l'inspecteur Derrick, ce détective laconique aux yeux globuleux, menant des enquêtes dans une Allemagne pré-chute du Mur aux couleurs marronnasses, avec une lenteur qui confine à l'expérience métaphysique.

Archivio | « La vie privée des œuvres » n°9 en librairies le 13 octobre 2026 | editionsarchivio.fr

La collection « La vie privée des œuvres » des Éditions Archivio combine le petit format, le genre narratif et les fruits de la recherche pour proposer un livre de caisse facile à acheter, à emporter et à lire dans un domaine réputé tout l'inverse : l'histoire de l'art. De brefs essais dont un objet d'art est le héros, sans fiction mais avec autant d'action que de contemplation, à lire comme un roman.



En 1945, après le bombardement massif de Dresde par les Alliés, la Madone Sixtine de Raphaël est retrouvée par les brigades des trophées — des groupes dans l'armée soviétique chargés de localiser les chefs-d'œuvre des collections est-allemandes.

Cette « conversation sacrée », dont l'exceptionnelle humanité a fasciné des générations d'artistes et d'écrivains russes, quitte la « Florence de l'Elbe » pour Moscou.

Proie devenue trophée, la Madone Sixtine est l'otage des jeux d'influence entre vainqueurs et vaincus. Par qui ce tableau a-t-il été regardé pour être tant désiré ?

Si ses chérubins (en couverture) sont internationalement célèbres, la Madone Sixtine (1512-1513) de Raphaël l'est beaucoup moins. « Un trophée soviétique » est l'occasion de découvrir cette icône des cultures allemande et russe, ainsi que l'action méconnue des brigades des trophées soviétiques, analogues aux *Monuments Men* américains.

Cécile Vaissié éclaire les enjeux qui ont pesé sur ce tableau de 1945 à nos jours et la manipulation tant de l'objet que de sa représentation et des valeurs qu'il porte. Car la Madone Sixtine incarne « ce qu'il y a d'humain dans l'homme », mais aussi « les crimes politiques du XX^e siècle », comme l'a écrit Vassili Grossman, victime de tous les bourreaux qui ont convoité la Madone Sixtine.

À l'heure où des villes européennes sont de nouveau bombardées et rasées, "Un trophée soviétique" vient nous rappeler le danger du détournement des images.

Avec *Dérouler Guernica* (n°2), Isabelle Limousin a traité le mouvement des œuvres comme élément révélateur d'une vision esthétique-politique formée sur le continent américain pendant la guerre froide. Il est heureux que Cécile Vaissié, avec « Un trophée soviétique » (n°9), adopte un angle d'étude semblable à propos, cette fois, des territoires au-delà du Rideau de fer.

Cécile Vaissié, *Un trophée soviétique*, 10,5 x 17 cm, 56 pages, 10 euros, ISBN 978-2-488630-00-9. Conception graphique : ABM Studio (Paris). Diffusion-distribution : Serendip-Livres.



Avec le soutien du
Centre national du livre



Cécile Vaissié est docteure en sciences politiques et professeure en études russes et soviétiques à l'université Rennes 2.

Elle est spécialiste des relations entre cultures, pouvoirs et sociétés en URSS et dans l'espace postsoviétique.





②



1

⑤



← ①



« Ce tableau, douze générations d'êtres humains l'ont regardé, un cinquième de l'humanité ayant vécu sur terre depuis le début des temps historiques jusqu'à nos jours. Il a été regardé par de vieilles mendiants, par des empereurs d'Europe et des étudiants, par des milliardaires venus de par-delà les océans, par des papes et des princes russes, il a été regardé par des vierges pures et par des prostituées, par des colonels d'état-major, des voleurs, des génies, des tisserands, des pilotes de bombardier et des instituteurs, il a été regardé par des bons et des méchants. »

Vassili GROSSMAN,
La Madone Sixtine

L'exposition inaugurée à la galerie Semper de Dresde (Allemagne de l'Est) le 3 juin 1956 célèbre un triple événement. La ville fête son 750^e anniversaire. Ce musée, détruit par des bombardements en février 1945, vient d'être partiellement reconstruit. Enfin, y sont présentés des tableaux envoyés en URSS* par l'armée soviétique pendant l'été 1945 comme « trophées de guerre » et maintenant rendus par l'URSS à la RDA*, officiellement et définitivement. La plus célèbre, la plus aimée, la plus symbolique de ces peintures est la Madone Sixtine (1512-1513) de Raphaël (1483-1520), et c'est sa photographie en noir et blanc qui ouvre le catalogue réalisé à cette occasion : elle précède donc les discours des autorités remerciant l'Union soviétique d'avoir sauvé et renvoyé ces œuvres. Cet emplacement est révélateur des puissants enjeux artistiques, mais aussi politiques et identitaires liés à ce retour.

La Madone Sixtine dans la Florence de l'Elbe

La Madone Sixtine est sans doute l'œuvre occidentale la plus présente dans la littérature russe, bien avant d'être le plus illustre des trophées expédiés à Moscou après la défaite de l'Allemagne nazie.

Ce retable est une grande huile sur toile : 2,69×2 mètres. Il a été conçu pour trôner sur un autel et peint il y a plus de cinq siècles, en 1512-1513, par la main de Raphaël qui avait alors trente ans¹. L'œuvre lui avait été commandée, selon une version, par les moines du monastère Saint-Sixte, à Plaisance en Émilie-Romagne (Italie), et, selon une autre, par le pape Jules II à destination de ce monastère. C'est pourquoi elle est dite Madone Sixtine ou Madone de saint Sixte. La Madone est au centre de la toile : très jeune, le regard grave,

ses pieds nus sur des nuages, elle serre son enfant potelé contre elle. Elle le tient bien fermement, mais semble aussi l'offrir au monde : tous deux regardent droit devant eux, vers ceux, donc, qui contemplant le tableau. Elle est entourée de quatre autres personnages : saint Sixte, sainte Barbe ou Barbara, et deux angelots – des *putti* – pour lesquels, dit-on, Raphaël se serait inspiré de deux gamins des rues guettant une boulangerie. Chacun connaît ces chérubins : ils ont été reproduits sur d'innombrables posters, tee-shirts, cahiers et autres objets du quotidien – mais sans la Madone et les deux saints. L'ensemble forme un triangle, souligné par les pans d'un rideau vert, et cette composition est renforcée par la circulation des gestes et des regards au sein d'une « conversation sacrée ». Saint Sixte pointe vers les spectateurs sa main droite qui semble compter six doigts, mais il fixe la Madone et son enfant. Si sainte Barbe tournait les yeux vers la Madone, et non vers sa gauche, vers le bas, presque vers les *putti*, l'effet serait différent : on assisterait à une vénération hiérarchisée, et non à une ronde des regards. Reléguée dans un coin, une tiare ne retient l'attention d'aucun des personnages.

Elle signale cependant l'autorité, sur la scène, du pape Jules II, dont la famille avait saint Sixte comme protecteur. La simplicité très terrestre de la Madone, dont un sein léger se devine sous la tunique rouge brodée, contraste avec les codes déchiffrables de l'imagerie religieuse. C'est à Dresde, capitale de la Saxe, où se rencontrent et se mêlent les mondes germanique et slave, que la Madone Sixtine est devenue célèbre, après deux cent quarante années passées dans une petite ville italienne. Auguste III de Saxe l'a achetée très cher aux moines endettés de Plaisance et a négocié pendant deux ans pour être autorisé par le pape et le duc de Parme à l'emporter en 1754. Dès le XVI^e siècle, la folle passion pour l'art des monarques saxons les avait conduits à vouloir transformer Dresde en « Florence de l'Elbe » : Auguste I^{er}, au pouvoir à partir de 1553, avait les Médicis pour modèles. Dresde est en partie détruite en 1760, sous les coups de canon de l'armée prussienne, et mettra des années à se reconstruire. Mais la ville attire peintres, sculpteurs, écrivains, compositeurs, venus de toute l'Europe, et c'est alors que la Madone Sixtine, vénérée

par les romantiques, devient célèbre bien au-delà de la Saxe. En 1847, l'architecte Gottfried Semper pose, à deux pas du palais baroque du Zwinger, la première pierre d'une galerie destinée à accueillir la collection princière. Le bâtiment est achevé en 1854 – cent ans après l'acquisition de la Madone Sixtine – et inauguré le 25 septembre 1855 – cent ans avant que la Madone quitte Moscou pour retrouver l'Allemagne. Signe de son statut exceptionnel, la peinture de Raphaël y a sa propre salle et est installée de façon à pouvoir être vue de loin, dans un très grand cadre ornemental conçu pour elle. Elle fait désormais l'objet d'innombrables reproductions qui se répandent dans toute l'Europe. Et c'est Dostoïevski qui l'ancre dans la littérature.

Archivio | « La vie privée des œuvres » n°10 en librairies le 13 octobre 2026 | editionsarchivio.fr

La collection « La vie privée des œuvres » des Éditions Archivio combine le petit format, le genre narratif et les fruits de la recherche pour proposer un livre de caisse facile à acheter, à emporter et à lire dans un domaine réputé tout l'inverse : l'histoire de l'art. De brefs essais dont un objet d'art est le héros, sans fiction mais avec autant d'action que de contemplation, à lire comme un roman.



En janvier 1960, l'artiste suisse Jean Tinguely débarque à New York. Quelques semaines plus tard, il installe dans le jardin du Museum of Modern Art (MoMA) une œuvre-machine, *Hommage à New York*, censée s'autodétruire en trente minutes. Sous les yeux d'une foule endimanchée, les pieds dans la neige fondue, la performance dérape. Les uns s'en amusent, d'autres s'en inquiètent.

Ce qui s'est joué le 17 mars 1960 est une tragi-comédie truffée de roues de vélos, de landaus et de vieux moteurs. Ses spectateurs ont été à la fois les témoins d'une joyeuse mise à feu et les complices d'une grave catastrophe.

Le message de *Hommage à New York* n'a pas pris une ride depuis 1960 : l'insouciance avec laquelle le monde court au désastre est plus que jamais d'actualité.

Hommage à New York produit quelque chose de plus fort qu'une destruction symbolique : un danger réel. Quelques-uns le ressentent – comme les employés du MoMA qui ont vécu le drame de l'incendie du bâtiment deux ans auparavant –, mais beaucoup n'en ont pas conscience.

L'attraction n'est plus alors la défaillance de *Hommage à New York*, mais le comportement de la foule rassemblée dans le jardin du MoMA, petit échantillon étatsunien dans le déni de la face sombre de l'*American Dream* incarnée par les machines lucifériennes de Tinguely.

En 1960, Jean Tinguely n'est pas encore l'artiste mondialement connu pour ses œuvres cinétiques motorisées et jubilatoires, populaires et accessibles. Le Tinguely « luciférien » n'est pas le plus célèbre aujourd'hui, pourtant il est sans doute le plus contemporain, et d'actualité.

Fondé sur les recherches de l'auteure dans les archives du MoMA et du musée Tinguely (Bâle), *La fin du monde dure 30 minutes* rejoint, par des routes fort différentes, le n°3 de « La vie privée des œuvres » - *Situation explosive !* de François Coadou - sur le terrain de la création engagée dans les troubles de son époque.

Camille Paulhan, *La fin du monde dure 30 minutes*, 10,5 x 17 cm, 56 pages, 10 euros, ISBN 978-2-9589543-9-0.
Conception graphique : ABM Studio (Paris).
Diffusion-distribution : Serendip-Livres.



Avec le soutien à l'édition
du Centre national des arts plastiques



Camille Paulhan est historienne de l'art et critique d'art. Sa thèse de doctorat a été consacrée au périssable dans l'art des années 1960-1970. Elle enseigne à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.



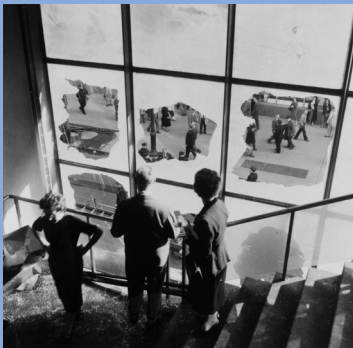


②



④

③



← ①



④

« Le spectacle
commencera
à 18h30 et durera
approximativement
30 minutes »

17 mars 1960. À l'heure du déjeuner, dix-huit étudiants en droit péruviens sont attendus au Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Ils doivent faire le tour des lieux avec une conservatrice, Mildred Constantine. Ce jeudi est plutôt calme au musée. Le matin, un groupe d'amateurs d'art de Long Island est venu visiter les expositions en cours. On peut en découvrir trois, en plus de la collection permanente : une sur l'art abstrait, une autre

consacrée à Claude Monet et une dernière sur les activités de l'artothèque du MoMA. Il fait un temps de chien, idéal pour aller se réfugier au musée. Certes, il ne pleut plus, mais c'est presque pire : on ne sait plus si c'est de la neige, du brouillard, ou juste une bruine épaisse, et qui dure. Un peu de grésil, même. Difficile d'imaginer flâner dans le jardin : il fait à peine trois degrés. Pourtant, le site est plus qu'agréable. Sept ans auparavant, on l'a inauguré en grande pompe. Conçu par l'architecte Philip Johnson, il emprunte à la beauté des jardins mauresques et japonais, au calme des places italiennes et à la rigueur des architectures de Mies van der Rohe. On peut y découvrir des sculptures – de la catégorie poids lourds – d'artistes reconnus du début du siècle : Picasso, Matisse, Renoir, Maillol, Rodin... Quand il pleut, comme ce 17 mars, cela fleure bon l'odeur du bronze mouillé. Toutefois, on imagine mal les dix-huit étudiants péruviens faire le tour du jardin avec Mildred Constantine : il y a déjà beaucoup à voir dans les salles. Dommage, car dans le jardin, ça ferraille dur. Il faut dire que ce dernier – l'a-t-on montré par la vitre

12

La fin du monde dure 30 minutes

aux étudiants ? – accueille depuis l'automne 1959 un dôme géodésique de l'architecte Richard Buckminster Fuller¹, réalisé avec des panneaux de plastique renforcé translucide laissant passer la lumière. Un personnage un peu excité s'affaire, sort et entre dans la construction comme dans un moulin. Il ne parle pas vraiment anglais, jure parfois en français avec un inimitable accent suisse. Les convenances ? Connaît pas. Il ne porte pas de costard, arbore un épais monosourcil broussailleux, une barbe de trois jours, et biberonne un vieux clope. Jean Tinguely (1925-1991) est le parfait Européen, tout droit sorti du folklore du Vieux Continent. Il n'est pas encore l'artiste mondialement célèbre pour ses œuvres cinétiques motorisées, activant, pour certaines, des machines à dessiner jubilatoires nommées *Méta-Matics*. Mais il a depuis toujours le désir de produire un art authentiquement populaire et accessible, refusant le rigorisme, la mise à distance des spectateurs (notamment des enfants) ou l'abus d'intellectualisme. Toute l'après-midi du 17 mars, on entend certainement depuis le musée la parade

13

« Le spectacle commencera à 18h30
et durera approximativement
30 minutes »

de la Saint-Patrick sur la Cinquième Avenue – fanfare de cuivres, cornemuses, tambours et défilé des majorettes inclus. Du dôme s'échappent d'autres sons moins mélodieux – sauf si on apprécie le bruit de la soudure au chalumeau. À 18 h 05, le soleil passe sous l'horizon, et la foule des invités conviés à venir découvrir *Hommage à New York*, qui avait commencé à se rassembler dans le jardin dès 17 h, grossit encore. Tinguely, accompagné de son complice l'ingénieur suédois Billy Klüver, connecte les circuits de l'engin, extirpé non sans mal ni casse du dôme Fuller. Malgré le froid et la neige fondue qui pénètre les chaussures, le public patiente poliment. Un peu plus malin que les autres, Peter H. Selz, conservateur au musée et organisateur de l'événement, a volé une pièce en bois à l'assemblage pour se garder les pieds au sec. Il y a du beau monde : un gros bataillon de l'équipe du MoMA, des critiques d'art, des journalistes, des artistes, des curieux, et même le gouverneur de l'État de New York Nelson Rockefeller. Une circulaire a demandé au personnel du musée de se placer plutôt aux étages pour voir la « démonstration » de Tinguely :

14

La fin du monde dure 30 minutes

« Les jumelles et les jumelles d'opéra sont recommandées². » Il fait moins froid que le matin, mais on peut imaginer aisément que les quelque deux cent cinquante courageux en aient assez de poireauter debout et dehors, surtout quand un petit vent du nord se lève à 19 h, et qu'il ne s'est toujours rien passé. À l'extérieur du musée, devant l'entrée principale, le sculpteur et architecte germano-mexicain Mathias Goeritz distribue des tracts dans l'indifférence générale. Dans son libelle, intitulé « Please Stop! », s'opposant vivement à l'art de Tinguely qu'il estime être l'incarnation d'un égoïsme dénué de spiritualité, il implore : « Nous avons besoin de foi ! Nous avons besoin d'amour ! Nous avons besoin de DIEU ! [...] Nous avons besoin de cathédrales et de pyramides ! Nous avons besoin d'un art plus grand, plus significatif ! Nous n'avons pas besoin d'une nouvelle autodestruction facile³. » Cela n'empêche nullement la foule de mondains, bien habillés et bien nourris, comme le souligne un journaliste présent sur place⁴, de se presser pour entrer dans le musée et de savourer une coupe de champagne en attendant qu'il se passe quelque chose.

15

« Le spectacle commencera à 18h30
et durera approximativement
30 minutes »

À 19h30, on réclame le silence, et *Hommage à New York* démarre enfin. Il faut imaginer une machine assez grande (une quinzaine de mètres de long), composée d'un certain nombre d'objets hétéroclites. On peut distinguer de vieux moteurs, plusieurs dizaines de roues de bicyclette, une baignoire, un tambour de machine à laver, un piano, des rouleaux de papier, des bouteilles, des fûts métalliques, des landaus d'enfant, un ballon météorologique orange... Le dispositif, plus ou moins autonome, joue du piano, crache du feu, produit des dessins, de la fumée et surtout pas mal de boucan, et s'autodétruit en trente minutes. Mais ça, c'est la théorie. En pratique, la mécanique s'ébranle dans un mouvement convulsif, puis s'arrête immédiatement. Klüver et Tinguely se précipitent pour tenter de la réparer : on lui donne quelques petits coups de pied, on remplace un fusible, afin qu'elle puisse se remettre à trembler. En revanche, la machine à fumée marche (trop bien), enveloppant rapidement tout le monde d'une poisseuse purée de pois jaune et empêchant de voir la bête – dont on entend, ceci étant, les gros « clong-clong ».

16

La fin du monde dure 30 minutes

Quand la fumée se dissipe enfin, le piano est en feu. On se fige certainement un peu dans les rangs ; est-ce bien prévu ? Tinguely ne s'alarme d'abord pas : un extincteur est supposé se déclencher. Il ne sait pas que l'artiste Robert Breer, qui lui prêtait main-forte, l'a accidentellement et partiellement vidé en fin d'après-midi. L'inquiétude grandit en même temps que le feu, qui ne se propage pas comme prévu, ce d'autant qu'un landau d'enfant se précipite droit vers les spectateurs, percutant quelques journalistes. Tinguely, aidé par des gardiens, vide des extincteurs sur le piano, sous les huées de l'assistance, qui croit à un sabotage de l'œuvre. Un pompier arrive pour prêter main-forte, toujours sous les huées, puis achève la machine à la hache. Celle-ci pousse ses derniers râles, avant que le public ne vienne lui arracher quelques débris en souvenir. *Hommage à New York* n'est plus : pas tout à fait autodétruite, mais vaillamment dépecée par ses témoins.

17

« Le spectacle commencera à 18h30
et durera approximativement
30 minutes »

SECTEUR ÉDITORIAL
BEAUX-ARTS / HISTOIRE / ESSAI
lectorat adulte
amateurs d'art et d'histoire

étui rassemblant les n° 5 à 8
de la collection
« La vie privée des œuvres »

Les Ergastines (Odile Boubakeur)
La peinture magicienne (Isabelle Limousin)
24 heures sur 24 et 7 jours sur 7
(Marie Griffay)
108 tonnes aux Tuileries (Cédric Loire)

marque-page et flyer de présentation

10,8 x 17,1 x 2,6 cm
carte 400 gr imprimée
48 euros

création graphique : ABM Studio

diffusé et distribué
par Serendip Livres
commandes@serendip-livres.fr
parution : octobre 2026
ISBN 978-2-488630-01-6



dans chaque ouvrage :

illustrations n&b et couleurs
sur les plats de couverture,
intérieur au noir : présentation
de la collection, biographie de l'auteur.e,
texte, notes et bibliographie

editionsarchivio.fr
nathalie leleu
nleleu@editionsarchivio.fr



couverture provisoire



Pour Noël 2026, Archivio rassemble dans un étui **quatre essais à lire comme un roman** sur un moment dans la vie d'une œuvre de **Phidias, Jérôme Bosch** (atelier de), **Richard Serra** et **Thomas Hirschhorn**. Les n° 5 à 8 de la collection « La vie privée des œuvres » (sortis en 2025 et 2026) abordent deux thèmes : **l'œuvre d'art comme butin** et **l'art dans l'espace public**.

Dans tous les titres, les auteur.e.s installent leur public à la croisée de l'art et des événements qui traversent la vie des œuvres.

Un tableau volé par des terroristes représentant un larcin révolutionnaire (*Les Ergastines*) d'une part, **une sculpture-musée qui s'étale dans la rue** (*24 heures sur 24 et 7 jours sur 7*) et **une sculpture monumentale qui traverse Paris** (*108 tonnes aux Tuileries*) d'autre part : tous révèlent les tensions de leur monde « à vue d'œuvre ».

Cet étui est à destination de celles et ceux qui pensent que l'art a quelque chose à leur apprendre de l'histoire, sans théorie ni formalisme, avec autant d'action que de contemplation.

La collection

La collection « La vie privée des œuvres » combine le petit format, le genre narratif et les fruits de la recherche pour proposer un objet facile à acheter, à emporter et à lire dans un domaine réputé tout l'inverse : l'histoire de l'art.

Chaque ouvrage raconte, dans un langage accessible, un épisode remarquable de la vie d'une œuvre d'art ; ses péripéties éclairent le contexte historique et les divers enjeux qui ont pesé sur son destin.

Élégamment habillées par ABM Studio, ces « histoires de poche » (10,5 x 17 cm, 56 p.) invitent à une expérience de lecture intense, qui ne sépare jamais l'art de la vie.

La collection accueille tous les domaines de la création et du patrimoine à travers le temps.

Archivio collabore avec des professionnels de l'art proches des œuvres et des archives (historien.ne.s, conservateur.rice.s du patrimoine, archivistes, curateur.rice.s, etc.) qui diffusent le résultat de leurs recherches à partir de sources précises, sous une forme narrative et accessible.

Ishaghpour



Nouvelle édition augmentée

Genre : essai

Avec 32 reproductions couleurs

Format : 13 x 21 cm

Pages : 546

Prix : 26 €

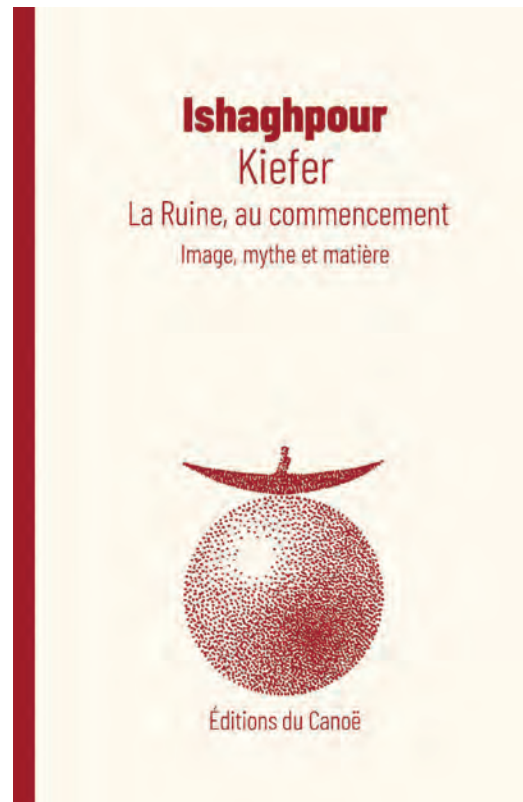
ISBN : 978-2-487-558-26-7



Après des études de cinéma à l'école Louis-Lumière et à l'IDHEC, il étudie la philosophie, l'histoire de l'art et la sociologie à l'École pratique des hautes études et à la Sorbonne. Docteur d'État, il a été professeur en histoire de l'art et en histoire du cinéma à l'IUT de l'université Paris-Descartes. Élève de Lucien Goldmann dont il a publié l'ouvrage posthume *Lukács et Heidegger*, il s'initie à l'œuvre du jeune Lukács. Formé par la lecture de Walter Benjamin et de Theodor Adorno, il poursuit une réflexion nourrie par la philosophie, l'histoire, la politique et l'esthétique. Son œuvre se démultiplie dans ces différents domaines : peinture, littérature, photographie, cinéma. Mais qu'il s'agisse de Fautrier, Twombly, Courbet, Morandi, Rothko, de Duchamp, de Nizan, de Canetti ou d'Orson Welles à qui il a consacré une magistrale étude en 3 volumes, il est toujours question d'essayer de chercher la compréhension de notre époque à travers ce qu'elle a produit de plus remarquable. De lui, les Éditions du Canoë ont publié *Le Poncif d'Adorno : le poème après Auschwitz*, en 2018, ainsi que *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur* en 2023.

Né en 1940 à Téhéran, vivant en France depuis 1958, Youssef Ishaghpour est mort brutalement le 15 octobre 2021, au moment où la première édition du présent volume partait à l'impression.

17 novembre



Il fallait un esprit comme celui d'Ishaghpour, familier de la philosophie allemande comme de l'histoire de la peinture occidentale, pour réussir à donner la dimension de l'œuvre de Kiefer et décrypter les mécanismes sous-jacents à son élaboration.

Né sous les bombes, Anselm Kiefer a appris le monde en jouant dans les ruines. C'est l'origine et l'horizon de son œuvre qui s'est voulue, dès le départ, à la mesure de la grandeur auto-proclamée, auto-détruite et ravagée de l'Allemagne, et, partant de là, de celle de l'Histoire de l'humanité entière, depuis la désolation des paysages calcinés jusqu'aux décombres d'anciens temples, et même du désastre originare inhérent à la création du monde. Héritier de l'idéalisme et du romantisme allemands, Kiefer englobe et s'approprie tout – du matériel et de l'immatériel, du cosmos et de l'univers humain : ses propres rognures d'ongles et les brins d'herbe, l'empyrée, les cailloux et les fleurs, les mythes de diverses croyances (germanique, juive, grecque, chrétienne, gnostique), la parole des poètes (Ingeborg Bachmann, Paul Celan, surtout, et beaucoup d'autres), les traces de l'Histoire, les anges, les plantes et les constellations. Utilisant des matériaux et des techniques divers, démultipliant les supports (peinture, sculpture, vitrine, livres innombrables, ateliers grandioses, véritables domaines, cosmos à part entière), Kiefer, devant le désenchantement du monde, a recours, comme Wagner avant lui, au mythe et au « grand art ». Cet essai puissant et profond interroge, à travers l'œuvre de Kiefer, la possibilité de l'art dans un monde qui – après Auschwitz – a survécu à sa propre ruine.

Avril 2026

Nicolas Andry La révélation argentique



La photographie argentique, telle qu'elle se pratique habituellement, est aussi toxique pour les photographes que pour l'environnement.

Malgré leurs 200 ans d'histoire, la plupart des milieux argentiques stagnent encore sur ce point entre déni et fatalité.

En réponse à ces constats, ce livre met en lumière des solutions concrètes pour y remédier. Voguant de la théorie à la pratique, entre alternatives confirmées et recherches en cours, il vous guide pas à pas à la découverte de procédés autonomes, respectueux de la santé comme de la vie sous toutes ses formes.

AUTEUR

Nicolas Andry, consacré depuis 2017 à rencontrer pratique photographique et respect de la santé comme de la vie sous toutes ses formes, effectue 4 ans de recherches théoriques et empiriques sur les procédés dits « Caffenol ». Il partage aujourd'hui ce travail par le biais d'ateliers et de créations artistiques.

Langue
Français

Format
11,5 x 17 cm

Nombre de pages
280

Données techniques
Dos carré collé, reliure souple

Prix
18 euros ttc

ISBN
978-2-930754-55-0



Éditions du Caïd

Nicolas Andry
La révélation argentique



... : eika 342 (20', 300 Ni, alle rang) et 383 (7', 600 Ni)
 ... 342 = ● contact, en comparées (et rang & nombre)
 ... // 382 (9', 54 de Atlantia) : tot 1st a 364 / 1000
 ... :> tot contact : => contact, ...

uit onderzoek is het gebieden dat in Rotterdam 60% van werzoekenden
 geholpen kan worden, zelfs niet aan een langdurige opleiding omdat ze te zwak
 En dat geld voor alloctonen.

Chantal Powels legt het uit met sommige voorwaarden:
 - te veel jongeren behalen nooit een diploma
 - onschiktheid van een groot deel van de laaggeschoolden voor het re
 arbeidscircuit.

ntwerpse stadsbestuur heeft sinds 1998 een werkgelegenheidsbeleid uitgewe
 aangeschoude alloctonen en autoctonen werk te geven. Jaarlijks investeert
 t project 7,7 miljoen euro. => kritiek: de situatie voor alloctonen is niet bewijst

Rais

5 11724



SOMMAIRE

10

11

*Face à l'essor exponentiel des techniques photographiques,
il serait téméraire d'attendre de nouveaux succès. Pourtant
il y a encore tout un monde à découvrir.*

Alphonse Davanne et Charles-Louis Barreswill
Chimie photographique - 1864 -

12

13



Avant-propos

*pour une contre-histoire
de la photographie*

14

L'époque à laquelle j'écris ce manuel est profondément marquée par des questions identitaires, de reconnaissance et d'existence, d'équité et de justice. Loin d'être le fait d'événements isolés ou de domaines précis, ces thèmes et leurs travers touchent bien souvent la société dans son ensemble, leurs racines s'étant progressivement ramifiées et déclinées dans tout ce qu'elle constitue. C'est donc aujourd'hui par réactions en chaînes que nos Histoires dévoilent leurs coulisses, mettant en doute nos certitudes tandis que nos fondations vacillent d'une nécessaire remise en ordre.

Ainsi en va-t-il également des sciences et des arts, dont les histoires se décrivent et résument la plupart du temps sous forme d'étapes clés ou charnières, chacune d'elles semblant advenir soudain et de nulle part ou presque ; et puis par quelques "grands noms", ceux généralement des pères, inventeurs de telle technique, précurseurs de tel courant, etc. Ces découvertes sont pourtant, pour autant que je le sache, toujours fruits d'intérêts portés à des éléments pré-existants jusque là mésestimés ; d'élaborations collectives et/ou successives ; de déconstructions-reconstructions ; d'associations judicieuses et d'esprits de synthèse singuliers ; tout comme d'heureux accidents ...

Autre aspect marquant : à force d'insister sur ces pères, je me demande ou sont passées les mères. Les hommes seraient-ils donc les seuls à avoir de la passion et du génie ? Ou plutôt les seuls à être reconnus pour.

15

Depuis quelques temps, de plus en plus de personnes cherchent des pistes concrètes pour une photographie plus respectueuse de la santé, de l'environnement et de la société. Ou encore à s'autonomiser, à sortir des productions industrielles uniformisantes, en nourrissant des savoirs et savoirs-faire libres et communs.

C'est ainsi qu'une communauté internationale de passionné-es explore depuis plus de trente ans, la possibilité de développer films et papiers argentiques au moyen de produits culinaires et ménagers ; et échanger ensuite questions, pistes, recettes et résultats par le biais de sites internet, blogs, forums, etc.

L'une de ces techniques est souvent connue sous le nom de *Caffenol*, un révélateur préparé artisanalement en combinant le café¹ au carbonate de sodium. Celui-ci est progressivement décliné en bien d'autres variations : le *Binol* à la bière, le *Vinol* au vin, le *Kahwanol* à la sauge, etc ; de même que d'innombrables dérivés aux fruits, légumes, algues ...

Autour des années 2000, l'acide ascorbique, ou Vitamine C², s'ajoute à ces préparations. Ses capacités à développer

¹ et ². Selon une recherche historique succincte, partagée dans l'ouvrage collectif *The Caffenol Bible* [voir bibliographie], les propriétés révélatrices du café seraient connues depuis la seconde guerre mondiale ; tandis que celles de l'acide ascorbique (la Vitamine C) sont également déjà relatées dans une publication scientifique datant de 1934 [voir notes de bas de page de l'article *Ascorbic and Iso-ascorbic Acids as Photographic Developing Agents*, renseigné en bibliographie]

18

sont telles qu'il y trouve rapidement une place centrale. Faisant aujourd'hui partie de la plupart des recettes de ce type, je parle dans ce manuel de *Vitaminols & Cie* pour considérer ensemble toutes ces variations.

Tant par leur contexte d'élaboration que par leur forme pratique, ces procédés représentent d'incroyables espaces de réappropriations techniques et créatives, en plus d'illustrer ce que sont à mon sens les « grandes découvertes » historiques : des (re)trouvailles collectives.

19

Intentions

Ce manuel aborde des thèmes comme la santé, écologie, liberté de pratique, ... tout en se concentrant sur les bains de traitement du procédé argentine. Il croise principes théorico-pratiques « standards » et recherches empiriques récentes pour proposer des pistes et alternatives concrètes.

20

- *raviver des savoirs et savoir-faire aujourd'hui méconnus voire inconnus de la plupart d'entre nous*
- *rendre compréhensible et accessibles les fondamentaux du développement argentine*
- *détailler les révélateurs de type "vitaminols", et proposer des alternatives aux bains d'arrêt et de fixation, de même que pour les eaux de rinçages.*
- *permettre à toutes et tous de se réapproprier librement ces techniques, de les utiliser comme telles, de les nuancer et adapter, et de pouvoir s'en émanciper afin de poursuivre ses propres élans et explorations*

21

Il n'existe aucune formule secrète de bain travaillant seul, et remplaçant le raisonnement et l'expérience de la praticienne et du praticien. L'art du développement consiste toujours à faire agir sur l'émulsion des substances appropriés à ses caractères.

A.H. Cuisinier

32

33

Principes et fonctionnements du procédé argentique

34

CONSTITUTION DES SUPPORTS

Comme son nom l'indique, les supports argentiques sont avant tout constitués d'argent. L'**argent** est utilisé pour sa tendance spontanée à noircir lorsqu'il est exposé à la lumière. Sa combinaison avec certains halogénures (iode, brome, chlore...) augmente sa sensibilité à la lumière, ce qui accélère sa réaction.

Ces grains sont mélangés à un liant (gélatine, albumine...) pour former l'**émulsion**. Celle-ci est ensuite étalée sur une base : généralement plastique pour les films ; et soit papier (dit « baryté », ou FB), soit mixte papier-plastique (dit RC), pour les tirages. Ces deux étapes de la pratique photographique sont donc effectuées grâce à la même matière « première » (de l'argent sur-sensibilisés), et traitées selon le même processus.

PROCESSUS

Lorsque ces grains (halogénures d'argent) sont exposés à la lumière, ils se « chargent », subissent une transformation. À moins d'une exposition très prolongée, suscitant "un noircissement direct " (sans autre intervention que celle de la lumière), une quantité de lumière moindre mais suffisante sera enregistrée tout en étant invisible à ce stade : l'image est dite " latente ".

35

Autrefois, la photographie (...) permettait, même aux amateurs, de prendre une part active à la partie technique de leur ouvrage (...) désormais le mystère des procédés de fabrication sont jalousement gardés par une montagne de brevets.

Pierre Glafkidès
Chimie et physique photographiques - 1957 -

44

45

diminuer les teintes issus du contact entre les produits d'oxydation du révélateur et le fixateur.

protéger partiellement les thiosulfates de leurs différentes décompositions

- Dégagements gazeux

Un inconvénient important des thiosulfates de sodium et d'ammonium est leur décomposition en dioxyde de soufre et hydrogène sulfuré : deux gaz hautement toxiques pour la santé. Cette décomposition se produit :

- spontanément au contact de l'air (décomposition faible)
- lorsque sa température ou celle du bain dépasse les 25°C (décomposition d'abord faible, puis croissante avec la température)
- au contact d'acide (décomposition très importante)

Pour endiguer cela :

ajouter un peu de sulfite de sodium dans le fixateur protège partiellement les thiosulfates de leurs différentes décompositions

poser un couvercle sur la cuve ou le bac réduit leur décomposition spontanée par contact avec l'air

maintenir le bain en-dessous de 25°C

rincer les supports entre l'arrêt, lorsqu'acide et le fixateur minimise l'apport d'acidité

54

user d'un bain d'arrêt à l'eau seule évite toute décomposition par les acides

Les différentes combinaisons reprises dans les *Protocoles de développements* ramènent ces dégagements pratiquement à zéro.

EAU

Dans un pays comme la Belgique, l'eau reste de manière générale une thématique discrète. Elle fait pourtant partie d'enjeux quotidiens, comme la pollution et l'épuisement des nappes phréatiques. De plus, elle requiert souvent une logistique et une énergie conséquentes pour être acheminée jusqu'à nous sur de longues distances, alimenter nos réseaux de distribution, et être traités tant en amont et qu'en aval de son usage. Banalisés par l'évidence, elle est en réalité, ailleurs comme ici, un bien précieux en cours de raréfaction.

Or le procédé photographique argentique en est d'ordinaire très gourmand, en plus de la polluer de multiples façons. Tandis qu'une grande partie de ce manuel est dédiée à diminuer et parfois éliminer ces différentes sources de pollutions, ce chapitre s'applique à réduire les quantités d'eau requises, à encourager l'utilisation de l'eau de pluie, et à revaloriser au maximum les eaux dites « usagées ».

55

Autrefois, la photographie (...) permettait, même aux amateurs, de prendre une part active à la partie technique de leur ouvrage (...) désormais le mystère des procédés de fabrication sont jalousement gardés par une montagne de brevets.

Pierre Glafkidès
Chimie et physique photographiques - 1957 -

RECETTE RÉVÉLATEUR (pour 1 litre)

développeur / conservateur = acide ascorbique - 80gr
accélérateur* = carbonate de sodium - 120gr

temps de développement (à 21°C)

bain neuf : 1 à 3 minutes
bain usé : 3 à 10 minutes

surfaces traitables (feuilles de 20x25 cm)¹

FB ≈ 35 feuilles
RC ≈ 70 feuilles

tenue dans le temps : minimum 2 ans lorsque neuf et sans utilisation, entre 6 mois et 1 an une fois utilisé

OBSERVATIONS COMPLÉMENTAIRES

En cas de voile, c'est à dire de blanc systématiquement grisonnants, ajouter à la recette du chlorure de sodium. Comme certains papiers y réagissent très fort, au point de se développer difficilement, l'idéal est de tester le chlorure en l'ajoutant progressivement par tranches de 10 gr. Sa présence suscite parfois une teinte.

Les surfaces traitables diffèrent pour un même bain

1. les papiers FB, pour Fiber Base, ont un substrat pleinement papier ; les papiers RC, pour Resin Coated, et PE, pour Polyéthylène, ont un substrat papier recouvert de part et d'autre d'une fine couche synthétique qui facilite et accélère à la fois la circulation des chimies pendant le traitement et le séchage du support ensuite.

105

du simple au double entre papiers FB et RC (ici comme avec les révélateurs standards). Pour cause, les papiers FB absorbent et maintiennent dans leurs fibres de grandes quantités de liquides, ce qui diminue le litrage des bains en plus d'emporter une partie de leurs principes actifs. Égoutter au maximum les tirages avant de passer au bain suivant prolonge la durée de vie des bains.

Un bain épuisé pour les papiers FB donne parfois encore d'excellents résultats et des noirs complets avec des papiers très réactifs comme les RC neufs.

106

WASHI-V (100 iso)

Prétrempage

4 minutes dans de l'eau claire

Recette révélateur (pour 1 litre)

accélérateur = carbonate de sodium - 80gr
développeur-conservateur = acide ascorbique - 30 gr
antivoiles **combinés** =
- chlorure de sodium - 75gr
- iodure de potassium - 0,3gr (30ml d'une dilution à 1%)

Temps de développement (à 20°C)

film 135 : 14 minutes et 30 secondes

film 120 : 14 minutes et 30 secondes

agitation : 3 retournements toutes les 3 minutes

Développements successifs

1 = 14'30" / 2 = 17' / 3 = 19'30" / 4 = 22'

Résultats constatés

contraste : moyen à élevé

gamme de gris : semble riche (non évidente à observer vu la trame du papier)

noirs : complets

voile chimique : très faible ; le substrat papier apporte une

119

opacité

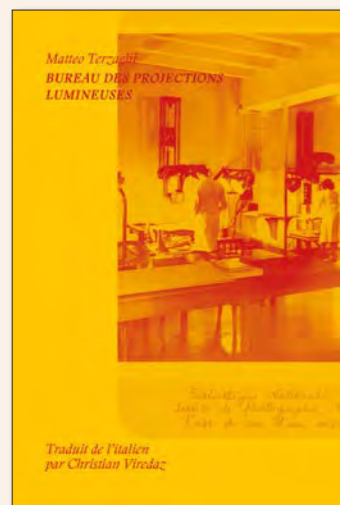
teinte : le substrat est à lui seul très teinté

Observations complémentaires

Film très particulier dont le substrat en papier implique d'adapter la méthode de développement et de bien suivre les recommandations du fabricant (détailés sur son site → filmwashi.com). Un conseil supplémentaire : terminer le traitement par une eau décalcarisée, sans quoi le film devient cassant. En séchant, le film s'enroule sur lui-même ; une fois sec il est en réalité facile de le réaplanir sans l'abîmer.

Moins le sujet photographié est lumineux, plus le film peine à réagir ; ceci peut être compensé par une surexposition d'autant plus importante que la lumière est basse.

120

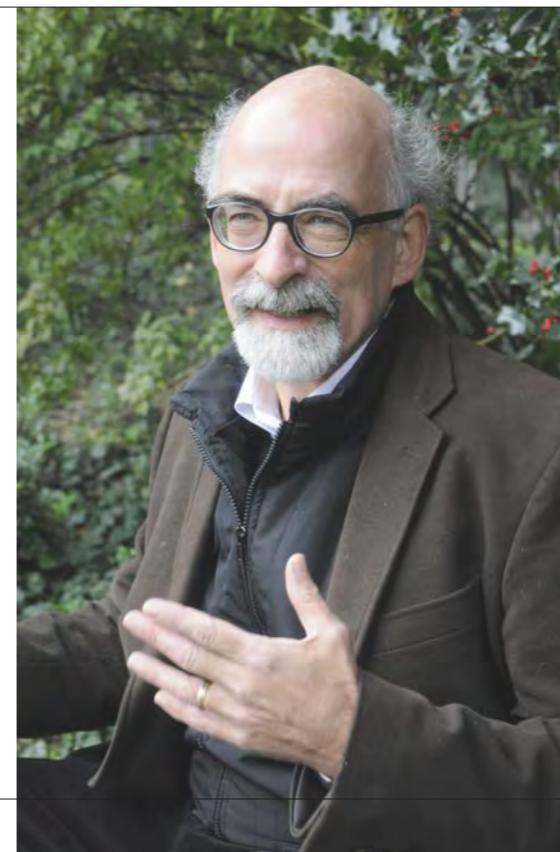


MATTEO TERZAGHI,
CHRISTIAN VIREDAZ (TRAD.)
**Bureau des projections
lumineuses**

Dans une suite de textes brefs et lumineux, l'auteur explore, en 37 photographies, la part d'étrange et d'intime qui peuple nos bibliothèques mentales.

Chaque jour, une multitude d'images vient à notre rencontre puis disparaît derrière nous. Mais certaines demeurent, accrochées à la mémoire : un nuage de vapeur, un bolide lancé à toute vitesse, une chaussure solitaire, des parapluies-corneilles, deux roues sans bicyclette, le fantôme d'un tigre gentil... Gravées dans l'esprit de l'auteur, ces images deviennent le point de départ de courtes proses où divagations et réflexions plus sérieuses se mêlent pour former une singulière traversée intérieure. Dans ce mystérieux *Bureau des projections lumineuses*, photographies, figures errantes et fragments de vie se répondent comme autant de blocs erratiques dans le paysage de la pensée.

*Prix suisse de
littérature en
2014, « Ufficio
proiezioni
luminose » est
enfin traduit en
français !*



© Yvonne Böhler



© Tonatiuh Ambrosetti

Né à Oron-le-Châtel (VD) en 1955, **Christian Viredaz** est un traducteur, poète et écrivain. Il œuvre également comme mentor pour de jeunes traducteurs et traductrices littéraires. Christian Viredaz est lauréat du **Prix spécial de traduction 2026** décerné par l'Office Fédéral de la Culture.

Essayiste et écrivain, **Matteo Terzaghi** est né en 1970 à Bellinzone. Diplômé de l'Université de Genève en littérature et en philosophie, il travaille à temps partiel en tant que conseiller et rédacteur aux éditions Casagrande. Parmi ses ouvrages comptent notamment l'essai *Il merito del linguaggio* (Casagrande, 2006) et le recueil de trente-six courtes proses *Ufficio proiezioni luminose* (Quodlibet, 2013), qui lui a valu le **Prix littéraire suisse en 2014**. *La terre et son satellite* (La Baconnière, 2022) est son premier livre traduit en français.



traduction Christian Viredaz

collection Ekphrasis
format 12 x 18 cm, 130 pages, broché
isbn 978-2-88964-121-5
prix CHF 24 / € 19

mots-clés photographie, souvenirs, récit intime, se raconter par l'image, autobiographie
références connexes court métrage *La jetée* de Chris Marker (1962), Roland Barthes, *La chambre*

claire. Note sur la photographie (éd. originale Gallimard, 1980), Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Folio, 2015), Robert Walser (son œuvre)

8 *Table*

| | |
|---|----|
| <i>Deux poussins</i> | 11 |
| <i>Voir la Madone</i> | 15 |
| <i>Rencontre en première page</i> | 17 |
| <i>Chaussures, lunettes correctives, parapluies</i> | 21 |
| <i>Une sorte de point mort</i> | 24 |
| <i>Au sommet</i> | 26 |
| <i>Autoportraits (et démographie)</i> | 28 |
| <i>Aller voir l'invisible</i> | 31 |
| <i>À Sarajevo, quand il y avait la guerre</i> | 33 |
| <i>Deux photographes</i> | 34 |
| <i>Hiddensee</i> | 42 |
| <i>Dans les coulisses du Cabaret Voltaire</i> | 45 |
| <i>La bibliothèque sans toit</i> | 49 |
| <i>Génération</i> | 53 |
| <i>La Casa del Fascio</i> | 56 |
| <i>La chaussure de Muntazar Al Zaidi</i> | 61 |
| <i>Post-scriptum</i> | 65 |
| <i>L'artiste dans son atelier</i> | 66 |
| <i>Les yeux fermés</i> | 68 |
| <i>Tout œil a un point aveugle</i> | 69 |
| <i>L'aventure d'un photographe</i> | 71 |
| <i>Chiens</i> | 76 |

9

| | |
|--|-----|
| <i>Petite annonce</i> | 78 |
| <i>By air mail</i> | 80 |
| <i>Un tigre, mais gentil</i> | 84 |
| <i>Bureau des projections lumineuses</i> | 85 |
| <i>Images de l'adieu</i> | 87 |
| <i>Un ami nommé Glauser</i> | 90 |
| <i>Petite annonce (en ligne)</i> | 95 |
| <i>Une caisse en bois</i> | 98 |
| <i>Le plâtre de Beethoven</i> | 100 |
| <i>Vaudeville Ventriloquism</i> | 104 |
| <i>Points lumineux au plafond</i> | 106 |
| <i>Le bloc erratique</i> | 113 |
| <i>Nous n'y sommes pas</i> | 116 |
| <i>Le pornoflipper</i> | 117 |
| <i>Dernier dé clic</i> | 120 |
| <i>Notes</i> | 123 |

Deux poussins

11

Quiconque fréquente les marchés et les boutiques de livres d'occasion sait bien que, depuis un bout de temps, parmi les ouvrages qui n'intéressent plus personne, il y a les illustrés populaires publiés durant la seconde moitié du siècle dernier : livres sur les animaux et les merveilles de la nature, monographies sur les peuples primitifs, les Égyptiens et les Esquimaux, manuels de cuisine qui commencent par un chapitre intitulé « Les sandwiches » et se terminent par un autre intitulé « Le repas de Noël », l'histoire de la mode, naissance et évolution de l'automobile, la conquête de la Lune, l'encyclopédie des travaux manuels, le monde des marionnettes, le vie dans le désert et les remèdes du Docteur Nature.

Vous auriez dû voir la tête de mon revendeur de confiance (je devrais plutôt dire « de défiance ») quand je l'ai allégé d'une dizaine de ces volumes sans même en discuter le prix. Lui en chantait les louanges, mais sa récitation

chancelait, son grimage lui coulait sur le visage : c'étaient des livres qui ne valaient rien, un pur encombrement. Comment se faisait-il qu'ils m'intéressent soudain ?

12 Tandis qu'il grimpeait sur une échelle pour récupérer un album de mythologie grecque, je lui expliquais que je voulais les regarder tranquillement, rien d'autre. Ils me rappelaient les après-midis de pluie passés à la maison dans mon enfance.

La qualité des illustrations est typique de cette période à laquelle la quadrichromie était de règle, avec ses imprécisions de registre, mais les scanners et le traitement numérique de l'image tenaient encore du mirage. Il y avait une manière de détourner les personnages qui vous fait entendre le bruit des ciseaux. Les fonds sont intenses, uniformes ou estompés : vert foncé, orange, bleu ciel, rouge rubis...

Et puis il y a, dans les titres de chapitre et les légendes, ce ton qui en dit long sur ces années durant lesquelles l'Europe de l'Ouest, dans sa vertigineuse croissance économique et technologique, pouvait encore croire, malgré la Guerre froide, les menaces nucléaires et tout le reste, en un avenir radieux bien protégé par un réseau serré de certitudes positives.

C'était l'époque des marchands ambulants, du pied glissé dans la porte de ménagères qui

avaient davantage de bigoudis en tête que de curiosité pour *Les secrets de la géologie*, qu'elles finissaient quand même par acheter, à tempérament, voire en fascicules à relier en simili-cuir une fois la collection complète.

13

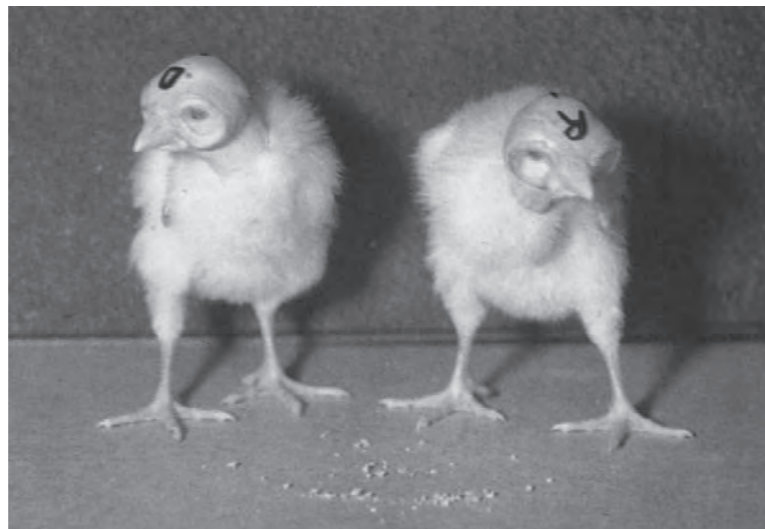
Et puis arrivaient les rayonnages. La classe moyenne, en rapide expansion, sort de la cuisine et de la salle à manger et veut s'installer au salon, pendant que les enfants, accroupis sur la moquette, se préparent à récolter succès scolaires et professionnels en feuilletant l'encyclopédie pour enfants *Les mille et un pourquoi*.

Aujourd'hui, ces publications de vulgarisation nous obligent à faire les comptes avec quelques-unes des prétentions les plus embarrassantes de l'histoire récente, dis-je au bouquiniste, en l'invitant à observer l'image de deux poussins. Regardez, lisez la note : « Ces poussins avec capuchon et lunettes font l'objet d'une expérience psychobiologique. Les lentilles des lunettes modifient leur vision et ces changements influent sur leurs actes d'une manière que les savants peuvent mesurer et interpréter. »

Mon interlocuteur ébauche un sourire, serre son cigare entre ses doigts et, tel un Zeus déchu, fait sortir de sa bouche un nuage de fumée qui va se déposer parmi les livres entassés dans son antre : particules qui ressurgiront

en répandant une odeur de tabac mêlé à des choses stagnantes chaque fois que quelqu'un, même dans dix ans, même dans une autre ville ou un autre Olympe, aura la bonne idée de les rouvrir.

14



Voir la Madone

15

Quand il a vu pour la première fois sa compagne donnant le sein à leur enfant, un ami à moi a eu l'impression que toutes les Vierges à l'enfant qui demeuraient dans les églises et les chapelles de la région qu'il habitait étaient sorties de leurs temples de pierre pour venir à sa rencontre dans une profusion de grâce. La scène était comique: lui qui délirait devant l'accouchée, en proie à des visions mystiques; elle qui n'arrivait pas à le suivre et implorait seulement un peu de tranquillité.

Cette anecdote illustre bien un phénomène qui, sous une forme moins voyante, plus paisible, s'observe tous les jours dans la vie de chacun de nous: une image affleure dans la conscience et projette à l'extérieur sa propre signification. Et puis, une fois sur mille, il en surgit une révélation, une idée lumineuse, ou du moins un tressaillement du système nerveux.

Dire que quelqu'un « voit la Madone », c'est un peu comme dire qu'il a la berlue et qu'il

est devenu fou, mais que devons-nous penser de ceux qui ne la voient jamais? Parce que, comme il y a ceux qui voient la Madone, il y a aussi ceux qui ne la voient jamais.

16 Il y a quelque temps, par exemple, il m'est arrivé de lire le rapport d'un tel qui, sur ordre de la Protection civile, avait effectué l'inventaire des œuvres d'art conservées dans un monastère. Eh bien, ce type avait été capable d'écrire: « Au fond du couloir, il y a un tableau qui représente une jeune maman avec son bébé sur les genoux. Particularité: la tête de la femme est surmontée d'un anneau doré. »

Jusqu'où peut aller ce type de vision ou, si l'on préfère, d'antivision? Parce qu'en fin de compte, tout bien considéré, là sur la toile, il n'y aura rien eu d'autre que des taches de couleur enfermées dans un vieux cadre de bois.

Rencontre en première page

17

Samedi 16 décembre 2006, un pilote de voitures de course et un écrivain se sont retrouvés à partager la une de la *Neue Zürcher Zeitung*. Sous le premier buste, on lisait ce titre: « Clay Regazzoni perd la vie dans un accident ». Sous le second: « Il y a cinquante ans mourait Robert Walser ».

Le pilote levait une coupe au ciel, couronne de lauriers autour du cou et casquette Goodyear sur la tête. L'écrivain se détachait de profil sur un paysage champêtre, portait un veston apparemment trop large d'épaule et regardait au loin, à l'horizon, bouche ouverte dans une expression entre surprise et hébété, mais peut-être aussi un peu effrayée. Tous deux portaient la moustache: noire et drue celle du premier, plus discrète celle du second.

Quand j'ai ouvert le journal aux pages 65 (*Literatur und Kunst*) et 64 (*Sport*), se sont présentés à mes yeux, d'un côté, le corps de Walser affalé dans la neige, sur le dos, et son

chapeau qui a roulé deux mètres plus loin; de l'autre, un portrait dans le style hollywoodien de Regazzoni, qui entre-temps avait toutefois rasé sa moustache.

18 Robert Walser, l'auteur de la Promenade et d'une centaine d'autres brefs récits sous forme de promenade, était mort le jour de Noël 1956 alors qu'il se promenait aux alentours de la clinique psychiatrique de Herisau. Clay Regazzoni, le champion de formule 1 qui avait perdu l'usage de ses jambes dans un accident lors d'une compétition, s'était fracassé la veille près de Parme, sur l'autoroute, alors qu'il se rendait à une convention de passionnés de voitures historiques.

Un autre journal publiait la photo de l'accident: la voiture avec le nez froissé et, au premier plan, le corps du pilote pieusement recouvert d'un drap blanc. J'ai comparé cette image avec celle de l'écrivain mort: une silhouette blanche dans l'obscurité de la nuit, une silhouette sombre dans le blanc de la neige. Les deux images étaient le négatif l'une de l'autre.

Nous savons comment vont les choses quand arrive un accident: les voitures qui s'arrêtent, les premiers secours, les sirènes, la police, les ambulances. Le corps de Robert Walser a été trouvé par deux petits garçons qui allaient

luger, peut-être y avait-il du vent, mais il est probable que les bruits aient été étouffés par le manteau neigeux et que le silence régnait.

Avant de se retirer de la scène littéraire, Walser avait publié ses livres dans des mai- 19
sons d'édition renommées et, bien que les ventes aient été maigres, ses poèmes, ses récits et ses essais avaient été remarqués et recensés par quelques-uns des meilleurs écrivains de l'époque. Et puis, durant ses vingt-huit ans d'internement psychiatrique, il s'était tenu à distance de l'écriture (distance de sécurité, est-on tenté de penser) et avait choisi, comme il l'a dit lui-même à son tuteur et ami Carl Seelig, peut-être son seul ami à cette période, de disparaître « avec autant de discrétion que possible ».

Regazzoni avait gagné cinq Grands Prix et jouissait d'une popularité qui ne l'avait jamais abandonné même durant ses vingt-six ans de fauteuil roulant, non plus qu'il n'avait renié sa passion pour les moteurs. Il n'avait jamais cessé d'inaugurer foires et salons de l'auto, ni de snober les limites de vitesse: « Les policiers d'ici me connaissant et me laissent aller », avait-il déclaré dans une interview. Un journal citait quelques passages de son autobiographie: « La voiture de course représentait pour moi un îlot de solitude, quand j'étais dans

l'habitacle, je ne ressentais aucun conditionnement extérieur. Le vrombissement du moteur me permettait d'être superconcentré, mais aussi relax.»

20 En lisant cette déclaration, il me semblait réentendre le cri nerveux des petites voitures électriques qui tournaient obsessionnellement sur le circuit en forme de 8 chez mes cousins, quand nous étions petits, et je me suis rappelé nos visages quasi hypnotisés devant ce spectacle.

Que se passe-t-il dans la *Promenade* de Robert Walser? Un écrivain met son chapeau, sort de chez lui et, tandis qu'il va à la rencontre du monde, il laisse le monde venir à sa rencontre. Pour Walser et ses doubles littéraires, marcher en plein air signifie retrouver cette grâce qui, aujourd'hui encore, émane de ses récits, mais qui était déjà menacée en 1917, non seulement par la Grande Guerre, mais aussi précisément par les précurseurs de Clay Regazzoni: «Malheur aux automobiles», peut-on lire dans la *Promenade*, «qui foncent froidement et méchamment dans ces jeux d'enfants, dans ce ciel de l'enfance, et mettent des petits êtres innocents en danger d'être écrasés.»

Chaussures, lunettes correctives, parapluies

21

Rues, sentiers, voies de chemin de fer, bords de rivières, rives de lacs et de mers sont parsemés de traces humaines: déchets ou objets échappés à leurs propriétaires. D'habitude le regard survole mais, quand il se heurte à une chaussure, il a un petit sursaut. Contrairement à ce qui se passe avec les gants, les foulards ou les petits chapeaux, il est difficile de comprendre comment on peut perdre ses chaussures sans s'en apercevoir, et c'est peut-être pour cette raison que les chaussures abandonnées dans la nature nous font presque toujours l'effet d'être les reliques d'un saint ou d'un pauvre diable. Il en va de même des lunettes correctives, qui de fait frappent l'imagination avec non moins de force, sinon davantage: une force qui augmente avec le nombre de dioptries.

Celui qui perd ses lunettes correctives est perdu, il titube dans le brouillard. Celui qui perd ses chaussures reste sans défense, humilié ou prêt à franchir un seuil d'un genre ou d'un autre.

22 À mon frère, il est arrivé une fois de perdre une sandale durant une promenade sur une petite route de montagne et de ne s'en apercevoir qu'au moment où notre mère a donné l'alarme et nous a obligés à faire demi-tour, mais je ne me souviens pas d'autres exemples.

Que font alors ces élégantes chaussures de femme dans les plates-bandes des jardins publics? Que font cette savate le long de l'autoroute et cette botte pleine d'eau dans la forêt?

On pourrait penser qu'elles marquent un tournant, le lieu précis d'un effondrement ou, mieux, d'une montée au ciel par un ravissement mystique ou extraterrestre. J'imagine une plaquette avec l'inscription: « Ôter ses chaussures avant d'entrer dans l'astronef. »

Les parapluies, par contre, c'est une autre chose, surtout les noirs; ils éludent d'emblée toute prétention à la propriété, semblent être faits exprès pour être échangés ou oubliés dans un coin mal éclairé, ce sont les témoins d'un relais qui, en théorie du moins, peut toujours recommencer. À qui n'est-il pas arrivé de tomber sur un parapluie errant, avec peut-être la toile déchirée et les baleines cassées, et d'y reconnaître aussitôt un ancien compagnon de voyage? Le parapluie, de fait, est semblable à la corneille qui te salue d'un « crâ » et

t'accompagne juste ce qu'il faut avant de s'envoler sans presque que tu t'en aperçoives.

23

24 *Une sorte de point mort*

Parmi toutes les notes prises par Valéry sur l'attention, des notes qu'il n'est pas parvenu à rassembler en un essai organique malgré la tentative d'un *Mémoire sur l'attention*, il en est une qui me fait penser à la photographie: «L'attention après un commencement peut être remplacée par un *vide fixe* – une sorte de stupeur hypnotique avec immobilité oculaire et psychique, *indéfinie*. C'est une sorte de point mort.»

Que se passe-t-il quand je prends une photographie? Il y a un objet ou un événement, dans le flux des choses, qui frappe mon regard: une expression nouvelle sur le visage d'un enfant, la disposition des amis autour d'une table, un arbre ou une statue dans un jardin public d'une ville étrangère. L'appareil photographique me demande d'évaluer la lumière, de choisir le cadrage, de mettre au point, de ne plus bouger et d'appuyer sur le bouton de l'obturateur. Toutes choses qui rappellent concrètement deux métaphores de l'attention,

présentes toutes deux chez Valéry: l'optique – attention comme focalisation perceptive et intellectuelle – et la musculaire – attention comme effort, accroissement momentané de la conscience. L'image photographique imprimée sur papier ou visionnée sur un écran pourrait alors correspondre à ce point mort dont parle Valéry.

Dans la photographie, les choses représentées sont constitutives de l'image, tout comme l'image passée est partie intégrante du souvenir qu'on en a. La photographie prolonge dans le temps l'acte de l'attention originelle, mais en constitue aussi le résidu fossile.

Du reste, les premières plaques photographiques exigeaient une exposition de plusieurs secondes, durant lesquelles les sujets étaient invités à rester immobiles, pétrifiés. Les bûcherons interrompaient leur travail et se tournaient vers l'objectif, le temps s'arrêtait et l'espace se contractait dans quatre angles droits, puis le photographe remerciait et l'arbre tombait au milieu d'un fracas de branches brisées.

25

26 *Au sommet*

J'ai reçu en garde une valise de cuir pleine de photographies qui appartenaient à mes grands-parents maternels: une petite avalanche de temps qui grossit sur la fin. On va des tirages irréguliers du XIX^e siècle – une poignée de feuilles mortes – jusqu'aux formats caractéristiques des années cinquante et soixante et à l'apparition de la couleur, qui coïncide, dans la vie de mes grands-parents, avec la vieillesse.

Si je me concentre sur les photos réalisées par mon grand-père durant ses prouesses de conquérant de l'inutile, il en ressort un fait curieux. Les photos de groupe prises au sommet sont souvent jumelles, dans bien des cas il y en a deux de très semblables, parfois presque identiques, mis à part un personnage qui a tantôt un visage que je connais (et qui me ressemble un peu) et tantôt un visage qui m'est inconnu, qui change de cime en cime.

À l'évidence, mon grand-père prenait un premier cliché avec son appareil de photo,

puis il se faisait remplacer derrière l'objectif par quelqu'un qui lui cédait la place parmi ses camarades, lesquels pendant ce temps changeaient de posture, mettaient ou enlevaient leur chapeau, glissaient une main dans la poche ou se contentaient de déplacer le poids du corps d'une jambe sur l'autre.

Ainsi, lorsqu'on les met maintenant côte à côte, les deux photographies racontent une petite histoire, suggèrent une action théâtrale, minuscule il est vrai, mais répétée durant de nombreuses années sur les scènes les plus hautes et les plus vertigineuses d'Europe.

27

28 *Autoportraits (et démographie)*

Dans *La rumeur du fleuve*, Oscar Peer raconte comment son grand-père Tumasch arrondissait les maigres revenus de la famille en accompagnant en montagne les touristes anglais. C'était au début du XX^e siècle, quand les appareils photographiques avec déclencheur automatique commençaient à se répandre, premiers signes d'une pratique qui, cent ans plus tard, allait exploser avec le phénomène des selfies.

Au début du XX^e siècle, les appareils automatiques étaient un jouet pour gens fortunés; au début du XXI^e, les téléphones portables avec caméra incorporée se sont répandus dans presque tous les pays, les classes sociales et les groupes d'âge. Entre ces deux extrêmes, la population mondiale est passée de moins de deux milliards à sept milliards d'individus. Les autoportraits circulent et s'accumulent sur les réseaux sociaux. Le plus fréquenté de tous est « Le livre des visages ». Visages sur visages et encore des visages. S'il existe aujourd'hui

une archéologie photographique, on peut aisément imaginer qu'il existera aussi avant longtemps une archéologie des « profils personnels » abandonnés dans les recoins de la mémoire informatique.

Le fleuve du récit de Peer est l'Inn, et les montagnes sont les Alpes de l'Engadine. Tumasch accompagne sur un sommet un certain Mr. Scott, et quand ce dernier cherche un rocher approprié pour y poser son nouvel appareil photographique, cela lui fait penser que c'est précisément là, et précisément à cause d'un déclencheur automatique, qu'était survenu un accident mortel: « un autre alpiniste, quelqu'un qui allait seul, [...] avait reculé d'un pas de trop et avait basculé dans le vide. Lui, on l'avait retrouvé en bas, mais son appareil au sommet, probablement là même où il l'avait placé. Sur la photo, on voyait seulement son cul et ses jambes vers le ciel. »

29

30



Aller voir l'invisible

31

Parmi les souvenirs de famille, j'ai trouvé une photo de la fin des années soixante qui pourrait s'intituler « Aller voir l'invisible ».

Thomas d'Aquin – à moins que je ne brode à ce sujet – disait que les anges connaissent de manière directe et infaillible ce que les hommes ne peuvent connaître qu'au terme d'un parcours d'approche accidenté. Si une fleur éclôt sur une île déserte, les anges la voient, et la voient dans son essence, cette essence qui échappe même au plus rigoureux des traités de botanique. Les hommes, en revanche, doivent y aller voir, tourner autour des choses, les ouvrir, les disséquer, les réduire en miettes, souvent sans parvenir à rien.

Que vont voir, alors, les hommes et les femmes qui se montrent de dos sur notre instantané? Les vapeurs d'une solfatare. Un nuage brûlant. Le souffle de la Terre assoupie entre un accès de colère et le suivant.

Ont-ils peur? Peut-être pas vraiment peur, mais il est probable qu'ils font un effort pour

32

marcher d'un pas léger... Ici, il y a de cela trois siècles ou quatre, s'étendait un lac de boue aujourd'hui desséché, dont la surface est blanchie par le kaolin, roche argileuse dont on se sert pour faire la porcelaine. Ah, la porcelaine... Le service à thé: il y avait huit tasses et il n'en reste plus que cinq, quel dommage... Et cette odeur, qu'est-ce? Du soufre? Voilà où le diable est chez lui...

Et c'est ainsi, bien qu'à la différence des anges de saint Thomas ils doivent *aller voir*, que parfois les humains vont voir des choses qui se situent un peu au-delà de ce qu'ils verront effectivement, et cela confère à leur démarche, qui est une approche de l'invisible, et toujours aussi une divagation, quelque chose d'angélique.

À Sarajevo, quand il y avait la guerre

33

Une amie bosniaque m'a raconté qu'à Sarajevo, quand il y avait la guerre, les chaussures marchaient toutes seules, poussées par le souffle des explosions et les rafales des mitraillettes.



Genre : essai

Préface de René de Ceccatty

16 photographies

Format : 12 x 18,5 cm

Pages : 256

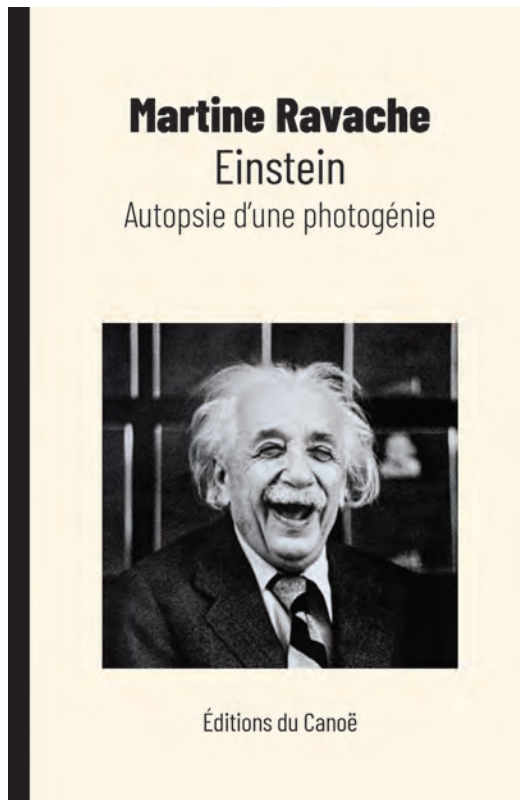
Prix : 24 €

ISBN : 978-2-487-558-22-9



Diplômée de l'École du Louvre, Martine Ravache est historienne de l'art, critique et spécialiste de la photographie. Depuis les années 2000, elle a collaboré à tous les titres de presse spécialisés en art, *Caméra*, *Connaissance des Arts*, *Beaux-Arts*, *Le Magazine Littéraire*...

Commissaire de l'exposition « Lartigue à La Baule ; 1913-1929 » au Musée Boesch à La Baule (2017), co-commissaire de l'exposition « J. H. Lartigue : La Vie en couleurs » à la maison Européenne de la Photographie à Paris (2015) et auteur du catalogue, elle l'est aussi de plusieurs ouvrages à propos ou à partir de la photographie, dont *Regards paranoïaques, la photographie fait des histoires*, aux éditions du Canoë, en 2019. Elle a créé en 2010 un atelier pédagogique intitulé « Apprendre à voir » qu'elle a animé dans le cadre des Rencontres Internationales de la Photographie à Arles puis à la galerie Agathe Gaillard à Paris et actuellement à l'agence VU.



15 septembre

Albert Einstein a disparu en 1955, sa figure continue pourtant à nourrir l'imaginaire de nos contemporains, après avoir séduit toutes les générations passées depuis bientôt un siècle. Cette popularité étonnante est indissociable de la photographie qui en est à la fois la preuve et la cause : Einstein était-il populaire parce que beaucoup photographié ? Ou beaucoup photographié parce que populaire ? Le cas est d'autant plus intéressant qu'il accompagne la montée en puissance de la presse d'information au mitan du xx^e siècle où la photographie occupait une large place, en Amérique particulièrement. Mais jamais aucun autre savant n'a suscité un tel engouement alors même que sa fonction de chercheur scientifique, a priori très éloigné d'une star de cinéma, le place théoriquement à contre-emploi !

La personne d'Einstein a donné naissance à une riche et savoureuse collection de clichés, bien au-delà de l'icône inoubliable et mondialement célébrée du Prix Nobel tirant la langue à l'appareil photo...

La photogénie d'Einstein, aussi surprenante qu'elle soit, peut-elle tout expliquer ?

Martine Ravache est partie à la recherche de cette iconographie, elle procède à une enquête rigoureuse sur l'intimité d'Einstein en même temps que sur la notion générale de photogénie qui n'est que trop rarement interrogée.

Ces focales mettent à jour des révélations inattendues qui nous invitent à penser et à voir différemment un personnage qu'on croyait pourtant bien connaître.

1ère partie

| | |
|---------------|---|
| Chapitre 1 / | Photo et génie |
| Chapitre 2 / | Beauté et photogénie |
| Chapitre 3 / | Einstein était a priori tout sauf beau |
| Chapitre 4 / | Naturel et photogénie ? |
| Chapitre 5 / | Einstein ou le comble du naturel |
| Chapitre 6 / | Modèles et photographes |
| Chapitre 7 / | Comparaison est toujours raison en histoire de l'Art |
| Chapitre 8 / | La photogénie à la portée de tout le monde. |
| Chapitre 9 / | « Si je n'avais pas été scientifique, j'aurais été artiste. » |
| Chapitre 10 / | La découverte de ma propre photogénie |
| Chapitre 11 / | La solitude ? ... Sous l'œil du photographe. |
| Chapitre 12 / | La photogénie, du côté de l'inconscient. |

2 ème partie

| | |
|---------------|---|
| Chapitre 13 / | La révélation |
| Chapitre 14 / | Un roman dans le roman |
| Chapitre 15 / | Dans l'intimité d'Einstein |
| Chapitre 16 / | Popularité et photogénie : un cocktail détonant ! |

Chapitre 1

Photo et génie

Je suis partie un peu légère, je veux dire : sans préjugés, à la poursuite d'une joyeuse énigme qui se résumait ainsi : Comment était-il possible qu'un savant, comme Albert Einstein, ait été (presque) aussi souvent photographié qu'une star de cinéma ? Cette question n'en était pas une jusqu'à présent. Pas un mot nulle part, sur ce que je n'allais pourtant pas tarder à considérer comme une anomalie.

Je dois avouer que, dans cette question, m'intéressait, sans doute au premier chef, le rôle stratégique joué par la photographie dans l'émergence d'une « icône » : Le contexte historique et la célébrité d'Albert Einstein, étaient en effet étroitement liés au développement de la presse illustrée. Mais, très vite, s'est imposée une autre problématique, inattendue, certes, mais inévitablement liée à la précédente, celle de la photogénie car il ne peut y avoir de succès photographique sans photogénie. Albert Einstein est ainsi devenu le modèle idéal pour comprendre quelque chose de ce « photo-phénomène » si mystérieux au cours duquel s'opère une attraction inattendue et une transformation incontrôlée du modèle photographié. Mais, attention, car dans la tête de la plupart des gens si tu n'es pas mannequin, tu ne peux pas être photogénique. Ce serait comme une sorte de privilège pour des gens déjà bien dotés mais l'idée est fautive. La photogénie n'est pas réservée à un petit nombre. Loin de là et l'exemple d'Einstein en apporte justement la preuve. Dans la joie et la bonne humeur, qui plus est, puisque en décomposant photo et génie, Einstein nous joue naturellement un nouveau tour.

J'ai commencé mon enquête auprès des agences de presse, celles qui diffusent des photos dans le monde entier et pour toutes sortes de supports. Celles-ci m'ont confirmé un nombre impressionnant de documents photographiques concernant le seul Einstein dans cette première partie du vingtième siècle. Un peu plus de 3000 images représentant, de près ou de loin, Einstein, proposées par une des plus importantes agences d'archives photographiques mondiales*. Pourquoi ce chiffre s'apparente-t-il, en réalité, à un record si on se remet dans le contexte d'une époque (Einstein est né en

1880 et mort en 1955) où les photographies se faisaient à l'unité ou presque, à une époque on ne « mitraillait » pas comme maintenant car il y avait alors une unité de mesure qui s'appelait la pellicule autrement dit chaque photographie avait un coût (difficile à imaginer aujourd'hui ?) et supposait une obligation d'économie. Le chiffre annoncé de 3316 clichés est comparable environ de moitié – mais attention il s'agit d'un exploit – à celui de Marilyn Monroe (tournages compris) qui, elle, à la différence de Einstein, était une vraie professionnelle de l'image. Qu'une vedette de cinéma suscite le désir d'images, rien que de très normal, le contraire serait malvenu ...Mais un savant ? C'est une tout autre affaire. Justement celle qui va nous occuper. L'enquête ne fut pas décevante.

Le concept de photogénie était-il vraiment une clé pour expliquer ou comprendre comment un savant du milieu du vingtième siècle avait pu devenir un homme d'image(s) voire une image à lui tout seul ?

Rien à voir avec l'importance scientifique du personnage. Il suffit d'une nouvelle comparaison avec une femme, deux fois Prix Nobel. Marie Curie a été peu photographiée sauf quelques portraits de médailles qui ont servi à fixer son nom dans la mémoire collective mais peu son image. ... Je ne vois qu'un seul cliché, passé dans la légende, celui du couple qu'elle formait avec Pierre Curie, tous deux, côte à côte, debout, dans leur jardin, chacun tenant son vélo à la main, un peu raidés et compassés, incapables d'un sourire complice (surtout Marie). Mais leur timidité est touchante, leur authenticité et l'absence de pose forcent l'estime. Pour le reste, la plupart du temps, ils sont éternellement représentés en « savants », debout et maladroits, accrochés à leur microscope. De ce point de vue, le décalage iconographique entre les deux étoiles de la science

au 20^{ème} siècle, Einstein et Curie, fait aussi partie de notre sujet de réflexions (Pourquoi l'un a-t-il été autant photographié ? Et l'autre pas?) Mais pour l'heure, contentons-nous de constater Le différentiel ne touche d'ailleurs pas seulement au nombre de photographies car tandis qu'Einstein dégage un certain sentiment d'intimité, mis en scène dans tous les instants de sa vie sans qu'il n'ait jamais l'air dérangé, Marie Curie, elle, ne sort jamais de sa réserve professionnelle, ne « pactise » jamais avec les journalistes, ne « communique » pas tout simplement.

Tandis que Marie Curie se laisse « invisibiliser » avec une probable indifférence, Einstein, lui, sous l'objectif, tient seul et à bout de bras la chronique en images d'un demi-siècle d'histoire du monde, depuis l'Allemagne où il vivait jusque son exil en 1933, depuis l'Europe encore, Paris, Bruxelles, Londres où il présentait ses contributions scientifiques et recevait Prix et récompenses jusqu'au Japon où il fut invité, depuis l'Amérique où il vécut à partir de 1933 jusqu'en Egypte et Israël où il avait planté l'arbre de la paix ... Il est allé partout ... où on l'a demandé. Et partout il a été photographié.

Enfin, last but not the least, outre le nombre d'images dont Einstein fut « victime », d'autres preuves de son affinité évidente avec la photographie comme le cliché mondialement célèbre où il tire la langue. Une image littéralement passé dans la « grande » histoire mais pour un effet opposé à la langue de bois justement. Ce geste, à la fois provocateur et enfantin, a marqué l'iconographie du XXe siècle. Transformé en poster et diffusé telle une image sainte, Einstein est ainsi devenu prophète. Aujourd'hui, près de quatre-vingt ans plus tard, il est toujours présent et continue à jouer un rôle actif dans l'imaginaire collectif.

Enfin constatons qu'à la même époque (des années trente à cinquante), la plupart des intellectuels font mine d'oublier l'objectif braqué sur eux, leur (grand) esprit survolant les contingences, peu concernés par ce geste de coquetterie indigne qu'on appelle la pose. Il suffit effectivement pour s'en convaincre de regarder la galerie de portraits d'écrivains que la photographe Gisèle Freund a fait, au milieu du vingtième siècle, pour constater que tous ses modèles (James Joyce, André Gide, Jean Cocteau ... etc.) affectent systématiquement de regarder ailleurs ou de rentrer en eux-mêmes, pratiquant ainsi une sorte de regard intérieur et lointain, refusant ouvertement de pactiser avec le diable soit l'objectif, affichant, la plupart du temps, en tant qu'intellectuels bourgeois, un mépris (de classe ?) envers ces chasseurs d'images ridicules, ces intrus mal élevés appelés aussi « photographes »..

À l'opposé de ce snobisme de la plupart des intellectuels, Einstein, lui, toise l'objectif, le sollicite, l'utilise, le recherche mais surtout toujours s'en amuse, suffisamment narcissique sans doute pour le faire sans souffrir ou, au contraire, insuffisamment narcissique pour se préoccuper de telles broutilles.

Dans cet échange - et c'est important - il ne faut jamais oublier que la relation humaine est un préalable. C'est d'abord aux photographes qu'Einstein fait face, pour qui il pose, ou s'attarde selon les circonstances Il faut comprendre que sans cette complicité-là, sans cette indispensable condition ...aucune photogénie n'est possible.

Photographie

Tropical⁰⁶ Stoemp



TROPICAL STOEMP, QU'EST CE QUE C'EST ?

Un magazine de photographie.
Pas de texte.
Uniquement des images.

POURQUOI TROPICAL ?

Parce que ça va être chaud, exotique, et que cela va faire le tour du monde.

POURQUOI STOEMP ?

(Se prononce *stoump*. Plat bruxellois populaire, paysan, et simple. Il est composé d'une purée de pommes de terre mélangée avec un ou plusieurs légumes.)

Parce que c'est belge, quand même, et que cela prendra la forme d'un savoureux mélange.

C'EST QUOI LE THÈME ?

Toujours la même recette : aucun texte, uniquement des images et le titre d'un morceau comme fil conducteur. Pour ce sixième numéro, nous avons choisi une chanson de Coolio :

« GANGSTA'S PARADISE ».

Hip-hop, street credibility, gangs, mafia, bling-bling, question de vie ou de mort, dents en or et suspensions hydrauliques. Et tu sais bien que chez Tropical Stoemp, n'est pas interdite.

À QUOI CELA VA RESSEMBLER ?

- 80 pages.
- 22 cm x 28 cm
- 500 exemplaires.
- Couverture souple avec rabats.
- Impression Offset HUV.

+ poster recto-verso 42 cm x 54 cm.

Mis en page par Studio Dirk.
Parution annuelle.

Prix de vente = 25 €.
ISBN 978-2-931133-19-4

ET ÇÀ SORTIRA QUAND ?

Été 2026

TU AS D'AUTRES QUESTIONS ?
editionslemulet@gmail.com







**AVEC DES
PHOTOGRAPHIES DE :**

Souhayl A.
JB. Bonhomme
Philippe Dolo
Jean-Marc Chapa
Sebastien VanMallegem

...

(Editing en cours)















Gregory Dargent

SOLEIL D'HIVER

شمس، الشتاء

ÉDITIONSLEMULET@GMAIL.COM
WWW.LEMULET.COM





Une odyssée artistique pour réparer une mémoire

Grégory Dargent est joueur de oud, compositeur et photographe. Après vingt-cinq ans de créations multiples et son premier livre photo H il se lance dans l'aventure la plus intime de son parcours : Soleil d'Hiver.

Ce projet est né d'une phrase prononcée par son père, le jour de l'enterrement de sa mère.

« Je me souviens... j'avais 12 ans. J'ai vu Alger s'éloigner pour ne jamais y revenir. »

Il n'avait jamais vraiment entendu ce récit. En une seconde, il a compris qu'il n'avait pas seulement hérité de ses souvenirs familiaux, mais d'un manque, d'un vide, d'une nostalgie qui ne disait pas son nom. Une nostalgie que l'on ne choisit pas, mais qui nous façonne.

Le vide d'un père
qui a trop peu parlé.

Le vide d'une enfance
quittée sur le pont d'un bateau en
1961, face à Alger qui s'éloigne.

Le vide d'une mère disparue
un matin d'hiver, laissant
derrière elle un fils devenu,
malgré lui, le traducteur
d'une histoire familiale
en sourdine.

Soleil d'Hiver cherche à réparer une mémoire, à interroger ce que l'on transmet malgré soi, à comprendre comment l'art peut transformer le manque en geste, la perte en lumière.

Après des années à voyager dans les pays du monde arabe, il a compris que ses images n'étaient pas seulement des paysages, des visages ou des traces.

Elles tentaient de combler un vide.

Et au milieu de ces silences, un musicien et photographe, Grégory Dargent, qui comprend soudain que ses voyages dans le monde arabe, ses images trouées, ses sons rugueux, ses mélodies éclatées... ne parlaient pas seulement des pays qu'il traversait.

Elles parlaient d'un héritage invisible.
D'un exil transmis sans mots.

Soleil d'Hiver pose une question simple et vertigineuse :

Quelles images produit-on lorsqu'on cherche une terre que l'on ne connaît pas, mais dont le manque est inscrit en nous ?

À travers ses voyages, ses images se sont transformées : paysages troués, silhouettes fantômes, corps effacés par l'acide, mers sans horizon, chambres vides, architectures meurtries.

Elles nous projettent sur un ferry en direction d'Alger, dans la cité des morts du Caire, au cœur des ruelles du Proche-Orient, dans la solitude d'une chambre ou d'un désert.

Chaque visage y devient fantôme.
Chaque paysage, un souvenir qui affleure.

Le monde arabe n'y est pas un décor.
Il est le miroir déformé d'une mémoire familiale qu'il tente de comprendre.





Le livre

- 25.5 x 22 cm
- 200 pages
- Couverture cartonnée
- Marquage à chaud

Soleil d'Hiver est édité par Le Mulet
(en co-production avec Wintersonnen)

Mis en page par **Studio Dirk**.

Il est le deuxième opus de la **collection Halogénure**
inaugurée l'année dernière avec *3 mers 4 terres*
de Damien Daufresne et Stéphane Charpentier.

500 exemplaires

Prix de vente = 45 €.
ISBN 978-2-931133-18-7

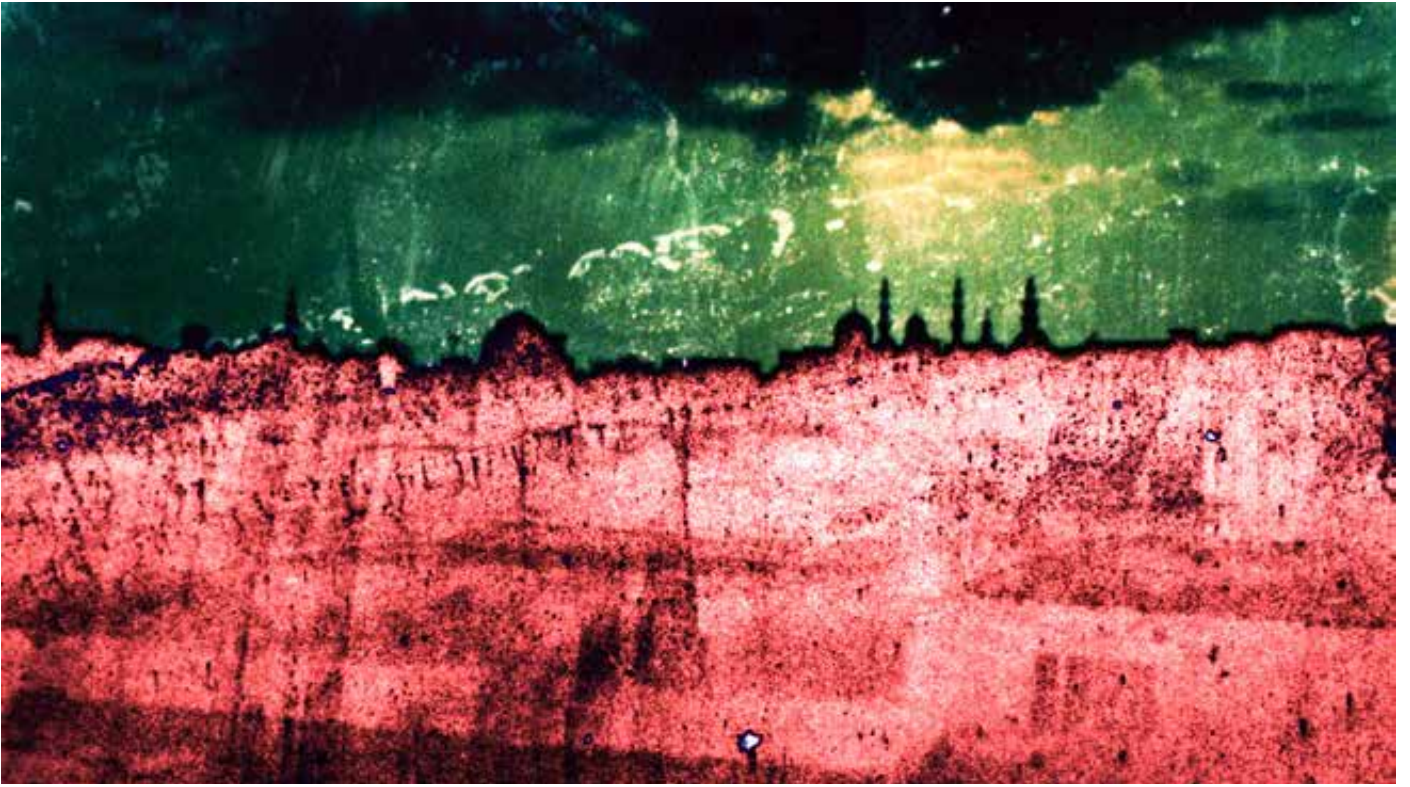
















Contact

Editeur : Le Mulet
editionsemulet@gmail.com

Collection Halogenure #02

[ÉDITIONSLEMULET@GMAIL.COM](mailto:EDITIONSLEMULET@GMAIL.COM)
WWW.LEMULET.COM



Tura kan

Soraya Amrane

zoème



Tura kan se compose de photographies réalisées entre 1969 et 2024 dans un village de la Kabylie, dont est originaire Soraya Amrane, dessinant le portrait fantasmatique d'une terre natale.

PRÉSENTATION

Tura kan est le premier livre de Soraya Amrane. Il se compose d'images réalisées entre 1969 et 2024 dans un village de la Kabylie, dont est originaire la famille de la photographe. La narration se concentre sur quelques motifs presque spectraux : frêne dressé sur l'absence du très proche, chemins avec figures, autoportraits d'une ombre, pieds nus, quelques mains...

Entre blancs et récurrences, ces motifs délimitent un territoire intime, qui est aussi, vive et à l'œuvre, une mémoire collective. Celle de l'exil vécu par la génération des parents de la photographe – son père arrive à Marseille en 1945 ; sa mère, en 1953. Un exil qui persiste, sous des formes diverses d'éblouissement et d'oubli, dans le présent. C'est à partir d'une telle persistance que Soraya Amrane travaille : alliant montage, découpe et recadrage, Tura Kan (« Maintenant seulement » en tamazight) cherche à ressaisir la perte, ou l'éloignement, d'une terre qui est au fondement de son rapport au monde, à l'autre, à soi. Un regard s'en dégage, dont le livre retrace en quelque sorte la généalogie, même si les temps comme les racines d'un vieil olivier ne cessent de s'y enchevêtrer.

Un court récit accompagne les photographies : il s'ouvre sur l'enfance et le premier voyage au village familial (« Le voyage est abstrait. (...) cette 'Kabylie', c'est à travers les chants de ma mère que je la connais ») ; et se poursuit par une succession d'allers-retours entre Marseille et la Kabylie. Le livre évoque avec justesse une relation entretenue toute une vie durant avec la terre des ancêtres. Contexture de toute une vie donc, Tura kan.

Public visé : Tout petits

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Graphisme et image

Mots clés : Arts, Photographie, Migrations et immigrations

Format : 16 x 24 cm

Pages : 64

Détails de la fabrication : Couverture imprimée en typographie, dos carré collé cousu, impression des cahiers intérieurs en Offset

Note sur l'édition : Nouvelle édition

Prix : 18,00 €

ISBN : 9782493242228

Livre connexe : Regarde tout, t'es mort, de Yohanne Lamoulère

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Premier livre

Originalité du sujet (rapport à la terre des ancêtres, Kabylie), peu traité en photographie

Projet qui court sur près de soixante ans

Précision et beauté des prises de vue (cadrage, motifs)

Dimension onirique, voire hallucinatoire dans la représentation des origines.

AUTEUR(S)

Soraya Amrane est commissaire d'exposition et éditrice. En 1998, elle crée avec Antoine d'Agata l'Atelier de Visu, à Marseille, où pendant quinze elle organise des expositions, des ateliers et des rencontres autour de la photographie. Elle dirige cette structure associative jusqu'à sa fermeture en 2013. Entre 2013 et 2016, elle travaille comme commissaire d'exposition indépendante. En parallèle elle crée l'association à suivre, qui deviendra Zoème en 2017, structure consacrée à la poésie et à la photographie installée à Marseille.

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres



21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14
contact@serendip-livres.fr











NOCTURAMA

Léa Lerma et Angèle Dumont (postfaces par Élisabeth Lebovici et Catherine Facerias)

Rassemblant des instantanés d'amitiés se construisant à la marge de la société, *Nocturama* est un récit photographique à la première personne qui revient sur plusieurs années de vie en collectifs.

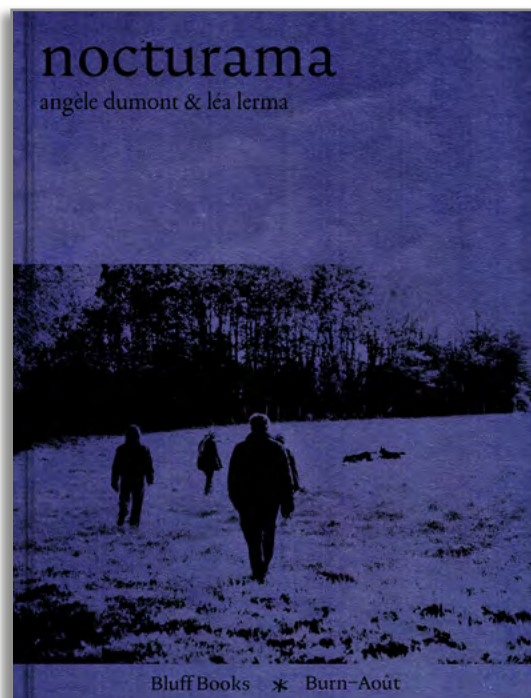
- ▶ **Format** 260 x 210 mm
- ▶ **Nombre de pages** 136
- ▶ **Prix** 35 euros
- ▶ **ISBN** 978-2-49353-432-3
- ▶ **Relecteurice** Coralie Guillaubez
- ▶ **Parution** Septembre 2026

Co-édition des éditions Burn-Août et de Bluff Books, *Nocturama* est un livre photographique de Léa Lerma et d'Angèle Dumont, réalisé entre 2020 et 2025. Il est accompagné d'un texte d'Élisabeth Lebovici et d'un autre de Catherine Facerias. *Nocturama* documente la vie et les liens qui unissent une bande d'amis aux marges et dans les interstices de la société. On y questionne les manières d'habiter et d'être au monde qui s'inventent depuis l'amitié. Est interrogée aussi la fonction de l'image dans la construction d'un récit collectif et dans l'économie affective d'un groupe.

Léa Lerma et Angèle Dumont commencent ce travail en duo lorsqu'en pleine pandémie, leur bande d'amis décide d'occuper un immeuble laissé vacant par la Métropole de Lyon. L'aventure de ce lieu, renommé le Kluster, dure deux ans avant que le bâtiment ne soit réquisitionné et que l'expulsion de ses occupant-es ne soit ordonnée. Le Kluster était un lieu de vie et de fête, mais aussi un espace où s'inventaient des manières de se lier à rebours des injonctions de la société capitaliste, libérale et productiviste. La disparition de ce lieu n'entame ni le besoin de cette bande d'amis de penser les formes d'une vie collective, ni la volonté d'Angèle et Léa de continuer à documenter, par la photographie, des manières d'exister qui s'inventent depuis l'amitié.

S'il nous semblait important pour raconter *Nocturama* de décrire le contexte dans lequel le projet a émergé, les images et l'édition qui en découlent dépassent toutefois le cadre initial du Kluster. Les différentes séquences du livre montrent les mouvements, déplacements et recompositions de ce groupe dans l'espace et dans le temps. Les individus elleux-mêmes ne sont pas les sujets du livre: au gré des trajectoires, certain-es disparaissent, d'autres apparaissent; certain-es traversent le livre de part en part tandis que d'autres n'y font qu'une apparition. *Nocturama* s'attache moins aux personnes qu'aux liens – d'amitié, d'amour, d'entraide entre les personnes photographiées et celles qui photographient – et à la capacité des images à en témoigner. Le projet interroge ainsi la fonction de l'image dans la construction d'un récit collectif et dans l'économie affective d'un groupe.

Argument commercial Léa Lerma et Angèle Dumont sont de jeunes artistes-photographes et sont invitées à plusieurs expositions, notamment en octobre 2026 au Palais de Tokyo (Paris) puis à la librairie Sans-titre (Paris), à la librairie l'Hydre aux milles-têtes (Marseille) et à la galerie Art-cade (Marseille).



Couverture par Léa Lerma et Angèle Dumont

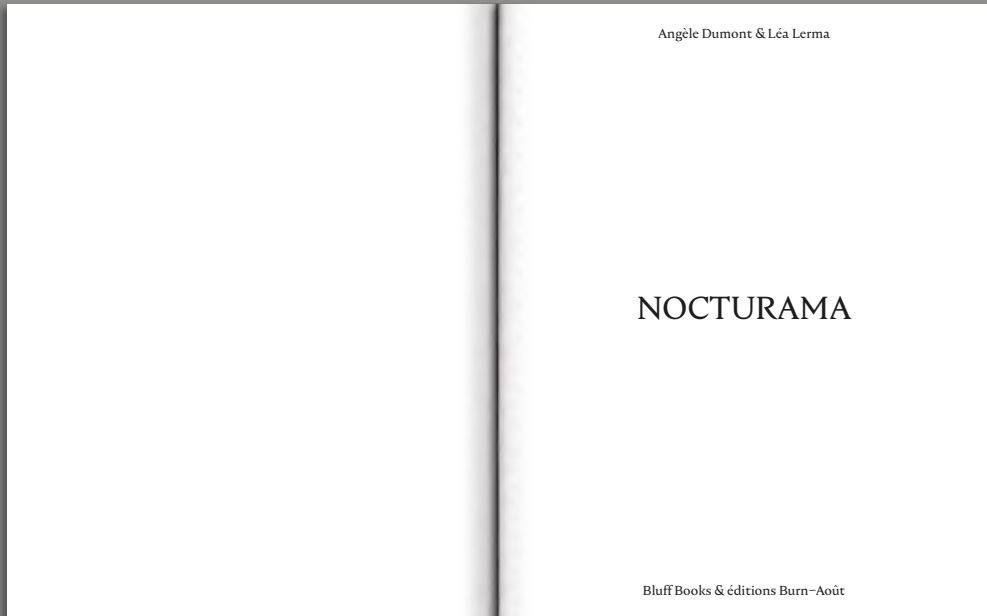
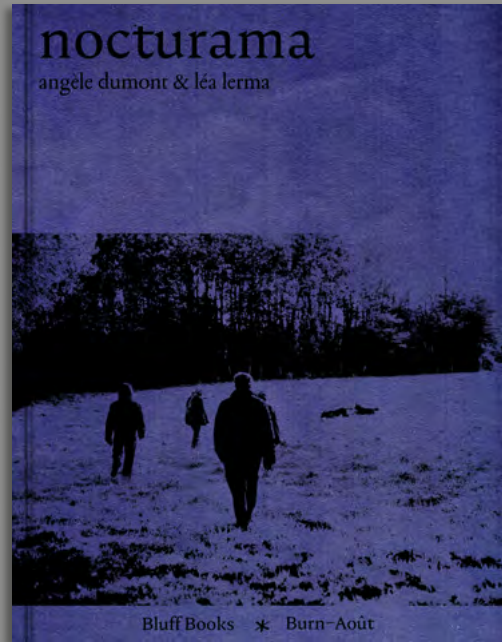
Mots clefs: Photographie, art contemporain, collectif, communauté, marges, amitiés, lien affectif, squat, clair-obscur,

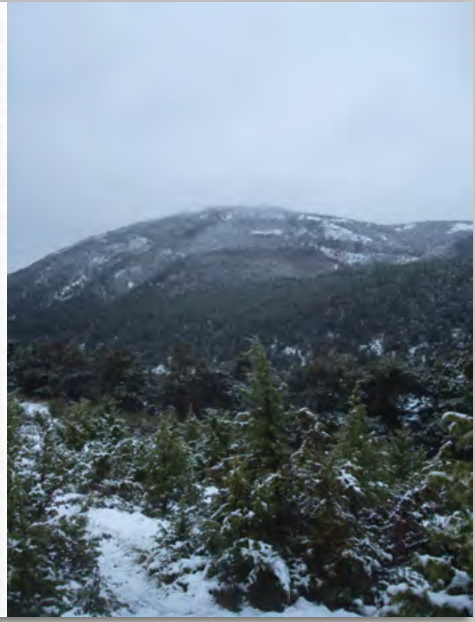
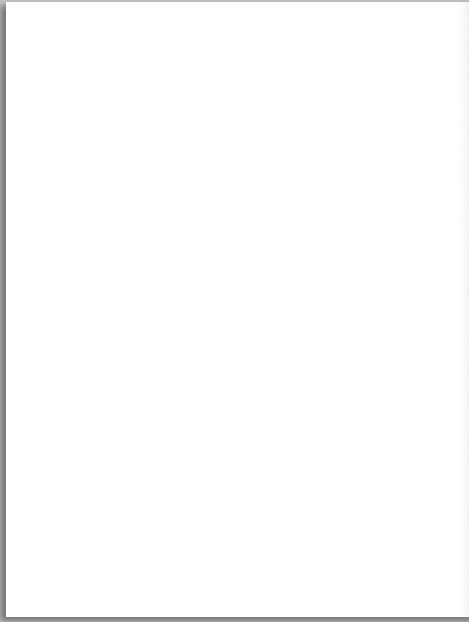
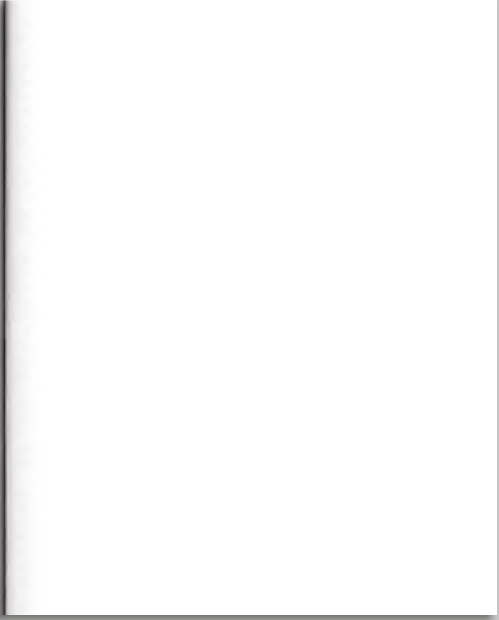
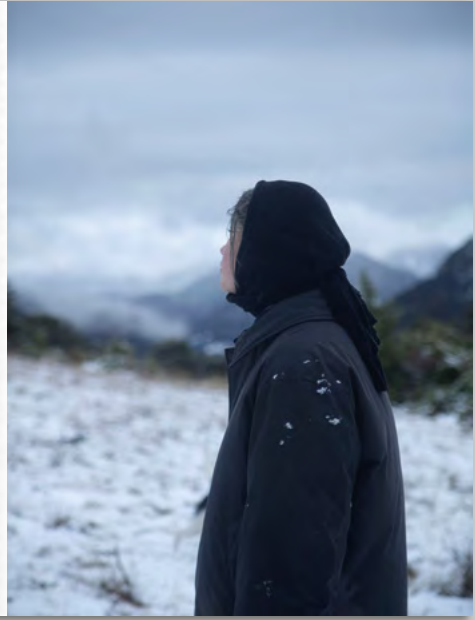
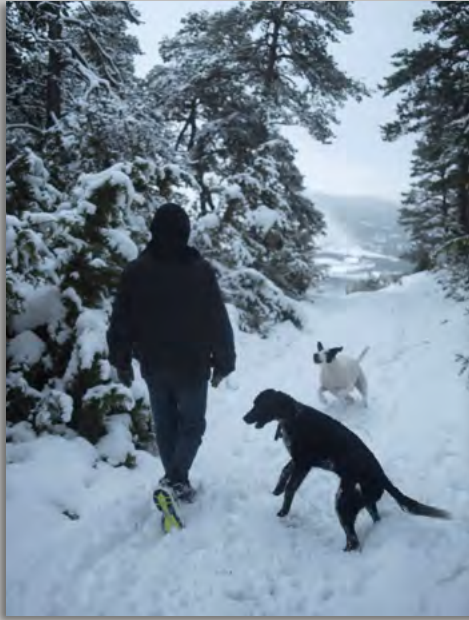
Ouvrages similaires:

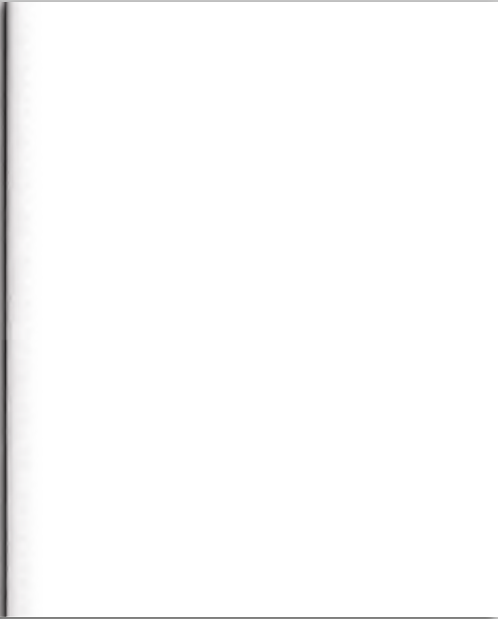
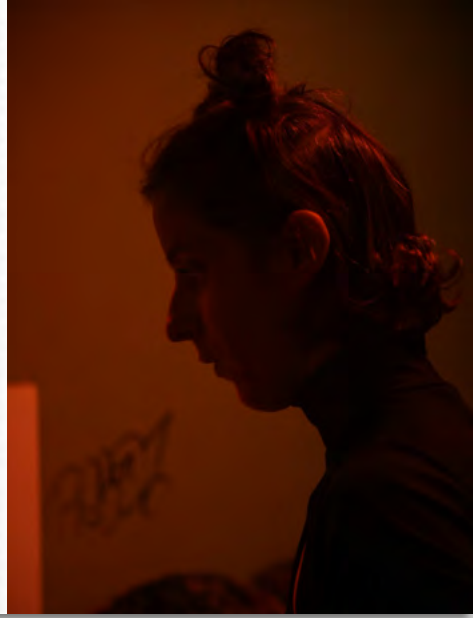
- *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin, Aperture, 2012 (l'oeuvre de Nan Goldin est une référence majeure pour les artistes-photographes de *Nocturama*)
- *a shimmer of possibility*, Paul Graham, steidIMACK, 2018
- *Anaglypta 1980-2020*, Nick Waplington, Jesus Blue, 2020
- *Conor Donlon*, Wolfgang Tillmans, Walther König, 2016
- *Country lesbians*, WomanShare Collective, Ness books, 2025
- *Un désir démesuré d'amitié*, Hélène Giannecchini, Seuil, 2024
- *Une aspiration au dehors. Éloge de l'amitié*, Geoffroy de Lagasnerie

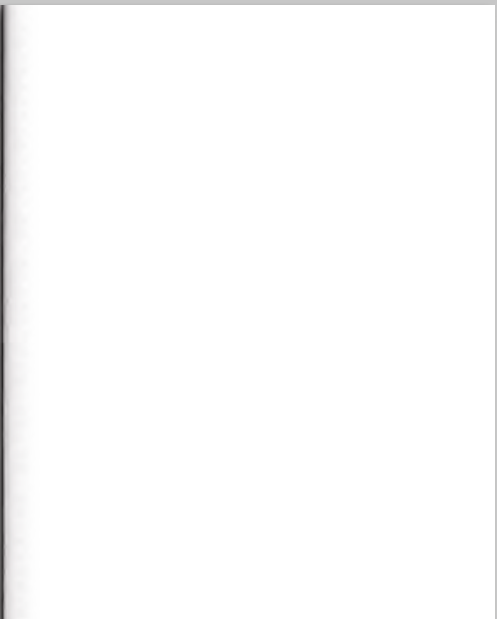
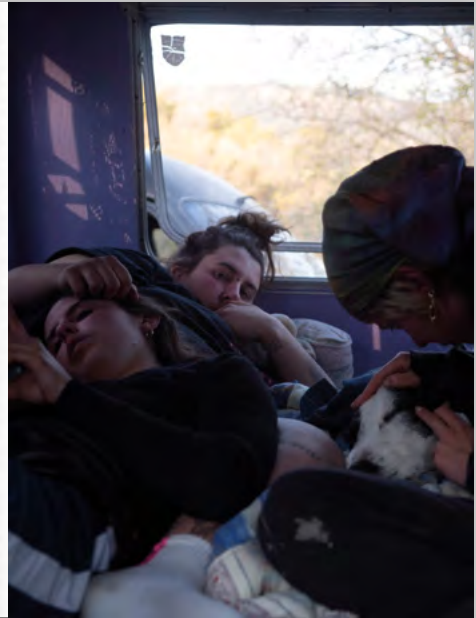
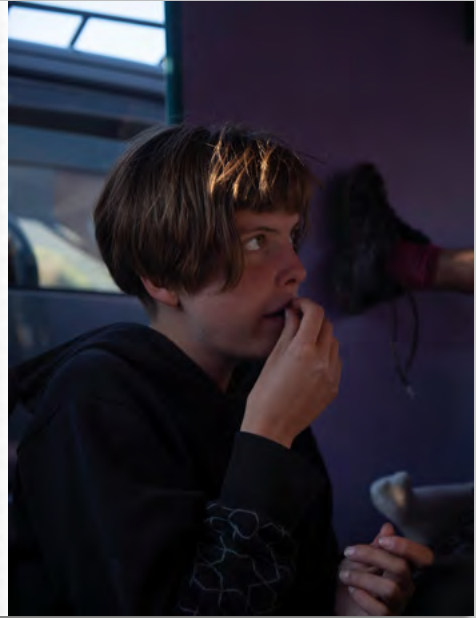
À propos des photographes:

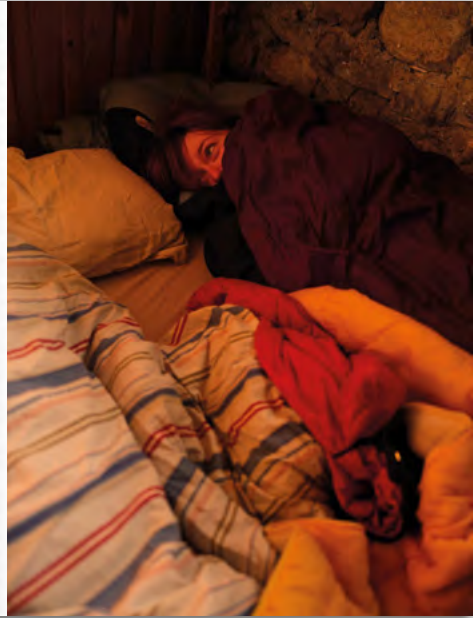
Léa Lerma et Angèle Dumont se sont rencontrées à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon où elles ont commencé à travailler ensemble. Toutes deux artistes-photographes, la première est aussi éditrice dans une maison d'édition de photographie Bluff Books, la seconde évolue au cinéma en tant qu'assistante-réalisatrice ou à la décoration.

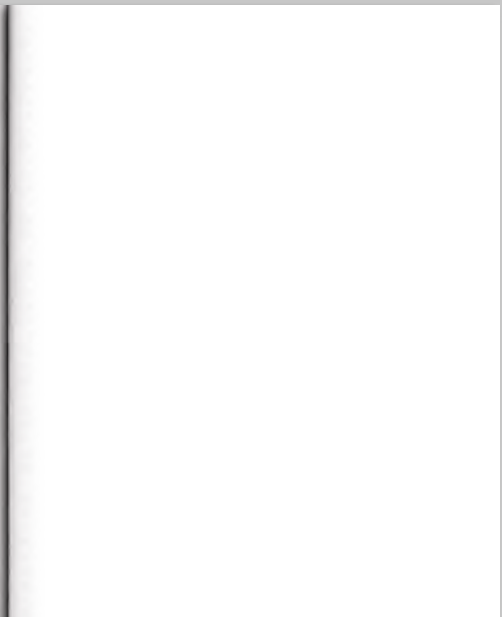


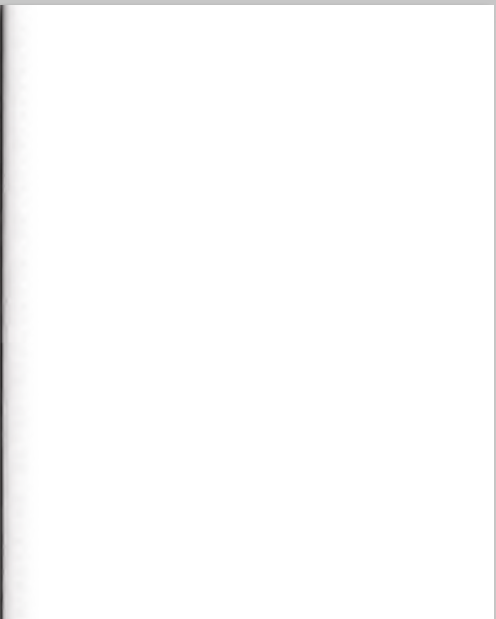
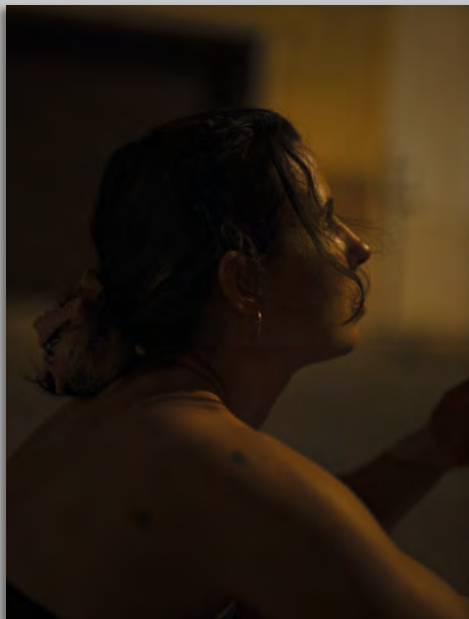
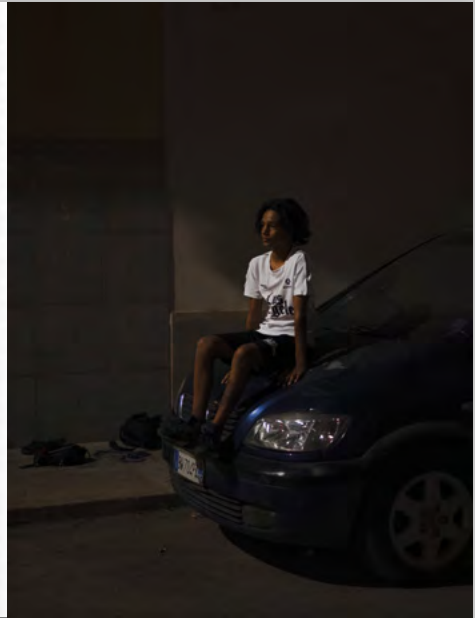
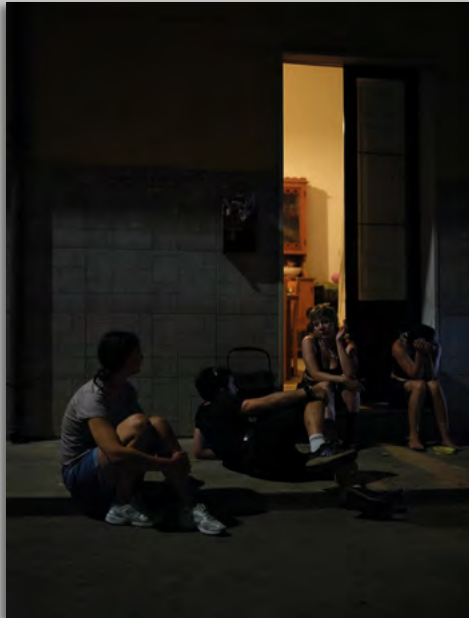




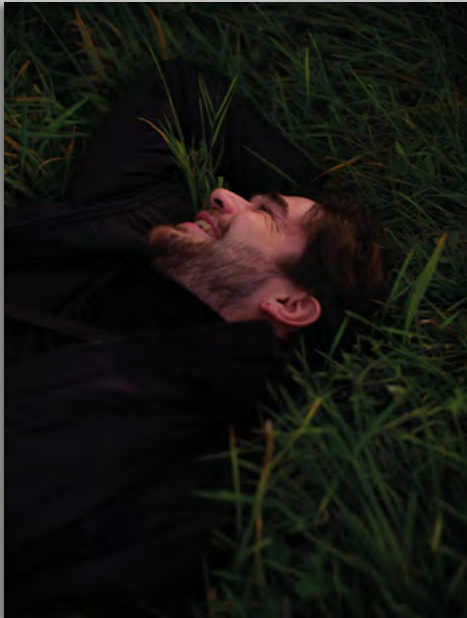


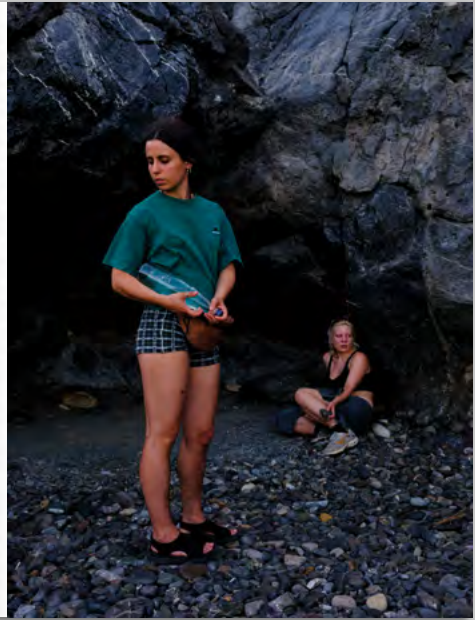
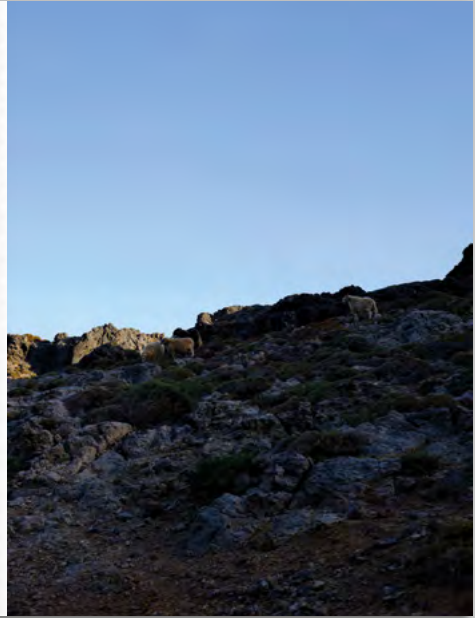
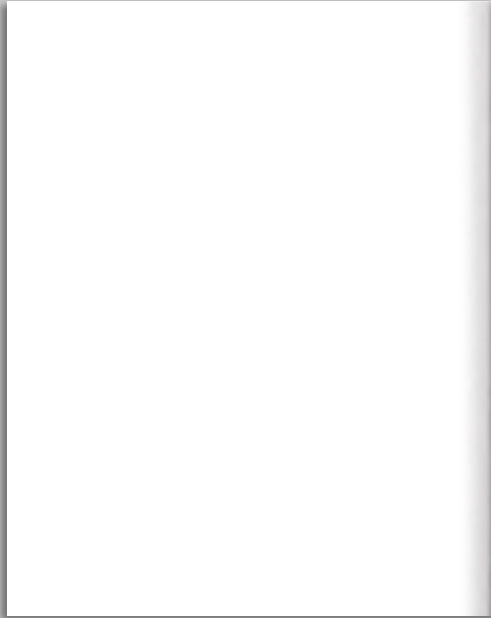


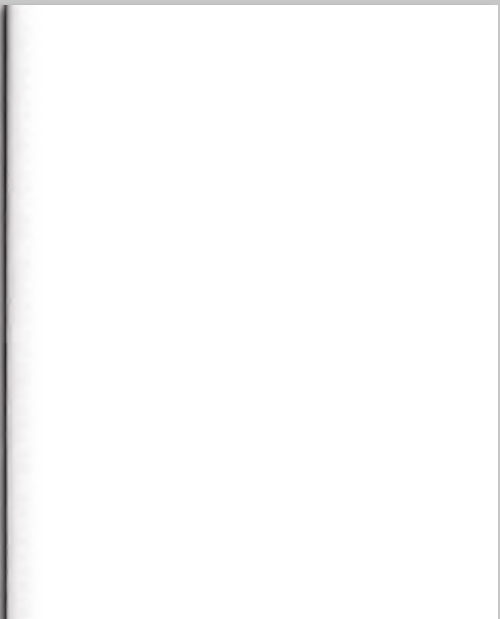
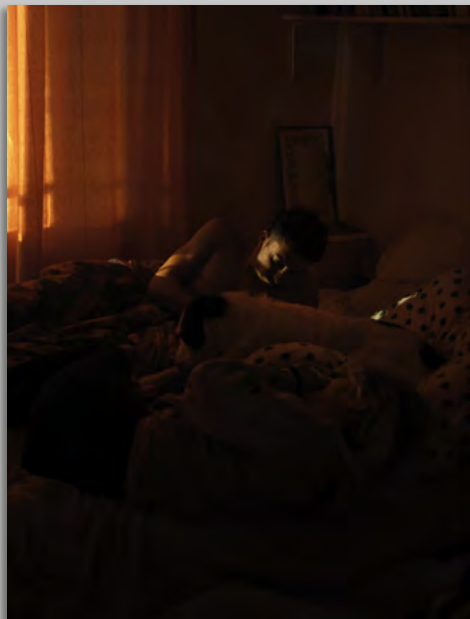
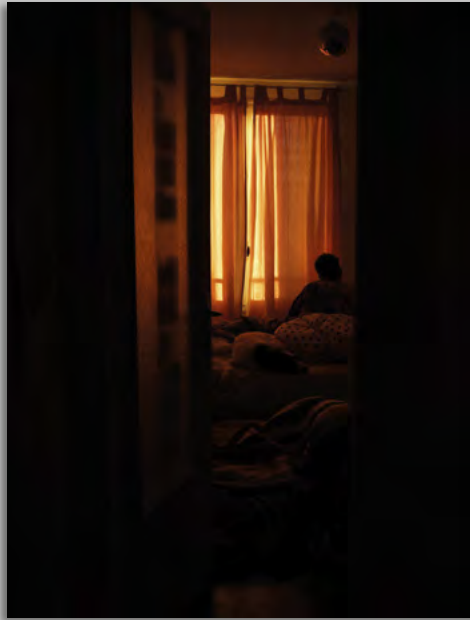
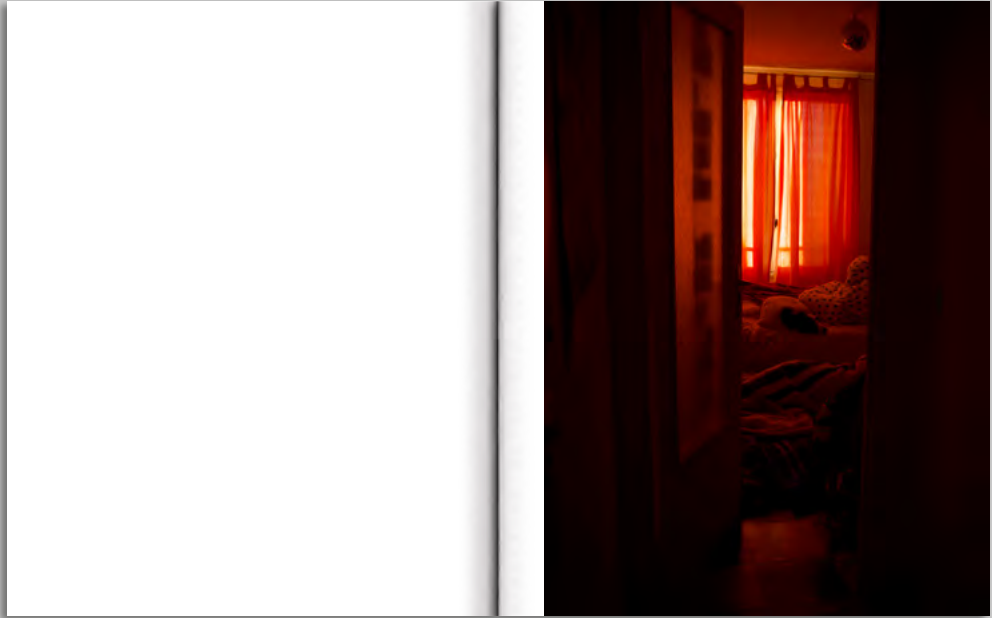




REF : NOCT







EXTRAIT (NON CORRIGÉ)Texte de **Élisabeth Lebovici**

Un titre: *Nocturama*. Le terme existe, on lit qu'il veut dire «vision nocturne» en grec et latin. Il désigne également «un vivarium spécialement conçu pour héberger des espèces animales nocturnes¹.» C'est donc à la fois un lieu, un éclairage, une architecture d'accueil, et un espace-temps pour voir. Ainsi, ce paysage vertical sans lune, couleur bleu-violet, où jaillissent deux éclats de lumière. Celle-ci provient des écrans de smartphones tenus par les deux silhouettes assises, tranquillement, jambes croisées, sur un chemin de pierrailles, devant un vallon entre deux collines rocheuses — en marcel et short, pour celle-ci, en jean torse nu pour celle-là. Mais ce n'est pas le vallon qu'elles contemplent, c'est l'écran qu'elles scrollent et qui les éclaire, en nous invitant, par les taches lumineuses qu'il produit, à voir la scène. Cette photographie me fascine depuis plus d'un an. Elle est *Ma part de nuit* pour reprendre le titre du roman formidable de Mariana Enriquez, lui-même repris à un poème d'Emily Dickinson. Je l'ai, à mon tour, mise en fond d'écran. Mon téléphone portable est désormais aussi *en Nocturama*.

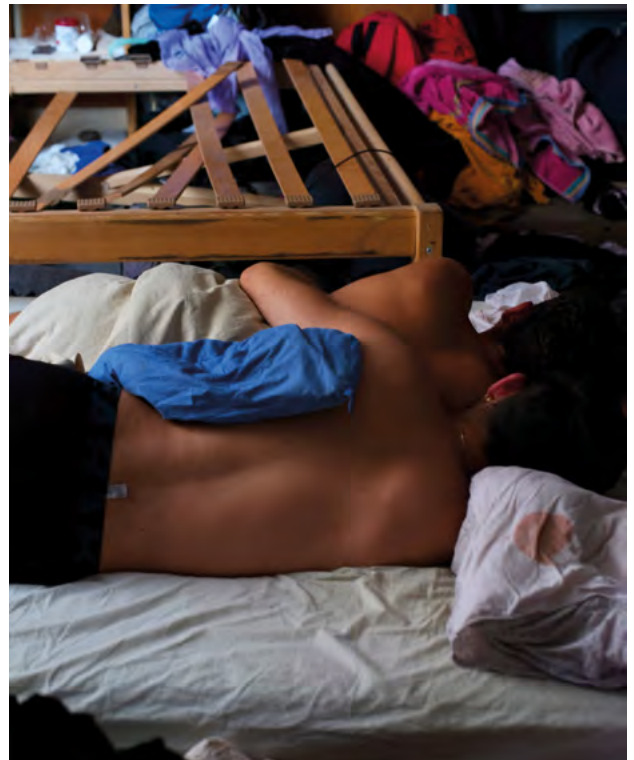
EXTRAIT (NON CORRIGÉ)«**Au creux du monde, une résistance**»de **Catherine Facerias**

La maison de Léa, Angèle et les autres pourrait aussi se lire comme un lieu refuge, mais elle apparaît plus encore comme un habitat choisi. En décidant d'investir, en le peuplant, un interstice où «certains modes de survie prennent place et prennent corps dans des temporalités suspendues²», ces corps établissent une alternative, organisent une résistance. Cette résistance prend une forme pacifique, simple à première vue, celle d'un espace de vie que l'on tente de partager, un foyer, cet endroit où la lumière et la chaleur rayonnent. Le foyer est généralement considéré comme un espace collectif, un lieu de vie en commun. Il induit le partage et engendre, lorsque c'est possible, des habitudes agréables ou pesantes. Le foyer, autrement dit le logement, est un refuge, à l'abri des servitudes et des menaces. Il permet de s'ancrer, d'accéder à la vie mitoyenne, à la vie citoyenne et d'interagir dans un esprit de solidarité et de générosité³. En se constituant en espace de coopération, en lieu d'émancipation et d'auto-organisation, le foyer fabrique de la civilité, du savoir-vivre.

1. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/nocturama>
2. *Paris Refuge. Habiter les interstices*, Michel Agier, éditions du Croquant, 2011
3. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, Sara Ahmed, Routledge, 2000

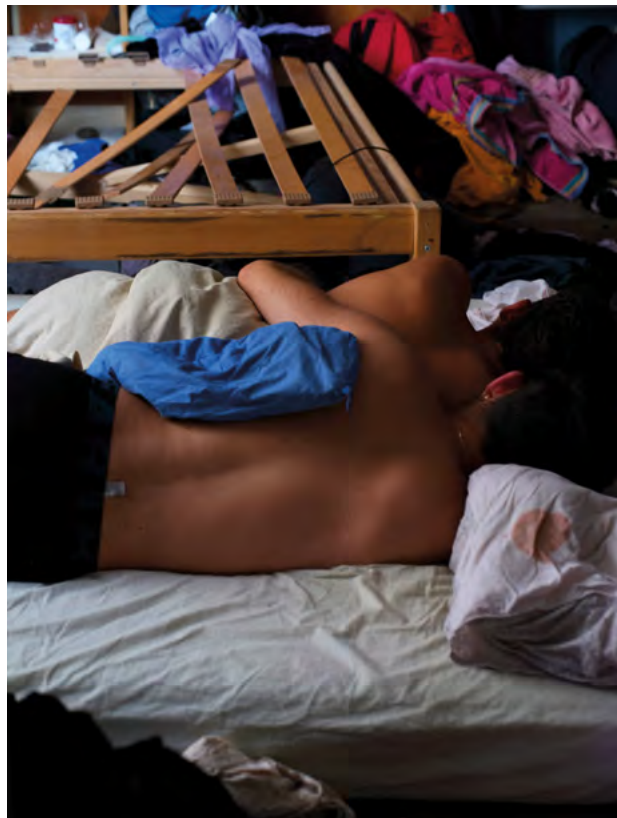
EXTRAIT (NON CORRIGÉ)«**À propos de camaraderie, de chambres et d'une caméra**» de **Léa Lerma et Angèle Dumont**

Le mot camaraderie vient du mot camarade, signifiant «compagnon» ou «ami». Ce terme, à son tour, provient du latin médiéval *camera*, qui désignait une chambre ou un logement, dans le sens d'un espace où l'on vit ou partage quelque chose. Le terme camaraderie a ensuite évolué pour désigner des liens d'amitié et de solidarité entre personnes qui partagent un même espace, dans un sens figuré, des compagnons vivant ensemble dans une même chambre. L'idée sous-jacente est qu'une camaraderie désigne la relation qui se noue entre des personnes qui partagent une expérience commune, un même espace ou un même lieu.



Quant au mot *camera*, il a pris un sens plus spécifique, notamment pour désigner une pièce où se déroulent des activités spécialisées (comme la chambre noire pour la photographie, ou encore l'appareil photo et la caméra de cinéma). Ainsi, même si ces deux mots ont divergé dans leurs significations modernes, ils proviennent tous deux de ce même concept de «chambre» ou «espace clos».

En ce sens, notre travail photographique s'inscrit dans cette filiation : celle d'un partage d'espace et d'expérience, où la chambre habitée rejoint la chambre noire, et où l'amitié devient à la fois foyer, sujet et méthode.



Le mot camaraderie nous semble contenir les éléments qui travaillent la pratique photographique de Léa Lerma et Angèle Dumont. Camaraderie vient de *camarade*, étymologiquement « ceux qui partagent une même chambre ». Caméra a la même racine et désigne des espaces dédiés comme la chambre noire photographique ou la caméra de cinéma.

Dans *Nocturama*, la chambre habitée rejoint la chambre noire, et la camaraderie est à la fois

sujet, méthode et lieu de création. Méthode, car ce cadre intime influe directement sur les images et sur le montage éditorial qui en découle. La question de la publication des photographies, parfois doublée d'une volonté d'anonymat de certains sujets, est toujours discutée collectivement. Chaque monstration fait l'objet d'une nouvelle discussion entre Angèle, Léa et les personnes photographiées.

Lauren Soon

Entre les mondes

Septembre 2026



J'ai photographié pendant trois ans un groupe qui occupe des bâtiments abandonnés quelque part en Belgique: les squatteurz. Faite d'ami.e.s, de militant.e.s pour le droit au logement, de personnes sans-papiers, de curieu.x.ses, de hustlers, de paumé.e.s, de voisin.e.s qui rendent visite, la petite bande évolue dans les décors de bric et de broc qu'elle s'approprie au fil des propriétaires énervés, du temps disponible et des ressources trouvées, offertes, mises en commun...

On est passés par les soupiraux et les fenêtres,
on a remplacé les serrures,
on a ouvert des portes,
on s'est pris des portes,
puis on les a refermées.

On a vécu sur les déchets du capitalisme,
entre autres : les bâtiments abandonnés qui attendent la
gentrification et les poubelles des grands magasins.

C'est la révolution chaque jour,
Un petit monde que l'on tente tant bien que mal de créer,
de faire émerger de ce qui a été cassé, de ce qui est bon à
jeter.
(...)

AUTEUR

Lauren Soon est photographe et plus largement artiste visuelle, diplômée de l'ESA St-Luc de Liège en 2021. Ses projets personnels mêlent photomontage, collage, vidéo, texte et couture pour créer un univers dense et chargé, coloré, vivant. «Entre les mondes», aboutissement au long cours de son travail de fin études, documente les squats qu'elle a longuement fréquentés et constitue, pour la collection « Première Lame » des éditions du Caïd, sa première expérience éditoriale.

Lauren travaille aussi en collaboration avec des musicien.ne.s, réalise des visuels de promotion pour des albums, des shootings photo, et propose des ateliers.

Langue
Français

Format
18 x 26 cm

Nombre de pages
208

Données techniques
Cahiers japonais, dos carré collé
cousu OTABIND

Prix
35 euros ttc

ISBN
978-2-930754-53-6



Éditions du Caïd

Lauren Soon

Entre les mondes



Collection **Première lame**

Dans ce monde balisé par les images, la photographie ressemble peut-être un peu à l'océan du poète: toujours pareille et jamais la même, sans cesse recommencée. Premières lames, vagues inédites, ouverture, mouvement...

La présente collection, sous l'égide double des éditions du Caïd et de L'image sans nom, prolonge et renouvelle le travail de défrichage mené pendant quinze années avec les éditions Yellow Now, au sein de la collection «Angles vifs». Premières publications de photographes-artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles – au sens étendu: de nationalité, d'implantation ou de territoire d'activité –, défense et illustration d'une pratique d'auteur plus avide de prendre le large que de se laisser enliser, projets émergents, coups de sonde dans les remous actuels et les changements de sensibilités. Sans étiquette, sans préjugé hâtif, sans prise de tête (si ce n'est au vent).
Sans exclusive.

Point de départ et d'aboutissement à la fois, carte de visite et terrain d'expérimentation, la collection «Première lame» mise résolument sur la vivacité du livre et défend les projets singuliers – le regard tendu souvent, ou perdu s'il le faut, vers de stimulants horizons.

Une marée pour démarrer, annuelle, livresque; et quelques alluvions et traces en bouteilles, de loin en loin, dérivant, disponibles...

Lauren Soon
Entre les mondes

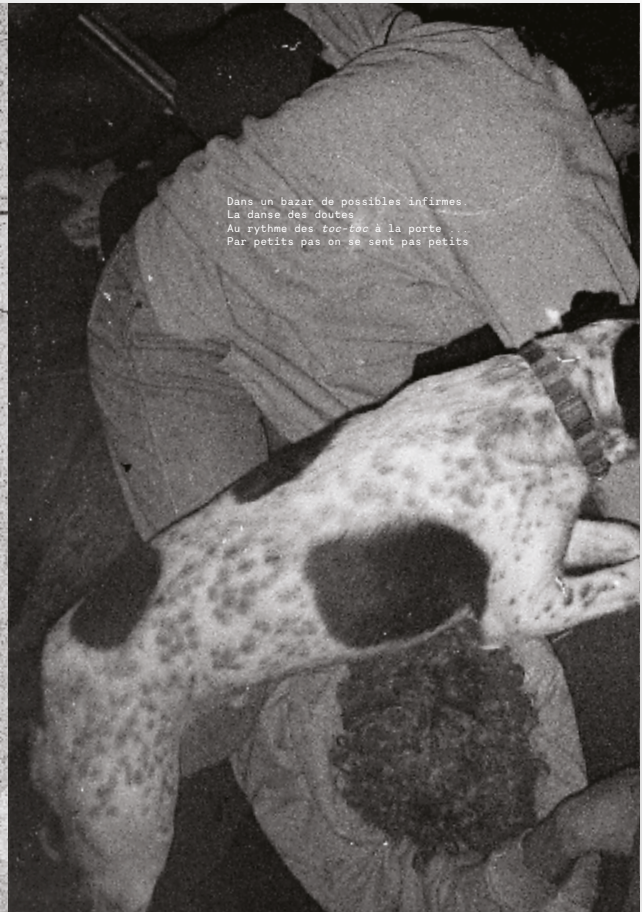


Lauren Soon

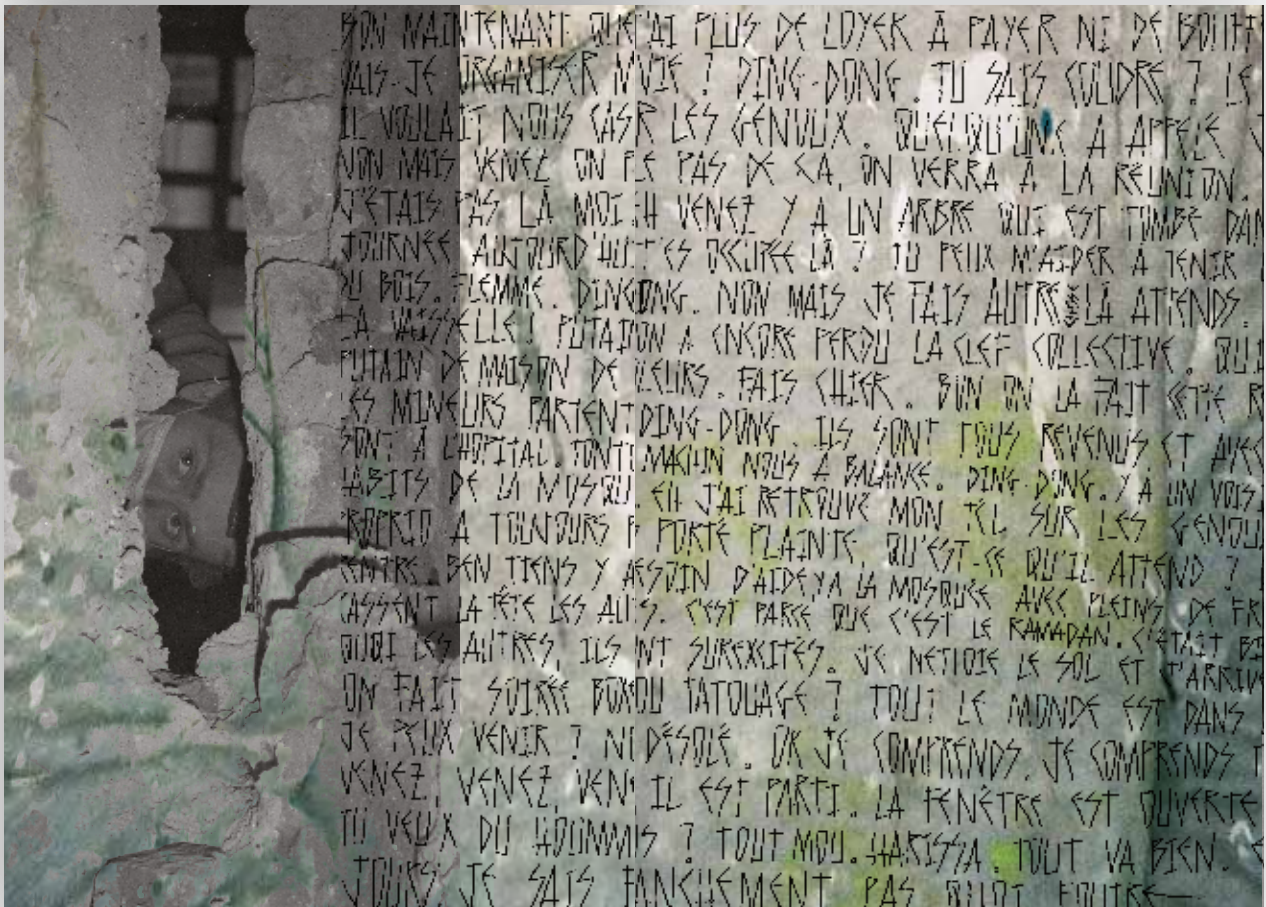
Entre les mondes



Organiser les intempéries
Récupérer les abandons
Un organisme schizo se déplace

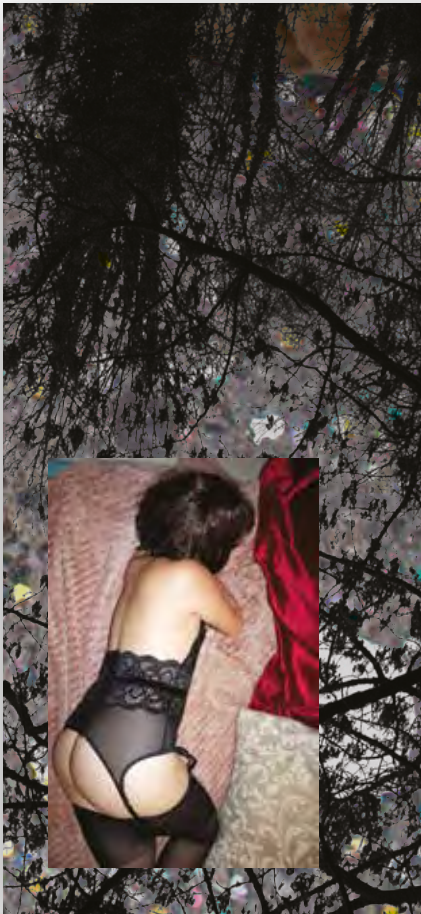


Dans un bazar de possibles infirmes
La danse des doutes
Au rythme des toc-toc à la porte
Par petits pas on se sent pas petits



BON MAINTENANT QU'J'AI PLUS DE LOYER À PAYER NI DE BOÛTE
VAIS-JE ORGANISER M'VEZ ? DING-DONG. TU SAIS COLÈRE ? LE
IL VOULAIT NOUS CASER LES GENOUX. QU'IL Y'EN A APPELÉ
NON MAIS VENEZ ON ES PAS DE SA, ON VERRA À LA RÉUNION.
J'ÉTAIS PAS LÀ MOÏ JI VENEZ Y A UN ARBRE QUI EST TOMBÉ DAN
JOURNÉE AUCOURD'HEUT'ES OUIRE LÀ ? TU PEUX M'ASPER À TENER
DU BOIS. FLEMMÉ. DINGDONG. NON MAIS JE FAIS AUTRE LA ATTENDS.
LA WAÏSKELLE! PUTAÏON A ENCORE PERDU LA CLÉF COLLECTIVE. QUI
PUTAÏN DE MAÏSON DE BELURS. FAIS CHIER. BON ON LA FAÏT C'ÊTE R
LES MINELURS PARTENT DING-DONG. ILS SONT TOUTS REVENUIS ET AVEC
SONT À L'HÔPITAL. TONTI MAKON NOUS À BALANKE. DING-DONG. Y A UN VOÏZ
HABITS DE LA MOSQUE. EH J'AI RETROUVÉ MON TÊL SUR LES GENOU
ROBERTO A TOUJOURS P'PORTÉ PLAÏNTE. QU'EST-CE QU'IL ATTEND ?
M'ERS. BEN TIENS Y AÏSSIN D'AÏDE YA LA MOSQUE AVEC PLEÏNS DE FR
CASSANT LA TÊTE LES AÏÏS. C'EST PARCE QUE C'EST LE RAMADAN. C'ÉTAÏT B
QUI LES AUTRES, ILS INT SUREXÏTES. J'Ê NETÏRE LE SOL ET D'ARRÏV
ON FAÏT SUIRE BONDU TATOLAGE ? TOUT LE MONDE EST DANS
JE PEUX VENEZ ? NI DÉSOLÉ. OK JE COMPRENDS. JE COMPRENDS T
VENEZ, VENEZ, VENI IL EST PARTI. LA FENÊTRE EST OUVERTE
TU VEUX DU HODUMÏS ? TOUT MOÏ. HARÏSSA. TOUT VA BIEN. S
TOUTS. JE SAÏS FANÇHEMENT PAS QU'Ï FOUTRE

Lauren Soon
Entre les mondes

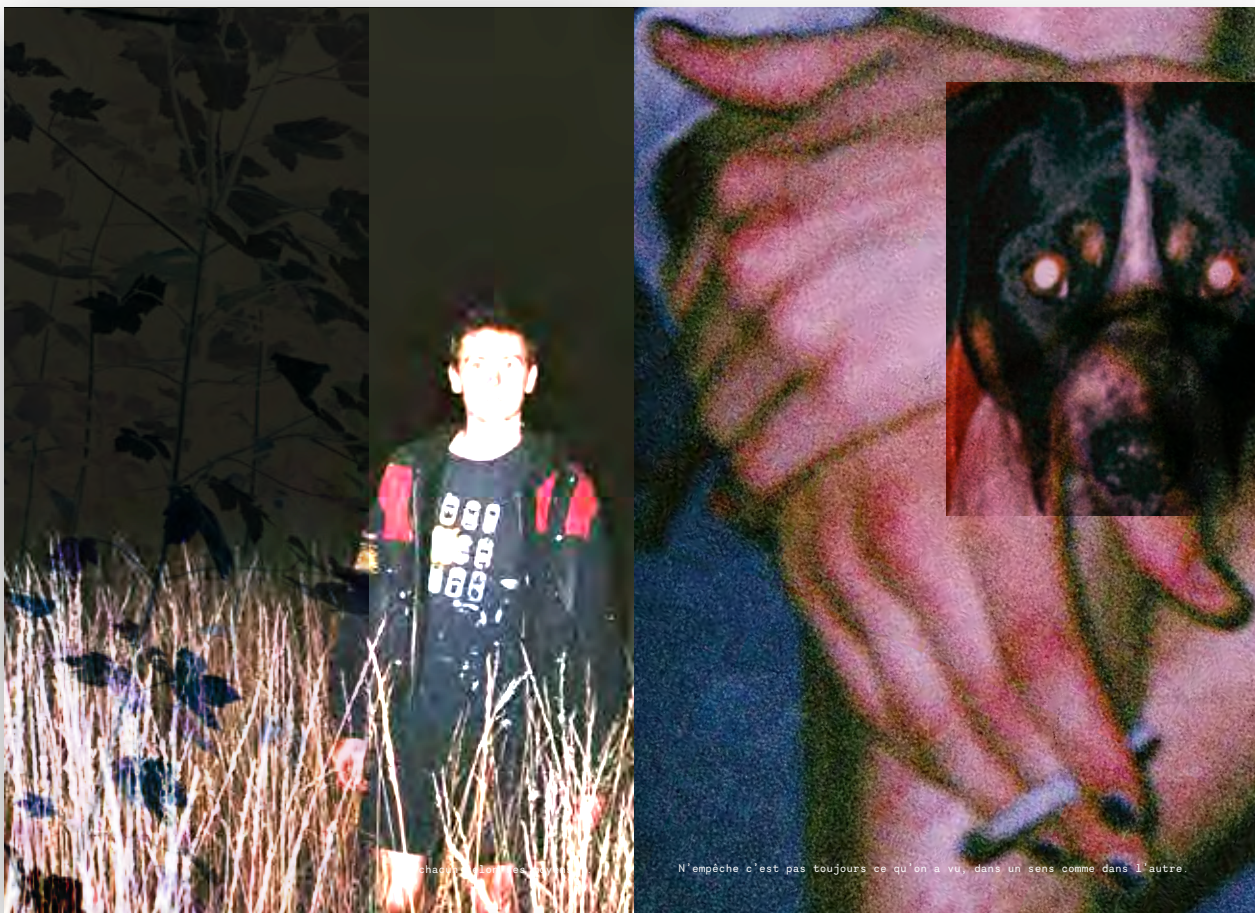


Souvent il faisait froid, le feu brûlait mal et ça puait le solvant ou la peinture cramée.



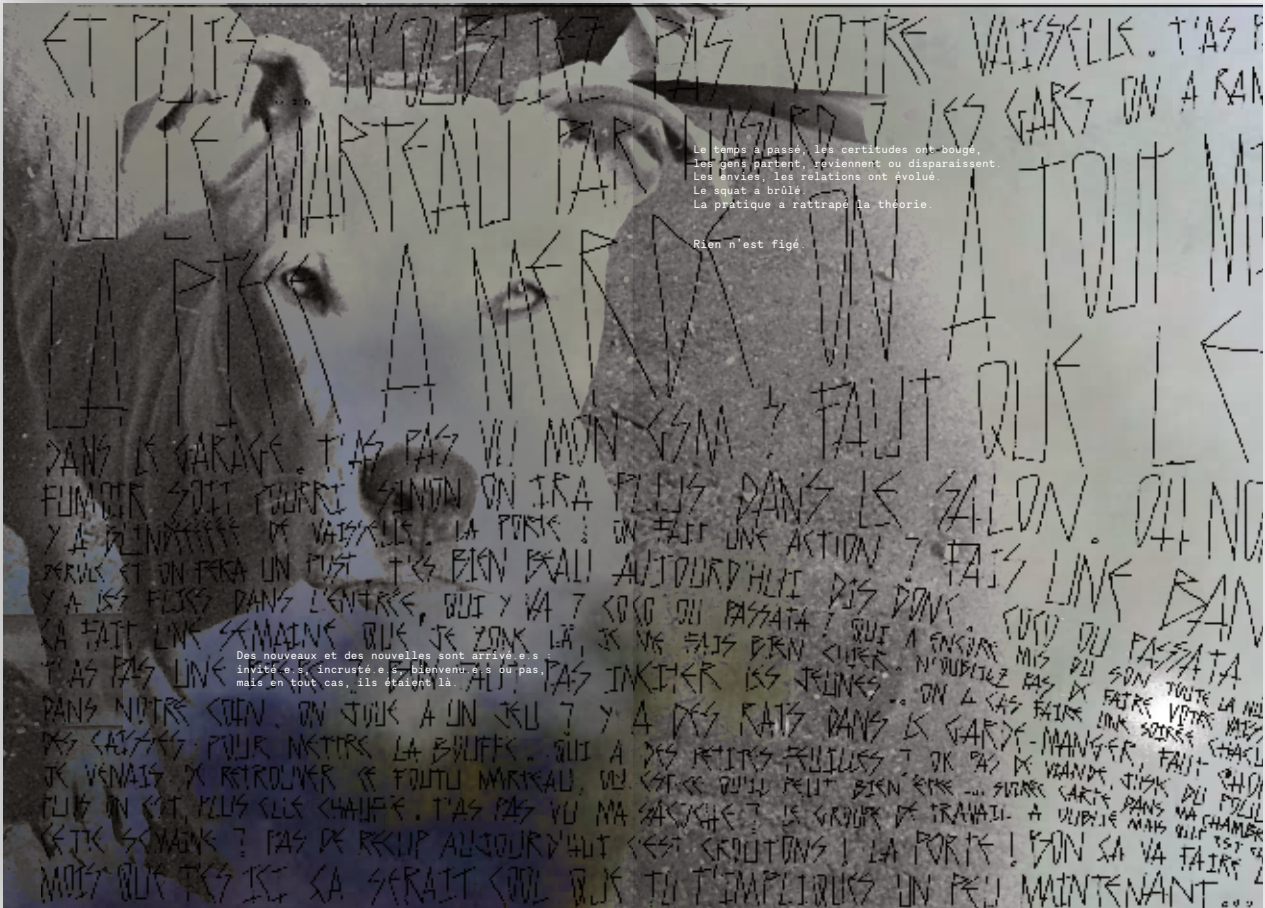
Fallait buter des rats à la main et supporter l'humidité qui saisissait les draps et les fringues.

Lauren Soon
Entre les mondes



Lauren Soon

Entre les mondes



*Ain't No Grave Gonna
Hold My Body Down*
Stacy Kranitz

Éditions Images Vevey et Terrible Baby
Graphiste : Ben Weaver
Publication : Juillet 2026
Langue : anglais (avec leaflet en français)
ISBN : 978-2-940624-38-6
Prix : 60 CHF



Ain't No Grave Gonna Hold My Body Down rassemble des représentations photographiques historiques et contemporaines de l'**Appalachie** afin d'examiner leur influence sur les perceptions de la **pauvreté** et des **classes sociales**. À travers une relation au long cours avec **Pat**, un homme vivant dans une ancienne communauté minière de Virginie-Occidentale, le livre combine des **archives**, des **photographies contemporaines** et des **témoignages personnels**. Ce faisant, il interroge également les rhétoriques politiques passées et actuelles — y compris des idées eugénistes — qui ont façonné la manière dont l'Appalachie et ses habitants ont été représentés, gouvernés et compris.

Stacy Kranitz est née dans le Kentucky et vit actuellement dans les Appalaches, à l'est du Tennessee. Elle a reçu de nombreuses distinctions pour son travail, dont un prix Pulitzer et une bourse Guggenheim. Des expositions personnelles de ses photographies ont notamment été présentées aux Rencontres d'Arles à Arles (France), à Cortona on the Move à Cortona (Italie) et à la Tennessee Triennial à Chattanooga (Tennessee).



Ses photographies figurent dans plusieurs collections publiques, notamment au Harvard Art Museum, au Museum of Fine Arts de Houston, ainsi qu'à l'Archive of Documentary Arts de l'Université Duke. Elle travaille également sur commande pour des publications telles que *Time*, *The New York Times Magazine*, *Vanity Fair*, *The Atlantic*, *ProPublica* et *Mother Jones*.

Son premier livre, *As it Was Give(n) to Me*, a été publié par Twin Palms en 2022 et a été sélectionné pour le Paris Photo – Aperture First Photobook Award. En 2026, sa série *Ain't No Grave Gonna Hold My Body Down* a remporté le Images Vevey Book Award 2025/2026 ; le livre est coédité par Éditions Images Vevey et Terrible Baby.









1 - INTRODUCTION

social and political blight without parallel in the nation. The purpose of this work is to trace the social, economic and political forces which produced the vast "depressed area" of eastern Kentucky.

Much of the region's story is the story of coal. Geologists tell us that two hundred million years ago it was a plain that had risen from the floor of a long-dry inland sea. Then the tortured crust of the earth cracked and "faulted," raising the Pine Mountain. This long, steep, rugged ridge now stretches from the Breaks of the Big Sandy River on the Virginia line some hundred and thirty miles south-westerly into northern Tennessee. It parallels the Cumberland (or Big Black) Mountain, the southern boundary of the plateau. Water flowing away from its base over a great fan-shaped territory carved the channels of three of the state's major streams and chiseled thousands of narrow valleys — the creeks and hollows of today.

After the shallow sea receded it left a vast bog where vegetation flourished, died, piled up in deep beds, turned to peat and finally, soon later, to coal. When the streams carved out the mountains and ridges of today they sliced through magnificent seams of coal, a mineral the steel age would esteem more highly than rubies.

Coal has always covered the land in which it lies. When men began to work it from the south, it became a luxury of first wealth, because big logs and polished oak. It peopled this mountainous land with blood and crippled men and with widows and orphans. It is an extractive industry which takes off sweat and means nothing. It means but power hoarded. It corrupts but never profits.

But the tragedy of the Kentucky mountains transcends the tragedy of coal. It is compounded of Indian wars, civil war and industrial greed, of lacerated hearts and of violent death. To its sad heart, history has added the curse of coal as a cancer of sorrow.

What I have written is drawn from experience — from seeing, hearing and working with mountaineers. In a land with few books and pens many tales are transmitted from father and mother to son and daughter. Such tales and legends breathe out a rich part to anyone patient enough to hear them. From my grandmothers and sons of other ancient storytellers were acquired many of the incidents and impressions I have related. After all, people of my blood and name

COAL - 71

a forest fire ignited a coal seam on Kings Creek in Letcher County, surrounded mountaineers gathered from miles around "to see the earth afire," and to marvel at it.

Such is the gigantic industrial growth which occurred throughout the Western World in the last half of the nineteenth century, that came to its climax and stopped with a desolation as black as its first dusty hours. Ships, locomotives, factories and newly built electric power plants were driven by coal and millions of people warmed by its sooty flame. Steel and coal production were the yardsticks by which the Victorian world measured its increasing power, and it was inevitable that the confident overlords of the nation's industrial empire should turn covetous eyes upon the mineral-rich highlands.

As early as 1813 a railroad company was incorporated for the purpose of building a line from Winchester, Kentucky to Abingdon, Virginia. But sufficient capital was never subscribed and the corporation languished without construction's ever getting under way, and eventually expired during the Civil War. After the war, however, interest in railroad building revived, and in addition to the timber speculators, coal buyers began to penetrate the mountains.

Like the timber companies, most of the coal corporations were organized by Northern and Eastern speculation, though not a few of the stockholders lived in England and other foreign countries. **Seeing that the world ran on the power of a gigantic, industrial growth whose power was likely to be derived from coal far generations hence, they converged on the highlands to garner their subsidies before the mountaineer was able to learn the meaning of the black rock.**

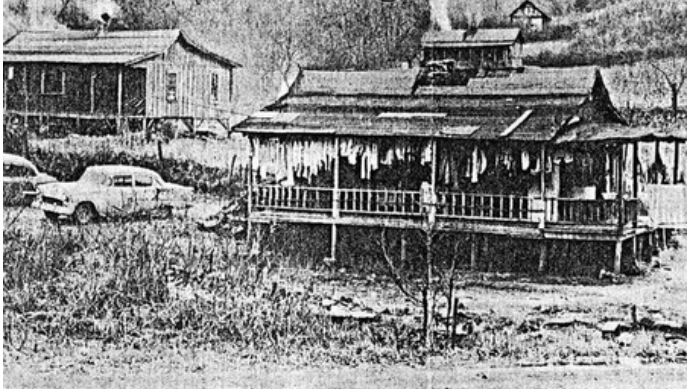
The mountaineer had jealously guarded his domain but had seldom bothered to obtain formal title to more than a small portion of the lands which he claimed and used. Vast areas had lain unpatented, their title reposing in the state and available under the law to any person willing to lay claim to it, survey it, and pay a nominal fee to the state treasury. Land was still "dirt cheap," so that in 1875 huge tracts of it were selling for no more than 25½ cents per acre.

Though many of the first speculators bought only the standing timber, some of the corporations were capitalized for the purpose of acquiring the land in toto. By purchase and by grants from the



Appalachia:

No Place for The Young



"How healthy would I have been amid the squalor of overcrowded shacks? . . ."

STON JR.
 social worker in Cincinnati, leaned back out the window to stoo a curly-haired socks of his tight gars bulging from a bench beside him.
 knew that another town.
 yric, who has be- ling Appalachian as soon sitting be- n?" he offered in of the most de- sky's coal countin' s. more of Ernie's the youth was 18, nation, had strep- or, was flat broke, \$3.
 st, the boy turned 17- ed Ernie.

For Ernie Mynatt in on the receiving end of a vicious joke that the Appalachian so- cety has lavished on its younger generation. I could feel this as I criss-crossed eastern Kentucky for two weeks, gazing at the squalor of it, observing the idle boys who are the victims of it, encountering the staid educators and officials who are the bene- ficiaries of it, and trying to imagine what growing up in this welfare society must be like.
 The more I delved into this culture of mountain poverty, the less I relished the thought of such an upbringing.
HOW MUCH would I have liked an un- changing diet of cornbread, mixed with a well-covered portion of white beans, pow- dered milk, powdered eggs, and an occa- sional mouthful of chopped beef (when the welfare office had not run out)? More than half the families of Leslie County, Kentucky, combat starvation on this diet.
 How healthy would I have been amid the squalor of overcrowded shacks, no sanita- tion, playing second yards and streams where my family had scattered its rubbish?
 And how well-prepared for escape would I have been through the education of a one- room school house, taught by a teacher who could accept the time-worn methods pre- scribed by a time-worn school superin- tendent?
 I, too, might have become a member of the Blackboard Mafia.

YET CAPTIVITY in an impoverished mountain region or in an urban slum is not inevitable for all young mountaineers. Some have escaped the trap either through educa- tion or through a lucky tap on the mountain telegraph system which signals the availability of unskilled work in the industrial North.
 So the educated and the fit are leaving Appalachia, and if you could see the place—the grimy coal towns like Manchester and Hazard or a backward hamlet like Isez—you would say, as one educator did, that on the whole, we must thank God that they are leaving.
IF IT IS true that Appalachia is losing its best young people, it is also true that the Appalachian society has no place for them.
 "The climate of life simply smoothes enter- prise, and demands acceptance of the status above all."
 "If you want to teach in Martin County," said Roger Maynard, a Pikeville College mis- tress who was raised in a family of 10 in a four-room cottage outside Isez, "your poli- tics has got to be right." And that means unquestioning acceptance of the way things have always been done.
 In Berea, Ky., I was told by several Berea College students of incidents where bright college graduates were hounded to isolated one-room schoolhouses, the being "trouble- makers." They had made the mistake of "trying to tell the superintendent how to run

PRESIDENT Bernie Jarman of Pikeville College, Pikeville, Ky., explained this piece of distancing.
 "The first two years of college are real tough for my kids," he told me. "In high- school they are taught evolution. In religion what they approach with visions of a positive an even sadistic God, they must readjust to the teachings of the New Testament. And in his- tory, they must think of themselves for the first time as part of a larger world."
 Roosevelt Maynard, a bright Berea College senior from Isez, supported this analysis. "Bible class," he recalled, "always seemed like something dirty in the first year. Peep- ured to whisper in the halls about the late- thing our professor had said."
 "Don't believe what your Bible teacher says," the mother of another boy had written him. "It'll destroy your religion."
 What this mother did not say was the unless educators systematically destroy the attitude of acceptance, the habit of slovenly Isez, and the superstition which make up the climate of Appalachia, another boy might be destined for the welfare rolls of the mountains or the scrap heap of the city.







R U E D U B O U Q U E T

AMATO — Marie-Pierre Cravedi

Avec une préface de Maaï Youssef



Amato est un livre photographique qui explore une histoire familiale à travers un retour à Casablanca, dans l'atelier de mécanique fondé par le grand-père de l'artiste. Ce lieu devient le point d'ancrage d'un récit plus large, où se croisent mémoire, filiation et transformations sociales. L'ouvrage met en dialogue plusieurs temporalités : celle du grand-père, celle du père, et celle de l'artiste aujourd'hui, dans un Maroc contemporain en mutation.

Le livre se construit en deux mouvements complémentaires. La première partie est immersive et visuelle : elle s'ouvre sur l'univers de l'atelier — machines, matières, gestes — avant de glisser progressivement vers une jeunesse marocaine, libre, spontanée, souvent photographiée en extérieur. Ce déplacement du regard, du monde industriel vers les corps et les usages contemporains, structure la narration visuelle du livre.

Le travail photographique mêle images documentaires, images plus abstraites de l'atelier et scènes de vie captées dans leur immédiateté, créant une tension entre rudesse des lieux et vitalité des individus.

La seconde partie prend la forme d'un carnet de notes, composé d'extraits de journal et de récits issus d'entretiens familiaux. Ces textes, écrits au fil des séjours à Casablanca, apportent une dimension intime et incarnée au projet : ils racontent les rencontres, les travailleurs de l'atelier, les trajectoires de vie et les circulations entre générations et territoires.

Ce dispositif texte-image permet de construire un récit sensible, où l'histoire personnelle devient un prisme pour interroger des enjeux plus larges liés aux notions d'exil, de déplacement et d'appartenance.

À la croisée du documentaire et de l'écriture autobiographique, *Amato* s'inscrit dans une scène contemporaine du livre photo où l'image ne documente pas seulement, mais participe à une forme de narration élargie. Par son ancrage familial et son ouverture vers des récits collectifs, le projet propose une lecture accessible tout en conservant une forte exigence plastique et éditoriale.

Format : 23 x 32 cm

Pagination : 196 pages

Texte français traduit en arabe darija et en anglais

ISBN : 979-10-97416-32-4

Prix de vente : 50 € TTC.

Extraits du texte de Marie-Pierre Cravedi (en attente relecture)

Amato - 1928

J'étais Piazza Cavalli, à Piacenza. Je ne savais pas quoi faire de ma jeunesse. Alors je traînais. Un homme est passé avec une valise, nerveux.

— Dis-moi un peu là. Le tram, quand est-ce qu'il arrive ? Je dois prendre le train.

— Toutes les demi-heures. Mais si vous y allez à pied, la gare n'est pas loin, vous arriverez avant le tram.

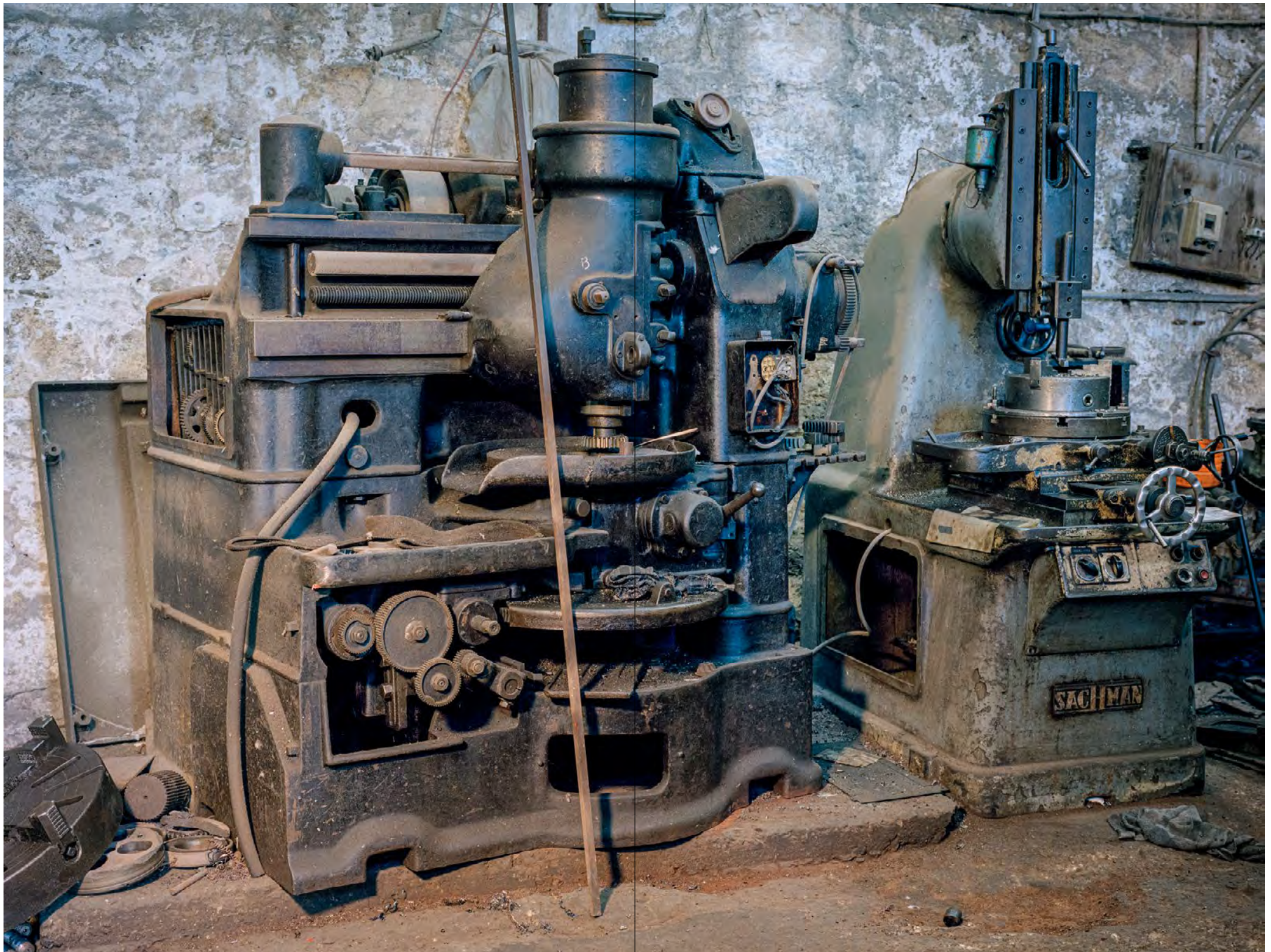
— Tu connais, toi ?

— Bien sûr, je connais.

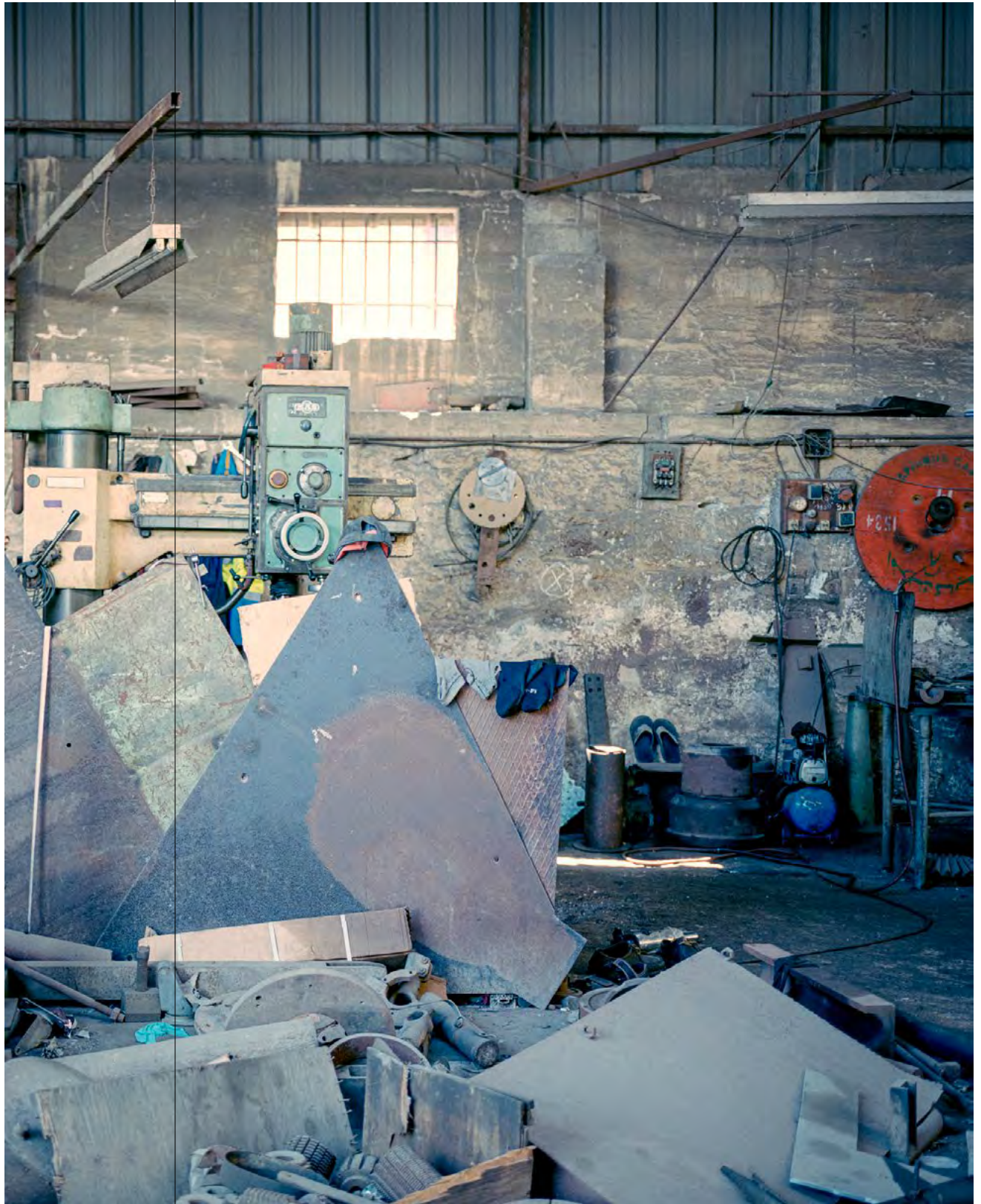
— Tu me portes la valise ?

Tout le trajet, je me disais : pour la valise, il me donnera au moins une lire. Peut-être même deux. Le cinéma coûtait 150 centimes. À l'époque, il y avait Tomix, Bambou, Charlot. On arrive à la gare.

— Montre-moi ta main. Je vois une longue vie. Ta vie, elle est en Afrique ! Tu auras une très longue vie ! Désolé, le train va partir, je dois y aller.





















Amato - 1928

J'étais Piazza Cavalli, à Piacenza. Je ne savais pas quoi faire de ma jeunesse. Alors je traînais. Un homme est passé avec une valise, nerveux.

– Dis-moi un peu là. Le tram, quand est-ce qu'il arrive ? Je dois prendre le train.

– Toutes les demi-heures. Mais si vous y allez à pied, la gare n'est pas loin, vous arriverez avant le tram.

– Tu connais, toi ?

– Bien sûr, je connais.

– Tu me portes la valise ?

Tout le trajet, je me disais : pour la valise, il me donnera au moins une lire. Peut-être même deux. Le cinéma coûtait 150 centimes. À l'époque, il y avait Tomix, Bambou, Charlot. On arrive à la gare.

– Montre-moi ta main. Je vois une longue vie. Ta vie, elle est en Afrique ! Tu auras une très longue vie ! Désolé, le train va partir, je dois y aller.

Je ne savais même pas ce que c'était l'Afrique. La mer, l'Orient, je m'en foutais.

Il m'a roulé. J'étais en colère. Le cinéma, c'était fini.

Et il avait raison. Ma vie, c'était en Afrique.

Marie-Pierre - 2019

Les clichés sur Casa, je les avais tous. Une ville calme, aux toits blancs, des charmeurs de serpent à chaque coin de rue, le désert à n'en plus finir, du thé à la menthe, et des roses des sables à ramener comme souvenir.

Janvier 2019

Mon périple vers Casablanca commence à Chiasso, à la frontière entre la Suisse et l'Italie. Là où mon grand-père cachait, au fond d'une boîte à cirage, l'argent gagné dans les hôtels de luxe suisses, priant pour que les douaniers ne découvrent pas le trésor.

Aujourd'hui, à la même frontière, personne ne me demande rien. Ni mon passeport, ni ce que je transporte dans mon énorme sac à dos. Dans le couloir du no man's land entre les deux pays, des vieilles photos. J'y

cherche mon grand-père. Ce passage me fait penser aux nombreuses frontières qu'il a traversées ensuite : Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, France, Italie.

Moi aussi j'en ai traversé tout un tas.

Mali-Niger.

La voiture s'arrête dans la poussière. On vérifie mon passeport. On me dit d'attendre. Un douanier sort un petit réchaud. Un autre apporte le thé. On s'assoit. Il nous demande si nous pouvons emmener sa cousine – et sa poule – quelques kilomètres plus loin.

Suisse-Italie.

Impossible d'ouvrir la vitre de ma nouvelle voiture. Je ne trouve pas le bouton. Les douaniers soupirent et me laissent passer.

Niger-Bénin.

Vingt-quatre heures d'attente au milieu de nulle part.

Andorre-France.

L'angoisse pour quelques bouteilles de Pastis.

France-Suisse, au milieu de la montagne.

– Pourquoi cet itinéraire ?

– J'aime les beaux paysages.

– Ouvrez le coffre.

Suisse-France, dans le train.

Un bébé vomit sur sa grand-mère, ma voisine. Elle me confie l'enfant pour aller se nettoyer. Les douaniers arrivent.

Aéroport JFK.

Un douanier fâché. Je bafouille que je viens pour le marathon. Son visage s'illumine et il

s'exclame.

– You're fucking crazy ! 26 miles! Good luck !
Go go go !

France-Suisse, dans ma voiture.

Mon covoitureur m'annonce que sa valise déborde de râpes à tabac. Lunettes de soleil en pleine nuit, fenêtre baissée, il se penche vers le poste de douane et lance, bien fort :

– Bonsoir !

Marie-Pierre - Février 2019

Arrivée à Casa. Aéroport Mohamed V.

Ils contrôlent mon passeport :

– Cravedi, c'est corse !
– Non, italien. Mon grand-père venait de Piacenza.
– Ah non, c'est sûr, c'est corse.

Mes pellicules photo, une cinquantaine, intriguent le policier. Il regarde mon passeport, puis mon porte-clé du club de foot, le Raja. Sur une feuille déjà couverte de notes, en majuscule, il écrit :

« GRAVEDY GENÈVE FILM RAJAOUIA ».

Il me rend le passeport. La feuille, il la garde.

Pendant ce temps, son collègue interpelle une voyageuse. L'ordinateur a détecté quelque chose d'étrange dans son bagage. À l'intérieur : un assortiment de cornes de gazelle, briouates, ghribas.

Elle lui en tend une. Ils parlent de la pâtisserie d'où elles viennent, du quartier, de la qualité des amandes, du miel, de celles qu'il faut absolument goûter. Sur une serviette en papier, il en sélectionne six, pour plus tard. L'autre policier s'en mêle, n'est pas d'accord, en goûte une. La bouche pleine, ils la laissent repartir.

Un peu plus tard, au guichet pour acheter mon billet de train vers le centre de Casablanca :

– Tu vas à Marrakech ?
– Non, je reste à Casa.
– Tu n'es pas en vacances ?

– Si.

– Sept jours à Casa, c'est pas des vacances.

Marie-Pierre - Février 2019

Dans le taxi, les seuls mots que je comprends à la radio sont : première division, deuxième division. Le chauffeur est allé récemment à Paris et Marseille. Sur son smartphone défilent des selfies : devant la ligne 14 du métro parisien, dans le RER, devant le train qui l'a emmené de Paris à Marseille. Ce qu'il a préféré, c'est l'aéroport Charles de Gaulle. Grand, blanc, lumineux.

– Tu vas être surprise ! Tu es prête ?

Il pose, tout sourire, devant le bus de l'OM.

Marie-Pierre - Février 2019

Mon père m'avait donné le contact de Mohamed, qu'il avait rencontré dans le cadre de son travail.

– Si tu as un problème, appelle-le.

Je n'avais pas de problème.

Je retrouve quand même Mohamed au café de France. Il est surpris : en m'écoutant, il fait le lien entre l'atelier de mécanique de mon grand-père et moi. L'atelier est toujours sur pied.

– Viens, je t'emmène.

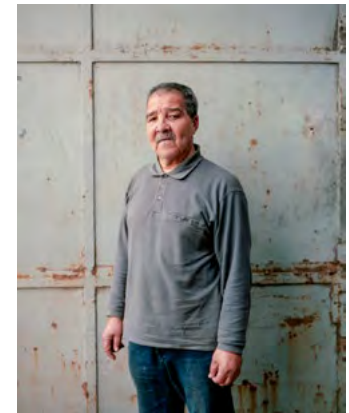
C'est la pause de midi. Mustapha nous ouvre la lourde porte en fer. Nous avons interrompu sa sieste. Ils parlent en arabe. Je les vois s'animer.

Nous repasserons cet après-midi quand les autres ouvriers seront revenus.

Marie-Pierre - Février 2019

Mon grand-père a vendu l'entreprise en 1981. Sur les factures, le tampon Cravedi est toujours utilisé. Malika précise : c'est un gage de sérieux.

Marie-Pierre - Février 2019



Je passe la semaine entière à l'atelier. Najib parle couramment français. Il est toujours là. Quand les autres ont un doute, c'est à lui qu'ils s'adressent. Moi aussi. C'est lui qui me fait des remontrances quand j'arrive le matin à 11 heures. Lui aussi qui me raconte les histoires des uns et des autres. C'est le nourrisseur des chats. Il n'oublie jamais. Najib n'a que six ans de plus que moi mais son métier, physique, lui en fait paraître davantage.



Mustapha est celui qui a le plus travaillé avec mon grand-père. Une collaboration qui avait commencé avec son père, Mokhtar. Il possède un savoir-faire que les autres n'ont pas. Quand il travaille, il est tellement concentré que le reste n'existe pas.

Abdelrahim reste derrière sa machine, fume des cigarettes et regarde son téléphone. Il est arrivé dans l'entreprise en 1981. Quand je le prends en photo, il attend patiemment que j'aie appuyé sur le déclencheur avant de reprendre son travail. Dès qu'il me voit, un large sourire apparaît sur son visage et recouvre la tristesse qui s'y trouve d'habitude.

Abdelali, s'il ne travaillait pas à l'atelier, ferait du cirque. C'est lui qui escalade les machines, qui fait rouler les pièces avec ses pieds, qui se glisse partout. Mais il disparaît tout le temps. Il « file » comme dit Najib. Quand il revient, il assure qu'il était à l'autre atelier, chez Profilma. Najib sourit.

Marie-Pierre - Février 201

Dans le bureau, Malika tape sur le clavier bruyant, regarde des vidéos sur YouTube et parle au téléphone. Quand arrive la pause de midi, elle crie :
- Cravedi !
C'est le signal pour que j'enlève mes affaires : elle ferme à clé. Elle ne veut pas que je la prenne en photo. Quand je lui pose des

questions, elle répond que ça ne me regarde pas. Azzedine passe à l'atelier à l'improviste, plusieurs fois par jour. Je ne saurais pas dire exactement ce qu'il fait. Il discute avec les ouvriers, il téléphone au bureau. Il n'est pas le patron, mais il est là.
- Cravedi, c'était mon ami !
Azzedine rigole tout le temps, avec tout le monde. Il m'attrape par le poignet comme le faisait mon grand-père. Quand il parle arabe, je ne comprends pas ce qu'il dit, mais je sais qu'il blague, à son air faussement en colère.

Amor Najib a racheté l'entreprise à mon grand-père. Toujours pressé quand il vient. Les affaires ne marchent pas, il pense démolir l'atelier. Il continue pour assurer l'emploi des ouvriers. Il me dit que je suis ici chez moi et que je peux rester le temps que je veux.

Devant l'atelier, un couple vend des mouchoirs en papier. L'homme est aveugle. Ils utilisent les toilettes et stockent quelques babioles dans un coin.

Un couple vit au-dessus du bureau. Ils doivent accéder à leur appartement par l'atelier, et leur fenêtre donne sur la pièce encombrée de machines. Je ne les ai jamais vus, mais la mobylette est fréquemment garée là et, en fin de journée, l'ampoule derrière les rideaux s'allume.

Avril 2019

Pendant mon premier voyage, je n'ai rien vu de Casa, à part l'atelier de mécanique. Quand je reviens en avril, pour deux semaines, c'est Malika qui m'accueille avec un large sourire. Elle m'accompagne vers les autres ouvriers. Je ne comprends rien. La première fois, a-t-elle pensé que j'étais venue reprendre l'entreprise et la remplacer ?



Mustapha est parti à la retraite. Najib ne l'appelle plus que pour les réparations les plus délicates, celles qu'il est le seul à maîtriser.



NYW

**NEW YORK WEDDINGS
BY PHILIPPE DOLLO**





QUATRE LIVRES À PROPOS D'UN NEW YORK INTIME, DE 1997 À 2008.

N.Y.W, "NEW YORK WEDDINGS" rassemble une série de fragments extraits des carnets de notes photographiques de Philippe Dollo, réalisés sur une période de 12 ans de 1997 à 2008.

Établi d'abord à Massapequa, commune de la banlieue "WASP" de Long Island, il déménage en 2001 avec son épouse à Brooklyn, au coeur du mythique quartier afro-américain de Bedford-Stuyvesant (Bed Stuy).

Cette expérience de vie dans des faubourgs usuellement ignorés par les photographes va lui permettre d'aborder profondément

et intimement la ville de l'intérieur, via son quotidien familial, la vie dans les quartiers qu'il habite, ou en s'immergeant dans les fêtes de mariage.

Au fil des années, une grande pluralité va découler de son travail, reflet naturel de la diversité labyrinthique de New York.

Face aux milliers de tirages et de planches contacts, les éditions Le Mulet ont choisi quatre thématiques récurrentes qui vont chacune se décliner en livres/ carnets de différents formats, rassemblés dans une boîte qui semble sortir directement des archives du photographe.



PHILIPPE DOLLO

Né à Suresnes en 1965, Philippe Dollo a travaillé comme photographe free-lance pour la presse depuis 1990.

En 1997 il s'installe à New York comme correspondant pour Opale, l'agence photo spécialisée en portraits d'écrivains. Son travail, régulièrement exposé et publié, fait partie des collections permanentes de la Fondation LUMA, de la Brooklyn Public Library, des Musées de la Photographie de Rochester New York et de Charleroi en Belgique ainsi que du 'Museum of Fine Art de Houston' Texas.

En 2009 il rentre en Europe et enseigne la photographie à l'Institut Français de Prague.

Après un séjour de deux ans à Londres, il vit depuis juillet 2015 à Madrid avec sa famille.



NYW

**NEW YORK WEDDINGS
BY PHILIPPE DOLLO**

01 Weddings
1997 to 2008





NYW

NEW YORK WEDDINGS
BY PHILIPPE DOLLO

02 NY, LI, Brooklyn
1997 to 2008



NYW

NEW YORK WEDDINGS
BY PHILIPPE DOLLO

03 Movies
1997 to 2008

NYW

NEW YORK WEDDINGS
BY PHILIPPE DOLLO

04 Bed Stuy
1997 to 2008





LE COFFRET

- 21 x 29,7 cm
- Comprend 4 livres + cartes + poster
- Edité par Le Mulet
- Mis en page par Studio Dirk
- 500 exemplaires
- Prix de vente = 50 €
- ISBN 9782931133217

LES 4 LIVRES

- Livre 01 "Weddings"
29,7 x 21 cm à l'italienne
128 pages
- Livre 02 "NY, LI, Brooklyn"
29,7 x 42 cm à la française
(plié en deux)
24 pages
- Livre 03 "Movies"
18 x 24 cm à la française
32 pages
- Livre 04 "Bed Stuy"
21 x 29,7 cm à la française
80 pages



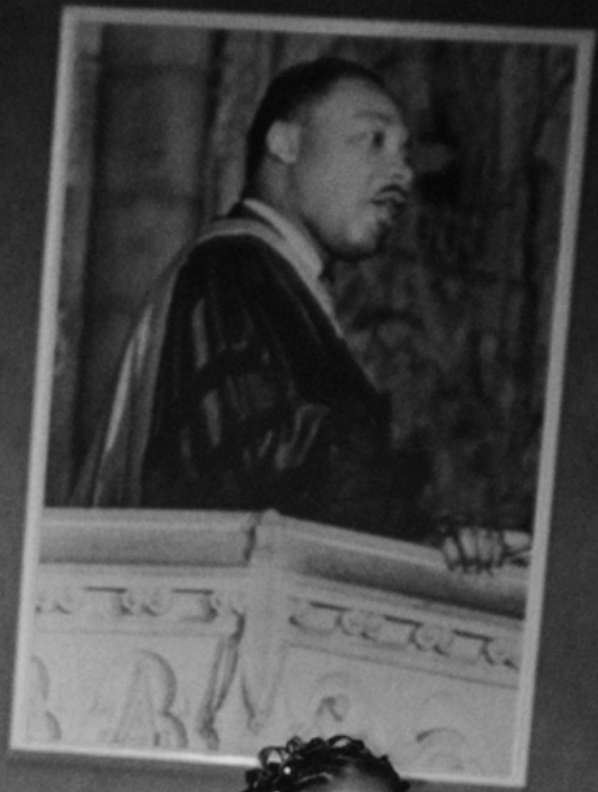




























CONTACT

Editions Le Mulet
editionslemulet@gmail.com
www.lemulet.com



ÉDITIONS HOURRA
36 AVENUE PORTE DE LA CORRÈZE
19170 LACELLE
CONTACT@EDITIONS-HOURRA.NET

ISBN : 978-2-491297-10-7

LIVRE D'ART
PHOTOGRAPHIE, PORTRAITS, RURALITÉ

Il s'est déjà passé quelque chose Marc Pataut

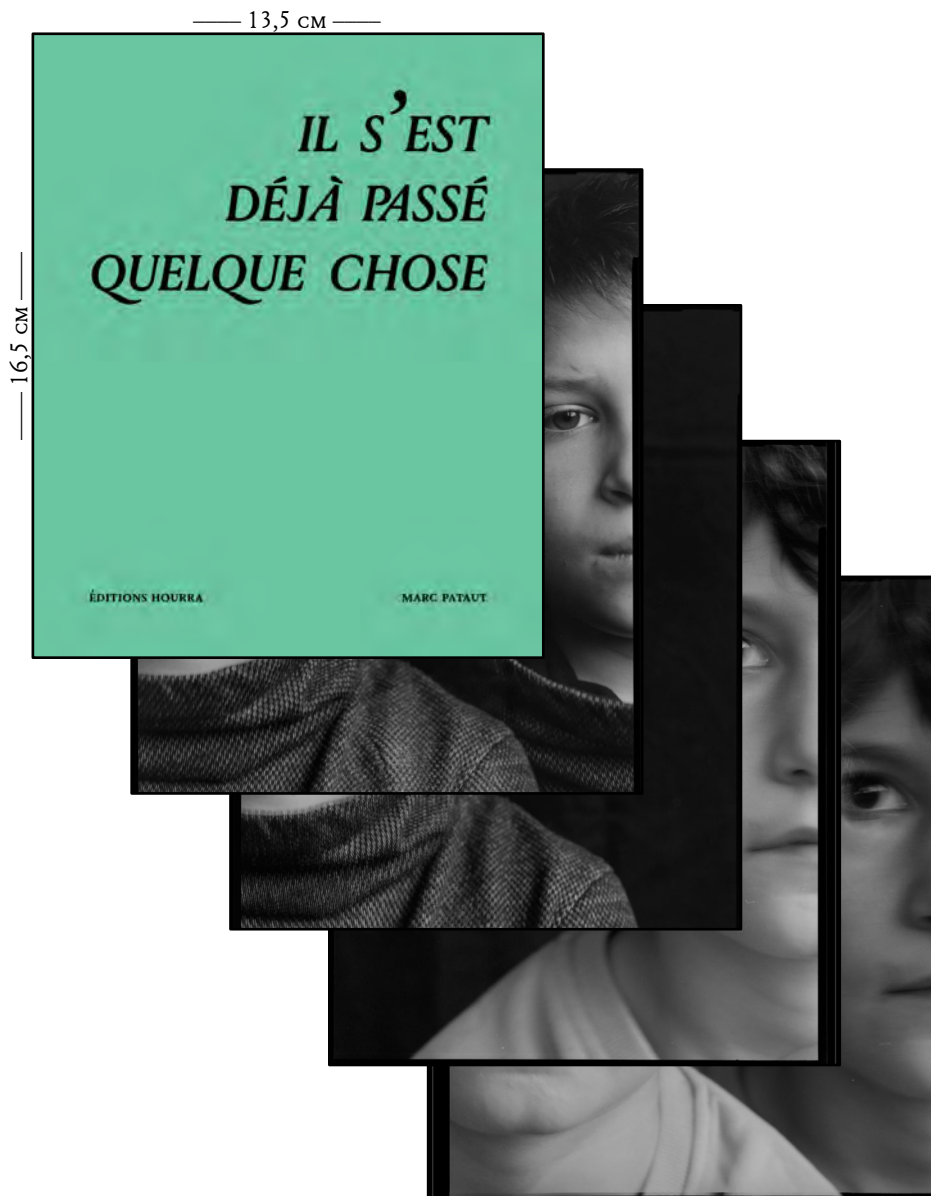
Depuis 2021, le photographe Marc Pataut a questionné et posé son regard sur les institutions qui peuplent le plateau de Millevaches.

Près de cinq ans de rencontres et de réflexions sur les institutions ont poussés Marc Pataut à établir cette grande série de portraits sur le plateau de Millevaches. Devant l'objectif de la chambre photographique, les visages défilent et incarnent un petit bout de territoire très peu peuplé et profondément rural.



25€
NOVEMBRE 2026

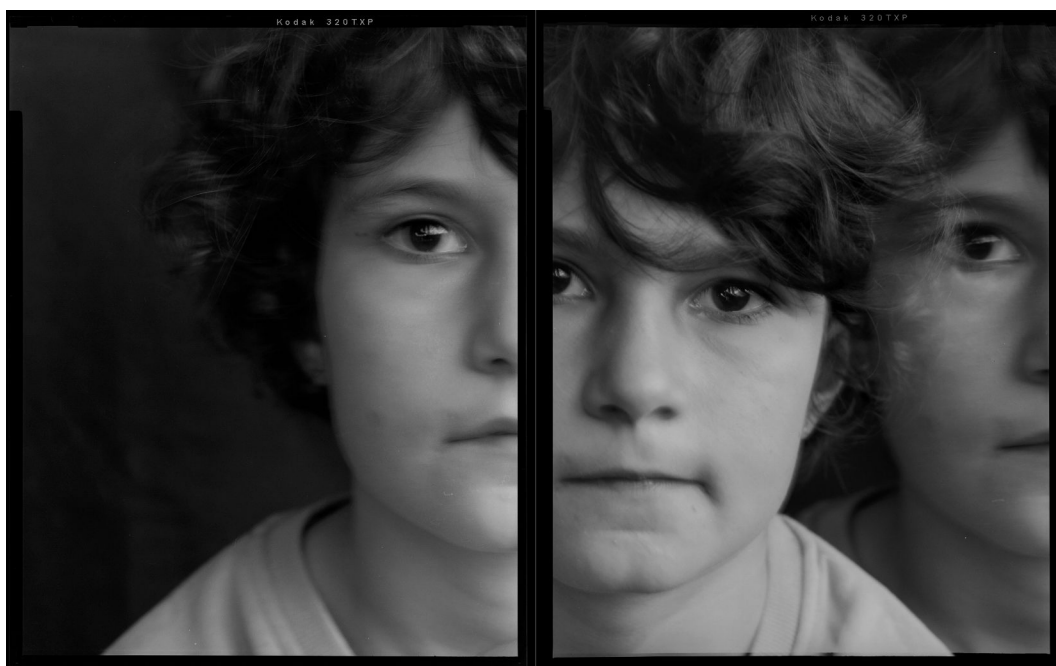
LE LIVRE :
BROCHURE COUSUE
COUVERTURE PAPIER TEINTÉ
OFFSET NOIR - 224 PAGES
135X165MM



Au **format proche du plan-film** (10×12cm), les reproductions des photographies prennent leur place pleine page (13×16cm). **Une longue suite de portraits**, environ 150, est présentée comme une frise où les institutions sont incarnées par ses membres, des habitant-es de Peyrelevade et alentours.

La série de photographie, sa sélection comme sa composition, est décidée par Marc Pataut. Il s'agit là d'un travail artistique à part entière : un commissariat à partir d'une production fournie et des arbitrages qui permettent d'échapper au documentaire et de proposer une vision sensible, celle de l'artiste.

On entre dans ce livre de 224 pages par des portraits et cela suffit ; on tient à permettre une approche presque brute du travail de Marc Pataut et que le lectorat fasse l'expérience de l'œuvre sans filtre ni médiation. La fin du livre accueille cependant une notice qui permet de situer ce travail de portraits ainsi qu'un appareil critique et un entretien avec l'artiste écrit par Marianne Dautrey.





LE PROJET

Lors d'une résidence à Peuple et Culture Corrèze de 2021 à 2023, Marc Pataut a entamé **une réflexion sur les institutions** qui peuplent le village de Peyrelevade et ses alentours. Le point de départ était la toute première des institutions, l'école, et, sous forme d'enquête photographique, le projet a interrogé les questions de transmission et de **ce qui fait lien dans un territoire** marqué par un caractère rural et très peu peuplé.

Ensuite, Marc Pataut est allé à la rencontre d'autres institutions : l'EHPAD, le CADA, l'IME, etc, dans lesquelles il a poursuivi son travail à travers notamment des séances de **portraits à la chambre photographique**.

Après la fin de la résidence au sein de l'association, Marc Pataut a continué ses recherches de manière indépendante en s'appuyant sur le soutien logistique de la mairie de Peyrelevade et de ses ami-es habitant le territoire du plateau de Millevaches. Le terrain de son travail s'est élargi au gré des rencontres, et d'autres villages comme Lacelle ou Faux-la-Montagne apparaissent dans son projet.

À rebours des formats courts de résidence auxquelles le milieu de l'art est souvent confronté, Marc Pataut pose un rythme de travail très lent et déploie ses recherches dans le temps long. Ici, ce travail contient presque 5 ans de séjours, de venues, de présentations, de relations, de coopérations.

Ce livre, publié novembre 2026, vient marquer le point final de cette recherche.



BIOGRAPHIE DE MARC PATAUT

Né en 1952, Marc Pataut, est un photographe de Seine-Saint-Denis. Ayant grandi à Drancy et dans l'Est parisien, il habite et travaille dans la cité de la Maladrerie à Aubervilliers.

Au début des années 1970, Marc Pataut entre aux Beaux-Arts de Paris où il étudie la sculpture dans l'atelier d'Étienne-Martin. Il obtient son diplôme en 1975 puis devient photographe et travaille comme reporter pour l'agence Viva en 1978. Enfin, il abandonne le reportage au profit d'une pratique artistique aux dimensions sociales et politiques marquées. Son travail documentaire auprès des habitants du Cornillon, bidonville qui laissera place au Stade de France, est présenté à la documenta X en 1997.

En 1991, alors que le collectif de graphistes engagés Grapus cesse ses activités, Marc Pataut participe à la création de l'association Ne pas plier avec Gérard Paris-Clavel. De 2001 à 2018, Marc Pataut est chef d'atelier aux beaux-arts de Paris.

Son travail fait l'objet de deux grandes rétrospectives au Museo Reina Sofia, à Madrid, en 2018 puis au Jeu de Paume, à Paris, en 2019. En 2025, à l'initiative de Maxence Rifflet et Anaïs Masson, le centre d'art GwinZegal, à Guingamp, lui consacre une nouvelle exposition, « En plus de l'œil »



Vues de l'exposition
Marc Pataut. De proche en proche,
Jeu de Paume, 2019

Białowieża

La forêt vivante de Lech & Simona



Un livre photo qui explore la dernière forêt primaire

éditions Païen



RELIURE
couverture rigide toilé
dos carré cousu

PAGINATION
112 pages
96 photographies

DISPOSITIF ÉDITORIAL
Certaines images se déploient au fil
de l'ouvrage grâce à des volets dissimulés
intégrés à la pagination, révélant
à l'ouverture des panoramas
de très grand format.

FORMAT FERMÉ
26 × 20,5 cm
Format à l'italienne

COUVERTURE
Marquage à chaud sur toile,
avec vignette photographique
imprimée et contrecollée

PAPIER INTÉRIEUR
Munken Lynx 120 g/m²

TRILINGUE :
Français / Anglais / Polonais

TIRAGE
1 000 exemplaires

SORTIE
novembre 2026



Après avoir vécu si longtemps dans la forêt, j'ai réalisé à un moment donné que j'avais franchi la ligne et que je me trouvais désormais du côté des arbres et des animaux. J'agis en leur nom.

Simona Kossak



© Lech Wilczek,
courtesy of Ida Matysek

Białowieża, la forêt vivante de Lech & Simona

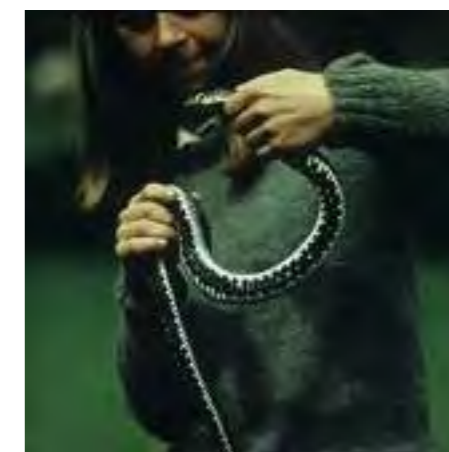
Białowieża, la forêt vivante de Lech & Simona propose de révéler pour la première fois en France et en Europe l'œuvre photographique du couple de chercheurs polonais formé par Simona Kossak et Lech Wilczek, deux figures singulières qui ont vécu plus de trente ans au cœur de la forêt primaire de Białowieża, en Pologne.

Entourés d'une faune fascinante qu'ils considéraient comme leur famille, dans ce lieu préservé de l'activité humaine, le duo s'est photographié au fil des saisons en dévoilant un monde peuplé d'arbres, de lumières et de symbioses animales, qui appelle à la création d'un récit à l'atmosphère onirique.

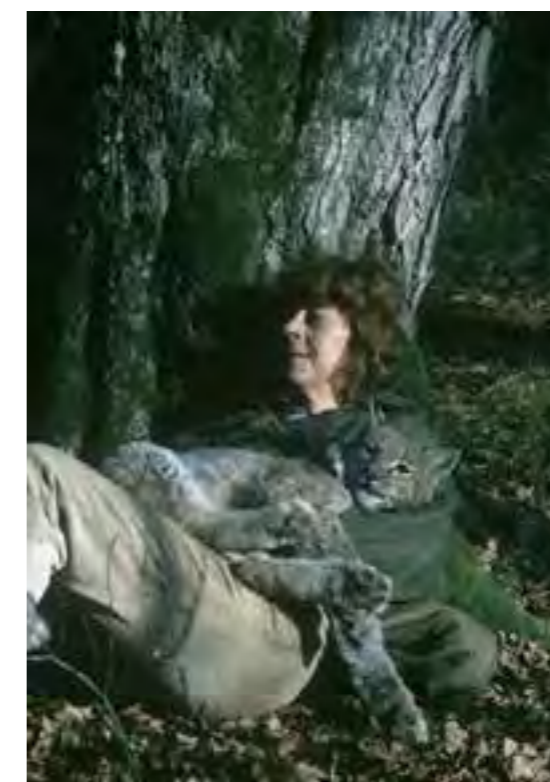
Ce double regard du couple nous plonge dans un huis clos au cœur de la forêt en nous révélant un monde presque surréaliste qui nous plonge dans la beauté d'une existence en marge des modes de vie conventionnels. Photographe et sujet s'entremêlent et tissent un conte poétique et intemporel au cœur de la forêt primaire.

En complicité avec Ida Matysek, ayant-droit de l'archive photographique, cet ouvrage ambitionne de conjuguer histoire intime, regard artistique et fable écologique, en tissant un récit visuel qui résonne avec les enjeux actuels de notre rapport au vivant et à la préservation des écosystèmes.





© Lech Wilczek,
© Simona Kossak,
courtesy of Ida Matysek





© Lech Wilczek,
© Simona Kossak,
courtesy of Ida Matysek





© Lech Wilczek,
courtesy of Ida Matysek





© Lech Wilczek,
courtesy of Ida Matysek



Un livre de photographie

En puisant dans un fonds de plus de 5 000 images, dont beaucoup sont inédites (nous sommes en train de numériser des négatifs inédits), ce livre offre une nouvelle visibilité à ce patrimoine photographique encore méconnu, aucun ouvrage n'ayant été publié hors de Pologne.

Si Simona Kossak est aujourd'hui reconnue, c'est grâce à la fougue photographique de son compagnon, qui a immortalisé leur vie hors du commun et la complicité unique de Simona avec les animaux. D'autres femmes ont vécu des expériences similaires, mais c'est cette mise en image qui rend tangible l'idée d'un rapport différent au vivant. Les photographies de Lech ne se contentent pas de montrer : elles transmettent, elles font exister cette possibilité.

Remettre en lumière son œuvre, c'est révéler un regard singulier sur la forêt, ses insectes, ses ambiances et ses habitants. Ses images, d'une intensité plastique rare, composent une vision intime de la vie sylvestre où chaque détail – aile,

ramure, éclat de lumière, visage dans l'écorce, spores – participe à un tout vivant. Loin de montrer uniquement les clichés connus de Simona Kossak, l'ouvrage valorise sa manière de faire exister la forêt comme un être à part entière.

L'enjeu est de donner cohérence au fonds photographique et d'en tisser un récit onirique. L'univers de Lech Wilczek, traversé de visions fantastiques – reflets dans l'eau, toiles d'araignées scintillantes, visages devinés dans l'écorce, chouette immobile, serpent enroulé – transforme la forêt en un théâtre mystérieux. Plus de 5 000 images deviennent autant de fragments à assembler pour construire une fable où l'intimité de Simona et Lech avec la forêt est le fil conducteur.



Pitch graphique

Le livre, au format à l'italienne, intègre une centaine de photographies. Certaines images se déploient grâce à des volets dissimulés, révélant des panoramas de très grand format et immergeant le lecteur dans la forêt, personnage à part entière. L'ouvrage suit le rythme des saisons, offrant une véritable ambiance onirique où chaque image devient une fenêtre sur ce monde sauvage et poétique.

© Lech Wilczek,
courtesy of Ida Matysek



La forêt primaire de Białowieża



Qu'est-ce que la forêt primaire de Białowieża ?

Située en Pologne, c'est l'une des dernières forêts primaires d'Europe, vestige d'un paysage forestier ancien préservé depuis des millénaires. Habitée par une biodiversité exceptionnelle — bisons, loups, cerfs, oiseaux rares —, cette forêt unique est préservée de toute perturbation humaine. C'est un sanctuaire préservé où la nature est censée conserver son « équilibre originel ».

Pourquoi faire un livre sur Białowieża ?

Documenter cette forêt, c'est la rendre visible au plus grand nombre. Plus elle est connue, plus le public prend conscience de son importance et plus chacun peut participer à sa protection. À travers les photographies de Lech et Simona, ce livre invite à porter un regard intime et poétique sur cet écosystème précieux, et rappelle que sa survie dépend de notre attention collective, l'opinion publique jouant un rôle important dans les politiques de préservation.

BIBLIOGRAPHIE

S'enforester, Andrea Olga Mantovani & Baptiste Morizot, D'une rive à l'autre, 2022, 124 p.

Pour une forêt primaire en Europe de l'Ouest, Francis Hallé, Actes Sud, 2021.

Un autre regard sur la forêt, Sophie Bertin, Muséo éditions, 2021



BLOB

| | |
|--------------------------|--|
| <u>Graphisme :</u> | Marion Denoual |
| <u>Éditeur :</u> | Les Éditions Rien Ne Va Plus |
| <u>Format :</u> | 135x195mm |
| <u>Tirages :</u> | 600ex |
| <u>Nombre de Pages :</u> | 28 pages |
| <u>Impression :</u> | Offset (Media Graphic) |
| <u>Reliure :</u> | Leporello Double Face sur papier cartonné brillant |
| <u>Jaquette :</u> | Sérigraphie sur PVC avec rabat (Shlag Lab) |
| <u>Prix :</u> | 20€ |
| <u>ISBN :</u> | 978-2-9596357-4-8 |

Marion Denoual

Marion développe une pratique singulière à la frontière de l'art et de la cuisine, où la sculpture se fait franchement appétissante. Ses pièces évoquent des nappages qui débordent, des textures sucrées, des matières molles et brillantes qui donnent envie autant qu'elles intriguent.

À mi-chemin entre la pâtisserie et l'objet d'art, elle travaille la matière comme une cheffe travaille ses préparations : ça coule, ça gonfle, ça dégouline. Le regard hésite entre dégustation et contemplation. Est-ce que ça se mange ? Peut-être. Est-ce que ça donne faim ? Clairement.

Les Éditions Rien Ne Va Plus

Rien Ne Va Plus est une maison d'édition alternative basée dans le quartier de Ménilmontant à Paris. Fondé en 2020 par le graphiste et imprimeur Oscar Ginter associé au photographe Stéphane Gallois, ce duo complémentaire entend proposer un nouveau regard sur la photographie contemporaine en publiant des ouvrages d'art, des fanzines et des tirages d'artistes.



Le Projet

Pensé comme un objet à manipuler autant qu'à regarder, le livre prend la forme d'un leporello aux multiples volets, imprimé en offset à Rennes, chez Media Graphic, et glissé dans une jaquette en PVC sérigraphiée par Shlag Lab à Vitry-sur-Seine.

Il se déploie, se retourne, se parcourt dans les deux sens. D'un côté, les pièces : masses brillantes, textures gourmandes, formes en expansion. De l'autre, les coulisses : transports bricolés, installations précaires, soirées, fêtes, fins de nuit où les œuvres circulent, vivent, débordent du cadre.

Ce va-et-vient crée un rythme, presque une narration. On passe de l'objet fini à ce qui l'entoure, de la mise en scène au réel un peu chaotique. Le livre devient alors le prolongement naturel de la pratique de Marion Denoual.











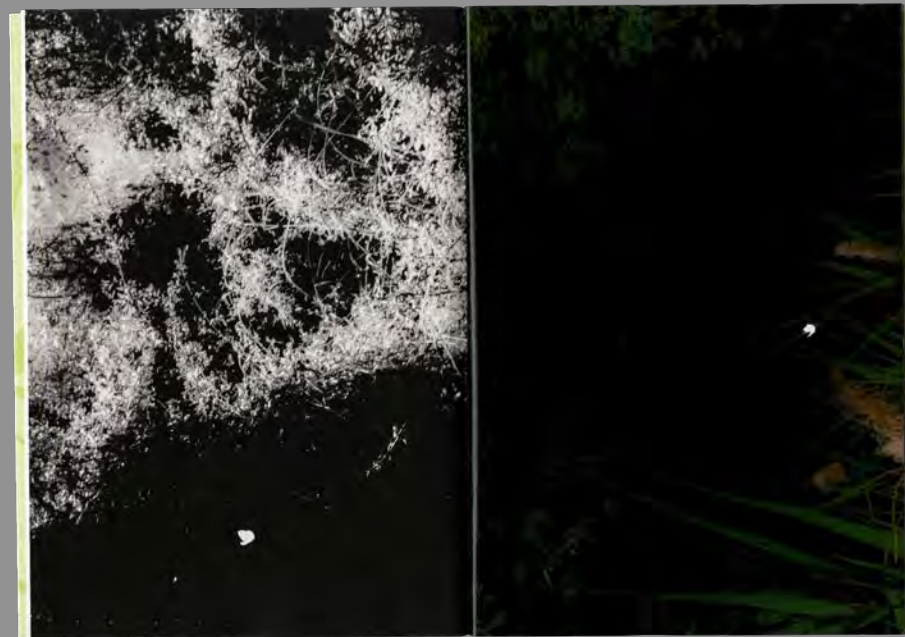


FRESH SUMMER BREEZE

| | |
|--------------------------|--|
| <u>Graphisme :</u> | Rubén Montesinos |
| <u>Éditeur :</u> | Les Éditions Rien Ne Va Plus |
| <u>Format :</u> | 195x280mm |
| <u>Tirages :</u> | 600ex |
| <u>Nombre de Pages :</u> | 44 pages |
| <u>Impression :</u> | Risographie et Laser (Quintal) |
| <u>Reliure :</u> | Singer avec jaquette |
| <u>Jaquette :</u> | Sérigraphie sur papier avec rabat (Lézard Graphique) |
| <u>Prix :</u> | 25€ |
| <u>ISBN :</u> | 978-2-9596357-3-1 |

Rubén Montesinos

Rubén Montesinos est un artiste basé en Espagne, dont la pratique se situe à la croisée du design graphique et de la photographie. À travers son studio Handshake.fun, il développe des projets visuels sensibles, mêlant expérimentation formelle et attention portée aux détails du quotidien.



Le Projet

Ce livre rassemble une série de photographies réalisées durant l'été 2025, au cœur d'une forêt espagnole. Dans cet environnement dense et changeant, Rubén Montesinos compose un regard attentif aux phénomènes subtils : les battements d'ailes des papillons, les reflets mouvants à la surface des étangs, ou encore la présence fragile des libellules.

Plus qu'un simple travail documentaire, cette série propose une immersion sensorielle où la lumière devient matière et où l'image semble presque vivante. Les motifs naturels se fragmentent, se répètent, se dédoublent, évoquant des rythmes organiques.

L'édition du livre prolonge cette recherche visuelle à travers le choix de deux techniques d'impression : la risographie et l'impression laser. La première apporte une texture vibrante, et granuleuse, tandis que la seconde introduit des zones de brillance et de précision. Ensemble, elles créent un jeu de contrastes entre mat et lumineux, flou et net.

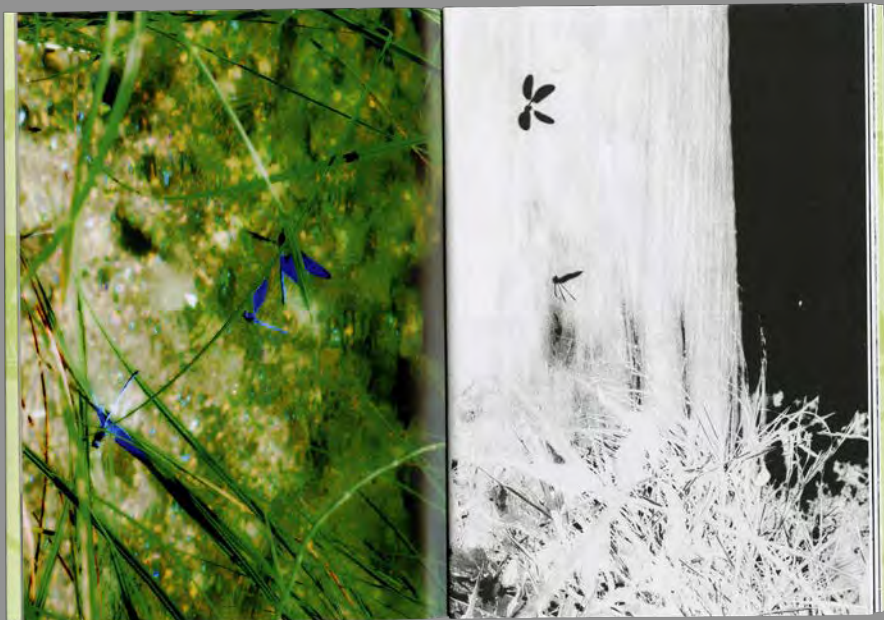
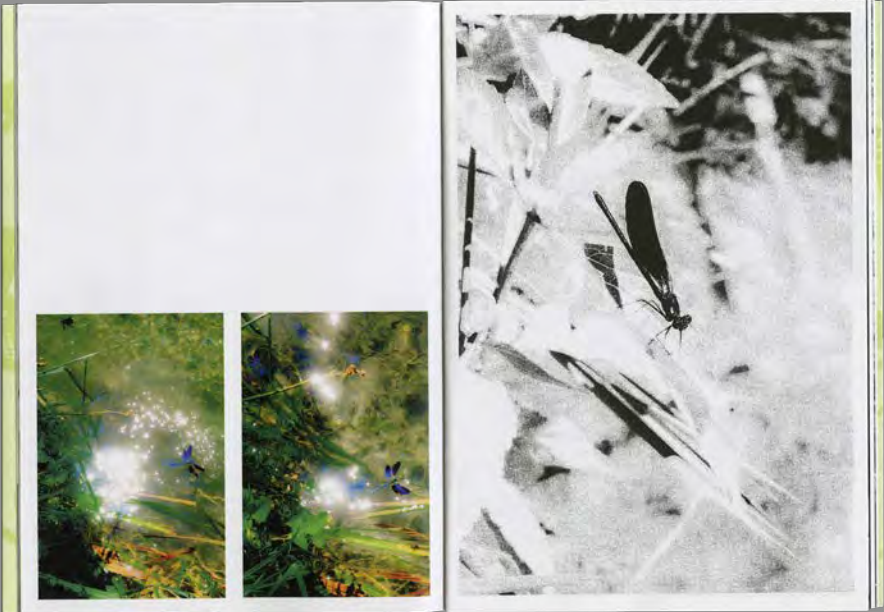
Ces variations de surface et de rendu viennent accentuer la dimension cinétique des images. Elles traduisent, dans l'objet imprimé, les oscillations de la nature observée, comme si chaque page capturerait un instant en suspension.

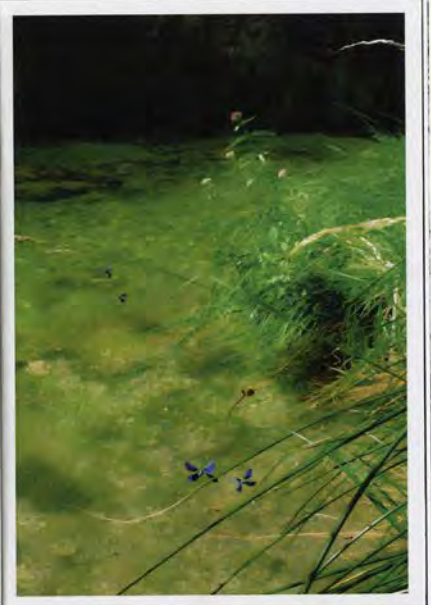
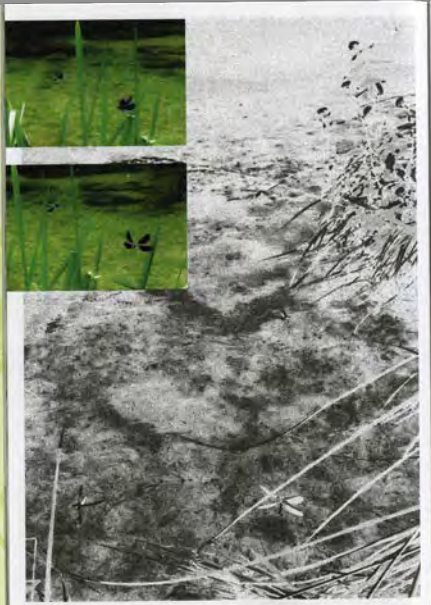
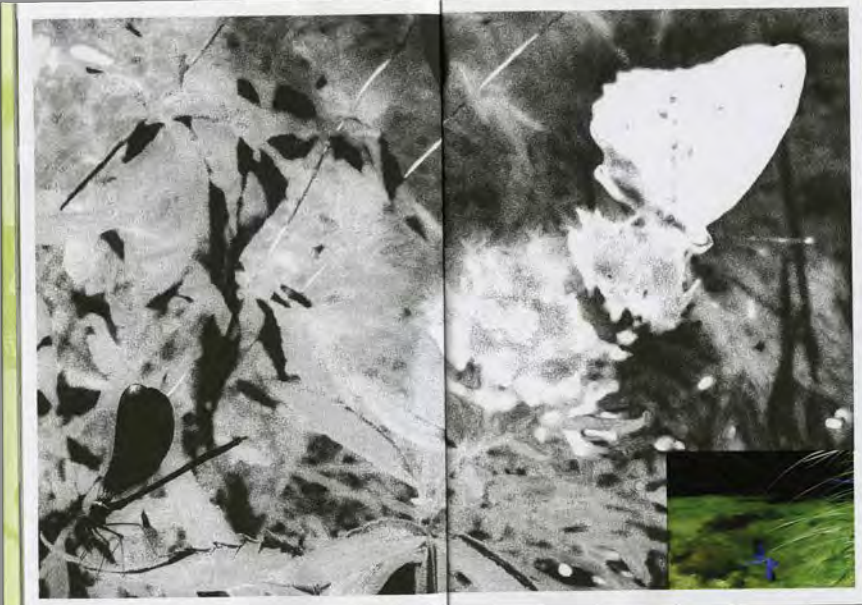


*Fresh Summer
Breeze*

a project by
Rubén Montesinos
edited by *Alfa Plus*
Les Éditions Rien Ne Va Plus









Cinéma



anthologie
cinéma
intilak

Mouny Berrah, Deux Écrans

Écrits et entretiens sur le cinéma et la télévision

Co-édition

Éditions Motifs, Archives Bouanani et Talitha.

Collection INTILAK anthologies

Environ 700 pages, 5 images – 20x26 cm

Préface Naget Khadda

Traduction Rym Khene

Langue Français

Graphisme Studio Chimbo

Prix 16€ – 1200 DA – 140 dh

ISBN 978-2-9587314-5-8

Distribution/Diffusion

(France-Belgique-Suisse) : Serendip

Fabrication Dos carré cousu collé

Genre Critique d'art – cinéma – essai



éditions
motifs

-Mlle S. Khouri. (8p.)

Il y a à célébrer ou, praisamment à inventorier les présences féminines en Alger pour mille ans, un côté faux-monsieur. Il subsiste, entre leurs traces légendaires au passé et la restitution du mythe au présent, un problème de concordance des temps. Au fil de l'histoire, ce qui résiste, manifeste ou latent, c'est l'asprité du côté de la famille, concocté hier, appliqué aujourd'hui. Ce qui s'estompé, c'est l'asprité de la constitution appliquée hier, contestée aujourd'hui. À leur marge, durent mille ans, les incursions féminines excellent entre l'art de raser les murs, de s'effacer jusqu'à la transparence pour soudain se braquer dans l'impartenance, s'obstiner dans la provocation, durer dans la résistance. Alors, elles deviennent sourdes à toute retenue, à toute contrainte pour accéder au monde en rebelles. Dire les femmes d'Alger, c'est célébrer, inventorier le temps de l'effraction et l'espace hors-la-loi. Evoker les femmes d'Alger c'est dire, qu'en mille ans, la ville leur concède le droit d'asile plutôt que le droit de cité.

Les faits sont réfractaires à la Jérusalem. Il n'est qu'à lire cet extrait d'un texte passé à l'éclairage du présent: "Vous ne demandez ce que nous faisons des femmes que changées contre des chevaux, et le reste est venu à l'encheûtre comme liste de somme à la troupe en campagne". L'affaire est entendue: entre le témoignage de Pierre Chelaisy dans *L'officier français de 1813 à 1840* et celui des rescapés du terrorisme aujourd'hui, il n'y a que la manille de la dire. Une fois la violence rétablie dans sa réalité, une fois l'hiver ramené à la mémoire, il y a tout à s'écarter sur les terrasses, à s'enhardir dans leurs appartements, tout en s'incrustant d'apprécier à l'aune du réel et non plus de l'imaginaire, quelle place l'algérien de Delacroix ou de Moustier assigne à Khalida Messaoudi ou quel rôle la Casbah de Bazoua distribue à Hasmata Ben Bouali. Quel mélange des genres elle propose à Isabelle Eberhardt qui en argente les volets sans une identité et un habit masculins. Quelle fugue elle impose à Fathia Dairia, mariée à treize ans. Quel vitriol elle verse à Leila Aitougui.

Après, après seulement, pour venir le délicat plaisir de l'égouttement.

Elle de la mer et des corsaires, baignée des eaux d'une darse dont ses femmes, du temps de Sidî Brahme El Ghobrial, protecteur des marins de la Révoce, connaissent déjà les vertus. El Djézar, qui fait écrire à Montberlant "il y a encore des paradis", cultive d'indigibles jardins. Dans leur ombre échoient au s'écouler, c'est selon, d'évanescences princesses et s'enfoncent dans les arènes du palais de Montapha Racha, d'innombrables trésors. Longeant le rue du Divan, un jardin mûre au quartier des Palais et à Bar Andia sont et Bey. La maison de la princesse Aïza deviendra, sous l'occupation coloniale, l'archevêché d'Alger. Les traces de la pierre, plus tenaces que celle de sa locataire, subsistent dans de nombreux ouvrages. Dans *Aujourd'hui des monuments musulmans du Maghreb*.

Victor Piquet note que la demeure aurait été construite "dans le premier Bey par un certain Redjel, qui fut bey de Constantine". G. Hequet la mentionne dans *Alger* pour "ses arcaïques aujourd'hui, ses faïences, ses boiseries". Ex-

quisisses de "la vieille cité barbaresque" dont les élites s'égarèrent dans les écrits de Ranséau *Sur les parcs d'Alger* (1937) ou de Lucienne Favre dans ses deux ouvrages sur une *Casbah* peuplée d'ombres successives plus plébiscitées. Ombres de "filles soumissives, ingénues et surprenantes, (...) Messaouda... Malika... Doudja... Zakia... Sans parler des plus saintes puisqu'elles se retirèrent pas le bébé Dieu... Hindia-la-Bleude... Bonah-qui-voient-dy-Hora". Entre la Casbah de la princesse Aïza et celle de Doudja et les autres, la réécriture du présent colonial. De l'ordre de ce passé qui active les parcs pour focaliser sur l'espèce étonnante: "Une femme de ménage trahit n'est jamais une domestique stylée mais en revanche elle a un style, dans la façon de draper sur elle le moindre scapson, un rythme dans les gestes, une noblesse dans les mouvements...". Dans les mille ans d'Alger, "la troupe des Fatma"; car dans l'Alger de Lucienne Favre, dans l'Alger coloniale, "Fatma descend chaque matin de sa Casbah natale pour prendre son service chez des bourgeois français". En chemin, elles courent d'ancestrales rêveries, des haïkes tenaces, des vengeances en projet, qu'elles affèrent au fil du vent.

Retour au temps des princesses de être sur et précis, plus le souvenir d'une autre dame d'Alger dont la générosité lui vint, du moins jusqu'à la seconde prise de la ville en 1830. Antérieure et postérieure. Souvenir accité dans la pierre de Jaha *Benayyada* (la mosquée de

« Fou, ce personnage qui traverse nos films ? Ou mi-fou, comme il est nommé dès qu'il passe de l'écran à la critique ? Mi-fou, affublé d'une moitié qui lui ressemble comme un frère dans le sens commun : poète, prophète, possédé, visionnaire. Toujours marginal et marginalisé. »

Mouny Berrah
Double-Jeu. Images du fou dans le film algérien. 1978

« Elle savait détecter la capacité d'un film à rendre compte des problèmes qui travaillent en profondeur une société sans renoncer à la vocation première de toute œuvre d'art : la quête esthétique. »

Préface de Naget Khadda

Résumé

Cette anthologie des écrits de Mouny Berrah (1945-2000), la plus importante critique de cinéma en Algérie, regroupe pour la première fois ses articles, analyses théoriques et les entretiens qu'elle a menés pendant plusieurs décennies sur la télévision et le cinéma algérien, maghrébin, arabe et mondial. Cet ouvrage tend à faire entendre sa voix singulière et à considérer l'importance du travail colossal qu'elle a mené.

Sociologue de formation, sa cinéphilie est indissociable de sa fréquentation assidue de la Cinémathèque algérienne dès les années 1960. Son nom est lié aux *Deux écrans*, revue algérienne de cinéma et de télévision (1978-1986) dont elle était corédactrice en chef avec Abdou B. En prêtant attention aussi bien aux sujets traités, aux contextes de production, aux pratiques sociales, qu'à la forme choisie par les cinéastes, elle suivait de près et analysait les mutations en cours dans le cinéma.

Elle a mené des entretiens – tous reproduits ici - avec les plus grands cinéastes algériens notamment Ahmed Lalle, Azeddine Meddour, Mohamed Ifticène, Tayeb Louhichi, Ali Ghalem ou Merzak Allouache, mais aussi internationaux comme l'égyptien Youssef Chahine et l'irakien Kacem Hawal, tout comme avec un jeune cinéaste amateur des quartiers d'Alger Hamid Benamra.

La particularité de son approche de critique réside dans cette attention à ne pas s'enfermer dans une cinéphilie « élitiste ». Dans ses écrits, elle va donner une place particulière aux technicien.ne.s, comme la scénographe Liliane el Hachemi ou encore le monteur Rachid Benallal, le chef opérateur Youcet Sarhaoui, l'ingénieur du son Kamel Mekesser. Elle ouvre ses rubriques aux autres arts (musique symphonique, théâtre, arts visuels, littérature, etc), ce qui lui permet d'aborder le cinéma autrement, comme pour ce brillant entretien croisé sur l'image coloniale entre un calligraphe et un cinéaste. Dans ses entretiens, ses articles tout comme ses notes d'humeur, elle défend une vision féministe du cinéma, comme en témoigne l'émouvant entretien avec l'actrice libanaise Yasmine Khlaf (actrice de *Nahla*, film que Mouny Berrah a elle-même co-écrit avec Farouk Beloufa) ou la puissance de ses écrits sur le cinéma de Assia Djebar. Et c'est en sociologue qu'elle mène de nombreuses analyses sur la télévision, de Dallas aux émissions algériennes.

En plus de ses articles aux *Deux écrans*, ce recueil de textes propose aussi un aperçu de ses écrits sur la culture et la politique parus dans d'autres périodiques algériens, ainsi que des textes inédits, écrits aux États-Unis. Une autre revue a été particulièrement importante dans la carrière de Mouny Berrah : *Cinemaction* créé par Guy Hennebelle et Monique Martineau, en France. Elle contribuera à différents numéros sur le cinéma au féminin, le cinéma maghrébin, ou sur le cinéma d'avant-garde, entre autres.

Son style d'écriture direct, enjoué et précis témoigne aussi de son intérêt sincère et indéniable pour le public. Elle partageait régulièrement avec les lecteurs les recensions des livres et revues reçus à la rédaction, de l'étranger. Et elle animait une rubrique géniale intitulée « carnet mouchard », où durant une semaine elle regardait la télévision avec un téléspectateur lambda et rendait compte de leurs échanges.

La dimension « populaire » du travail de Mouny Berrah est importante. Elle nous montre ce qu'a été l'Algérie à un instant T : les programmes qui réunissaient les familles algériennes derrière leurs écrans, les polémiques de l'époque, les débats qui animaient la société, la place de la culture dans les revues et journaux ... Les souvenirs d'une génération dont l'enthousiasme et l'énergie est palpable dans chaque texte et qu'il est bon de se rappeler.

Biographie

Mouny Berrah est née en 1945 à Sough el Ghazlane en Algérie. Après avoir suivi des études de sociologie à Paris et Montréal, elle s'engage dans une carrière journalistique en Algérie. Elle a contribué à de nombreux journaux et ouvrages collectifs entre 1977 et 2000. Corédactrice en chef de la revue de cinéma et de télévision *Les 2 Écrans*, elle a également travaillé en tant que scénariste, essayiste et programmatrice en Algérie, en France et aux États-Unis, où elle a vécu jusqu'en 2000.

Extrait ¹

« A priori, le cinéma arabe féminin naît autour de ce qui pourrait constituer, d'un point de vue féministe, un paradoxe. Dans la majorité des films, le point de vue n'est pas spécifiquement féminin.

Profondément enracinés dans le politique, essentiellement documentaires, ils renversent les données du problème de la femme arabe, telles qu'elles sont perçues et formulées de l'extérieur des sociétés arabes. Plus que de remettre sur ses pieds une approche, ils la décentrent. Des thèmes retenus, il ressort que la question des femmes ne peut être posée qu'en termes de transformations sociales.

Ces films sont-ils l'expression d'un choix assumé par les réalisatrices ou constituent-ils les seuls produits possibles pour des femmes ? La question se justifie puisque certains thèmes se fondent ou se nuancent autour de la recherche et de la mise en valeur de la lutte des femmes à travers celles de leurs sociétés.

Ainsi, *Fatma 75*, de Selma Bacchar, retrouve, à travers l'exposé d'une étudiante, les grandes figures féminines de l'histoire tunisienne. *L'Heure de la libération* a sonné, de la réalisatrice libanaise Heiny Srour, analyse les bouleversements intervenus à Oman et leur impact particulier sur la condition des femmes. Nous avons parlé avec..., de l'Algérienne Dalida Kadri, ne met en scène que des femmes radicalement engagées dans la bataille fondamentale que constitue l'application de la révolution agraire. Ce documentaire, intéressant à plus d'un titre, hésite sans arrêt entre la tentation féministe et sa justification politique. Film-alibi en quelque sorte, il est bridé, tenu enfermé dans un schéma d'analyse politique rigoureux, immédiatement contredit par l'image. Cet univers de femmes, composé des membres d'une coopérative agricole et d'étudiantes volontaires, se donne comme le lieu d'un enfermement redoublé : la traditionnelle séparation des sexes dans la société est accentuée par l'avant-gardisme et l'isolement de cette expérience unique. »

Un paradoxe, le cinéma arabe féminin,
Cinémaction n°9, 1979.

Extrait ²

« Que ses protagonistes le désignent, que le public l'identifie ou qu'il se donne comme tel, le fou est là dans le film algérien. Le fou ou son image. Figure encore marquée par le mythe, mi-devin, mi-prophète, toujours symbolique, il cristallise le double regard du visionnaire sur le monde, de son entourage sur lui.

Il est le discours manifeste, toujours apparemment maîtrisé, de la folie sur la norme, du réalisateur sur la folie, sur ce qu'elle peut faire faire ou faire dire.

Mais, le fou reste ce qui ne se dit pas. Ce que dire ne laisse pas entendre, le discours redoublé par cette médiation au réel que constitue l'idéologie. Il reste ce qu'il dissimule, ce que montrer ne laisse pas voir, le regard, redoublé par cette médiation au réel, que constitue la caméra.

Fou, ce personnage qui traverse nos films ? Ou mi-fou, comme il est nommé dès qu'il passe de l'écran à la critique ? Mi-fou, affublé d'une moitié qui lui ressemble comme un frère dans le sens commun : poète, prophète, possédé, visionnaire. Toujours marginal et marginalisé.

Dans *Tahia ya Didou* de Zinet, le tenant-lieu de fou se donne comme possédé. Son rôle ? Voir. Désigner pour nous l'insolite d'une situation, ponctuer son anachronisme et pourquoi pas son humour. Il est l'œil, comme le complément de Mohamed, devenu aveugle à la suite des tortures.

Dans *Hizzia* de Hazourli, il sait et désigne l'événement, le personnage ou le lieu par lequel quelque chose arrive. Il est le destin, fou d'autre chose que d'amour ou de douleur, rôle dévolu au héros.

Dans *L'Héritage* de Bouamari, traumatisé de guerre, il dit le passé au présent. Il dit la situation du colonisé dans la langue du colonisateur. Sa parole est redoublée par son statut. Instituteur, il est à la fois le lieu d'une prise de conscience et d'un savoir falsifié. Or, ce qu'il ne dit pas, il le désigne par sa présence, lors de la reconstruction du marabout, lors des manœuvres des propriétaires fonciers. Sa guérison et le dénouement interviennent lorsqu'il retrouve l'usage de la langue maternelle. Il est le symbole. Comme une partie du prix payé pour la libération, comme le complément du chef de camp occupé aux tâches de reconstruction.

Dans *Chronique des années de braise* de Hamina, prophète et visionnaire, il guide, ceux qui dans le film se sont perdus, le spectateur et ses protagonistes sur la triple voie de la vérité, de la conscience, nationale et de la tradition orale. Il est la conscience, totale, comme la cristallisation de la noblesse répartie entre les personnages positifs du film.

Le fou traverse l'histoire en contre-point, à partir de lieux qui lui sont propres, investis de connotations étranges, inhabituelles ou sacrilèges. Le lieu fait partie intégrante du fou. »

Double jeu, images du fou dans le cinéma algérien, Les 2 Écrans n°1, 1978.

Extrait³

ASSIA DJEBAR EN QUESTIONS

Construit sur le mode musical, articulé à la fois sur le documentaire et la fiction symbolique, La Nouba se dérobe en tant que film pour se donner à voir d'abord comme recherche. Quelle conception du cinéma sous-tend le film?

La structure musicale de la nouba, de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* a visé délibérément à une unité propre par mouvement rythmique (il y en a 5 d'à peu près 20 minutes chacun), et une unité d'ensemble, n'empêchant pas la dissociation des parties.

C'est pourquoi je souhaite une rediffusion de *La Nouba*, en télévision, avec, chaque jour, la diffusion d'un mouvement, sur cinq jours. Avec, si possible, une double diffusion du mouvement, en version arabe et version française. Pour la deuxième du jour, le public arabophone, devant la version française, pourrait couper le son ; et vice-versa.

En ce sens, et parce que *La Nouba* se laisse bien appréhender par fractionnement (en courant le risque d'en manquer une partie, de laisser échapper l'unité d'ensemble), *La Nouba* est bien une œuvre audiovisuelle de télévision. Qu'est-ce que, à mes yeux, « une œuvre de télévision » ? Un jeu de miroir, ou plutôt, une discipline du regard face au miroir. Regarder au moins vingt minutes la télé une fois par jour (en dehors des émissions en direct : direct politique, sportif, car le direct, oui, c'est l'aventure), regarder la télé ce devrait être se regarder, s'interroger, chercher comment se regarder d'une façon neuve, comment se découvrir avec le premier regard... Et non pas, surtout pas, le spectacle aliénant, anesthésiant, de la « série » de fiction, sur les univers des autres : série plus ou moins bien faite, mais

toujours mensongère, et sur un univers autre qui est toujours schématisé, déformé, vidé de tout contenu réel.

La Zerda s'apparente à La Nouba par son titre, le travail effectué sur la bande-son et sa référence constante à l'univers féminin. En quels termes avez-vous pensé cette continuité ?

Ce second film marque aussi mon bonheur mais défini ici par mon installation physique dans la langue arabe, ou plutôt dans le chant de la langue arabe. J'insiste aussi pour dire que le travail visuel est pour 50% de l'ensemble. « Privilégier » le son, cela veut dire le mettre à égalité avec la présence des images. D'où l'importance aussi de celles-ci. Une heure de film, dans laquelle 40 minutes de plans sélectionnés sur quelques dix heures d'archives et donc dix autres films possibles. La sélection à deux - par Malek Alloula et moi - a obéi à un premier critère : recherche d'une vérité historique apparaissant d'emblée visuellement. Mais un second critère a été tout aussi impératif : la beauté visuelle du cadrage, des personnages ou du mouvement ; la beauté visuelle, malgré ou en dépit du regard premier, à savoir la visée ethnographique colonialiste. Les vingt minutes de recherche d'images pour les chants : à partir d'images immobiles sur les personnages ou sur les sujets occultés, j'ai rétabli, par mes propres mouvements d'appareils, en partie, l'autonomie dynamique d'un tournage. En somme, un tournage cinquante ans après... ce n'est qu'après ce travail visuel que je suis passée à la phase bande-son. Mon travail s'est fait sur trois points :

- Réveiller des voix : voix anonymes de poésie populaire, avec une adaptation et une utilisation volontairement par lambeaux, lambeaux de la mémoire du XIX^{ème} siècle,

- Ré-imaginer des voix pseudo-fictionnelles, exemple le leitmotiv de la misère :
on vit,
on survit,
On nous photographie
le ventre vide et les pieds nus,
pour leurs belles dames et leurs beaux messieurs.
Le côté, jugé agressif de ces voix ne se justifie, cinquante ans après, que par ce côté ritournelle et refrain dérisoire...

- Enfin, j'ai essayé de laisser libre cours à l'inspiration d'un authentique créateur de musique Ahmed Essyad qui a l'avantage à mes yeux, d'avoir comme nous tous, la mémoire immergée dans le legs populaire et de pouvoir affirmer sa créativité personnelle à partir de cette matière première, une démarche justement non folklorisante.

En ce sens, *La Zerda* et *Les Chants de l'oubli* se situent à la fois dans une optique « histoire et cinéma » et « musique et cinéma », qui est la mienne depuis le départ. (Je rappelle que *La Nouba* est dédié à Béla Bartok).

La Zerda est un film qui invoque avant tout l'unité du Maghreb, qui en recherche, à l'image et au son, l'identité présente : et cela en s'appuyant sur le fonds musical.

Assia Djebar, vous êtes romancière. Pourquoi vous dérober à la fiction ?

Qu'est-ce que la fiction sinon le mensonge ? Pour moi, d'une certaine façon la fiction « pue ».

Écrire un film de fiction pour « plaire » à un public ? Quel public ? Et comment plaire ? Certainement pas en se fardant ou en fardant la réalité, en aguichant, en faisant appel au sentiment...

Malgré ces refus, je suis prête à tourner sans doute un film dit de fiction pour l'aventure que représente « travailler avec des comédiens » à l'image et au son. C'est une aventure noble, c'est un objectif artistique auquel je peux croire. Je le ferai en partant de l'acquis (réflexion sur mon rapport avec notre réel) que me donnent actuellement ces deux films dits documentaires.

Entretien réalisé par Mouny Berrah.
« *Assia Djebar en questions* », *Les 2 Ecrans* n°49 (1982).



BLINKBLANK

La revue du film d'animation

NUMÉRO 14
AUTOMNE/HIVER 2026

Sommaire indicatif :

DOSSIER : VILLE / CAMPAGNE

RENCONTRE : MONIQUE RENAULT

PASSÉ PRÉSENT

Les Minions, entretien avec Pierre Coffin
Les différentes adaptations du manga *Ghost in The Shell*

FILMS & SÉRIES

Actualités des courts, longs et séries.

EN CHANTIER

Night Tram de Michaela Pavlátová
Kindred Spirits de Tomm Moore

FABRIQUE DE L'ANIMATION

Un métier : directrice de la photo en stop motion
Le cirque suspendu
Portfolio : *The Mystery Woman* de Aurélie Pollet

ÉCHOS

Le rendez-vous de Michel Chion
Voix Off
L'actualité des expositions et de l'édition

www.revue-blinkblank.com

19,5x24,7 cm à la française
160 pages illustrées quadri
couverture souple
isbn 978-2-493524-19-5
parution : 14 octobre 2026
prix de vente public 20€TTC

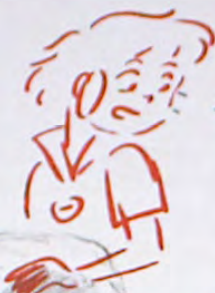


9 782493 524195

Points-clés

- revue semestrielle de référence sur le film d'animation créée en 2020
- coédition WARM, NEF Animation et la Cinémathèque québécoise
- pour celles et ceux qui aiment le film d'animation et souhaitent en approfondir la connaissance
- les numéros parus sont disponibles (sauf le n°1)

DE 3/4, C'EST
COMPLÈTE.
PAR LA FABRIQUE
DE L'ANIMATION



! UN PAIN
NOUVEAU!

LES AXES
D'ORIENTATION
SONT !

ON IMAGINE UN TRAIT
TRÈS ÉTRANGE LES YEUX
DU PERSONNAGE ET
LE CENTRE D'INTÉRÊT.

MR
1729
WEST
AND
HAIN



112





La Fabrique de l'animation

L'activité de directrice de l'animation évoquée par Joanna Lurie, le récit d'apprentissage de Joanna Quinn, les images de *Sentinelle*, de la jeune et prometteuse Vaiana Gauthier, s'offrent comme autant d'éclairages sur les chemins de la création.



Niki Lindroth von Bahr

Sa façon de ciseler chacune de ses fables contemporaines en marionnettes les rend inoubliables. La réalisatrice suédoise est venue se raconter pendant le festival Travelling de Rennes. Depuis, *Terminal*, son nouveau film est en phase d'achèvement. Retour sur son parcours.



Fille de l'eau
Sandra Desmazières

COMME UN FLEUVE (IN)TRANQUILLE



Des femmes âgées se rhabillent sous un ciel rougeoyant, après une journée passée à pêcher en apnée. Leurs corps nus sont marqués par le temps, leurs gestes sont lents. Elles ne parlent pas, mais il y a entre elles une complicité évidente. La scène est d'une infinie douceur, bercée par une mélodie aérienne qui se mêle au chuchotement serein des vagues. Au milieu des pêcheuses, une femme se détache, celle qui porte un anneau de jade autour du cou. On la retrouve un peu plus tard, petite silhouette frêle au milieu des dunes, qui gravit l'escalier menant à sa maison. Là, le regard rivé sur le lointain, elle laisse affluer les souvenirs et re-

site ce que l'on devine être les moments marquants de son existence, une journée de pêche en compagnie de sa mère. La musique qui accompagne un premier baiser, un geste libérateur face à l'injustice. Imitant le mouvement spontané de l'esprit, qui navigue d'une brève de mémoire à une autre, le récit s'attache aux événements importants mais aussi aux choses simples qui font une vie et la remplissent.

Dans le prolongement de son film précédent *Comme un fleuve* (2021), Sandra Desmazières s'intéresse au temps long, celui qui passe sur les lieux et les gens, transformant à la fois les paysages, les physio-

nomies et les aspirations. Elle s'entretient avec son héroïne Mia durant toute la durée du film, à l'âge de la vie. Actuellement, le monde a changé, les usages, le littoral est marqué par l'industrialisation, la pollution a envahi l'océan. Les êtres chers comme les oiseaux, les coquillages se font plus rares. Les plus précieuses se sont évanouies. Leur souvenir, pourtant, est doux et reconfortant. Malgré les vents du sort, et un désir de maternité jamais comblé, et la vie si pleine et profonde, depuis sans métrerie ni matérialisme, mais au contraire avec une tendresse poétique, à l'image du lien - passant - qui unit les deux époux.

Pour accompagner ce récit tout en creux et en pointillés, la réalisatrice a fait le choix d'une animation vibrante caractérisée par de très beaux effets de transition et de très belles métaphores marines. Ici, c'est un banc de poissons frétilants qui envahit l'écran et nous conduit au souvenir suivant. Là, ce sont des algues qui semblent des cheveux agités par le vent. Souvent, la frontière se brouille entre la surface et les profondeurs, comme si les deux en venaient à se confondre. Les couleurs, appliquées à la main, au crayon et au pastel gras aquarellables, offrent au-delà de la beauté des camaïeux flamboyants du coucher de soleil

ou des herbes verdoyantes sur les dunes dorées, un effet de matière qui rend chaque scène plus expressive encore. Un soin tout particulier est évidemment apporté aux mille et une nuances de l'eau, cocon protecteur dans lequel semble parfois se réfugier le personnage, mais aussi caisse de résonance à sa propre douleur. L'enfant tant espéré se change ainsi en multiples petits poissons insaisissables, tandis que la mer habituellement protectrice se transforme soudain en prison oppressante, peuplée de femmes enceintes menaçantes, aux formes démesurées. Une rencontre apaisée avec une baleine

vient également ponctuer le parcours de Mia, et ce qui se joue entre elles tient autant du respect que de la reconnaissance mutuelle en tant qu'êtres semblablement touchés par la perte, et qui surmontent leur blessure pour continuer d'avancer. Car c'est aussi cela que raconte le film : comment une vie se construit envers et contre tout, avec sa palette d'émotions qui ne sont pas toutes heureuses, mais qui constituent, en s'additionnant, le sentiment d'avoir été pleinement vivant.

Marie-Paoline Mollaret

Fille de l'eau, Sandra Desmazières, 2022, France, 115 min
<https://www.commefunfleuve.com>



REVUE DE PRESSE (EXTRAITS) :

« *To blink*, en français, c'est cligner de l'œil, et *blank* c'est un vide, un blanc, dans le son ou l'image... D'où le titre de ce célèbre court métrage de Norman McLaren, *Blinkity Blank* (1955), qui jouait sur le temps de perception le plus bref de l'œil, cinq minutes de graffitis contrôlés sur pellicule - où un Truffaut en transe vit « toute la fantaisie de Giraudoux, la maîtrise d'Hitchcock et l'imagination de Cocteau » ! Ce petit bijou a inspiré le titre de cette nouvelle revue entièrement consacrée au cinéma d'animation. (...) **L'ensemble est vraiment remarquable et devrait vite s'imposer comme indispensable aux cinéphiles en général étant donné l'importance qu'a pris l'animation dans le 7^e art. »**

Bernard Génin, Positif n°711, 2020

« Rétrospectivement, il est remarquable de constater que cette revue a trouvé sa cohérence dès son premier numéro qui imposait un chemin de fer précis entre un gros dossier thématique, des entretiens avec les réalisateurs qui signaient les films d'animation les plus importants du moment, des analyses de films récents, la découverte d'un métier de l'animation, des longs métrages qui ne sont pas encore terminés, une réflexion exclusive de Michael Dudok de Wit en philosophe des images et Michel Chion en analyste passionné de la fabrication du son dans le cinéma d'animation mainstream. Voilà déjà **un programme ambitieux à la hauteur de l'effervescence de la production contemporaine du cinéma d'animation dans sa large diversité d'esthétiques et de récits. (...)** »

Cédric Lépine, Médiapart, 2021

« Riche, variée, *Blink Blank* propose une approche très dynamique du cinéma d'animation – des auteurs les plus connus aux plus originaux –, nous faisant découvrir, avec une grande joie avouons-le, des univers plastiques, des formes de narration puissantes, vives, nécessaires. On y découvre une actualité plurielle en même temps que des pratiques, emportés par **une revue qui est tout à la fois généraliste, informative, didactique, militante aussi, en ne renonçant pas à un discours savant et informé.** Après l'avoir lue, on est surtout pris par des envies de cinéma, poussés par le désir de découvrir et de se plonger dans des univers très variés qui nous rappellent l'importance et la nécessité d'une forme de cinéma propre, d'un discours qui réarticule nos imaginaires et nos mémoires, les stimule, les incarne autrement, leur offre une voix puissante ! »

Hugo Pradelle, Ent'revues, 2021

Isao Takahata

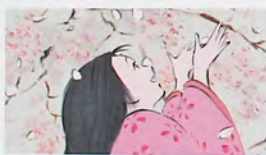


Illustration originale de Yôichi Kotabe pour une édition vidéo de la série Heidi

Le Conte de la princesse Kaguya, 2013



Isao Takahata au studio d'animation de Tôei, durant la production de La Grande Aventure de Hôls, prince du Soleil, 1968

Une exposition consacrée à Isao Takahata – *Isao Takahata - Pionnier du dessin animé contemporain, de l'après-guerre au Studio Ghibli* – créée à Tokyo, passée par Paris et proposée à Lausanne dans une configuration plus ample nous donne l'occasion de porter quelques éclairages et témoignages inédits en français sur ce maître de l'animation.

14

ITINÉRAIRE D'UN INVENTEUR



Layout de Kiki la petite peste, 1981

Anne, la maison aux pigeons verts, 1979

Peu de réalisateurs auront marqué l'art de l'animation d'une empreinte aussi profonde et durable que Isao Takahata. Dans les registres du long métrage et de la série animée, les innovations formelles dont il a été l'initiateur durant un demi-siècle restent sans équivalent. En 1968, avec *La Grande Aventure de Hôls, prince du Soleil*, il fait entrer le long métrage animé dans la modernité du cinéma. Faisant sienne la leçon de Paul Grimault et de *La Bergère et le Ramoneur* (1952), Takahata pose, dès ce premier film – où il s'attache à la cohérence spatiale de la mise en scène et à la profondeur psychologique de ses personnages – les bases d'un réalisme animé dont il n'aura de cesse de repousser l'horizon. Le film scelle également le compagnonnage d'une vie avec des animateurs de génie tels Yasuo Ôtsuka, Yôichi Kotabe et Hayao Miyazaki, avec lequel il fondera quelques années plus tard le célèbre Studio Ghibli.

Si Takahata a transformé le langage du dessin animé japonais de l'après-guerre, l'arrachant aux conventions du *cartoon* comme au style disneyen pour affirmer sa capacité à révéler le réel, la figure humaine, la beauté du quotidien – et, partant, sa dimension sociale, politique et poétique – il a fait de chaque réalisation une étape décisive sur cette voie. Avec *Hidri* (1974), première de ses trois séries adaptées de récits littéraires occidentaux pour la jeunesse, il révolutionne la production télévisée en atteignant un réalisme psychologique tel que plusieurs générations de spectateurs,

15

Allah n'est pas obligé
Zaven Najjar

L'HUMANITÉ EN BERNE



Zaven Najjar, à qui l'on doit notamment le très beau court métrage *Un obus partout* (2017), et qui a par ailleurs assuré la direction artistique de *La Sirène de Sepideh Farsi* en 2023, adapte le roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, prix Renaudot et Goncourt des lycéens en 2000. Le livre donne la parole à Birahima, jeune garçon ivoirien qui raconte à la première personne comment il est devenu enfant-soldat pour survivre aux conflits armés d'Afrique de l'Ouest, du Libéria à la Sierra Leone.

Le film conserve cette dimension orale, et c'est donc le jeune héros qui commente, en voix off, les événements auxquels il a été mêlé. Il le fait dans un langage fleuri, peu habituel au cinéma comme en littérature, où se mêlent bravacherie, insolence et ingénuité. Birahima parle depuis le territoire de l'enfance, mais une enfance meurtrie, contrainte à grandir trop vite, et cherchant à se distancier des horreurs qu'elle rencontre. Car derrière les termes familiers qu'il emploie, et ses tournures de phrases parfois

alambiquées, émerge un discours au vitriol sur les réalités politiques et géopolitiques de la région, et sur ceux qui, dans les pays dits occidentaux, laissent faire – ou y trouvent leur intérêt. Le spectre du post-colonialisme est partout, notamment dans les mines de diamants du Libéria, enjeu crucial de la guerre civile.

Mais c'est envers les chefs de guerre qui s'autoproclament « grands libérateurs » que l'ironie est la plus cruelle. L'enfant regarde en effet le monde avec des yeux faussement naïfs, et se félicite par exemple du fait que son colonel est bien nourri alors que le reste du pays souffre de la famine. Plus tard, faisant l'oraison funèbre (déchirante bien qu'en apparence dénuée d'émotion) de l'un de ses compagnons d'armes, il explique que sa dépouille ayant été laissée aux vautours, ses derniers vont faire un festin – tandis qu'eux-mêmes meurent de faim. Difficile, sans doute, de trouver un plus haut degré d'humour noir, qui ne peut d'ailleurs contrebalancer la dimension insupportable de la situation.



Dans cette épopée asphyxiante, Birahima est donc notre guide. Il dédramatise ce qu'il observe à chaque étape de son voyage, même le plus insupportable, et décrypte le contexte géopolitique qui est à l'œuvre. Sa voix est celle de la conscience du monde, qui relève l'hypocrisie grossière des dirigeants et le cercle vicieux d'une violence qui ne cesse de s'auto-alimenter. L'imagerie d'une guerre prétendument noble et héroïque est posée à la moulinette de la réalité, celle du chaos généralisé, de la déshumanisation brutale, d'une absence totale de sens. Ceux qui y prennent

À propos de ce film, voir aussi *Amélie Galle, 100 ans après la guerre*, entretiens avec Zaven Najjar, Babel Bleu n° 7, printemps 2023.



part le font par instinct de survie, et changent de camp à la première occasion, dans l'espoir d'être mieux nourris, ou juste moins mal traités. Ceux qui dirigent dissimulent leur intérêt purement personnel derrière des discours vagues et creux qui exhalent surtout la haine du camp d'en face. Le film se construit ainsi comme une errance parfois hallucinée (la drogue est la meilleure amie de l'enfant-soldat, qu'elle aide à tenir face à l'enfer de la guerre, quitte à achever le processus de dissociation émotionnelle) dans une partie du monde où l'humanité semble en berne.

Zaven Najjar ne cherche jamais à édulcorer le récit d'origine, aussi les moments de répit comme les

motifs de réjouissance sont rares. C'est par le langage visuel qu'il s'empare de l'histoire et la transpose dans son univers. Restant fidèle à son style et surtout à sa palette graphique, il prend le contre-pied de ce que l'on pourrait attendre quand il s'agit d'évoquer une succession d'atrocités et propose un univers très coloré, dans lequel les vêtements des personnages sont des aplats de couleurs vives et flashy, les routes s'embranchent de tons rouges et orangés, la végétation se décline dans toutes les teintes possibles et imaginables de vert. Cette gamme chromatique crée une dynamique



entre la sensation constante d'étouffement ressentie par le personnage comme par le spectateur, et le besoin de dépasser la terreur et la sauvagerie environnantes.

Même en pleine guerre, la vie reprend le dessus, avec ses besoins primaires, les personnages ont faim (c'est là un motif récurrent du

52

53



**REVUE DE RÉFÉRENCE
INDISPENSABLE
AUX ÉTUDIANTS,
PROFESSIONNELS
ET AMATEURS DE
L'ANIMATION**

Parlez-en à vos partenaires :
écoles de cinéma, CDI,
conseillers pédagogiques,
bibliothèques, salles de cinéma,
associations et festivals...

www.revue-blinkblank.com

BLINK BLANK#10



9 1782493 1524119



BLINK BLANK#5



9 1782956 1832591



BLINK BLANK#9



9 1782493 1524102



BLINK BLANK#4



9 1782956 1832560



BLINK BLANK#13



9 1782493 1524171



BLINK BLANK#8



9 1782493 1524072



BLINK BLANK#3



9 1782956 1832539



BLINK BLANK#12



9 1782493 1524140



BLINK BLANK#7



9 1782493 1524065



BLINK BLANK#2



9 1782956 1832522



BLINK BLANK#11



9 1782493 1524126



BLINK BLANK#6

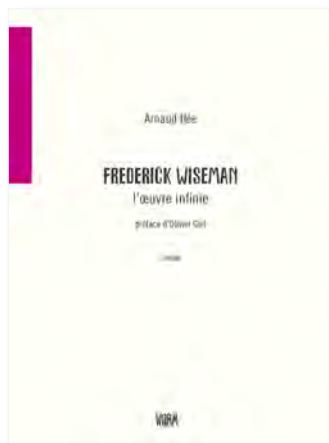


9 1782493 1524027



**BLINK BLANK#1
ÉPUISÉ**





14x19 cm à la française
304 pages dont cahier quadri
isbn 978-2-493524-20-1
parution : 17 novembre 2026
prix de vente public 24€TTC



FREDERICK WISEMAN

l'œuvre infinie

Arnaud Hée
préface d'Olivier Giel

Une approche du cinéma de Frederick Wiseman

Ce livre a pour ambition d'aborder l'œuvre du cinéaste Frederick Wiseman, comme un seul et même long film de plus de 118 heures. Pour l'approcher, l'auteur développe son propos sous la forme de courts essais ouverts par un mot générique. *Essai* au sens d'essayer : voir où ce mot nous mène en le mettant au contact de la filmographie.

Introduction

1/ Espace-temps

Cartographie
Histoire
Zoologie

2/ Raison

Démocratie
Dieu

3/ Faire - entretiens

Tournage
Montage

4/ Frictions

Fiction
Mise en abîme
Romanesque
Spectacle

5/ Réceptions

Pourquoi
Sujet
Drôle
Durée
Fair

Filmographie

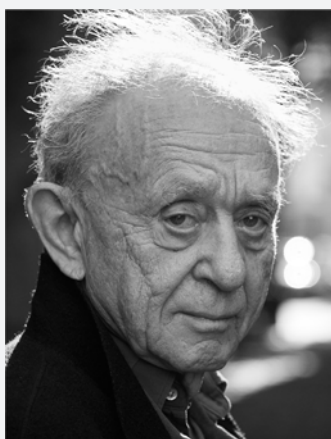
Points-clés

- l'œuvre cinématographique de Frederick Wiseman abordée comme un seul film de 118 heures
- une figure majeure du cinéma documentaire
- le regard d'un passeur
- des entretiens inédits avec Wiseman et des témoignages de cinéastes, écrivains, spectateurs...

Le regard d'un programmeur, avec la participation de Frederick Wiseman

L'auteur du livre a préparé et accompagné pendant 3 ans l'événement « Frederick Wiseman, nos humanités », rétrospective intégrale de l'œuvre de Frederick Wiseman, à l'occasion de la restauration de 33 de ses films. C'est donc d'abord en qualité de programmeur ayant visionné et accompagné l'ensemble de la filmographie de Wiseman qu'il s'est lancé dans l'écriture de ce livre. L'ouvrage est ainsi nourri des réflexions critiques de l'auteur, des propos des personnes qui ont présenté les films en salle (Lauren Collins, Lætitia Mikles, Maylis de Kerangal, Simon Lehingue, Florence Seyvos, Linda de Zitter, Claire Simon, Nicolas Philibert, Nathalie Boutefeu, Mikael Buch, Coraly Zahonero, Charlotte Garson et Nicolas Saada) et des réflexions nées des retours des spectateurs.

Deux entretiens inédits avec Frederick Wiseman permettent d'approcher sa méthode de travail (tournage et montage).



Le cinéma de Frederick Wiseman en bref

Cinéaste américain né en 1930 à Boston et mort en 2026 à Cambridge, **FREDERICK WISEMAN** est diplômé en droit en 1954 à la Yale Law School. Wiseman affirme dès son premier film documentaire, *Titicut Follies* en 1967, ses principes de base : l'absence d'interviews, de commentaire *off* et de musiques additionnelles. Le montage, qu'il effectue lui-même, est une étape importante du processus de création de ses films et dure en général 12 mois.

Il a réalisé **46 films documentaires qui composent un portrait mosaïque de la société contemporaine, des États-Unis, de la France et de leurs institutions**. Une véritable conscience du politique traverse cette œuvre essentielle que l'on peut sans aucun doute considérer comme « un seul et très long film qui durerait plus de 100 heures ».

Frederick Wiseman a également dirigé deux films de fiction *La Dernière Lettre* en 2002 et *Un couple* en 2022 ; il a aussi travaillé pour le théâtre.

Dès 1971 afin de se garantir une indépendance de création, il crée sa propre société de production et de distribution Zipporah Films. (source : Météore Films)

Distinctions

Frederick Wiseman a obtenu de nombreuses récompenses, parmi lesquelles figurent quatre Emmy, un Lion d'or pour l'ensemble de sa carrière au festival de Venise en 2014, ainsi qu'en 2016, un Oscar d'honneur de la part du Conseil des gouverneurs de l'académie des arts et des sciences du cinéma américain. En 2021, il reçoit de la SRF le Carrosse d'or pour l'ensemble de sa carrière lors du festival de Cannes.

Accès à la filmographie de Frederick Wiseman

En DVD : Intégrale Wiseman en 3 coffrets DVD chez Blaq Out (2016).

En VoD : sur [Universciné](#) notamment

En salles : Météores Films propose 39 films dans son exceptionnel [catalogue Wiseman](#).

Rétrospectives récentes

BPI Centre Georges-Pompidou à Paris, Le Cinématographe à Nantes, Festival de La Rochelle.

High School de Frederick Wiseman, au programme de Ma classe au cinéma (Lycéens et apprentis au cinéma) et de l'enseignement de spécialité de la classe de terminale.

« Adeptes du temps long, le documentariste américain aura ausculté toutes les strates de la société américaine à travers une plongée sans pareil dans ses institutions. Francophone et francophile, formé à la Sorbonne, il aura noué avec notre culture un lien profond et durable, qu'il aura également porté à l'écran. Il en résulte une œuvre majeure, source d'inspiration pour les générations à venir. »

CNC, février 2026



L'auteur - Arnaud Hée

ARNAUD HÉE est programmateur et critique de cinéma. Il est l'instigateur de la rétrospective "Frederick Wiseman, nos humanités" présentée en 2024/2025 au Centre Georges-Pompidou.

Programmation

Membre du comité de sélection du festival Cinéma du réel de 2010 à 2015

Membre du comité de sélection du festival Entrevues Belfort de 2015 à 2017

Programmateur pour La cinémathèque du documentaire à la Bpi depuis décembre 2017

Écriture sur le cinéma

Membre du comité de rédaction de la revue *Images documentaires* et de *Bref* ; rédacteur pour la revue *Etudes* de 2012 à 2019 ; membre du comité de rédaction et rédacteur pour la revue en ligne *critikat.com* de 2007 à 2016.

Éducation au cinéma, enseignement, transmission

Auteur de livrets pédagogiques, intervenant et formateur pour différents réseaux d'éducation à l'image dans le cadre de Lycéens et apprentis au cinéma, Collège au cinéma et École et cinéma. Animation d'ateliers de programmation pour l'Agence du court métrage, en milieux scolaire, extra-scolaire et pénitentiaire.

Enseignant à l'EHESS - séminaires Le cinéma en acte et Sur le documentaire, 2017-2024.

Chargé de cours à la Fémis, 2013-2017, département Analyse et culture cinématographique dirigé par Alain Bergala.

Conférences pour la Cinémathèque française, le Forum des images, modération de rencontres.

Déjà parus dans la collection CINÉMA



Cinéma d'animation, histoire(s) d'une exception française,
Pascal Vimenet, 2026. ISBN 978-2-493524-16-4



Alain Guiraudie, pour un réalisme utopique,
Clément Schneider, 2025. ISBN 978-2-493524-15-7



Répliques du nouveau cinéma argentin,
Nicolas Azalbert, 2025. ISBN 978-2-493524-13-3



Le cinéma de Jean-Louis Comolli,
Isabelle Le Corff et Antony Fiant (dir.), 2024. ISBN 978-2-493524-09-6



Ciné-Ukraine, histoire(s) d'indépendance,
Anthelme Vidaud, 2023. ISBN 978-2-493524-08-9



Enfances de cinéma,
Carole Desbarats, 2022. ISBN 978-2-493524-03-4



Les cinémas associatifs, un autre paysage des salles françaises, Lola
Devant et Mathilde Rolland, 2022. ISBN 978-2-493524-01-0



Denis Gheerbrant et la vie,
Antony Fiant et Isabelle Le Corff (dir.), 2022. ISBN 978-2-9568325-8-4



Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques, Benjamin
Thomas (dir.), 2021. ISBN 978-2-9568325-5-3



Lisandro Alonso, habiter la nature, rêver le cinéma,
Adrien-Gabriel Bouché, 2020. ISBN 978-2-9568325-1-5



Cinéastes autochtones, la souveraineté culturelle en action, Sophie
Gergaud, 2019. ISBN 978-2-9556739-8-0



Wang Bing, un geste documentaire de notre temps,
Antony Fiant, 2019. ISBN 978-2-9556739-7-3



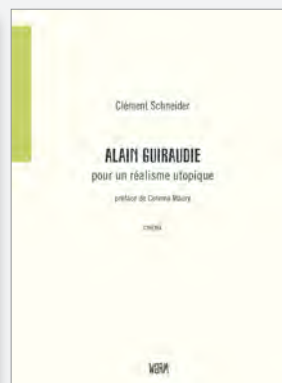
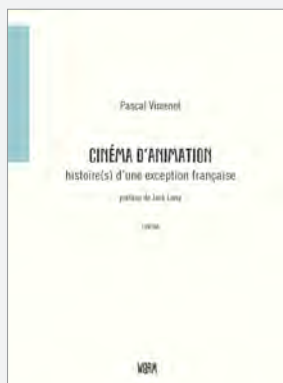
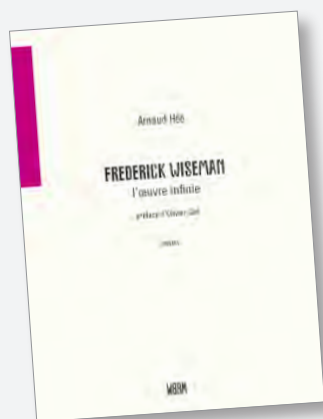
D'autres continents, mouvances du cinéma présent,
Jérôme Baron (dir.), 2018. ISBN 978-2-9556739-6-6

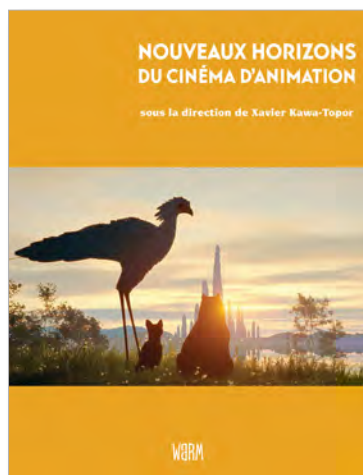


**Le Cinéma Utopia à Avignon de 1976 à 1994, une histoire de
militantisme culturel et politique,** Michaël Bourgatte, 2018.
ISBN 978-2-9556739-5-9



Le Trianon, un cinéma associatif en Mayenne,
Armelle Pain, 2016. ISBN 978-2-9556739-1-1





NOUVEAUX HORIZONS DU CINÉMA D'ANIMATION

sous la direction de Xavier Kawa-Topor

Comment l'animation, dans la diversité de ses formes et de ses pratiques, participe aujourd'hui à la redéfinition des régimes de l'image et des imaginaires cinématographiques.

Cet ouvrage collectif et illustré a pour objectif d'explorer certaines des transformations majeures qui affectent aujourd'hui le cinéma d'animation, tant sur le plan esthétique que technique, culturel et politique.

Il s'inscrit dans un contexte marqué par un renouvellement profond des pratiques de création, des imaginaires et des modes de circulation des œuvres.

L'animation contemporaine se situe en effet à la croisée de plusieurs dynamiques : développement des technologies numériques, circulation entre cinéma, arts visuels et cultures graphiques, émergence de nouvelles formes de diffusion (plateformes, web, réseaux sociaux), mais aussi retour au « fait main » revendiqué comme tel.

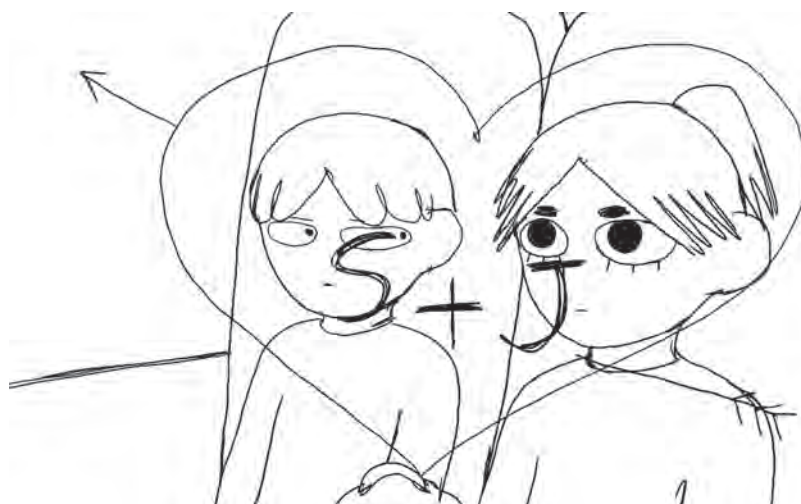
En partenariat avec NEF Animation.

16x21 cm à la française
160 pages quadri
couverture souple
isbn 978-2-493524-21-8
parution : novembre 2026
prix de vente public 20€ TTC



Points-clés

- regards sur les transformations de l'animation (modalités de création et de diffusion, sujets abordés...)
- études de cas à partir de films récents
- un beau livre, richement illustré - DA par Hartland Villa (Blink Blank)



Samuel, de Émilie Tronche

Sommaire indicatif

Introduction, par Xavier Kawa-Topor

Samuel, d'Émilie Tronche, par Stéphanie Cadoret

Flow, de Gints Zilbalodis, par Jean-Baptiste Massuet

Bataille, de Vergine Keaton, par Lætitia Mikles

Arco, d'Ugo Bienvenu, par Hervé Joubert-Laurencin

Les films de Charlie Belin, Marine Laclotte et Emilie Pigeard, par Cécile Noesser

Goldberg Variations, d'Ismaël Joffroy-Chandoutis, par Amélie Galli

Portrait de famille, de Lea Vidakovic, par Chloé Hofmann

La mort n'existe pas, de Félix Dufour-Laperrière, par Sébastien Denis

Les auteurs et autrices

Xavier Kawa-Topor, spécialiste du cinéma d'animation, délégué général de NEF Animation.

Stéphanie Cadoret, réalisatrice d'animation et performeuse audiovisuelle.

Sébastien Denis, professeur en études cinématographiques à Amiens.

Amélie Galli, chargée de programmation cinématographique au Centre Pompidou.

Chloé Hofmann travaille en histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne.

Hervé Joubert-Laurencin, professeur d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'université Paris Nanterre.

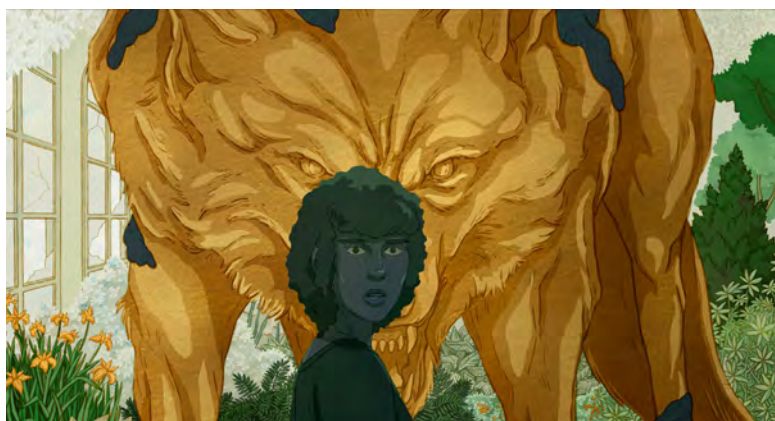
Jean-Baptiste Massuet, maître de conférences à Rennes.

Laetitia Mikles, réalisatrice, écrit pour les revues Positif et Blink Blank.

Cécile Noesser enseigne l'histoire de l'animation à l'ESAD d'Amiens.



Flow, de Gints Zilbalodis
Bataille, de Vergine Keaton
Arco, d'Ugo Bienvenu



Drôles d'oiseaux, de Charlie Belin
Swatted, d'Ismaël Joffroy-Chandoutis
Portrait de famille, de Lea Vidakovic
La mort n'existe pas, de Félix Dufour-Laperrière

Note d'intention

Plutôt que de proposer un panorama exhaustif, cet ouvrage adopte une approche fondée sur l'étude d'un ensemble de films récents - ou encore en projet - connus ou non du public, envisagés comme des cas exemplaires permettant de mettre en lumière certaines problématiques structurantes de la création actuelle. Chaque contribution prend ainsi pour point d'appui une œuvre précise et, dans la mesure du possible, est enrichie d'un entretien avec son auteur ou son autrice, afin d'ouvrir une réflexion plus large sur les mutations du médium.

Plusieurs contributions s'attachent ainsi à analyser des œuvres qui témoignent des transformations des régimes de diffusion et de réception des images animées. La série *Samuel* d'Émilie Tronche permet notamment d'interroger les formes contemporaines du récit intime et sériel dans un contexte marqué par la circulation des œuvres sur les plateformes numériques et les réseaux sociaux.

D'autres textes examinent les évolutions technologiques et esthétiques qui redéfinissent aujourd'hui les pratiques de l'animation. À partir de *Flow* de Gints Zilbalodis, il s'agit d'interroger l'émergence possible d'un nouveau modèle articulant image de synthèse, outils open, langage vidéoludique et nouvelles sensibilités écologiques.

L'ouvrage s'intéresse également à la manière dont l'animation se réapproprie certains imaginaires génériques. *Bataille* de Vergine Keaton offre l'occasion d'explorer les dialogues que l'animation contemporaine peut entretenir avec l'histoire de l'art et les arts visuels, notamment à travers les pratiques de réemploi et de citation iconographique. Le film *Arco* de Ugo Bienvenu permet quant à lui d'examiner la place croissante du cinéma de genre et singulièrement de la science-fiction dans l'animation contemporaine, ainsi que les articulations entre récits d'anticipation, préoccupations écologiques et imaginaires utopiques ou dystopiques.

Note d'intention

Par ailleurs, plusieurs contributions portent sur les processus de création et les transformations des pratiques artistiques. Le cinéma de Ismaël Joffroy-Chandoutis est analysé à partir des enjeux soulevés par son usage exploratoire de l'intelligence artificielle, *Portrait de famille* de Lea Vidakovic permet quant à lui de réfléchir à la persistance et au renouvellement des pratiques artisanales du stop motion dans un environnement technologique dominé par le numérique.

Enfin, l'ouvrage entend interroger la dimension politique du cinéma d'animation contemporain. À partir de *La mort n'existe pas* de Félix Dufour-Laperrière, il s'agit d'examiner la manière dont certaines œuvres mobilisent les ressources propres de l'animation pour penser les formes de l'engagement, de la mémoire et de la représentation du collectif tandis que le travail des réalisatrices Charlie Belin, Marine Laclotte, et Émilie Pigeard entraîne la réflexion à la lisière de la fiction et du documentaire, là où le cinéma d'animation contemporain porte un autre regard sur le réel.

En réunissant des chercheurs et des spécialistes du cinéma autour de ces études de cas, *Nouveaux horizons du cinéma d'animation* vise ainsi à mettre en évidence quelques lignes de force de la création contemporaine. L'objectif n'est pas d'établir un état des lieux exhaustif, mais de proposer un ensemble d'analyses et de perspectives, sous forme d'essais, permettant de mieux comprendre comment l'animation, dans la diversité de ses formes et de ses pratiques, participe aujourd'hui à la redéfinition des régimes de l'image et des imaginaires cinématographiques.

Musique

Composer en langues

Roth, Stéphane / Aperghis, Georges

Éditions MF

La vie et l'œuvre de Georges Aperghis, un compositeur qui a marqué l'histoire de la musique contemporaine des années 1970 à aujourd'hui. Un parcours hors du commun de la Grèce à la France.

PRÉSENTATION

Comment naît une voix ? Comment un accent devient-il musique ? Dans ces pages, Georges Aperghis retrace les principales étapes d'un parcours artistique hors du commun. Né à Athènes en 1945, entre un père sculpteur et une mère peintre, il se destine tout d'abord aux arts visuels. Mais à dix-sept ans, il veut trouver son propre chemin et quitte la Grèce pour Paris et pour la musique. Il s'immerge alors dans la vitalité culturelle de la capitale et construit progressivement une expression musicale avant tout faite de rencontres : Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, Antoine Vitez, Peter Brook, Félix Guattari, etc. De ses premiers essais musicaux à la naissance de l'ATEM à Bagnole en 1976, de ses premiers pas sur les planches du Festival d'Avignon à ses œuvres politiques de la maturité, le compositeur se raconte et raconte un chapitre essentiel de la musique contemporaine.



Georges Aperghis
entretiens avec Stéphane Roth
Composer en langues

Domaine : Arts et beaux livres

Genre : Arts majeurs

Mots clés : Musique

Format : 12 x 21 cm

Pages : 142

Détails de la fabrication : Impression offset noir, Reliure cousu et collé, Papier bouffant (munken print)

Note sur l'édition : Nouvelle édition

Prix : 14,00 €

ISBN : 9782378041052

Livres connexes : Dusapin, tenir l'accord : entretiens (MF, 2022), Alvin Lucier, le même et le différent : entretiens avec Matthieu Saladin (MF, 2023), Sous l'emprise de l'opéra : entretiens avec Aribert Reimann (MF, 2022)

Georges Aperghis est né à Athènes en 1945. Il vit et travaille à Paris depuis 1963. Son œuvre se distingue notamment par un questionnement sur les langages et le sens. Ses compositions, qu'elles soient instrumentales, vocales ou théâtrales, explorent les frontières de l'intelligible, ainsi que le sujet de l'altérité et de l'ouverture radicale à l'autre. Cette altérité se conjugue avec innovation lorsqu'il intègre à ses spectacles des machines, des automates ou des robots. Aperghis travaille étroitement avec un groupe d'interprètes qui participent pleinement au processus de création de ses spectacles. Ce sont des comédiens (Édith Scob, Michael Lonsdale, Valérie Dréville, Jos Houben), des instrumentistes (Jean- Pierre Drouet, Richard Dubelski, Geneviève Strosser, Nicolas Hodges, Uli Fussenegger) ou des vocalistes (Martine Viard, Donatienne Michel-Dansac et Lionel Peintre). À partir des années 1990 s'ajoutent de nouveaux modes de collaborations avec la danse (Johanne Saunier, Anne Teresa De Keersmaeker) et les arts visuels (Daniel LÉvy, Kurt D'Haeseleer, Hans Op de Beeck). Les principaux ensembles de musique contemporaine européens ont développé une relation de travail avec Georges Aperghis à travers des commandes régulières, toutes intégrées dans leur répertoire (Ictus, Klangforum Wien, Remix, Musikfabrik, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, etc.).

ARGUMENTS COMMERCIAUX OU POINTS FORTS

Un livre consacré à l'un des compositeurs les plus importants et originaux de sa génération.

Une histoire d'exil et de réinvention entre la Grèce et la France.

Le parcours hors du commun de l'inventeur du théâtre musical dans les années 1970, dont les œuvres sont aujourd'hui jouées dans le monde entier.

Un livre en forme de conversations, agréable et facile à lire.

Une parfaite introduction à la musique écrite contemporaine.

AUTEUR(S)

Stéphane Roth dirige le festival Musica à Strasbourg depuis 2019. Auparavant, il était directeur éditorial de la Cité de la musique/Philharmonie de Paris et assistant de production pour le label discographique Harmonia Mundi. Il est également actif en tant que traducteur et a édité de nombreux ouvrages ayant trait à la culture visuelle et sonore.

Georges Aperghis est né à Athènes en 1945. Il vit et travaille à Paris depuis 1963. Son œuvre se distingue notamment par un questionnement sur les langages et le sens. Ses compositions, qu'elles soient instrumentales, vocales ou théâtrales, explorent les frontières de l'intelligible, ainsi que le sujet de l'altérité et de l'ouverture radicale à l'au

DIFFUSION ET DISTRIBUTION FRANCE
SERENDIP livres



21 bis rue Arnold Géraux 93450 L'Île-St-Denis
+33 140.38.18.14

contact@serendip-livres.fr

Georges Aperghis

COMPOSER

AVEC LANGUES

Entretiens avec Stéphane Roth

UNE VOIX, DES LANGUES

Avant de commencer, je dois dire une chose : je parle très mal. J'hésite, je cherche mes mots, et surtout, je ne finis jamais mes phrases.

On finit rarement ses phrases...

Dans mon cas, je ne suis même pas sûr d'en avoir terminé une un jour !

Pas d'inquiétude, nous couperons au montage presque toutes les imperfections. La syntaxe sera reconstruite, en tentant de préserver la spontanéité (évidemment feinte) de l'exercice littéraire de l'entretien.

Hormis ces phrases qui n'en finissent pas et que nous ne verrons guère dans ce livre, un élément marquant de ton expression est ton accent. Lui non plus, on n'arrivera pas à le transcrire ici. Quelle est ta voix ? Comment s'est-elle formée ? Qui va parler dans ce livre ?

C'est une sorte d'hybride qui parle. Et selon les moments, ce n'est pas la même personne qui s'exprime.

D'où vient-il, cet hybride ?

Toi et moi on est en train de se parler en français. Alors commençons par là. Quand je suis arrivé en France en 1963, je ne

maîtrisais pas la langue couramment. Je l'avais apprise en Grèce, car mon père, très francophile, m'avait inscrit dans un lycée français d'Athènes, le Lycée Léonin. Il existe toujours aujourd'hui d'ailleurs. On y pratiquait le français deux heures par jour.

Je me souviens qu'en 1962, un an avant mon départ pour la France, l'école avait déménagé dans de nouveaux locaux, récemment construits, assez proches de la maison de mes parents à l'époque, dans le quartier d'Athènes nommé Kalithéa, « Belle vue » en français. Et qui vint les inaugurer ? Charles de Gaulle en personne. Il avait eu droit à une Marseillaise jouée au mélodica par moi-même et mes camarades !

Belle entrée en matière. Grand homme, grande musique. Puis, quelque temps plus tard, en septembre 1963, tu débarques à Paris.

Quand je suis arrivé en France, j'arrivais à me faire comprendre, mais j'étais toutefois loin d'être autonome. À quelques mots près, je parvenais déjà à lire des romans dont l'écriture n'était pas trop complexe. Mais le lieu où mon français et ma voix se sont affinés et formés est un peu original. C'était un hôtel qui aujourd'hui a disparu, le Grand Hôtel de Douvres et de Genève, situé au 44 rue Poissonnière, juste devant le Grand Rex et face à l'ancien siège de l'Humanité. On y louait au mois des chambres sous les combles.

J'y ai passé ma première année à Paris et j'avais là quatre voisins de palier, des jeunes hommes venus du sud de la France, des alentours d'Avignon et de Marseille. Ils s'appelaient Gabry, Gérard, Michel et Noël. J'avais 18 ans et eux étaient un peu plus âgés, autour de 25 ans. Ils travaillaient aux PTT, dans l'imposant bâtiment du boulevard Bonne Nouvelle, comme télégraphistes et téléphonistes. Ils étaient formidables, d'une sympathie et d'une générosité remarquables. Une grande histoire d'amitié s'est nouée entre nous. J'ai beaucoup progressé à leur contact, mais ils m'ont aussi légué quelque chose que l'on ne remarque peut-être pas dans ma voix au premier abord : une pointe d'accent méridional fusionnée à l'accent grec.

En réalité, quand je suis arrivé à Paris, mon français n'était pas tant marqué par l'accent grec. Cet accent étrange mêlant des intonations grecques et marseillaises m'est véritablement venu au contact de mes nouveaux copains. Mais je dois aussi avouer que l'accent du midi me plaît beaucoup et que j'ai toujours aimé le prendre volontairement. C'est sans doute à cette époque que remonte mon intérêt pour les accents en général et leurs qualités mélodiques ou rythmiques.

À quoi ressemblait ta vie lors de cette première année parisienne ?

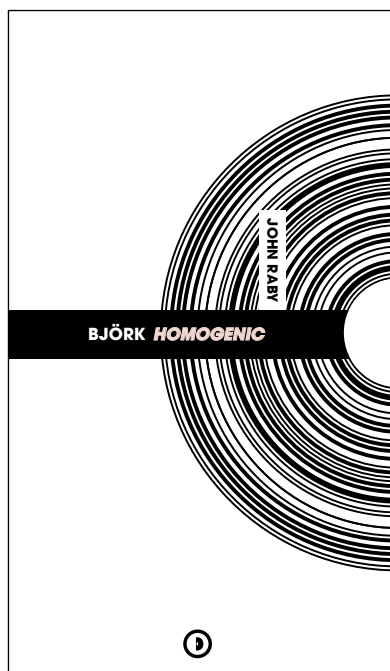
Tout le monde se connaissait à l'hôtel et dans le quartier. Au rez-de-chaussée, il y avait un bistrot où l'on passait des heures à jouer au flipper. C'était aussi en partie un hôtel de passes dont un étage était consacré à cette activité, rien de plus banal dans ce quartier à l'époque. On s'était lié d'amitié avec les filles. Celles qui avaient des enfants nous les confiaient parfois quand elles n'avaient pas de solution. Je garde de tendres souvenirs de ces femmes si courageuses. Je me souviens aussi d'Irma qui était serveuse dans une brasserie alsacienne. Elle était venue à Paris pour se marier, mais son prétendant ne s'était jamais présenté à l'église. Alors elle est restée dans l'hôtel. Quand je n'avais pas assez d'argent pour me nourrir, elle m'apportait de la choucroute et des saucisses.

Mes quatre amis m'ont fait découvrir Paris. Ils m'ont pris sous leurs ailes. Souvent, le dimanche, nous déjeunions ensemble chez Chartier, rue du Faubourg Montmartre, à quelques pas de l'hôtel. Ils m'ont fait découvrir des lieux culturels, notamment la Comédie Française. Nous étions aussi allés voir ensemble *Les Noces de sang* de Federico García Lorca au Vieux Colombier. En janvier 1964, je m'en souviens comme d'hier, ils m'ont même fait la surprise de m'inviter au concert des Beatles à l'Olympia. Mais pour eux, l'artiste incontournable, c'était Tino Rossi. Un dieu vivant à leurs yeux. Ils m'avaient emmené voir l'une de ses opérettes, *Le Temps des guitares*.

Björk : Homogenic
de John Raby

Après deux albums éclectiques qui l'ont menée au sommet de la reconnaissance populaire, Björk prend le virage des albums plus conceptuels, œuvres totales dont les éléments sont pensés en cohérence. Punk dans l'âme et férue de musicologie, Björk se revendique à la fois animiste et sophistiquée, pop et avant-gardiste, inspirée et méthodique, solitaire et pourtant collaborant sans cesse... : un instinct qui pense. Voilà comment résumer le fonctionnement de la première artiste islandaise à accéder à une carrière internationale.

Sorti en 1997, son troisième disque solo (à l'âge adulte ! pour elle qui a débuté enfant) est tendu entre la violence des rythmes saturés et la mélancolie des cordes, la partie chantée, quant à elle, est une vibration qui évolue entre ces deux antagonismes et les magnétise. Pour souligner l'intimité dont témoigne cette trinité « rythmes-voix-cordes », Björk emploie une analogie anatomique. Les rythmes incarnent les pulsations du cœur et le sang qu'il propulse. Les cordes font vibrer à l'unisson les fibres nerveuses et l'électricité dont elles sont vectrices. La voix correspond aux poumons et, par extension, à l'oxygène, ce qui en dit un peu de l'implication physique exigée par son chant.



L'auteur : Né en 1982, John Raby est enseignant-chercheur en esthétique, spécialiste de la philosophie de la musique. Il est l'auteur d'une thèse intitulée *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*.

Il vit outre-Scorff à Lorient.

Parmi ses ouvrages parus :

- *Frank Zappa, Le Mot et le reste* ;
- *Talking Head, Le Mot et le reste, 2025*.

Björk : Homogenic

15 € ISBN 9782919296712

**10 x 18 cm, 128 p. broché,
couverture à rabats 2 couleurs**

Diffusion/distribution Serendip : dilicom 3019000119404

À SUIVRE : *Love - Forever Changes*, *Ramones - 1st*, remises en vente : *Smiths*, *Nico*, *Hendrix...*

**Love : Forever Changes
d'Emmanuel Villin**

« Love forever changes », l'amour toujours change. De fait, rien n'est stable dans ce disque, ni le cerveau d'Arthur Lee, leader noir au milieu d'une faune blanche, rongé par la paranoïa et la drogue, ni le personnel musicien qui subit un turn-over sévère, ni le registre subtil et casse-gueule du folk psychédélique, flamboyant premier exemple d'un genre inédit en 1967.

La musique de Love est un métissage sophistiqué difficile à circonscrire qui fait du disque le plus européen des albums de folk symphonique en provenance de Los Angeles. Son exubérance psyché et son romantisme troubadour sont encore intacts près de 60 ans après.

Il aura fallu plusieurs décennies pour que ce disque orné de guitare flamenca et de cordes pour être apprécié à sa juste valeur (Lee a eu la bonne idée de proposer à Elektra de signer The Doors qui éclipsera Love dans la politique promotionnelle du label). Mais au moins, avec l'un des plus beaux albums enregistrés, Love rimera désormais avec toujours.

« Alone Again Or », « Andmoreagain », « My Little Red Book »



L'auteur : est né à Laval en 1976. Ancien correspondant de presse à Beyrouth, il vit aujourd'hui à Paris.

Il est l'auteur de *Sporting club* (Asphalte, 2016) (sélection Prix Stanislas, Lauréat Prix Écrire la ville), *Microfilm* (Asphalte, 2018) et *La fugue thérémine* (Asphalte, 2022), *Kim Philby et moi* (Stock, 2024), ainsi que de nombreux « Mouche » à l'École des loisirs, notamment *Le Marronnier. Une histoire vraie*.

Love : Forever Changes
15 € ISBN 9782919296705
10 x 18 cm, 96 p. broché,
couverture à rabats 2 couleurs

Diffusion/distribution Serendip : dilicom 3019000119404

À SUIVRE : Björk - *Homogenic*, Ramones - *1st*, remises en vente : *Smiths*, *Nico*, *Hendrix...*