

CORRIDOR ÉLÉPHANT LA REVUE

ÉLÉPHANT CURIEUX DEPUIS 2012

N°08_2

**UNE REVUE INTERACTIVE
QUI S'EMPORTE PARTOUT**

182 pages pour lire le présent



PHOTOGRAPHIES

FRÉDÉRIC GRIMAUD

MARC TASSEL

MÉLINA BISMUTH

NERVAL PHOTOGRAPHE

JÉRÔME PEREZ

DIDIER THOMAS

ALAN CAT

BANDE DESSINÉE

PIERO VITI & CLELIA BALDO

TEXTES

GEORGES DUMAS

JULIETTE RAYNAUD

KASPER PAROT

SOPHIE VERCHÈRE

SOMMAIRE

PHOTOGRAPHIES

- P. 6 FRÉDÉRIC GRIMAUD - Et si demain
- P. 28 MARC TASSEL - Déambulations Nazairiennes
- P. 54 MÉLINA BISMUTH
- P. 92 NERVAL PHOTOGRAPHE - Ce qui ne se calcule pas
- P. 114 JÉRÔME PEREZ - La photographie et le mouvement
- P. 138 DIDIER THOMAS - Paysages en mouvement
- P. 164 ALAN CAT - Spectral Bullet

BANDE DESSINÉE

- P. 74 PIERO VITI & CLELIA BALDO
Les Formidables Aventures de Stancaléonte

TEXTES

P. 50 GEORGES DUMAS - La Fin de l'Homme, peut-être.

P. 88 JULIETTE RAYNAUD

Les femmes ou les « oublis » de l'Histoire :

Suzanne Valadon

P. 137 KASPER PAROT - Mal de Terre

P. 158 SOPHIE VERCHÈRE

Olga Kosheleva, une créative libre

NON-ÉDITO

Ce numéro accompagne un été que l'on devine trop chaud, dans un monde un « rien » chaotique.

Ces deux tomes sont une parenthèse, un îlot au temps arrêté. Ils ne sont en aucun cas une fuite de la réalité, bien au contraire. Les travaux présentés cadrent le réel pour mieux le décortiquer, le réinventent pour mieux l'interroger, s'en échappent pour mieux le regarder. Il émane de l'ensemble une poésie qui ne peut émerger que d'une sensibilité humaine, quelle que soit la puissance de l'intelligence artificielle.

Nous vous souhaitons un bel été.

L'équipe éditoriale

FRÉDÉRIC GRIMAUD

Et si demain

Cette série naît d'un renversement.

L'urbex, que je pratique depuis 2005, explore des lieux abandonnés pour tenter d'imaginer ce qu'ils furent : vivants, habités, fonctionnels. On y contemple la fin, les traces, les stigmates et l'on reconstruit mentalement l'origine.

Ici, le mouvement est inverse.

Je photographie des lieux qui existent, encore vivants, habités, actifs, encore debout, encore traversés par des usages : EHPAD, châteaux, maisons atypiques, salles de coworking... Des espaces ordinaires, présents, parfois anonymes. À partir de ces images, j'opère un déplacement : je laisse le temps agir en avance. Les surfaces se fatiguent, les matières se délitent, la nature reprend lentement ce qui semblait stable. Le lieu n'est plus documenté, il est projeté, par anticipation.

Il ne s'agit pas de fabriquer une ruine fictive, mais d'interroger ce qui, dans toute architecture, porte déjà en elle sa disparition. Chaque bâtiment contient son futur état. Chaque présent est traversé par ce qu'il deviendra.

Ce travail ne montre pas ce qui est, ni ce qui a été, mais ce qui pourrait advenir. Il propose une mémoire anticipée : des archives d'un futur possible.

Entre photographie et projection, ces images déplacent notre regard. Elles invitent à considérer le présent non comme une stabilité, mais comme une transition, un moment fragile dans une trajectoire plus longue.

Regarder ces lieux, c'est observer le temps à rebours.







Comment vous est venue l'idée de « photographeur « l'urbex » du futur ?

Je pratique l'urbex depuis 2005. Quand j'entre dans ces lieux où le temps s'est arrêté, je ne peux m'empêcher d'imaginer les vies passées. Je montre l'intime, la fragilité, les souvenirs. J'aime expérimenter, tester, explorer de nouvelles voies. J'ai voulu imaginer un mouvement inverse, comme si le futur agissait déjà sur le présent et projeter une mémoire qui n'existe pas encore. Comme si chaque lieu portait déjà en lui sa propre disparition. Ce qui m'intéresse, c'est de déplacer le regard. C'est une manière de rendre visible un futur latent, invisible. Ma pratique n'est pas un urbex au sens classique mais anticipé. L'idée m'est venue d'idées en idées.





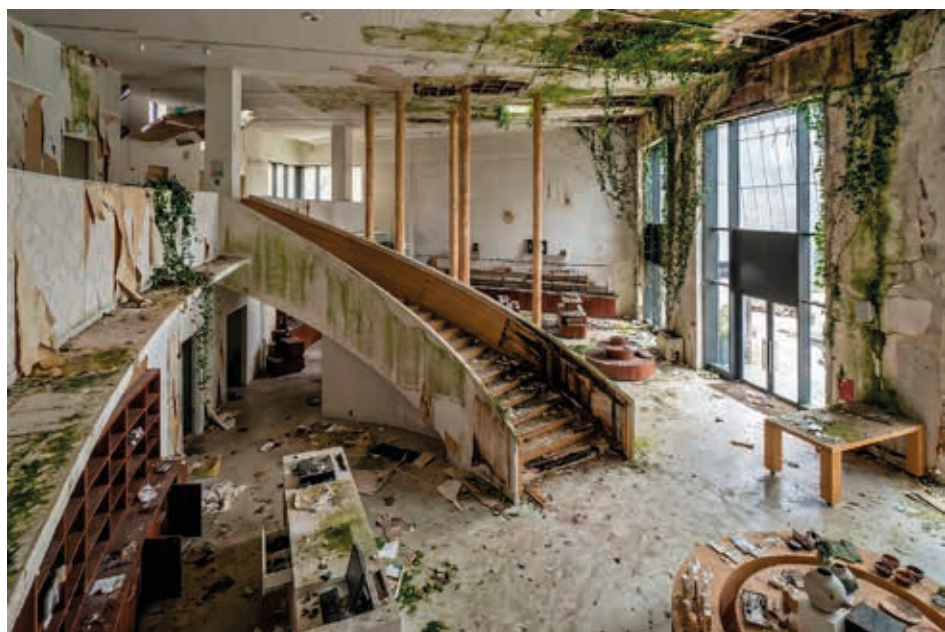
Considérez-vous cette création comme un acte photographique? Pourquoi ?

Je comprends que la question se pose. Mon travail est à la frontière. Tout commence par une prise de vue réelle. Le cadrage, le choix du lieu, la lumière, le moment : tout cela relève d'un geste photographique qui reste entièrement artistique. Comme dans toute pratique, la difficulté est dans l'intention et la cohérence. J'utilise ensuite des outils contemporains pour prolonger l'imaginaire. La photographie a toujours évolué avec ses outils : chambre noire, retouche, montage, numérique, recadrage, colorimétrie... Il s'agit ici d'explorer une nouvelle manière de travailler la matière et le temps. L'outil n'est pas le sujet, il est au service d'un regard. La photographie n'a jamais été uniquement un enregistrement neutre du réel. Elle a toujours interprété, transformé, recadré. Mon travail s'inscrit dans cette continuité : je pars du réel, mais je ne cherche pas à le figer.

Je ne voulais pas faire ici de photomontage classique. J'aime expérimenter. C'est une transformation organique, liée au temps, avec la nature qui reprend ses droits, quelque soit ce qu'il arrive. Ce type d'évolution, d'usure, de dégradation, reprise par la nature ne se résume pas à assembler des éléments. Il s'agit







Pourquoi interroger le « non advenu » ?

On regarde souvent le passé pour comprendre le monde. Dans cette série, je m'intéresse à ce qui n'a pas encore eu lieu, mais qui est déjà en train de se préparer. Le « non advenu » est contenu dans le présent. Il permet de déplacer notre rapport au réel. Ce qui m'intéresse, c'est ce point d'ancrage dans le réel. À partir de là, l'image évolue vers une autre temporalité. Je ne documente pas un état, je propose une projection. Il ne s'agit donc pas de prédire, mais de montrer que toute chose porte en elle plusieurs devenirs possibles. C'est un territoire où l'image n'est plus un constat, mais une hypothèse. On quitte la description pour entrer dans une forme de pensée.

Il faut aussi noter que je ne vois pas mes images comme pessimistes. Elles parlent du temps, de la transformation. Il y a une forme de disparition, mais aussi quelque chose de calme, de poétique, presque inévitable.

L'intelligence artificielle a-t-elle changé votre façon de photographier ?

Pas forcément non. L'outil ne remplace pas le regard. Il ouvre des possibilités que je n'avais pas avant, qui ont élargi ma manière de penser l'image, mes séries, notamment dans la manière de travailler le temps et la transformation. Mais cette ouverture peut aussi être une facilité. Ça permet d'aller plus loin dans certaines idées, mais ça pose aussi une question d'exigence. Quand tout devient possible, il faut être encore plus précis dans ses choix, sinon on se perd rapidement.

Il faut constamment revenir à l'intention pour éviter que l'image devienne gratuite. Je ne photographie plus seulement un instant, mais un potentiel.

Donc je photographie toujours de la même manière sur le terrain : choix du lieu, cadrage, lumière. Mais en aval, le travail s'est transformé. L'image ne s'arrête plus à la prise de vue. Elle devient un point de départ plutôt qu'un aboutissement.

















SUIVRE L'ARTISTE
www.frederic-grimaud.com



MARC TASSEL

Déambulations Nazairiennes

Votre travail photographique met en évidence la trace de l'homme sans sa présence. Est-ce une intention délibérée ? Si oui, quelles sont les raisons qui vous y poussent ?

Oui, cette approche est délibérée et découle directement de mes choix techniques et artistiques. Plusieurs facteurs clés l'expliquent :

- Le choix technique du sténopé : L'utilisation de cet appareil rudimentaire impose une pose longue. Par conséquent, les êtres humains en mouvement disparaissent ou ne laissent que des silhouettes évanescentes, transformant la présence physique en une trace vaporeuse.
- La quête de l'atemporel et de l'onirique : Je cherche à placer le spectateur face à une réalité mystérieuse et vaporeuse. L'absence de présence humaine renforce le côté irréel, voire onirique, de mes paysages urbains, les rendant atemporels et poétiques.
- La ville comme personnage principal : Dans ma série « Déambulation Nazairienne », la ville elle-même devient un personnage à part entière. En évacuant l'agitation humaine immédiate, je souhaite rendre hommage à la beauté de l'ordinaire et à l'intimité des lieux, laissant les bâtiments et les espaces raconter leur propre histoire.

- La mémoire et l'âme des lieux : Mon travail se concentre sur les traces de l'activité humaine et la mémoire collective. Qu'il s'agisse du théâtre (ancienne gare) où l'âme reste malgré le rideau tombé, ou d'une boucherie incendiée dont les murs sont les témoins d'une réalité sociale douloureuse, je cherche à capturer l'essence de ces lieux et à transmettre leur histoire.







Vous avez traversé toutes les grandes évolutions de la photographie. Cette évolution a-t-elle modifié votre regard ou votre approche photographique ?

Né à Morlaix en Bretagne en 1948, ma photographie ne se limite pas à une simple captation technique. Elle est plutôt le fruit d'une rencontre déterminante avec un objet fondateur : le Brownie Flash. Offert à l'âge de onze ans pour mon passage en sixième, cet appareil rudimentaire a marqué le début d'un apprentissage autodidacte. Ce point de départ a façonné une pratique qui, malgré les avancées technologiques et la dématérialisation numérique, reste profondément ancrée dans la matérialité de l'outil et de la chimie. C'est cette fidélité à mes origines qui a guidé mes voyages, de Marseille aux lumières du Maroc, de la région parisienne jusqu'à mon retour en Bretagne, à Guérande. Dans un monde saturé par l'immédiateté clinique du pixel, je fais le choix délibéré d'une résistance artistique. Ma pratique du Noir & Blanc est exclusivement argentique, transformant le processus chimique en une quête de profondeur au sein du collectif ASA (Amis des Sels d'Argent) de la région nantaise.

Qu'il s'agisse de tirages gélatino-argentiques ou de gommes bichromatées, la maîtrise de ces techniques « lentes » témoigne d'une éthique face à l'instantanéité. En accordant à l'image le temps de sa transformation physique, je crois que sa valeur réside dans la lente sédimentation de la lumière sur les sels d'argent.









Pourquoi le sténopé ?

Mon passage au sténopé est né de la transmission, qui fut au cœur de ma profession de professeur de sciences physiques. En animant des clubs photo en milieu scolaire, j'ai redécouvert l'essence de l'optique à travers le sténopé. Ce dispositif minimaliste, souvent réduit à une chambre noire percée d'un simple trou, est devenu mon outil de prédilection. Équipé de mon appareil Zero Image 2000 et de pellicules 100 ou 200 ASA, j'ai abandonné la tyrannie de la netteté optique. Sans lentille, la lumière impose une pose longue, permettant d'obtenir ce « flou plus rond et plus sensuel » qui caractérise mes images. Ce passage au minimalisme technique marque la transition d'une photographie du « spectaculaire » vers une image de « l'essentiel », où le temps dilaté modifie radicalement le rapport au sujet.





Diriez-vous de vos photographies qu'elles sont des « silences » ?

Je n'avais pas envisagé cette perception dans mes images, mais en effet, pourquoi pas ? Le silence est une contemplation attentive, une invitation à ralentir pour percevoir la richesse de l'invisible. Ce n'est pas une absence de bruit, mais une présence poétique qui rend le monde plus doux, plus humain et infiniment plus profond.

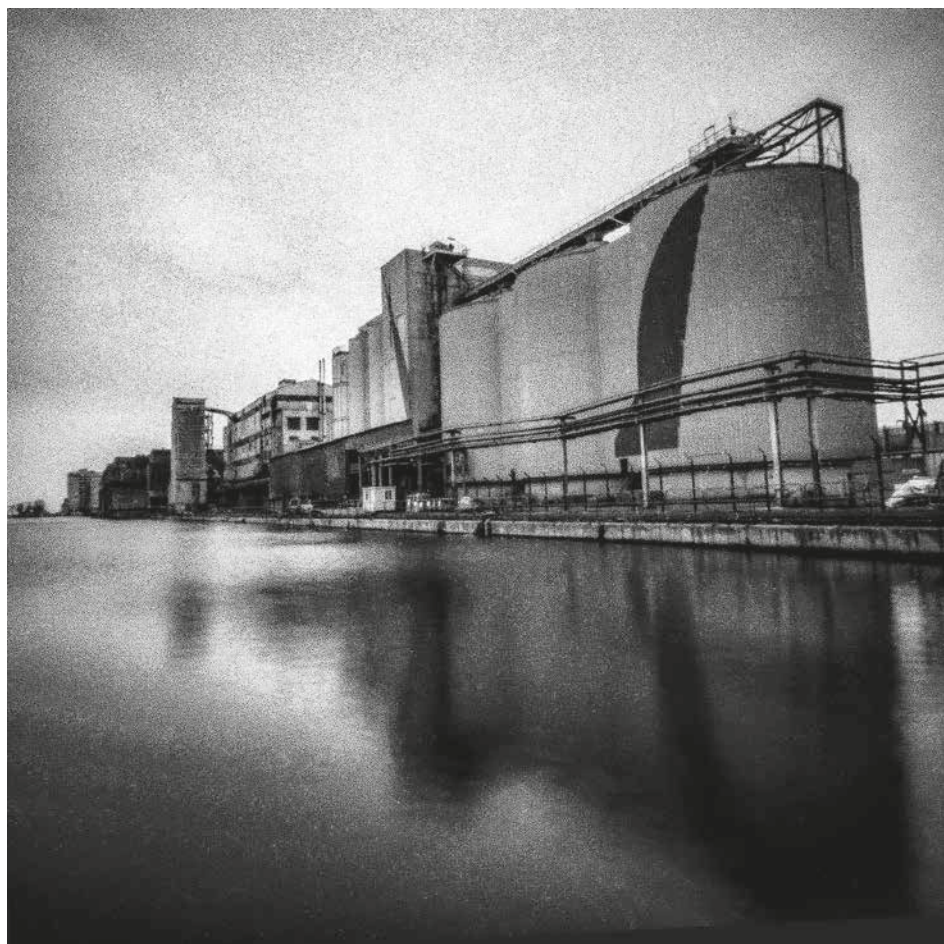
Le silence n'est jamais vide ; c'est un cri étouffé, un témoin des drames sociaux et des mémoires blessées. Le Mémorial de l'Abolition de l'esclavage en est un exemple poignant. Le sténopé, en refusant la netteté agressive, permet une contemplation douce d'une histoire violente. Le vent semble murmurer les crimes passés, laissant des traces à travers le grain de la pellicule, rappelant l'actualité de l'esclavage moderne. L'urgence sociale est également présente, illustrée par la Maison Solidaire, réquisitionnée en 2022 et détruite en 2024, ou encore la Boucherie Oubliée, drame de la misère où des âmes perdues cherchaient refuge, noircie par les flammes d'un incendie tragique ayant coûté la vie à deux personnes.

Le choix du noir et blanc ne se limite pas à la documentation architecturale ; il révèle la condition humaine, capturant l'identité d'une ville où l'histoire est gravée dans chaque angle de rue. Mon propos atteint une force narrative lorsqu'il embrasse l'urgence sociale. Le noir et blanc devient alors un outil de solennité, capable de traiter la tragédie sans verser dans le voyeurisme de la couleur. Saint Nazaire se transforme en un tableau vibrant de contrastes. C'est le rôle de la lumière qui, à travers l'œil minimaliste du sténopé et la rigueur du noir et blanc, transcende la réalité quotidienne pour ancrer la ville, ses drames et sa poésie, dans l'éternité du regard.













SUIVRE L'ARTISTE

<https://www.bookfoto.com/membres/membres/marctasselphoto/>

La Fin de l'Homme, peut-être.

GEORGES DUMAS

« Si je comprends bien, [...] l'humanité a perdu le droit de dire son mot dans la détermination de son avenir ?

— Ce droit, elle ne l'a jamais possédé, en réalité. Elle s'est trouvée à la merci des forces économiques et sociales auxquelles elle ne comprenait rien... des caprices des climats, des hasards de la guerre. Maintenant les Machines les comprennent ; et nul ne pourra les arrêter puisque les Machines agiront envers ces ennemis comme elles agissent envers la Société pour l'Humanité... ayant à leur disposition la plus puissante de toutes les armes, le contrôle absolu de l'économie.

— Quelle horreur !

— Dites plutôt quelle merveille ! Pensez que désormais et pour toujours les conflits sont devenus évitables. Dorénavant seules les Machines sont inévitables ! »

C'est sur ce dialogue que s'achève la nouvelle d'Isaac Asimov intitulée « Conflit évitable », publiée en 1950 dans la revue *Astounding science fiction* et s'insérant dans le grand cycle des Robots qui a fait la renommée mondiale de son auteur. Un dialogue qu'on pourrait mettre mot pour mot dans la bouche

d'un mondialiste face à un nationaliste, ou dans celle d'un sectateur de l'IA face à un adepte de la décroissance. Croyance absolue en la science pour tout comprendre et tout résoudre d'un côté, conviction fondamentale que la condition humaine est tragique de l'autre côté. Une ligne de fracture très ancienne, un dilemme jamais tranché, et un objet de débat d'une puissante actualité à l'heure où ChatGPT et Grok changent la vie de millions de personnes partout sur Terre.

Avant de l'aborder comme un problème technique, social ou philosophique, il convient de réfléchir à l'Intelligence Artificielle sous l'angle sémantique. Si le mot « artificielle » ne pose guère de difficultés, étant entendu comme le contraire de « naturelle », le terme « intelligence » s'avère quant à lui des plus piégeux. On y attache souvent des notions de logique, de compréhension, de déduction et de raisonnement, or ces notions ne sont ni synonymes ni interchangeables. Plus fondamentalement encore, la plupart des gens associent à l'intelligence les notions assez floues de liberté et de créativité, à la fois pour la distinguer de l'instinct et du raisonnement limités des animaux, mais aussi de la simple puissance de calcul des machines, à commencer par les ordinateurs. La question devient alors : l'Intelligence Artificielle est-elle une contradiction dans les termes, un artefact étant un objet et non un sujet et par conséquent incapable de spontanéité et de créativité, ou bien est-elle une réelle concurrente de l'intelligence naturelle, qu'elle finira tôt ou tard par égaler puis dépasser ?

La réponse à cette question déterminera probablement l'avenir de l'humanité, l'avenir de l'Homme. Lorsqu'il s'est penché sur le sujet à travers ses histoires de robots, Isaac Asimov a d'emblée instauré un garde-fou rassurant en édictant les fameuses trois lois de la Robotique :

1. Un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger ;

2. Un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres entrent en contradiction avec la première loi ;

3. Un robot doit protéger son existence dans la mesure où cette protection n'entre pas en contradiction avec la première ou la deuxième loi.

Ces lois ne sont pas absurdes en elles-mêmes, mais elles témoignent d'une hiérarchie claire entre le maître et l'esclave, entre le créateur et la créature. Or, non seulement il paraît douteux d'accorder une confiance absolue aux êtres humains quant à l'impératif moral d'appliquer ces trois lois à toutes les machines qui sortent et sortiront des chaînes de montage des laboratoires qui se livrent à une compétition effrénée partout dans le monde, mais en outre, si on imagine que robots et machines soient dotés d'une réelle intelligence artificielle (entendue comme équivalente à une intelligence naturelle), il n'y a aucune raison de supposer qu'ils s'imposent à eux-mêmes de telles lois, le propre de l'intelligence depuis Galilée et Descartes étant de douter de tout radicalement, de tout remettre en question et de n'assigner aucune limite à ce que l'intelligence peut accomplir, à l'image des capacités infinies du Dieu créateur.

À l'heure où ces lignes sont écrites, l'Intelligence Artificielle est encore le plus souvent présentée comme un outil, comme une technologie au service de l'Homme. Les dangers de destruction d'emplois et de compétences sont déjà abondamment soulignés dans les discours qui se montrent critiques de l'IA, mais le pré-supposé dominant demeure qu'il s'agit de quelque chose qu'on peut dominer et que l'être humain, même réduit à une poignée

de milliardaires qui s'arrogeraient les pleins pouvoirs, resterait in fine le maître, en contrôle. Cette vision est celle qui ne prend pas l'Intelligence Artificielle au sérieux et qui la considère seulement comme une technologie incroyablement sophistiquée. Pourtant, rien n'indique que l'Intelligence Artificielle ne pourrait pas être plus que cela, car avec les processus quantiques et ceux qui imitent la biologie, il n'est pas exclu que les Machines apprenantes finissent par trouver une manière d'imiter à la perfection l'intelligence naturelle. Avec des capacités sans commune mesure avec celles des humains. Si cela devait arriver, par amélioration continue ou par une mutation biotechnologique digne des accidents darwiniens, on voit mal pourquoi cette Intelligence Artificielle devenue indépendante, autonome et créatrice à son tour, s'imposerait la moindre limite dans son exploration « naturelle » de ses propres capacités. Et on voit mal pourquoi elle s'embarrasserait d'une humanité belliqueuse, irrationnelle et autodestructrice quand elle pourrait s'épanouir seule dans le ciel parfait des idées pures...

MÉLINA BISMUTH

Il s'agit de photographies, pourtant la grande majorité font penser à des peintures abstraites, est-ce volontaire ? Pourquoi ?

C'est intentionnel, oui. En réalité, je commence la plupart de mes photocollages par une esquisse et un titre. Il y a une recherche picturale, pour former par simple juxtaposition des photographies, des courbes, des ombres, des reliefs. Sur la page digitale, je dépose et déplace un par un des dizaines, centaines ou milliers de fragments, j'ajuste quelques éléments côte à côte, puis je recule pour évaluer la composition d'ensemble. Des mouvements continus, zoom in, zoom out, sont nécessaires pour élaborer un tableau photographique.

Il y a aussi dans les sujets photographiés - ce qui cache - quelque chose qui participe à l'effet d'abstraction, comme on l'observe lorsqu'un monument est emballé par Christo et Jeanne-Claude. Dans la série Rebuild présentée ici, ce sont les bâches d'échafaudages et leurs structures qui couvrent les bâtiments. Je photographie ce qu'il y a de singulier dans chaque bâche, les traces de poussière, de ciment, une déchirure, un froissé, parfois des graffitis.

Dans la série Blank, ce sont les vitrines blanchies des commerces fermés, peintes au blanc de Meudon : une matière encore plus picturale qui rejaillit sur la perception de mes collages.

C'est ce couple d'abstraction des formes et de réalisme des fragments photographiques qui m'intéresse, ou comment intégrer dans une œuvre abstraite l'expérience du réel (d'ailleurs, j'utilise toujours les textures et leurs nuances sans aucune retouche).



Cette dualité est en jeu dans le mouvement du spectateur qui observe un de mes tableaux photographiques. De loin, une abstraction - texture, couleur, forme. De près, une architecture de fragments : des scènes de ville, des morceaux de réel reconnaissables, recomposés en une image qui n'a jamais existé. Le sens change selon la distance.

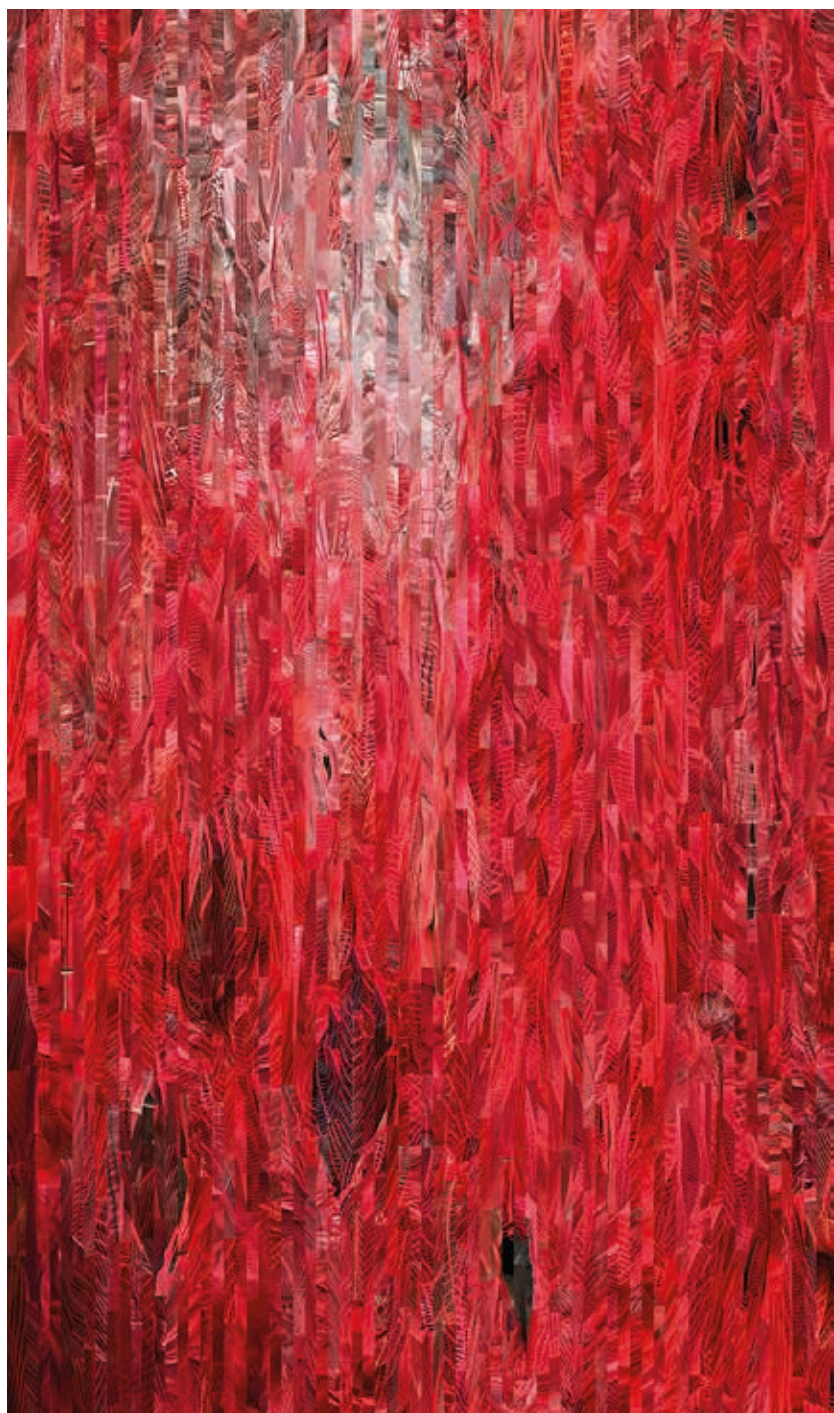
Diriez-vous de votre travail qu'il est parent du cubisme et de sa réflexion sur l'espace et le temps ? Que souhaitez-vous montrer à travers un « fractionnement » ?

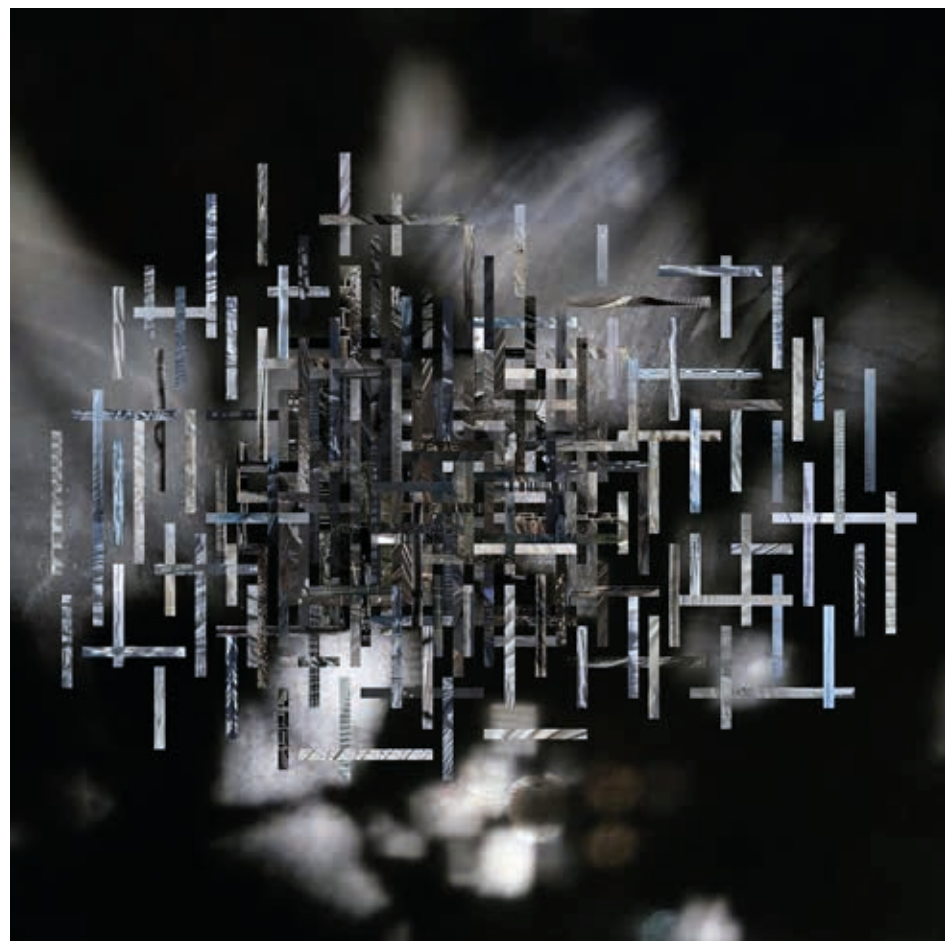
Je pense qu'il y a un lien, absolument, avec le cubisme en peinture. L'espace est dénué de perspective, laquelle est remplacée par une surface fragmentée et recomposée - accumulation de plusieurs points de vue et des mouvements nécessaires à leur captation. En ce sens, David Hockney est pour moi une référence clé : lorsqu'il réalise ses « joiners » en superposant les perspectives de multiples polaroids, il établit un lien direct entre cubisme et photographie.

J'aborde mon travail un peu différemment, par étirement de l'espace et du temps qui donnent corps à l'expérience visuelle de l'objet.

Devant chaque échafaudage, je me déplace, j'entre parfois dans la structure, je photographie de l'intérieur. Je cherche à capturer l'essence de l'objet qui me touche. Et ce temps long de l'expérience est restitué par le collage.

Deux logiques temporelles coexistent dans ma pratique. Les collages « portraits », saisis dans l'immédiateté, sont élaborés à partir d'un seul site, si vibrant qu'il se suffit à lui-même (Dia si dia no, Bloom) - parfois je le photographie à nouveau quelques heures ou jours plus tard (Mute, How it happens).





Les collages « paysages » et la logique de durée sont construits en assemblant des dizaines de sites différents, photographiés sur des années. Ils synthétisent une géographie dispersée et un temps accumulé. Beyond Words réunit ainsi 1386 photographies d'échafaudages prises entre 2017 et 2022 dans une quarantaine de villes de France et d'Espagne.

Le fractionnement est ce qui me permet d'élaborer, à partir de ces fragments de réel et de temps, mes propres mondes.

Dans « Not here », c'est par le geste de l'appareil photo lui-même que je mets en mouvement, que la structure de métal devient calligraphique, évanescence.

Comment êtes-vous venue à la photographie ?

En 2003, je me suis intéressée aux appareils argentiques de mon père (amateur de portraits dans les années 1970) et j'ai pris des cours de prise de vue en studio et de tirage en laboratoire.

La photographie s'est vraiment imposée dans ma vie à partir de 2016, lors d'un changement radical de lieu et de rythme de vie. En quittant quinze ans d'une vie professionnelle débordante à Paris pour m'installer à Nantes, j'ai pris le temps d'appréhender la ville et de photographier mon environnement quotidien.

Le collage s'est imposé comme une évidence, un horizon fragmenté.

Peut-être aussi l'imprégnation de tout ce qui a précédé : mes souvenirs d'enfance (ma fascination pour Vasarely et l'art du patchwork pratiqué par ma grand-mère) ainsi que les ancrages de mon environnement professionnel (notamment les « grilles » : diagrammes de broderie et plans de pavage des pierres précieuses en joaillerie).

En juillet 2017, un objet me saisit, à Madrid, qui va déclencher la série Rebuild : une bâche d'échafaudage, théâtrale, verte et bleue,

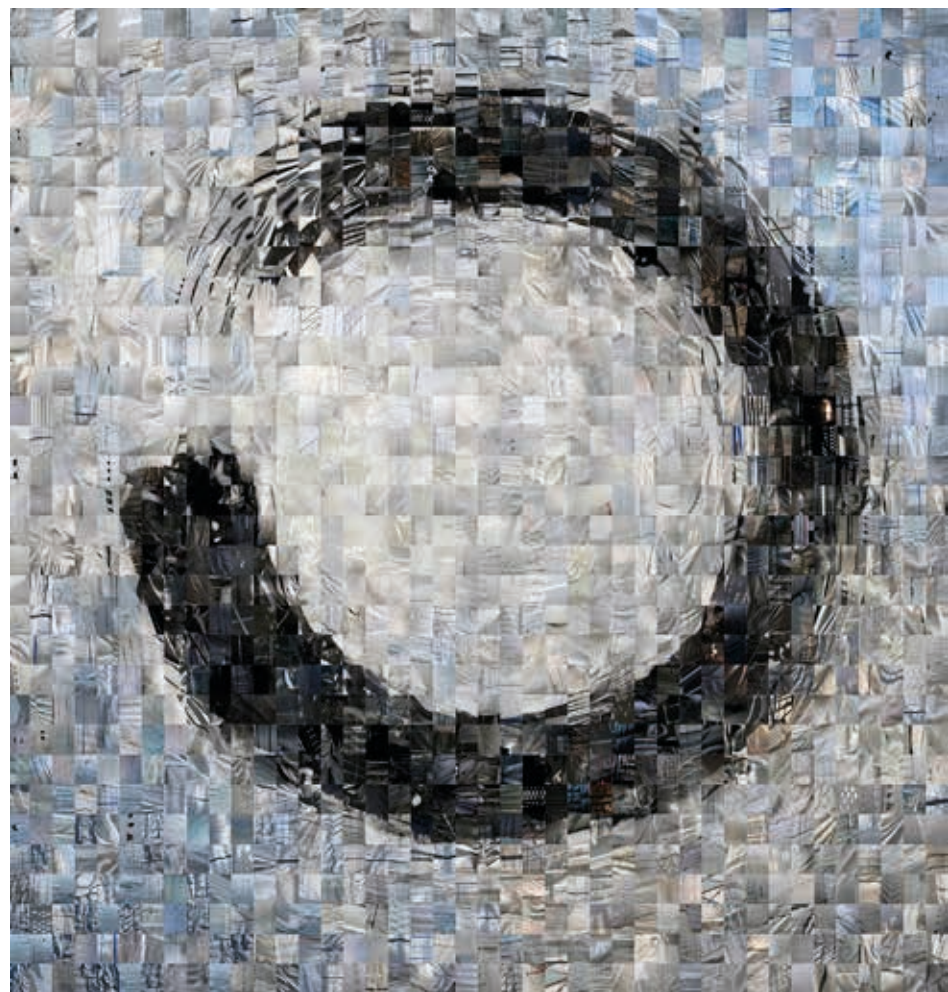
agitée par le vent. L'échafaudage, que personne ne regarde, me paraît soudain animé, doté d'une vie propre, il porte les traces du temps. Il se joue dans ce sujet quelque chose qui évoque la condition humaine, dans sa vulnérabilité, sa résistance, sa nécessité, sa temporalité, sa disparition.

Entre septembre 2017 et 2020, j'ai pris des cours de photographie à l'École des Beaux-Arts de Nantes Saint-Nazaire, où j'ai débuté les tableaux de la série Rebuild. Depuis, dans tous mes déplacements, je ne cesse de photographier les échafaudages : en France, en Espagne, à Porto, Berlin, Stockholm, Tokyo, Los Angeles... De longues marches pour collecter, au fil des années, la « matière première » nécessaire. Le projet Rebuild a été exposé pour la première fois en 2022 et reste pour moi un sujet de recherche continu, parallèlement à tous mes autres travaux.

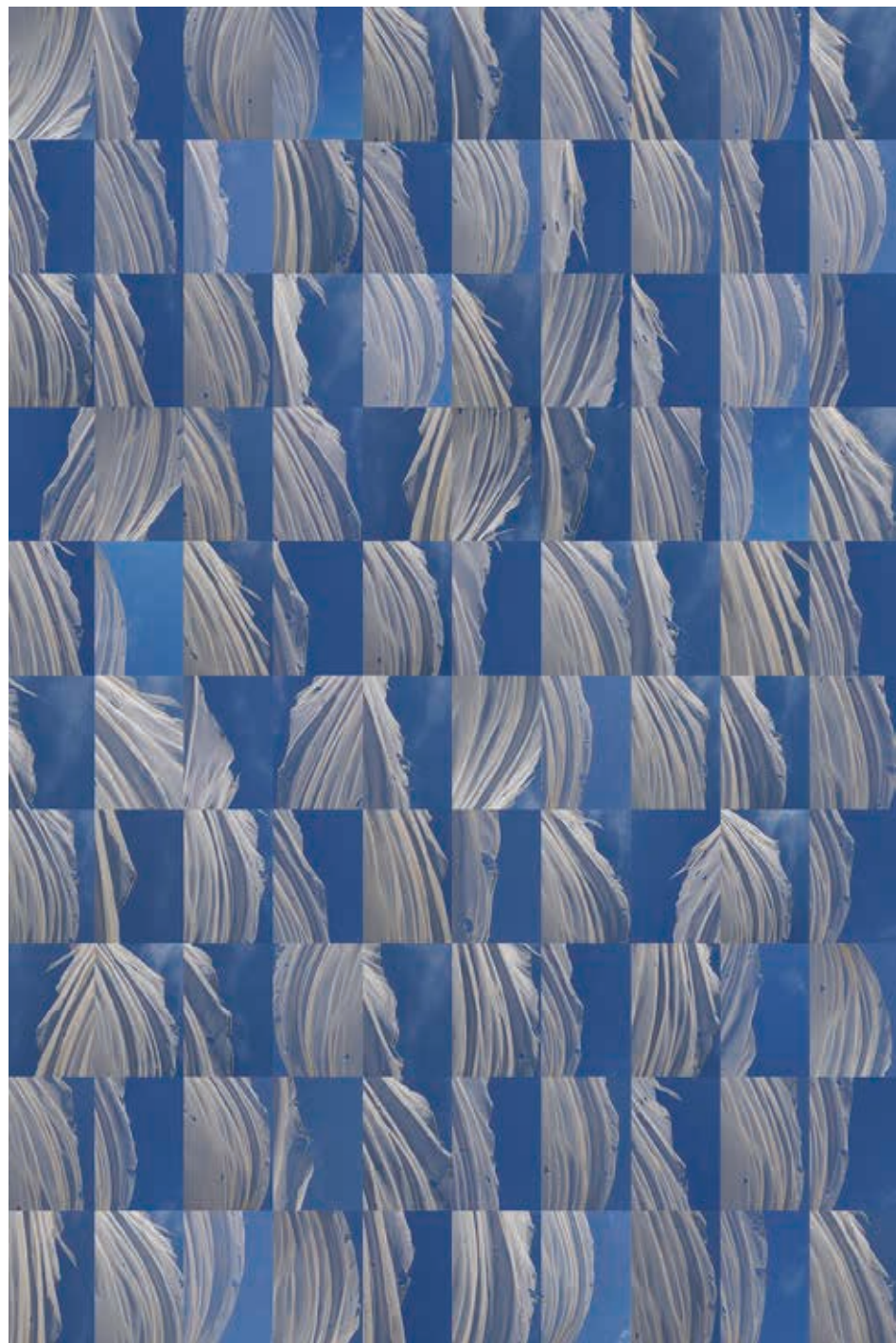
Pour vous, qu'est-ce que « photographier » ?

Pour moi, c'est avant tout faire la pleine expérience du « ici et maintenant ». Que ce soit la rencontre légère d'un instant saisi ou l'obsession qui accompagne un shooting sur plusieurs heures, l'attention requise me fait oublier tout le reste. Une forme d'exercice de pleine conscience.

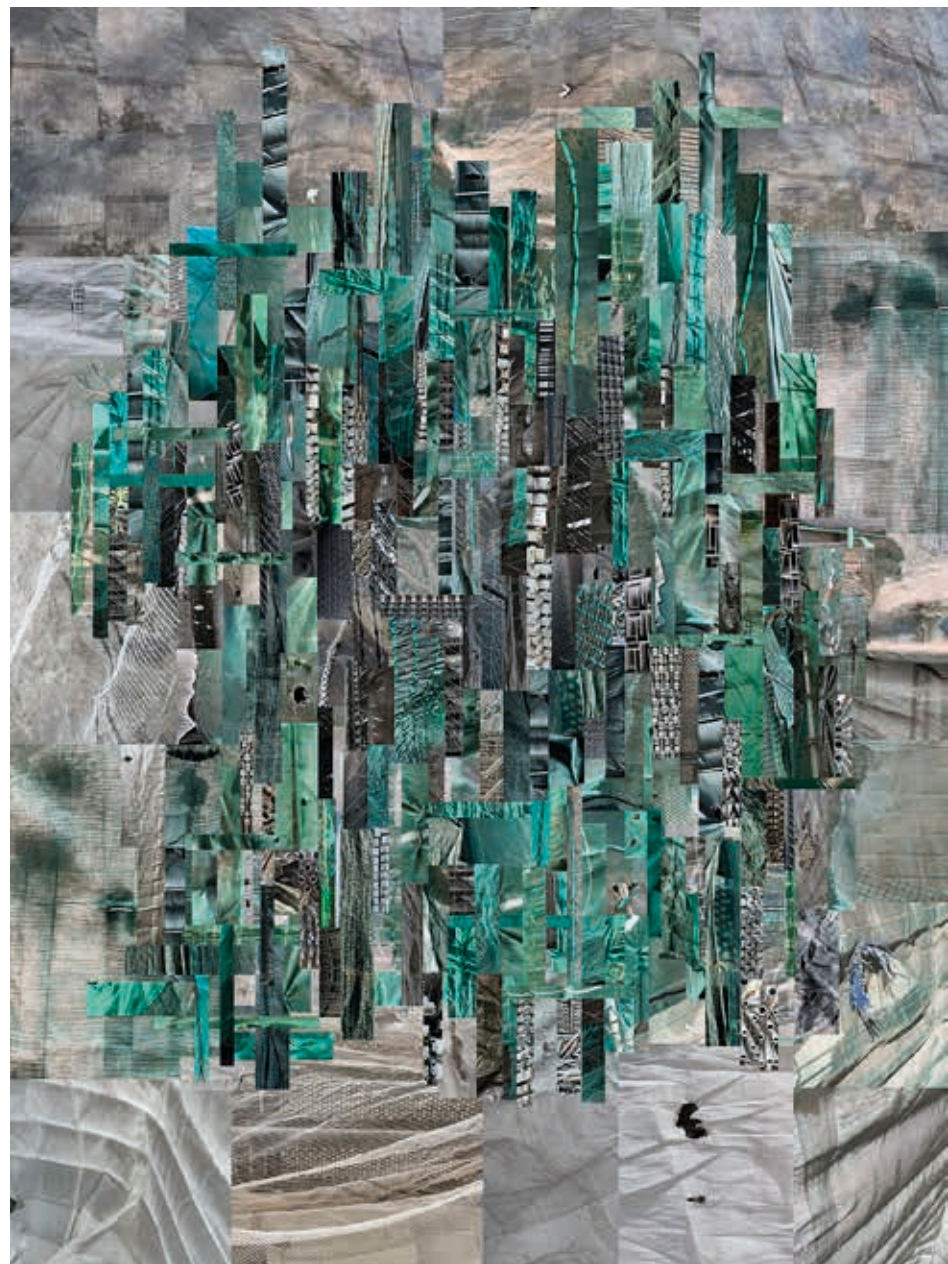
Photographier, c'est choisir ce que l'on retient d'un moment et d'un lieu. Cadrer pour isoler, détacher un détail, rechercher une harmonie dans le chaos, suivre une piste, expérimenter, dans la rencontre avec un sujet. C'est aussi générer son propre désir. Photographier, c'est vivre une émotion, une tension, qui va créer l'élan nécessaire à la réalisation d'un futur collage. Il faut cette énergie, ce désir, pour que le tableau photographique puisse vibrer. Photographier me permet aussi d'accumuler l'énergie nécessaire pour poursuivre la création à travers l'assemblage des photographies (qui peut durer des jours, des semaines ou des mois).

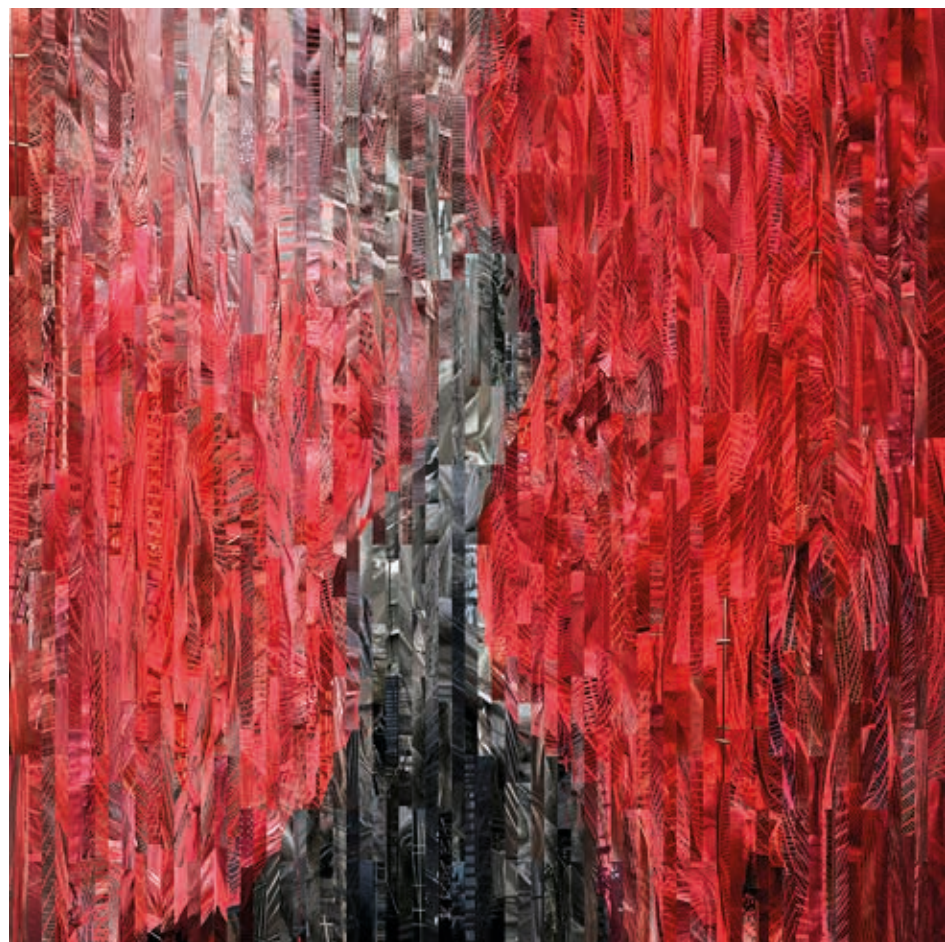




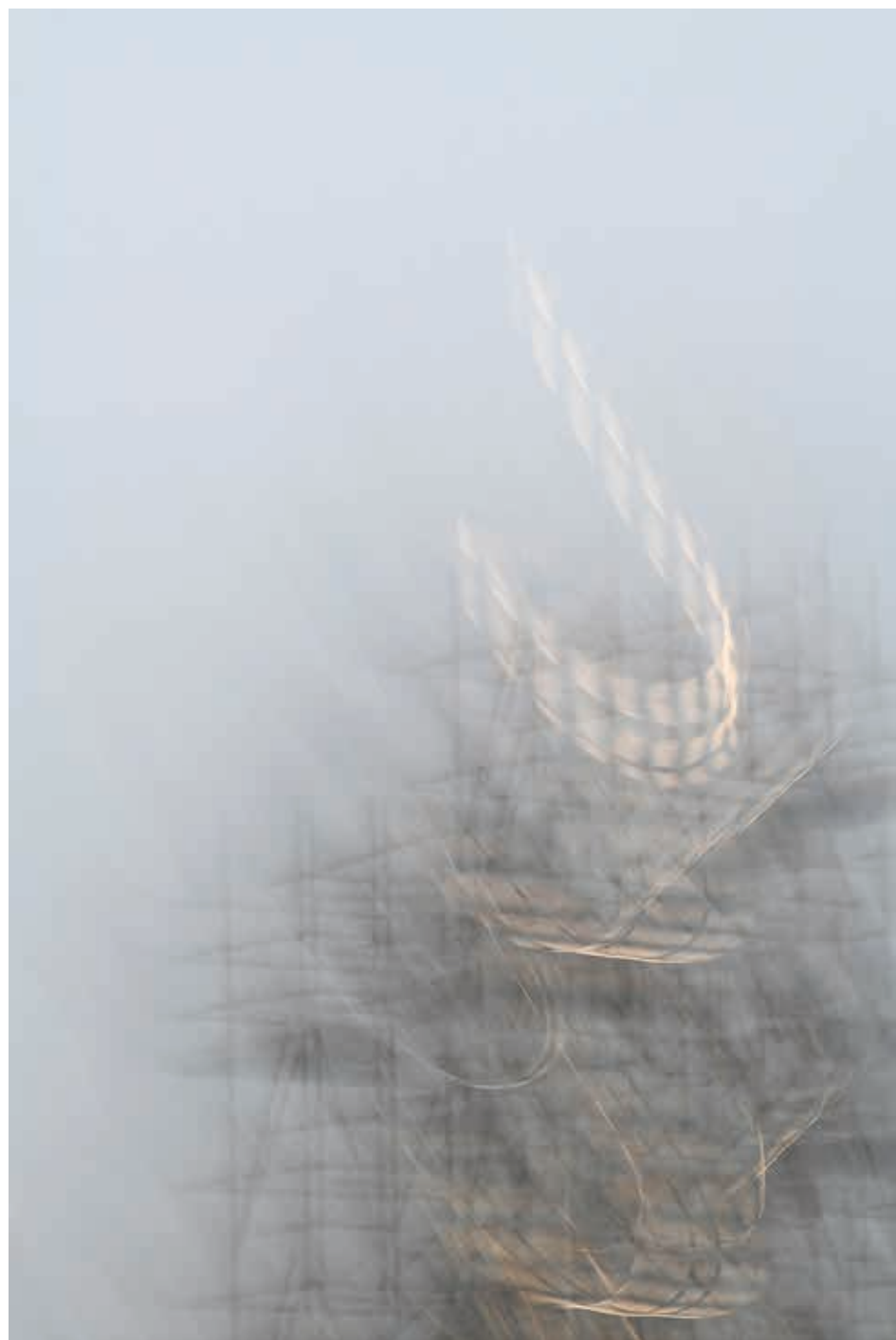


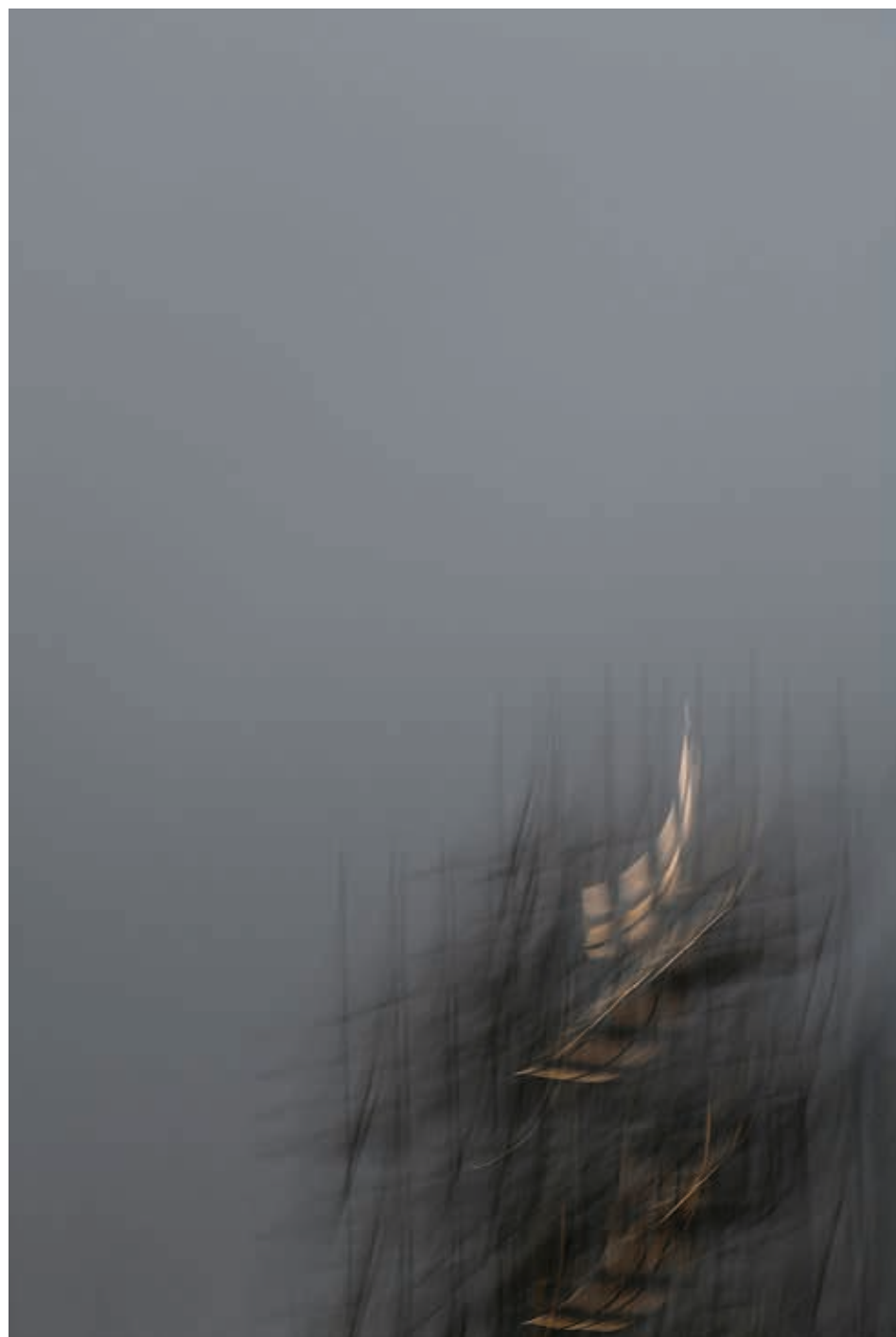


















SUIVRE L'ARTISTE
<https://www.melinabismuth.com>

Les Formidables Aventures de Stancalonte

PIERO VITI & CLELIA BALDO

Certaines œuvres cheminent longtemps dans l'ombre avant de se laisser saisir. Puis elles resurgissent lorsque le temps consent enfin à les accueillir. De cette lenteur féconde est née la bande dessinée *Les Formidables Aventures de Stancalonte*, signée par Piero Viti.

L'ouvrage s'inscrit dans le sillage de *Brancaleone alle crociate* de Mario Monicelli, porté par la verve inimitable de ses scénaristes Age e Scarpelli. Plus qu'une référence cinématographique, le film appartient à la mémoire sensible de plusieurs générations italiennes. Devenu culte, le film continue de circuler entre amis par ses répliques, lors de longues soirées où l'on se lançait de véritables défis de mémoire. Piero Viti faisait partie des plus redoutables à ce jeu, et aujourd'hui encore, il est presque impossible de revoir le film à ses côtés sans l'entendre devancer avec une précision joyeuse les dialogues à venir.

Il résume volontiers l'imaginaire de la jeunesse vénitienne de ces années-là en quelques mots, «pane, salame e Corto Maltese» (pain, saucisson et Corto Maltese). Cette formule légère dit pourtant quelque chose de profond. La bande dessinée y fut

un territoire d'apprentissage, d'évasion et de style. Chez lui, elle s'enracine très tôt dans l'admiration des grands maîtres du noir et blanc et du récit dessiné, Andrea Pazienza, Alberto Breccia, Sergio Toppi et Hugo Pratt.

Actif depuis toujours dans le champ de l'image, entre dessin, graphisme éditorial, création visuelle et photographie, Piero Viti portait depuis longtemps le désir de réaliser un récit en bande dessinée. Il lui fallait cependant trouver non seulement une histoire, mais le langage graphique capable de la porter.

Entre 2020 et 2022, un important cycle de recherches inspiré de l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto a constitué un véritable atelier préparatoire. Pendant près de trois années, figures, postures, visages, tensions du trait et rythmes de composition ont été explorés avec patience, jusqu'à l'émergence d'une écriture personnelle. Stancalcante marque ce passage décisif de l'illustration au récit.

Réalisé selon des techniques traditionnelles, l'ouvrage revendique la sobriété du papier, du crayon et de l'encre. Le choix du noir et blanc n'y relève ni de la nostalgie ni du pastiche. Piero Viti y cherche une vérité plus directe, où l'exigence du dessin devient partie intégrante de sa justesse. Dans un temps saturé d'images rapides, ce retour au geste lent retrouve quelque chose d'essentiel.

Cette aventure s'est prolongée dans un regard partagé et une complicité ancienne. Aux côtés de Piero Viti, Claire Clelia Baldo a accompagné l'édition de l'ouvrage, sa mise en forme et l'adaptation française des textes. Tous deux se sont particulièrement amusés à faire passer l'esprit d'une langue italienne archaïsante, libre et fantasque, vers un français capable d'en retrouver l'élan, en puisant parfois du côté des chansons de geste et de certaines résonances médiévales, de *La Chanson de Roland* à Chrétien de Troyes.

Les Formidables Aventures de Stancaleonte ne cherchent pas à reproduire l'œuvre d'origine, mais à en prolonger librement l'écho. Sous l'humour, l'encre et la langue burlesque, une part d'enfance longtemps gardée vive retrouve ici son passage. Un hommage à Brancalone alle crociate, à Mario Monicelli, aux dialogues d'Age e Scarpelli, à Vittorio Gassman, et à cet imaginaire italien où le chevaleresque et le grotesque continuent de marcher côte à côte.

LES FORMIDABLES AVENTURES DE STANCALEONTE



DIALOGUE AVEC LA MORT

Dessins et adaptation — Piero Vitù

Édition, textes français et mise en page — Claire Cichia Baldo

Librement inspirés du film *Bravo, oroscopo alle crociate*



Savez-vous qui moi je soye ?
Vous auez oui, je présume, le nom de
Groppone de Figalle...
Groppone de Figalle fut le plus grand capitan
de toute la Toscie !
Et moi, je suis celui qui d'un seul coup de hache
le pourfendit en deux !
Le mieu nom... prêtez grande attention... est...
STANCALEONTE DA TOGGIA !

« Trois éléments ont déterminé l'ampleur de ce grand succès : une
recherche historique très approfondie, alliée à la grande virtuosité
des jeux de langage et à l'invention de ce dialecte pau Age et
Scarpelli. Enfin, la rhétorique grandiose, phénalement avinée, de
Mario Monicelli. »

(Extrait de la préface de Vittorio Gassman au livre
Le Roman de Braccalente, Lingua & C., 1984.)

PROLOGUE

NOUS SOMMES QU'EL QUE PART EN LA PÉNINSULE ITALIQUE, EN TEMPS FORTS TROUBLÉS : PEU OU PROU, AU XI^e S. DES BANDES DE PÈLERINS GAGNENT UN PORT DE L'ADRIATIQUE POUR PRENDRE LA MER VERS JÉRUSALEM, LA COÛTUMIÈRE CROISADE ! MAIS LA LUTTE DES INVESTITURES ENTRE LE PAPE GRÉGOIRE VII ET LE ROI HENRI IV REND PÉRILLEUX LE "LONG CHIEMIN" VERS LE SAINT SÉPULCRE ! DES ESCARMOUCHES ÉCLATENT ENTRE LES PARTIS. C'EST LÀ QU'É LA PIÈRE ARMÉE STANCALEONTE RENCONTRE L'ÉVÊQUE FIASCONE...

SANS HARNOIS... SANS PEUR... SANS CHAUSSURES... SANS DENIERS... SANS LA CRUCHE... SANS LA MICHE... SANS CARTE... SANS PITANCE... SANS CHEVAL...

MOULT LONG EST LE CHEMIN, MAIS GRANDE EST LA QUÊTE !
VADE RETRO, SATAN ! VADE RETRO, SATAN ! VADE RETRO, SATAN !
CONTRE LE SARRASIN, SÉGUIVANT LE PROPHÈTE !

Ô VOUS, HALTE AU PAS
ET PRÊTEZ L'OREILLE !
C'EST MESSIRE FIASCONE,
EVÊQUE ET ABBE DE
CESINA, QUI PARLE !

PAR LE NOM DE QUI
VOUS EN ALLEZ DÉLIVRER
LE SAINT, LE TRÈS-SAIN
SÉPULCRE ?

AU NOM DU PÈRE...

...AU NOM DU FILS...

...AU NOM DU
SAINT-ESPRIT !



MAIS SONT-CE TROIS PERSONNES...
OU N'EN EST-CE QU'UNE SEULE ?

UNA ET
TRINA...



TRINA
ET UNA !!

AINSI LE DIT GRÉGOIRE,
LE NOTRE PÂPE !

JE SUIS UNE SEULE ET MÊME PERSONNE !!
ET LE PÂPE GRÉGOIRE PLUS NE RÉGNE !
FUT DÉPOSÉ PAR CLÉMENT,
LE NOUVEAU PÂPE !!



ANATHÈME SUR GRÉGOIRE
ET SUR TOUS SES SUIVANTS !

ABOMINIO!

SRADABAM!



MORT AUX SCHISMATIQUES !

QUE MEURENT RENVERSÉS TOUS LES SCHISMATIQUES QUI RENVERSENT LA VÉRITÉ !



HONTE !



DAR UN CADRICE DU DESTIN, STANCA, EN PLEINE BATAILLE SANGLANTE, NE DEMANDEZ COMMENT, SE TROUVE EMPRISONNE DANS LE VENTRE D'UNE SERPENT. « OUSTROBRE » IL NE PEUT PRENDRE PART AU FURIEUX COMBAT, PERDANT L'OCCASION DE FAIRE PREUVE DE SON COURAGE. « TOUTEFOIS, APRÈS MAINTES IMPRECATIONS, IL PARVIENT ENFIN À SE LIBÉRER.

MAIS IL EST TROP TARD !

UNIQUE SURVIVANT DU MASSACRE, IL NE PEUT QU' SE DÉSESÉRER DEVANT L'ÉCLATISSANT DE SES COMPAGNONS L'ÉVÉNÉMENT FLASCQUE LES A ENFOUIS SOUS LA TÊTE EN BAA, SEULS LES PIEDS DOIGNEUR OFFERTS AU MACABRE BANQUET DES CORBEAUX !

OH, CA PUE !

MORT!!

QUE ME SOIT ÔTÉE LA FAUTE
D'ÊTRE VIVANT
PARMI TANT DE MORTS !

QUE L'OPPROBRE M'ENLOUTISSE
ET M'ÉTOUFFE !

OPPROBRE SUR MOI !

DE SUS, QUE TARDÉS-TU ?
JE T'INVOLUE,
TU ME ME FAIS NUL EFFORT

VIENS, MORT,
BELLE MORT,
PRENDS-MOI DONC
AUSSI !

QU'EST DONC LA VIE ?
BRIEF EST L'AMOUR,
SURTOUT D'UN SOUFFLE
PESTILENT...

AH AH

QUE FAIS-TU, MORT,
HÉITES-TU ?

ET POUR CE, VIENS À MOI,
VIENS, MORT,
ARRACHE-MOI D'ELLE !

PRESTE, ACCOURS,
CAR PLUS JE NE PLUS TENIR !

HÂTE-TOI...

JE TE L'ORDONNE !



ME VOICI !

QUI EST-CE...
QUI EST-CE LA ?

MOI ?
AH... OUI...

JE SUIS TA MORT.
NE M'APPELAS-TU POINT ?

CE FUT TOI
QUI MINVOQUAIS.

PAROLES QUI S'ÉCHAPPENT
DANS L'IMPÉTUOSITÉ DU
CŒUR...

...ET QUE L'ON SAIT
BIEN

D'ORES EN AVANT
IL EN SERA AINSI.
PRÉPARE-TOI À MOURIR.

N'AVOIR JAMAIS ÉTÉ
PRISES À SÉRIEUX.

COMMENT DONC ?

À L'INSTANT ? !

ET QU'ATTEND-ON ?

MOI J'Y SUIS...
TOI Y ES.

HEIN...!

JE TE FAIS CHOISIR.

UNE APOPLEXIE ?

LA PESTE BOUGAINE ?

LA VERRUCULE,
BOIT UN FULGURANT
DÉLÈVEMENT DU CORPS.

AH ! AH ! AH !

MISÉRABLES PROPOSITIONS !

STANCALEONTE DA FOGGIA
DOIT AVOIR MORT
GLORIEUSE...

...L'ÂME EN PONS
ET POUR JUSTE CAUSE !
EHE... CELA MEST DÙ !
JE SUI CHEVALIER !

COMME TU VOUDRAIS.

TU AS LE TEMPS DE
SEPT LUNES...

PASSÉES LESQUELLES
JE VIENDRAI TE CHERCHER...

PARTOUT ET MALGRÉ TOUT.

SEPT LUNES!



QUAND IL EN EST AINSI,
JE VEUX T'AIDER...

TENTE DE LE SAUVER
ET TU AURAS MORT
GLOIREUSE.

À CINQ MILLES D'ICI,
EN LIEU-DIT PONTETAGNO,
S'APPRÊTE À SE COMMETTRE UN CRIME
CONTRE UN INNOCENT...



IL ME SUFFIT DE L'ESPACE
D'UN SEUL JOUR
POUR TROUVER
MORT DIGNE DE MOI.



MOI LÀ SERAI
DANS DIX MINUTES.



SACKPANT.



DIX MINUTES ?!

AVEC MON CHEVAL
ARBANTE ?!

FAISONS DONC
DANS UNE PETITE HEURE.

ET LÀ TU SERAS
MÊME !

SACKPANT QUI
N'Y ES PAS !





Nu au chat, allongé sur une draperie à fleurs (1920), huile sur toile.
©Suzanne Valadon.



Apéritif à Montmartre, avenue Junot avec Suzanne Valadon, Maurice Utrillo
et André Utter, 1926-1927 ©N.C.

Les femmes ou les « oublis » de l'Histoire : Suzanne Valadon

JULIETTE RAYNAUD

Suivre l'auteure : teamcolibri.org

Vous connaissez Suzanne Valadon ?

Passée de modèle à peintre, cette autodidacte au parcours hors-normes et à l'exceptionnelle indépendance artistique, renversa le regard posé sur les corps féminins et masculins. Elle s'inscrit dans la tradition picturale de son temps tout en renouvelant les codes avec un style, une approche et un regard résolument modernes.

Enfant de la butte, Marie-Clémentine Valadon est élevée par sa mère lingère. Jugée turbulente, Marie-Clémentine ne se conforme pas aux attentes des sœurs censées faire son éducation et commence à travailler à 11 ans, en tant que couturière et lingère.

C'est en livrant du linge qu'elle rencontre son voisin, Henri de Toulouse-Lautrec, qui lui fait découvrir la vie nocturne montmartroise. Elle a 14 ans, elle fréquente cafés et cabarets et devient acrobate dans un cirque amateur. Suite à une mauvaise chute de trapèze qui met fin à sa carrière à peine débutée, elle devient modèle. Pour exercer cette profession rémunératrice mais peu convenable, elle se choisit le prénom de Maria.

Elle trouve sa place dans les ateliers de nombreux peintres reconnus parmi lesquels Auguste Renoir et Pierre Puvis de Chavannes.

C'est en les regardant la peindre qu'elle apprend elle-même cet art : elle écoute, observe les artistes au travail et s'imprègne des techniques et considérations esthétiques de ceux qui l'emploient, sans jamais révéler son activité de dessinatrice.

En 1883, à 18 ans, elle réalise son premier autoportrait signé «Suzanne Valadon». Le 26 décembre de cette même année, elle donne naissance à son fils unique, Maurice, né de père inconnu. Il sera reconnu par Miguel Utrillo, peintre et critique d'art, qui lui donnera son nom.

Celui qui la prénomme Suzanne est aussi le premier à la reconnaître en tant qu'artiste : en 1885, Henri de Toulouse-Lautrec la peint dans un portrait qu'il intitule Portrait de la peintre Suzanne Valadon.

Comme beaucoup d'artistes, Suzanne Valadon commence par le dessin. Elle trace sur le papier des lignes qui insistent sur le mouvement des corps, des éléments du décor... Elle développe un style bien à elle, notamment l'usage du cerne, un trait noir qui souligne les contours des silhouettes et des objets.

Suzanne Valadon est la première femme à exposer au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. En 1894, elle est la seule femme parmi les exposants. Elle y présente 5 de ses dessins. Edgar Degas est émerveillé par son talent de dessinatrice. Il lui achète ses dessins et lui enseignera les techniques de la gravure. Elle ne posera jamais pour lui. Ils resteront grands amis toute leur vie.

À partir de 1903, elle peint ses premiers grands nus féminins. Son approche est peu conventionnelle et l'artiste pose un nouveau regard sur ses modèles. Dans son œuvre, les femmes sont présentées à différents âges, dans des tâches banales du quotidien, nonchalantes, parfois même avachies. Elle renonce aux

habituelles idéalisation et érotisation des corps féminins. Ses odalisques sont imposantes, allongées sur des divans recouverts d'un tissu bariolé, en pyjama, une cigarette à la bouche, des livres à leurs pieds (La Chambre bleue, 1923). Le modèle n'est pas là pour séduire celui qui regarde. Tout en s'inscrivant dans la tradition picturale, Suzanne Valadon brise les représentations habituelles de la féminité.

À 45 ans, Suzanne Valadon entame une liaison avec André Utter, jeune peintre et ami de son fils. Ce dernier servira de modèle pour nombre de ses chefs-d'œuvre, notamment Adam et Eve qu'elle peint en 1909 et expose au Salon d'Automne. La taille monumentale de ce double portrait allégorique d'elle et de son amant et la position frontale des nus en font toute l'audace. L'iconographie religieuse traditionnelle se teinte ici d'une charge nouvelle, amoureuse et érotique. Suzanne Valadon est une des rares femmes à peindre un homme nu, de face, sans masquer son pubis (qu'elle couvrira finalement d'une feuille de vigne pour le rendre «convenable» aux yeux des critiques). Ce nu masculin représenté comme objet de désir par la femme qui le peint est sans précédent et confirme la liberté et l'assurance de l'artiste.

Elle signe son dernier autoportrait à 66 ans, Autoportrait aux seins nus. Elle observe, avec la même bienveillance qu'elle accorde à ses modèles, le vieillissement de son propre corps. Tout au long de sa carrière, elle révèle sans peur et avec honnêteté les corps et la vie intime des femmes.

Outre l'exposition «Un monde à soi» proposée cette année par le Centre Pompidou-Metz puis le Musée d'Arts de Nantes - dont le texte ici s'inspire -, la dernière monographie de Suzanne Valadon en France remonte à 1967.

NERVAL PHOTOGRAPHE

Ce qui ne se calcule pas

“ce qui ne se calcule pas” pas s’inscrit à contrepoint du thème de l’I.A.

Là où l’image peut être produite, optimisée, générée, mon univers se tient ailleurs.

Je travaille à partir de lieux incarnés — ouvertures, seuils, mémoires.

Je les écoute, je les interroge.

La lumière n’éclaire pas, elle suspend.

L’espace ne s’ouvre pas, il résiste.

Il ne s’agit pas de représenter l’I.A., mais d’explorer ce qui lui échappe.

Une sensibilité poétique traverse mes images, sans jamais se laisser entièrement saisir.

Une présence fragile affleure.

Une ambiguïté persiste.

Rien ne se résout complètement.

L’image cesse d’être une réponse.

Ce qui ne se calcule pas.







En quoi l'I.A. entre-t-elle dans votre travail, a-t-elle changé votre pratique ?

L'intelligence artificielle n'intervient pas dans la création de mes photographies. Mon travail demeure ancré dans une expérience directe du réel, dans une perception sensible, ainsi que dans un post-traitement instinctif guidé par mon ressenti et ma vision personnelle.

On ne peut toutefois nier aujourd'hui l'omniprésence de l'I.A. dans les domaines artistiques, en particulier dans la photographie. Je pense qu'elle peut constituer un prolongement critique ou expérimental de l'univers du photographe, mais certainement pas une finalité.

C'est dans cette perspective qu'elle est entrée dans mon travail, non comme outil de fabrication visuelle, mais comme contrepoint, notamment à travers mon livre Baudelaire incarné par l'I.A. – Errances Spectrales. Ce projet m'a permis de confronter mes images à une parole machinique afin d'explorer, par contraste, ce qui distingue une génération artificielle de l'expérience poétique humaine.

Cette confrontation m'a parfois surpris, tant elle semblait troubler certaines frontières entre l'humain et la machine. Mais elle m'a surtout conforté dans ma démarche : l'I.A. n'est pas et ne sera jamais Baudelaire. La meilleure manière de s'approprier la machine est sans doute de la contourner intelligemment, afin de mieux révéler ce qu'elle ne pourra jamais pleinement incarner. L'exemple du Petit Prince me paraît ici particulièrement éclairant : lorsque Saint-Exupéry dessine une caisse plutôt qu'un mouton, il ouvre un espace symbolique que seule l'imagination humaine accomplit véritablement.

C'est précisément cet espace — celui de l'intuition, de l'invisible et du déplacement poétique — que mon travail explore.





Je ne combats donc pas l'I.A. : elle appartient désormais à notre époque. Elle ne devient préoccupante que si l'on s'éloigne d'une vision artistique profonde et d'une conscience sensible qu'aucune machine ne pourra véritablement posséder.

L'I.A. n'a ainsi pas modifié ma démarche photographique ; elle a, au contraire, renforcé ma conviction que la poésie, la sensibilité et l'expérience vécue demeurent au cœur de toute création authentique.

Pourquoi le choix du noir et blanc ?

Le noir et blanc est, pour moi, l'expression naturelle de la poésie, de la suspension temporelle et d'une forme d'intériorité.

Il dépouille l'image de l'anecdote immédiate pour en révéler la structure essentielle. Là où la couleur peut parfois distraire ou adoucir, le noir et blanc impose une exigence absolue de composition, de tension et de justesse.

On va à l'essentiel. On intériorise.

Dans mon travail, il devient une véritable écriture du silence, un langage capable de révéler la structure intime du réel.

L'ombre et la lumière y entretiennent une forme de conflit intérieur, faisant écho à cette tension permanente entre spleen et idéal qui traverse profondément mon univers.





Vous dites que votre travail explore « le silence et l'intériorité » : que permet l'I.A. dans ce contexte ?

Dans mon travail, le silence et l'intériorité sont indissociables de la poésie. L'image cherche moins à représenter qu'à faire affleurer une présence, une tension, une mémoire sensible.

L'I.A. peut générer du sens, mais elle ne possède ni mémoire intime, ni expérience sensible. Elle n'a pas de « madeleine de Proust ».

Elle ignore le vertige du souvenir et cette vibration intérieure qui fonde la densité poétique.

Ma quête photographique repose précisément sur cette dimension : le ressenti, l'émotion, le supplément d'âme.

Baudelaire parlait d'un « infini diminutif », d'une grandeur contenue dans l'intime, dans le détail, dans l'évanescent. C'est cela qui guide mon travail : tenter de capter ce qui échappe, révéler une présence enfouie dans la trame du réel, écouter le silence, approcher ce qui ne se calcule pas.

Dans ce contexte, l'I.A. agit avant tout comme révélateur critique: elle souligne, par contraste, ce qu'elle ne peut profondément éprouver.







Qu'est-ce que le réel ?

Le réel ne se limite pas à l'apparence. Il inclut les traces, les failles, les tensions, les absences et les mémoires qui traversent silencieusement notre perception.

Il surgit aussi dans cet écart fragile entre le monde visible et l'expérience intérieure.

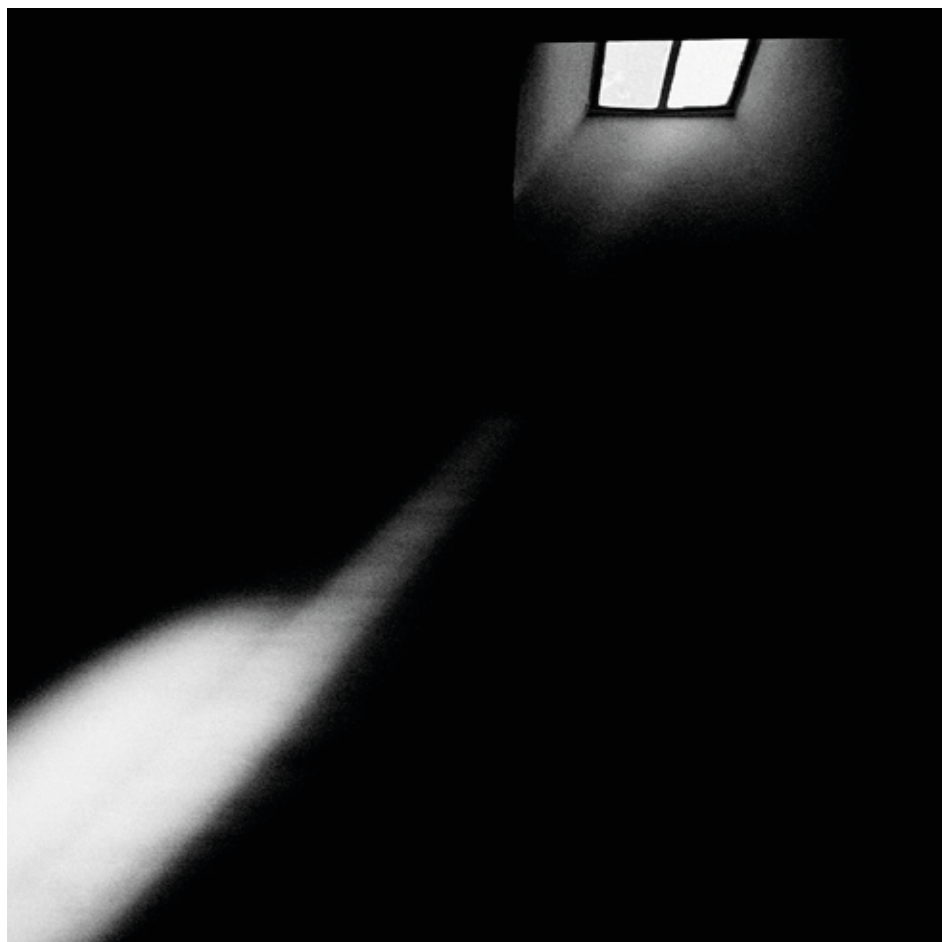
Photographier le réel consiste moins à enregistrer le monde qu'à s'approcher de ce qui l'habite intérieurement.

Dans mes images, je recherche toujours une vibration, un questionnement, parfois une forme d'incantation silencieuse.

L'I.A. peut représenter le monde, mais elle ne l'habite pas. Elle reproduit des formes sans éprouver la densité sensible du réel.

Une photographie authentique naît d'une tension intérieure, d'une vision véritablement incarnée.

Le réel, tel que je le conçois, est ce lieu fragile où le visible rencontre l'invisible.













SUIVRE L'ARTISTE
<https://www.nervalphotographe.fr>



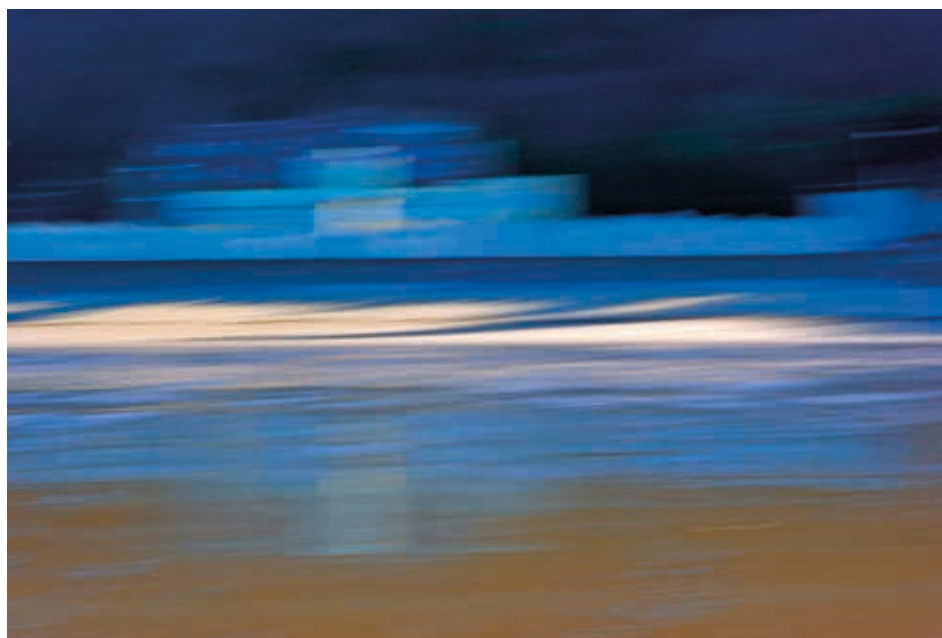
JÉRÔME PEREZ

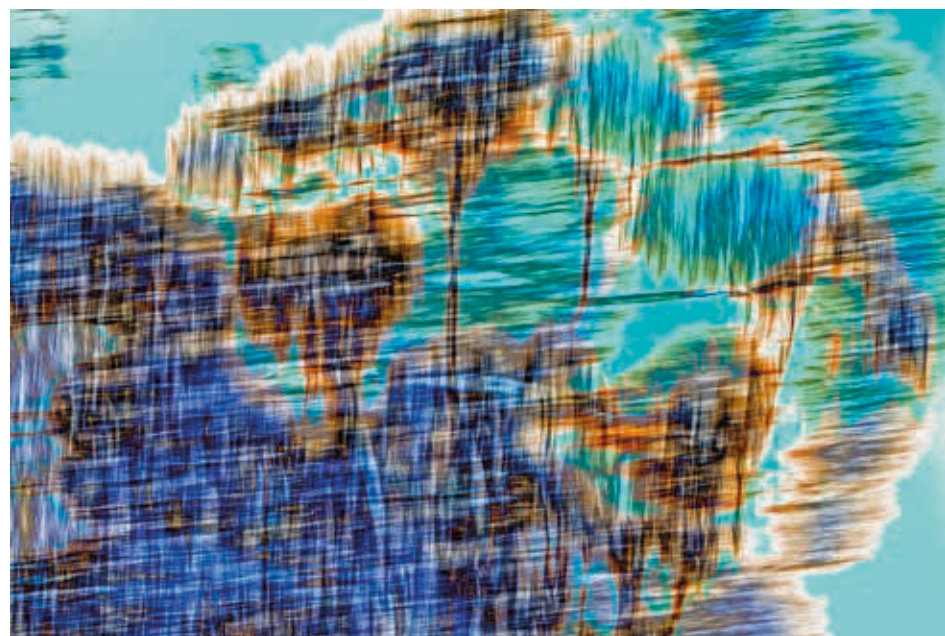
La photographie et le mouvement

La photographie est l'art plastique de la lumière. La constante de cette dernière est qu'elle est en perpétuel mouvement. Il n'est point de soleil ou d'ombre immobiles. Sur une Terre qui tourne autour de son axe à 1666 km/h, le mouvement est en nous et donc je ne peux m'en soustraire pour pratiquer mon art. Je n'aime pas l'expression arrêt sur image. Mes images ne sont pas des natures mortes ou still life.

Je vous propose un voyage chrono-thématique avec comme fil rouge le mouvement. Ce n'est pas une série homogène et cohérente, comme l'on dit dans le métier, plutôt une suite logique comme dirait un mathématicien, dont je reprends volontiers le concept d'abstraction. Je n'ai jamais dissocié mouvement et abstraction afin de créer des émotions vivantes et vibrantes. De nature optimiste, je suis un coloriste. L'un de mes tests pour valider une image est de la passer en noir et blanc !

La photo numéro 1 de mon catalogue raisonné est une représentation de la mer, ma voisine, avec un bougé intentionnel : Très simple pour débiter. À mon grand regret, c'est la photo que j'ai la plus vendue ! Ma dernière étude conjugue des peintures impermanentes avec des ciels argentiques. Ce grand écart trouve son explication en observant toutes les étapes intermédiaires. Voici donc mes photos repères, ces fragments datés de mon âme.





Que revendiquez-vous de la photographie ? Et de la peinture ?

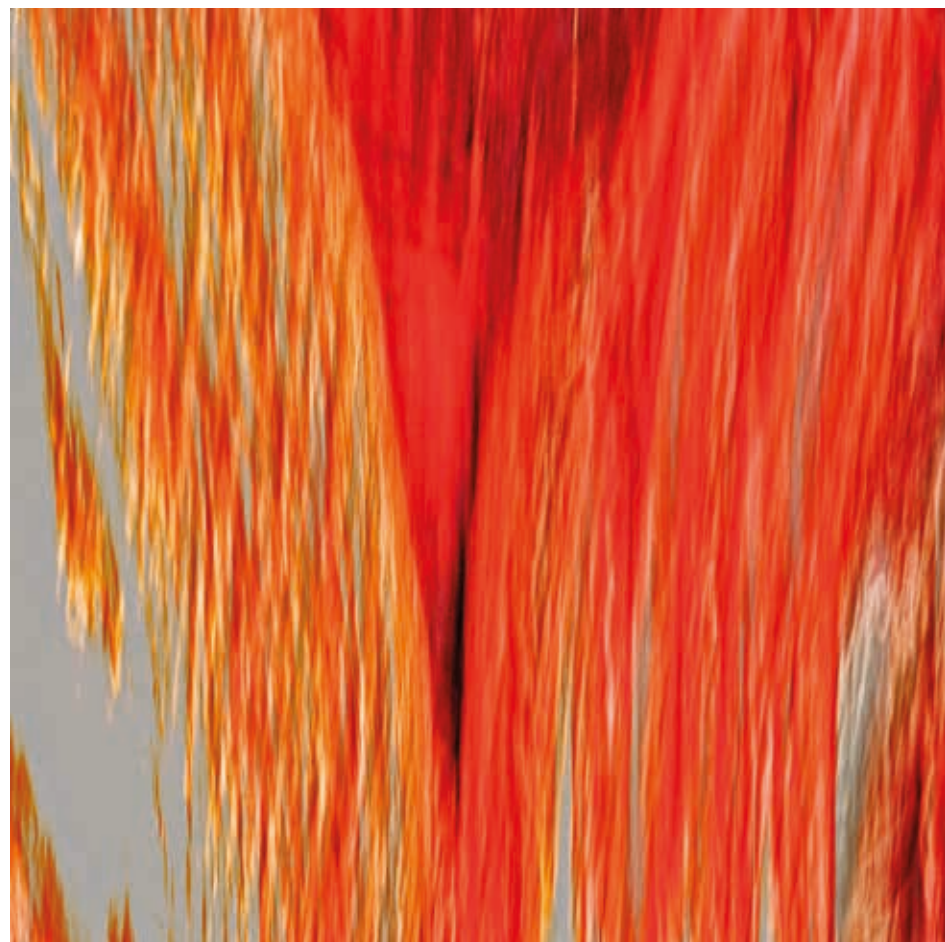
« Je suis photographe et je le reste » pourrait être mon slogan ! Culturellement, j'adore autant la photo que la peinture, et par extension les arts picturaux en général, avec une prédilection pour les représentations abstraites. La photo est mon moyen d'expression, avec lequel je me sens libéré des contraintes techniques. La peinture est source d'émotions et d'inspiration. Je préfère d'ailleurs raisonner en termes de peintre plutôt que de peinture car la personnalité m'intéresse plus que la production si j'ose ce raccourci. Naturellement, j'apprécie davantage l'image imprimée pour la photo ou le tableau en toile par rapport aux images projetées sur un écran, quelle que soit sa taille. Le but de ma création est in fine l'objet physique comme dans les disciplines plasticiennes classiques. Alors, selon ma perception, photo ou peinture, peu importe, je vais éprouver les mêmes sensations, celles qui rendent la vie heureuse !





Quels sont le ou les peintres qui vous ont guidé dans votre démarche ?

L'histoire a commencé par un débat familial au sujet de Nicolas de Staël, à Antibes, où réside une partie de ma famille. Je m'aperçus de mon inculture, décidais d'étudier ce peintre et ce fut une révélation. Chaque fois que j'y retourne, je passe devant sa dernière demeure et j'immortalise le célèbre Fort Carré. De fil en aiguille, j'ai montré un vif intérêt pour l'œuvre de Gerhard Richter qui m'a ouvert les portes des compositions impermanentes au racloir ainsi que pour Hans Hartung, antibois de 1974 à 1989. L'un de mes cousins était son assistant durant toute cette période. Echanger au sujet de son travail est naturellement passionnant et inspirant. Je citerais aussi David Reed pour son cinétisme. Parmi les peintres actuels, Rémy Hysbergue et Alex Kuznetsov sont géniaux. Tous sont des peintres du mouvement, peignant en mouvement. Bref, chacun d'eux façonne probablement mon inconscient, celui-là même qui se manifeste lors du processus si mystérieux de la création ! Au fait, mon vrai slogan est « lâcher prise & prise de vues »...





Comment définiriez-vous votre création ?

Ma création est purement émotionnelle et instinctive car mon processus ne me permet pas de revenir en arrière puis de corriger l'œuvre finale. Si je travaille à la prise de vue, c'est avec un appareil argentique et je double ou triple les expositions sur le même tronçon de négatif. Si je crée une peinture éphémère avec des pigments naturels que je photographie à chaque étape de son élaboration, je ne peux que déposer de la matière et jamais en ôter ! Je garde toujours en mémoire le rôle de la lumière sur la photo finale, surtout avec les peintures car je ne veux aucun aplatissement. Afin de me donner un point de départ, je note les couleurs, les formes sur un schéma et j'ai un souhait quant au résultat. Sur le terrain, les choses évoluent au rythme de ma capacité à progresser vers un sens, un équilibre, un aboutissement. Les mouvements sont synonymes d'inattendu. La difficulté consiste à harmoniser un ensemble à la fois conçu avec précision et avec élan ! Comme l'a dit un critique dont j'ai hélas oublié le nom, s'il y a du contenu, de la technique et du talent, cela commence à devenir intéressant. J'essaie de réunir les trois critères !





Que souhaitez-vous transmettre ?

Avec modestie, apporter une continuité entre la photographie et la peinture. Si les disciplines divergent quant aux outils, aux techniques, elles sont identiques pour le processus de création. Rien ne différencie le cerveau d'un peintre de celui d'un photographe, et pourtant dans les expositions d'art contemporain, rares sont les occasions de marier les deux univers. Il y a des a priori qui tombent pourtant très vite. Il suffit d'un bref échange entre les deux mondes pour que les différences s'estompent. J'ai de nombreux amis peintres avec qui nous partageons nos inspirations et même nos techniques, pour dire que la différence est vraiment ténue. De concert, photographie et peinture sont des orchestres à bonheur. Je souhaite transmettre de la joie, de l'optimisme, du plaisir.

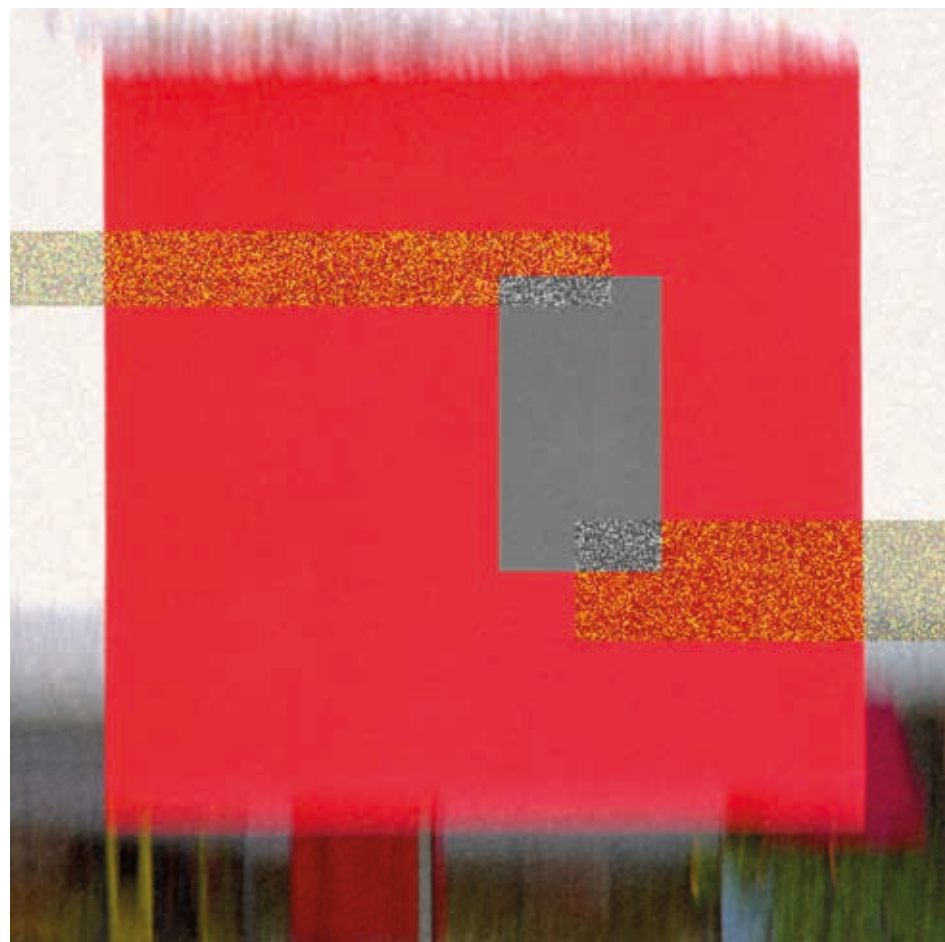












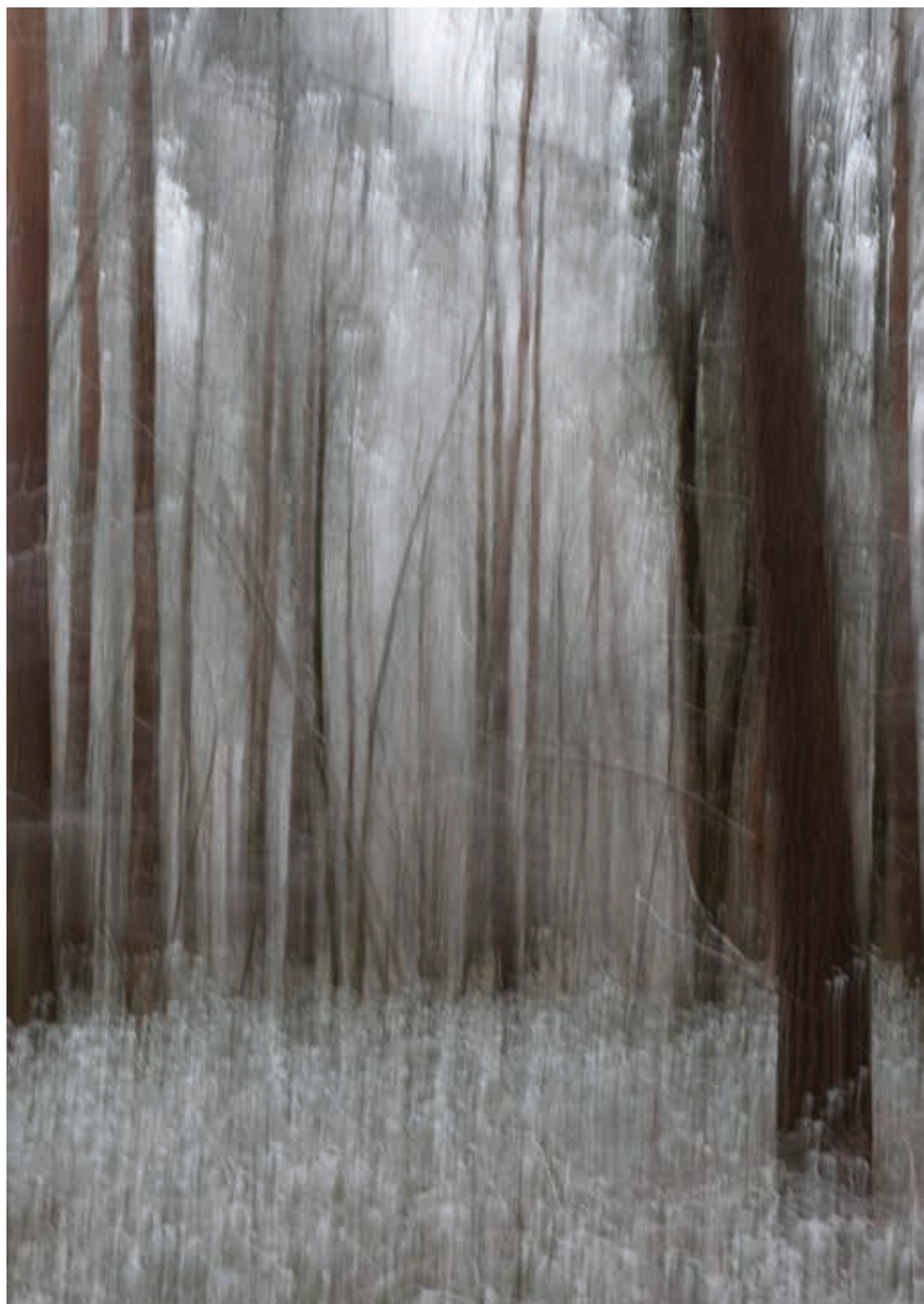


SUIVRE L'ARTISTE
<https://www.jeromeperez.com>

Mal de Terre

KASPER PAROT

Que sais-tu de la terre?...
Je sais qu'elle est basse,
qu'elle englue mes talons,
s'infiltré jusqu'aux derniers recoins de mes ongles
rampe dans mes écorchures,
se mêle à mon sang, ma salive à la commissure de mes lèvres
et tatoue mon front baigné de sueur.
Je sais qu'elle grignote doucement le cadavre de mon chien
dont l'amour fossile me protège.
Elle est la muselière intégrale
de son corps autrefois bondissant...
Et là, au-dessus, tout pousse mieux...



DIDIER THOMAS

Paysages en mouvement

Que cherchez-vous à saisir lors de la prise de vue ?

Alain Fleicher a déclaré dans l'épisode de Contacts qui lui était consacré : « tout se joue à la prise de vue, c'est l'appareil photo qui voit tout »

Cette approche de la prise de vue est devenue pour moi comme une sorte de mantra. C'est cette volonté de capter quelque chose que l'œil ne voit pas mais que l'appareil photo enregistre pendant la durée d'exposition qui m'intéresse.

Le temps de pose long permet d'enregistrer dans la mémoire de l'appareil des éléments qui vont composer une image particulière. De même, la double exposition me permet de créer un paysage autre.

Mais avant tout, je cherche à créer une émotion. Pour moi, une bonne photo doit d'abord mémoriser et j'espère que mes images susciteront aussi une émotion chez celle ou celui qui les regardera.

Est-ce le temps ou un paysage qui est donné à lire ?

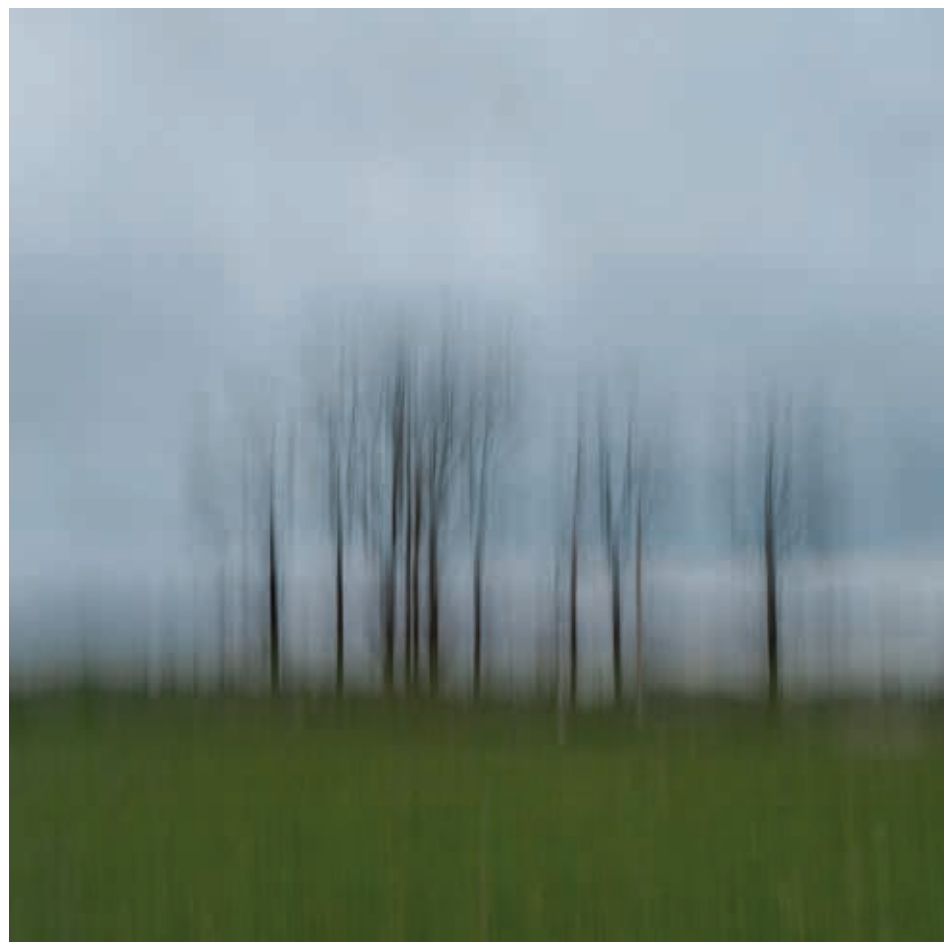
Le temps est un élément important qui oriente mon travail photographique en général, mais il est vrai que dans cette série, il est moins présent, hormis le temps de pose qui caractérise les images en mouvement. C'est plutôt le paysage qui est l'élément prépondérant de ces images. Le passage du temps qui était présent au début de mon travail s'est effacé au fur et à mesure que j'avais dans la construction de cette série.

Pourquoi avoir choisi la nature pour décor ?

Tout d'abord, je ne dirais pas que la nature est le décor mais qu'elle est le sujet. Ainsi, la nature en tant que sujet est toujours disponible. Elle est à portée d'objectif et toujours intéressante à photographier, quelle que soit l'heure ou la saison.

Quand je photographie la nature, je ne cherche pas forcément à traduire une sensibilité écologique qui est pourtant une préoccupation majeure pour moi, mais je cherche à écouter et capter ce que le sujet photographié a à me dire. La sensation que va provoquer telle ou telle image pourra, je l'espère, renforcer notre attention à cette nature, à cette terre qui nous nourrit.



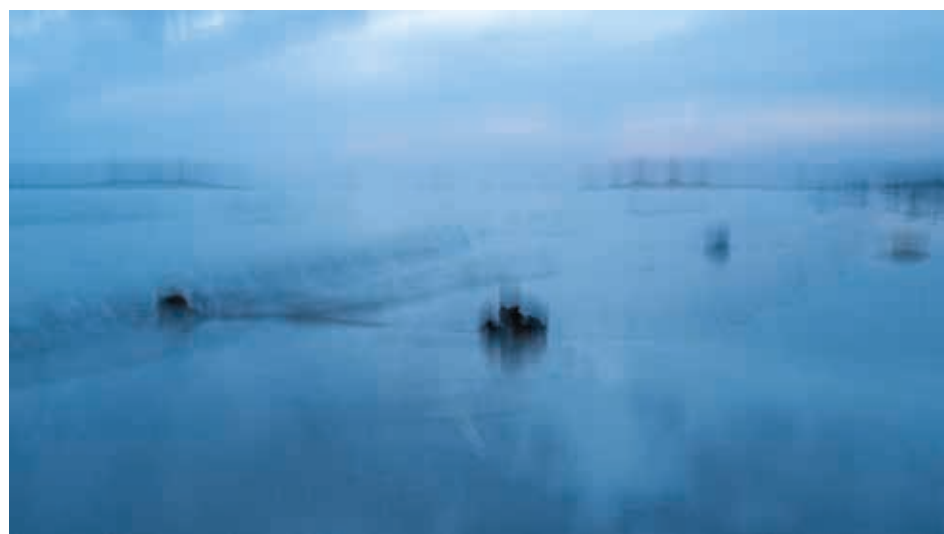


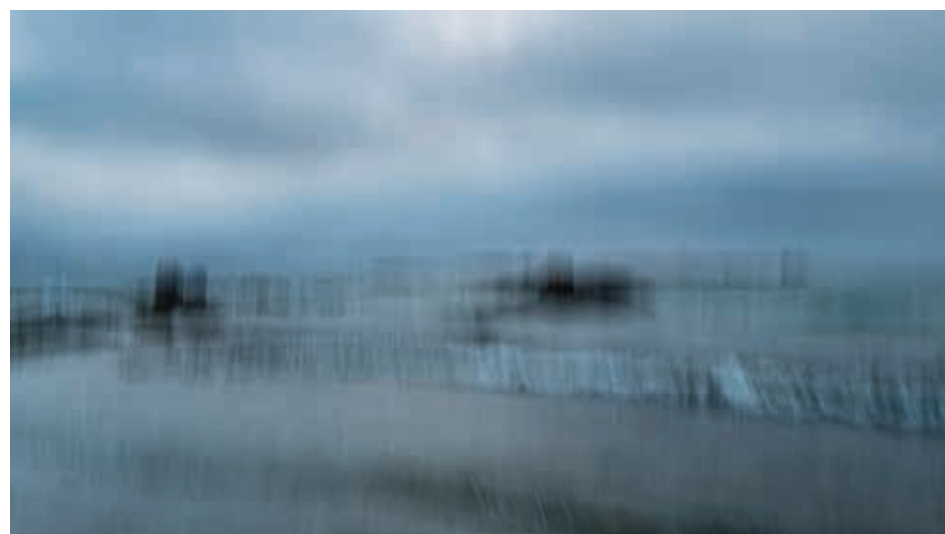














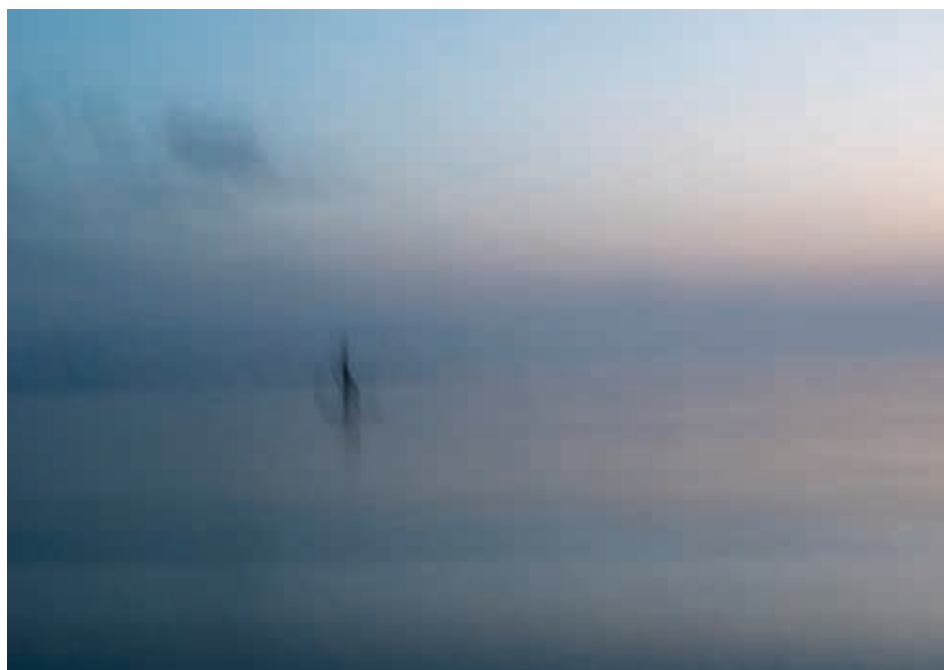
Comment vous est venue l'idée de cette série ?

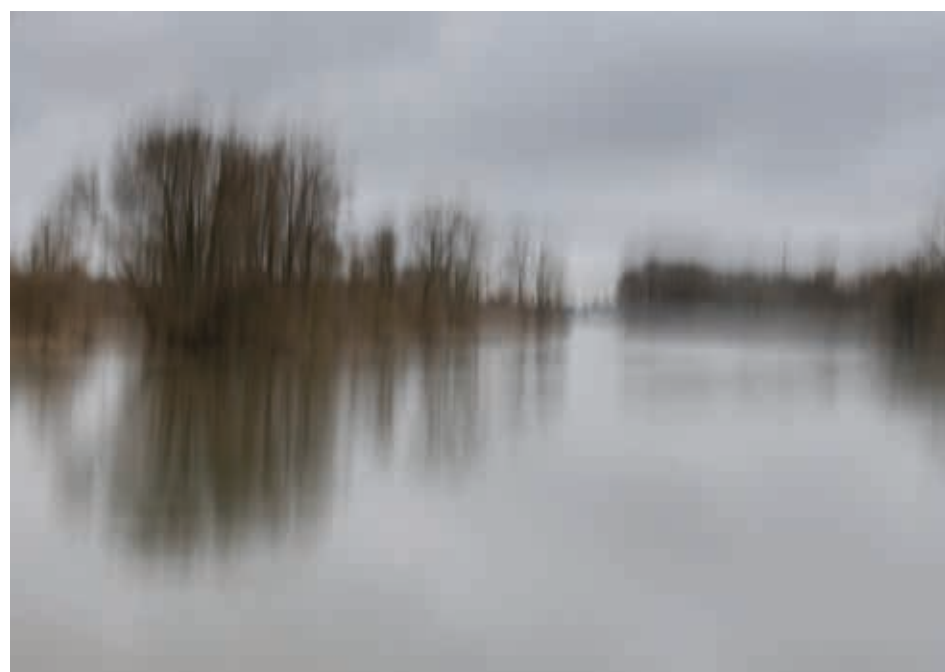
C'est grâce à un travail sur le thème « apparition - disparition » réalisé dans le cadre d'une formation que j'ai découvert l'intérêt et la richesse du temps de pose long, formation dans laquelle j'ai aussi connu le travail d'Alain Fleicher précédemment cité. J'ai trouvé qu'un temps de pose de 1/8s conjugué à un mouvement de l'appareil photo offrait une vision intéressante des sujets photographiés, en particulier les arbres qui ont été mes premiers sujets photographiés.

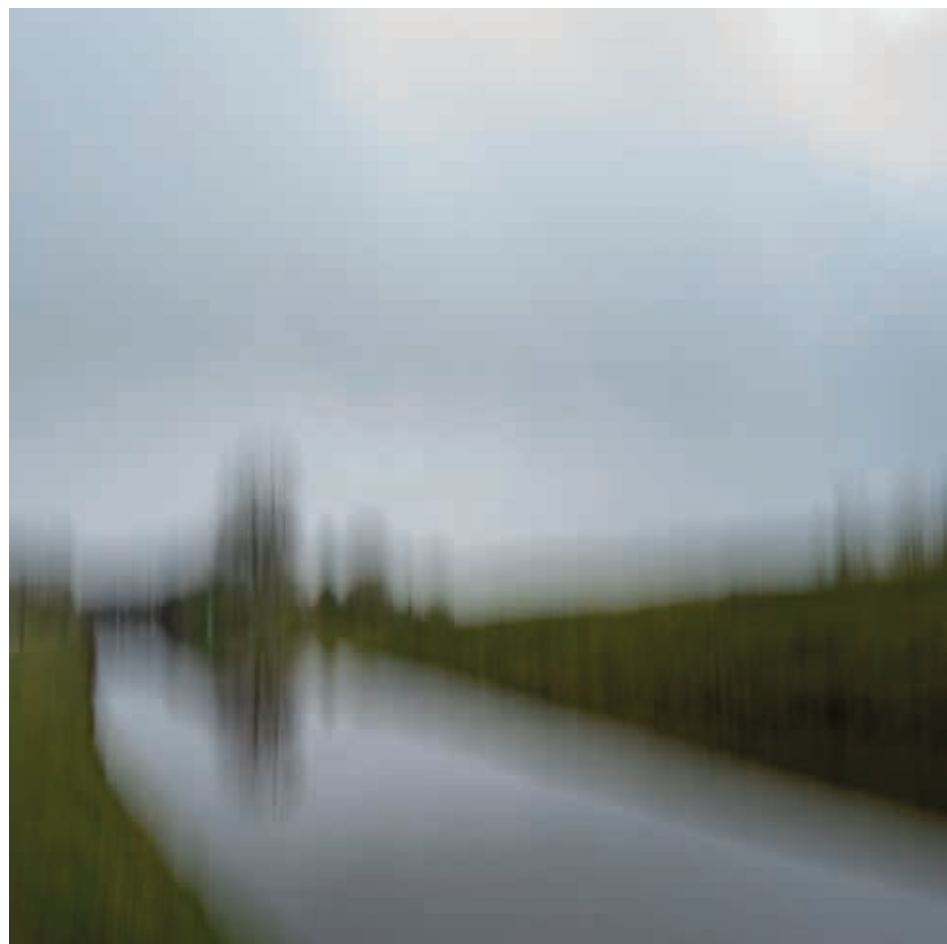
Mais au-delà des différentes techniques de prise de vue que j'ai explorées, ce sont les images produites qui m'ont guidé dans la construction de cette série et des différents chapitres qui la composent.

Ce travail peut-il s'apparenter à la peinture abstraite ? Est-ce volontaire ?

Je vous remercie d'aborder cette question de l'approche picturale dans mes images car c'est ce que j'aimerais suggérer dans ce travail ! Et si l'abstraction peut s'apparenter à une représentation non réaliste de ce qui est devant mon objectif au moment où je déclenche, alors oui, j'essaie d'inscrire cette série dans une forme de représentation picturale abstraite !













SUIVRE L'ARTISTE
<https://photoms45.com/>

Olga Kosheleva, une créative libre

SOPHIE VERCHÈRE

Olga Kosheleva a quitté récemment son atelier en plein 4ème arrondissement parisien, pour un autre à 25 minutes du centre parisien. Ce n'était pas un choix de quitter une vue plongeante sur la Seine avec la tête dans les nuages mais finalement, à Maisons Laffite, elle a toujours le ciel en fond d'écran et une ambiance plus calme qui n'est pas pour lui déplaire. Dans ce lieu très lumineux, elle a recréé son territoire d'expression et transporté ses bonnes ondes. Un laboratoire créatif où s'échappaient des toiles, des créations, des explorations. Olga Kosheleva est née à Kiev. L'année de la catastrophe nucléaire Tchernobyl. Ce qui aura une influence sur son travail. Un diplôme d'économie en poche, elle intègre une agence de publicité et consacre son temps libre à la peinture qu'elle a commencé vers 20 ans. Pas un hobby, une nécessité. Vite repérée dans le quartier des arts de Kiev, elle est invitée à exposer. Son trait, sa palette chromatique, son imaginaire séduisent. Environ vingt-cinq ventes en très peu de temps. Il n'en fallait pas davantage pour qu'elle lâche son job et reprenne des études de peinture.

Respirations pour l'inspiration

Pour nourrir sa création, elle va sillonner le monde. D'Afrique, où elle vivra quelques temps dans une tribu Massaï, au Kenya, à l'Amérique latine et en Asie, sa curiosité n'est jamais en pause. Elle revient de ses périples avec une vision encore plus précise de l'impact humain sur l'environnement, de la planète en danger et de la nécessité de prendre soin de l'autre. L'utopie face à la dystopie ? Pas pour elle. L'art a le pouvoir de changer le monde.

Olga a posé définitivement ses valises en France en 2022 au déclenchement de la guerre. Elle s'émerveille de tout et sa nature positive ne risque pas de freiner son enthousiasme chevillé au corps.





Si ses débuts sont concentrés sur la peinture à l'huile et à l'acrylique, elle découvre rapidement la sculpture avec cette volonté de « transformer l'ordinaire en extraordinaire ». Trouver des objets destinés au rebut pour leur redonner une seconde vie.

Fan de lunettes de soleil, elle surdimensionne cet accessoire, jusqu'à 2 m de haut, pour apporter sa vision différente du monde. Passer du réel à l'illusion. Admirative d'Andy Warhol, elle aime à penser qu'il aurait porté ses lunettes

Dans ces yeux-là, on voyage en trois dimensions dans ses réflexions sur les catastrophes et les douleurs de la planète. De façon ludique et joyeuse.

Dès son arrivée à Paris, ses œuvres sont présentées dans des collectifs. Une continuité logique pour celle qui a déjà exposé en Italie, au Canada, aux États-Unis, à Monaco et rejoint des collections privées en Europe et aux États-Unis. Quelques prix viennent couronner les créations de cette presque quarantenaire : En 2017, le prix de la Biennale de Belvedere di San Leucio en Italie et celui de Leonardo da Vinci à Florence en 2018.

L'Art heureux

Olga voit de la poésie partout. Elle aime explorer toutes les matières pour en faire naître une œuvre. Ici, elle scie une planche de bois pour en faire un nuage, là elle le cerne, délicatement écrit au pinceau, d'une phrase poétique qui lui est venue lors de ses déambulations parisiennes à roller. Elle bouge beaucoup, tout le temps. À Paris pour prendre le pouls de la ville, en Normandie pour prendre celui de la campagne, en Bretagne pour prendre celui de la mer. Cette expression l'amuse et lui permet de rencontrer les gens, d'échanger. Sa série en cours est infusée de rencontrer les gens, d'échanger.



Sa série en cours est infusée de son récent périple en Australie et en Tasmanie (entre ses deux ateliers). Depuis son retour, elle ne quitte plus ses pinceaux pour poser toutes les conversations avec cette nature faite de contrastes.

Un art éclectique qui fait mouche et que les collectionneurs d'Olga ont bien compris.

SUIVRE L'ARTISTE

www.olgakosheleva.com



ALAN CAT

Spectral Bullet

Comment vous est venue l'idée de la série « Spectral Bullet » ?

J'ai assisté à une conférence sur le thème du nu dans l'histoire de la photographie, depuis les débuts (première photo permanente, réussie et connue réalisée en 1826/1827 par Nicéphore Niépce), jusqu'aux années 1970.

L'historienne de l'art qui intervenait a mentionné et montré la permanence de ce thème pratiqué par les premiers photographes dès le milieu du 19ème siècle, dans la continuité des artistes peintres et sculpteurs.

Elle a notamment évoqué les travaux d'Étienne-Jules MAREY (1830-1904), médecin, scientifique, professeur au Collège de France, membre de l'Académie des sciences et de l'Académie de médecine, qui a utilisé la photographie comme moyen d'avancer dans ces études et recherches.

Introduction à sa conférence au Conservatoire National des Arts et Métiers (29 janvier 1899) : « La Chronophotographie, c'est l'application de la photographie instantanée à l'étude du mouvement ; elle permet à l'œil humain d'en voir les phases qu'il ne pouvait percevoir directement ; et elle conduit encore à opérer la reconstitution du mouvement qu'elle a d'abord décomposé. »

Concrètement, dans son laboratoire de physiologie, EJ MAREY photographiait principalement des hommes, quasiment nus (peau claire), en mouvement, sur un fond noir, avec des appareils spéciaux permettant plusieurs expositions successives.

Mon projet « Spectral Bullet » est une appropriation personnelle et contemporaine de la chronophotographie, revisitée avec les moyens techniques actuels.

Quelles sont les techniques mises en œuvre pour obtenir ce rendu photographique ?

En quelques mots, le procédé de prises de vues est le suivant :

- un studio sans aucune source de lumière parasite
- un fond noir
- une pose longue de 4 à 8 secondes
- un flash électronique en mode « multiflash »

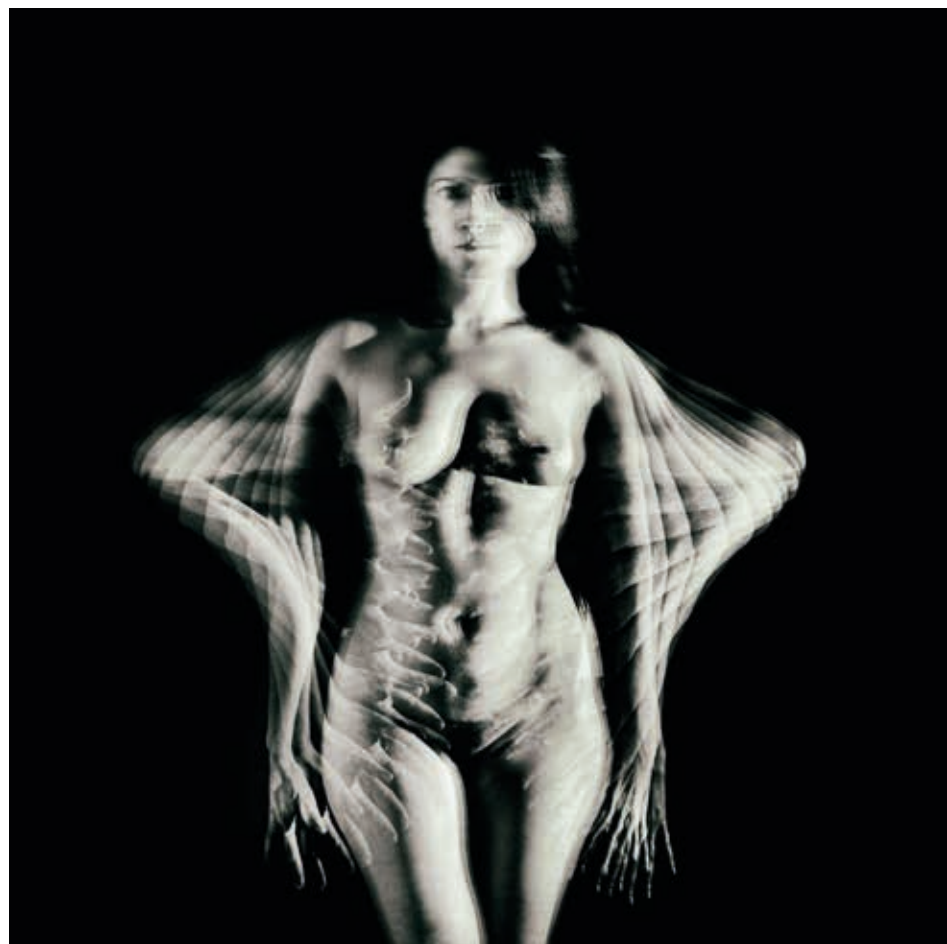
Les mouvements sont convenus et répétés minutieusement avant les prises de vues : vitesse d'exécution, amplitude, occupation du cadre.

Les paramètres techniques sont nombreux, car en plus du triangle d'exposition habituel, se rajoutent la puissance des éclairs du flash, leur nombre et leur fréquence.

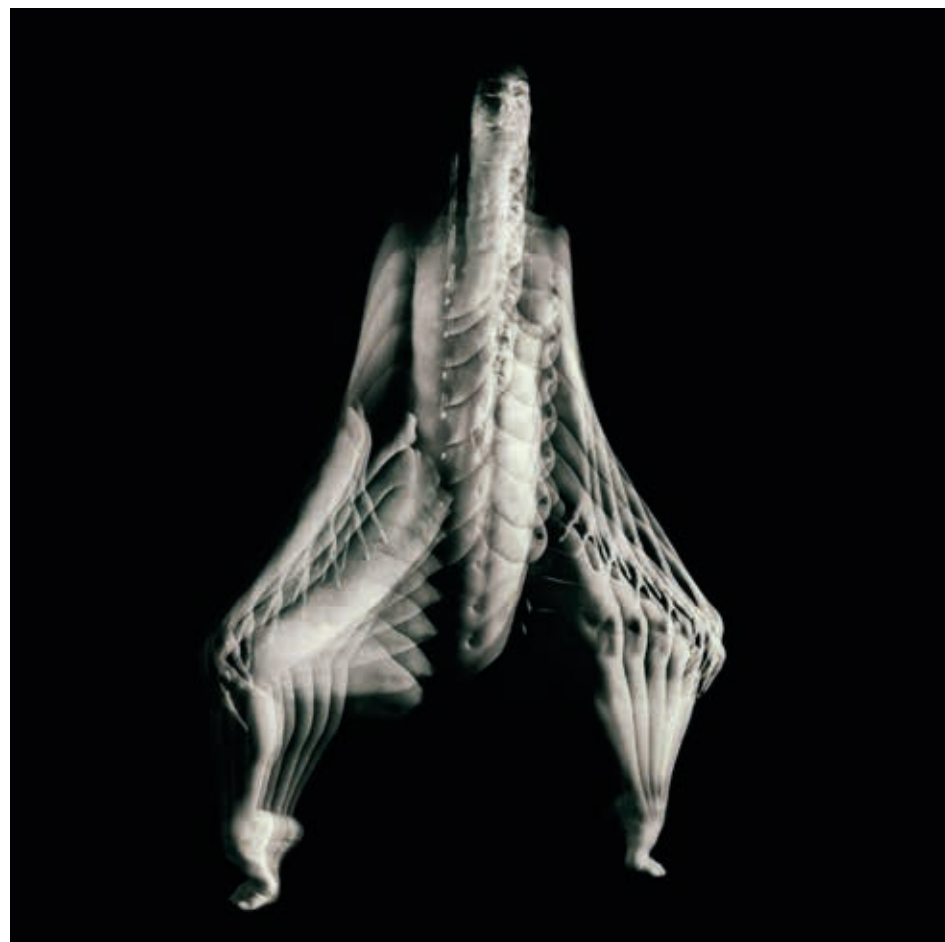
C'est un projet qui a demandé beaucoup d'expérimentations avant la mise au point du procédé, chaque prise de vue étant une expérience particulière, son résultat étant souvent aléatoire, surprenant, magique.

La postproduction est destinée à équilibrer les écarts d'expositions, à convertir les photos en monochrome avec un grain « argentique » marqué, dans un format carré, références techniques aux débuts de la photographie.









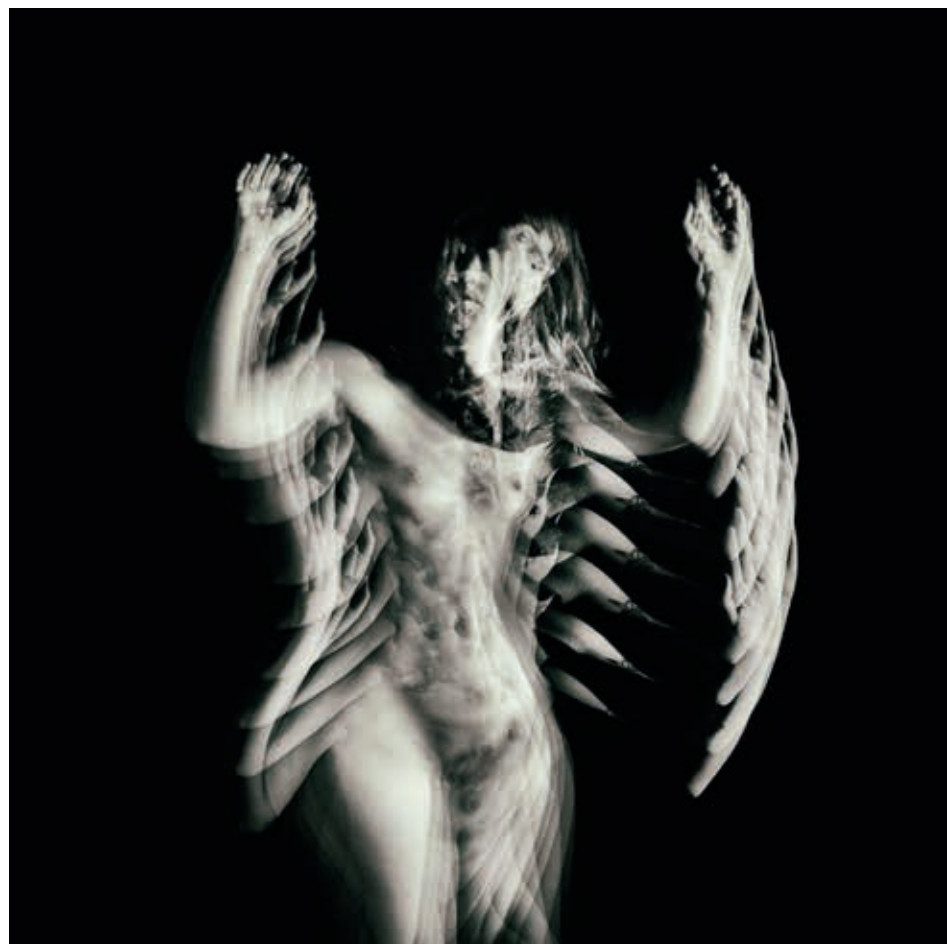
Que souhaitez-vous transmettre par le biais de cette série ?

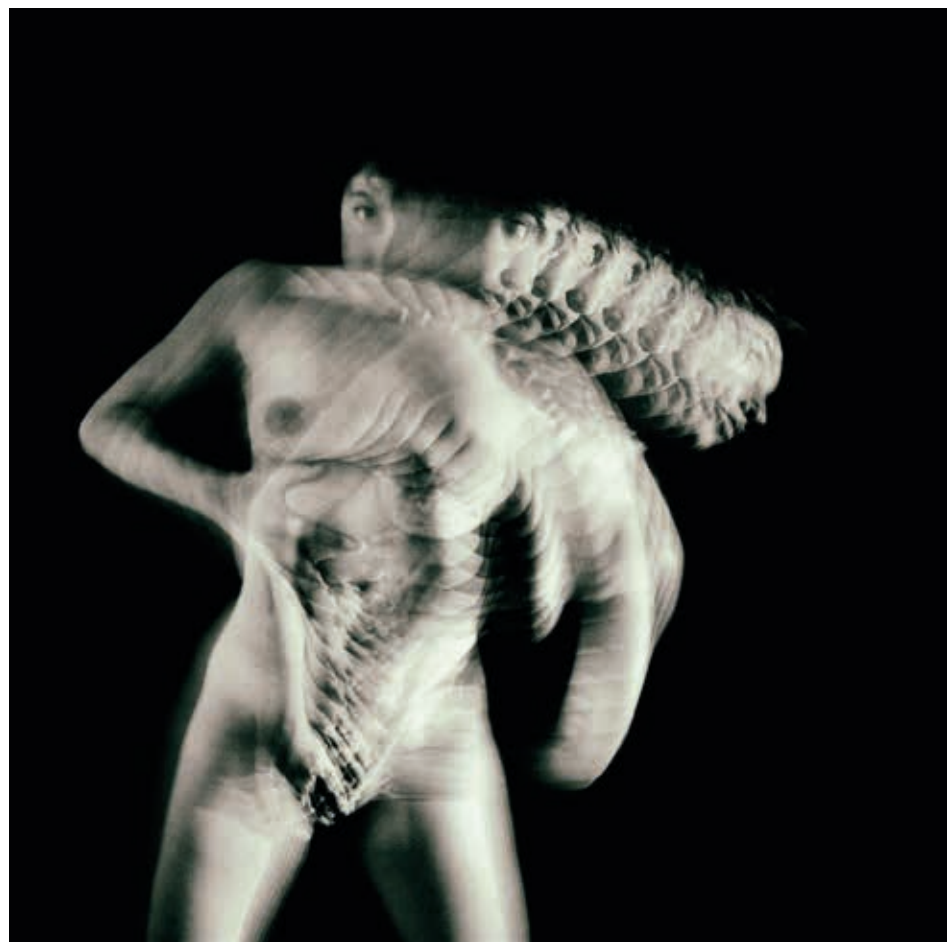
Au-delà de la référence à l'histoire de la photographie et de l'hommage à l'inventivité de ses pionniers, j'ai cherché à produire des images inattendues, fantastiques, oniriques, merveilleuses, c'est-à-dire des images surréalistes. Dans ce ballet décomposé, saccadé, ces spectres tourbillonnent autour d'axes invisibles, se déplacent sur des lignes fictives dans une variation du corps, une turbulence des gestes. J'ai aussi cherché à montrer des êtres qui dévoilent leur intériorité, qui luttent contre leur disparition, qui cèdent à une transmutation surréaliste.

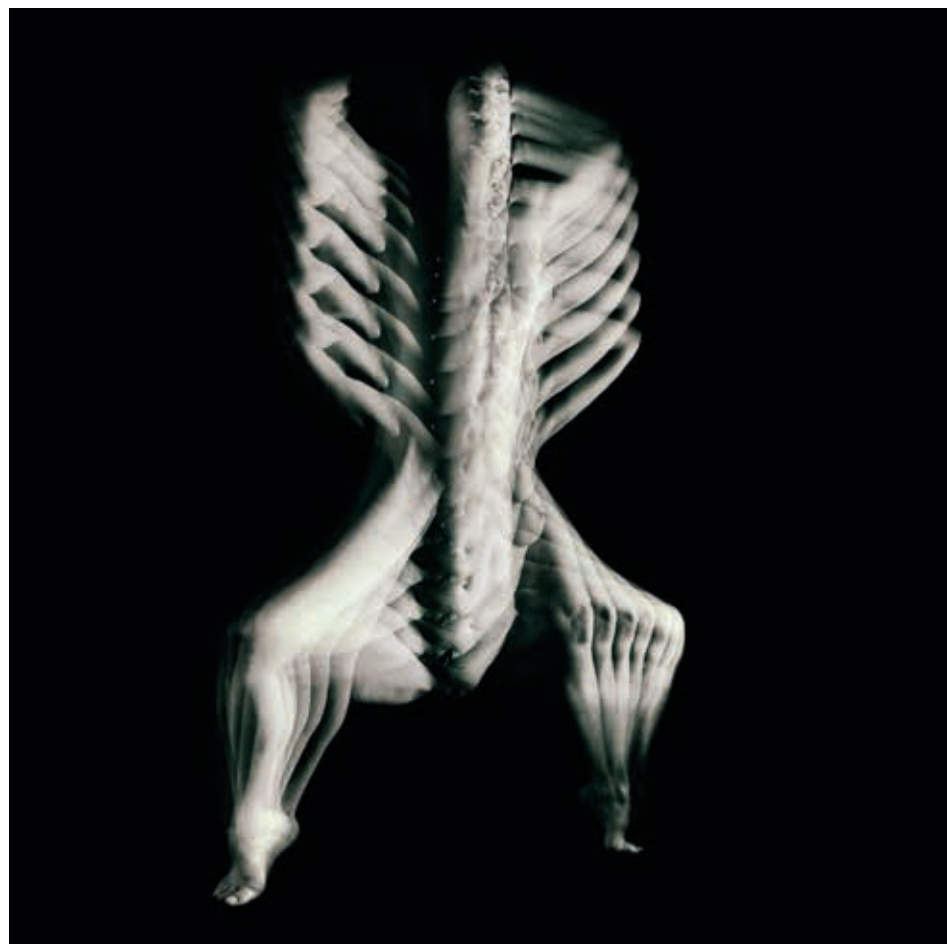
Pour Gérard EDELMAN, neurobiologiste, « chaque acte de perception est un acte de création ».

Dans cet espace-temps déplié, dupliqué, fragmenté, peuplé de créatures aux apparences troubles et de fantasmagoriques paréidolies, le spectateur de Spectral Bullet est invité à reconstruire, à son tour, les apparences, au gré de sa propre perception, de chercher et créer sa propre réalité.











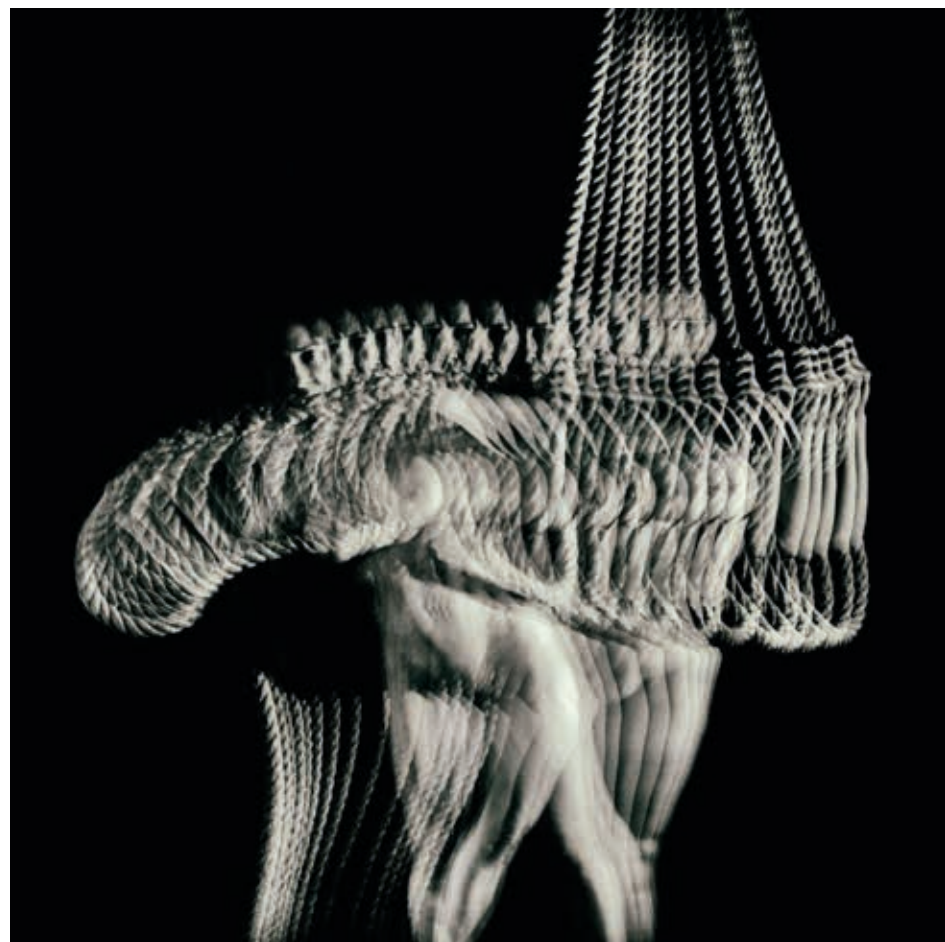












SUIVRE L'ARTISTE
<https://alancat.net>

VOUS SOUHAITEZ PROPOSER UNE
CONTRIBUTION AU PROCHAIN NUMÉRO ?
ENVOYEZ-LÀ À :

redaction@corridorelephant.com

NOUS REVENONS VERS VOUS APRÈS AVOIR
PRIS CONNAISSANCE DE VOTRE DOSSIER.

