

fisheye

La culture de l'image

n°76

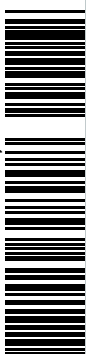
NOUVELLE
FORMULE

N° 76 mai - juin 2026 | DOM 9,90 € | BEL 9,90 € | CH 13,40 CHF
CAN 15,95 CAD | ESP/GRC/ITA/PRT 9,90 € | LUX 10,20 € | NCL 1180 XPF

Qui sommes-nous?

Le flux | Le passé pour preuve
Les portfolios | Identités plurielles
Le dossier | Quelle voix pour la mémoire?
Les écrans | Déjouer la machine
La librairie | Cartographie du réel

L 19203 - 76 H - F - 8,90 € - RD



j'adore

THE NEW INTENSE





DIOR

LES ÉQUIPES

Fisheye

Président et cofondateur • **Benoît Baume** • benoit@becontents.com
Directeur du développement et cofondateur • **Tom Benainous** • tom@becontents.com
Directeur de création • **Jeffrey Blunden** • jeff@fisheyemanufacture.com
Directeur des opérations • **Téo Di Gesualdo** • teo@fisheyemanufacture.com

Fisheye Magazine

Directeur de la publication • **Benoît Baume**
Rédacteur en chef • **Fabrice Laroche** • fabrice@fisheyemagazine.fr
Rédactrice en chef adjointe • **Apolline Coëffet** • apolline@fisheyemagazine.fr

Directeur de création • **Jeffrey Blunden**
Direction artistique et design graphique • **Lisa Millot**

Ont contribué à ce numéro • Matthieu Bilet, Marie Baranger, Esther Baudoin, Benoît Baume, Jeffrey Blunden, Apolline Coëffet, Ana Corderot, Maxime Delcourt, Qiwen Deng, Jordane de Fay, Sofia Fischer, Pierre-Jérôme Jehel, Maud Jézéquel, Éric Karsenty, Fabrice Laroche, Caroline Lemaître, Lisa Millot, Daniel Pascoal, Gemma Puig de Fabregas, Louna Rouxville, Cassandre Thomas & Lou Tsatsas.

Secrétaire de rédaction • **Ana Corderot**

Responsable commerciale et des partenariats • **Victoria Fert** • victoria@fisheyemanufacture.com
Assistée par Lydie Sollogoub (partenariat) • lydie.sollogoub@fisheyemanufacture.com
et Xiaohang Wu • xiaohang.wu@fisheyemanufacture.com

Responsable du développement • **Francesca Colin** • francesca@fisheyemanufacture.com

Chef de projet Social Media • **Isaure Fremont** • isaure.fremont@fisheyemanufacture.com

Responsable diffusion • **Ludivine Laporte** • ludivine@fisheyemanufacture.com

Marketing de ventes au numéro • **Otto Borscha** de BO Conseil Analyse Média Étude
oborscha@boconseilame.fr • 0967320934

Distribution et gestion des abonnements • **Christelle Flament & Ludivine Laporte**
cflament@becontents.com

Fisheye Immersive

Rédacteur en chef Fisheye Immersive • **Maxime Delcourt** • maxime@fisheyeimmersive.com

Fisheye Éditions

Responsable éditorial • **Éric Karsenty** • eric@fisheyeeditions.com
Comité éditorial • **Benoît Baume, Fabrice Laroche, Éric Karsenty & Lisa Millot**
Responsable diffusion et promotion • **Ludivine Laporte** • contact@fisheyeeditions.com

Fisheye Gallery

Responsable des galeries • **Tess Druot** • tess@fisheyegallery.fr

Fisheye Manufacture

Directeur de clientèle • **Téo Di Gesualdo**
Directrice de clientèle • **Victoria Fert** • victoria@fisheyemanufacture.com
Directrice de clientèle • **Elisa Britsch** • elisa@fisheyemanufacture.com
Producteur • **Thierry Grouleaud** • thierry@fisheyemanufacture.com

Couverture

Clowns. © Nyo Jinyong Lian.

Cold Open

© Jorge Panchoaga
(à gauche et à droite)
© Sasha Mongin (double entière)
© Lou Fauroux (à gauche)
© Tom Kleinberg (à droite)

Typographie

Lazzer, *Displaay* (CZ)

Papiers

Intérieur : G-Snow 115g
Couverture : Ensocoat 300g

Responsable ressources
humaines et administratif
Christelle Flament

Adresse

39, rue de la Grange aux Belles,
75010 Paris.
contact@becontents.com
www.fisheyemagazine.fr

Fisheye est édité
par Be Contents SAS
au capital de 100 000 €.

Dépôt légal : à parution.
ISSN : 2267-8417
CPPAP : 0728K 91912

Tarifs | France

France métropolitaine :
1 numéro : 8,90 €
1 an (5 numéros) : 40 €
2 ans (10 numéros) : 75 €
DOM : 9,90 € (1 numéro)

Tarifs | International

Belgique, Espagne, Grèce, Italie,
Portugal : 9,90 € (1 numéro)
Luxembourg : 10,20 € (1 numéro)
Suisse : 13,40 CHF (1 numéro)
Canada : 15,95 CAD (1 numéro)
Nouvelle-Calédonie : 1180 XPF

Abonnement

France : informations en page 160
Hors France métropolitaine : 49,50 €
(5 numéros)

Impression

Léonce Deprez
ZI « Le Moulin »,
62620 Ruitz
www.leonce-deprez.fr



Tous droits de reproduction réservés.
La reproduction, même partielle,
de tout article ou image publiés
dans *Fisheye* est interdite.

Fisheye est membre de :



FUJIFILM

X SERIES

X-T30 III

Alliant charme vintage, simplicité d'utilisation et technologie intuitive, le FUJIFILM X-T30 III est le compagnon idéal au quotidien. Grâce au suivi du sujet par IA, à la flexibilité des objectifs interchangeables et à l'accès instantané à 20 simulations de film, il offre des résultats exceptionnels et est suffisamment compact et léger pour vous accompagner partout.



Argent



Noir



Anthracite



Photo réalisée par Refuse to hibernate



www.fujifilm-x.com

IDENTITÉS, SORTILÈGES

L'édito de Benoît Baume

Il y a un mal silencieux qui parcourt notre époque, plus discret qu'une guerre, plus perniciosus qu'une crise. C'est celui de ne plus savoir qui l'on est. Pas au sens national, ni partisan, ces colères qui font la une des journaux et le malheur des urnes. Non, dans un sens plus intime, plus secret, presque mystique. Le sol se dérobe sous nos pas, les généalogies s'effacent, les langues s'oublient, les territoires se reconfigurent. L'identité, longtemps tenue pour un socle, s'est mise en mouvement.

Ce déplacement est d'abord physique. La fonte du permafrost érode l'habitat des Inuits d'Ulukhaktok et de Tuktoyaktuk, l'industrie minière contamine la steppe mongole, la sédentarisation forcée a brisé les Samis. Comme le formule Natalya Saprunova dans nos pages, « *tout est lié: la terre, l'identité et la spiritualité* ». Quand un peuple perd sa terre, il perd sa langue, ses chants, sa cosmologie. Le climat n'est plus un décor, il est devenu un acteur métaphysique. Il déloge les âmes.

Ce déplacement est aussi intérieur. Sergio Guataquirá Sarmiento, dans *Adieu Sauvage*, part filmer les Cacuas en se croyant indien et revient « faux indien ». Margarita Galandina, depuis Londres, recoud une mémoire bourriote trouée par la répression stalinienne. Camille Lévêque s'invente sept alias et fonde un collectif fictif, LIVE WILD, parce qu'aucune voix unique ne suffit plus à dire le réel. Édouard Glissant l'avait pressenti dans sa *Poétique de la Relation* (1990): à l'identité-racine, qui assigne, succède une identité-relation, qui circule. Rimbaud l'avait écrit avec une seconde de génie, en mai 1871, dans ses lettres dites « du voyant »: « *Je est un autre.* »

Face à ce vertige, la photographie change de fonction. Elle ne fixe plus, elle translate. Elle ne prouve plus, elle traduit. L'image est devenue cette table de passage où le visage se métamorphose en énigme. Jorge Panchoaga,

dans son *Kalabongó* colombien, le formule à sa façon: « *L'imagination est un élément fondamental de la construction de la réalité.* » À l'archive coloniale, il oppose la luciole. Au document figé, il oppose le rêve. Et c'est par la multiplicité même des facettes du médium, argentique, numérique, performé, archivé, brûlé, recousu, que l'image rend justice à la pluralité des êtres. Autant d'identités, autant de rendus. Mille manières de photographier parce qu'il y a mille manières d'exister.

C'est dans cet esprit que *Fisheye* vient à son tour de se déplacer. Après treize ans dans nos anciens murs, nous avons posé nos cartons dans une ancienne usine, à deux pas du canal Saint-Martin. Une fabrique d'images dans une fabrique tout court, c'était un signe que nous ne pouvions ignorer. Le lieu nous ressemble: un brut élégant, un passé ouvrier, des poutres qui ont vu défiler d'autres mains et d'autres rêves. Pas un open space, mais un atelier. Pas un siège, mais une maison. Notre identité y respire enfin pleinement, inattendue et cohérente, comme l'est tout ce qui s'enracine en se déplaçant.

Ce numéro célèbre les translations comme celle du philosophe Georges Didi-Huberman qui publiait, en 2009, *Survivance des lucioles*, un petit livre lumineux où il répondait à Pasolini. Dans une époque obscure, écrivait-il, il ne faut pas chercher les grands phares idéologiques, mais les lucioles, ces lueurs minuscules, vacillantes, têtues. C'est exactement ce que les auteurs de ce #76 nous offrent. Non plus des certitudes, mais des éclats. Non plus des cartes, mais des constellations. Quand les identités se brouillent et que les sols se dérobent, ce sont peut-être les images qui demeurent nos derniers rituels. À les regarder briller dans la nuit, on finit par comprendre, comme Jorge Panchoaga, que la luciole est la lumière des étoiles qui nous guide sur Terre. ✕



SIGMA

FOCALES FIXES F1.4
POUR APPAREILS APS-C

SOMMAIRE

6 L'édito de Benoît Baume

16 Le flux | Le passé pour preuve

18 Les agendas

24 Partenariat | Musée de Grenoble × *Fisheye*

26 L'événement | NOÛS × BnF-P

29 Partenariat | MPB × *Fisheye*

30 Partenariat | Kyotographie × *Fisheye*

36 Les portfolios | Identités plurielles

38 L'entrevue | Lise Sarfati

42 Margarita Galandina

50 Stephan Gladieu

58 Manbo Key

66 Natalya Saprunova

74 Jorge Panchoaga

84 Les perspectives | Et si l'ultime territoire
à explorer par la réalité virtuelle était
celui de notre propre humanité ?

86 Lou Fauroux

94 Luna Mahoux

102 La galerie des auteurs

104 Les savoir-faire | Thomas Consani

108 Le dossier | Quelle voix pour la mémoire ?

110 Les repères | En quête d'identité : de la
physiognomonie à la reconnaissance faciale

114 L'histoire | Action ou vérité : la montagne magique

116 L'analyse | De la justice narrative

126 La transmission | Pierre-Jérôme Jehel
et Sasha Mongin

132 Les écrans | Déjouer la machine

134 L'attention | Les réseaux sociaux sous influence

137 Le favori de Marie Baranger

138 La sélection de la rédaction

142 La librairie | Cartographie du réel

144 L'ouvrage | *Sous terre* d'Antoine Lecharny

147 Les éditeurs | Éditions de résistance

148 Le favori d'Éric Karsenty

149 Le favori d'Esther Baudoin

150 La sélection de la rédaction

152 Ce qui nous touche

160 Abonnements

162 La chronique de Benoît Baume

16



Zhu Jia, *Related to Environment*, 1997.
Vue de l'installation présentée à la 1^{re}
Biennale de Sydney en 1998. Courtesy
ShanghART Gallery. Photo: DR. © Zhu Jia.

36



© Jorge Panchoaga.

108



© Sasha Mongin.

132



© Martin Josserand.

KERING



WOMEN IN MOTION

UN PROGRAMME DE KERING POUR METTRE EN LUMIÈRE LES FEMMES DANS LE CINÉMA



GUCCI - SAINT LAURENT - BOTTEGA VENETA - BALENCIAGA - McQUEEN - BRIONI
BOUCHERON - POMELLATO - DODO - QEELIN - GINORI 1735 - KERING EYEWEAR

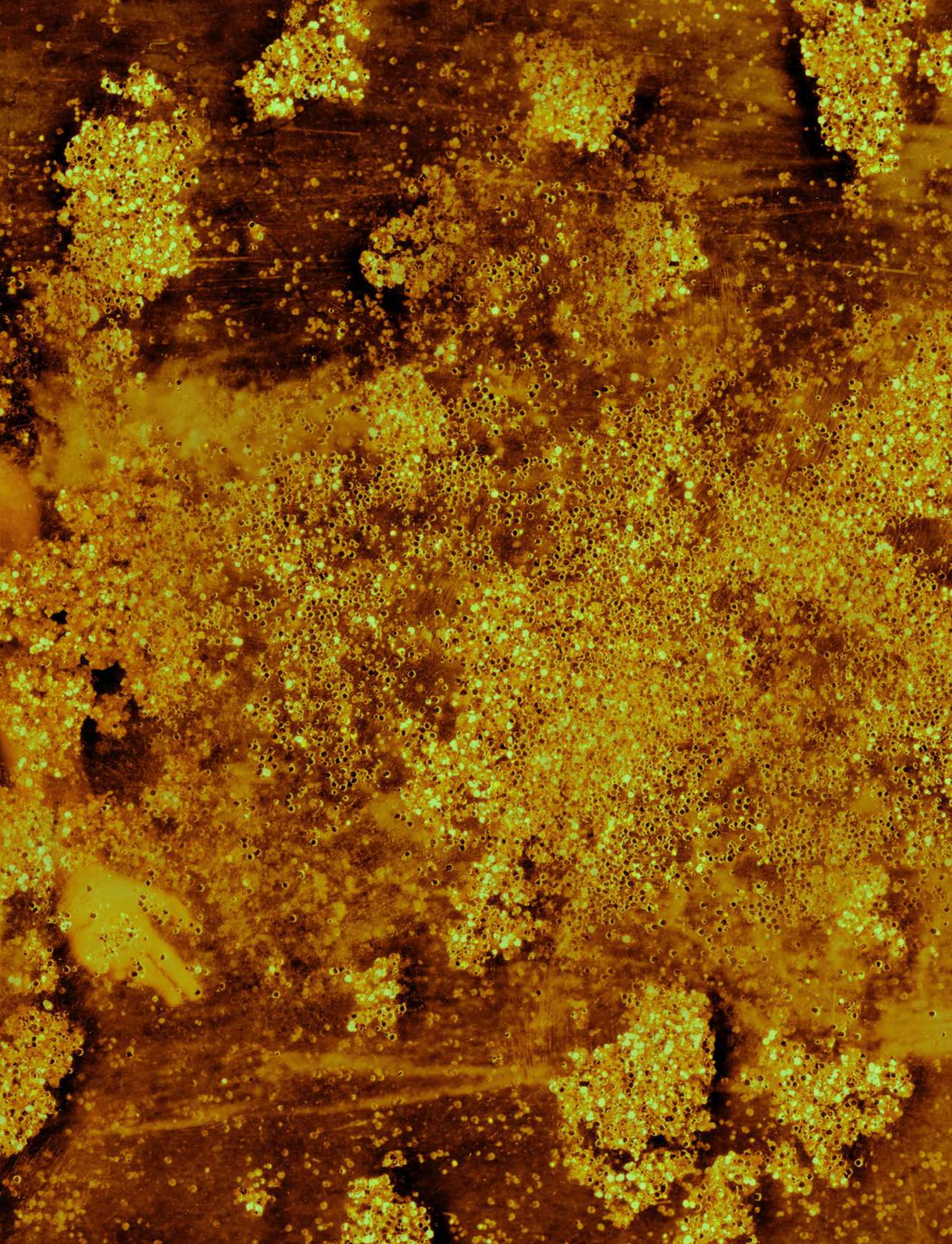
KERING.COM

Illustration Malika Favre - Kering, 40, rue de Sèvres, Paris 7^e - RCS Paris 552 075 020











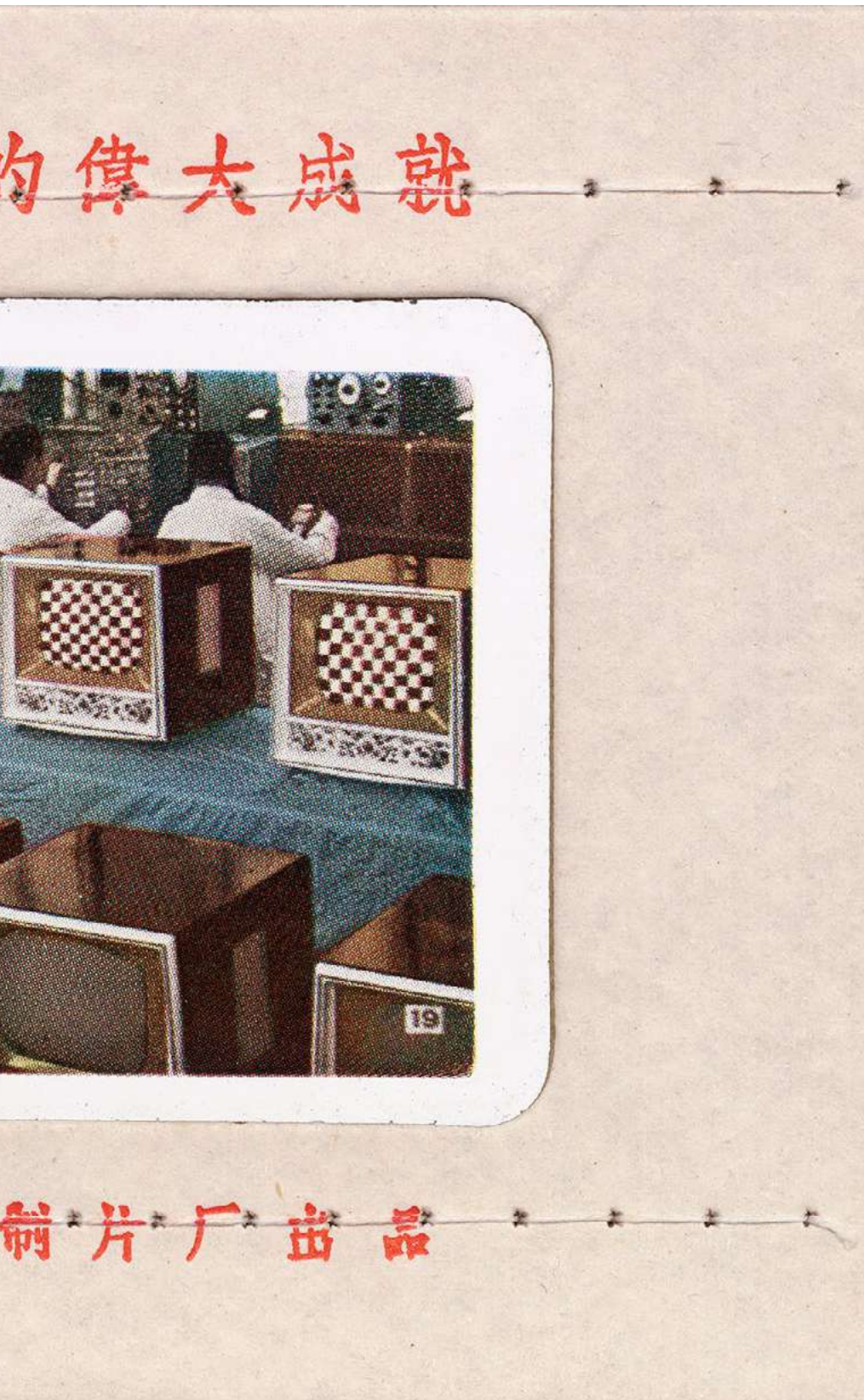


19 自力更生



北京幻灯

LE FLUX



Zhu Jia, Related to Environment, 1997. Vue de l'installation présentée à la 11^e Biennale de Sydney en 1998. Courtesy ShanghART Gallery. Photo: DR. © Zhu Jia.

Jusqu'au 2 août 2026

→ Rétrospective *Lee Miller*
au musée d'Art moderne de Paris

À l'initiative de la Tate Britain et avec le soutien de l'Art Institute of Chicago, le musée d'Art moderne de Paris présente la plus importante rétrospective consacrée à Lee Miller en France depuis vingt ans. Un véritable hommage à l'une des artistes les plus avant-gardistes de son époque.

Un itinéraire richement documenté, complété d'une sélection de près de 250 tirages, redonne vie à ce parcours aussi fascinant qu'improbable. De son activité de mannequin, Lee Miller apprend la photographie auprès de Man Ray. Elle devient ensuite portraitiste, puis photographe de mode entre Paris et New York. Après quelques années passées au Caire, pendant la Seconde Guerre mondiale, elle est accréditée par les États-Unis comme photographe de guerre pour les versions britannique et américaine de *Vogue*. Très avant-gardiste, elle fuit les conventions au profit de compositions nouvelles. L'exposition met également en lumière l'engagement politique et social de la photographe. Qu'il s'agisse de photographier des femmes et des enfants, souvent absents des récits documentaires, ou de se mettre en scène dans la baignoire d'Hitler, avec au sol une paire de bottes encore couverte de la boue des camps, Lee Miller cherche à donner à son travail une symbolique forte. Un espace de l'exposition est d'ailleurs consacré aux clichés bouleversants qu'elle réalise au lendemain de la libération des camps de Dachau et Buchenwald. Profondément marquée par l'horreur de ce qu'elle y découvre, Lee Miller demande à *Vogue* de publier ses images. Le magazine accepte et les accompagne d'un message devenu célèbre : « *Believe It.* »



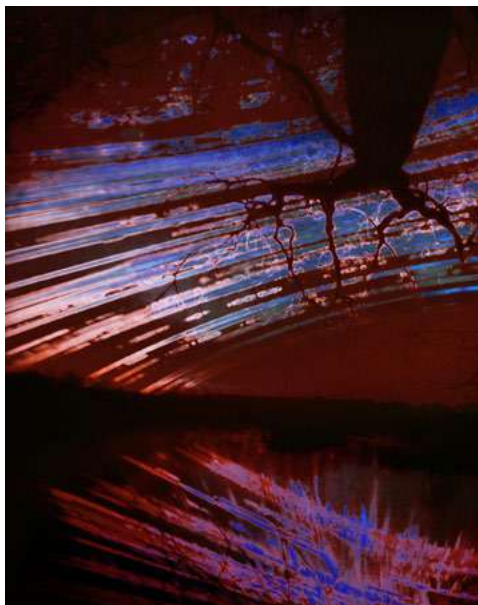
Lee Miller, *Portrait de l'espace*, Al Bulwayeb, près de Siwa, Egypte, 1937.
© Lee Miller Archives England 2026, All Rights Reserved.

Lee Miller, *Corseterie (solarisée)*, *Vogue* studio, Londres 1942.
© Lee Miller Archives England 2026, All Rights Reserved.





© Alexa Brunet.

© Robert Charles Mann,
courtesy Galerie Capazza.Charlotte Perriand préparant une course
en montagne au refuge d'Entre-Deux-Eaux,
parc national de la Vanoise, Savoie, 1932,
Anonyme. © ADAGP, Paris 2026.

Jusqu'au 31 mai 2026

→ **Rencontres de la jeune
photographie internationale
de Niort**

Lumière sur la photographie émergente à la Villa Pérochon de Niort, où dix-huit artistes de cinq nationalités différentes sont dévoilés.

Créé en 1994, l'événement permet à des photographes d'expérimenter et de produire pendant une vingtaine de jours un objet artistique de leur choix. Sélectionnés sur appel à candidatures, ils travaillent en immersion au sein du Fort Foucault, un site médiéval emblématique à Niort. Carte blanche leur est donnée pour l'élaboration de leur projet, sous l'œil attentif du photographe Grégoire Eloy, invité d'honneur cette année. À ce titre, il exposera *Troisième Nature*, un travail réalisé sur dix ans, retraçant ses explorations à travers la montagne, la forêt et le milieu océanique. Huit artistes ont été sélectionnés pour la résidence, sur des propositions de travaux relatifs à la protection de l'environnement, la cause animale ou les questions de spiritualité et de croyances. Un parcours immersif dans la ville et dans ses lieux patrimoniaux, à destination de tous les publics.

Jusqu'au 21 juin 2026

→ ***Solaris* de Robert Charles Mann
au Domaine de Chambord**

À travers 40 clichés, Robert Charles Mann nous plonge dans un récit céleste et poétique autour des paysages du Domaine de Chambord.

Le nom de l'exposition, « Solaris », fait référence à la technique du sténopé utilisée dans cette série de photographies. Au cours de l'hiver 2024, le photographe a installé, sur les hauteurs du château et du domaine forestier, plusieurs appareils construits à la main, afin d'immortaliser la course lumineuse du soleil entre le solstice d'hiver et le solstice d'été. S'en est suivi un travail sur les négatifs afin de réajuster les nuances de lumière qui s'y déposent. Les solarigraphes obtenus sont le résultat d'une seule exposition. Ils s'inscrivent dans une prise de position de l'artiste, à contre-courant de l'effervescence d'images, corrélée au développement des nouvelles technologies. L'exposition est accompagnée d'une vidéo explicative qui retrace l'intégralité du processus de réalisation de ces tirages. Une invitation au rêve, entre photographie et inspirations postimpressionnistes.

Jusqu'au 23 août 2026

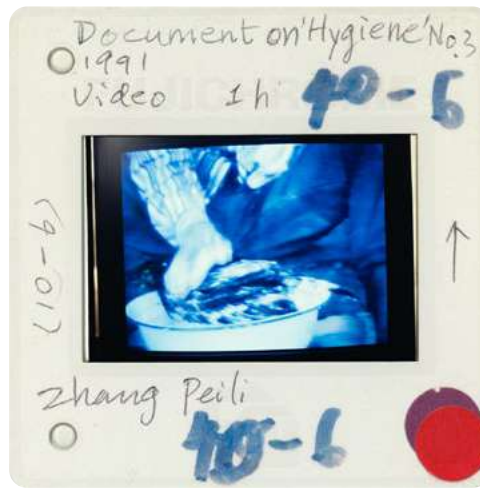
→ ***Charlotte Perriand. La montagne
re-créative*, musée de Grenoble**

Le musée de Grenoble consacre une exposition à Charlotte Perriand, photographe et figure majeure du design. Celle-ci rassemble une large sélection d'archives et questionne les rapports de l'homme à la nature.

L'artiste a toujours considéré la montagne comme un riche terrain d'expérimentations. Ayant grandi à proximité des Alpes, elle interroge, à travers son objectif, les relations entre l'homme, la nature et la technique : des questionnements communs à de nombreux artistes et penseurs de l'entre-deux-guerres. Ses photographies dialoguent ainsi avec ses projets architecturaux, car loin d'être un simple décor, la montagne devient chez elle une véritable matrice de pensée et de création. Charlotte Perriand a d'ailleurs participé à l'aménagement de célèbres stations alpines, comme Méribel ou les Arcs, en imaginant des architectures pensées pour s'intégrer au paysage et en préserver l'équilibre. Une exposition intime sur le regard visionnaire d'une artiste attentive aux liens entre création et environnement.



Dias quasi tranquilos, 1983.
© Helena Almeida / Fundació Foto Colectania.



Diapositive couleur 35 mm de la vidéo
Document on 'Hygiene' no.3 de Zhang Peili,
1991. Photo: DR. © Zhang Peili.



Opticks 661, 2025. © Hiroshi Sugimoto.

Jusqu'au 23 août 2026

→ *Diseños habitados* d'Helena Almeida et Chema Madoz au Château d'Eau, Toulouse

La Tour du Château d'Eau de Toulouse met à l'honneur les processus créatifs des photographes Helena Almeida et Chema Madoz, deux figures phares de la péninsule ibérique.

Le titre de l'exposition rend hommage à la série de dessins *Desenho habitado* d'Helena Almeida. Le dessin est ici considéré dans sa dimension d'esquisse préliminaire, comme la traduction d'une idée mise en œuvre. Ainsi, l'exposition s'attache à montrer les coulisses du travail des deux artistes, à travers notamment leurs carnets de croquis, études et dessins, donnant lieu à des productions très variées. D'un côté, Helena Almeida se sert de son corps pour explorer la relation entre l'humain et l'espace, créant des compositions alliant sculpture et peinture. De l'autre, Chema Madoz interroge les oppositions, comme l'être et le paraître, réalisant des compositions géométriques faites d'objets construits artisanalement. Des œuvres qui dialoguent dans leur intérêt commun pour le dessin : un travail préliminaire à la photographie, apogée du processus créatif.

Jusqu'au 30 août 2026

→ *Slide Show / Projections et art contemporain en Chine*, au Frac Grand Large, Dunkerque

L'Institut pour la photographie fait escale au Frac Grand Large de Dunkerque pour y présenter *Slide Show / Projections et art contemporain en Chine*. Une réflexion sur l'image projetée comme médium artistique à part entière.

Cette exposition met en lumière la manière dont les diapositives, en tant que médium transportable et réductible, sont devenues des outils stratégiques pour les artistes en Chine. Celles-ci ont servi à la transmission de l'histoire de l'art mondial, mais également à structurer le discours de l'avant-garde artistique chinoise. Quinze installations majeures d'artistes contemporains chinois sont exposées et mobilisent à la fois des documents d'archives, des diapositives couleur, originales ou reproduites. La période historique couverte dans cette exposition s'étend de la fin des années 1970 jusqu'aux années 2000 et met l'accent sur les années 1980, décennie marquée par la réouverture de la Chine aux échanges internationaux ainsi qu'à l'émergence du mouvement « '85 New Wave ».

Jusqu'au 13 septembre 2026

→ *Hiroshi Sugimoto. Reprendre la mélodie* au musée Soulages, Rodez

Le musée Soulages à Rodez honore le travail d'Hiroshi Sugimoto, célèbre photographe et architecte japonais. Un dialogue est établi avec les œuvres de Pierre Soulages, sur des préoccupations communes aux deux artistes.

L'exposition s'articule autour de huit séries du photographe réalisées tout au long de sa carrière, entre 1970 et 2020. La scénographie artistique, pensée par l'artiste lui-même, invite à une promenade méditative interrogeant la dualité entre ombres et lumières ainsi que notre rapport au temps et à l'espace. De la série *Theaters*, dans laquelle Hiroshi Sugimoto propose de capter en une seule image la totalité d'une séance de cinéma, à *Brush Impressions*, qui laisse la calligraphie japonaise prendre forme sur du papier photo abîmé, son œuvre est faite de multiples inspirations. L'exposition insiste néanmoins sur les liens entre la photographie de l'artiste et la peinture, comme l'illustre sa série *Seascapes*. Pour nourrir la réflexion, un cycle de conférences d'histoire de l'art, des événements musicaux et des ateliers artistiques autour de la pose longue et de la lumière sont organisés.



M
'O

YOUSSEF NABIL

DE RÊVER ENCORE

Musée d'Orsay
19.05 – 13.09.26

AVEC LE GÉNÉREUX SOUTIEN DE

AFMO
American Friends
Musées d'Orsay et de l'Orangerie


**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*

Exposition organisée par l'Établissement public
du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie –
Valéry Giscard d'Estaing, Paris,
dans le cadre du Bicentenaire
de la Photographie 2026-2027

À L'OCCASION DE

médi
saison **terra** **hée**
2026

EN PARTENARIAT MÉDIA AVEC

Les
Inrockuptibles **fisheye**

INFORMATION / BILLETTERIE

musee-orsay.fr

Youssef Nabil (1972) Self-portrait with Roots, Los Angeles, 2008, tirage argentique peint, 115 x 75 cm, Collection Pinault © Photo: Youssef Nabil



© Rodrigo Chapa.



Youssef Nabil (1972). *Self-portrait with Roots*, Los Angeles, 2008. Tirage argentique gélatino-bromure coloré à la main, tiré en 2014, 115 × 75 cm, Collection Pinault. © Youssef Nabil.



Sans-titre, Série *Fruiting Bodies*, 2024-2025. © Ying Ang.

Du 18 mai au 22 juin
→ **Le 7 à 9 de Chanel**
au Jeu de Paume, Paris

Les rencontres artistiques du 7 à 9 de Chanel reviennent pour deux nouvelles dates en mai et juin, dédiées respectivement aux photographes Rodrigo Chapa et Thomas Struth.

Rodrigo Chapa, invité du mois de mai, propose des œuvres abstraites, dans lesquelles il s'inspire de la phénoménologie de la couleur pour créer de nouvelles histoires où il questionne les limites de la psychologie et du spirituel. La rencontre de juin mettra à l'honneur le travail de Thomas Struth. Célèbre photographe passé par la Kunstakademie de Düsseldorf, il photographie aussi bien des scènes urbaines que des forêts tropicales ou des portraits, en accordant une place majeure au détail. Ses compositions sont pensées au millimètre près, si bien qu'une nouvelle version de l'image semble se dévoiler à chaque observation.

Du 19 mai au 13 septembre 2026
→ ***De rêver encore*, Youssef Nabil,**
au musée d'Orsay, Paris

Dédiée aux travaux du photographe égyptien Youssef Nabil, l'exposition nous emporte dans un monde prônant le vivre ensemble.

Tout au long d'un parcours en cinq temps, ses œuvres habillent les murs des salles orientalistes du musée d'Orsay. De son admiration pour de grandes figures, comme Odilon Redon ou Pierre Puvis de Chavanne à son travail sur les identités croisées, en passant par son attrait pour le cinéma, l'exposition retrace le cheminement et les inspirations de l'artiste. Traversé par les courants symbolistes et orientalistes, le travail photographique de Youssef Nabil est d'une grande douceur. Ses œuvres dévoilent une atmosphère onirique, presque féérique. Ses tirages sont colorés à la main, avec des teintes chaudes et paisibles, rendant hommage à ses souvenirs d'enfance en Égypte. L'influence symboliste est également perceptible à travers la présence de thèmes récurrents, comme l'exil ou la renaissance. Youssef Nabil partage ici son rêve d'un monde méditerranéen exempt de frontières, où la censure n'est plus. Un Orient de paix et de vivre ensemble.

Du 22 mai au 20 septembre 2026
→ **Festival Mondes en commun**
au musée Albert Kahn, Paris

L'Association des Amis du musée Albert Kahn organise la troisième édition de son festival. Cette année, le Bénin sera mis à l'honneur.

Le travail de onze photographes sera exposé dans les différents espaces du musée: de la serre au jardin vosgien, jusqu'au jardin japonais. Les Archives de la Planète, vaste projet documentaire du musée, composé de photographies prises tout autour du globe, seront mises en parallèle avec des œuvres plus contemporaines, en lien avec la diversité culturelle ou encore la géographie humaine. Des temps de rencontres avec les photographes permettront aux visiteurs de bénéficier d'une découverte plus immersive de l'exposition. Pour cette édition, le Bénin sera mis à l'honneur. Léonce Raphaël Agbodjélou, lauréate du prix photo décerné par l'Association des Amis du musée Albert Kahn, présentera sa série *Egungun*: un ensemble de portraits des figures ancestrales éponymes, qui, vêtues de superbes tenues colorées, se présentent comme des revenants Yoruba de Porto-Novo, la capitale du Bénin.



Nan Goldin. Anthony by the sea, Brighton, England, 1979. *Thanksgiving*, 1973-1999. © Nan Goldin. Courtesy de l'artiste et de la galerie Gagosian.



Omar Victor Diop, Jean-Baptiste Belley, 2014. © Omar Victor Diop / ADAGP 2025, Courtesy Galerie Magnin-A, Paris.



© Marion Ellena.

Du 12 juin au 27 septembre 2026
→ *Fragile beauté* au Jeu de Paume, Paris

Produite par le Victoria and Albert Museum de Londres, *Fragile beauté* s'articule autour d'une sélection de près de 300 tirages issus de la collection d'Elton John et de David Furnish, témoin de leur passion commune pour la photographie.

L'exposition réunit des images datant de 1950 à nos jours et s'articule autour de cinq thématiques : la mode, la célébrité, le désir, le reportage et l'affirmation des identités. *Fragile beauté* revient sur des moments majeurs de luttes politiques et sociales. On y retrouve notamment les photographies de William Klein retraçant l'activisme d'Act Up, mais aussi des séries documentaires sur le mouvement des droits civiques des années 1960 et les attentats du 11 septembre 2001. Sont également exposées des images célébrant le corps masculin et l'homosexualité, ainsi que des tirages dénonçant l'oppression sexuelle, le racisme et toute forme de persécution. L'ensemble des œuvres dialoguera autour des travaux de Robert Mapplethorpe et de Nan Goldin, dont l'engagement et la transgression aux normes sont admirés par le couple. Au cœur du Jeu de Paume trônera *Thanksgiving*, un ensemble de 149 clichés sur la vie de la photographie américaine, entre Boston et New York.

Jusqu'au 8 novembre 2026
→ *Expression(s) décoloniale(s)* au musée d'histoire de Nantes

L'exposition *Expression(s) décoloniale(s)* fait son grand retour pour sa quatrième édition au musée d'histoire de Nantes. Elle questionne nos certitudes sur notre passé colonial, à travers le travail de trois artistes.

Lylly Hounghinin, historienne béninoise, propose des textes qu'elle rattache à des objets porteurs de mémoire. Elle élabore un récit sur le déplacement de ces objets et leur charge symbolique, tant sociale, esthétique que culturelle. L'artiste plasticienne brésilienne Rosana Paulino, de son côté, expose des installations visant à rendre hommage aux femmes victimes de la traite atlantique. Enfin, le photographe sénégalais Omar Victor Diop propose deux séries de photos. Dans *Diaspora*, l'artiste se met en scène pour reproduire les portraits de figures noires emblématiques du 15^e au 19^e siècle, ayant franchi les barrières européennes en vigueur. Par l'ajout d'éléments faisant référence au sport, il donne à ces personnages un pouvoir symbolique considérable. Dans *Liberty*, il revient sur des moments clés des luttes noires anticoloniales. L'exposition a pour but de proposer de nouvelles sensibilités artistiques sur les questions liées à cette histoire et d'interroger notre rapport aux œuvres exposées dans nos musées qui, pour certaines, sont intrinsèquement porteuses d'une vision coloniale.

Jusqu'au 4 juin 2026
→ Appel à candidatures du salon Polyptyque, Marseille

Le salon marchand de photographie contemporaine organisé par le Centre Photographique de Marseille revient pour sa sixième édition. Il mettra à l'honneur galeries et photographes indépendants. Pour les artistes, le salon est l'opportunité d'échanger avec des professionnels et de tenter de remporter l'un des quatre Prix Polyptyque en jeu. Trois d'entre eux sont décernés à des photographes, tandis que le dernier récompense un livre d'artiste. Les candidats ont jusqu'au 4 juin 2026 à minuit pour soumettre leur candidature !

Modalités de participation et récompenses :

Dans la catégorie photographie, l'appel à candidatures s'adresse aux photographes de la région Sud en recherche de galerie, n'ayant pas réalisé d'exposition monographique récente dans une galerie privée. Dans la catégorie livre d'artiste, il s'adresse aux artistes résidant et/ou travaillant dans un pays francophone, ayant réalisé un livre de photographie datant de moins de trois ans. Chaque lauréat, annoncé lors du vernissage public le vendredi 28 août entre 18 et 21 heures, bénéficiera d'une bourse de production d'une valeur de 1000 € auprès du Studio AZA et de deux expositions collectives en 2027 dans deux galeries partenaires du prix : la Galerie Sit Down à Paris ainsi qu'une autre galerie en attente de confirmation.

Charlotte Perriand: l'appel de la montagne et du vivant

Au musée de Grenoble, l'exposition *Charlotte Perriand – La montagne re-créative* est un hommage à une artiste dont le processus créatif a été nourri par les sommets. L'univers de l'architecte se dévoile à travers 59 photographies de montagne, prises de 1927 à 1938. Offertes par les Archives Charlotte Perriand, elles montrent comment la montagne fut une véritable inspiration pour ses créations.

Charlotte Perriand se définit par son indépendance viscérale. Dès la fin des années 1920, cette femme brillante s'impose par son courage et son intuition dans l'univers très masculin de l'architecture. Passionnée d'alpinisme, elle est aventurière. Loin de l'image de la designeuse d'intérieur, elle développe un rapport intensément physique au monde, fondé sur l'effort, la passion des hautes cimes et l'observation experte des milieux naturels. Sa soif d'émancipation transparaît dans ses choix de vie, elle qui n'hésite pas à quitter son mari et son atelier parisien vers 1930 pour tracer sa propre voie.

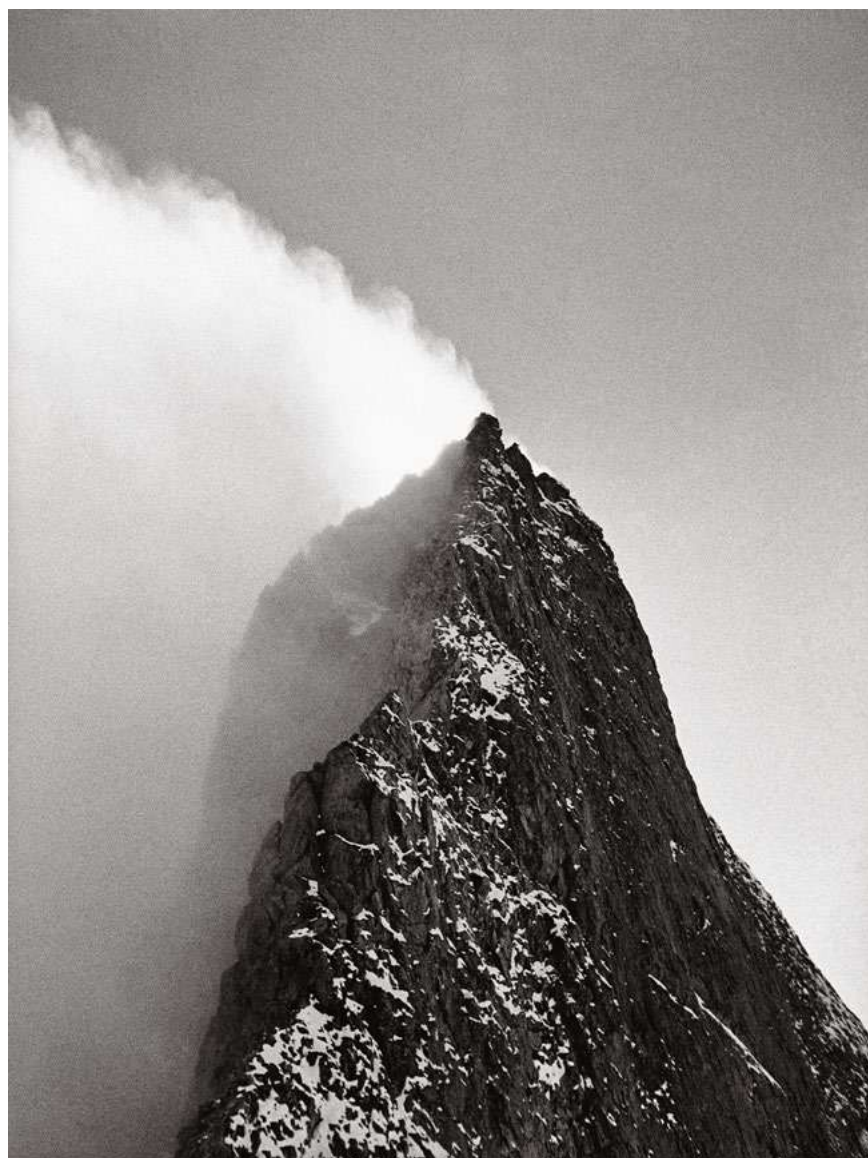
UN LABORATOIRE VISUEL SORTI DE L'OMBRE

Sa fille, Pernette Perriand, conservatrice de ses archives, éclaire cette soif d'aventure. Elle raconte que ces photographies dormaient dans une cave, « *comme un bon vin qui attend[rait] d'être dégusté* ». Pour l'artiste, les sommets étaient une véritable « *passion physique, morale et esthétique* » et une indispensable « *source de liberté et de re-création* ». Munie d'un appareil photo Kodak, elle photographie de façon instinctive en pleine ascension.

Ce laboratoire visuel la pousse à imaginer des architectures de l'extrême, comme le refuge Bivouac (1937) ou le refuge Tonneau (1938), conçu avec Pierre Jeanneret pour résister aux vents grâce à sa forme cylindrique.

LUMIÈRE SUR UNE ARCHITECTURE HUMAINE

Cette dévotion aux cimes a guidé sa vie et son œuvre. Charlotte Perriand ambitionne de repenser l'habitat pour le rendre plus humain. Lorsqu'elle conçoit la station des Arcs dans les années 1960, son obsession est d'offrir à chacun-e un accès direct au paysage, refusant de sacrifier l'environnement avec des milliers de petits chalets pour éviter aux habitant-es d'avoir « *le nez sur le mur du voisin* ». Ce besoin de nature ne la quittait jamais : dans son appartement parisien de Montparnasse, elle utilisait une photographie de montagne pour obturer sa fenêtre. Comme le souligne l'écrivaine Maylis de Kerangal dans le livre de l'exposition : « *En allant chercher cet autre oxygène, l'architecte alpiniste, embrassant un monde en trois dimensions, un monde sans limites, a tout simplement choisi la vie.* » ✕



Le haut de l'arrête du Hörnli entre brouillard et lumière, Alpes Valaisannes, vers 1929. © Charlotte Perriand / ADAGP, Paris 2026.

La pause. Ski de randonnée en Oisans, Isère et Hautes-Alpes, vers 1929. © Charlotte Perriand / ADAGP, Paris 2026.



Le festival NOÛS : laboratoire patrimonial et algorithmique

Retour sur le festival NOÛS, un événement inédit qui s'est tenu du 9 au 19 avril au cœur de la Bibliothèque nationale de France, fruit d'une coproduction entre *Fisheye* et BnF-P.

NOÛS, en grec ancien, désigne l'esprit, l'intellect, l'intelligence collective. Plus qu'un nom, c'est un manifeste ancré dans un 21^e siècle caractérisé par son ambivalence. Une ère aux accents sombres, oscillant entre dépendance technologique et promesses d'émancipation.

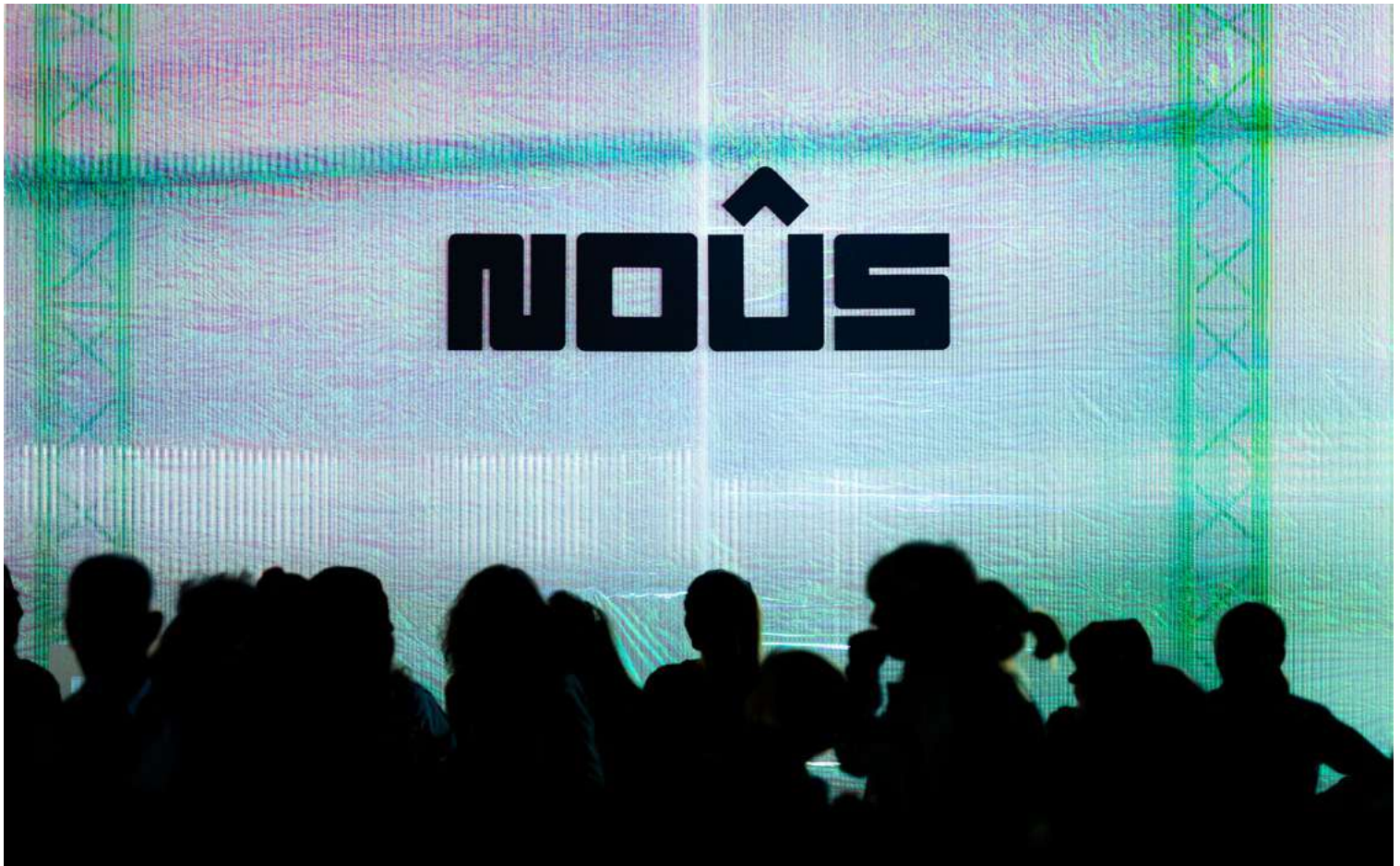
L'ARCHIVE COMME MATIÈRE VIVANTE

Ce projet résulte d'un rapport quasi obsessionnel à l'archive et au patrimoine documentaire comme données consubstantielles à nos sociétés. Les 80 millions de documents et objets conservés à la BnF ont constitué un terreau fertile pour une recherche artistique multidisciplinaire d'une ambition rare. Le festival a ainsi donné vie à un parcours de huit œuvres, dont six productions originales et deux performances *live* créées exclusivement pour l'occasion. Le parcours d'exposition a été pensé comme un véritable laboratoire d'expérimentations plastiques, algorithmiques et performatives : les visiteurs ont découvert des dispositifs à la croisée du patrimoine, de la technologie et de la culture.

CÉLÉBRER POUR NE JAMAIS SOMBRE

Le soutien à la création artistique était au cœur de cette première édition qui a fait le pari de soutenir des productions inédites, avec la volonté de mieux appréhender le présent pour écrire l'avenir avec davantage de lucidité.

© Quentin Chevrier.



L'art est envisagé comme un écho des agitations qui hantent notre époque. En effet, pour reprendre les mots d'Anne Bouverot, coprésidente du Conseil de l'IA et du numérique, lors de son discours d'inauguration du festival NOÛS; empreints des écrits d'Hannah Arendt: *«Il ne faut pas s'inquiéter de ce que pensent les machines, mais de ce à quoi les hommes arrêtent de penser.»*

Loin de céder à quelconque fatalisme, NOÛS replace la célébration au centre de la création artistique et de la diffusion du savoir. En réhabilitant la puissance d'émerveillement de l'art dans des sociétés toujours plus fracturées, le festival réaffirme le rôle politique d'institutions séculaires telles que la BnF. Il ne s'agit pas seulement de conserver notre patrimoine intellectuel, mais de l'interroger et de le transmettre inlassablement pour qu'il reste, toujours, une source d'éveil.

FOCUS: DOUBLE TROMPE-L'ŒIL

La carte, ou broderie, baptisée *Ice Memory Thread* (2026) d'Alexandra Mocanu & RETINAA, est une œuvre étonnante, un objet polymorphe qui livre une réflexion poétique sur la question de la conservation de notre patrimoine naturel. L'accélération du dérèglement climatique entraîne la fonte de glaciers millénaires véritables archives naturelles renfermant des informations inestimables sur les évolutions atmosphériques et climatiques de notre planète. *«Les points de broderie, tels des pixels, imposent un rythme lent et manuel – à rebours de l'image numérique. Chaque point devient une unité de mesure, un geste qui fait écho aux mutations glaciaires: progressives, silencieuses, irréversibles. Sous lumière ultraviolette, une sérigraphie imprimée à l'encre de sécurité dévoile des informations invisibles à l'œil nu, évoquant la mémoire des glaciers»*, racontent l'artiste et le studio de création. Cette œuvre soulève des questions autour de l'archivage: pourquoi sacrifier les ressources livresques et les cartographies millénaires, quand on néglige nos milieux aquatiques et terrestres? Quelle place accorder au patrimoine naturel face au patrimoine culturel? Ces hiérarchies héritées conservent-elles encore toute leur pertinence? *Ice Memory Thread*, qui conjugue grâce et maîtrise technique, parvient à dépasser ces dichotomies vaines en liant graphisme fiduciaire, chimie, topographie, artisanat textile et géologie. Autant de langages révélant ce que le patrimoine naturel a encore à nous apprendre. →



Vue d'exposition de l'œuvre *Ice Memory Thread* d'Alexandra Mocanu & RETINAA © Quentin Chevrier.

« Les points de broderie, tels des pixels, imposent un rythme lent et manuel – à rebours de l'image numérique. Chaque point devient une unité de mesure, un geste qui fait écho aux mutations glaciaires: progressives, silencieuses, irréversibles. »

Alexandra Mocanu



Vue d'exposition de l'œuvre *Le chant des sirènes* de Justine Émard.
© Quentin Chevrier.

De son côté, Justine Émard définit son œuvre, *Le chant des sirènes* (2026), comme un « théâtre immersif » où se joue l'essence même de la création algorithmique : une mécanique qui, privée du souffle de l'artiste, s'effondre. Ici, la figure de la sirène devient l'allégorie des rapports duels entre l'intelligence artificielle et nos sociétés, entre envoûtement esthétique et vertige technologique. La sirène incarne également un signal d'alarme : jusqu'où sacrifierons-nous nos ressources naturelles pour alimenter une puissance de calcul toujours plus vorace ? Les visiteurs-ses sont invité-es à se courber pour littéralement plonger dans l'océan de données d'un film génératif constitué par un jeu de données qui a été enrichi par des centaines d'iconographies de sirènes puisées dans les archives de Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF. Le tout, dans une architecture miniature qui résonne singulièrement avec l'immensité de la BnF, aux airs de temple profane. À l'intérieur, un bas-relief imprimé en 3D révèle la métamorphose de cette figure au fil des siècles : bien avant d'être la femme-poisson érigée en canon de beauté par Walt Disney, la sirène était représentée comme une femme-oiseau dans l'iconographie gréco-latine. Figure démoniaque, elle symbolisait alors la duplicité. Œuvre aux lectures multiples, *Le chant des sirènes* nous confronte ainsi à une figure complexe et équivoque. Elle nous invite à interroger l'emprise croissante des empires médiatiques sur la fabrique de nos imaginaires collectifs.

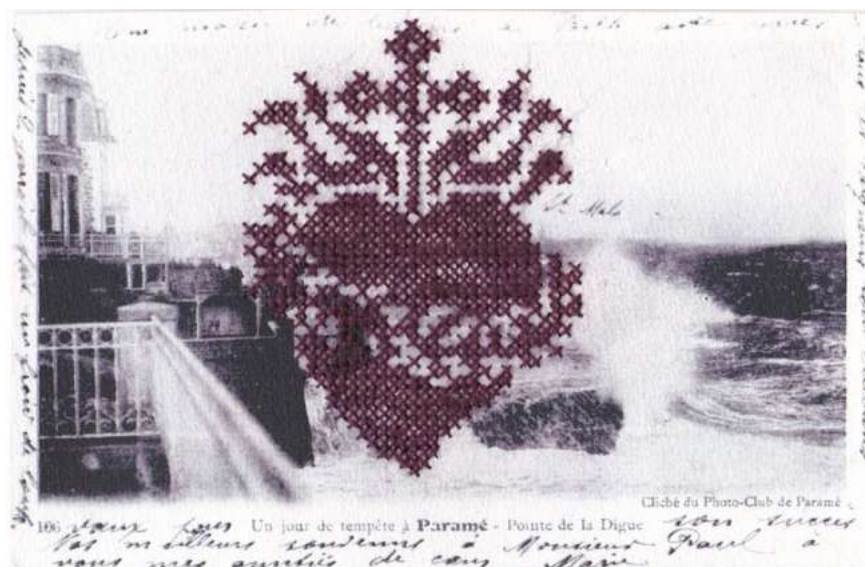
À l'heure où triomphent les manipulations visuelles et les *deepfakes* (hypertrucages), ces œuvres interrogent notre rapport à la confiance et à la crédibilité des images. La question qui habite le festival NOÛS n'est donc pas tant de déterminer ce que l'IA fait à l'art, mais de comprendre comment notre usage des algorithmes reconfigure notre rapport au réel. Cette interrogation ontologique s'impose comme une nécessité dans une époque qui cède de plus en plus au chant d'autres sirènes, celui de la désinformation et des *fake news*, amplifiées et relayées à grande échelle par certains médias et plateformes numériques. x

Vue d'exposition de l'œuvre *Le chant des sirènes* de Justine Émard. © Quentin Chevrier.



La matière des souvenirs

Début mars, les membres du jury du concours *Fisheye* x MPB se sont réunis afin de désigner leurs lauréates. Dans des approches disparates, toutes deux matérialisent le thème de l'empreinte.



© Emma Devigne.

Le 26 février dernier s'achevait le concours organisé par *Fisheye* et MPB, qui, depuis 2011, rend la création photographique et vidéographique plus accessible en proposant du matériel d'occasion abordable. Porté par la thématique de l'empreinte, celui-ci a suscité l'intérêt de nombreux artistes, qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels. De fait, les candidats participaient dans l'optique de remporter un bon de 2000 € pour l'achat de matériel photo et vidéo d'occasion ainsi qu'un abonnement de deux ans à notre magazine. Après avoir étudié plusieurs centaines de dossiers, les membres du jury se sont réunis et ont désigné leurs deux lauréates, qui ne sont autres que Tempé Storm Cole et Emma Devigne. Ils adressent également une mention spéciale à Justine Valençon, Alfonso Bricegno, Francisco Gonzalez Camacho, Natali Agryzkova et Hélène Mastrandréas, qui se sont distingués par leur approche du sujet.

UN SECOND SOUFFLE

De sombres fleurs au bout des doigts, des branches jaillissant d'une vaste étendue d'eau, une végétation apparaissant à travers une paroi légèrement fumée... Les compositions de Tempé Storm Cole sont habitées par la «solastalgie», un «néologisme introduit par le philosophe



© Tempé Storm Cole.

de l'environnement Glenn Albrecht en 2003», rappelle l'artiste. Ce terme renvoie à une détresse psychique face aux changements climatiques qui, d'une certaine façon, appose son empreinte sur notre manière de percevoir le monde alentour. «*Loin d'être pessimiste, ce corpus d'images propose une petite pause à la fois douce et urgente qui permet d'interroger la façon dont les êtres appréhendent leur environnement, de même que les liens qui les unissent*», assure-t-elle. Emma Devigne traduit le sujet d'une tout autre manière. Elle réutilise d'anciennes cartes postales et laisse «une cicatrice douce dans la matière» en les ornementant de motifs brodés au point de croix: «*Les cartes postales que je travaille, datées de 1880 à 1920 et issues des archives régionales de Saint-Malo, sont déjà chargées d'empreintes. Empreinte du sel dans l'air marin, du temps qui jaunit le papier, de l'encre qui tremble sous l'écriture. Empreinte des mains qui les ont tenues, des regards qui ont choisi ce paysage pour l'envoyer à quelqu'un d'absent. Une carte postale est une trace. Un fragment de lieu détaché pour être transmis. Une tentative de rendre présent ce qui est loin. Je viens déposer une nouvelle empreinte sur ces surfaces marquées.*» Ce processus permet ainsi d'offrir un second souffle à des vestiges d'existence qui auraient pu sombrer dans l'oubli. x



Kyotographie, édition 2026: un engagement sans limites

La renommée de Kyotographie n'est plus à faire. À la veille de son quinzième anniversaire, le festival de photographie figure déjà parmi les plus importants dans le monde, suscitant autant l'intérêt des acteurs du milieu que celui du public. En témoignent les artistes présentés et les mécènes investis, de même que le nombre de visiteurs qui n'a de cesse de croître au fil des ans : en 2025, pas moins de 297 658 personnes sont venues découvrir les expositions. Il faut dire que depuis son inauguration, en 2012, l'événement créé par Lucille Reyboz et Yusuke Nakanishi s'attache à ouvrir des portes sur le monde, les imaginaires et l'avenir. À cet effet, le duo mise sur un parcours mêlant accrochages accessibles et projets plus expérimentaux, au discours parfois plus marqué.

Cette année, le programme principal rassemblait treize artistes, venus de huit pays, sous le terme « *Edge* », ou « limite », « bordure » en français. *« Il y a une double interprétation de la thématique, par rapport à une situation mondiale et par rapport au médium lui-même »*, soulignait Lucille Reyboz. De fait, cette lisière – qu'elle soit physique, psychologique, sociale, technologique ou même insaisissable – se retrouve à la fois dans l'existence intime de certains que dans l'histoire de l'humanité ou celle de la photographie qui s'est façonnée au gré des limites. À mi-chemin entre les incertitudes et les possibilités infinies, ce nouveau parcours se présentait alors comme un espace de réflexion. *« Nous y voy[ions] des approches radicales de la photographie côtoyer des études sur le déclin urbain, tandis que des documents sur des communautés marginales crois[aient] les enjeux actuels de la colonisation et des conflits territoriaux »*, expliquaient les deux directeurs en introduction à l'événement.

UNE GALERIE DE PORTRAITS

Dans le sillage des précédentes, cette édition 2026 résultait d'une étroite collaboration entre les photographes, les commissaires d'exposition, les scénographes et les artisans locaux, et prenait place dans des espaces emblématiques de la ville. Juliette Agnel a notamment investi Yuuhisai Koudoukan, un lieu historique entouré d'un jardin traditionnel japonais faisant écho à son travail. Devant une baie vitrée, dans des caissons posés au sol, se découvrait *Dahomey Spirit*. Réalisée au Bénin, cette série se compose de plantes, immortalisées *in situ* selon des jeux de lumières colorées, qui auraient dû pousser dans le désert. En face, *Susceptibilité des roches* était accroché sur des cloisons en papier fin. Présentée de la sorte, cette « *galerie de portraits* », dont les nuances ressortent vivement sur leur fond bleu Klein, semblait presque légère. Les pierres révélaient ainsi leur beauté, en dehors de l'université de Jussieu, à Paris, où elles sont conservées. Dans une petite salle adjacente, dédiée au thé, les visiteurs pouvaient visionner *Eternity*, un film en Super 8 à l'aura méditative nous plongeant « *dans un différent état d'esprit* », assure-t-elle. *The Shape of What Remains* d'Yves Marchand et de Romain Meffre, à Jushin Kaikan, produisait un effet similaire. Au cœur de ce bâtiment recouvert de lierre, aux pièces délabrées et ouvertes pour la première fois au festival, les tirages faisaient à nouveau « *une sorte de portrait de la société* ». Il s'agissait de ruines des quatre coins du globe que le duo a figées, ou projetées

Du 18 avril au 17 mai 2026, la 14^e édition de Kyotographie a pris place au cœur de la capitale culturelle du Japon. Porté cette année par le thème « *Edge* », le festival invitait le public à se rendre dans des lieux d'exception afin d'y découvrir des expositions tout aussi remarquables.

grâce à une intelligence artificielle, avant qu'elles ne disparaissent avec les histoires qu'elles abritent. Une bande-son propre à chaque salle, imaginée par Yannick Paget, apportait de la profondeur à ces paysages dépeuplés qui, reconquis par la nature, laissent l'esprit songeur.

INTERROGER LES REPRÉSENTATIONS

Outre la nature, Kyotographie accorde une place prépondérante aux réalités sociales. À Kondaya Genbei Kurogura, les festivaliers pouvaient découvrir le projet *Shine Heroes* de Federico Estol, qui a remporté le KG+ Select Award 2025. Sur les cimaises hautes en couleur, les cireurs de chaussures de La Paz, en Bolivie, apparaissaient sous les traits de super-héros. *«En tant que conteur, je favorise des processus participatifs en m'appuyant sur la méthodologie latino-américaine du "Théâtre de l'opprimé" afin de susciter l'engagement et de cerner les véritables problèmes ressentis par les participants. Ensuite, nous créons une émancipation fictive à travers des collages et des bandes dessinées, en élaborant un storyboard dont le récit est défini par le groupe»*, expliquait celui qui se définit comme un *«social activist»*. Dans un tout autre genre, au Kyoto City Kyocera Museum of Art, une importante rétrospective consacrée à Daido Moriyama retraçait une histoire éditoriale et celle d'un basculement. Divisée en sept salles chronologiques, elle mettait en exergue l'originalité d'un artiste qui, au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle, a participé à l'invention d'un nouveau langage visuel au Japon. Au-delà des tirages, la déambulation était jalonnée par des magazines et des ouvrages consultables lorsqu'ils n'étaient pas protégés →



© Juliette Agnel / Courtesy Galerie Clémentine de la Féonnière Photo Days.

© Daido Moriyama, Photo Foundation.





Woman in middle of the night, 2022. © Lebohang Kganye.

Shine Heroes, 2018. © Federico Estol.



« En tant que conteur, je favorise des processus participatifs [...] afin de susciter l'engagement et de cerner les véritables problèmes ressentis par les participants. Ensuite, nous créons une émancipation fictive à travers des collages et des bandes dessinées [...]. »

Federico Estol

sous vitrine. L'ensemble esquissait ainsi les contours d'une société en mutation, prise dans la frénésie du mouvement. Le goût du fait-main se retrouvait également chez Linder Sterling dont les compositions, tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc, usent du photomontage à partir d'images prélevées dans diverses revues. Au Museum of Kyoto Annex, *Goddess of the Mind* déployait à ce titre plusieurs décennies de collages et d'autoportraits qui interrogent la notion de désir et les représentations du corps.

UN ZOOM SUR L'AFRIQUE DU SUD

Cette année, Kyotographie faisait la part belle à la création sud-africaine en accueillant les œuvres de trois artistes originaires de ce pays, de même qu'une sélection de livres à Hachiku-an. À Higashihonganji O-genkan, Lebohang Kganye dévoilait *Rehearsal of Memory*. Bien nommée, l'exposition s'articulait autour de la mémoire, de la manière dont la photographe la rejoue à travers quatre installations. Il y avait tout d'abord des archives familiales sur lesquelles elle apparaît aux côtés de sa mère grâce à la surexposition. À l'image, elle a repris son apparence, ses vêtements, ses gestes et se dresse comme une figure spectrale nimbée de flou. À quelques pas de là, des silhouettes en carton rendaient hommage à sa famille qui est issue du monde rural. Dans la pièce suivante, il s'agissait de dioramas sur la question de la communauté, qui gravitent autour de l'imagination. Enfin, dans un dernier recoin, de larges tissus pailletés montraient ses proches tels des ombres. Leurs contours, faits de matières texturées dans des nuances de gris, ont été prélevés dans des albums. « *Je mets ces histoires en scène* », a déclaré Lebohang Kganye qui, de cette façon, redonne vie à des souvenirs intimes.

De nouveau au Kyoto City Kyocera Museum of Art, la mémoire s'exprimait autrement. Avec *What the Light Falls On*, Pieter Hugo sondait les nuances du quotidien par le biais d'un corpus éclectique réunissant portraits, natures mortes et paysages. Dans un espace voisin, la série



Oedipus, 2021. © Linder Sterling / Courtesy of the artist and Modern Art.

House of Bondage donnait à voir des images de l'ouvrage du même nom signé Ernest Cole. L'entrée en matière de cette rétrospective captait l'attention grâce à un dispositif inspiré du musée de l'apartheid, à Johannesburg. Un mur percé de deux ouvertures nous faisait face. L'une portait l'inscription « *Whites* », la seconde « *Non-Whites* ». Pour aller plus loin, il fallait faire un choix. La seconde option nous menait vers un portrait de l'auteur souriant. Venait ensuite une vidéo qui présentait son œuvre, puis plusieurs petites salles qui séquençaient l'ensemble en plusieurs chapitres, avec ce qu'il faut de tirages pour comprendre la teneur de son travail. À mesure que nous progressions, l'existence sous l'apartheid, dans les mines, les hôpitaux ou encore les *townships*, se dessinait dans des lignes sobres mettant en lumière les rouages d'un système.

Toujours animés par une volonté de célébrer la photographie dans sa pluralité, en conjuguant son passé et son présent, Lucille Reyboz et Yusuke Nakanishi ont été décorés pour leur engagement. Le soir du lancement de cette 14^e édition, ils ont été faits chevaliers des Arts et des Lettres. Résolument tourné vers l'avenir, à l'aube d'un nouveau cap de son histoire, Kyotographie semble ainsi placer son futur sous les meilleurs auspices. x

**« Une photographie,
c'est un secret sur un secret.
Plus elle vous en dit,
moins vous en savez. »**

Diane Arbus

Festival
photo

Léonce R. Agbodjélou, Sans Titre, Egunun, 2011-2025 - Graphisme Guerilla/grafik - 2026 - FD

Mondes en commun

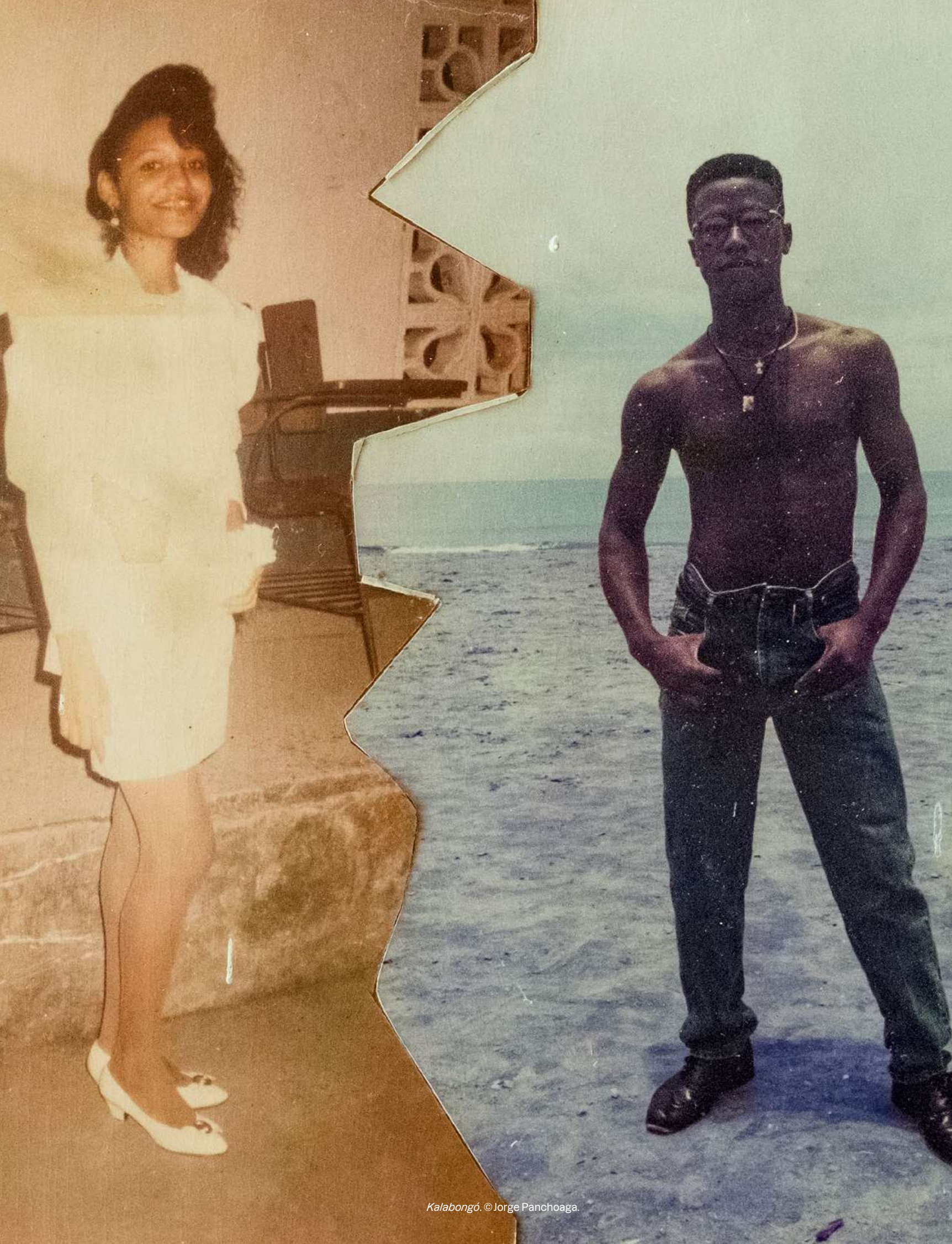
Poursuivre l'inventaire
Musée départemental
Albert-Kahn

23 mai
20 sept 2026

Photographies de
Léonce R. Agbodjélou
Ying Ang
Mustapha Azeroual
Yasmina Benabderahmane
Barbara Bosworth

Thierry Bouët
Cédric Delsaux
Ari Versluis
et Ellie Uyttenbroek
Robert Voit
Ester Vonplon
Laure Winants

Identités plurielles



Lise Sarfati, la matière à l'épreuve du temps

Parmi les grandes figures de la photographie contemporaine, Lise Sarfati occupe une place à part, celle d'une chercheuse d'identités et de territoires. Si son nom résonne avec ses séries emblématiques comme *Acta Est* en Russie, *The New Life* ou *She* et *Oh Man* aux États-Unis, c'est une facette plus tactile et expérimentale de son travail que je souhaitais mettre en lumière aujourd'hui : celle justement de la pellicule 16 mm et de la matérialité de l'image.

UNE TRAJECTOIRE AU-DELÀ DE L'IMAGE

Ancienne membre de l'agence Magnum, aujourd'hui farouchement indépendante et libre de toute structure, Lise Sarfati a construit une œuvre où l'errance se transforme en icône mélancolique. Sa démarche est une quête perpétuelle, une manière d'habiter les interstices du réel pour en extraire une vérité sur l'identité. Pourtant, derrière la puissance visuelle de ses grands cycles photographiques, se cache une exigence radicale. C'est cette fascination pour l'outil et la rigueur de sa mise en œuvre qui a scellé notre rencontre ce jour-là à l'atelier.

Notre travail consistait à extraire des photogrammes de ses films, à tenter de fixer cette limite ténue entre le mouvement cinématographique et l'immobilité photographique. L'enjeu pour Lise Sarfati était de voir comment l'instant qui défile peut devenir un objet tangible. Lors de nos échanges, elle a mis des mots sur ce qui l'attirait dans ce format cinématographique, utilisé ici pour filmer et se concentrer sur la marche des gens, les mouvements de la rue, voire quelques plans plus rapprochés, dans un lieu qu'elle affectionne : Broadway, à Los Angeles.

Ce qu'elle aime dans le 16 mm, au-delà de la texture, c'est la répétition vertigineuse de ses milliers de photogrammes. Ce médium impose une temporalité différente. Il exige de regarder plan après plan, même si, à l'œil nu, « *tous ont l'air d'être exactement les mêmes* », souligne-t-elle. C'est un rapport au temps étiré, une méditation sur la nuance où chaque fraction de seconde compte pour révéler le visage de l'autre.

L'EMPREINTE INDÉLÉBILE : UNE EXIGENCE INÉBRANLABLE

Mais ce qui m'a frappé le plus dans cet exercice d'extraction, et c'est sans doute le plus incroyable, c'est la constance de son œuvre. On pourrait croire que l'utilisation d'une caméra 16 mm modifierait son regard. Il n'en est rien. Le médium change, mais la vision reste obstinément la même. On y retrouve la même exigence absolue, la même tension, la même sensation du premier coup d'œil. Qu'elle utilise une chambre photographique ou une caméra cinématographique, la signature est immédiate : cela reste indéniablement du Lise Sarfati.

Dans une époque où l'approche théorique prend souvent le pas sur la création, l'artiste revendique un retour à l'objet. Elle se souvient d'ailleurs de notre séance avec une précision frappante, marquée par l'atmosphère du lieu : « *Je me souviens avoir eu du plaisir à réaliser un travail de groupe. J'étais admirative de l'organisation. Cela dégagait une sensation d'un lieu très paisible où on avait envie d'expérimenter.* » Pour elle, la pratique s'ancre avant tout dans →

Il y a des rencontres qui ne s'effacent pas. Il y a quelques années, Lise Sarfati franchissait la porte de mon atelier. Elle n'était pas venue seule, mais accompagnée d'une étudiante des Gobelins. Sous le bras, des bobines de films 16 mm noir et blanc. L'heure n'était pas à la théorisation d'une énième série, mais à notre confrontation directe avec la matière même de la pellicule.



le tangible. Nos échanges se sont alors portés sur la nature même du support utilisé lors de cette séance, qui changeait ses habitudes de photographe : *« Je me suis intéressée à la matière du film, mais aussi à l'accumulation des photogrammes. C'était tout le contraire d'un editing classique où l'on crée une composition, où chaque image doit être précise et compte. »*

Face à ce flux d'images, le rapport au récit s'est transformé. *« J'avais l'impression de me retrouver dans un film qui n'avait pas de sens, seulement un thème : la rue »*, poursuit l'artiste. Une immersion dans la pellicule qui a fait resurgir chez elle un souvenir fondateur : l'époque de ses études à l'université où, lors d'un cours de cinéma, elle s'était essayée à déconstruire et recomposer le montage du film expérimental *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, réalisé en 1929.

CELLES QUE L'ON N'EFFACE PAS

Lors de notre dernière rencontre dans son atelier, Lise Sarfati m'a laissé, comme un message, son livre *She*. Un ouvrage profond où elle regarde les femmes – mais pas n'importe lesquelles : des figures puissantes, issues de deux générations d'une même famille. En refermant ce livre, une évidence s'est imposée à moi. Lise Sarfati fait partie de ces femmes artistes qui marquent la photographie. Dans une histoire de l'art qui a trop souvent tenté de les invisibiliser, elle est de celles que l'on n'a pas pu effacer. Et ce, grâce à ses choix. ✕



She. © Lise Sarfati.



She, Lise Sarfati,
Twin Palms Publishers
(Santa Fe), textes
de Quentin Bajac,
120 pages, 2012.

les corps élastiques

LUCIE
PASTUREAU

exposition
13 février →
4 juillet
2026



institut pour
la **photo**graphie

hors-les-murs
au théâtre du nord

theatredunord.f

entrée libre

institut-photo.com

Margarita Galandina

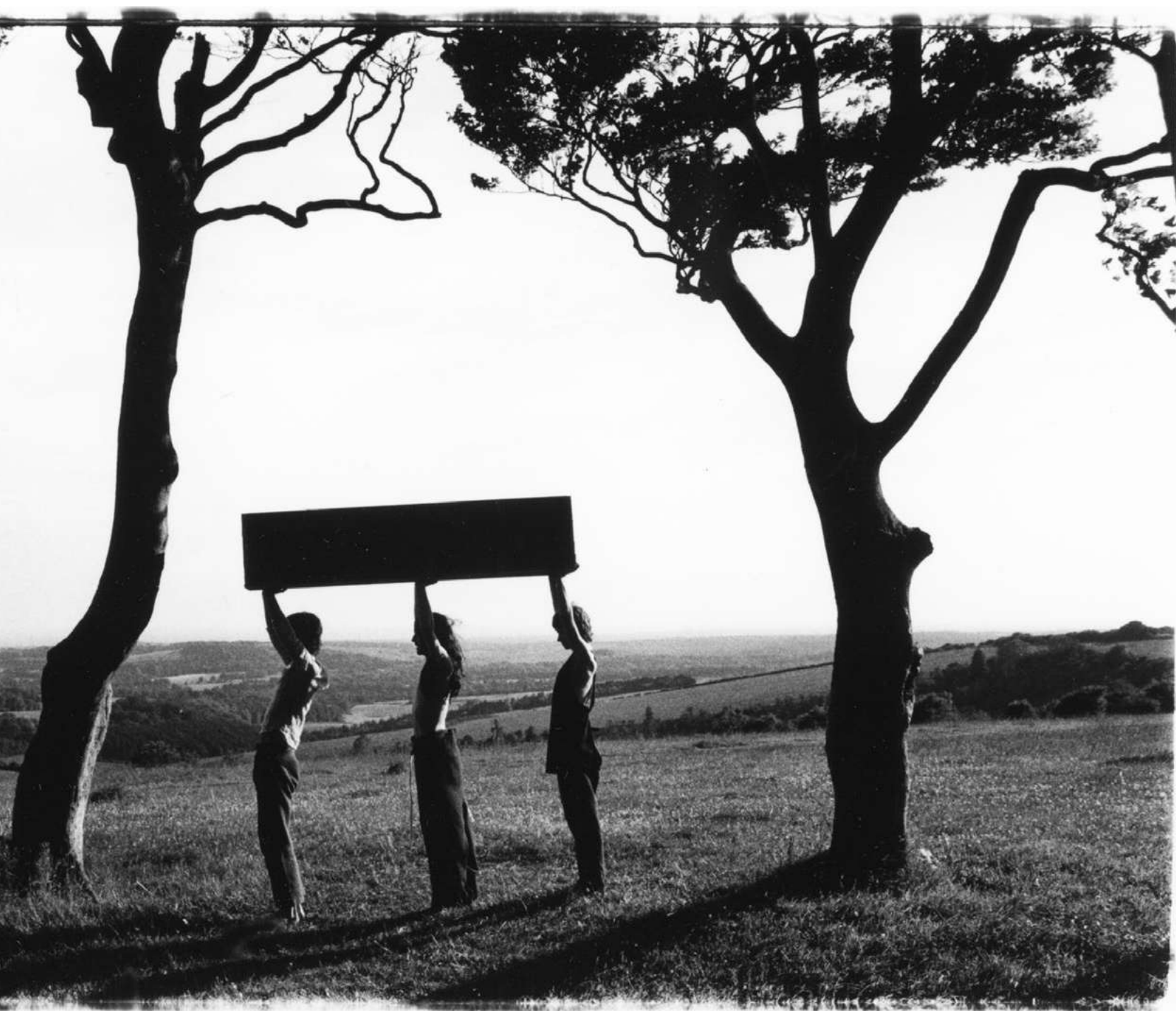


SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE

Ovoo













«*D'abord la distance, puis le temps.*» C'est en ces mots que Margarita Galandina évoque la genèse d'*Ovoo* (2022-en cours), un projet photographique traversé par la cosmologie chamanique bouriate-mongole. De la Sibérie à l'Angleterre, c'est depuis cet éloignement qu'elle se retourne vers la terre de sa lignée maternelle, la Bouriatie, berceau de l'un des principaux peuples mongols autochtones de Sibérie.

En 2023, de retour là-bas, elle apporte l'album de famille à la bibliothèque locale pour faire traduire les annotations de son arrière-grand-père, écrites en bouriate, une langue que sa famille ne parle presque plus. Un silence d'un siècle se fissure – apparaît une figure disparue : le cousin de son arrière-grand-père, haut lama [celui qui enseigne le bouddhisme tibétain, ndlr], arrêté et déporté sous la répression stalinienne des années 1930. Ce lien n'avait pas été oublié, il avait été tu pour survivre. Autour de cette révélation, sa série se cristallise.

«*Ovoo*», ou «*obo*» en bouriate, désigne les cairns sacrés qui marquent, à travers la steppe sibérienne, les sites habités par les esprits. Par autoportraits retravaillés, paysages en grand format et interventions sur archives, Margarita Galandina convoque les lieux silencieux de son histoire familiale. Tout comme l'*ovoo* signale ce qui échappe au regard, la photographie devient chez elle le médium qui donne forme à l'absence.

ENDOSSER L'ARCHIVE

Si les paysages et les archives familiales inscrivent le travail dans un fil vivant, l'archive anthropométrique, quant à elle, en constitue la fracture. Ce sont notamment des photographies soviétiques de 1931 que l'artiste exhume, prises lors d'une expédition auprès des populations

métisses à la frontière entre la Bouriatie et la Mongolie. «*Je ressemble à ce que je suis à cause de toute cette histoire.*» Ces photographies éveillent chez la photographe une résonance à la fois lointaine et profondément personnelle, liée à son propre métissage, et une impulsion : interagir avec ces images, leur donner un sens. Elle reproduit alors les mêmes normes visuelles : face, profil, trois quarts. Avec son propre corps, elle réinvestit la place du sujet autrefois anonymisé. Mais cette fois, celle qui s'y tient possède un nom, une généalogie, une conscience historique. En habitant ce cadre, elle en déjoue la logique, renversant le regard anthropométrique. Elle pousse le geste plus loin : à partir des archives numérisées, elle imprime les photographies, découpe les numéros épinglés sur la poitrine des sujets et les assemble en un vêtement évoquant un corset, qu'elle porte sur elle. Un symbole fort d'une contrainte occidentale et d'un asservissement soviétique, deux systèmes d'assignation cousus ensemble sur un corps bouriate qui les dénonce. «*Peut-être que si je commence à disséquer les archives et à retirer les numéros, je pourrais redonner une forme d'agentivité* [sentiment d'être l'auteur-ice de ses propres actions, ndlr] *spéculative aux personnes sur ces photographies, près d'un siècle plus tard.*»

DOUBLE EXPOSITION

Dans sa recherche, Margarita Galandina s'appuie sur le concept de «*l'ethno-esthétique*» de l'artiste dano-kalaaleq Pia Arke, selon lequel la double condition des sujets autochtones est d'être à la fois surexposés et relégués aux marges du regard colonial. Ce regard, elle l'incorpore, le traverse, non sans risque de le prolonger – elle en est pleinement consciente. C'est dans un contexte entièrement occidental qu'elle expose ce travail sur l'histoire complexe d'une identité autochtone : devant des publics qui, peu familiers de la photographie coloniale et dont la grammaire visuelle se confond avec celle de l'imagerie carcérale, y voient spontanément une archive pénitentiaire. «*Cela échappe à mon contrôle, et c'est là que l'œuvre est mise à l'épreuve*», raconte-t-elle. C'est précisément dans cet écart que l'artiste construit une forme capable d'arracher l'identité bouriate à des récits qui l'ont longtemps définie de l'extérieur, et de ressaisir un passé marqué autant par l'effacement que par le silence transmis.

Quant au chamanisme, il est moins un sujet qu'une méthode. Pour Margarita Galandina, c'est une façon de circuler entre les périodes, les archives et les histoires, sans obéir à aucune temporalité linéaire. Car, celle du chamanisme est récurrente, incarnée, tout comme *Ovoo*. «*C'est un processus où l'on tourne beaucoup en rond*», avoue-t-elle. Néanmoins, depuis son commencement, le projet s'étend et l'artiste continue de suivre les traces de temples ou monastères détruits, restaurés ou dispersés à travers la Mongolie et la Bouriatie, tandis que la vidéo s'immisce peu à peu dans le travail. «*J'ai les archives, mais je ne sais pas encore comment les utiliser – elles sont là, posées. Et j'attends.*» x

P.42 : Archives familiales.

P.43 : Autoportrait avec mon frère, 2022.

P.44, en haut : Vestige d'un datsan,

temple bouddhiste, d'Aninsk, 2023.

P.44, au milieu et en bas : Photogravure du temple d'Aninsk datant des années 1880 et photographie d'archives de Sodnom Dorzhi.

P.45, en haut : Portrait de mon arrière-grand-père Sodnom Dorzhi avec sa mère, pris dans les années 1930 en mémoire de sa jeune sœur Cyrilla, décédée de la famine due à la collectivisation soviétique.

P.45, en bas : Porteurs de cercueil, 2022.

P.46 : en haut : Généalogie familiale, 2022.

P.46 en bas : Photos d'archives du passeport de ma mère, avec des modifications manuscrites, 2024.

P.47, en haut : Identités disséquées, triptyque d'autoportraits, 2024.

P.47, en bas : Autoportrait, posant en métisse transbaïkale : femme, 23 ans, 3^e génération, 2022.

P.48 : *Ovoo*, 2023.

Stephan Gladieu



SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE

Authentic Americans













C'est une famille de six, un flash qui les illumine. Tous-tes sourient, ou feignent de le faire. Les deux parents qui entourent les enfants ont les mains bien serrées sur un fusil. Le plus vieux des frères trône au milieu, lui aussi brandissant fièrement son arme à feu. Personne ne bronche. Tout paraît étrangement normal. Le sourire est satisfait, comme si tout allait bien. Mais au fond, quelque chose dysfonctionne. La fracture est là, lancinante. Cette fracture, c'est celle d'une Amérique faite de paradoxes, biberonnée à toutes sortes de mythes et notamment celui des sauveurs du globe, oscillant entre deux idéologies contraires: l'isolationnisme et l'interventionnisme. Ne pas se mêler des affaires du monde, et pourtant y intervenir sans cesse. Une nation construite sur le récit du *self-made man*, qui se confronte aujourd'hui à une réalité économique et sociale bien plus complexe, celle d'une précarisation, d'une ostracisation et d'une fragmentation croissante.

Dans *Authentic Americans*, Stephan Gladieu s'est immergé dans cette Amérique isolée, celle du centre et du sud, victime de cette réalité: une Amérique profonde. Il s'y est rendu à deux reprises, entre avril et novembre 2024, en pleine période d'élections présidentielles, opposant Donald Trump à Kamala Harris. Il a parcouru plus de vingt États, et a effectué au total près de 18 000 kilomètres. Une sorte de *road trip* à travers les États-Unis, mais bien loin des idéaux hollywoodiens. Ici, il était question d'un territoire des marges, des « oubliés de la mondialisation », parfois contraintes à l'errance.

Un travail qui s'inscrit dans une trilogie autour d'une notion d'« idéal standard ». Après la Corée du Nord, présentée notamment aux Rencontres d'Arles en 2021, le photographe a poursuivi sa réflexion sur les formes d'identité collective et comment, aujourd'hui, la sensation d'appartenance à un groupe diffère, se délite. « *En Corée du Nord, l'individu disparaît dans le collectif. À l'opposé, les États-Unis présentent une identité collective très floue, presque fantasmée, et une société ultra fragmentée, communautarisée. Je voulais montrer des individus. Et, par accumulation, faire apparaître une société* », raconte-t-il.

LA BASCULE DU REGARD

Dans ses prises de vue, Stephan Gladieu adopte un protocole strict: un flash frontal, une distance constante avec ses sujets, une mise en scène minimale, presque clinique. Et toujours ce sourire qui revient comme un réflexe. « *Je traite tout le monde de la même manière. L'uniformité permet de révéler les différences. La distance de cinq*

mètres, par exemple, correspond à la distance sociale de rencontre. C'est le moment où l'on se voit », explique-t-il. Cette mise à distance est essentielle, puisqu'elle inscrit les individus dans leur lieu de vie, un lieu d'affiliation et donc d'identité. L'arrière-plan n'est jamais anodin, il raconte quelque chose de ces gens, de leur quotidien, des espaces dans lesquels ils et elles gravitent: supermarchés, caravanes, camions, meetings d'électeurs MAGA (Make America Great Again). Autant d'espaces qui ancrent les corps dans un réel tangible tout en laissant apparaître une forme d'étrangeté.

Et c'est précisément dans ce bug que le regard bascule, qu'une autre lecture s'opère. Derrière cette apparente ressemblance, ces figures se présentent à nous, multiples. On pense les connaître, mais on projette surtout des histoires sur elles. On se plaît à leur apposer une étiquette, parce que cela rassure d'opposer. Ce sourire que tous-tes arborent, pareil à un masque, cache bien plus qu'il ne révèle. Mais à mesure que ces figures défilent, on les considère enfin, on prend conscience de ce qu'elles sont autrement, de ce qu'elles ont de pluriel, quand bien même elles dérangent. « *Le sourire est un code profondément américain. Il est devenu un symbole de l'American Dream. [...] Je reprends tous ces codes, mais sans ironie. Mon objectif est de les réutiliser pour une lecture humaniste.* »

COMPRENDRE LES ROUAGES

Ce que révèlent aussi en creux les images de Stephan Gladieu, c'est une violence bien concrète, où se cristallisent des extrêmes: xénophobie, pro-armes, pro-vie, anti-immigration... Se pose alors la question de la posture, car photographier cette réalité, à ce moment précis – période électorale – est un geste fort en soi. « *Je ne suis pas là pour juger. Mon rôle, c'est de montrer. J'ai vu une Amérique en déclin, marquée par plusieurs choses: une santé mentale fragile, un niveau d'éducation très faible, une montée de l'extrémisme religieux. Mais ce n'est pas à moi de dire ce qu'ils devraient être, faire ou ressentir. Je suis extérieur, et j'observe* », avoue le photographe. Cependant, montrer sans émettre d'interrogations, est-ce vraiment suffisant? Puisqu'il y a un risque, celui de banaliser ces violences, leur donner du crédit, les révéler et donc peut-être cautionner? « *Au contraire, je suis totalement convaincu qu'il faut montrer que ça existe. J'ai photographié des membres du Ku Klux Klan [...]. Si on ne les montre pas, comment une majorité peut-elle prendre conscience de leur existence et du danger? [...] Mon rôle, c'est précisément de dire: "Regardez." Ensuite, chacun fait son choix.* »

Le geste est donc politique, même s'il se refuse à l'être radicalement. Se joue alors, dans la posture de Stephan Gladieu, la nécessité de comprendre les rouages de cette Amérique fracturée, aux identités complexes. Un besoin de capter ce qui sépare, plutôt que montrer du doigt, d'observer, plutôt que condamner. Une volonté de déplacer légèrement le regard, d'essayer de voir l'autre non comme une altérité, mais comme un éventuel miroir; de saisir ce qui l'a construit et ce qui l'a ébréché aussi. Aller vers autrui, non pas pour excuser ou adhérer, mais pour comprendre. Puis à terme, peut-être, réduire l'écart et trouver un moyen de réparer et se relier. x

P.50: Garrett à Delta.
P.51: Hayven, Troy, Dallas, Jorden, Ashlie et William à Nucla.
P.52, à gauche: Dakota à Moab.
P.52, à droite: Lucas, Timothy et Daniel à La Junta.
P.53, à gauche: Jimmy et son camion à Bloomington.
P.53, à droite: Victoria et Ho à Virginia Beach.

P.54, à gauche: Angelo à Grand Junction.
P.54, à droite: Whitley à Boone Nills.
P.55: Paul et Martha à Partridge.
P.56: Matthew à Nashville.

© Stephan Gladieu / Courtesy School Gallery O. Castaing.

Manbo Key



LIVRE

Home Pleasure



楊林洗綠獨氣飛
嘉營世澤顯神奇
佳運常隨譜彩詩







收件人地址、區別、編號。

建：度人倫快

你哥來的賀卡，爸已經收到啦，真想不到你會寄賀卡來這

主：收件人地址、區別、編號。



S'il existait un livre d'histoire sur le vécu des identités queers à Taïwan, il ressemblerait sans aucun doute à l'ouvrage *Home Pleasure* de Manbo Key, de son vrai nom Yang Teng Chi. L'artiste, lui-même homosexuel, y retrace des années de quêtes identitaires personnelles, communautaires et intersectionnelles qui redéfinissent aujourd'hui la notion de « faire famille » dans son pays et en Asie en général. Mêlant images issues de trois séries photographiques – *Father's Videotapes*, *Avoid A Void* et *Diverse Identities* – et archives familiales, il réalise autant avec pudeur qu'audace une chronique exhaustive de la communauté LGBTQIA+.

SEXTAPES ET IDENTITÉS MULTIPLES

« *“Home Pleasure”, c’est ce qui était inscrit sur les sextapes de mon père* », confie Manbo Key. En 1994, alors qu’il fouille la chambre de ce père souvent absent, à la recherche de quelques billets et cassettes pornographiques gay, l’adolescent fait une découverte inattendue : sur les vidéos, c’est son propre père qui apparaît, en scène avec d’autres hommes. Cette révélation intime, presque clandestine, marque durablement son regard. « *Ma famille n’était pas conventionnelle. Je suis né hors mariage ; ma mère avait déjà une autre famille et gérait des bars et des boîtes de nuit. Mon père, queer, disparaissait régulièrement. Il n’a jamais vraiment fait partie de la société : il vivait en marge. J’ai été élevé par ma grand-mère hakka, qui ne parlait pas mandarin* », raconte-t-il. De cette situation familiale dysfonctionnelle naît très tôt un désir d’émancipation. Manbo Key quitte alors Taichung pour étudier l’art. « *C’est à ce moment-là que j’ai commencé à apprécier la famille atypique dans laquelle j’avais grandi : la liberté d’explorer qui j’étais, leur ouverture d’esprit.* » Plus tard, son père lui transmet sa collection personnelle de *sextapes*, un geste à la fois troublant et fondateur. C’est le point de départ d’une œuvre, d’une exploration profonde identitaire. Pendant plus de dix ans, le photographe a documenté l’intimité de son foyer. À travers l’image, le film ou l’enregistrement sonore, il a capturé les conversations avec son père et les récits de sa grand-mère. Il explore l’intersection complexe entre son identité queer et son héritage culturel, qui oscille entre ses origines hakka, et l’influence japonaise de sa grand-mère ayant vécu une

partie de sa vie sous occupation nipponne. En 2019, alors que Taïwan s’apprête à devenir le premier pays d’Asie à légaliser le mariage homosexuel, il dévoile ses années de recherches visuelles. « *Je suis allé voter pour le mariage pour tous avec mon père* », ajoute-t-il avec fierté.

FAIRE FAMILLE AUTREMENT

Ce récit intime dépasse le cadre individuel pour devenir celui de toute la communauté queer de Taïwan et, plus largement, d’Asie. La discussion amorcée avec son père s’élargit alors à sa famille choisie et s’ouvre à un dialogue intergénérationnel. À partir des inscriptions « *Home Pleasure* » sur les cassettes de son père naît le collectif d’artistes homopleasure. « *Nous nous rassemblons à travers ce collectif pour organiser des soirées, éditer des livres et soutenir les créateur·ices queers. Notre but est de faire communauté* », explique Manbo Key. C’est précisément cet élan que l’artiste magnifie dans sa série *Avoid A Void*. À travers des images colorées, aux compositions presque cinématographiques, il met en scène des membres de la communauté LGBTQIA+. Drag-queens, dont Nymphia Wind, mondialement connue depuis sa victoire à la saison 16 de l’émission américaine à succès *Ru Paul’s Drag Race*, personnes transgenres et danseurs gays incarnent ici la société dans laquelle l’artiste s’est construit. En entremêlant imagerie documentaire, esthétique pop et archives personnelles, telles que les lettres que son père lui envoyait, il aborde frontalement des sujets sensibles : « *Je veux aller au-delà des questions de sexualité et de plaisir, qui sont des droits fondamentaux, mais aussi aborder la santé mentale et l’addiction.* » Manbo Key élabore ainsi une passerelle entre les générations et les luttes, illustrant la complexité d’exister au croisement de multiples identités. En reconnectant les symboles, il lève le voile sur la résilience et l’héritage queer, dans une quête ardente de liberté et de désir. Son objectif est clair : réconcilier deux générations et briser le silence sur l’orientation sexuelle au sein des familles taïwanaises. « *C’est aussi l’occasion d’aborder des sujets comme l’adoption pour les couples queers ou la volonté de “faire famille”, autrement* », souligne l’artiste. Avec cette œuvre complète et complexe, Manbo Key signe un témoignage multigénérationnel d’une identité queer asiatique, aussi finement documentée que profondément vécue. x



Home Pleasure,
Manbo Key,
Parco Publishing,
230 pages
6,000¥ (32,15 €).

Natalya Saprunova



SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE

Saamis, nous vivons dans la Toundra













Il y a quelque chose d'à la fois reposant et menaçant dans les photographies de Natalya Saprunova. Le regard glisse un instant sur un paysage blanc de neige éternelle, se repose sur une étendue de terre indigo, se laisse encore un peu bercer par un ciel illuminé d'aurores boréales... Puis se heurte, sans préavis, sans prévision, à un char militaire, à une explosion minière, à l'exposition d'une chair de cerf, devenue rance en un clin d'œil. C'est que le choc visuel, qui n'a rien d'artificiel – aucun montage, aucun trucage – formulé par les clichés de Natalya Saprunova est à la mesure du choc des cultures et des valeurs qu'il donne à voir. Née en 1986 dans la ville russe de Mourmansk, au nord du cercle arctique, la photographe, aujourd'hui installée à Paris et naturalisée française, a grandi à la croisée des mondes. Celui d'hier et d'aujourd'hui. Celui du temps ancestral, du temps communiste, et de l'urgence capitaliste. Petite, elle s'interroge déjà sur la quasi-absence de représentation des peuples autochtones de sa région natale lors des fêtes nationales. *« Les noms géographiques de nos villages et de nos rivières nous viennent pourtant d'eux. Ils habitent à quelques kilomètres à peine du centre-ville, mais les festivités ne les incluent pas »*, explique-t-elle. Sa conscience politique s'éveille tôt, en même temps que sa conscience écologique. *« À la sortie de l'école, j'allais aider une grand-mère dans son jardin. Malgré le froid extrême, elle savait comment cultiver des légumes et des fleurs »*, se souvient la photographe, dont la mémoire personnelle lui sert aujourd'hui de compas pour capturer la mémoire collective des peuples du Grand Nord.

Depuis 2019, elle a entamé un travail de fond basé sur une pleine immersion au sein de communautés autochtones – d'abord en Sibérie, où la sédentarisation forcée des Samis (ou Saami dans leur langue) par l'ex-régime soviétique a mis à mal leur identité, puis en Mongolie, où l'usage du charbon et l'exploitation des mines polluent l'air, l'eau et la terre sacrée des peuples nomades, et enfin dans la région de l'Arctique du Canada, où la fonte du permafrost érode petit à petit, et de plus en plus rapidement, l'habitat naturel des communautés Tuktoyaktuk, Inuvik et Ulukhaktok. *« Tout est lié : la terre, l'identité et la spiritualité »*, note Natalya Saprunova, dont le travail

défend autant que faire se peut les droits de ces peuples qu'elle approche, dans son œuvre comme dans sa vie, avec patience et révérence. Car à force d'être chassés au lieu d'être chasseurs, observés au lieu d'observateurs, gardés au lieu de gardiens, ces derniers n'ouvrent pas facilement leur porte et leur cœur aux inconnus et aux étrangers. Il aura fallu neuf mois de rencontres quotidiennes avec les Samis de Sibérie à la photographe avant de gagner leur confiance et de pouvoir sortir son appareil. *« Mon travail photo se déploie à long terme et se rapproche de l'anthropologie et de l'ethnographie : il y a d'abord le respect de l'humain, et ensuite seulement la documentation. J'ai dû accepter que parfois, si c'est non pour une photo, c'est non. Je partage avec les gens les moments simples du quotidien, et c'est ainsi que se crée un lien. »*

Au Canada, son arrivée sur les terres sacrées lui vaut *« un accueil violent. Les gens pensaient que je venais voler leurs terres et leurs savoirs. Ils se protègent tellement »*. Et à juste titre, tant la disparition de leur habitat est synonyme de l'effacement de leur culture. En Mongolie, un des derniers pays du monde où le nomadisme est un droit fondamental inscrit dans la loi, la mise en danger par l'industrie minière de la steppe signifie aussi la mise à mort du mode de vie nomade : le bétail tombe dans les fossés creusés par les tracteurs et les bombes, qui détruisent tout pâturage, tandis que l'eau contaminée de métaux lourds tue à petit feu l'humain et l'animal. Il en va de même en Sibérie et au Canada, et partout ailleurs où l'appât du gain capitaliste détruit l'incalculable valeur des savoirs et des savoir-faire, qui font toute la puissance des communautés autochtones. Car au-delà des vastes plaines, leur identité tient à la connaissance et à la maintenance, siècle après siècle, de tout un mode de vie rythmé par des saisons, des traditions et des chansons, des valeurs communes, des coutumes et des costumes, dont les mille et un détails en font la richesse dépourvue de prix. Et c'est à ces mondes pluriels que Natalya Saprunova rend hommage : dans ses prises de vue, l'étendue du désastre n'obstrue jamais l'immense beauté d'une terre sacrée, ou d'un galon doré sur la veste d'un Sami, assis auprès d'un feu, chez lui. x

Jorge Panchoaga



LIVRE

Kalabongó





Au milieu de l'après-midi, la lumière commence déjà à changer à San Basilio de Palenque, en Colombie. Elle se densifie, glisse sur les peaux, allonge les ombres. Puis vient le soir, à la nuit tombée, les champs sont traversés d'éclats mouvants, d'insectes, de chauves-souris éclairés par des lampadaires dans la poussière. C'est dans ce passage entre le jour et l'obscurité que Jorge Panchoaga a construit *Kalabongó*, un livre où l'histoire se mêle à l'imagination. Photographe colombien né à Popayán, Jorge Panchoaga travaille dans la durée. *«Je fais des recherches et je me rends à plusieurs reprises aux endroits qui m'intéressent. Je fais en sorte que mes projets ne se résument pas à entrer et sortir des lieux»*, explique-t-il. Lorsqu'il arrive à Palenque en 2017, ce qui devait être une commande devient un travail plus intime. L'artiste y reviendra ainsi chaque année, jusqu'en 2021. Sur place, il écoute, observe, tisse des liens. Cette lenteur lui permet d'échapper aux automatismes du reportage et d'ouvrir un espace de narration. Et le choix de la lumière participe pleinement à cette écriture. *«J'ai décidé de ne travailler qu'à partir de trois heures et demie de l'après-midi en raison du type de lumière que je recherchais»*, précise Jorge Panchoaga. Il photographie jusqu'à minuit, parfois jusqu'au petit matin. Plus qu'un livre nocturne, *Kalabongó* révèle des ambivalences de lumière. Au fil des pages, une bascule opère : celle d'un monde qui passe du soleil brûlant aux zones troubles de la nuit. Des portraits baignés de chaleur, des scènes de rue encore claires, les feuillages traversés d'orange et de vert répondent aux visions plus sombres qui suivent.

QUAND LES LUCIOLES SE SOUVIENNENT

San Basilio de Palenque occupe une place unique dans l'histoire colombienne. Fondé en 1599 par un groupe de 30 personnes réduites à l'esclavage ayant fui Carthagène,

ce territoire marron devient un espace de liberté conquis par la lutte. Mené-es par Benkos Biohó [esclave marron et chef de mouvement d'émancipation, ndlr], ses habitant-es obtiennent de la Couronne espagnole un traité signé en 1605, souvent considéré comme le premier accord de paix conclu sur le territoire colombien. Mais ce pacte sera vite trahi par la capture et la pendaison de Benkos Biohó. Pour Jorge Panchoaga, revenir à cet épisode permet de saisir *«ce que cette résistance avait permis d'obtenir»*, mais aussi comment ces accords furent sans cesse brisés. Dans *Kalabongó*, les images ne reconstituent pas le passé. Elles le font ressurgir par fragments et symboles. Notamment par le titre, qui signifie «luciole» en palenquero, la langue locale, et qui est issu d'une expérience vécue sur place. *«Nous traversions des pâturages dans l'obscurité et, à un moment donné, nous avons vu ces champs remplis de lucioles. C'était incroyable, je n'en avais jamais vu autant, cela m'a laissé une impression très particulière»*, se remémore le photographe.

Cette vision magique agit comme un déclencheur tant poétique que politique. Car, dans le travail de l'artiste, l'image peut être à la fois documentaire et allégorique. Les chauves-souris deviennent des figures du pouvoir oppressif et les lucioles, celles des fugitives cherchant un chemin dans la nuit. *«C'est là le plus grand héritage que nous avons reçu des peuples qui ont été réduits en esclavage : cette quête incessante de la liberté.»* Quant aux plantes, elles incarnent les corps déplacés. *«Et les racines sont tout ce qu'ils emportaient avec eux : la langue, la manière d'imaginer, leurs chants, leur façon de préparer la nourriture, de faire leurs adieux à leurs morts, de se soigner. Tout au long du livre, la plante cherche sa place au milieu des luttes»*, précise-t-il.

LE ROUGE ET LA NUIT

Rouge incandescent, noir profond, contrastes presque irréels... La couleur joue un rôle central dans ce conte visuel. Le photographe pousse son appareil vers ses limites, modifie les balances des blancs et détourne les sources lumineuses *«pour créer cette sensation étrange, où les images se situent entre réel et fiction, entre imagination et rêves»*. Il poursuit : *«J'ai découvert dans des textes sur Palenque que des patrouilles cimarrones [fugitives, ndlr] portaient au combat le visage peint en rouge et blanc. Ce sont les couleurs de Changó et de Yoruba, les dieux du tonnerre et de la guerre.»* Le rouge devient alors plus qu'une simple teinte, mais une mémoire vive, une braise historique.

Dans l'ensemble de son œuvre, l'imagination occupe une place décisive, *«elle est un élément fondamental de la construction de la réalité»*, affirme-t-il. Pour lui, imaginer ne revient pas à inventer, mais à relier les vivantes aux disparues, le présent aux luttes passées, les images visibles à celles qui demeurent enfouies. *«Même si elle est étrangement malmenée par le système de la raison, l'imagination est l'un des espaces de revendication que nous devrions le plus stimuler pour résoudre des problèmes contemporains.»* C'est dans cet espace mouvant, entre histoire et songe, que *Kalabongó* déploie toute sa puissance. Un ouvrage de passages entre jour et nuit, mémoire et présent, document et fiction. Un livre habité, où les lucioles continuent d'éclairer les chemins de traverse. ✕

P.74 : « Dans cet ouvrage, deux récits parallèles se construisent : l'un dépeint la vie quotidienne au présent, l'autre représente la mémoire. Le quotidien est observé et perçu à travers des images en couleur qui entretiennent un rapport tonal avec la réalité. Dès le début du livre, on constate comment cette même image change de tonalité et devient bichromique. Ce changement, présent tout au long de l'ouvrage, peut être interprété comme une évolution narrative qui met l'accent sur la mémoire, sur des événements de l'histoire de Palenque transmis oralement, mais aussi consignés dans des documents et des recherches. »

P.75 : « Les Palenqueros étaient un peuple pacifique, créateurs d'un espace qui les défend et d'un territoire où vivre leur liberté en paix. Les marrons étaient les guerriers, et l'arcabuco – c'est-à-dire la forêt –, le terrain accidenté et sauvage, la plantation, la ville et les routes étaient leurs espaces de confrontation. »

À gauche : « Ma première visite à San Basilio de Palenque remonte au festival du Tambour de 2017. L'après-midi de mon arrivée, je me suis endormi dans la chambre que j'avais louée chez l'habitant. Le soir venu, j'ai dormi profondément et, dans mon rêve, une main a émergé d'une chemise et s'est posée sur un cœur, semblable à cette image. Je l'ai dessinée sur la première page de mon carnet. Durant ce séjour, j'ai décidé de ne prendre aucune photo ; j'ai préféré discuter avec des amis, dont certains que je rencontrais pour la première fois. Nous avons flâné dans les rues, dégusté des carimañolas avec du jus de fruits et sommes allés au bord de la rivière. Se faire des amis, apprendre à les connaître et tisser des liens durables est essentiel à mon travail, au même titre que dormir, rêver et intégrer ces rêves à mon récit. »

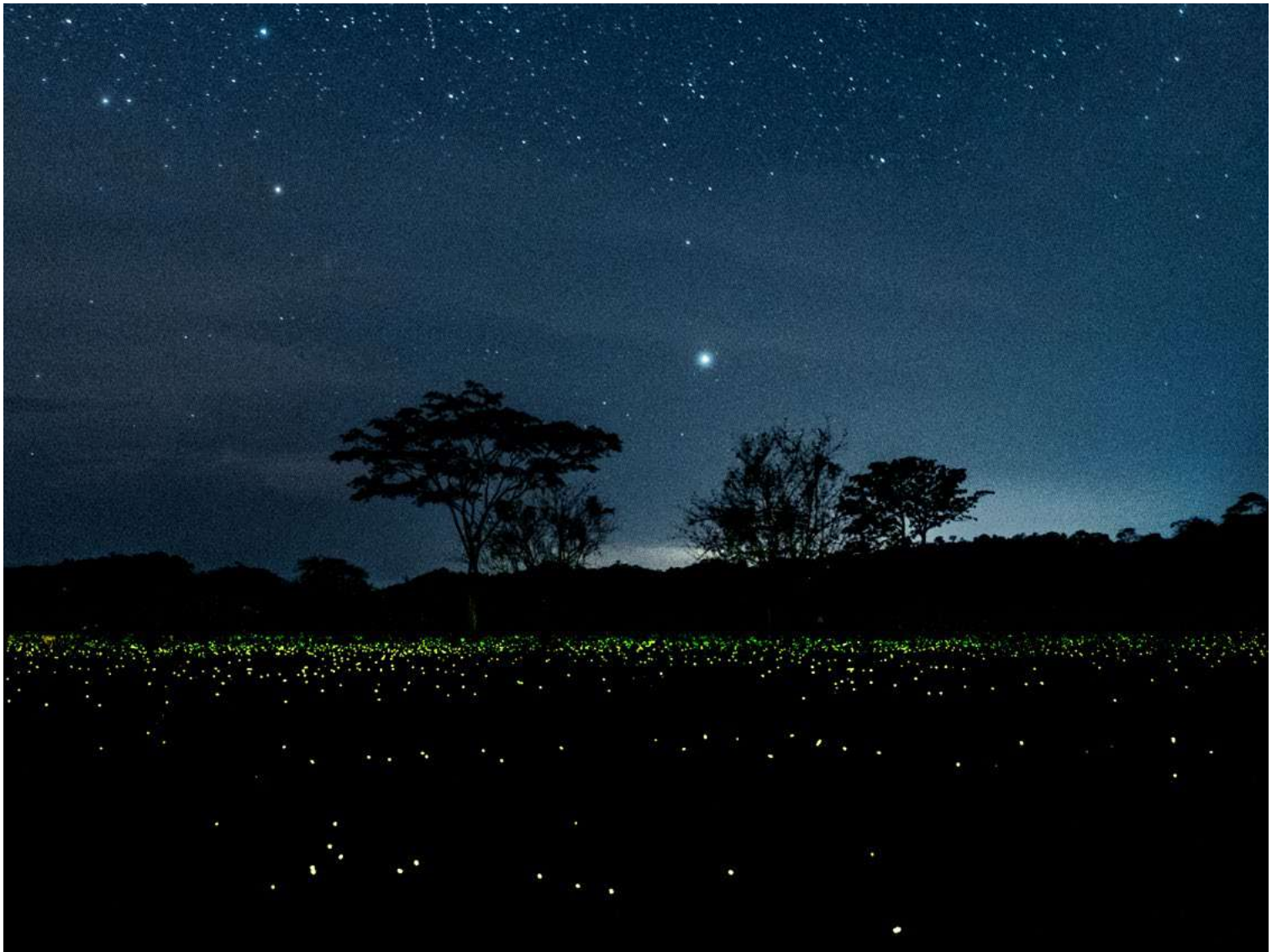


En haut: « Au beau milieu d'un match disputé l'après-midi, comme c'est souvent le cas à San Basilio de Palenque, le gardien de but d'une des équipes se prépare à tenter un arrêt. Le terrain en terre battue de La Bonguita à Palenque de Benkos est idéal pour les matchs de quartier, où de nombreux jeunes de la ville s'entraînent en vue des championnats du week-end. »

À droite: « Le commerce des Africains réduits en esclavage a commencé dans ce qui est aujourd'hui la Colombie, en 1553. Amenés contre leur gré depuis différentes régions d'Afrique, on estime que près de 120 000 esclaves ont transité par le port de Carthagène. »







À gauche: « Lors de leur fuite, les coiffures et les tresses, et le savoir véhiculé par les femmes, servaient de cartes, d'itinéraires, indiquant les virages, les arbres, les ruisseaux ou les ennemis. Des graines étaient également dissimulées dans les cheveux, destinées à être semées en liberté ; les fondements de leur subsistance future étaient ainsi portés, cachés dans ces coiffures et ces chemins vers la libération. »

En haut: « Le soir, nous partions à la recherche de chauves-souris ou d'endroits où manger dans la ville la plus proche quand il était trop tard pour trouver à manger à Palenque. Nos amis, les conducteurs de mototaxi, Azul, Marlon et Luis Miguel, nous emmenaient. Presque chaque soir, nous nous arrêtons à mi-chemin pour observer les lucioles, discuter ou rire des histoires qu'elles nous racontaient. C'est en voyant ce vaste champ reflétant la brillance des étoiles de sa propre lumière que j'ai commencé à m'interroger sur le nom « lucioles » en palenquero. Quelque temps plus tard, Neudis m'a dit qu'on les appelait « kalabongó ». J'ai toujours cru que la nuit était la meilleure alliée de la résistance. Pour les habitants de la Nasa, les lucioles sont la vie même. Au cœur de ces nuits chaudes et sombres, à les regarder briller dans l'herbe, je pensais que kalabongó était la lumière des étoiles qui nous guide sur Terre. »



En haut: « Lors de la création de cette série d'images, j'imaginai sans cesse comment représenter une version contemporaine de la liberté. Un jour, en marchant sur la route menant à San Basilio de Palenque, nous avons croisé des jeunes gens qui marchaient en pleine nuit. Tandis que je les apercevais au loin, j'ai vu une voiture s'approcher, éclairant leurs corps par derrière et affinant leurs silhouettes. Nous avons créé cette image avec Diógenes Cabarcas et Santiago Murillo, espérant que ces jeunes incarneraient cette liberté que je pouvais à peine entrevoir, et qui avait surgi au cœur de la nuit. »

À droite: « Durant la période coloniale, l'une des tactiques employées par les armées espagnoles dans leur lutte contre les esclaves fugitifs consistait à entraver et à détruire les Palenques par le feu et la violence, afin de réduire leurs chances de survie et de dissuader d'autres personnes réduites en esclavage de fuir. Cette image combine différentes sources: les récits transmis oralement par Clara Inés Guerra concernant les luttes des esclaves fugitifs, les témoignages recueillis auprès de Neudis Marimon et Diógenes Cabarcas lors de mes promenades dans la ville, et le tableau *Prêtre catholique brûlant une maison d'idols*, *Sogno, Royaume du Kongo*, années 1740 d'Ignazio Bernardino. La maison a été construite par Joaquín Valdez, un artisan de Palenque, en 2018. »



Kalabongó,
Jorge Panchoaga,
éditions RM,
144 pages, 42 €.



Et si l'ultime territoire à explorer par la réalité virtuelle était celui de notre propre humanité ?

Depuis au moins 2009, on dit de la réalité virtuelle qu'elle doit révolutionner l'expérience du spectateur, que les institutions muséales doivent embrasser cette technologie si elles souhaitent se mettre au service de l'immersion sensorielle et physique – celle qui, finalement, était déjà annoncée depuis plusieurs décennies par l'Op Art ou le *Sensorama de Morton Heilig* (1962). L'argument est à chaque fois identique. D'une part, l'impact émotionnel de la VR promet de dépasser celui des expériences virtuelles visuellement distantes, telles que le cinéma ou les jeux vidéo, en raison de l'immersion corporelle qu'elle suggère. De l'autre, ces technologies immersives sont censées permettre la conception de contenus hors du commun, interactifs et décorrés des aléas du monde réel.

Or, de nombreuses œuvres le prouvent : la VR est souvent moins intéressante lorsqu'elle vise simplement l'expérience hors-sol que lorsqu'elle permet de dédoubler l'identité du spectateur, lorsqu'elle tend à briser l'illusion d'une fiction pure. Il n'est ainsi plus nécessaire de rêver d'être à la place du professeur Alan Grant dans *Jurassic Park* ou Matt Kowalski dans *Gravity* pour se balader au milieu des dinosaures ou errer dans l'espace : grâce aux expositions et expériences *Mondes disparus* ou *Spaced Out*, avant tout pensées pour le grand public, l'émerveillement se produit désormais à la première personne, en étant soi-même au cœur du décor.

Le « spect'acteur » de la VR a beau être sans visage, affublé de multiples profils, il n'est pas seul, isolé ou indéfini. Il est au centre du récit, d'un monde au sein duquel il a été projeté virtuellement, dans l'idée d'interagir avec, d'être au plus près de l'action qui s'y déroule. *Moi Fauve* de Joséphine Derobe et Claire Allante, par exemple, plonge le public dans un paysage onirique, l'invitant à suivre une créature mystique dans la quête de son identité. Un avatar numérique ? Non, plutôt un double, en connexion avec la nature et censé nous guider dans ce monde tout droit tiré du pays des rêves. À travers le regard, le contact physique ou les vibrations de la voix, le public est ensuite invité à interagir avec tous les habitants de cette contrée magique, et donc à participer à une métamorphose commune.

Des exemples de ce genre, la scène artistique en VR en compte un certain nombre – pensons également à *Rave* de Patrick Muroi, où l'on déambule dans une forêt en quête d'une *rave party*, avant de s'abandonner à la danse dans une ultime scène purement extatique. Plus rares, en revanche, sont les propositions telles que *The Fury*, où Shirin Neshat fait des outils numériques un levier pour impliquer l'audience dans des sujets de société : ici, en l'immergeant dans un entrepôt où une femme à moitié nue est forcée de danser devant des soldats iraniens qui la maltraitent avant de nous intimider à notre tour. C'est évidemment dérangeant, profondément remuant, mais c'est aussi ce qui explique la puissance d'une telle proposition, le fait qu'elle imprègne durablement la rétine.

« *La meilleure partie d'une expérience immersive traditionnelle est de mon point de vue quand celle-ci s'arrête*, résume Adelin Schweitzer, dont l'expérience *Le test Sutherland* est régulièrement présentée en festival. *C'est justement là qu'elle permet de revenir au monde avec un regard renouvelé et bien souvent avec toutes nos capacités kinesthésiques* ». Preuve que, dans bien des cas, la VR ne se contente pas d'imiter : elle prolonge, dédouble et incite à ressentir autrement. Un peu comme si le fait d'être placé dans ces espaces où rien n'est réel, mais où tout est viscéral donnait le sentiment que les choses ne sont pas figées, qu'elles ne sont pas obligées d'être telles qu'elles le sont. « *C'est fascinant de voir à quel point la VR impose une expérience potentiellement unique, au-delà de toute réalité physique*, conclut l'artiste américain Jason Isolini. *C'est clairement une manière de s'accomplir en tant qu'être humain.* » x



The Fury. © Shirin Neshat.

Moi Fauve. © Joséphine Deroche et Claire Allante.



Lou Fauroux



ŒUVRES IMMERSIVES

WhatRemains, K-Detox
W4tch0ut

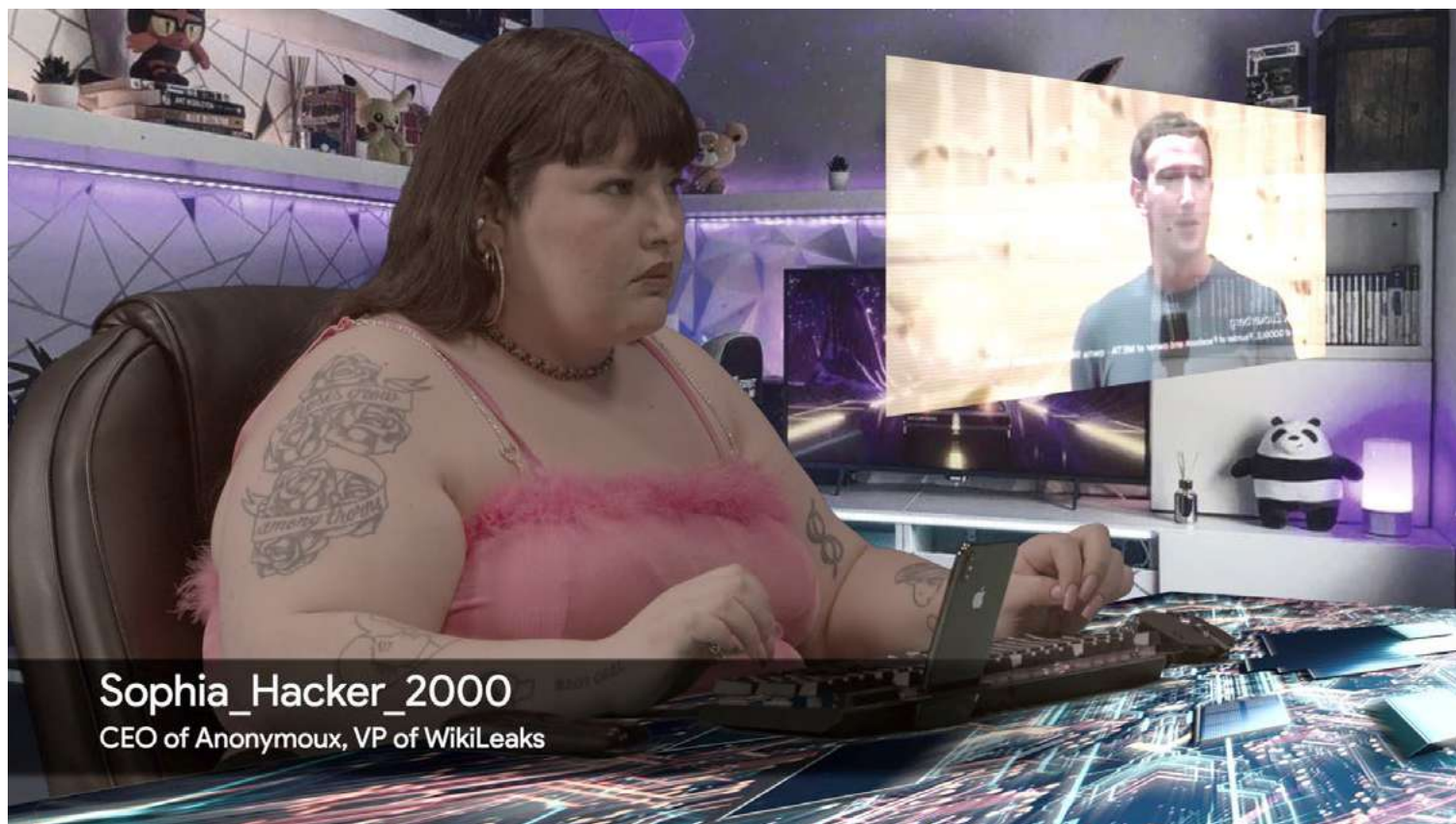
LUCKY

IN

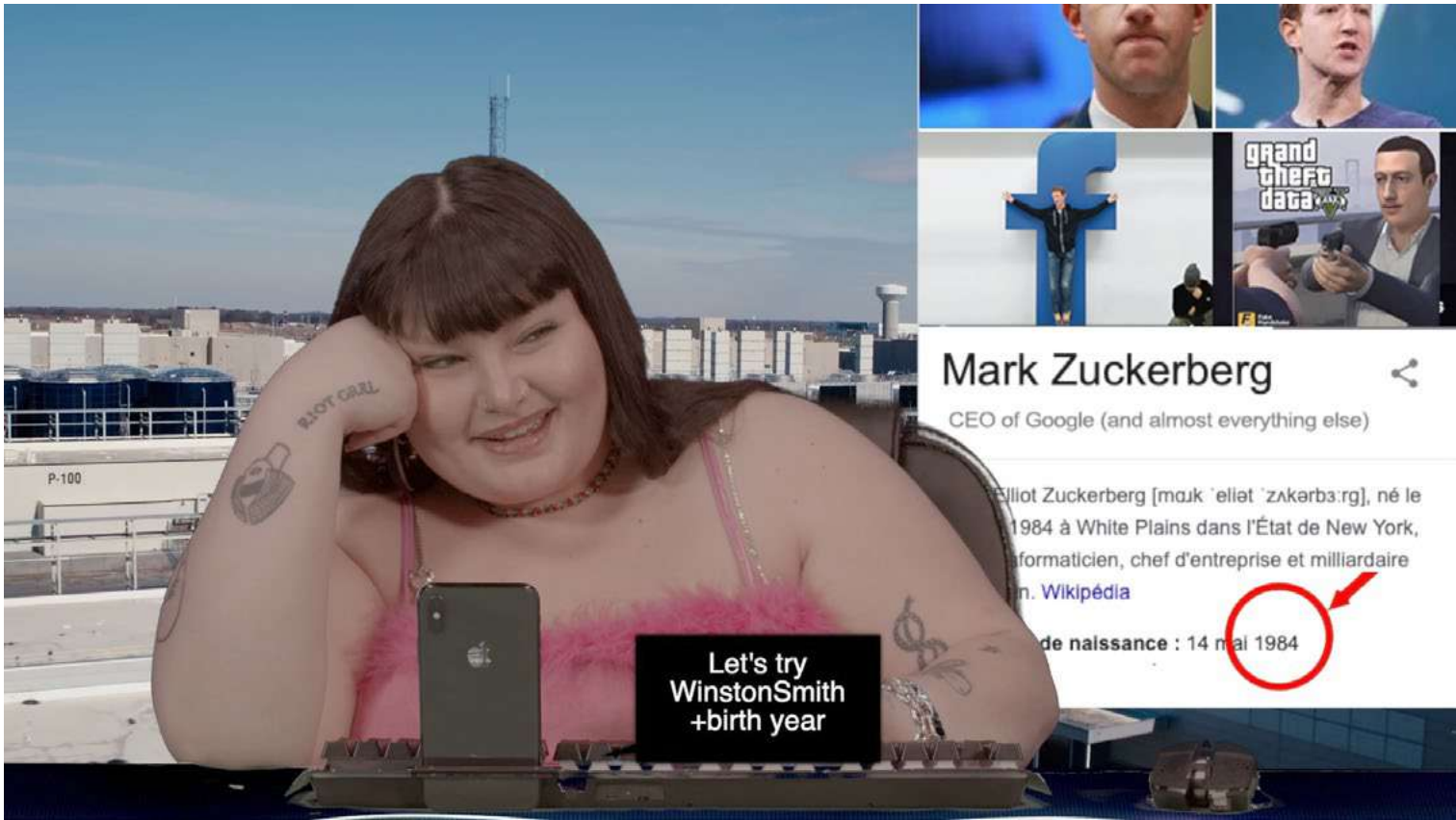
THE TOP OF THE WORLD







Sophia_Hacker_2000
CEO of Anonymoux, VP of WikiLeaks





Lou Fauroux
K-Detox

THE
INTERNET
COLLAPSE



K-Detox



BOOK YOUR TICKETS

WITHDRAW
FROM THE
WEB



Avec le film *WhatRemains*, qui se déroule en «l'an 5933 après Mark Zuckerberg», et sert de prologue à la majorité de ses dernières créations, Lou Fauroux aborde Internet avec une double question en tête : à quoi ressemblera le monde quand le réseau aura disparu ? Que restera-t-il quand les *data centers* tomberont en panne, que plus personne ne sera là pour s'occuper des *clouds* et que l'être humain sera contraint de chercher désespérément de nouvelles énergies ? Dans cette œuvre, foncièrement dystopique, qui se présente à la fois sous la forme d'un film réalisé en 3D et d'une installation constituée d'écrans, d'artefacts numériques et de machines désuètes, on retrouve tout ce qui caractérise l'approche de l'artiste parisienne : cette faculté bidouiller des consoles, à bricoler des contenus et à flirter avec le monde de la musique dans l'idée de rendre chacun de ses projets encore plus immersifs.

ENCOURAGER LE LOW-TECH

À 28 ans, Lou Fauroux se montre parfaitement lucide quant à l'impact des technologies et des outils avec lesquels elle a grandi. Mieux, elle use de l'humour et de la *pop culture* pour évoquer l'avenir d'une société promise à l'obsolescence, où la mort est omniprésente. Il y a notamment *The World Wide Surveillance Board Series*, *The SpaceX Cemetery*, où elle met en scène l'idée hypothétique d'un cimetière virtuel, dans un monde où il n'y aurait plus d'espace sur Terre pour les morts. Il y a aussi l'installation vidéo et sculpturale *K-Detox*, qui construit son récit autour d'un centre de désintoxication conçu par les Kardashian-Jenner et Mark Zuckerberg. On y suit des patient-es en deuil, détruit-es par la perte du numérique tentant de prolonger l'existence en transposant des souvenirs virtuels au sein du monde réel.

À chaque fois, il s'agit de parler d'une humanité dévastée, de penser une œuvre en constante évolution, non figée, nourrie de technologies artisanales, témoins de la démarche d'une artiste refusant d'obéir à la dictature du progrès absolu. «*Ma quête est davantage liée à la rapidité du geste*», précise-t-elle, dans un entretien à retrouver sur *Fisheye Immersive*. Évidemment, j'aime comprendre comment les outils numériques se développent, j'ai moi-

même mené toute une réflexion sur et avec la technique, mais j'apprécie cette idée de développer un art dans une économie *low-tech*. »

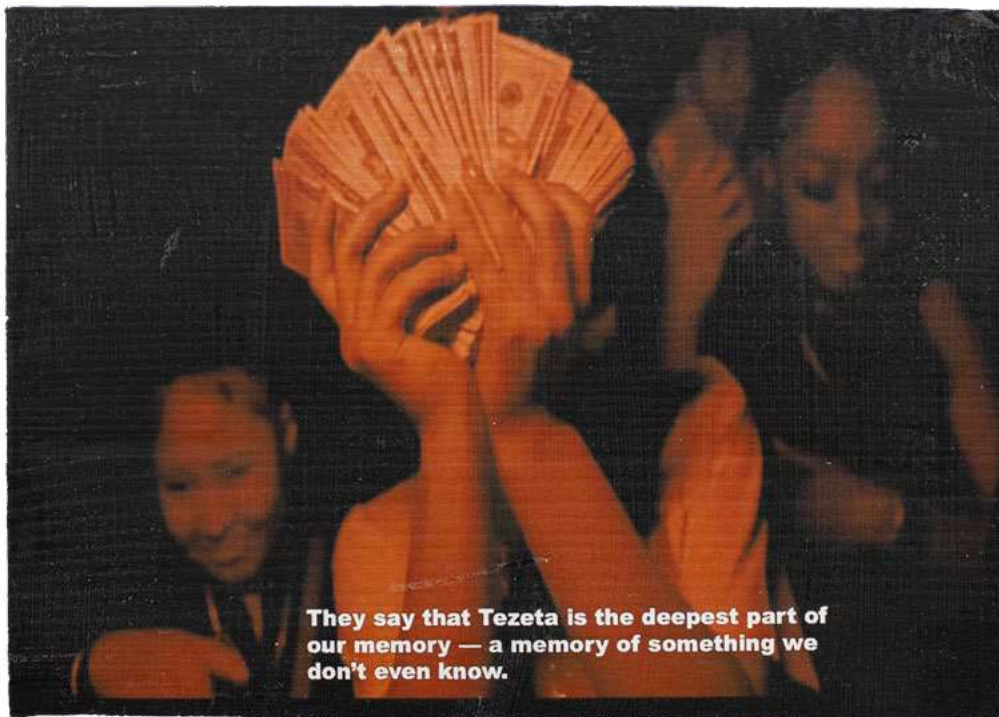
REJOUER LA POP CULTURE

Lou Fauroux ne crée donc pas à propos de la technologie. Elle parle de notre identité, des cultures *underground* ou de notre histoire commune. À bien observer l'installation *WhatRemains, Under Surveillance We're All Cam Girls* (2024-2025), on découvre ainsi des photographies générées par IA d'Elon Musk achetant de l'ecstasy à la sortie du Berghain – célèbre club berlinois dont il s'est réellement fait refouler – ou de Britney Spears en *rave party*.

Britney Spears, que l'on retrouve d'ailleurs dans *W4tchOut*, une vidéo basée sur des clips et des moments de vie de la pop star américaine, rejoués par l'avatar de PJ Horny et vus par des caméras de surveillance. «*Avec la 3D, je peux tout faire et tout voir, je peux créer une scène dans laquelle j'ai une vision qui réunit tous les points de vue*», détaille-t-elle, passionnée. *Je peux reconstituer la réalité de A à Z. Je recrée des décors en 3D pour ensuite filmer à l'intérieur les personnages et les situations imaginés. Dans la vidéo, il y a une scène fondamentale qui se passe dans le décor original de son clip Lucky, un morceau que j'aime beaucoup.* »

Le choix n'a rien d'anodin, car *Lucky* est l'une des rares chansons écrites par Britney Spears, dans laquelle elle évoque son rapport à l'industrie, au fait d'être exposée, à la célébrité et à son corollaire inséparable – la solitude, le mal de vivre, tous ces sentiments et toutes ces émotions que Lou Fauroux explore dans chacune de ses créations. Plus que de simples clins d'œil à la *pop culture*, ces multiples références lui permettent dès lors de jouer avec nos imaginaires, tout en les détournant. C'est là sa manière de questionner notre histoire collective, ses déviances, la façon dont chacun-e contrôle son image, son corps, sa personne, avec tout ce que cela suppose d'angoisse, d'excès et de récits à l'issue souvent dramatique. C'est aussi la preuve que Lou Fauroux a les deux pieds dans le réel : ses œuvres ne cherchent pas à rassurer, elles ne s'intéressent qu'à ce qui est là, ce qui reste. x

Luna Mahoux



INSTALLATION IMMERSIVE

Tezeta



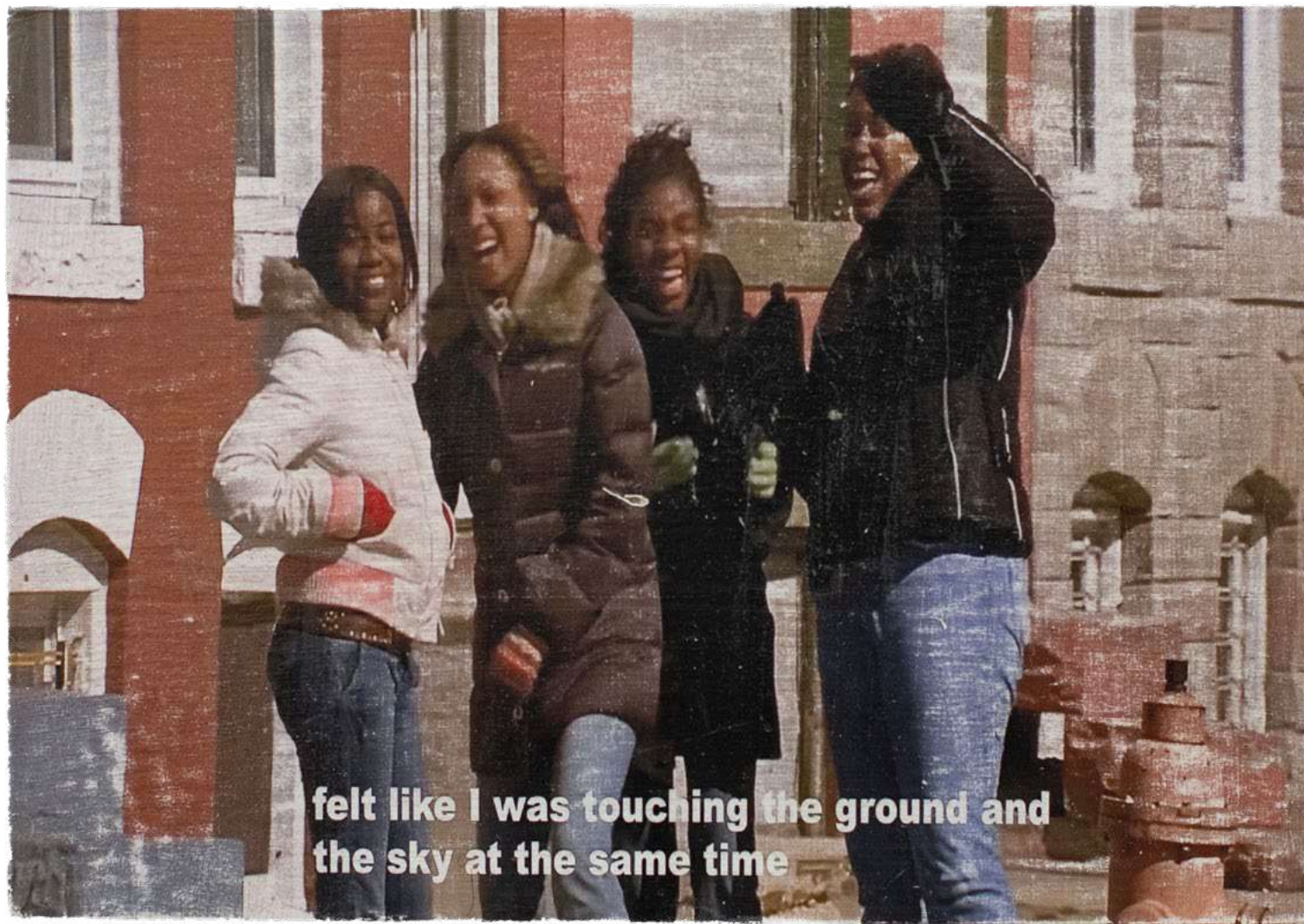
333

DRUG
MOR

24

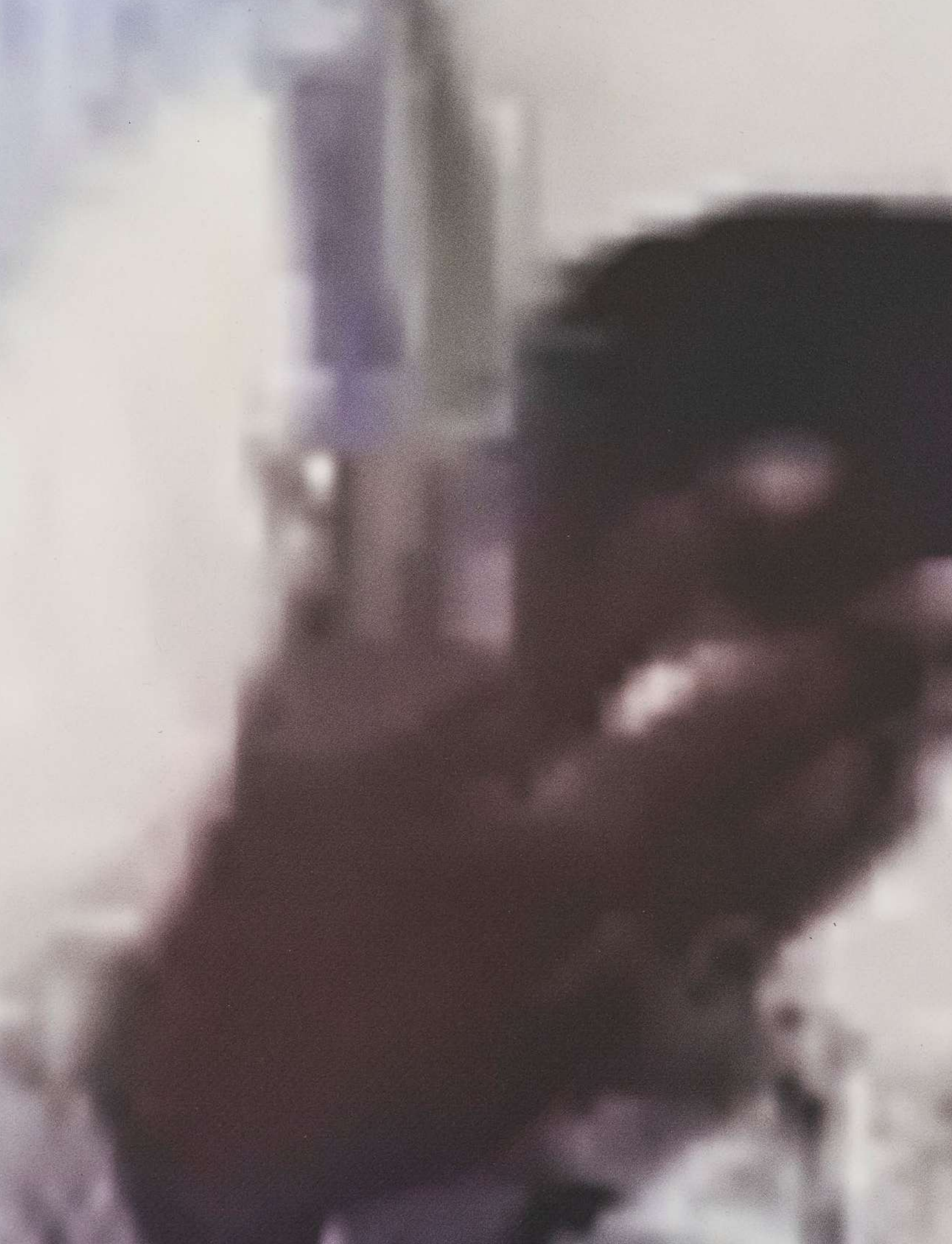
Red graffiti tag, possibly "KC", on the bottom left wall.

Black graffiti tag, possibly "NIGHT", on the bottom right wall.



**felt like I was touching the ground and
the sky at the same time**









Installée à Bruxelles, Luna Mahoux est avant tout une artiste en quête d'expérience, dont chacune des œuvres confirme sa place au sein d'une génération redéfinissant avec brio les formes contemporaines de narration visuelle et sonore. En 2024, il y avait *The Other Queen of Memphis*, un documentaire réalisé à l'occasion de sa dernière année au Fresnoy – Studio national des arts contemporains, et présenté dans diverses institutions (Cinéma du réel au Centre Pompidou, Metrograph à New York). On y suivait la rappeuse La Chat dans les rues de Memphis, une ville chargée d'histoire – c'est là que Martin Luther King fut assassiné en 1968 – et qui a marqué son parcours artistique. Cette fois-ci elle était parcourue en voiture, dans une logique de mouvement continu plutôt que de mise à distance de l'effervescence environnante.

La beauté du travail de Luna Mahoux est en effet de mettre la collaboration au centre de toute chose, de tourner sa caméra vers des personnes aux vies cabossées, capables de charrier une histoire, à la fois intime et universelle, que l'artiste complète à travers des images et musiques d'archives. Une façon de faire (re)vivre les fantômes, de mettre l'accent sur les angles morts, de tendre une oreille à des récits et des rêves oubliés.

DEVOIR DE MÉMOIRE

À la suite de l'obtention de ses différents diplômes – au Fresnoy, donc, mais aussi La Cambre et à l'ENSAPC –, Luna Mahoux a vite ressenti le besoin de s'immerger en Éthiopie, son pays d'origine, en quête de musique et de photographie. En résulte *Tezeta* qui mêle images d'archives ou réalisées sur place, dont le titre évoque la nostalgie, « *un mot et un style où les souvenirs et les émotions du passé résonnent encore aujourd'hui* », explique-t-elle. Pas un hasard quand on sait à quel point l'artiste raffole de ces fragments de réalité, de ces images pixelisées ou vieilles par le temps, de ces captures d'écran glanées sur Internet comme autant de mémoires enfouies, de souvenirs à exhumer.

Dans l'exposition *Tezeta*, présentée à la galerie parisienne Good or Trash en avril dernier, on découvrirait ainsi un certain nombre d'images floues, piochées dans des pubs ou des séries (*The Wire*), imprimées sur des maté-

riaux de seconde main (bâches de construction, etc.). Presque uniquement des grands formats, comme pour révéler avec plus de force ce que l'on tend habituellement à vouloir cacher ou minimiser. C'est d'ailleurs ce qui expliquerait la passion de Luna Mahoux pour le cinéma : un art qu'elle juge accessible, et grâce auquel elle peut se tourner vers les autres, amplifier la portée de leur parole.

CULTURES ALTERNATIVES

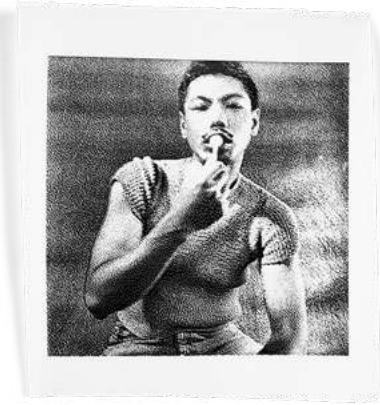
Il y a, chez Luna Mahoux, l'envie de défendre la beauté et la richesse des images dites « pauvres », de réhabiliter la puissance de ces débris de la production audiovisuelle, d'embrasser les préceptes établis en 2009 par l'artiste et chercheuse allemande Hito Steyerl, autrice cette année-là d'un manifeste à la gloire de la basse définition, *In Defense of the Poor Image*. À l'heure où l'écran haute résolution est devenu l'oracle de toute expérience visuelle, Luna Mahoux tourne le dos à cette perfection, convaincue que ces images froissées ou piratées sont moins des ratées que des œuvres en devenir, les traces d'une époque ou d'une communauté qui en disent davantage sur notre monde que toutes les images léchées des publicités.

Du livre *2strongfor2long*, qui raconte son immersion à Chicago à travers différentes captures d'écran, au documentaire *The Other Queen of Memphis*, étiré sur vingt-deux minutes, en passant par l'exposition *Tezeta*, Luna Mahoux entend ainsi prendre ses distances avec une forme d'élitisme visuel, tout en proposant un nouveau prisme de lecture : au lieu de considérer les images de basse qualité comme des contenus peu valorisables, pensons-les plutôt comme les témoins d'une histoire – riches plutôt que pauvres.

Impossible, dès lors, de ne pas envisager son travail, aussi introspectif soit-il, comme politique. En mettant sur un pied d'égalité le peintre Gerhard Richter et le rappeur Fredo Santana, en s'attachant à mettre la lumière sur des femmes noires charismatiques, en faisant de la musique le cœur battant de ses recherches visuelles, Luna Mahoux ramène en effet le populaire au cœur du monde de l'art, rarement aussi intéressant que lorsqu'il se confronte à de telles propositions alternatives. x

Manbo Key

Yang Teng Chi, connu sous le nom de Manbo Key, né à Taïwan en 1986, est un artiste pluridisciplinaire queer et hakka (groupe ethnique originaire du sud-est de la Chine continentale et de Taïwan). Elevé dans un environnement affranchi des normes sociales, il développe très tôt une sensibilité aux formes de subjectivité dissidente. Sa démarche artistique gravite autour de son projet *Father's Videotapes*, explorant mémoire personnelle et histoire collective, à l'aune de la légalisation du mariage gay à Taïwan. En parallèle de sa pratique artistique, Manbo Key investit la mode afin de reconfigurer les imaginaires queers. Ses collaborations avec *Vogue Taïwan* témoignent d'un déplacement de ces esthétiques vers des plateformes *mainstream*. Avec la création du collectif homoplasure, il contribue à l'émergence de scènes queers à Taïwan, articulant fêtes et publications comme des dispositifs de production culturelle et politique. En 2023, il publie sa première monographie et en 2025, à l'occasion de son exposition *Home Pleasure* au musée Parco de Tokyo, il édite un ouvrage éponyme rassemblant des images inédites et une archive personnelle dense.



Lou Fauroux

Lou Fauroux est indéniablement une artiste de son temps, évoluant entre les esthétiques figées avec, à disposition, un savoir-faire infini à portée de clics. Il faut dire que la jeune femme, née en 1998, a été bercée par tant d'images, de vidéos et de musiques que la simple idée de mettre de l'ordre dans cet amas reviendrait à trahir son processus créatif, spontané, libre et relativement solitaire. À cette curiosité d'esprit s'allie en effet une méthode acquise aux Arts décoratifs de Paris, consistant à maîtriser toutes les étapes de fabrication de son travail. Photoshop, Final Cut Pro, After Effects ou Blender, tous ces logiciels appris en autodidacte permettent ainsi à cette artiste transdisciplinaire de réaliser des œuvres qui croisent les technologies numériques (3D, IA), les jeux vidéo, le *hacking* et les musiques électroniques. À seulement 28 ans et représentée par la galerie parisienne Exo Exo, celle qui a pu bénéficier de plusieurs programmes de résidence (Villa Albertine, FoRTE Île-de-France) s'impose ainsi comme une réalisatrice (de courts métrages, de vidéos, de clips), une photographe, une sculptrice et une artiste aussi prolifique qu'accomplie.



Natalya Saprunova

Natalya Saprunova, née en 1986 sur la péninsule de Kola à Mourmansk, en Russie arctique, est une photographe documentaire installée à Paris. Elle débute son apprentissage en autodidacte durant ses études supérieures de français en Russie, où elle travaille comme photojournaliste pour le quotidien *Le Messenger de Mourmansk*. Elle s'installe en France en 2008, où, à la suite de l'obtention de sa nationalité française quelques années plus tard, en 2020, elle sort diplômée en photojournalisme documentaire de l'école EMI-CFD à Paris. Depuis, elle poursuit une démarche ethnographique autour de thématiques contemporaines, telles que l'identité, l'environnement, la crise climatique, la jeunesse, la féminité et la spiritualité. Menés sur plusieurs années, ses projets l'ont récemment amenée à s'immerger auprès de peuples autochtones en Sibérie, en Mongolie et au Canada. Elle enseigne, depuis 2016, la photographie à l'école Graine de Photographe à Paris et intervient régulièrement auprès de jeunes publics pour les sensibiliser aux enjeux environnementaux, culturels et sociaux de l'époque.



Margarita Galandina

Margarita Galandina est une artiste multidisciplinaire née en Sibérie et installée à Londres. Originnaire de Bouriatie, sa pratique mêle photographie, dessin, enquête et intervention archivistique. Elle aborde des questions d'indigénité, de migration et de mémoire intergénérationnelle dans des espaces postcoloniaux. À travers une démarche expérimentale de création d'images, elle tisse recherche et expérience personnelle, reconfigurant archives et histoires. Lauréate du BJP Female in Focus Award (2025) et de la bourse UKRI Artist Fellowship (2026), elle a été publiée dans le *British Journal of Photography* et *The Guardian*. Son travail a été exposé à l'international, notamment à la Royal Photographic Society, à la Saatchi Gallery et à la National Portrait Gallery. Elle enseigne et écrit, toujours en dialogue avec la photographie, les archives et la théorie postcoloniale.



Stephan Gladieu

Photographe autodidacte, Stephan Gladieu est né en France en 1969. Il développe, depuis plus de trente ans, une pratique du portrait à la croisée du documentaire et de la mise en scène. Ses projets photographiques révèlent des questions d'identité, d'appartenance et de représentation, en observant comment les individus s'inscrivent dans des contextes sociaux, politiques et culturels. Reconnu pour ses portraits frontaux, construits et lumineux, il joue d'un équilibre entre artifices et réalité, où chaque posture, décor et couleur participe à une lecture plus large. La sérialité est au cœur de sa démarche, puisqu'elle lui permet, par accumulation, de faire émerger des récits collectifs, à partir d'expériences individuelles. Ses projets l'ont mené en Corée du Nord, en Namibie et aux États-Unis, dans une exploration constante des formes que prennent les identités contemporaines. Son travail a été largement exposé à l'international, notamment aux Rencontres d'Arles en 2021, et publié chez Actes Sud.



Jorge Panchoaga

Jorge Panchoaga est un artiste colombien né à Popayán. Son rapport à l'image prend racine dans l'enfance, au cœur de l'exil de ses parents. Son père, *leader* de mouvements étudiants dans les années 1970, a été fait prisonnier politique et a fui son pays. Ce dernier lui faisait parvenir des photographies et appareils depuis New York. Sa mère, qui a également dû fuir leur ville pour des raisons similaires, a fait de leur maison un espace de mémoire où les clichés familiaux sont devenus des récits à part entière. Plus tard, à l'université, il remet en état un vieil argentique transmis par son père. Il apprend seul, par essais, lectures et erreurs. Formé en anthropologie, il construit une pratique au long cours mêlant photographie, livre et vidéo, toujours à partir de recherches immersives sur les territoires et les personnes qu'il rencontre. Il cofonde Vist Projects et développe des ateliers dans plusieurs communautés afrodescendantes, notamment à San Basilio de Palenque, où il partage ses outils de travail et laisse du matériel à disposition.



Luna Mahoux

Luna Mahoux rend ses lettres de noblesse aux *subcultures* à travers un travail documentaire explorant le passé colonial, la diaspora africaine et l'identité noire. Née en 1996, elle retient, de son enfance à Liège, la découverte de deux artistes : Nan Goldin et Ana Mendieta, dont elle place les œuvres au même niveau que *The Wire* ou les albums de Chief Keef. Chez elle, pas de hiérarchie : l'écriture, la performance, le son, le cinéma... Tout se mélange. Il suffit d'avoir la bonne idée, le bon traitement, la bonne approche. Forte d'un riche parcours artistique – entre La Cambre, l'ENSAPC et Le Fresnoy –, la Belge, aujourd'hui installée à Bruxelles, trouve ainsi dans les images dites « pauvres » une source d'inspiration, un moyen efficace et pertinent de se connecter à une certaine réalité. D'où ses œuvres, à la croisée de la photographie et de l'art vidéo, qui documentent depuis Chicago, Memphis, Paris ou Dessié (Éthiopie), les corps noirs et leurs récits, intimes ou collectifs.



L'âme de la chambre noire: entretien avec Thomas Consani, Maître d'Art

Dans le laboratoire Picto, véritable institution de la photographie, au milieu des odeurs de chimie, des ampoules rouges et des échos de la radio, des mains s'activent, et notamment celles de Thomas Consani, tireur argentique noir et blanc, récemment nommé Maître d'Art, une première pour le monde de la photographie. Rencontre avec l'un des gardiens d'un savoir faire historique.



Fabrice Laroche : Comment es-tu arrivé à pratiquer le métier de tireur ?

Thomas Consani : Je suis tireur noir et blanc depuis trente-neuf ans. J'ai démarré le tirage grâce à mon père, qui était lui aussi tireur argentique et a débuté chez Picto en 1961 en tant qu'« arpète » (apprenti), avant de monter son propre labo. En 1987, alors que mon père travaillait chez Publimod, un laboratoire photo, j'y suis entré à mon tour en tant qu'arpète à l'âge de 17 ans. Je sortais les tirages du fixateur, je les mettais à laver, je les séchais, je les pressais.

Le soir, après le travail, j'allais faire des photos des groupes de musique de la scène alternative : Les VRP, Les Satellites, Chihuahua, Washington Dead Cats... Et dès le lendemain, je développais et je faisais mes propres tirages. C'est là où j'ai pris conscience – alors que ça faisait dix-sept ans que je baignais dans la photo par le biais de mon père – de ce qu'était le tirage à proprement parler : l'aboutissement de la prise de vue. Les deux sont complémentaires et s'accompagnent. Aujourd'hui, quand les photographes disent : « *Sans vous, les tireurs, on ne serait pas là* », je leur rétorque : « *Oui, mais sans vous, les photographes, le tirage ne serait pas là.* »

J'ai eu la chance d'être formé de 1987 jusqu'à 1993 par mon père – qui est décédé en 1995 – et par Jean-Christophe Domenech. J'étais au milieu d'eux, ils faisaient un ping-pong sur la qualité (ou la médiocrité, au début !) de mes tirages. Ça n'a été que du bonheur. Après, j'ai appris par moi-même. Le métier de tireur, c'est 60 % d'humain et 40 % de technique. Il faut comprendre ce qu'est le photographe dans sa tête.

La dernière fois que je suis venu, j'ai rencontré Victor Gassman. Il m'a raconté l'arrivée de Pierre Gassman à Paris en 1950. Il m'a dit quelque chose d'assez touchant sur le laboratoire : « *Ce sont les tireurs qui font battre le cœur de Picto.* »

TC C'est une belle phrase. Selon moi, il y a un cœur droit et un cœur gauche : les tireurs les font battre, mais les photographes aussi. La chambre noire, c'est aussi et surtout un lieu de rencontre. Quand des photographes comme Jane Evelyn Atwood ou Pierre-Élie de Pibrac viennent ici, ils viennent chercher leurs tirages, mais ils viennent aussi se rencontrer. Tu peux croiser un éditeur, un encadreur, une galeriste... C'est ce que voulait à l'époque Pierre Gassman : un lieu de vie où tu viens discuter de la photo, mais pas que ! Parfois on parle de champignons, de musique, de littérature. Quand je suis arrivé ici il y a cinq ans, j'ai demandé si on pouvait recréer ce lieu de rencontre avec des photos accrochées, une petite table ronde, un café, pour que chacun se sente bien. Ici tu dois te sentir comme chez toi, en famille.

Pierre Gassman affirmait que « *le tireur n'était pas un simple exécutant technique, mais un interprète* ». Face à des photographes qui ont pris l'habitude de tout contrôler avec le numérique, comment définis-tu ce rôle ?

TC Effectivement, on est interprètes. Prenons un arbre, par exemple, et demandons à trois photographes de le photographier : Robert Doisneau, Helmut Newton et Josef Koudelka. Ce seront trois photos d'arbres complètement différentes, trois interprétations issues de trois personnalités. Nous, tireurs, on doit se mettre dans la tête et dans le corps du photographe pour comprendre ce qu'il a voulu dire. Pour faire un parallèle avec un monteur ou une monteuse de cinéma, on se doit de respecter le « réalisateur ». Mais on y met aussi notre part de sensibilité.

Tout passe par le dialogue. Si je fais le tirage de *La Jeune Fille à la fleur* pour Marc Riboud, il me donne ses envies : un peu plus sombre derrière, plus clair dans les cheveux. Je lui fais ce tirage, mais je vais aussi l'interpréter en lui en proposant un deuxième avec une toute petite nuance. Les photographes savent qu'on peut accompagner complètement leurs photos, et ils ont conscience que chaque tirage sera de toute façon unique.

Le plus dur, c'est de comprendre ce qu'ils ont en tête. Quand je démarre un projet, ils viennent avec leurs planches-contacts, mais je leur dis : « *Hors de question de les regarder tout de suite ! Raconte-moi ta photo d'abord. Comment l'as-tu faite ? Qu'est-ce que tu as voulu dire ?* » Et tout ça, je m'en imprègne. Le lendemain, tout seul avec le négatif, le révélateur et l'agrandisseur, je laisse résonner leurs idées et leurs mots. Je transpose leur sémantique sur le papier photo, dans le maquillage. Aujourd'hui, les photographes et le monde de l'édition ont vraiment pris conscience de la valeur ajoutée du tireur.

Tu viens d'obtenir le titre de Maître d'Art. C'est une première dans la photographie, et en tant que tireur argentique. Qu'est-ce que cela signifie ?

TC Pour te donner une idée : dans les années 1980, 1990, nous étions 250 tireurs argentiques noir et blanc sur la place parisienne. Aujourd'hui, nous sommes six. Avant, le numérique, la presse, le cinéma, la mode... ce n'était que de l'argentique. Des monceaux de tirages tous les jours. Déjà, ce titre est une immense fierté personnelle. C'est la reconnaissance du métier, et de la formation que j'ai eue jeune. Mais surtout, ça m'engage vis-à-vis du ministère de la Culture dans une vraie mission de transmission. Prévoyant d'arrêter le tirage dans quelques années, il faut assurer une pérennité. Il faut un minimum de cinq ans pour former techniquement quelqu'un. Nous avons choisi Alexandre Dias Lopes. Ça fait deux ans →

« Les photographes savent qu'on peut accompagner leurs photos, et ils ont conscience que chaque tirage sera de toute façon unique. »



© Matthieu Quatravaux / Tirage réalisé par Thomas Consani.

et demi qu'il travaille au labo dans un autre service, mais il s'est toujours intéressé à l'argentique. Il vient me voir régulièrement pour apprendre à « maquiller ». C'est quelqu'un qui n'a pas la grosse tête, qui est humble. Le métier de tireur demande de rester dans l'ombre, au sens propre de la chambre noire, comme au sens figuré : il faut toujours mettre le photographe avant son propre travail.

C'est assez fou comme projet de transmission. S'il n'y avait pas eu cette labellisation, on n'aurait peut-être pas pu perpétuer ce métier avec cette rigueur ?

TC La nomination aide, car il y a une somme allouée sur deux ans pour aider le laboratoire financièrement à consacrer du temps à cette personne, puisqu'on va l'enlever de son service actuel. Il n'y a que huit Maîtres d'Art qui sont nommés tous les trois ans, dans l'ensemble des domaines (des tailleurs de pierre à d'autres...). C'est une vraie reconnaissance institutionnelle du métier. La volonté de Philippe et Victor Gassman était de continuer le métier dans la pure tradition de leurs aïeux, Edy et Pierre Gassman.

Il y a une dimension très touchante : Pierre Gassman crée le labo en 1950, mon père y fait ses débuts à 14 ans, et c'est ici, quarante ans plus tard, que j'achève ma propre carrière. La boucle est bouclée. Ce métier est fabuleux, il n'y a pas un jour où je suis venu à reculons. La plus belle récompense, c'est de voir une expo accrochée et le photographe qui a la banane avec les yeux qui brillent.

[Victor Gassman entre dans la chambre noire]

On parlait de toi ! Et du titre de Maître d'Art.

Victor Gassman : C'est une fierté aussi familiale. Pour moi, quand ils l'ont annoncé, j'étais super touché. Il y a une continuité depuis 1950. Pierre Gassman a créé Picto, et aujourd'hui, soixante-quinze ans après, on a cette reconnaissance. Et tout cela, c'est aussi Pierre, c'est aussi Edy, c'est sa descendance et Philippe, mon père. C'est ce labo qui l'a perpétué.

Thomas Consani : On est un peu cocorico, c'est une invention française ! Et avec Fred Jourda, mon binôme dans le laboratoire, l'histoire continue.... x

PICTO

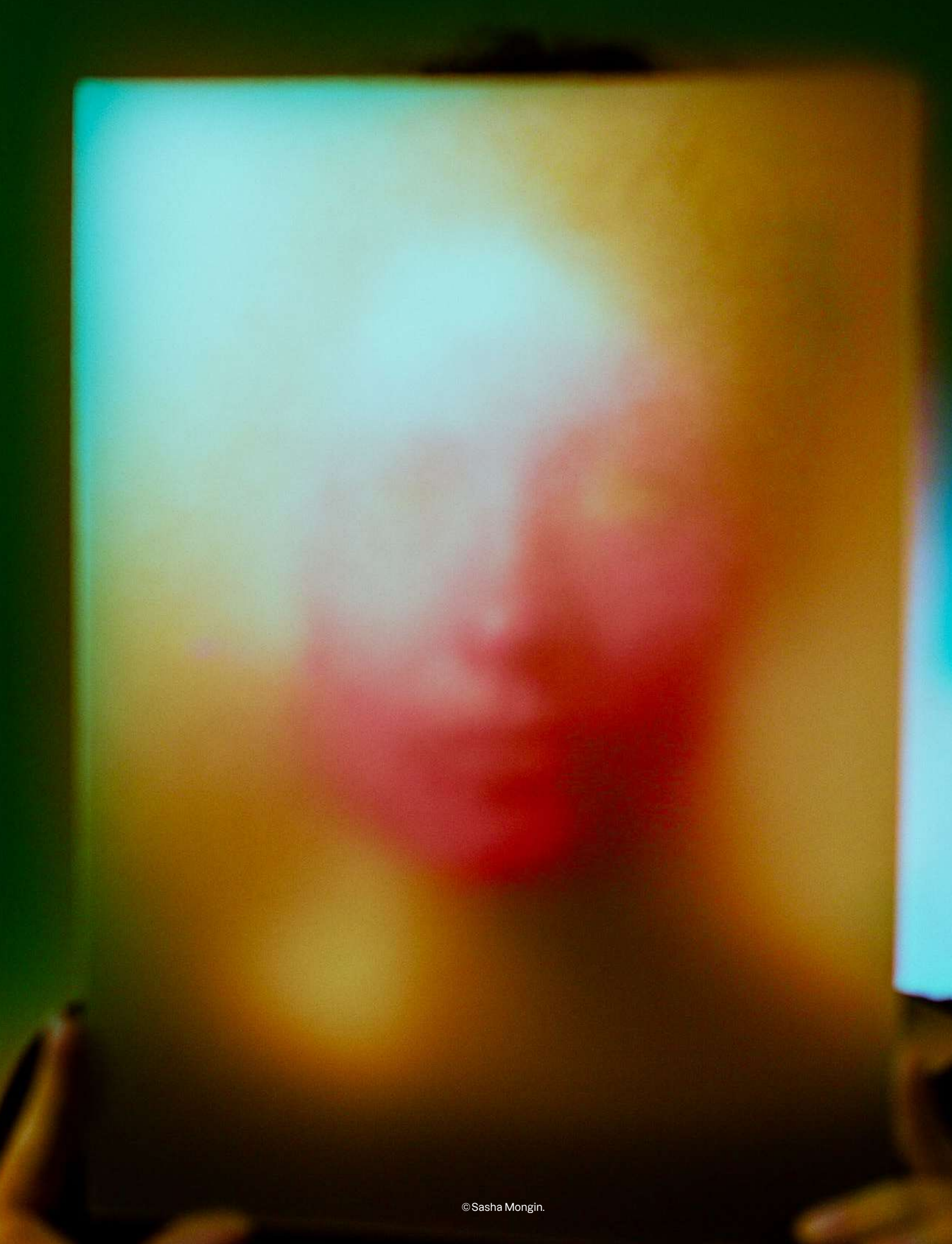
Pour la première fois depuis 1994, le métier de tireur photographique intègre le cercle des savoir-faire d'exception du programme « **Maîtres d'art – Élèves** » initié par le ministère de la Culture.

Thomas Consani, tireur argentique noir et blanc chez PICTO, en devient le tout premier lauréat, aux côtés de son élève **Alexandre Dias Lopes**, perpétuant ainsi la transmission du tirage argentique traditionnel.

Cette reconnaissance met en lumière une transmission précieuse et un savoir-faire rare, fidèlement défendus par PICTO depuis ses origines.



Quelle voix
pour la mémoire ?



En quête d'identité: de la physiognomonie à la reconnaissance faciale



Collection du Prince R. Bonaparte

Phototypie G. Roche

Mikel Nielsen Ommar. © Prince Roland Napoleon Bonaparte (French, 1858-1924); Plates by G. Roche / Domaine public, Getty Images.

1781 Johann Kaspar Lavater publie *Essai sur la physiognomonie destiné à faire connoître l'Homme et à le faire aimer*. Ce pasteur suisse propose une théorie qui permet de décrypter «*le langage originel de la nature écrit sur le visage de l'homme*». Il cherche à démontrer en s'appuyant sur de nombreux portraits gravés – car la photographie n'existe pas encore – que la forme des traits et des éléments du visage – yeux, nez, oreilles, front, bouche – permet de lire le caractère de chaque individu. Cette approche influencera fortement tous les projets au 19^e siècle reliant image du visage et identité.

1854 André-Adolphe Disdéri pose son brevet «*carte de visite*». L'idée est tout d'abord commerciale, car elle permet de réaliser plusieurs prises de vue, d'environ 6×9 cm, sur une même plaque négative avec une chambre à objectifs multiples. Cet objet photographique qu'on peut glisser dans son portefeuille connaît un succès considérable. Il associe durablement le portrait photographique de petit format à la notion d'identité.

1871 Pendant la Commune de Paris, beaucoup de photographies sont réalisées sur les barricades, avec des portraits des insurgés, notamment prises par Bruno Braquehais. Exposées dans les magasins, elles furent utilisées par la police pour identifier et condamner les communards. On considère que c'est le premier usage de la photographie comme identification judiciaire. Un atelier photographique fût installé à la préfecture de police par la suite.

1878 Francis Galton met au point le «*portrait composite*» qui consiste à superposer une série de visages sur la même plaque sensible pour révéler des ressemblances. Ce cousin de Darwin est à la fois scientifique et explorateur, intéressé par la statistique ou la psychologie. Son obsession est de démontrer que l'individu est d'abord contrôlé par appartenance à un groupe naturel. Galton voit, dans la photographie, «*un merveilleux travail d'analyse et de synthèse*» pour faire apparaître ces visages types par catégorie. En reprenant ce dispositif expérimental, l'artiste Nancy Burson s'est consacrée à détourner cette idéologie pour produire une œuvre ironique ou inquiétante en fusionnant des visages par catégorie sociale ou politique.

1884 Un voyage photographique en Laponie

Nous sommes en 1884, le prince Roland Bonaparte (1858-1924), petit-fils de l'un des frères de Napoléon, organise une mission en Norvège au cours de laquelle il réalise plus d'une centaine de photographies de Lapons. Il n'est pas photographe, mais a décidé de vouer sa fortune aux sciences naturelles. La photographie est pour lui un moyen d'identifier les individus, comme un botaniste entreprendrait la détermination des espèces à travers un herbier.

L'invention de la photographie est en effet contemporaine de la naissance d'une nouvelle science : l'anthropologie. La démarche est alors physique et médicale, bien loin de l'approche culturelle que nous connaissons. Très vite les premiers anthropologues voient dans cette nouvelle technique un moyen d'étudier la diversité humaine. Le scientifique le plus influent s'appelle Paul Broca, chirurgien et fondateur, en 1859, de la Société d'Anthropologie de Paris, notamment avec le père d'Alphonse Bertillon...

Pour rendre les observations *« aussi comparables entre elles que si elles n'émanaient pas de plusieurs personnes »*, il rédige en 1865 des Instructions générales sur l'anthropologie, avec un véritable protocole de prises de vue : *« On reproduira par la photographie les têtes nues qui devront toujours, sans exception, être prises exactement de face, ou exactement de profil, les autres points de vue ne pouvant être d'aucune utilité »*. L'enjeu est de dresser de vastes inventaires photographiques des corps et des visages afin de dégager des typologies humaines. Cette étude des types s'appuie sur un travail statistique qui nécessite la collecte d'un maximum de données quantifiables et d'images. On voit bien ici les dérives possibles dans cette vision qui veut faire apparaître des différences ethniques dans les apparences corporelles.

Roland Bonaparte se met donc au service de la science et respecte les consignes, seul moyen d'atteindre une objectivité supposée de l'image photographique. Le face/profil s'affirme dans cette démarche qui va « inspirer » fortement les méthodes développées par l'identification judiciaire. Son intention est de collecter pour les milieux scientifiques des données morphologiques de ces éleveurs nomades.

Mais le terrain s'impose. Dans le face-à-face avec les Samis (ou Lapons), il semble s'opérer un glissement imprévu du dispositif photographique. Le protocole scientifique devient la mise en image d'une confrontation. L'identification se confond avec l'identité, car, si la volonté du prince en mission est de constituer une classification, un inventaire, il fait en sorte d'indiquer le nom de chaque personne photographiée. Ainsi, peut-on qualifier ces images de « portraits » ? Le portrait photographique portant toujours en lui cette tension entre un regardeur et un regardé, quelque chose d'une relation entre respect et pouvoir. C'est là toute l'ambiguïté de cette immense « collection anthropologique ». Les traits des visages ne sont pas les tracés de la cartographie d'une identité neutre. Ils expriment un caractère, une réaction face à l'objectif, une relation vis-à-vis de ces observateurs-enquêteurs. Le jeune Mikel Nielsen Ommar se plie aux exigences de la pose (image ci-contre), mais fait face, soutient le regard et semble s'adresser à nous, témoin contemporain d'une histoire passée, individuelle et collective. L'indication d'un chiffre sur une étiquette placée en bas révèle la violence du procédé, car ici, la photographie est bien mêlée à une affaire de fichage, une *« vaste entreprise d'archivage des corps »* pour reprendre l'expression d'Allan Sekula dans *The Body and the Archive* (1986).

Presque un siècle plus tard, le photographe Jorma Puranen, fondateur de l'école d'Helsinki, retrouve au musée de l'Homme ces photographies. Il retourne dans la région que Roland Bonaparte a indiquée, dans le district de Jämtland, près de Storlien. Dans une série intitulée *Imaginary Homecoming* (1991), il construit un travail en croisant mémoire et territoire. Il place dans la nature de grands tirages transparents de visages photographiés en 1884 sur les terres historiques des Lapons. Grâce aux noms indiqués, il retrouve les descendants et propose, dans ce dialogue entre époques, une sorte de contre-mémoire historique. Le projet montre à quel point l'image photographique est un matériau bien particulier qui peut se révéler toujours actif des années après sa production. X

« Dans le face-à-face avec les Samis, il semble s'opérer un glissement imprévu du dispositif photographique. Le protocole scientifique devient la mise en image d'une confrontation. L'identification se confond avec l'identité [...]. Ainsi, peut-on qualifier ces images de "portraits" ? »

De gauche à droite, en partant du haut: Ellen Andersdatter Labba, Niels Nielsen Labba, Ellen Beritsdatter, Anna Hendriksdatter, Anders Andersen Anto, Anna Hurri, Jon Olsen Lukka. © Prince Roland Napoleon Bonaparte (French, 1858 - 1924); Plates by G. Roche / Domaine public, Getty Images.



1890 Alphonse Bertillon publie *La Photographie judiciaire*, un ouvrage qui formalise les méthodes de prises de vue photographiques pour un usage judiciaire par des « portraits » des suspects ou encore l'enregistrement des scènes de crimes. Son objectif est d'obtenir un système qui enregistre parfaitement l'identité d'une personne potentiellement dangereuse pour l'identifier lors d'une interpellation, ou même dans une foule. Alphonse Bertillon va cependant toujours associer la photographie à la mensuration de certaines parties du corps : tête, bras, jambes, etc. Progressivement, il va considérer que ces « *signalements anthropométriques* » sont plus fiables que les photographies.

1925 Anatol Marco Josepho invente le « Photomaton », une machine automatique à faire des portraits qu'il installe sur Broadway à New York. Émigré de Russie après des études de photographie en Allemagne, il reprend un brevet, présenté à l'Exposition universelle de Paris, en 1889, par Ernest Théophile Enjalbert, d'un appareil photographique automatique. Ces photo-cabines (« *photo booth* » en anglais) fascinent les surréalistes sur la capacité d'enregistrer automatiquement une identité réelle et imaginaire. Le Photomaton va devenir le symbole d'un portrait photographique identitaire en référence aux usages administratifs des documents officiels.

1936 Helmar Lerski, photographe et cinéaste, réalise une série intitulée *Métamorphose par la lumière* dans laquelle, à partir du même visage il produit plus d'une centaine de photographies. Il conduit ce projet alors qu'il quitte l'Allemagne et s'installe quelque temps à Tel-Aviv. Son but est de démontrer que, grâce à la lumière, il peut changer l'expression d'un visage et lui inventer des identités : « *J'écrivais avec la lumière, et du modèle sortirent toutes les formes de ma fantaisie, tour à tour Napoléon, un mendiant, un moine du Moyen Âge, un croisé, un technicien moderne, un fanatique religieux.* »

1955 Création d'un décret instituant la carte nationale d'identité avec « *une photographie récente et parfaitement ressemblante, représentant [la personne] de face et tête nue* ». Depuis 2011, la norme ISO/IEC 19794-5 définit les conditions à respecter pour que la photographie soit valable sur des documents d'identité.

1960 Marc Garanger, appelé pour son service militaire en Algérie, photographie plusieurs milliers de personnes afin de leur attribuer une carte d'identité. La majorité sont des femmes dont le voile doit être retiré pour représenter leur visage entier. « *J'ai reçu leur regard à bout portant* », dit-il. De ces « photos d'identité », il veut faire des portraits en prenant soin de composer l'image et de cadrer leur buste. Il réussit à conserver les négatifs et, de retour en France, reçoit le prix Niépce en 1966, puis il publie *Femmes algériennes* en 1982. Les photographies changent donc radicalement de statut, mais le dispositif identitaire montre une force photographique indéniable.

1981-85 Thomas Ruff réalise la série *Portraits*, en reprenant les codes de la photographie d'identité où il veut montrer l'incapacité d'une photographie à représenter une personne dans sa psychologie et son caractère propre. « *Une photo ne peut rien révéler de la personnalité, elle ne fait que reproduire la surface des choses sans jamais pouvoir en saisir le contenu* », dit-il. Puis, dans les années 1990, il prolonge cette série en inventant des visages à l'aide d'une machine utilisée par la police criminelle. Il réalise alors *Autres portraits* où il combine plusieurs visages avec ce système afin de générer des portraits-robots à partir de plusieurs visages.

2002 La jeune fille afghane photographiée par Steve McCurry en 1984 est retrouvée grâce à un logiciel de reconnaissance d'iris qui a comparé des modélisations scannées de l'iris avec le détail de l'œil digitalisé de la diapositive originale du photographe. Avec cette méthode, elle quitte son anonymat et (re)devient Sharbat Gula.

2014 Facebook met au point DeepFace, un algorithme de reconnaissance faciale basé sur un système de « neurones convolutifs profonds » (CNN). Le procédé permet de déployer les identifications (« *tagging* » en anglais) des personnes dans les photos du réseau social. Pour le mettre au point, les équipes ont travaillé sur plus de 4 millions de photographies représentant 4 000 personnes et pour atteindre un taux de précision de 97,25 %, c'est-à-dire très proche de la moyenne humaine qui s'établit à 97,53 %. Se croisent ici deux technologies *a priori* sans aucun lien entre elles, les réseaux neuronaux artificiels et les réseaux sociaux, qui vont bouleverser toute l'approche de la reconnaissance des visages.

2017 Le Face ID apparaît sur l'iPhone pour déverrouiller le téléphone, son fonctionnement ne repose pas sur une simple captation de la photo, mais sur la technologie d'une caméra qui projette des milliers de points infrarouges appelée True Depth. Le visage est alors reconnu en quelques secondes, même avec des lunettes. Apple affirme que la probabilité d'erreur est de 1 sur 1 million...

2025 On compterait environ 700 millions de caméras avec reconnaissance faciale en Chine. Depuis 2018, le pays est en pointe sur les technologies basées sur l'IA, notamment après avoir identifié et arrêté un suspect en repérant son visage parmi 50 000 personnes. Selon un système appelé parfois « *réseau céleste* », les caméras permettent de sécuriser l'espace public en contrôlant et verbalisant les écarts de comportement dans la vie quotidienne. Ce contrôle rejoint le principe d'un système d'identité numérique unique mis en place en 2025 pour accéder à Internet.

Action ou vérité: la montagne magique

Dix corps nus, un cliché mythique et une guerre d'ego. Derrière la célèbre performance chinoise *To Add One Meter To An Anonymous Mountain* (1995) se cache une bataille de paternité. Trente ans plus tard, l'ouvrage *The (Im)Possible Truth* de João Miguel Barros rend justice aux oubliés de cette histoire.



La vue d'un tas de corps nus empilés l'un sur l'autre n'a d'ordinaire rien de curieux ni d'apaisant. Surtout quand l'image est en noir et blanc : pour les historiens, elle rappelle un peu trop celles prises à la sortie des camps de concentration, ces terribles montagnes de corps entassés, dont on ne saura jamais plus les noms. La poésie, la vitalité et la curiosité suscitées par la photographie de la performance collective *To Add One Meter To An Anonymous Mountain* (1995), capturée par Lu Nan, sont d'autant plus surprenantes. C'est peut-être les bras bien vivants, sciemment posés en angles droits les uns contre les autres, ou cette main se rattachant à l'épaule du dessous comme pour mieux se (r)accrocher au corps commun, qui donnent envie de s'en approcher... Et de se demander : qui sont ces gens ? Que font-ils là exactement ? Que cherchent-ils à nous montrer et à nous dire ? Quel est le degré de sérieux de ce jeu de pyramide humaine ? Avec ses visages cachés et son gris nébuleux, l'image dégage quelque chose d'énigmatique, qui, quand on en découvre les dessous, en devient presque ironique. Dans son ouvrage *The (Im)Possible Truth* (2025), le galeriste et curateur portugais João Miguel Barros, retrace la folle (mé)saventure de la performance.

L'histoire commence au milieu des années 1990 dans le village de Dashanzhuang en Chine. Face au coût de la vie grimpant dans la grande ville, de jeunes artistes s'installent en périphérie et forment une communauté désormais connue sous le nom de Beijing East Village. Disposant de peu de ressources, ils créent avec les moyens du bord, soit, leur environnement et leurs corps. Aidés et appuyés par les conseils d'Ai Weiwei, qui s'installe brièvement à Dashanzhuang, en 1993, après avoir passé dix ans dans l'East Village de New York, ils mettent en œuvre une série de performances. Dans sa trilogie de livres, dédiés à l'émergence de l'art contemporain en Chine – *Black Cover Book* (1994), *White Cover Book* (1995), *Grey Cover Book* (1997) – l'artiste Ai Weiwei en documente quelques-unes, dont *Fen-Ma Liuming's Lunch*, un déjeuner concocté par Ma Liuming, entièrement nue dans son arrière-chambre. Ou *12 Square-Meters*, dans laquelle Zhang Huan, nu et couvert d'huile de poisson et de miel, se tient assis pendant une heure dans le coin le plus sale de Dashanzhuang.

En 1994, l'arrestation et l'emprisonnement, d'une durée de deux mois, de Ma Liuming et Zhu Ming, après l'une de leur performance, annonce déjà le déclin du



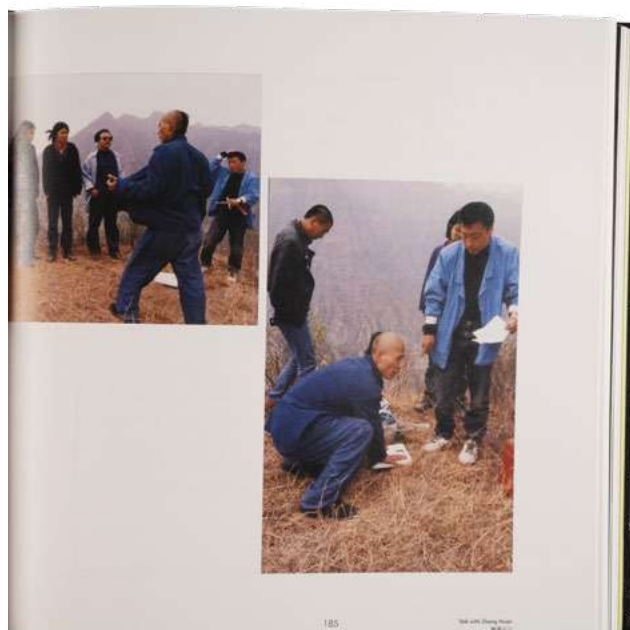
The (Im)Possible Truth, João Miguel Barros, Ochre Space, 472 pages, 95 €.

Beijing East Village. Le 11 mai 1995, *To Add One Meter To An Anonymous Mountain*, première et dernière performance collective menée par la communauté, en signe le chant du cygne. Mais pas la fin de l'histoire, dont l'intrigue prend un tout autre tournant en 1999.

Pour l'exposition principale de la Biennale de Venise, l'éminent curateur Harald Szeemann choisit de mettre en avant plusieurs artistes chinois, dont Ma Liuming. À la visite de son atelier, le curateur est captivé par la photographie de la performance de *To Add One Meter To An Anonymous Mountain* qu'il décide d'inclure dans l'exposition. Zhang Huan, devenu un nom établi du marché et désormais représenté par le galeriste new-yorkais Max Protetch, a vent du projet. Adossé par son galeriste, il s'insurge contre l'attribution de la performance à Ma Liuming et défend qu'il en est le seul auteur, et les autres artistes, de simples participants. La bataille, qui n'est pas sans cacher un enjeu financier – les reproductions de la photographie noire et blanc, dont chacun des dix artistes possède un négatif offert par Lu Nan, se vendent déjà des milliers de dollars – prend des proportions hors normes. Dans une lettre collective, les neuf autres artistes contrent le discours de Zhang Huan et maintiennent que c'était le fruit d'un projet de groupe. Plusieurs documents, dont un film tourné par un vidéaste et des photos couleur prises par le photographe Bagen, qui relatent toute la performance, du départ des artistes pour la montagne aux instructions données par l'artiste-curateur Kung Bu, confirment que l'œuvre, quoique portée en particulier par l'élan de Zhang Huan et Kung Bu, est le fruit d'un effort collectif. À la Biennale de Venise, les dix artistes sont finalement crédités.

Un nom essentiel manque pourtant à l'appel : celui de l'auteur de la photographie, Lu Nan. Si le photographe, invité à l'époque par plusieurs des participants à capturer la performance, n'a jamais voulu touché un centime du projet, il n'en reste pas moins un acteur clé. Sans sa vision artistique, à qui tout l'honneur lui revient – les artistes lui avaient donné champ libre quant à la façon de photographier la performance –, l'œuvre n'aurait certainement pas autant captivé le regard de celles et ceux qui la découvrent plus tard sans rien en savoir, ni atteint le niveau de notoriété dont elle jouit aujourd'hui. Pour preuve, les dizaines d'autres clichés de la performance réalisés par les trois autres photographes présents sur le moment – Bagen, Robyn Beck, un journaliste de l'AFP et Qiu Huaqiao, un promeneur de passage par hasard sur les lieux – n'ont jamais réussi à susciter autant d'intérêt, artistique et économique, que la fameuse photo de Lu Nan.

Dans son livre – compilé à l'occasion des 30 ans de la performance –, João Miguel rappelle que l'exposition de la photographie d'une œuvre dans diverses institutions et musées est systématiquement mal attribuée : « *La photo est presque toujours présentée sous le nom de l'artiste qui l'a vendue ou donnée, mentionnant parfois les noms des autres artistes participants, mais ignorant inévitablement le photographe.* » Son enquête de deux ans sur l'énigmatique cliché se conclut sur l'infailible constat que « *la paternité de la performance et celle des photographies sont deux questions distinctes. Si le débat peut encore se poursuivre concernant la première, la deuxième ne fait l'objet d'aucune certitude ni contestation. Il est temps de rendre justice aux photographes créatifs qui ont sorti cette œuvre de l'oubli.* » x



De la justice narrative

Une nouvelle génération d'auteur-ices, de cinéastes, de photographes redéfinit la pratique du regard. Au centre, la question d'identité: qui parle, à qui, comment et pourquoi? Alors qu'une ancienne garde continue d'y voir « une autocensure », la pratique, au contraire, s'enrichit d'une multitude de questionnements et de prises de recul qui nourrissent les points de vue. Cette nouvelle exigence atténue l'inclination pour l'image comme exercice intellectuel – un exercice dépourvu de responsabilité personnelle – et l'inscrit davantage dans une démarche interrogative. Pour le meilleur (et rarement pour le pire).

Dans une hutte en bois au fin fond de la jungle amazonienne, Sergio Guataquira Sarmiento se tient devant des dizaines de membres de la communauté Cagua [peuple premier colombien, ndlr]. Il a la trentaine, de longs cheveux bruns en cascade. Il arrive de Bruxelles, où il étudie le cinéma. Il est venu pour tourner son premier long métrage. Pour ce faire, il s'installe auprès de Laureno, Indien cagua rencontré au bord d'un fleuve. Sergio Guataquira Sarmiento a appris qu'ici, il y avait une épidémie de suicides inexplicables. Il veut demander la permission à toute la communauté de la filmer pendant plusieurs mois. Il aimerait parler de leurs sentiments, de leurs amours, de leur solitude... et renouer, en même temps, avec sa propre indianité. Alors, devant le parterre d'yeux levés vers lui, il se lance: il est lui-même descendant d'une communauté autochtone colombienne presque disparue. Il est lui-même « indien », explique-t-il. La salle explose de rire. « *Ils se sont marrés comme si j'avais raconté la meilleure blague du monde*, se souvient-il. *J'ai réalisé que je métais moi-même exotisé, en me donnant une identité qui n'est pas la mienne. Certes, je suis typé, et j'ai ce nom de famille, Guataquira Sarmiento. Mais je ne suis pas un vrai indien* », dit-il. Alors, au creux de cette jungle, avec beaucoup d'humour et de tendresse, les Caguas vont tenter de lui apprendre ce que c'est d'être autochtone. *Adieu Sauvage*, le film magnifique qui en découle est tout entier porté par cette scène initiatique. Derrière la caméra, on suit Sergio Guataquira Sarmiento qui cherche perpétuellement à questionner son point de vue et à restituer la juste distance. « *Je parle en tant que faux indien qui repart de là-bas bredouille* », résume-t-il.

C'est tout le paradoxe du travail de l'image: au-delà de fixer l'autre, il fixe aussi le soi. Il immortalise l'existence de celui qui est saisi comme celui qui saisit. Le travail de l'image d'*Adieu Sauvage*, entièrement filmé en noir et blanc, accompagne les scènes d'une atmosphère douce-amère. En enlevant la couleur, le réalisateur enlève l'une des nombreuses béquilles visuelles dont dispose normalement le ou la spectateur.ice: le vert luxuriant de la jungle omniprésente, le marron boueux du fleuve. « *Je n'avais pas envie de me perdre dans une perception de la jungle. C'était une information parasite et non nécessaire. La logique était: ça ne sert pas, alors, je l'enlève.* » Dans son film, l'image oblige donc à observer la forêt et ses habitantes différemment. Ses lumières, ses contrastes et ses textures prennent une tout autre forme. Cette méthode de « *définition par la soustraction* », spécifique au travail du réalisateur, rejoint celle qu'il applique à son identité: ni indien, ni colombien, ni belge. Toujours pris dans des nuances de gris.

LE « DOCUMENTAIRE POÉTIQUE »

Cent ans plus tôt, *Nanook l'Esquimau* (*Nanook of the North*), un film muet franco-américain réalisé par Robert Flaherty, considéré aujourd'hui comme le « premier documentaire » sortait en salle et faisait un carton. On y suit Nanook, sa femme, Nyla, et leurs enfants dans leurs activités quotidiennes en immersion dans le froid polaire du cercle arctique, dans la région d'Inukjuak (dans le nord du Québec). Comme le rappelle Jacques Lourcelles dans son *Dictionnaire du cinéma*, « *Flaherty va créer un genre →*





Adieu Sauvage. © Sergio Guataquira Sarmiento. Chef opérateur: David Garcia.

nouveau – le documentaire poétique». Dès lors, ce qu'on appelle «documentaire» ou «réalité» n'est qu'une mise en scène – et cela, Robert Flaherty l'a très bien compris. Il va donc s'arranger avec le réel pour le rendre le plus éloquant possible. Le tout dans le cadre des attentes d'un public blanc et colonial de l'époque.

Aujourd'hui, ce chef-d'œuvre du cinéma est relu à l'aune d'une société postcoloniale. L'image du «sauvage» (Nanook est décrit par un carton au début du film, comme un homme «simple»), exotisé pour plaire à un public blanc, tord certaines réalités. Nanook, par exemple, a été renommé pour faciliter la prononciation aux Occidentaux. Et s'il utilisait déjà des armes à feu pour la chasse à l'époque, le film n'en fera jamais la mention. Cela aurait pu paraître anecdotique si Nanook n'avait pas tant coloré tout un art et un rapport à l'autre pour des décennies à venir. Surtout pour les photographes et cinéastes, qui, contrairement à Robert Flaherty, ne sont pas des hommes blancs. «*Dans le parcours de toute personne autochtone qui s'engage dans le cinéma à un niveau créatif ou professionnel, vous finissez par rencontrer et être forcé de confronter "Nanook" et ses échos. Il devient un objet inamovible que vous devez contourner ou traverser, peu importe votre connaissance du film. Sa trace touche tout. Nous n'avons pas le luxe de pouvoir contourner [son] héritage, parce qu'il a façonné le médium avec lequel nous nous engageons*», écrit Adam Piron (un membre de la tribu Kiowa/Mohawk), cinéaste et directeur du programme autochtone du Sundance Institute.

UNE «NOUVELLE GARDE»

Aujourd'hui, alors que la photographie comme le cinéma s'ouvrent à des regards moins dominants, les positions informent fondamentalement sur la manière dont l'auteur·ice identifie, interprète et façonne les histoires qu'il ou elle raconte. Et si les membres de cette «nouvelle garde» trouvent souvent des histoires dans les mêmes

communautés que leurs homologues blancs, ils et elles sont plus susceptibles d'avoir été élevé·es par ces communautés, ou d'être affecté·es personnellement par les déséquilibres de pouvoir que leurs travaux explorent. Leurs exigences poussent désormais à une plus grande introspection quant à leurs propres biais internes. Cela se traduit par un besoin d'éloigner les écritures qui ne replacent pas les conditions contemporaines dans un contexte historique, qui ne pointent pas les comportements pathologiques, comme les artistes qui ne subiraient aucune conséquence pour les dommages spirituels ou matériels causés par leur tropisme de «sauveur blanc», de «bon sauvage» ou encore de «victime parfaite».

Quand la photographe LaToya Ruby Frazier était sur les bancs de la fac, elle se souvient avoir entendu parler du célèbre portrait fait par Dorothea Lange pendant la Grande Dépression et le New Deal de Roosevelt. Une mère aux traits tirés, ses enfants cramponnés à elle, le regard dur et lointain, rapidement devenue le symbole de la misère frappant le pays à cette époque. Mais LaToya, elle, se questionne instantanément. «*Tout le monde connaissait l'image, mais personne ne savait comment s'appelait la femme dans cette photo. Je voulais absolument connaître son nom*», explique-t-elle au magazine *The Fader*. Cette femme, c'était Florence Owens Thompson, Indienne cherokee, née dans une réserve de l'Oklahoma. «*Alors je me suis posé une question, continue LaToya Ruby Frazier. Si Florence Owens Thompson avait pu réaliser ses propres autoportraits, à quoi ressembleraient-ils?*» C'est à ce moment qu'elle commence à collaborer et à faire des portraits avec sa mère et sa grand-mère, en réfléchissant à la manière de reprendre le contrôle de la représentation et d'influer sur la narration et l'histoire qui émanent de Braddock, une petite ville sinistrée de la banlieue de Pittsburgh. Historiquement, il n'y a pas de récits sur les femmes – et encore moins sur les femmes afro-américaines – dans les villes sidérurgiques. →

« Dans une mélodie, si tu as une seule note qui est fausse, tu peux tenter de la masquer [...], elle sera toujours là. Dans le cas d'*Adieu Sauvage*, parler à leur place aurait été une fausse note. Me comparer à eux aurait été une fausse note. [...] J'ai dû faire attention à ne pas plaquer sur eux des choses qu'ils et elles n'ont pas vécues. »



Nakal. © Flore Nappée.

LA TRANSPARENCE

Elles n'existent pas. Inspirée par Gordon Parks, qui a promu la photographie comme arme de justice sociale, et par Joseph Beuys, qui croyait que l'art engagé pouvait changer le monde, LaToya Ruby Frazier a donc développé une pratique fondée sur la collaboration active avec les personnes de son travail. Plutôt que de mettre les sujets en position passive, elle les positionne comme cocréateur·rices, co-auteur·ices et artistes. Dans *The Notion of Family*, sa mère est elle-même photographe et artiste, capturant LaToya comme sujet. Elle rejette l'exotisme du documentaire : elle ne photographie pas leur pauvreté, elle photographie « *sa pauvreté, sa famille, sa communauté* ».

Il semblerait donc que le point de départ d'une écriture plus juste, bien avant la production de l'image, soit l'acceptation qu'elle ne sera que « construction ». C'est la prise en compte de l'ensemble des microdécisions et de la négociation avec la réalité qui la compose. « *Dans le sens commun, on a tendance à lier l'authenticité à la spontanéité – quelqu'un qui n'a préparé ne peut pas se cacher, et ce manque apparent de préparation est associé dans l'imaginaire collectif au "vrai soi"* », estime Sergio Guataquira Sarmiento. *Alors qu'un film, c'est justement dans la réflexion, dans la création de toutes pièces. Un film, c'est une œuvre poncée, écrite, montée. Un film est un produit calculé, ce n'est même que du calcul.* » Alors, comment offrir une promesse d'authenticité ? « *Dans la transparence et la vulnérabilité inconfortable* », répond le réalisateur.

La valeur d'une image, donc, existerait dans le recul sur soi et la vulnérabilité de son auteur·rice. Tout écart, pense Sergio Guataquira Sarmiento, est une « *fausse note* ». « *Dans une mélodie, si tu as une seule note qui est fausse, tu peux tenter de la masquer avec tout ce que tu veux, des tambours, des trompettes, elle sera toujours là. C'est important de ne pas être la fausse note d'une partition. Dans le cas d'Adieu Sauvage, parler à leur place aurait été une fausse note. Me comparer à eux aurait été une fausse note. Surtout, surtout, j'ai dû faire attention à ne pas plaquer sur eux des choses qu'ils et elles n'ont pas vécues.* » C'est justement ce calcul qui fait la justesse et la beauté d'une œuvre et d'un regard. La justice narrative, telle qu'elle est perçue aujourd'hui, exige un réagencement de qui se tient derrière la caméra : un discours plus transparent : qui parle ? D'où ?

Flore Nappée a rencontré Habieb alors qu'elle était adolescente, sur une plage en Indonésie. Des années plus tard, elle retourne sur la même île pour le retrouver et le filmer. Ce qui en suit est une très belle histoire d'amour, pour le cinéma et dans la vraie vie. La caméra est tendre, hésitante – comme la photographe. « *Je me disais que moi aussi, j'étais une blanche qui allait filmer les "primitifs", comme pour révéler qui ils sont. Je ne me sens pas toujours légitime d'avoir fait ce film. Qui suis-je, moi, pour parler d'une société dans laquelle je n'ai pas grandi ?* » Qu'importe qu'Habieb soit désormais devenu sa famille, →

Nakai. © Flore Nappée.



Flore Nappée hésite. Pendant des années, elle vit avec Habieb dans la jungle. En France, ses proches lui demandent sans cesse quand elle compte rentrer, mais elle arrête de leur répondre.

Un jour, elle manque de perdre ses images dans l'incendie de sa cahute, elle les sauve *in extremis*. Le film, *Naka!* (qui pourrait être traduit par « vilain garçon »), prendra sa forme finale des années plus tard, au montage. Une forme, à la fois immensément cohérente et tremblante, prise dans les questionnements de sa réalisatrice et dans son rapport compliqué à son sujet. *« Au départ, je ne voulais pas que le film soit que sur lui. Je me disais que j'étais juste là pour filmer. Mais il allait être montré en France, il fallait que même les blancs comprennent. Pour éviter de "pixariser" la communauté pour une salle de cinéma blanche, j'ai dû accepter de me dévoiler, moi. Dévoiler où je me trouvais, dans ce tableau-là. »* Avec toutes ses hésitations, ses bouleversements, la réalisatrice se révèle au fur et à mesure du film. Une transparence vulnérable. *« Ce qui est dur avec cette honnêteté, c'est qu'elle laisse la possibilité au spectateur de t'aimer, de ne pas t'aimer,*

de te trouver naïve, opportuniste – ou de ne pas s'identifier à toi. Cela implique un vrai recul sur soi. On doit constamment s'obliger à ne pas donner l'image qu'on aimerait que les autres aient de nous », explique-t-elle.

Un recul sur soi – évidemment – mais aussi un recul sur la société dans son ensemble. La photographe Nyo Jinyong Lian, une femme queer d'origine chinoise vivant à Paris depuis neuf ans, est un exemple édifiant de cet espace nécessaire entre soi et les lois qui régissent la société. Sa pratique met en scène la question de celui ou celle qui parle, pris dans une temporalité donnée : qui parle aujourd'hui et à partir de quelles traces parle-t-on des autres d'hier ?

Tout est arrivé pendant le Covid-19. Nyo Jinyong Lian était chez elle, à Paris. Fallait-il rentrer en Chine parmi les siennes, dans un pays où vivre une identité queer est d'autant plus ardu ? Ou rester en France en tant qu'étrangère dans une époque où tous les repères se floutent ? Alors, elle met en scène toutes ces interstices, *« partout où les jeux de pouvoir s'exercent sans se dire. [...] J'ai l'impression d'être l'enfant dans Les Habits neufs de l'empereur →*

Binoculars. © Nyo Jinyong Lian.







© Camille Lévêque.

**« J'ai l'impression de pointer du doigt
des relations de pouvoir façonnant
nos identités que tout le monde ressent,
mais que personne ne nomme vraiment. »**

Nyo Jinyong Lian

d'Andersen», dit-elle. Dans ce conte, un empereur se balade nu dans son royaume. Aucun-e de ses habitant-es n'osant aborder le roi pour lui demander les raisons de cette nudité, tous et toutes font mine de ne rien voir. Jusqu'à ce qu'un enfant mette fin à la supercherie en criant: «Le roi est nu!» «Je suis cet enfant, continue Nyo Jinyong Lian. J'ai l'impression de pointer du doigt des relations de pouvoir façonnant nos identités, que tout le monde ressent, mais que personne ne nomme vraiment.»

UNE LÉGITIMITÉ COMME CONSTRUCTION?

C'est dans cette quête d'honnêteté réflexive et de redistribution du regard qu'il faut aussi placer le travail singulier de Camille Lévêque. Plutôt que de se présenter comme une voix unique, ou d'imposer une posture «authentique», elle a choisi de fragmenter son identité en sept alias et de leur conférer à chacune une biographie, une histoire, un ton propre, jusqu'à créer le collectif fictif LIVE WILD.

Les alias ont chacun leur adresse mail, leurs univers, leurs commandes, leurs tableaux Excel et leur charge de travail aussi. *«Parfois, une idée me vient en tête, ou une thématique, et je me dis: ah, ça sera pour telle ou telle personne. Ou tiens, ça ressemble plus à l'imagerie de Charlotte, un peu vapor wave, très kitsch, avec des collages particuliers. Je lui note pour son planning de septembre.»* Il y en a qui marchent plus que d'autres. Lucie, par exemple, cartonne, là où d'autres vivent moins.

Cette stratégie est une véritable expérimentation performative de la subjectivité photographique. En multipliant les signatures, Camille Lévêque s'interroge sur qui a le droit de parler ou comment une identité autorise (ou interdit) certains récits, et comment l'auteur-riche peut, par invention, relayer des voix autrement effacées. Bientôt, elle ajoutera à son collectif un alias masculin, pour *«tester le public»*. Jusqu'à présent, 99 % des personnes qui contactent la photographe et ses alias sont des femmes. *«Je voudrais savoir si un alias masculin changerait cette donne»,* explique-t-elle.

Dans les faits, la manœuvre de Camille Lévêque déplace la focale: au lieu de chercher exclusivement à «être» légitime, elle met en scène la légitimité comme construction, à la fois sociale, performative et réversible. Ses sept pseudonymes deviennent autant de laboratoires où se testent des tonalités, des styles de regard et des rapports de pouvoir, et où la collaboration et l'altérité peuvent être simulées, confrontées ou révélées.

Cela opère comme un miroir brisé, où chaque fragment réfléchit une possibilité de regard différent. C'est en confrontant ces fragments que l'on mesure les zones d'ombre et les biais. LIVE WILD montre que la «vérité» de l'image ne tient pas à une identité stable, mais à la capacité de l'auteur-riche à rendre son processus visible, discutable et sujet à révision. À l'image de la dernière scène d'*Adieu Sauvage*, quand Sergio Guataquirá Sarmiento demande à Laureno s'il sera, lui aussi, un jour, *«un vrai indien»*. *«Bien sûr»,* lui répond Laureno en riant. *Le jour où moi, je serai un vrai Nord-Américain.»* x



Pierre-Jérôme Jehel et Sasha Mongin: se donner les outils pour construire

Sur les bancs des Gobelins, Sasha Mongin a trouvé plus qu'une formation. Une forme de refuge, une technique et une manière d'agencer son regard. Face à elle, Pierre-Jérôme Jehel, photographe, enseignant et historien de la photographie, se souvient d'une élève discrète, attentive, encore traversée par le doute, qui a su affirmer une véritable écriture d'autrice. Peut-être parce que dans cette école, la pédagogie est telle qu'on laisse l'élève devenir, on l'accompagne vers une professionnalisation, en laissant les choses advenir, guidés par la bienveillance, l'exigence et l'envie de bien faire.

Ana Corderot: Pierre-Jérôme, après ces années d'enseignement, qu'est-ce que les Gobelins continuent de t'apporter?

Pierre-Jérôme Jehel: Si je suis resté aussi longtemps, c'est parce que j'ai le sentiment d'y apprendre énormément. Le verbe « apprendre » est intéressant, parce qu'il fonctionne dans les deux sens: on transmet, mais on reçoit aussi. Être confronté chaque année à des étudiant·es de tous âges (17 ans pour les plus jeunes), à leurs références, leurs inquiétudes, leurs désirs oblige à se remettre en mouvement. Quand je suis arrivé, l'école avait une réputation très technique. J'avais moi-même ce profil, à la fois technique, scientifique, puis historique. J'ai d'abord été responsable du laboratoire, avant que mon rôle évolue avec les mutations du métier, notamment l'arrivée du numérique. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est de faire dialoguer tous ces mondes – le laboratoire, la retouche, la prise de vue, la création – longtemps séparés, presque hiérarchisés. Le numérique a profondément rebattu ces cartes.

Sasha, tu es arrivée aux Gobelins à 25 ans, pourquoi avoir choisi d'y rentrer à ce moment-là dans ton parcours?

Sasha Mongin: Pour moi, les Gobelins, c'était un rêve. J'étais plus âgée que beaucoup d'étudiant·es de ma promotion, certain·es avaient 17 ou 18 ans et découvraient Paris, alors que moi j'y vivais déjà, avec mon réseau, mes ami·es, une autre maturité de vie. J'avais été admise à Louis-Lumière et aux Gobelins. Louis-Lumière me semblait trop technique, Arles trop « arty » à l'époque. Les Gobelins représentaient un équilibre pour moi, une école professionnalisante,

avec des *workshops*, des projets de marques, des exercices concrets. Je voulais sortir de là en étant capable de travailler.

La question économique était donc déjà très présente?

SM Oui, totalement. Je sortais d'école à 28 ans. Il fallait que je puisse gagner ma vie. Pendant la troisième année, j'ai même fait une alternance parce que financièrement, c'était compliqué. Ce n'était pas prévu dans le cursus, mais les Gobelins m'ont soutenue. J'avais écrit à la direction en disant: « *Soit je fais ça, soit je dois partir.* » À ce moment-là, je n'avais pas l'ambition d'une vie d'artiste ou d'autrice. Je voulais vivre de la photographie. Si l'on me payait pour faire des images, j'avais déjà l'impression d'avoir gagné.

Justement Pierre-Jérôme, comment accompagne-t-on des élèves entre exigence artistique et réalité professionnelle?

PJJ C'est précisément l'équation. On demande à des étudiant·es de faire quelque chose d'assez étrange qui est de « vendre des images », alors que tout le monde en produit. Il faut donc leur donner les moyens d'entrer dans ce métier, tout en les incitant à développer une écriture personnelle. La troisième année sert à cela. Le mémoire ouvre un espace de liberté puisqu'il n'y a plus de commande extérieure, c'est l'élève qui se donne sa propre commande. Mais cette liberté doit être construite, argumentée. À côté, le portfolio conserve une dimension plus professionnelle, car il permet de se présenter, de se vendre, d'entrer dans l'économie des images.



Pierre-Jérôme Jehel et Sasha Mongin, 2026. © Nicolas Despès.

Comment travailles-tu cette notion d'identité d'auteur-ricerice ?

PJJ Je crois beaucoup à la confiance. Mon rôle n'est pas de formater, mais de créer un cadre dans lequel l'élève peut tenter quelque chose sans craindre d'être sanctionné-e. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'exigence, au contraire. Je dis souvent, tout est intéressant si l'on s'y intéresse vraiment. Un-e étudiant-e peut venir avec un projet expérimental, de mode, documentaire ou très intime. Ce qui compte, c'est de l'amener au bout, de voir si cela tient, si ce n'est pas qu'une imitation, si quelque chose de personnel émerge.

Sasha, comment as-tu vécu cette troisième année ?

SM Honnêtement, à ce moment-là, je n'ai pas vraiment saisi tous les enjeux. Mon mémoire n'était pas très bon, et je n'étais pas encore dans une démarche d'autrice. J'étais surtout dans une volonté d'apprendre. La lumière, la technique, les outils... Tout l'écosystème professionnel dans lequel j'allais évoluer. Ce que les Gobelins m'ont apporté, c'est cette compréhension du milieu : savoir répondre à un brief, connaître les métiers autour de l'image, comprendre un plateau, une production, un client, un label. Plus tard, quand j'ai réalisé mon premier clip pour Christine and the Queens, je me suis retrouvée face à une production, un directeur de photographie (DOP), un label. Je n'avais jamais réalisé, mais je savais à peu près comment les choses fonctionnaient. Et ça, c'était grâce aux Gobelins.

Et la vidéo, d'ailleurs, est-elle arrivée naturellement dans la formation ?

PJJ Oui, parce que le métier changeait. Les boîtiers faisaient de la vidéo, les photographes allaient devoir s'y confronter. Avec Fabrice Laroche, on s'est dit qu'il fallait monter un *workshop* vidéo. Personne ne nous l'avait demandé. On l'a inventé avec peu de moyens, en projetant des clips, en ouvrant les placards, en utilisant les lumières disponibles. C'est aussi cela, enseigner : créer des situations. On place les étudiant-es dans une position complexe, mais sécurisée. Il y a du désordre, des contraintes, de l'imprévu, et bien sûr du plaisir. C'est là qu'ils et elles trouvent des solutions. C'est très proche de la réalité du métier.

Sasha, à quel moment ta propre écriture photographique a-t-elle émergé ?

SM Bien plus tard. J'ai l'impression d'avoir fait ma troisième année cinq ans après, seule, chez moi. Après la naissance de ma fille, à une période où je travaillais moins, j'ai décidé de prendre le temps. J'avais un studio à la maison, mon compagnon était là, et j'ai commencé à faire des shootings toutes les semaines. J'ai testé. Pendant le Covid-19, j'avais déjà réalisé une série personnelle avec des objets gelés, publiée par *Fisheye*. Cela m'a légitimée. Je me suis dit que j'avais peut-être des choses à dire. Puis, après la naissance de ma fille, quelque chose a lâché. J'ai arrêté de réfléchir à ce que les client-es voulaient voir. J'ai commencé à chercher ce que moi, je voulais faire. →



© Sasha Mongin.

« À l'école, [...] j'observais comment cela fonctionnait : chercher, se tromper, recommencer, comprendre son univers. Plus tard, quand j'ai enfin eu ce temps, j'ai pu reprendre ce geste-là. »

Sasha Mongin

Les Gobelins avaient tout de même semé quelque chose ?

SM Oui, complètement. À l'école, je voyais d'autres étudiant-es prendre ce temps-là. Je pense notamment à Charlotte Abramow, qui shootait tout le temps, qui expérimentait sans cesse. À l'époque, je n'étais pas capable de le faire, mais j'observais comment cela fonctionnait : chercher, se tromper, recommencer, comprendre son univers. Plus tard, quand j'ai enfin eu ce temps, j'ai pu reprendre ce geste-là.

Pierre-Jérôme, cette idée du collectif, des autres, semble centrale dans ta pédagogie...

PJJ Elle est fondamentale. La photographie devient vite un métier solitaire, surtout après l'école. On se retrouve seul-e devant son écran. À l'école, il y a cette possibilité rare d'être entouré-e, de recevoir des avis, de regarder les autres travailler, de dialoguer. Je dis souvent aux étudiant-es de profiter de tous les regards qui circulent : ceux des enseignant-es, des intervenant-es, des autres étudiant-es. Il faut être à l'affût des avis, sans pour autant se laisser diriger. À un moment, il faut apprendre à décider par soi-même. C'est ton travail, donc tu en es responsable.

Sasha, qu'est-ce qui te reste précisément de la transmission de Pierre-Jérôme ?

SM Je me souviens très bien d'un cours sur Vivian Maier. Pierre-Jérôme avait posé cette question sur la légitimité artistique de l'autrice, dont le travail a été longtemps tapis dans l'ombre. La question posée était la suivante : « *Qui est le-a véritable artiste, Vivian Maier, ou la personne qui a découvert, sélectionné et exposé ses images ?* » Cela m'a beaucoup marquée. Aujourd'hui, je crois que la force de mon travail tient beaucoup dans le choix des images que je montre, autant que dans la prise de vue. Cela m'a donné confiance dans ma capacité à choisir, éditer. Il y a une autre phrase qui est restée : « *Il n'y a pas de projet personnel et de projet de commande.* » Aujourd'hui, c'est devenu central pour moi. Toute commande doit devenir un projet personnel, porter ma signature.

Pourquoi refuser cette séparation entre commande et projet personnel ?

PJJ Parce que la commande n'est pas là pour faire mal. Elle donne un cadre, une contrainte, mais cette contrainte peut devenir un appui. Je dis souvent qu'il ne faut pas forcément sortir de sa zone de confort ; mais qu'il faut parfois commencer par la trouver. L'enjeu est de comprendre à qui l'on parle, ce que l'on attend de vous, puis de glisser quelque chose de soi. On peut donc répondre à une demande tout en emmenant ses client-es dans son univers. C'est une question de dosage, de conviction et de cohérence.

Pierre-Jérôme, quel souvenir gardes-tu de Sasha étudiante?

PJJ Je me souviens d'elle très sérieuse, très attentive, mais aussi très inquiète. Sasha avait besoin de se rassurer par la technique, ce qui est assez courant. Elle voulait apprendre, comprendre, maîtriser. Elle n'était pas encore dans l'évidence de son écriture personnelle. Ce qui est beau, c'est qu'elle a compris plus tard ce que l'on essayait de transmettre. Avec du décalage. Et ce décalage est intéressant, car on ne sait jamais quand une chose transmise va agir.

Sasha, qu'est-ce que les Gobelins t'ont apporté?

SM Les codes. La technique, bien sûr, mais surtout les codes du métier : savoir comment fonctionne un-e agent-e, quels concours existent, quels prix comptent, quelles professions gravitent autour de l'image. Cela fait gagner un temps énorme. Et puis le goût. Le goût de ce qui se fait, de ce qui tient, de la façon de retoucher une peau, de construire une image. On se forme l'œil petit à petit, par les cours, les jurys, les regards autour de soi...

Que diriez-vous à quelqu'un-e qui souhaiterait intégrer les Gobelins aujourd'hui?

SM Je lui dirais que c'est une expérience exceptionnelle, très professionnalisante, avec du matériel incroyable et un cadre pensé pour réussir. Mais je lui dirais aussi d'avoir les reins solides. Le métier est difficile. Les budgets baissent, il y a de plus en plus de photographes très talentueux-ses, l'IA bouleverse tout, les agent-es sont frileux-ses, il faut être lucide.

PJJ Je dirais qu'il ne faut pas venir à la légère. Il faut avoir des intentions, une direction, même si elle évoluera. Je préfère quelqu'un-e qui arrive avec une envie forte, même maladroite, plutôt qu'un dossier qui cherche seulement à plaire. On ne promet pas le succès ni la gloire, on montre les dangers, mais on donne aussi des outils : une culture, une curiosité, une capacité de travail, une manière de réagir. Aujourd'hui, on ne peut éviter de mettre les mains dans l'intelligence artificielle, comprendre ce que cela transforme, sans renoncer à ce qui fait la spécificité d'un regard photographique et construire son écriture visuelle. ✕

Le Lac. © Sasha Mongin.



instax
FUJIFILM

Un appareil photo, des dizaines de possibilités

instax mini Evo Cinema™

Lisez vos images

Scannez le QR code
pour voir vos vidéos.

Era : 1930
Degré d'intensité : 4

Eras Dial™
Changez de style
par décennie.

3 en 1

Le premier instax™
à prendre des vidéos
et des photos, et à
imprimer à partir de
votre smartphone.



Era : 1940
Degré d'intensité : 1



Era : 2010
Degré d'intensité : 1



Era : 1980
Degré d'intensité : 3

à prendre et à donner™

©2026 FUJIFILM Corporation. Image simulée. Temps de développement environ 90 secondes

instax™ Evo: deux formats, une même philosophie

Dans un monde où l'image numérique circule sans laisser de trace, deux appareils photo de la gamme instax Evo™ affirment une conviction partagée: le geste photographique n'a de sens que lorsqu'il aboutit à un objet. L'instax mini Evo Cinema™ et l'instax WIDE Evo™ ne sont pas simplement deux déclinaisons d'une même gamme. Ils sont deux réponses à deux façons différentes de vouloir tenir le temps entre ses mains.

La photographie instantanée a longtemps été synonyme de spontanéité aveugle: on appuyait, on espérait. La série Evo change cela en profondeur, en introduisant une étape décisive entre la prise de vue et le tirage. On voit avant d'imprimer. On choisit. Ce geste, anodin en apparence, transforme chaque photo en acte délibéré et chaque tirage en cadeau que l'on s'offre, ou que l'on offre. Le mini Evo Cinema pousse ce principe dans une direction inédite: celle du mouvement. Premier appareil instax™ à intégrer la vidéo, il enregistre des clips de 15 secondes que l'on assemble automatiquement en une vidéo fluide, prolongeable jusqu'à 30 secondes dans l'application dédiée, avant d'en extraire l'image emblématique que l'on aura sélectionnée. Celle qui concentre au mieux l'émotion de la scène.

Ce passage de la vidéo à la photo fixe est une invitation à choisir le meilleur moment. Chaque tirage embarque alors un QR code. En le scannant, la scène reprend vie avec son et mouvement. La photo et la vidéo ne se remplacent pas, elles se complètent, l'une gardant la trace de l'instant, l'autre en restituant le souffle.

Son boîtier vertical, au design directement inspiré de la FUJICA Single-8 de Fujifilm (une caméra 8 mm lancée en 1965), tient dans la main telle une petite caméra de reportage. La molette "Eras Dial" traverse dix décennies d'esthétiques visuelles et sonores (des années 1930 aux années 2020), chacune modulable en dix variations créatives grâce à la molette de contrôle des degrés. C'est un appareil pour ceux qui veulent non seulement capturer un instant, mais lui donner une couleur, une texture, un filtre d'époque.

L'instax WIDE Evo™ prolonge cette même philosophie en l'appliquant au format WIDE, dans sa version la plus haut de gamme, la plus inventive et la plus experte de l'univers instax™. Là où le mini Evo Cinema produit des tirages au format carte de crédit (6,2×4,6 cm), le WIDE Evo imprime sur une surface généreuse panoramique (format image 6,2×9,9 cm). Son objectif grand angle de 16 mm, le plus large jamais intégré à un appareil instax™, restitue la profondeur d'un paysage, l'amplitude d'un groupe, l'air

autour d'un visage. Les deux formats se répondent naturellement: le mini pour l'instant intime et nomade, le WIDE pour le souvenir que l'on pose, accroche, contemple.

Comme son complément cinématographique, le WIDE Evo refuse le hasard. Son écran LCD de 3,5 pouces permet de composer, de juger, d'ajuster l'effet avant d'imprimer. Les dix effets d'objectif et les dix autres de film, enrichis de six styles d'habillage et d'un contrôle du degré d'intensité, invitent à une exploration créative inépuisable. Le tirage est ensuite confié à la manivelle d'impression, ce geste mécanique rituel, qui ponctue la prise de vue d'un cliquetis hérité des grandes heures de l'argentique.

Ensemble, les deux appareils dessinent le portrait d'une pratique photographique réconciliée avec elle-même: ni entièrement analogique, ni entièrement numérique. L'un capture l'élan du moment et lui prête une voix. L'autre arrête le regard et lui offre de l'espace. Tous deux partagent la même exigence: que chaque image imprimée soit un choix, et non un accident. x



instax
mini Evo Cinema™

instax
WIDE Evo™



LES ÉCRANS



Where the Struggles Bloom. © Martin Josserand.

Déjouer la machine

Réseaux sociaux sous influence

Ils et elles sont nombreux-ses à redoubler d'ingéniosité pour contourner les algorithmes d'Instagram et proposer à leurs *followers* des images qui ne s'oublient pas en l'espace de quelques secondes. Nombreux-ses à s'entêter, parce que, en dépit de la censure parfois absurde et des formats imposés par la plateforme du groupe Meta, construire une communauté en ligne est synonyme à la fois d'opportunité, et d'affirmation de soi. « *Les réseaux sociaux, c'est à la fois un super outil et un vrai piège* », résume le photographe Tom Kleinberg. Un couteau à double tranchant que les artistes doivent apprendre à manier, sans pour autant se trahir.

DÉMANTELER LE GATEKEEPING

Pour Adeline Rapon, le confinement a été un déclic. Lassée de son statut de « créatrice de contenu », la photographe s'est lancée dans « *une sorte d'auto mise en résidence* » en réalisant *Fanm Fò*, une série de portraits interrogeant la place de la femme aux Antilles. Un changement de direction vital : « *En tant que blogueuse, l'inventivité, ou du moins, la liberté de temps n'est pas si encouragée que ça – normal, on est là pour vendre. L'influence, c'est aussi promouvoir une manière de consommer, et je ne me suis jamais sentie totalement à l'aise avec ça* », précise-t-elle, tout en reconnaissant, *sans réseaux sociaux, je n'aurais jamais pu accéder aux opportunités de ces dernières années. Je n'ai pas fait d'école d'art. Je n'ai fréquenté des milieux créatifs que par ces connexions... Je dois mon*

Outil d'émancipation autant que machine à formater, Instagram impose ses règles... Parfois au détriment de l'art. Entre aubaines, censures et stratégies, une génération d'artistes apprend à transformer l'algorithme en tremplin créatif.

© Adeline Rapon.





© Tom Kleinberg.

évolution visuelle et technique à des influenceur-ses photo ! » Un avis partagé par Kamila K Stanley : « *Je n'ai pas bénéficié d'un réseau académique. À travers Instagram, j'ai pu entrer en contact avec d'autres artistes avec une facilité qui n'existait pas vraiment auparavant.* »

Ce sont donc des rencontres, que favorisent les réseaux – parfois même avec des créateur-ices venu-es du bout du monde. Un DM ou un partage permet ainsi de potentiels projets... Et lorsque ceux-ci se concrétisent, ils peuvent véritablement lancer, ou bouleverser une carrière. C'est grâce à un tag dans une story par exemple, que Kamila K Stanley fait la connaissance de Julia Gat, avec qui elle fonde le Collectif SOLAR à Marseille. « *Ça permet de démystifier notre communauté et démanteler le gatekeeping traditionnel qui a longtemps aseptisé la photographie* », commente-t-elle.

Etienne Boulanger, quant à lui, constate un véritable engouement lorsqu'il commence à produire, sur son compte Instagram, des vidéos face caméra. « *Peut-être que ma place est là, dans ce rôle de raconteur d'histoire. Si je devais percer en tant que photographe, ce serait déjà arrivé* », s'amuse celui qui perçoit la plateforme comme « *une agora* » réunissant les « *grand-es* – Jack Davison, Christopher Anderson – et celles et ceux qui grimpent : Bobby, Guillaume Blot, Marguerite Bornhauser... »

LE PLUS INOFFENSIF,
LE MIEUX POUR TON REACH

Mais une présence remarquée sur Instagram est également synonyme de sacrifices. Les artistes notent une tendance à l'uniformisation, aux effets de modes pour gagner en popularité. « *Je vais recadrer, couper, superposer →*



© Kamila K Stanley.

« Les algorithmes favorisent les formats courts et impactants, les luttes se retrouvent noyées dans un flux constant d'informations et deviennent presque performatives. »

Tom Kleinberg



Captures d'écrans de l'Instagram d'Etienne Boulanger.

et écrire sur les images pour tenter de résumer ce que j'ai voulu faire», explique Adeline Rapon, qui déplore la souveraineté de l'IA et son rôle dans l'esthétisation des combats: «On a envie de faire du like vite, monter en abonnements au prix d'une réflexion qui évolue en contenu qu'on bouffe comme un autre.» Une sorte d'engagement de façade qui, parfois, aliène une véritable prise de position: «Les réseaux peuvent encourager une forme d'activisme aveugle, où l'on a le sentiment de s'engager simplement en partageant des images ou des mots-clés provoc'. Mais les luttes se jouent en dehors des "cybercosmes"», rappelle Kamila K Stanley, secondée par Tom Kleinberg: «Les algorithmes favorisent les formats courts et impactants, les luttes se retrouvent noyées dans un flux constant d'informations et deviennent presque performatives», dit-il. À ces contraintes s'ajoute une tendance à mettre en retrait des contenus sortant des normes fixées par la plateforme. «Politiquement, je vois bien qu'utiliser certains mots peut radicalement faire baisser la visibilité d'un post. Cela ressemble beaucoup à un régime de censure. Donc, tu es prospère tant que tu suis la ligne de Meta. Le plus inoffensif, le mieux pour ton reach», avoue Etienne Boulanger.

LES ACTES, PAS LE FEED

Véritable numéro d'équilibriste, le développement d'un compte Instagram implique donc de se conformer assez suffisamment pour être mis-e en avant sans pour autant céder à tous les caprices... Ni à ceux des *followers*. «C'est sain d'écouter les opinions quand on est une entreprise, mais quand on est artiste, on est là pour partager une substance extraite de l'intime», rappelle ainsi Etienne Boulanger. Et, lorsque les règles de l'algorithme deviennent trop étouffantes, il peut être nécessaire de prendre du recul: «Instagram est une plateforme qui demande à des gens de travailler gratuitement pour accrocher les visiteur-ses et qui pille avec son IA dans ce qu'on y poste. Je refuse de passer une éternité à confectionner des publications», assure Adeline Rapon qui, comme Kamila K Stanley, estime que l'engagement d'une auteur-ice se traduit par ses actes, et non son feed: «Il se situe dans nos actions, les lieux où on se rend, les personnes qu'on rencontre, comment on se comporte, quel impact on a les un-es sur les autres. L'engagement réel, c'est quelque chose d'imprévisible, qui échappe souvent aux récits simplistes», conclut-elle. x

Denisse Ariana Pérez

A Poetic Lesson on Black Anatomy

Des draps cramoisis tapissent un décor multiforme, presque théâtral. Face à lui, une silhouette se tient immobile. Une voix s'élève, celle d'une narratrice qui déroule un récit sensible et politique : celui de l'anatomie des corps noirs. « *Tout au long de l'histoire moderne, les corps noirs ont été réduits à des stéréotypes ; pourtant, ils excèdent de loin ces généralisations superficielles.* » Conçu comme un glossaire poétique, *A Poetic Lesson on Black Anatomy*, signé Denisse Ariana Pérez, explore les multiples dimensions du corps noir : les yeux, la colonne vertébrale, les oreilles, les mains, les épaules, la bouche, les cheveux. Chaque fragment devient langage, chaque détail porte une mémoire. « *C'est une invitation à l'exploration de soi et à l'autodétermination* », soutient la réalisatrice. x



Stephie Devred, *Beautiful Skin*

Une silhouette s'élance vers l'azur: Nyakier Buong. Sur une pellicule au grain vibrant, le film défile avec une texture organique et brute, où l'imperfection du support devient une trace de mémoire. Portée par la voix de cette jeune femme, la pellicule 8 mm ne se contente pas d'enregistrer, mais elle incarne les stigmates et la splendeur d'une identité qui se réapproprie son propre récit. Stephie Devred travaille l'image comme une matière vivante. À travers son objectif, elle tisse un dialogue intime avec le mannequin Nyakier Buong pour briser les codes du regard colonial. Danse, libération ou cri silencieux? En quelques minutes, la cinéaste transforme le grain du film en un manifeste politique. Entre documentaire et songe, elle nous plonge dans une capsule visuelle où la beauté n'est plus une marchandise, mais une force souveraine.



Martin Josserand, *Where the Struggles Bloom*

À Sambava, souvent présentée comme la capitale officielle de la vanille à Madagascar, Martin Josserand capte avec une grande sensibilité le quotidien de Mickaël, cultivateur de vanille. Ses plans serrés saisissent la temporalité lente de la récolte, les gestes minutieux qu'exige la pollinisation, ainsi que les corps éprouvés par un travail à la fois exigeant et d'une extrême précision. «*Where the Struggles Bloom ne cherche pas à expliquer toute une économie, mais à se tenir au plus près de ceux qui la rendent possible. Dans les champs, les maisons ou les chemins, la caméra observe ce qui reste souvent hors champ: l'attente, l'effort, la répétition, la dignité*», confie le réalisateur. Le film recentre le regard: de la vanille idéalisée, rare et épice de convoitise vers les vies qui la façonnent.



Elisa Grosman, *Tangerine*

L'univers d'Elisa Grosman se déploie dans une atmosphère à la fois vaporeuse et étincelante. Avec cette série réalisée en collaboration avec Poxlin, la marque de mode de Paulin Vincent, l'artiste pose un regard alternatif, presque subversif, qui déconstruit les normes esthétiques conventionnelles. Robes aux accents clownesques, chevelures cramoisies... Autant d'éléments qui mêlent inspirations surréalistes et imagerie cinématographique. *Tangerine* se découvre ainsi comme la transposition d'une photographie de mode atypique, à la fois étrange et majestueuse. «*Chaque image semble suspendue dans monde irréel, où modèles et objets sont mis en scène de façon à faire de leur étrangeté leur principale qualité esthétique*», précise-t-elle.



Mattia Giannattasio, *How I See Colors*

De courts plans saisis le long de la côte escarpée des Cinque Terre, en Italie, en juillet 2025. À l'écran, la couleur s'impose d'emblée: jaune éclatant, bleu profond, rouge incandescent, vert saturé. Les ombres dansent sur les façades, s'étirent sur les trottoirs, sculptant l'espace au fil de la lumière. Avec son projet *How I See Colors*, Mattia Giannattasio construit un dialogue entre les recherches de Franco Fontana sur la couleur et sa propre perception. «*Ne pas montrer le monde tel qu'il est, mais tel que je le vois*», explique-t-il. «*Et si le rouge était le sujet? Et si c'était le bleu?*» C'est avec une écriture personnelle, presque sensorielle, qu'il révèle ce que chaque teinte chromatique peut raconter.



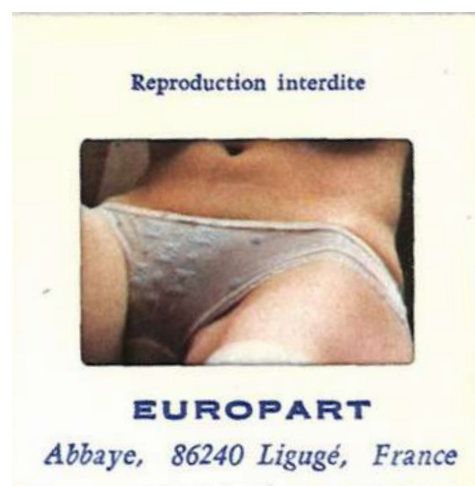
Gabriel Dugué, *Benoît*

Des plans rapides et joyeux, des rires, de l'insouciance, mais surtout de la musique : tels sont les ingrédients du court métrage *Benoît*, réalisé par Gabriel Dugué. Tourné en Bolex 16 mm, le film capture avec une grande tendresse la vie et les rêves de Benoît, un garçon de dix ans qui vit dans le sud-ouest de la France. « *Lorsque je rentrais chez mes parents dans le Sud-Ouest, je voyais ce jeune garçon faire du vélo avec son frère et ses amis ; quelque chose, dans cette image, me ramenait à ma propre enfance* », confie le réalisateur. Tandis que défilent des images empreintes de candeur, le protagoniste se livre avec une sincérité touchante sur sa relation à la musique et sur son désir de devenir DJ. « *Il y avait chez lui une manière de décrire les choses, de poser des mots avec beaucoup de poésie, qui a donné au film une tonalité très intime* », conclut-il.



Mahaut Harley

Pour composer ses différentes séries, Mahaut Harley est allée piocher dans les images érotiques des magazines des années 1980. Sur des enveloppes usagées, où l'on peut lire « IMPORTANT », ou « PRIVATE AND CONFIDENTIAL » sont apposées des courbes à moitié nues, vêtues de lingerie fine et des mains qui effleurent ou se donnent du plaisir. Insufflant de la légèreté et de la drôlerie dans ses collages, la photographe transforme l'intention et propose aux inconnues qui les recevraient de se questionner sur le « corps du mail ». Car défaits du *male gaze* d'origine qui les avait capturés, les corps de ces images se transforment et se libèrent sur de nouveaux supports. Ils font fi des anciens contours qui les enfermaient jusqu'alors. L'érotisme s'affirme enfin par celles et seulement celles qui en sont à l'origine.



Berni Jiang, *Mango Seed*

Une seule réplique suffit : « *Papa, j'ai trouvé un travail, à Sydney, dans l'industrie du cinéma.* » Berni Jiang, réalisatrice australienne d'origine fujianaise (province du Fujian, sur la côte sud-est de la Chine), parvient à retranscrire avec une grande justesse le sentiment de séparation dans son film *Mango Seed*. « *Après une journée de travail ordinaire au marché, Zhan apprend que sa fille part vivre dans une autre ville pour poursuivre son rêve* », explique l'artiste. Ce court métrage, empreint de tendresse, se présente comme un portrait autobiographique de la réalisatrice et de son père. Dans chaque scène, chaque morceau de mangue découpé par son père, dans les silences, les regards et les postures se lisent l'anticipation de l'absence, ainsi que la séparation inévitable entre parents et enfants.



Thérèse Verrat & Vincent Toussaint

Un camaïeu de jaune, presque monochrome. À première vue, une forme abstraite, insaisissable. Dans leur pratique, Thérèse Verrat et Vincent Toussaint explorent « *la nature tout entière. Jolie, dure* ». Une approche à la fois sensible et frontale, qui interroge les formes élémentaires du monde. Ils ne se contentent pas de représenter un lieu : ils ouvrent un espace de conversation. Leurs images révèlent autant qu'elles expérimentent : du bout calciné d'une allumette aux herbes folles, jusqu'à l'angle aigu d'une surface architecturale... Et cette image, *Alessano* (2014), est le point de départ de leur union créative. Ici, le regard s'attarde, doute et redécouvre.



Jean-Benoît Ambrosini, *Précieux instants*

« Cette photo était la dernière de la pellicule. Elle a été prise le dernier matin des vacances, sur la plage en bas de chez moi en Corse, avec ma fille », raconte Jean-Benoît Ambrosini. L'artiste rehausse ses photographies noires et blanches de feuille d'or, telles des enluminures délicates. Les bords de l'image ici sont restés bruts, pour témoigner du processus artisanal qu'emploie le photographe. « Au loin, une silhouette se tient sur les rochers, tournée vers le passé. Elle semble refuser de revenir, habitée par un désir profond de rester là suspendue », poursuit-il. De ce cliché se dégage une fragilité palpable, l'expression d'une émotion vive, celle du refus du retour à la réalité, du retour au chaos urbain.



Konstantin Zhukov, *Black Carnation: Case Study No. 2*

Des photographies saccadées de coupures de journaux ou d'archives et des témoignages des premières soirées gay dans les années 1990. Voici ce qui compose *Black Carnation: Case Study No. 2*, une recherche artistique visuelle et sonore menée par Konstantin Zhukov autour des histoires queers de son pays, la Lettonie. Cette œuvre, conçue trente-cinq ans après la « Voie balte » (moment clé dans le processus d'émancipation vis-à-vis de l'Union soviétique) révèle les récits restés dans l'ombre, tout en érigeant des ponts entre les luttes collectives pour l'indépendance et les trajectoires individuelles de libération. À travers ce dispositif sensible, l'artiste « évoque l'esprit de cette période: un sentiment de liberté, d'excitation et de danger hors-la-loi », faisant résonner mémoire et expériences marginalisées dans un même souffle.



Valérie R. Ottavy, *Bruno en hiver*

Un homme seul face à la mer. Bruno. Des teintes bleutées qui évoquent la nostalgie et le souvenir, mais nous plongent dans une atmosphère à la fois froide et intrigante. Sur une musique aux accents métalliques et électroniques, le film défile vite, de manière saccadée. Abîmé dans certains coins, coloré dans d'autres, aucun détail n'est laissé au hasard. Valérie R. Ottavy travaille les poses une par une, détériore s'il le faut, ancre son savoir-faire au sein même du film. Avec une esthétique visuelle et sonore qui évoque le célèbre *Ok Computer* de Radiohead, elle nous immerge dans une capsule hors du temps. Après un premier focus sur des oiseaux, elle filme Bruno, son oncle, une hache à la main. Il s'agit face à la mer avec euphorie. Est-ce de la contrariété, de l'inquiétude, de l'excitation? En quelques minutes, Valérie R. Ottavy condense des heures d'introspection mélancolique passées face à l'horizon.



SOLIDAYS

— YES WE LOVE

26-28
JUIN
PARIS LONGCHAMP

A-Z

BIGFLO & OLI ♦ **GAZO** ♦ **GIMS** ♦ **HELENA** ♦ **JADE**
JOSMAN ♦ **L2B** ♦ **MAJOR LAZER** ♦ **MOSIMANN** ♦ **ORELSAN**
VALD x **VLADIMIR CAUCHEMAR** x **TODIEFOR** ♦ **ZARA LARSSON**
GUY2BEZBAR - **ILIONA** - **INO CASABLANCA** - **JOLAGREEN23** - **LA MANO 1.9**
LA RVFLEUZE - **NAÏKA** - **NONO LA GRINTA** - **RNBOI** - **SAM SAUVAGE** - **SUZANE**

& MANY MORE...



Yes We Love = Oui Nous Aimons, and many more = et beaucoup d'autres





LA LIBRAIRIE



Topographies des espaces de massacres

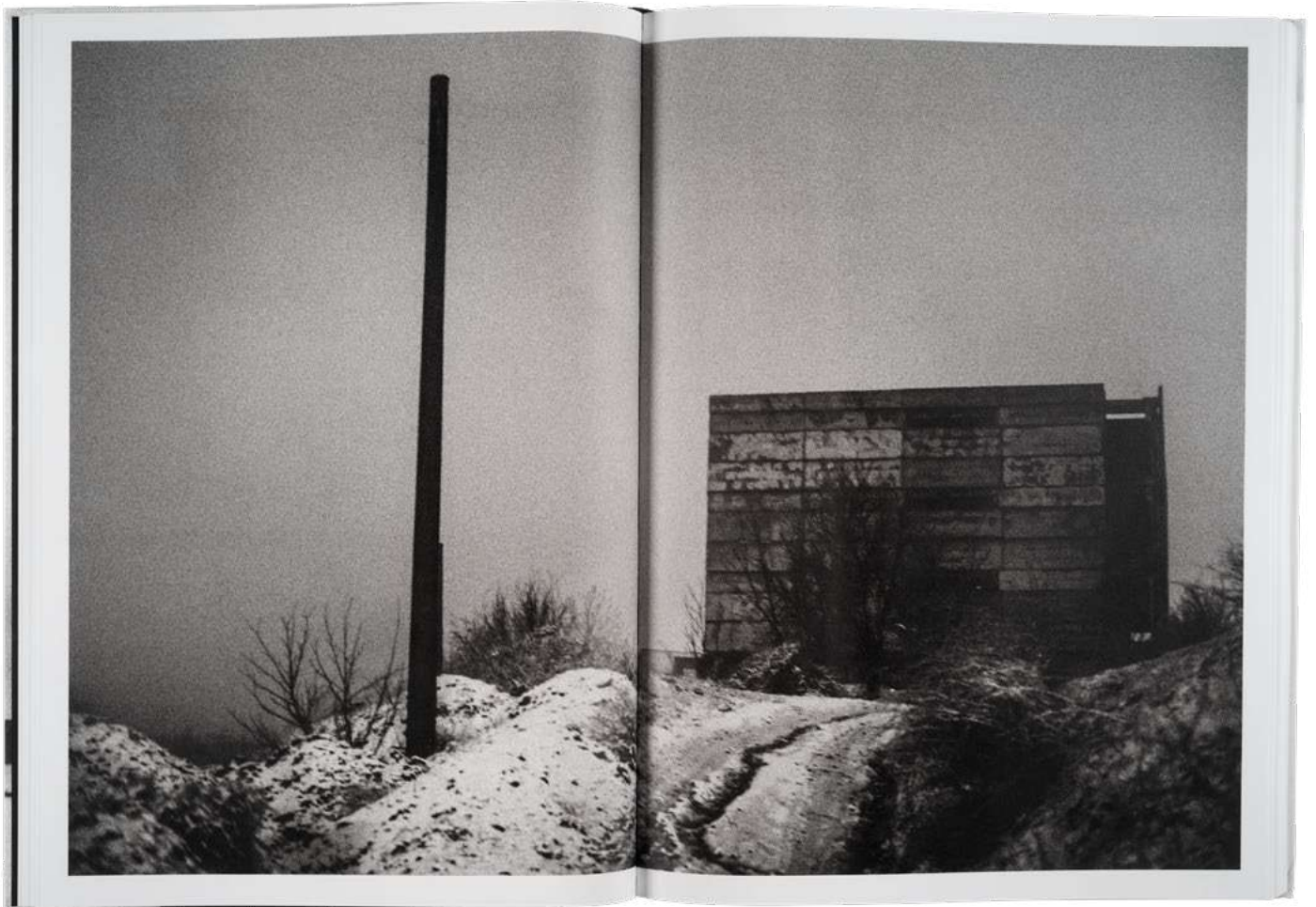
C'est un livre bouleversant que viennent de publier les Éditions d'une rive à l'autre en déployant les images charbonneuses du photographe Antoine Lecharny et les mots glaçants de l'historienne Annette Becker. *Sous terre* rassemble un travail considérable d'enquête menée par le photographe qui, quatre années durant, a arpenté les lieux, de l'Ukraine aux Pays baltes en passant par la Moldavie, la Roumanie, la Slovaquie ou la Pologne, « où deux millions de Juifs ont été exécutés entre 1941 et 1944, par des unités spéciales de l'armée nazie et ses sbires », souligne Antoine Lecharny. Un massacre systématique d'hommes, de femmes et d'enfants innocents à travers plusieurs pays dont les différents gouvernements ont tenté d'effacer la moindre trace. Et c'est tout l'intérêt de la photographie – dont l'histoire est intimement liée à la notion de trace – que de tenter de mettre au jour, de littéralement « exhumer », les traces de cette histoire trop longtemps passée sous silence. Les images au noir et blanc granuleux donnent naissance à des fantômes particulièrement poignants, à des paysages désespérés, à des pierres qui pleurent, à des « terres qui saignent » pour reprendre les mots de Jan Karski, résistant polonais de la Seconde Guerre mondiale qui témoigna du génocide des Juifs devant les Alliés.

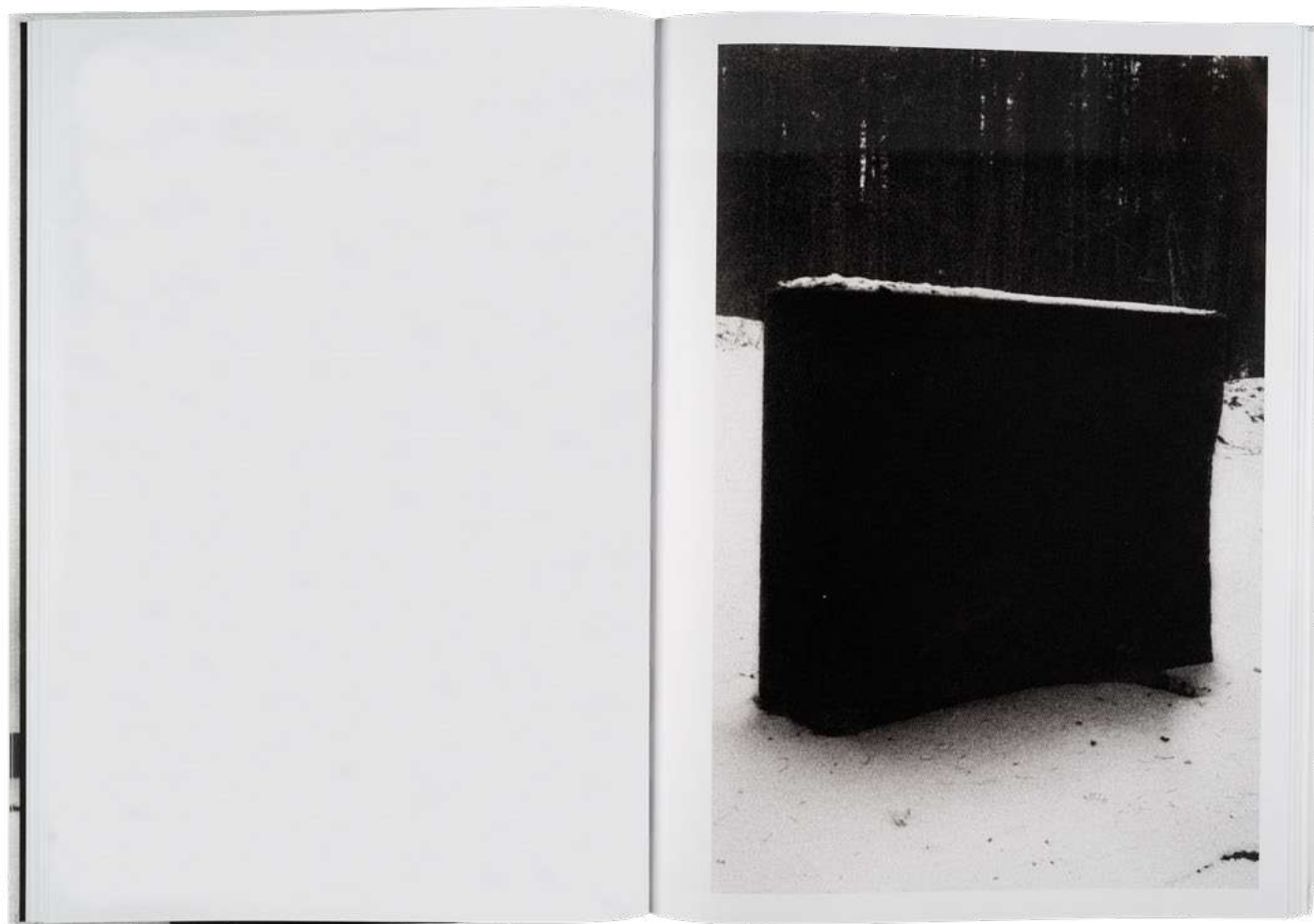
UNE VIBRATION QUI NOUS TRANSPERCE

L'origine de ce travail sur cet événement, que l'on a aussi appelé la « Shoah par balles », prend naissance dans la lecture d'*Anatomie d'un génocide. Vie et mort dans une ville nommée Buczacz*, de l'historien Omer Bartov (éditions Plein jour, 2021). Le photographe « cherche les traces du crime, interroge leur absence, en Ukraine, mais également en Lettonie, en Lituanie et en Pologne », analyse Allan Kaval dans *Le Monde*. Il y trouve « des synagogues en ruine, un cimetière aux tombes antérieures au génocide, avec ses morts abandonnés, échoués sur une terre sans descendants », poursuit le journaliste. Photographiées principalement en hiver, avec la présence d'une neige « sale » dans des lumières crépusculaires, les images semblent transmettre une vibration, une palpitation qui nous transperce. On y découvre des visages pareils à des spectres, des images prises sur la route, en voiture ou en train, évoquant les multiples déportations.

L'historienne Annette Becker, qui met les événements en perspective en convoquant de nombreuses sources et en n'hésitant pas à évoquer les œuvres d'écrivains et de poètes, analyse également les images avec beaucoup de finesse. « En 2025, quatre-vingts ans après les derniers massacres de Juifs dans l'Est de l'Europe, on ne voit rien, les traces ont été effacées volontairement par les nazis, puis par les Soviétiques, puis par le temps, écrit-elle. Il faut se déplacer, marcher, observer ces bourgs, ces grandes villes, leurs rues, des champs, des routes, des dunes, des ports, des usines, des forêts, l'été, l'hiver, la nuit, le jour, suivre les témoins des temps, lire les historiennes et les historiens, pour se fabriquer une topographie des espaces de massacres. Les mots et les photographies d'alors posés sur les paysages d'aujourd'hui redonnent vie aux êtres dans les lieux où les massacrés, brûlés, décomposés, disparus ne se trouvent que sous terre. Des lieux de →

Au croisement d'approches documentaire, historique et poétique, le photographe Antoine Lecharny et l'historienne Annette Becker font resurgir des événements longtemps enfouis. Leur ouvrage *Sous terre* exhume littéralement l'histoire de la « Shoah par balles ».





l'absence, du vide, du silence qui sont pourtant des lieux où l'on vit, où l'on prend le train, l'autobus, sa voiture, où l'on promène son chien dans les chemins enneigés. Ni la terreur, ni l'horreur, ni les chaos de l'histoire, si loin, si proches, ne se sont effacés, au contraire.»

LE TRAIN FANTÔME D'UNE MÉMOIRE OCCULTÉE

Sous terre nous convie à un voyage éprouvant, mais nécessaire. Les photographies nous entraînent dans une longue déambulation, un cheminement chaotique à la manière du train fantôme d'une mémoire occultée qui revient nous cogner avec force. Des oiseaux s'échappent entre deux masses sombres, une inscription hébraïque s'écoule comme autant de larmes, deux chiens s'étreignent dans une danse macabre, on devine à travers une fenêtre sale un homme qui danse... ou qui tombe. Visions hallucinées, les images d'Antoine Lecharny ont la puissance des rêves et la noirceur des cauchemars. Des images qui n'en finissent pas de nous hanter.

Et pour compléter cette immersion qui vise à faire resurgir un passé occulté, le photographe publie en regard de son travail des extraits de son journal de bord au cours de ces quatre années d'errance. Dans une écriture aussi sèche que dépouillée, il nous livre ce qu'il voit, avec, en arrière-plan, des épisodes de cette histoire enfouie. «*Sous la terre, sous les arbres, sous le pavé des trottoirs, des ruines de synagogues et des fosses pleines d'ossements. Ce qu'on voit en surface remplace ce qu'on ne peut plus voir. Une ville rendue à sa banalité, détaille Antoine Lecharny. Les herbes ne sont plus calcinées et les balles ont disparu. Ici, tout le sépare de la profondeur des lieux. Des milliers d'enfants, de femmes et d'hommes juifs conduits de force sur les collines de la ville pour y être abattus et entassés sur les corps nus de ceux qui les ont précédés, il ne reste quasiment aucune trace. Ni monument ni repentir. Seule une pierre gravée et dressée au milieu des ronces, à l'abri des regards, échappe à l'effacement.*» x



Sous terre,
Antoine Lecharny
et Annette Becker,
Éditions d'une rive à
l'autre, 220 pages, 45 €.

Éditions de résistance

Les évolutions traversant la photographie ont-elles des répercussions sur le monde de l'édition, et lesquelles? Telles sont les questions auxquelles Éric Cez, président de l'association France Photobook, qui rassemble une trentaine d'éditeurs, tente d'apporter des réponses.

Éric Cez lors de la journée de sensibilisation au livre de photographie, 2026. © Virginie Sueur.



Depuis presque vingt ans qu'il a fondé les éditions Loco avec Anne Zweibaum, Éric Cez a publié près de 250 livres, sans compter ceux qu'il avait dirigés précédemment. *«Il y a une notion qui a beaucoup changé, c'est celle du temps, affirme l'éditeur. Le temps passé à travailler sur un livre, le temps du choix des images, le temps de discussion avec les auteurs et les autrices, le temps de maturation pour peaufiner les détails de fabrication qui donneront toute sa cohérence et sa singularité à l'ouvrage.»* Le métier d'éditeur s'est transformé avec l'accélération des délais de conception, de production, et avec la démocratisation des outils de fabrication qui permettent aux auteurs de proposer des projets plus aboutis conçus par eux directement, ou en collaboration avec des graphistes. *«On a peut-être moins la possibilité maintenant d'avoir accès à l'ensemble des images d'un auteur et de faire un pas de côté par rapport à une sélection préétablie pour aller fouiller plus loin dans ses archives.»*

SURPRODUCTION ET CRÉATIVITÉ

Les données économiques ont, elles aussi, bien changé. *«Là où, au siècle dernier, un éditeur pouvait dire: "Je veux faire ce livre, banco! On signe un contrat et je te verse 3 000 euros d'à-valoir" ça n'est plus vraiment le cas»,* précise Éric Cez. Aujourd'hui, auteur et éditeur fonctionnent souvent en binôme. *«On est beaucoup plus à deux à construire un livre et à se dire comment on va le porter et le diffuser au mieux»,* poursuit-il. L'augmentation du nombre de photographes issus de formation et la démocratisation des outils de production ont entraîné une surproduction des livres photo. Bien que la créativité soit souvent au rendez-vous, le nombre d'acheteurs demeure restreint, ce qui entraîne mécaniquement une baisse des ventes et une réduction des tirages. Avec l'arrivée constante de nouveaux titres, la durée de vie d'un livre dans les rayons des librairies s'est réduite. Certains prennent alors l'option d'une fabrication sophistiquée avec une diffusion et un tirage très limité, se rapprochant ainsi du livre d'artiste vendu beaucoup plus cher.

C'est paradoxalement cette précarité qui a permis la création de France Photobook, dont la trentaine d'éditeurs s'associent, au lieu de se considérer comme concurrents, peuvent mieux comprendre la crise qu'ils traversent et développer les outils pour y résister. Parmi eux se comptent des opérations de sensibilisation auprès des professionnels du livre, des actions auprès du public, ainsi que l'élaboration d'un nouveau site Internet. Car le livre est un objet de résistance autant que de transmission pour les générations futures. Chaque maison d'édition construit un catalogue, développe un ensemble cohérent, fédère une famille d'auteurs et d'autrices. Chacune à sa singularité, sa patte, sa couleur. *«Cette richesse est magnifique, c'est un vrai patrimoine. On donne de la visibilité à des jeunes et à des moins jeunes. Un livre, ça s'ancre dans le temps, insiste Éric Cez. Ce travail contribue à préserver une diversité, c'est essentiel, d'autant plus aujourd'hui. Même si ces livres sont difficiles à vendre, ce sont des éléments de résistance, et nous sommes rentrés, je crois, dans une économie de résistance»,* conclut l'éditeur. x

Roxane Cassehgari

Le Retour

Il y a quelques jours, on m'a confié un passeport en me demandant d'y jeter un coup d'œil. Ce que j'observe d'abord, c'est tout ce qu'il y a de plus normal pour un passeport: l'objet est en cuir bordeaux et gravé d'écritures dorées. Il contient l'état civil de sa propriétaire ainsi que le récépissé, correctement fixé à l'aide d'un trombone sur la dernière page. Mais en l'ouvrant, c'est tout autre chose que je découvre. Intitulé *Le Retour*, il abrite en son sein les photos de famille de Roxane Cassehgari. Photographe franco-iranienne et chercheuse en droits de l'homme, elle m'explique avoir souhaité documenter son retour en Iran, pays qu'elle n'avait pas revu depuis vingt ans et dont elle est originaire du côté de son père. Édité chez Four Eyes, ce livre nous plonge dans un récit intime sur l'identité.

C'est donc en 2022 qu'elle se rend seule en Iran, avec l'envie profonde d'y relater son voyage, ses émotions, et de rendre hommage à sa famille. «*L'Iran est cette chose insaisissable, et la photo permet de faire en sorte qu'elle ne m'échappe plus*», avoue-t-elle. D'une rue qui porte son nom de famille au marché de son oncle, elle photographie le quotidien de ses proches dans les paysages verdoyants du nord de l'Iran. Dans l'une des images, des femmes se retrouvent dans un salon typiquement persan, tandis que l'une est allongée sur le divan, d'autres s'épilent les sourcils. On s'imagine alors leurs discussions et leurs éclats de rire. Ce tableau, d'une sincérité touchante, est à l'image du portrait de cette vacancière pris sur l'île de Qeshm, à la beauté troublante, presque irréelle.

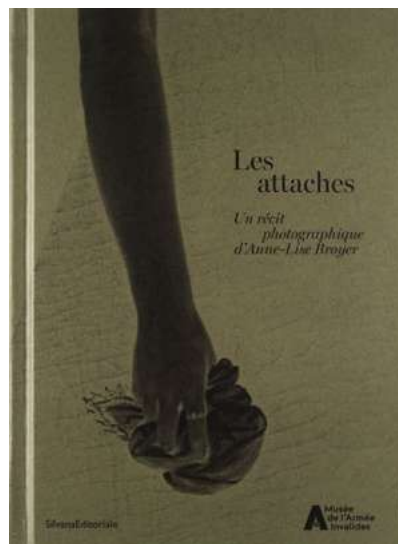
En parallèle de ses images sont déposés des poèmes écrits de sa main, en anglais. Comme elle me l'explique, la poésie rythme le quotidien des Iranien·nes: on la récite pendant les repas de famille ou encore avant de s'endormir. La traduction de ses poèmes en persan constitue pour Roxane Cassehgari une étape supplémentaire dans la quête d'une identité qui lui échappe parfois, car la langue de son pays ne lui a pas été transmise par son père. À l'image de Kyan Khojandi, qui, dans la préface du passeport, raconte qu'enfant il considérait toute personne parlant persan dans la rue comme un membre de sa famille, la langue est ici un puissant vecteur d'appartenance.

À travers ses photographies et ses mots, Roxane Cassehgari livre une histoire certes intime, mais qui résonne toutefois dans le cœur de toutes les personnes issues de la diaspora iranienne. Comme elle me l'explique, «*on a finalement tous·tes des histoires similaires et on est traversé·es par les mêmes questions, ou du moins par les mêmes images*». Le livre se clôt sur une plage de son enfance, sur les eaux de la mer Caspienne. C'est un dernier regard vers l'horizon, chargé de souvenirs, du chant persan et de l'odeur de l'aneth. Et dans ce paysage supposé calme, un bruit sourd retentit, celui de la guerre et de l'incertitude quant aux jours à venir. Mais malgré tout, un espoir persiste: celui d'un nouveau retour.x



Anne-Lise Broyer

Les attaches

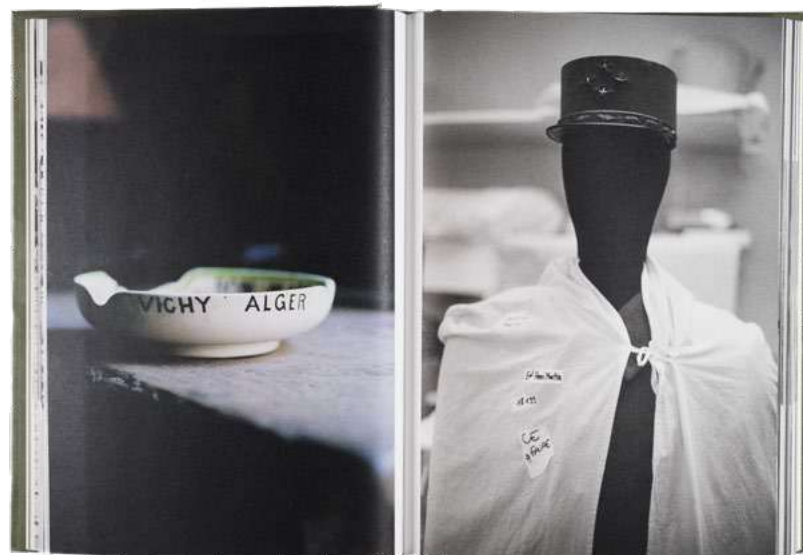


Anne-Lise Broyer compose, avec *Les attaches*, un album particulièrement touchant, à la suite d'une résidence photographique de six mois au musée de l'Armée, en 2023. La photographe définit sa pratique « *comme une expérience de la littérature par le regard* », et le livre publié par l'institution militaire (en coédition avec SilvanaEditoriale) s'inscrit pleinement dans cette approche. En regard de ses images, des écrivains et artistes réagissent en apposant leurs mots. Dominique A, Yannick Haenel, Colin Lemoine et Pierre Michon nous entraînent ainsi dans un tourbillon poétique, « *avec l'expérience militaire comme point de fuite* », précise Yann Gravêthe, général de corps d'armée, en introduction.

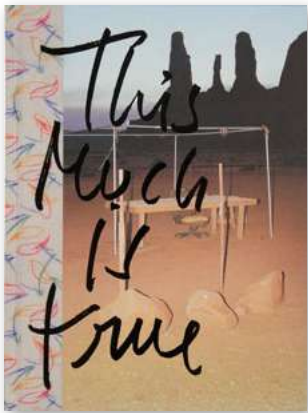
ESPACE INTIME ET IMAGINAIRE

« *Anne-Lise Broyer explore, en glaneuse, les différents temps auxquels s'écrivent les guerres, analyse Lucie Moriceau-Chastagner, responsable des collections photo du musée de l'Armée, à l'origine de cette résidence. Elle se place à l'intersection des journaux de guerre, des albums garnis d'épreuves aux reflets métalliques, des bouquets séchés, en interrogeant l'espace intime et imaginaire des combattants dans les correspondances entretenues avec leur famille, dans un mouvement de balancier entre le front et l'arrière.* » Se dévoilent d'étonnants moulages des « gueules cassées » de la guerre de 1914-1918 auxquels font écho une vue du livre *Le Lambeau*, de Philippe Lançon, ainsi qu'une image prise de la chambre qu'occupait l'écrivain au centre de réhabilitation post-traumatique des Invalides après l'attentat contre *Charlie Hebdo*, en janvier 2015.

On trouve aussi un hussard de la Grande Armée, soldat de plomb, chez Pierre Michon ; un Vest Pocket Kodak, appareil photo commercialisé en 1912 par la firme américaine qui fut largement utilisé par les soldats sur le front. On découvre encore une maquette de cheval grandeur nature, une paire de guêtres pour les zouaves (unités françaises d'infanterie légère appartenant à l'Armée d'Afrique, de 1830 à 1962) tachées de sang, un pan du mur de Berlin et des fioles de sable d'Arabie saoudite, du Koweït et d'Irak. En annexe de l'ouvrage se trouvent de passionnantes notices sur chacune des images qui balisent le recueil. Des textes brefs qui prolongent la réflexion autant que la rêverie. « *Des souvenirs qui ne sont pas les miens m'assaillent bientôt* », conclut joliment l'une d'elles. x



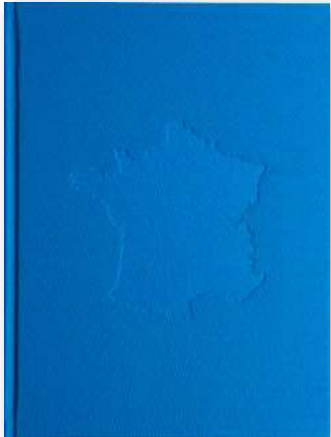
Les attaches. Un récit photographique d'Anne-Lise Broyer, coédition du musée de l'Armée Invalides et SilvanaEditoriale, 268 pages, 35 €.



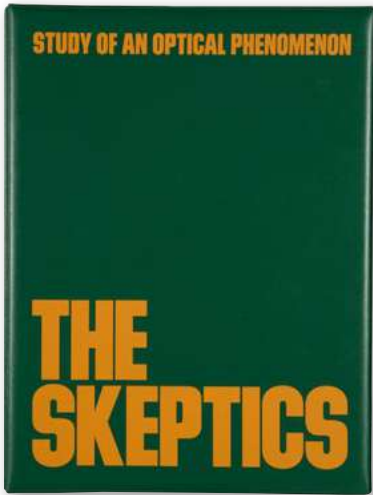
1



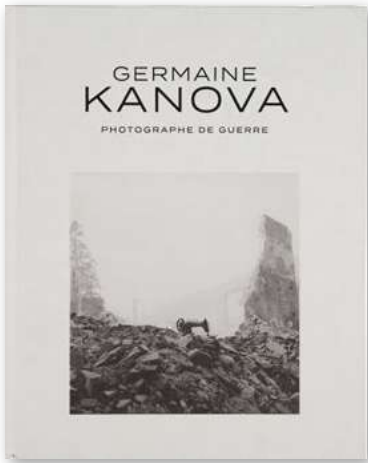
2



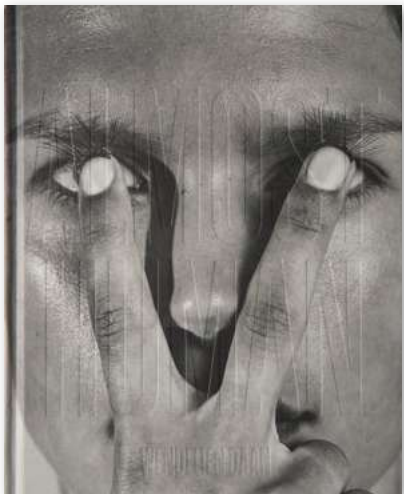
3



4



5



6



7



8

1. *This Much Is True*, Albert Elm

C'est un voyage déluré dans des paysages traversés que nous propose Albert Elm dans son nouveau livre édité chez Disko Bay. D'une fugacité bienvenue, les photographies glanées au fil de ses périples révèlent un monde profondément actuel, avide de découvertes, de jeux, de pierres précieuses et de faux-semblants. L'on navigue dans une sorte d'autobiographie illustrée, et l'on touche du doigt le lien qu'entretient son auteur au monde, aux autres. C'est un ouvrage qui parle d'Albert Elm, de ce qui l'entoure, mais qui appartient surtout à toutes celles et ceux qui le feuillèteraient. Disko Bay, 164 pages, 40 €.

2. Collection *mini EPIC*

Ce sont de drôles de petites enveloppes – une rouge, une bleue, une jaune – qui recouvrent ces nouveaux objets livresques créés par la revue *EPIC*, une revue de photographie semestrielle indépendante. Pensés pour la compléter, les livres *mini EPIC* sont faits pour que « *ça se glisse dans une poche comme un départ possible, [qu'] on l'ouvre dans un train, au bord du lit ou sur un coin de table... Ça ne demande pas "du temps libre": ça s'invite dans la vraie vie* ». Garnis de 48 pages, ils révèlent un à un une série en particulier. On retrouvera ainsi les photographes Cedric Roux, Céline Croze et Jean-Matthieu Gautier. Le premier, *Lost Angels*, traite d'une ville d'artifices; le deuxième, *VATA*, dévoile Katmandou, « *lieu d'épreuves* », et le dernier nous propose un voyage plus léger à Saint-Malo, avec *La mer en l'air*. EPIC, 14 € chacun ou à 38 € l'ensemble.

3. *Mythologies*, Gilles Leimdorfer

Avec la carte de France en couverture du livre, le photographe annonce le périmètre de ses pérégrinations. « *Ce livre est une cartographie personnelle* », précise-t-il dans l'introduction de son ouvrage. Celui-ci propose de revisiter les clichés, prise à la chambre, de la « France éternelle ». Le titre *Mythologies* est emprunté à Roland Barthes, chroniquant les poncifs du pays dans les années 1950. L'occasion d'évoquer « The French Riviera », « Du côté de chez Swann », « Le paquebot France », « Les grandes vacances » ou encore la « DS 19 », que le sémiologue comparait à des cathédrales gothiques. Il faut prendre le temps de lire les cahiers qui s'intercalent entre les images et dans lesquels l'auteur se raconte et s'interroge sur ses origines. « *Cette quête d'identité ne serait-elle que le regret de l'enfance, du paradis perdu?* » La figure du puzzle qui clôt l'ouvrage est une forme de réponse... Éditions Trans Photographic Press, 216 pages, 39 €.

4. *The Skeptics*, David De Beyter

Avec *The Skeptics*, David De Beyter propose une fascinante exploration de la contre-culture OVNI. Loin de s'arrêter à la simple croyance, l'artiste s'appuie sur le phénomène des observations des îles Canaries pour interroger le rôle de l'image dans la fabrication de nos mythologies contemporaines. L'ouvrage brouille les frontières en réunissant ses propres photographies, des photogrammes de films 16 mm et de véritables archives « ufologiques ». Dans ce beau livre à la couverture souple, les anomalies visuelles sont abordées comme de troublants matériaux culturels. Éclairée par les essais de Gil Bartholeyns et Michel Poivert, cette démarche aux croisements de l'art et de la science nous invite à scruter l'obsolescence et la poésie de ces images. Un vertigineux pas de côté face au réel. RVB BOOKS, 184 pages, 49 €.

5. *Germaine Kanova*.***Photographe de guerre***

Germaine Kanova, l'une des premières photographes de guerre, a posé un regard profondément sensible sur la détresse des victimes et leur résilience. Dans le sillage des soldats et des maquisards, la photographe traque l'humanité au cœur du chaos. Elle déploie une narration visuelle poignante, servie par une technique singulière du portrait en contre-plongée. L'objet-livre, publié par l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, matérialise ce témoignage historique avec une rigueur élégante. Les 158 photographies, dont 30 tirages inédits, fonctionnent comme autant de fenêtres sur l'histoire. Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, (ECPAD), 224 pages, 30 €.

6. *Almost Human*, Wendelien Daan

Almost Human retrace trente ans de carrière de la photographe néerlandaise. Spécialisée dans la photographie de mode, elle joue avec les formes et les matières pour sans cesse renouveler ses compositions. Les textures des tissus transcendent les images, si bien qu'on en devine presque la sensation au toucher. À travers une approche abstraite et surréaliste, la photographe conjugue dans ses tirages le sérieux et le bizarre, créant une atmosphère singulière parfois presque dérangement. À l'opposé des injonctions à des physiques retouchés à outrance, Wendelien Daan préfère montrer la réalité des grains de peau et des volumes des corps. Une approche singulière de la photographie de mode. Lecturis, 300 pages, 90 €.
Signature du livre à la Fisheye Gallery, les 21 et 22 mai, de 18 h à 21 h, Paris 10°.

7. *Chère Lisa*, Louise Chevallet

C'est entre les pages du journal intime de sa mère que Louise Chevallet s'est aventurée pour composer cet ouvrage. Dans ce carnet rouge habillé de velours, baptisé Lisa par sa mère, se renferme l'époque charnière de son adolescence farouche à Casablanca. En le relisant, de petits secrets et des instants légers se sont révélés, et surtout une envie grandissante de composer avec tout cela. La photographe est alors retournée avec sa mère là où tout avait démarré, sur les traces de cette jeunesse d'expatriée au Maroc. L'idée fut de réaliser un carnet de souvenirs, mêlant archives visuelles, photographies récentes et passages écrits, le tout à travers le prisme du vêtement, compris comme « *un moyen de parler d'identité, de mémoire et d'intimité* ». *Chère Lisa* est un objet refuge, qu'on ouvrirait comme pour faire entrer la lumière, dès que le besoin de se rappeler la fougue passée se ferait sentir, pour ainsi mieux aborder le présent. L'ouvrage est à retrouver dans des librairies spécialisées (liste sur son Instagram). Design éditorial et reproductions: Julie Meyer. Reprographies: Rachel Prat. Autoédition, 92 pages, 35 €.

8. *Girls*, Jeanne Narquin

Il y a des femmes arrivées dans l'âge qui interroge, elles se demandent « *où est ma place, avec qui, comment et pourquoi?* » Mais il y a aussi de la légèreté, celle de l'enfance, de l'amour plein, qui ne demande rien, rien d'autre que d'être là, présent-e aux choses. Dans *Girls*, de Jeanne Narquin, il y a tout cela, et surtout beaucoup de délicatesse dans les portraits dévoilés. C'est à travers ses multiples voyages au Japon qu'elle a recueilli toutes ces bribes d'amitiés passagères, pour ensuite les apposer dans son livre autoédité. Les images aux teintes rosées sont parfois mises en regard de dessins d'enfants, de mots raturés, comme pour évoquer toute l'ambiguïté de ce curieux passage à l'âge adulte. C'est doux, et ça se lit simplement, surtout quand on est devenu-e grand-e. L'ouvrage est à retrouver dans des librairies spécialisées (liste sur son Instagram). Autoédition, 100 exemplaires, 96 pages, 40 €.

CE QUI NOUS TOUCHE

Chez *Fisheye*, l'image est une affaire de goût personnel.

Qu'ils façonnent le magazine ou les campagnes de l'agence, nos créatifs voient passer des milliers de photos. Certaines arrêtent le regard net. Cette rubrique sert à ça : mettre la technique sur pause et laisser parler la passion. Un espace libre où les membres de l'équipe racontent, avec leurs mots, une image – sous toutes ses formes – qui les a touchés.

Jeffrey Blunden remonte à la source de sa fascination pour le vertige des échelles, une quête de formes universelles où l'infiniment grand et le minuscule se répondent. Louna Rouxville retient un portrait aux contrastes tranchés, un visage traité avec la force du brutalisme. Caroline Lemaître plonge dans le fracas d'une course de *Dirt Track*, une abstraction brute où la vitesse vient saturer l'image. Lisa Millot décrypte une scène prise à Madagascar et ce regard insistant qui brise le quatrième mur pour nous happer dans le réel. Matthieu Bailet s'attarde sur la mélancolie vaporeuse d'un road trip américain, l'insouciance d'une fin de voyage.

Cinq visions. Juste l'instinct qui prend le dessus.

Léo Geoffrion
@leogfrn



Des murs et des cadres

Il y a, dans le travail de Léo Geoffrion, une tension singulière, celle d'un œil formé à l'architecture qui construit ses images comme on élève des murs. Pas pour enfermer, mais pour délimiter. Pour donner à voir. Du grain, de la tension, des corps qui semblent traverser quelque chose plutôt que poser pour quelqu'un. Il s'immisce sur scène – *backstage* de danse, coulisses de musique – et documente les marges avec la même précision tranquille. Ses noirs et blancs construits, presque argentiques, traitent les visages à la manière du brutalisme. Les contrastes tranchent.

Le cadre, resserré, fait le reste.

C'est ce que révèle cette image de campagne : un visage qui émerge d'un papier bleu et noir, une couronne géométrique qui entoure sans écraser. L'image, dans son cadre, respire. Ce qui distingue Léo Geoffrion, c'est peut-être cette capacité à concilier l'instinct et la maîtrise, saisir un moment avec une forme d'évidence tout en y orientant le regard avec précision. L'absurde apparaît parfois, discret. Les questions restent ouvertes. Et c'est là, précisément, que l'image commence à raconter. x

Quentin Le Joly
@quentinljy



Hors fréquence

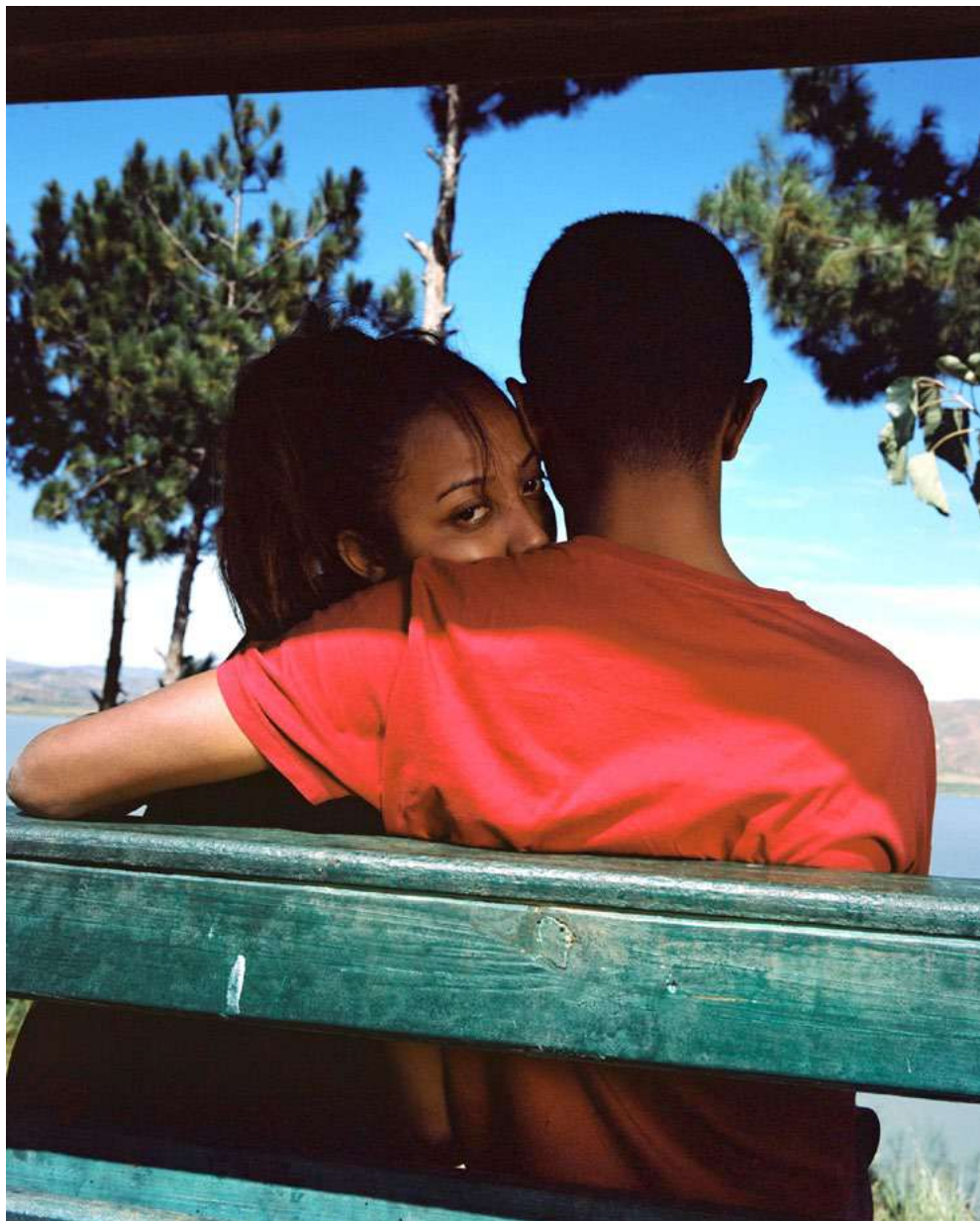
Dans cette série sur les «*Dirt Track Racing*» les courses sur pistes de terre, Quentin Le Joly lâche les codes de la photo de sport pour chercher une esthétique plus brute. L'idée n'est pas de montrer la course, mais de traduire visuellement le vacarme et l'énergie de la piste. L'image est l'empreinte du bruit, un résidu de vitesse fixé sur la pellicule.

Tout n'est que vibrations et traînées chromatiques. La glisse devient le pinceau de cette œuvre mouvante, elle n'est plus une simple trajectoire, mais une trace dans l'espace qui sculpte la matière. La machine et le pilote s'effacent derrière le mouvement, laissant place à une abstraction de rouge et de jaune terreux. Ici, le flou donne du corps à l'invisible et étire la réalité jusqu'à saturation.

C'est l'expression même du mouvement qui vient saturer le capteur, muant la piste en un champ de forces graphiques. Il y a quelque chose d'assez libérateur dans ce désordre, comme si l'on pouvait enfin décrocher du réel.

Cette approche fait de la mécanique une performance sonore. En isolant ce fracas visuel, Quentin Le Joly propose une photographie qui s'écoute autant qu'elle se regarde. On est happé par cette fureur, par ce sentiment de perte de contrôle où tout devient abstrait. C'est ce vertige qui reste, cet instant où la précision technique s'efface pour laisser place à une émotion brute et purement instinctive. x

Charlotte Yonga
@charlotteyonga



Briser le quatrième mur

Un couple, un banc, une vue sur l'océan. La scène est posée, intimiste. Pourtant, un regard se détache et nous fixe. Nous fait-il comprendre que nous sommes intrusifs? Ou au contraire, souhaite-t-il nous interpeller?

Au cinéma ou au théâtre, lorsqu'un personnage s'adresse directement au public, on dit qu'il « brise le quatrième mur ». Ce procédé narratif permet d'immerger le spectateur sans le récit, le faisant passer d'un simple observateur passif à un acteur actif. Cette interpellation l'attire irrémédiablement dans le réel de la scène à laquelle il est en train d'assister. Mais en photographie, pas de son : c'est ici le regard profond de la jeune fille qui accroche le spectateur. Prise en 2024, cette photographie fait partie d'une série plus large, *(Tsy) Possible*, réalisée

par la photographe Charlotte Yonga. Elle y interroge, en une cinquantaine de clichés, les dynamiques sociales et affectives des jeunes habitants de Madagascar, partagés entre désir de liberté et ancrages traditionnels. Dans la langue malgache, l'adverbe « tsy » marque la négation. Mais en y ajoutant des parenthèses, la photographe « invite à une autre lecture, où les interdits et blocages deviendraient un point de départ ». Une manière pour Charlotte Yonga de décrire les réalités complexes d'un territoire trop peu représenté. Et de tenter, en mettant en lumière le quotidien de cette jeunesse, de briser le quatrième mur. x

La série *(Tsy) Possible* de Charlotte Yonga sera présentée par la Fondation H, (Antananarivo, Madagascar) dans le cadre du Prix Découverte 2026 Fondation Louis Roederer lors des Rencontres d'Arles 2026.

Théo Gosselin @theogosselin



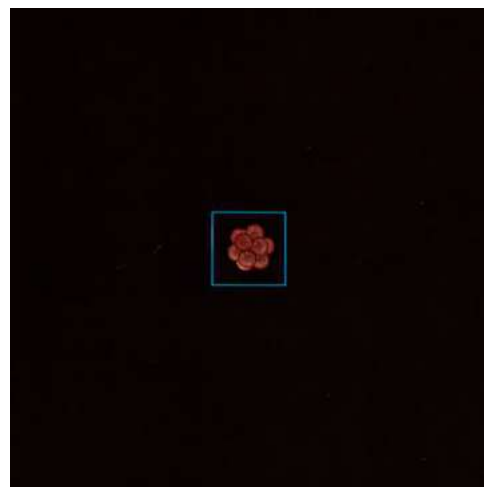
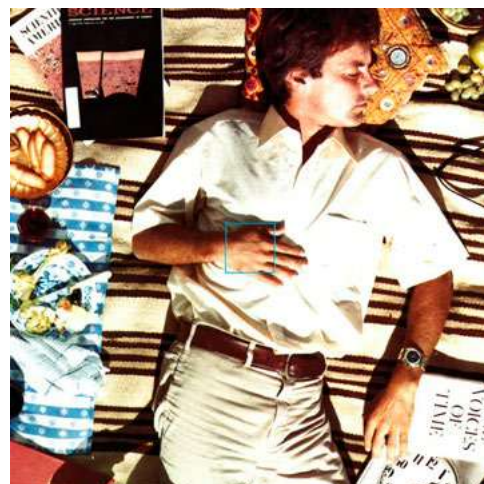
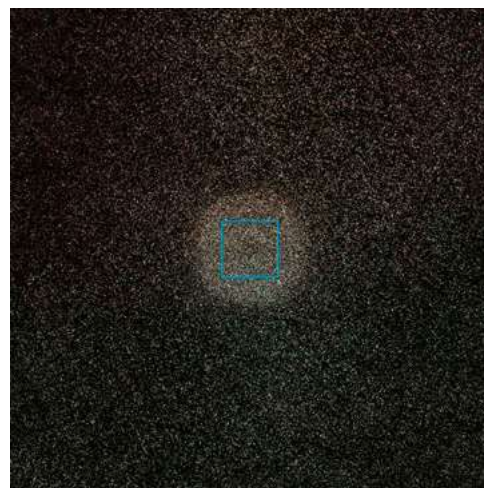
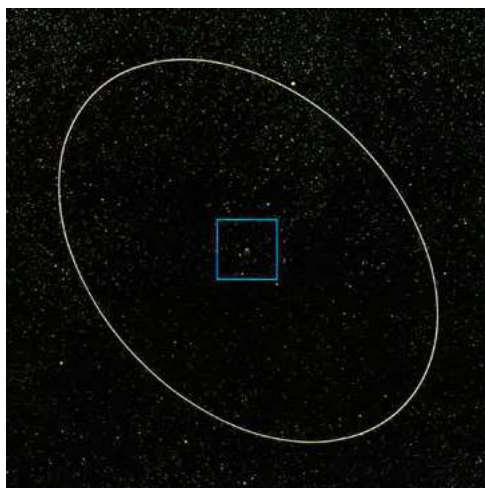
The End of the Road

« *We lived in a world of our own. It was like we were in a dream. We didn't have to worry about anything anymore.* » (« Nous vivions dans notre propre monde. C'était comme un rêve. Nous n'avions plus à nous soucier de rien. ») – Holly dans *Badlands*, Terrence Malick, 1973.

L'insouciance de la route, de la jeunesse et du rêve. Cette photographie de Théo Gosselin s'offre à nous comme le prolongement du film vaporeux et doré de Terrence Malick. On croit y déceler les silhouettes de Martin Sheen et Sissy Spacek, un peu plus âgés mais éternellement liés, lancés dans un énième *road trip* à travers une Amérique mythique. Celle des grands espaces, des *pick-up* et des horizons incandescents.

Mais ce rêve américain, à l'image de la confiance de Holly, semble se conjuguer au passé. Les clichés de Théo Gosselin célèbrent cette mélancolie de la fin du voyage, cette nostalgie d'une Amérique éternelle que Terrence Malick sublimait déjà en 1973 dans les plaines du Dakota du Sud. Mais de cette apparente tristesse ressort une note d'espoir : ce soleil n'est peut-être pas un crépuscule, mais la venue d'une aube nouvelle. Ici, nul regret, seulement l'écho de la voix de Bruce Springsteen dans *Nebraska* : « *I can't say that I'm sorry for the things that we done. At least for a little while, sir, me and her we had us some fun.* » (« Je ne peux pas dire que je regrette ce que nous avons fait. Mais au moins, pendant un petit moment, monsieur, elle et moi, on s'est bien amusés. ») x

Les Puissances de dix :
Les Ordres de grandeur dans l'univers,
 Philipp & Phylis Morrison | Charles & Ray Eames



Cosmos

J'avais 15 ans lorsque mon père m'a mis ce livre entre les mains : *Les Puissances de dix : Les Ordres de grandeur dans l'univers*, des Morrison et de Charles et Ray Eames. L'ouvrage nous montre de manière implacable l'infiniment grand jusqu'à l'infiniment petit, dans une succession de zooms et d'unités de mesure, traversant les galaxies, la Terre et l'intérieur du corps humain.

Sidérations multiples : non seulement l'univers est infini, nous ne sommes rien et certainement pas seuls, mais notre univers, les galaxies, nos corps, les protons ont tous la même forme. Toujours cette multitude de points, perdus, planètes ou atomes... Toujours cet infini, beau et incompréhensible. x

TIPA World Awards 2026: les lauréats



Le 17 avril, la Technical Image Press Association (TIPA) a dévoilé la liste des produits récompensés pour son édition 2026. Membre de l'association, Fisheye vous présente l'ensemble des produits lauréats.

Lors de son assemblée générale annuelle, tenue cette année à Berlin (Allemagne), les représentants d'une trentaine de magazines et de sites spécialisés dans l'image, dont Fisheye, ont sélectionné 40 produits (appareils photo, optiques et accessoires) reconnus pour leurs performances et leurs caractéristiques techniques. Les catégories couvrent un large spectre de solutions d'imagerie, des appareils photos aux logiciels, en passant par les optiques, accessoires, les écrans et les systèmes d'impression. Voici la liste exhaustive des TIPA World Awards 2026.

PHOTOGRAPHERS' CHOICE AWARDS

Cette année encore, l'association invite les photographes du monde entier à voter pour les produits qu'ils considèrent comme les meilleurs parmi les lauréats des TIPA World Awards 2026. Le vote se déroule sur tipa.com. Les résultats seront annoncés lors de la cérémonie officielle à Imaging World, à Nuremberg (Allemagne). x



Meilleur boîtier APS-C
Fujifilm X-E5



Meilleur boîtier
plein format avancé
Nikon Z5 II



Meilleur boîtier
plein format expert
Sony Alpha 7 V



Meilleur boîtier cinéma
compact avancé
Nikon ZR



Meilleur boîtier
hybride plein format
Canon EOS R6 Mark III



Meilleure caméra
cinéma professionnelle
Fujifilm GFX Eterna 55



Meilleur boîtier
pour créateur de contenu
Canon PowerShot V1



Meilleur boîtier
compact APS-C
Ricoh GR IV



Meilleur boîtier
de « style téléométrique »
Leica M EV1



Meilleur boîtier professionnel
à focale fixe
Sony DSC-RX1R III



Meilleur boîtier
moyen format
Hasselblad X2D II 100C



Meilleure optique
grand-angle plein format
Sigma 35 mm f/1,2 DG II | Art

Meilleur boîtier APS-C
Fujifilm X-E5

Meilleur boîtier plein format avancé
Nikon Z5 II

Meilleur boîtier plein format expert
Sony Alpha 7 V

Meilleur boîtier cinéma compact avancé
Nikon ZR

Meilleur boîtier hybride plein format
Canon EOS R6 Mark III

Meilleure caméra cinéma professionnelle
Fujifilm GFX Eterna 55

Meilleur boîtier pour créateur de contenu
Canon PowerShot V1

Meilleur boîtier compact APS-C
Ricoh GR IV

Meilleur boîtier de « style télémétrique »
Leica M EV1

Meilleur boîtier professionnel à focale fixe
Sony DSC-RX1R III

Meilleur boîtier moyen format
Hasselblad X2D II 100C

Meilleure optique grand-angle plein format
Sigma 35 mm f/1,2 DG II | Art

Meilleur téléobjectif fixe plein format
Sigma 200 mm f/2,0 DG OS | Sports

Meilleur zoom grand-angle plein format
Tamron 16-30 mm f/2,8 Di III VXD G2

Meilleur superzoom plein format
Sigma 20-200 mm f/3,5-6,3 DG | Contemporary

Meilleur zoom transtandard plein format
Nikkor Z 24-70 mm f/2,8 S II

Meilleur objectif de voyage plein format
Tamron 35-100 mm f/2,8 Di III VXD

Meilleur télézoom plein format
Sony FE 50-150 mm f/2 G Master

Meilleur objectif macro
Sony FE 100 mm f/2,8 Macro GM OSS

Meilleur objectif ultra-macro
Laowa Axon 1-5X & 5-10X Ultra Macro APO

Meilleur objectif bascule-décentrement
TTArtisan TS 17 mm f/4,0 ASPH

Meilleure optique spécialisée
Canon RF 7-14 mm f/2,8-3,5L Fisheye STM

Meilleure action cam
Insta360 Go Ultra

Meilleur smartphone photo
Samsung Galaxy S26 Ultra

Meilleur trépied
Manfrotto ONE

Meilleur flash portable professionnel
Godox AD800 Pro

Meilleur écran professionnel photo/vidéo
BenQ PD2770U

Meilleure imprimante grand format
Epson SureColor P7300/P9300

Meilleur logiciel de flux de travail IA pro
Aftershoot AI Profiles

Meilleur logiciel de retouche expert
Affinity by Canva

Meilleur logiciel de traitement RAW
DxO PhotoLab 9

Meilleur logiciel de retouche photo IA
Evoto AI Photo Editor

Meilleur logiciel de gestion photo
Excire

Meilleur logiciel IA B2B
Viesus

Meilleur logiciel de création de livres photo
Fotobuch Software DESIGNER 3

Meilleur kiosque d'impression & logiciel IA
PhotoAid Photo Kiosk & AI Photo Cards

Meilleur service photo
CEWE Calendar XXL

Meilleur livre photo
CEWE PHOTOBOOK sur papier photo avec Memento Pocket

Meilleure application d'impression professionnelle
CEWE Online Direct 2.0

Meilleur service de labo photo
WhiteWall Shopify Lab Connection



Meilleur téléobjectif fixe plein format
Sigma 200 mm f/2,0 DG OS | Sports



Meilleur zoom grand-angle plein format
Tamron 16-30 mm f/2,8 Di III VXD G2



Meilleur superzoom plein format
Sigma 20-200 mm f/3,5-6,3 DG | Contemporary



Meilleur zoom transtandard plein format
Nikkor Z 24-70 mm f/2,8 S II



Meilleur objectif de voyage plein format
Tamron 35-100 mm f/2,8 Di III VXD



Meilleur objectif de voyage plein format
Tamron 35-100 mm f/2,8 Di III VXD



Meilleur objectif macro
Sony FE 100 mm f/2,8 Macro GM OSS



Meilleur objectif ultra-macro
Laowa Axon 1-5X & 5-10X Ultra Macro APO



Meilleur objectif bascule-décentrement
TTArtisan TS 17 mm f/4,0 ASPH



Meilleure optique spécialisée
Canon RF 7-14 mm f/2,8-3,5L Fisheye STM



Meilleure action cam
Insta360 Go Ultra



Meilleur smartphone photo
Samsung Galaxy S26 Ultra

Abonnez-vous et profitez des couvertures collector!

Une question? Écrivez-nous à
✉ abo@fisheyemagazine.fr

store.fisheyemagazine.fr



Couverture kiosque



Couverture abonné-e

**1 an
5 numéros**

Mars, mai, juillet,
septembre, novembre

40 €

**2 ans
10 numéros**

Mars, mai, juillet,
septembre, novembre

75 €

Découvrez nos abonnements...



**1 an
+ 2 hors-série
55 €**



**2 ans
+ 4 hors-série
100 €**

...et les numéros précédents



#75



#74



#73



#72



#71

WE MAKE A DIFFERENCE

PRODUCTS AND SERVICES THAT DISPLAY THE TIPA
LOGO IS YOUR ASSURANCE OF THEIR OUTSTANDING
QUALITY, DESIGN AND PERFORMANCE



Every year since 1991, TIPA awards have been given to the best photo, video and imaging products and accessories, including smartphones and equipment for printmaking, image editing and display. The TIPA logo is awarded by a large group of respected editors of technical magazines and websites from around the world, including the Camera Journal Press Club of Japan.



Visit our website to learn more about our
organization and TIPA World Awards
www.tipa.com

THE DEER HUNTER, L'ODE DU NON VERBAL

J'avais chargé le film sur mon téléphone avant un Paris-Shanghai, comme on répond à un appel sans bien savoir d'où il vient. C'est dans un siège trop petit, sur un écran inapproprié et avec des écouteurs de fortune que j'ai retrouvé *The Deer Hunter* de Michael Cimino (1978), avec cette révélation un peu étourdissante : c'était mon film préféré, et je l'avais oublié. Je l'avais oublié parce qu'il est tout sauf un film à dialogues. On y parle peu, on y crie parfois, mais l'essentiel se joue dans des plans tenus, des regards qui s'éternisent, des paysages qui respirent. C'est un film photographique. Une dramaturgie visuelle qui happe par la force de ce qui n'est pas dit.

Michael Cimino est aujourd'hui un cinéaste presque oublié, ou plutôt enfoui sous le souvenir de son désastreux *Heaven's Gate* (1980), qui a coulé United Artists et brisé sa carrière. Pourtant, dans ces presque trois heures de pellicule, il accomplit ce que peu de réalisateurs osent : il fait confiance au silence, à la durée, au cadre. La séquence d'ouverture dans les aciéries de Pennsylvanie est hypnotique. Les ouvriers, d'origine russo-américaine, sortent en fumée et en sueur, les visages noircis. On songe immédiatement au reportage inachevé de W. Eugene Smith sur Pittsburgh, mené à la fin des années 1950, obsession sidérurgique qui a failli rendre le photographe fou. Cimino filme comme Smith photographiait : à hauteur d'homme, sans pathos, en laissant les visages parler.

Vient ensuite le mariage orthodoxe, presque une heure d'images. Cimino suspend le récit pour tenir un tableau de communauté. On pense aux *Social Graces* de Larry Fink, où une fête révèle une classe sociale dans ses gestes infimes. Sans cette dilatation, la suite n'aurait aucun poids. La présence muette de John Cazale, qui tournait là son dernier film alors qu'il se savait condamné, ajoute à cette gravité tacite.

La chasse au cerf dans les Alleghenies est l'autre sommet photographique. Vilmos Zsigmond, le directeur de la photographie hongrois (*Close Encounters*, *McCabe & Mrs. Miller*), compose des paysages qui évoquent les montagnes contemplatives d'Ansel Adams, avec une fragilité mélan-

colique. Le cerf est là, vivant, au bout du fusil. De Niro n'a pas besoin de mots, un regard suffit. Christopher Walken, dont c'est la consécration, porte le film comme un saint suaire. Quant à Meryl Streep, c'est l'un de ses premiers grands rôles, et sa première nomination aux Oscars : son visage seul tient l'écran.

Et puis il y a ce titre. *The Deer Hunter*. Un titre qui parle de chasse, de proie, de regard porté sur le vivant. Le titre français, *Voyage au bout de l'enfer*, le trahit. Il décrit, alors que le film, lui, refuse précisément de décrire. La traduction française a nommé ce que Cimino prenait soin de laisser indicible. Comme si l'on avait sous-titré un cliché de Gilles Caron sur le Vietnam : « *Il y avait là beaucoup de souffrance.* » Gilles Caron, mort à 30 ans au Cambodge, en avril 1970, savait que ces images-là ne s'expliquent pas, elles s'éprouvent.

À l'heure où l'intelligence artificielle redessine en profondeur le rapport des images au réel, ce que nous risquons de perdre n'est pas la qualité technique, c'est la capacité à faire ressentir. Cimino, Smith ou Caron avant lui, savait que l'émotion ne se déclenche pas, elle se gagne par la patience et le regard. La grande photographie et le grand cinéma partagent cela : un rapport au temps qui ne se simule pas. Et puis il y a cette image qui hante le film : un doigt sur une détente. Roulette russe ou fusil de chasse, le geste est le même. Henri Cartier-Bresson, pour parler de photographie, n'employait que le vocabulaire de la chasse : l'affût, la traque, la mise en joue, l'instant décisif. Susan Sontag, dans son recueil d'essais *On Photography*, publié en 1977, un an avant le film, comparait toute prise de vue à un acte prédateur, l'appareil photo comme fusil sublimé. Cimino, à sa manière, fait de son film un long traité sur ce que c'est que viser. Tirer, photographier, regarder, c'est le même geste, la même mise en jeu. À l'âge où la machine prétend produire l'image sans le risque, sans la traque, sans la possibilité d'échouer, *The Deer Hunter* rappelle ce qui se joue à chaque déclin. Une vie peut s'y suspendre. Une émotion aussi. Encore faut-il avoir le courage de viser, et la grâce de ne pas toujours appuyer. x

Offrez-vous les tirages des artistes de la Fisheye Gallery



© Etienne Francey.

Rendez-vous sur le site de la galerie

www.fisheyegallery.fr

fisheye



Cartier