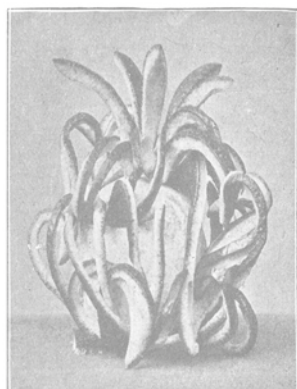




JEU

DE

PAUME



DOSSIER DOCUMENTAIRE

Fata Morgana

Festival

Exposition, performance, film

22.03 - 22.05.2022

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Julia Prado Garcia

chargée des réservations et du suivi des relations visiteurs
01 47 03 12 41 ou 07 49 79 03 56
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires,
partenariats et formations
01 47 03 04 95 ou 07 49 93 61 04
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Marguerite Demoëte

conférencière et formatrice
margueritedemoete@jeudepaume.org

Céline Lourd

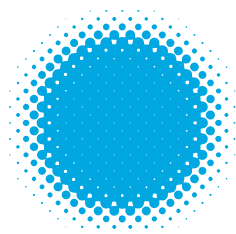
professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation du festival et parcours de l'exposition	8
	Artistes exposé·e·s et notices d'œuvres	10
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	17
	<i>Fata morgana</i> , photométéores et mirages	19
	Vision, regards et signes	21
	Images, reflets et réflexions	24
C	PISTES DE TRAVAIL	29
	Images et mirages	30
	Observations et apparitions	30
	Dispositifs de vision et corps	31
	Énigmes et regardeurs	33
	Renvois et échos	36
	Répliques et déplacements	36
	Reproductions et présentations	37
	Archives et collections	39
	Procédés et matérialités	41
	Matières et supports	41
	Langages et codes	44
D	ÉVÉNEMENTS	46





Katinka Bock
The Cousins (Jason),
[Les Cousins (Jason)]
2019

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer avec le public les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 22 mars 2022, 18h30 - 20h
visite de l'exposition « Fata Morgana »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription ici : <https://jeudepaume.org/evenement/rencontres-enseignants-fata-morgana/>

mardi 29 mars 2022, 18h - 20h
visite de l'exposition « Fata Morgana »
- réservée aux enseignants partenaires
- sur inscription par mail : enseignants@jeudepaume.org

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

- tarifs :
Visites conférences
Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*
Pour une classe en demi-groupes : 120 €, tarif réduit 80 €*
Visites libres
Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville
- durée : 1h30
- sur réservation : au 01 47 03 12 41 ou 07 49 79 03 56
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2021-2022 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants : www.jeudepaume.org

→ Dernier(s) mardi(s) du mois mardis 29 mars et 26 avril 2022, de 11h à 21h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

Le Jeu de Paume lance un nouveau programme d'activités dédiées aux enfants et aux familles : visites contées et visites projections, ateliers de création pour les 3-6 ans et les 7-11 ans.

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à ses expositions et à ses activités. Il a pour mission d'accueillir les publics les plus fragilisés ou éloignés de la culture et d'accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les images.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 29 mars 2022, 14h - 16h
visite de l'exposition « Fata Morgana »
- sur inscription par mail : actionsociale@jeudepaume.org

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume s'attache à être un lieu de rencontres, de découvertes et d'échanges. Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteur individuel ou en groupe.
- sur réservation : actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org
Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : www.jeudepaume.org



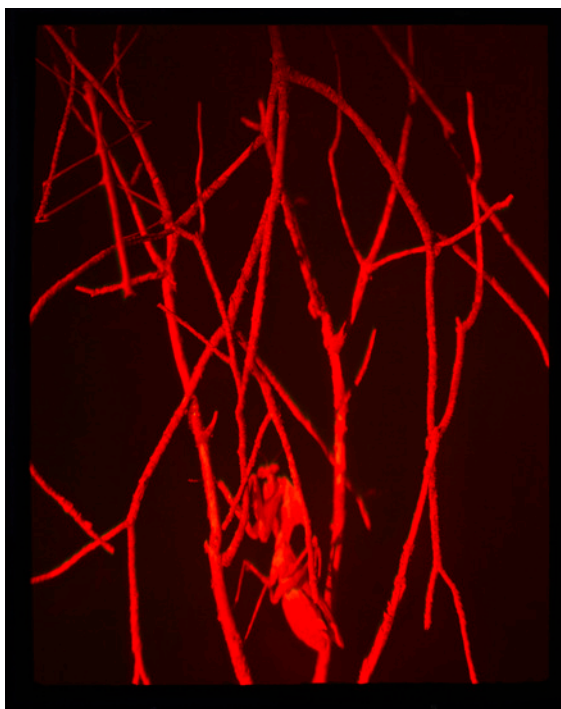
1. **Lenio Kaklea**
Analphabète
 2017-2021



2. **Rachel Harrison**
Sans titre (série Perth Amboy)
 2001

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

3. **Daniel Steegmann Mangrané**
Hologram (Thicket) [Hologramme (Buisson)]
2021



« Dans ses *Harmonies de la nature* paru en 1815, l'écrivain Bernardin de Saint-Pierre, précurseur du romantisme, rapporte une aventure survenue à son ami Joseph Vernet dans la campagne italienne : apercevant un jour à l'horizon "la forme d'une ville renversée", le peintre s'empresse d'en faire une esquisse avant de se diriger vers les montagnes au-dessus desquelles cette vision s'était formée, "mais quelle fut sa surprise de trouver à sept lieues de là la ville dont il avait vu le spectre dans les cieux, et dont il avait le dessin dans son portefeuille !" En faisant se succéder en une phrase illusion optique et réalité physique, vision, vue et représentation, monde céleste et monde terrestre, image immatérielle et image dessinée, l'anecdote rassemble en un saisissant raccourci nombre des interrogations posées par "Fata Morgana" autour des ruses du voir.

La question "qu'est-ce que voir ?" est au cœur de la première édition du festival du Jeu de Paume, manifestation dédiée à la scène contemporaine et appelée à entrer régulièrement dans notre programmation. Elle pourrait relever de l'évidence pour ce lieu consacré à la notion aussi riche qu'insaisissable d'image. Pourtant, il revient à la commissaire Béatrice Gross et à la conseillère artistique Katinka Bock d'avoir proposé cette piste et su l'emprunter, avec imagination et subtilité, en se gardant d'une démarche illustrative ou trop didactique mais laissant au contraire les œuvres les conduire et les séduire. L'ensemble ne prétend à aucune exhaustivité mais entend davantage proposer un parcours, une expérience qui soit exposition et événement, puisqu'aux œuvres montrées en salle s'ajouteront, au long des semaines, performances, lectures, projections, podcasts renouvelant et amplifiant la visite. »

Quentin Bajac, « Avant-propos », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 5.

Présentation du festival et parcours de l'exposition

Niveau 0



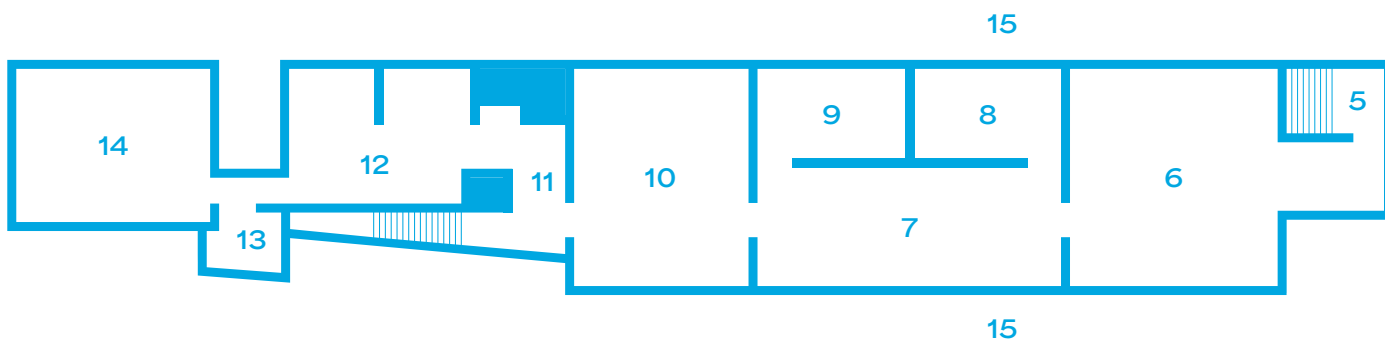
1
Rachel Harrison
Christine Rebet

2
Nina Beier
Antoine Catala
June Crespo
Marina Gadonneix
Euridice Zaituna Kala
Raphaël Lecoquierre
Jochen Lempert
B. Ingrid Olson
Daniel Steegmann
Mangrané

3
Béatrice Balcou
Antoine Catala
Ilanit Illouz
Raphaël Lecoquierre
Constance Nouvel

4
Ellie Ga

Niveau 1



5
Katinka Bock

6
Béatrice Balcou
Marina Gadonneix
Ilanit Illouz
Ann Veronica Janssens
Özgür Kar
Tala Madani
Diane Severin Nguyen

7
Béatrice Balcou
Julien Bismuth
June Crespo
Constance Nouvel
B. Ingrid Olson

8
David Levine

9
Stéphanie Solinas

10
Euridice Zaituna Kala
Jochen Lempert
Constance Nouvel

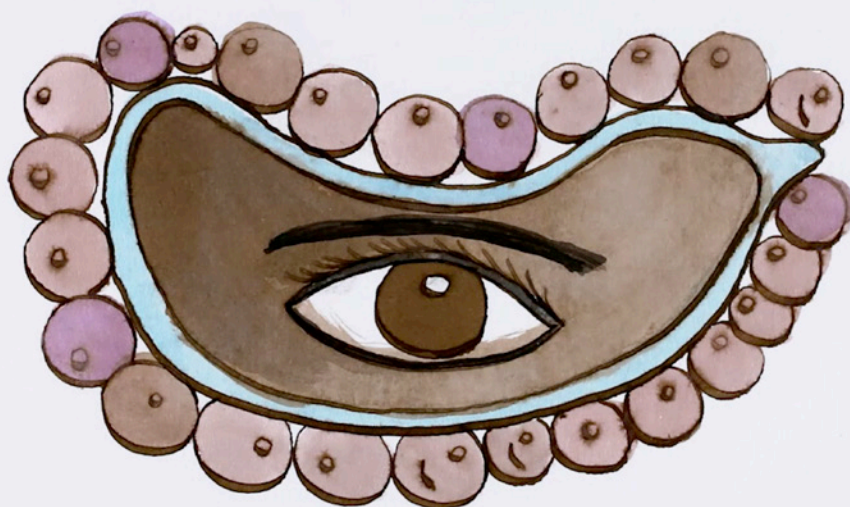
11
Rachel Harrison
Özgür Kar

12
Daniel Steegmann
Mangrané

13
Sébastien Roux

14
Julien Bismuth
Jason Dodge
Daniel Steegmann
Mangrané

15
[Extérieur]
Jason Dodge
Lenio Kaklea
Batia Suter



4. Christine Rebet
Otolithe
2021

À travers une part importante d'œuvres produites pour l'occasion, le festival du Jeu de Paume entend donner une pleine visibilité à des artistes rarement montrés en France et en Europe et qui ont la particularité d'explorer les multiples dimensions et formes de l'image. Première de ce rendez-vous associant exposition, spectacles vivants et événements culturels, « Fata Morgana » déploie une réflexion critique et poétique sur les modalités d'apparition du visible, souvent plus inconstantes et ambiguës qu'il n'y paraît. Le titre de cette édition inaugurale fait référence au phénomène optique exceptionnel de la *fata morgana*, provoqué par la combinaison de mirages à la surface de la mer ou de l'océan : la réfraction de la lumière à travers l'atmosphère fait émerger en suspension, au-dessus de la ligne d'horizon, les reflets déformés de bateaux, de maisons, de villes entières ou encore de lignes de côte. C'est depuis le ^{xvi}^e ou le ^{xvii}^e siècle, dit-on, que la manifestation répond, dans plusieurs pays d'Europe, au nom italien de la fée Morgane. Selon la légende, l'enchanteresse aurait le pouvoir de commander aux vents et de faire flotter son château dans les airs. Aux confins du merveilleux, entre prodige et hallucination, la *fata morgana* est longtemps demeurée un défi pour l'entendement. S'il s'explique désormais tout à fait, le photométéore continue d'offrir, à qui a la chance d'en être témoin, un spectacle singulier de l'instabilité des formes du monde.

L'expérience de la *fata morgana*, rare et éphémère, captivante et déroutante, est adoptée ici comme métaphore de la relation entre image, réalité sensible et perception, dont chaque surgissement est l'occasion d'un apprentissage renouvelé du regard. La quête de sens déclenchée par le spectacle de l'illusion naturelle rappelle celle que propose l'œuvre d'art, donnée ici et maintenant et pourtant située aussi toujours ailleurs. Plus qu'un thème ou un mouvement, c'est ainsi une certaine qualité d'attention au monde sensible, entre émerveillement et décryptage, que propose l'exposition pluridisciplinaire du festival en rassemblant photographies, films et installations aux côtés de sculptures, performances et pièces sonores. Dans ce phénomène de mirage s'ancre également la méthode d'élaboration artistique, chaque nouvelle étape se faisant présage de la suivante : un premier accrochage éphémère a eu lieu au printemps 2021, prélude à des performances de préfiguration lors de la Nuit blanche de l'automne, ou encore au podcast dont un nouvel épisode est publié chaque mois - d'octobre 2021 à mars 2022 - pour permettre de découvrir l'avancement et les coulisses du projet. De sorte que « Fata Morgana » donne à voir le processus de sa propre réalisation.

Commissariat : Béatrice Gross
Conseil artistique : Katinka Bock

Béatrice Balcou, Nina Beier, Julien Bismuth,
 Antoine Catala, June Crespo, Jason Dodge, Ellie Ga,
 Marina Gadonneix, Rachel Harrison, Ilanit Illouz, Ann Veronica Janssens,
 Euridice Zaituna Kala, Lenio Kaklea, Özgür Kar,
 Raphaël Lecoquierre, Jochen Lempert, David Levine, Tala Madani,
 Diane Severin Nguyen, Constance Nouvel, B. Ingrid Olson, Christine Rebet,
 Sébastien Roux, Daniel Steegmann Mangrané,
 Stéphanie Solinas, Batia Suter.

Béatrice Balcou [3, 6 et 7]

Née en 1976 à Tréguier. Vit et travaille à Bruxelles.

Béatrice Balcou questionne les modalités d'apparition des œuvres d'art. Ses *Cérémonies sans titre* offrent un temps d'observation précieux dévolu à une œuvre dont elle n'est pas l'autrice mais qu'elle choisit au sein d'une collection publique ou privée, à l'exemple de la *Cérémonie sans titre #04* consacrée à la sculpture *Le bain de lumière* (1998) d'Ann Veronica Janssens. Les *Placebos*, répliques en bois de l'œuvre manipulée, d'abord destinés à l'entraînement en vue des *Cérémonies*, acquièrent progressivement une charge pleinement artistique en tant que supports à la projection mentale des œuvres absentes, dont ils conservent les contours et proportions. Dans la série des *Porteurs*, des fragments d'œuvres sous la forme de débris sont précieusement conservés, tandis que chaque *Container* protège un insecte « muséophage », prélevé sur l'œuvre dont il se nourrissait. Dans le prolongement de sa réflexion sur les conditions de présentation et de représentation de l'œuvre, Balcou crée de troublantes *Impressions Placebo* : chaque tirage figure la silhouette de l'œuvre maniée lors de la *Cérémonie*, silhouette remplie de la photographie d'un détail de la surface boisée de son *Placebo*.

Nina Beier [2 et à travers les salles]

Née en 1976 à Aarhus. Vit et travaille à Copenhague.

Traversée par les contradictions que renferment les archétypes culturels, l'œuvre de Nina Beier révèle les paradoxes qui fondent les images, signalant les structures économiques et politiques qu'elles représentent. Le contenu tragique, au premier abord dérisoire, de la performance *Tragedy* (2011-2022) – un chien « faisant le mort » sur un tapis persan – ne correspond assurément pas aux termes traditionnels de la tragédie grecque. L'œuvre rejoue les conventions du *memento mori* à partir du spectacle de la domestication. Avec la série *Plunge* et ses verres à pied surdimensionnés contenant des objets enchâssés dans

une résine, l'artiste combine des éléments ordinaires dont l'association parfois absurde évoque les stratégies visuelles des banques d'images libres de droit. Comme pour ces illustrations à la fois spécifiques et génériques, l'ambiguïté des sculptures de Beier provoque à la fois une profusion et une absence d'interprétation qui renvoie aux mécanismes du capitalisme.

Julien Bismuth [7 et 14]

Né en 1973 à Paris. Vit et travaille à New York.

Julien Bismuth explore la tendance que nous avons à créer instinctivement un cadre relativiste autour de l'inconnu et nous met au défi de renoncer au caractère non objectif de notre point de vue. Les films *Hiaitsihi* et *Somos apenas corpos* (2019), réalisés au cours de séjours auprès d'un peuple semi-nomade de la forêt amazonienne au Brésil, les *Hiaitsihi*, nous immerge dans une culture qui est, de bien des manières, contraire à la nôtre : pas de système politique hiérarchique, très peu de biens matériels, pas de langue écrite ni de tradition de création d'images. Les images stéganographiques de la série *Streams* confrontent les regardeurs à des photographies modifiées à l'aide d'un logiciel de cryptage, que l'on ne sait pas nécessairement comment voir ou lire. Comme des archéologues, nous devons regarder activement, en deçà de la surface, pour conférer du sens aux œuvres de Bismuth.

Katinka Bock [5]

Voir Jason Dodge.

Antoine Catala [2 et 3]

Né en 1975 à Toulouse. Vit et travaille à New York.

L'analyse des comportements sur Internet a transformé l'expression des opinions et émotions en matériau du capitalisme cognitif. Les réseaux sociaux sont désormais



5. **Ellie Ga**
Quarries [Carrières]
 2022

aussi des outils de collecte et de profit qui bouleversent l'économie du langage contemporain, marqué par des normes typographiques et symboliques dont se joue Antoine Catala. Les lettres d'*alphabet* (2020) renvoient à l'artificialité du langage déployé en ligne. En se rétractant sous l'effet du souffle d'une pompe, chaque lettre, en Noto Sans, police de caractères conçue et distribuée librement par Google, tend à devenir une forme abstraite. *::(:)::* (*band-aid*) (2014) et *:-)* (*smiley*) (2022) figurent des émoticônes en trois dimensions tournoyant sur des tubes métalliques telles des petites machines rudimentaires, qui cachent le système complexe d'exploitation des émotions en ligne. Ces signes vidés de sens évoquent la supercherie constitutive de l'expérience de l'internaute.

réalisés par le même artisan aveugle au cours d'une décennie. Leur créateur n'a jamais « vu » ces paniers, mais ils sont montrés dans l'exposition à l'intention des « regardeurs ». Dehors, une affiche munie de languettes à détacher disséminée dans Paris signale un animal disparu, un faucon en l'occurrence. Le numéro de téléphone qui figure sur l'affiche démultiplie l'impression de mystère suscitée par ce scénario. La photographie *The Cousins* (*Jason*) (2019) de Katinka Bock immortalise un acte particulièrement sibyllin : invité à s'associer à une publication collective, Dodge a répondu en envoyant une enveloppe remplie d'abeilles mortes dans de la poudre argentée. Chez Dodge, l'enjeu ne réside pas dans l'objet mais dans la mise à l'épreuve du sens.

June Crespo [2 et 7]

Née en 1982 à Pampelune. Vit et travaille à Bilbao.

Pour subvertir la focalisation sur l'image traditionnellement associée à la photographie, June Crespo met en avant la dimension physique du médium. En intégrant ou en insinuant des prises de vue, originales ou trouvées, dans ses sculptures abstraites brutes, l'artiste confère à la photographie une tangibilité inattendue, la structure, la texture, le poids et l'échelle prenant le pas sur le récit. C'est le cas dans *Sans titre* (*Voy, sí*) et *No Osso* (*Occipital*) (2020) dans lesquels représentation et matérialité se déterminent et se sapent réciproquement. Crespo utilise souvent d'anciens magazines dans ses sculptures, les traitant comme des matériaux bruts au même titre que le béton, la résine, le plâtre et le métal. Ainsi, *Daytime Regime* (*Brigitte*) (2015) et *Daytime Regime* (*Elaine*) (2014) apportent une nouvelle matière aux discours féministes sur l'objectivation.

Ellie Ga [4]

Née en 1976 à New York. Vit et travaille à Stockholm.

Après avoir exploré les débris charriés par les courants océaniques (*Gyres 1-3*, 2019-2020), Ellie Ga construit avec *Quarries* (2022) un récit entrelacé qui nous embarque pour un voyage à travers la Grèce, le Kenya et le Portugal : depuis les petits actes de création et de résistance qui transformaient de simples cailloux en talismans d'espérance et de solidarité dans les camps de Makronissos, en passant par les outils en pierre taillée, vieux de centaines de milliers d'années, du site archéologique de Lomekwi, jusqu'aux origines complexes de la *calçada portuguesa*, artisanat autrefois confié à des prisonniers. Au travers de ces méditations tout à la fois fluides, polymorphes et transitoires, l'artiste déploie une technique narrative unique, reflet du travail d'excavation et d'interrogation constitutif de sa démarche artistique.

Jason Dodge [14, 15 et à travers les salles]

Né en 1969 en Pennsylvanie. Vit à Møn.

Définies par une esthétique modeste, les installations de Jason Dodge sont souvent constituées d'objets reconnaissables qui suscitent une réflexion dont la portée dépasse largement les choses elles-mêmes. L'artiste présente trois paniers tressés

Marina Gadonneix [2 et 6]

Née en 1977 à Paris. Vit et travaille à Paris.

Il est souvent question de mise en scène chez Marina Gadonneix, qui s'intéresse aux conditions de prise de vue des œuvres d'art en studio. La série *Après l'image* (2013-2015) fixe l'instant qui suit, lorsque l'œuvre, déjà photographiée, a été

remisée. Alors que seuls les tubes fluorescents, chevalets et autres marques et repères demeurent, c'est son absence qui, paradoxalement, révèle ses conditions d'existence iconique. En écho à cette série, l'artiste a répondu pour « Fata Morgana » à une double commande. Ainsi, un accrochage désigné comme présage de l'exposition à venir a été l'occasion, plusieurs mois avant la tenue du festival, de réaliser des prises de vue d'œuvres rassemblées temporairement dans le but exprès de les reproduire dans la publication accompagnant le projet. L'autre partie de la commande, purement artistique celle-ci, a donné lieu à la création de trois nouvelles œuvres, s'attachant quant à elles à transfigurer certaines des conditions concrètes de montage d'une exposition.

Rachel Harrison [1 et 11]

Née en 1966 à New York. Vit et travaille à New York.

En puisant dans le répertoire du star-system, Rachel Harrison met en exergue le caractère éphémère, indécant, voire provocateur des emblèmes de la pop culture. Dans *John Davidson with Mop* (1992), l'acteur, chanteur et présentateur des années 1980 fait l'objet d'une juxtaposition incongrue : son portrait peint promotionnel se retrouve affublé d'un balai à franges, qui fait référence à la sphère domestique, où l'on regarde la télévision. Soumise à l'empiétement d'un objet qui doit soutenir son poids contre les forces de la gravité, la vedette américaine est ainsi confrontée à la fugacité de la célébrité. L'attrait de Harrison pour le caractère transitoire de la notoriété va de pair avec sa fascination pour diverses formes d'engouement populaire. Constituée de clichés pris à la manière d'un paparazzi, sa série *Perth Amboy* documente des pèlerins extatiques, pressant leurs mains contre l'image miraculeuse de la Madone apparue sur la fenêtre d'un salon de la banlieue ouvrière du New Jersey.

Ilanit Illouz [3 et 6]

Née en 1977 à Paris. Vit et travaille à Paris et Nogent-sur-Marne.

Depuis les années 1970, la mer Morte, écosystème unique au monde, se meurt, s'assèche et laisse derrière elle, en se retirant, non seulement d'étranges concrétions de sel et amas rocheux, mais aussi des cratères appelés « dolines ». La photographe et plasticienne Ilanit Illouz explore ce paysage lunaire en train de se former sous l'action conjuguée de la surexploitation humaine et du réchauffement climatique. Ses œuvres, dans leur beauté, disent la difficulté à donner une représentation des catastrophes écologiques en cours. La photographie telle qu'elle la pratique est à la croisée de la mémoire et l'oubli, de la conservation et la disparition. Recouvertes de sel de la mer Morte, ses photographies cristallisées acquièrent une dimension sculpturale. Elles apparaissent comme fossilisées dans un matériau vecteur à la fois de préservation et de destruction.

Ann Veronica Janssens [6]

Voir Béatrice Balcou.

Lenio Kaklea [15]

Née à Athènes. Vit et travaille à Paris.

Loin, proche, ou très loin : ainsi se déclinent pour les spectateurs et spectatrices les différentes séquences des mouvements qui constituent *Analphabetà* (2017-2021), pièce

pour espace non théâtral conçue par la danseuse et chorégraphe Lenio Kaklea. *Analphabetà* se manifeste, dans un premier temps, comme un surgissement : placé à distance de la danseuse, le public doit tout d'abord percevoir puis reconnaître les postures qui font « image ». La station de près procure une expérience perceptive différente, plus sensible aux épreuves du corps. L'artiste mobilise la notion d'« art de la mémoire », consistant à traduire les discours en images évocatrices ; elle a ainsi recours à des procédés mnémotechniques pour interpréter sa pièce, que l'on peut décrire comme une succession suggestive d'images. Les spectateurs et spectatrices sont alors invités à solliciter leur propre mémoire pour donner sens à la chorégraphie.

Euridice Zaituna Kala [2 et 10]

Née en 1987 à Maputo. Vit et travaille à Maisons-Alfort.

Euridice Zaituna Kala a fait du questionnement de l'histoire le motif de sa pratique. En 2020, elle est invitée à se saisir du fonds photographique Marc Vaux, un océan de clichés immortalisant plusieurs milliers d'artistes entre les années 1920 et 1970. Les lacunes se révèlent d'emblée. Où sont donc Gerard Sekoto ou James Baldwin, figures pourtant actives dans le Paris de l'époque ? C'est plus globalement la faible part des corps noirs dans le fonds que l'artiste interroge, autant que leur représentation. Privilégiant une lecture intime, elle combine les faits et les affects dans l'installation *Personal Archive: An Exercise on Emotional Archeologies* (2020). L'œuvre constitue une réappropriation du matériau même du fonds, les négatifs fixés sur verre, supports sur lesquels l'artiste a choisi de faire apparaître ses propres images. L'œuvre participe ainsi de la fabrication d'une mémoire personnelle, apte à faire exister au présent les absents.

Özgür Kar [8 et 11]

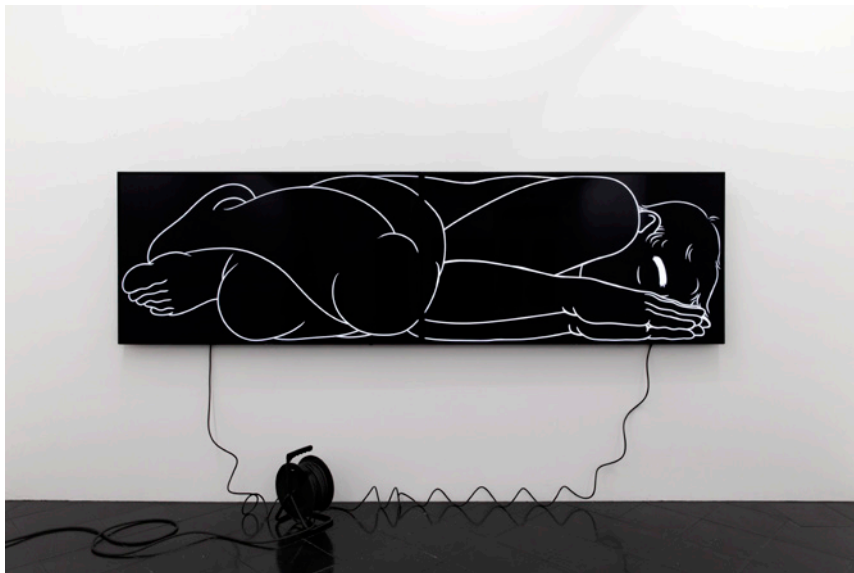
Né en 1992 à Ankara. Vit et travaille à Amsterdam.

Articulant avec habileté le malaise culturel suscité par l'omniprésence des appareils numériques, Özgür Kar présente ses animations minimalistes sur des téléviseurs 4K. Dans *A guy under the influence* (2020) et *COME CLOSER* (2019), les sujets humains, de simples contours blancs sur fond noir, semblent au repos ou sous l'emprise de puissants sédatifs. Confinées à l'intérieur des bords nets de l'écran LCD, ces figures sont paisibles, bien que comprimées dans des postures inconfortables : ces grands corps anémiques sont étrangement assujettis, logés dans l'obscurité d'un ventre numérique. Alors que les écrans sont souvent perçus comme un portail ouvrant sur un autre monde, le travail de Kar refuse quant à lui ce luxe de l'évasion. Au contraire, ces écrans, oraculaires miroirs noirs, sont des visions obsédantes de l'avenir qui guette l'humanité.

Raphaël Lecoquierre [2 et 3]

Né en 1988 à Saint-Cloud. Vit et travaille à Bruxelles.

Les deux grandes fresques aux motifs abstraits, créées *in situ* par Raphaël Lecoquierre, font partie d'une série intitulée *Nūbēs*. Elles ont été réalisées *a fresco*, une technique ancestrale utilisée dès l'Égypte ancienne qui consiste à peindre sur un enduit lorsqu'il est encore frais. En séchant, l'enduit incorpore le pigment pictural, ce qui fait des fresques les peintures parmi les plus résistantes dans le temps. Chez Lecoquierre, les pigments colorés proviennent de photographies de famille. L'artiste a mis au point ce procédé après avoir découvert un ensemble de



6. **Özgür Kar**
A guy under the influence [Un type sous influence]
 2020

photographies échouées sur une plage de la mer du Nord. Abîmées par les éléments, ces images sur le point de disparaître l'ont incité à entreprendre une démarche expérimentale touchant aux limites mêmes du médium photographique. L'artiste fixe ainsi les souvenirs datant d'une ère presque révolue de notre histoire technologique.

Jochen Lempert [2 et 10]

Né en 1958 à Moers. Vit et travaille à Hambourg.

Avant de se consacrer à la photographie, Jochen Lempert a eu une première vie de biologiste, sur la piste de nombreux êtres vivants, appareil photo à la main. De cette première carrière lui vient peut-être le goût des procédés chimiques inhérents au tirage photographique, qu'il pratique lui-même en laboratoire. Ses photographies se donnent comme des ensembles traversés par des échos formels et thématiques, offrant des amorces de narration. Des jeux d'ombres, de textures, des cadrages travaillés perturbent le rapport du spectateur à l'évidence des clichés et de leur beauté. Avec un discret humour, l'artiste brouille les pistes, ici en suggérant un motif caché dans un tapis de nuages ou dans le sable, là en introduisant avec malice la présence humaine (une mouche posée sur une main), comme si le point de vue de notre espèce n'était pas central.

David Levine [8]

Né en 1970 à New York. Vit et travaille à New York.

Dissolution (2022) plonge le spectateur dans un monologue intérieur où anxiétés intimes et politiques, références à la pop culture et angoisse métaphysique se mêlent et se bousculent. Des images holographiques en mouvement, projetées par une machine à affichage volumétrique, animent ce récit entre rêve et *bad trip*, où les phrases et les situations s'enchaînent, se répètent et se superposent, entrecoupées de lapsus, *bugs* et

glitches. David Levine propose ici d'écouter l'interrogation obsessionnelle d'un personnage sur sa propre réalité. Au rêve initial se substitue un récit à la première personne, dont le dernier état est un jeu de tir en vue subjective transposé dans un musée d'art contemporain. Face à la dissolution et à la perte de sens qui menacent jusqu'à la vie intérieure, le salut se trouve ici dans une fuite nostalgique vers un univers rétrofuturiste.

Tala Madani [6]

Née en 1981 à Téhéran. Vit et travaille à Los Angeles.

Tala Madani est connue pour ses peintures et ses animations à forte charge sexuelle et politique. Dans *Over Head Projection (Digger)* (2018), Madani crée une mise en abyme dans laquelle l'animation redouble et interroge simultanément notre propre expérience de spectateurs. Le titre de l'œuvre est un jeu de mots, qui désigne à la fois la projection par-dessus la tête du spectateur apparaissant à l'écran, qui fait lui-même face à un écran de cinéma, et le reflet sur son front de la projection qu'il regarde. À la fin de cette animation qui fait se confondre le réel et le virtuel, un second personnage, qui apparaît sur l'écran dans l'écran, pointe un vaporisateur vers le premier. Quand il en actionne la pompe, des gouttelettes traversent l'écran dans l'écran pour atteindre le visage de son spectateur, qui se dissout alors dans une flaque de peinture. Avec ce vaporisateur destructeur, nous avons encore affaire à une projection – aux retombées dans le monde réel d'une création imaginaire en deux dimensions.

Diane Severin Nguyen [6]

Née en 1990 à Carson. Vit et travaille à Los Angeles et à New York.

Les images photographiques de Diane Severin Nguyen entrelacent les principes en tension d'individuation et de dépendance. L'artiste accumule des matériaux fréquemment abandonnés (aiguilles à coudre, bonbons fondus, coquilles



7. **Stéphanie Solinas**
Le Soleil ni la mort (série *Twelve West Coast Stations*)
 2020

brisées, etc.) pour créer des agencements nouveaux dont les éléments sont rendus méconnaissables. Les déchets, libérés de leurs signifiants, se parent d'une aura nouvelle devant l'appareil de la photographe. Cet événement transformateur trouve un écho dans les titres qu'elle choisit, dont beaucoup évoquent une division, une résistance, une absorption de l'individu, en rapport avec l'autre ou avec le groupe: *Toxic Monogamy* (2020), *Co-dependent Exile* (2019), *Impulses in-sync* (2018-2019). Nguyen explore la conscience de soi qui caractérise une personnalité construite au sein de la division, en laissant coexister (ou s'entre-détruire) des projections parallèles - une lutte affective, nécessairement imparfaite, pour atteindre la plénitude.

Constance Nouvel [3, 7 et 10]

Née en 1985 à Courbevoie. Vit et travaille à Paris.

Portée par une réflexion sur le médium photographique, Constance Nouvel pense les différents temps et espaces inhérents à la construction d'une image, de la prise de vue à sa réception dans le contexte de l'exposition. Relevant de différents registres, les images, toutes prises par ses soins, sont issues d'un fonds iconographique qui, alimenté au fil des années, est notamment constitué de photographies de décors artificiels, de jeux de surfaces (*Motifs*, 2016; *Tangram*, 2018;

Marbré, 2019), ou d'éléments paysagers (*En apparence*, 2019; *Arcane*, 2019). Autant de motifs simples et abstraits du réel, dont la capture photographique provoque une forme de trouble optique et invite à l'évasion, engendrant le doute entre la nature de ce qui a été photographié et ce qui peut en être deviné. L'artiste en redouble parfois la qualité d'absorption par un système élaboré de recouvrement ou de percement des murs, via la réalisation d'installations in situ.

B. Ingrid Olson [2 et 7]

Née en 1987 à Denver. Vit et travaille à Chicago.

Pour créer chacune de ses représentations désorientantes, B. Ingrid Olson élabore une mise en scène complexe au moyen de miroirs, de projecteurs et d'accessoires divers - notamment des tirages de ses propres photographies. Les compositions qu'elle saisit sont des entrelacs de documentation et d'illusions qui révèlent comment le point de vue fourni par l'appareil et celui des regardeurs sont coresponsables de la « vérité » de chaque photographie. Ostensiblement, l'artiste s'expose et se dissimule devant l'objectif. L'angle depuis lequel nous sommes invités à regarder son corps se rapporte à la manière dont elle-même le voit. Mais, bien que l'on puisse qualifier ces photographies d'intimes, elles imposent aussi une distance entre sujet et regardeur. La photographe n'a pas recours à la

retouche pour créer l'ambiguïté. Tout a existé à l'instant de la prise de vue. Et pourtant, les images décrivent quelque chose de moins tangible et de plus complexe que la réalité.

Christine Rebet [1]

Née en 1971 à Lyon. Vit et travaille à Paris.

Avec le cinéma d'animation, même une forme géométrique simple paraît chargée d'une force vitale surprenante, que Christine Rebet mobilise dans son travail à des fins diverses. Dans *The Square* (2011-2022), les lignes de poudre de métal, de bois, de plâtre et d'argile qui se déplacent sur un carré blanc selon une combinatoire soignée évoquent à la fois le quadrilatère de *Quad*, pièce chorégraphique de Samuel Beckett écrite en 1980, et les mouvements de contestation sur les places publiques lors du « printemps arabe » (2010-2011). Avec *Otolithe* (2021), l'artiste rend hommage à la pratique ancestrale du *fijiri*, le chant traditionnel des pêcheurs de perles dans le golfe Persique, dont la réinterprétation impose une cadence au film comme ce répertoire rythmait un travail ardu lors de périples en mer longs de plusieurs semaines.

Sébastien Roux [13]

Né en 1977 à Lyon. Vit et travaille à Baubigny.

Sébastien Roux expérimente les conditions d'écoute et la composition à partir de contraintes formelles. Il présente ici trois œuvres transposant dans l'espace sonore l'expérience de l'illusion perceptive ou des phénomènes d'apparition et de disparition. Pour *Anamorphose #25* (2022), des haut-parleurs alignés dans le jardin des Tuileries produisent un arpège de trois notes qui se réunissent en un accord, traduction sonore des distorsions de la perspective en peinture qui invitent le spectateur à se déplacer pour recomposer l'image depuis un point de vue unique. Sur un balcon intérieur du Jeu de Paume, une nouvelle création intitulée *The Halted Listener* (2022) donne à entendre les sons d'un paysage extérieur amplifiés et déformés. Quand le visiteur quitte cette zone d'écoute limitée, le son disparaît comme un mirage. Enfin, la pièce musicale *Les Disparitions* (2020-2021) explore les formes que prend la disparition du son : dans le silence, le bruit, la fusion, l'oubli, à différents seuils d'audition et à la limite de notre perception.

Stéphanie Solinas [9]

Née en 1978 à La Tronche. Vit et travaille à Paris.

Alors qu'elle survole San Francisco, Stéphanie Solinas enregistre la course simultanée mais distincte du soleil au couchant, vers l'ouest, et de la lune montante, à l'est, la contemplation de l'un empêchant nécessairement celle de l'autre. En voix off, l'artiste décrit sa rencontre avec les dirigeants d'un institut de cryopréservation qui proposent à leurs clients la conservation par le froid de leur corps, comme alternative à la mort. Les images fixes, bercées par le bruit de fond du moteur, évoquent une dérive mélancolique à la tombée de la nuit. Tenter de mettre des images sur ce qui échappe à la perception est un axe essentiel du travail de Solinas. Suspendue dans les airs entre deux astres, l'artiste invite le spectateur à une méditation sur notre finitude et sur la tentation de repousser les limites de la vie.

Daniel Steegmann Mangrané [2, 12 et 14]

Né en 1977 à Barcelone. Vit et travaille à Rio de Janeiro et Berlin.

Les œuvres de Daniel Steegmann Mangrané évoquent à travers des supports très différents une même problématique : celle de l'apparition des images. Dans sa série d'hologrammes, l'expérience perceptive propre à l'holographie se prête à une réflexion sur le devenir visible et la nature fantomatique des images. Le spectateur doit se déplacer pour provoquer le surgissement et la disparition de l'illusion holographique, comme dans un jeu de cache-cache spectral et fugace. *Systemic Grid 126 (Window)* (2015), un panneau constitué de pièces de verre de différentes textures, fonctionne pour sa part comme un instrument optique qui transforme les corps et l'espace en des mirages flous. Enfin, dans *Phantom* (2015), la technologie constitue le support de l'apparition et, littéralement, de l'illusion immersive qui, grâce à un casque de réalité virtuelle, nous transporte vers la forêt atlantique brésilienne. Plongé dans ce milieu virtuel, le visiteur devient un fantôme, un corps invisible immergé mais aussi dissout, le temps d'une exploration de ce vaste réseau de lignes vivantes.

Batia Suter [15]

Née en 1967 à Bülach. Vit et travaille à Amsterdam.

Collectionneuse d'images, Batia Suter puise dans le riche fonds iconographique accumulé par ses soins pour concevoir installations et livres d'artistes. Elle associe ici deux séries d'images trouvées dans un manuel de vulgarisation scientifique qui proposait, entre les deux guerres, des manipulations d'objets du quotidien ludiques et faciles, dont le sens nous échappe quelque peu aujourd'hui. Reproduites à une échelle monumentale, deux séquences de trois images viennent s'insérer sur la façade du lieu d'exposition. D'un côté, des découpes d'écorces d'agrumes font écho à l'Orangerie, bâtiment jumeau du Jeu de Paume. De l'autre, trois photographies illustrent une expérience à réaliser avec des allumettes et un verre à pied. Non sans une certaine ironie, l'artiste évoque par ses jeux d'images la permanence, dans l'histoire du Jeu de Paume, d'une certaine grandiloquence au service de l'utilitaire – jusqu'au centre d'art, qui négocie sa place entre grandeur et loisirs de masse.

Les notices d'œuvres sont adaptées de celles de la publication accompagnant l'exposition, rédigées par Camille Azais, Iris Cartron, Teresa Castro, Marie Chênél, Lydie Delahaye, Mara Hoberman, Roxane Ilias, Madeleine Paré, Wilfried Paris et Olivier Zeitoun.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).



1. **Euridice Kala**
Personal Archive: An Exercise on Emotional Archeologies
[Archives personnelles : exercice d'archéologies émotionnelles]
(détail)
2020

B APPROFONDIR L'EXPOSITION

2. **Jason Dodge**
Vue de l'exposition
à la Galleria Franco Noero
Turin, 2018



En lien avec « Fata Morgana », première édition du festival du Jeu de Paume, ce dossier aborde trois thématiques introductives :

- 1 *Fata morgana*, photométéores et mirages
- 2 Vision, regards et signes
- 3 Images, reflets et réflexion

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.



3. **Jochen Lempert**
Hochsommerliche Aerosole
[Aérosols en plein été]
2020

Fata morgana, photométéores et mirages

« Pour bien discerner le mirage, il faut non seulement une vue longue et étendue, mais savoir observer les détails, et avoir l'habitude de l'horizon. Aux voyageurs, aux marins, aux météorologistes, cet exercice est devenu familier ; le reste des hommes s'en doute à peine ; vous leur montrerez le mirage et ils ne le verront pas, ou ils ne verront qu'un peu de brouillard et de fumée à l'extrême horizon. Cependant dans certains cas, et surtout en certaines régions du globe, le mirage se révèle avec une telle évidence qu'il frappe les yeux les plus inattentifs. Tel paraît quelquefois le mirage sur les côtes du détroit de Messine* »

Le mirage qu'évoque à la fin de ce passage Auguste Bravais, lieutenant de vaisseau et professeur à l'École polytechnique, s'appelle une *fata morgana*. Forme la plus complexe d'un phénomène optique extraordinaire, cette combinaison de mirages se produit à la surface de l'eau, de la mer ou de l'océan le plus souvent. Par réfraction de la lumière traversant des couches d'air de températures différentes apparaissent en suspension, au-dessus de la ligne d'horizon, les reflets déformés de bateaux, de maisons, de villes entières ou encore de lignes de côte. C'est depuis le ^{xvi}^e ou le ^{xvii}^e siècle, dit-on, que le phénomène répond, dans plusieurs pays d'Europe, au nom italien de la fée Morgane. Selon la légende d'origine celtique, transmise en Sicile par les Normands au ^{xi}^e siècle, l'enchanteresse aurait le pouvoir de commander aux vents et de faire flotter son château dans les airs.

Aux confins du merveilleux, entre prodige et hallucination, le phénomène de *fata morgana* est longtemps demeuré un défi pour l'entendement. S'il s'explique désormais tout à fait, le photométéore - ou phénomène optique se produisant dans l'atmosphère - continue d'offrir, à qui a la chance d'en être témoin, un spectacle singulier de l'instabilité des formes du monde. L'expérience de la *fata morgana*, rare et éphémère, captivante et déroutante, est adoptée ici comme métaphore de la relation entre image, réalité sensible et perception, dont chaque surgissement est l'occasion d'un apprentissage renouvelé du regard - un regard pleinement situé et incarné, par-delà une conception purement rétinienne de la vision. »

* Auguste Bravais, « Notice sur le mirage », in *L'Annuaire météorologique de la France*, 1852, p. 235.

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image ou un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 6-7.

« De même que l'observation de la lumière nous fait voir les étoiles dans le lieu où elles ne sont pas, c'est-à-dire *leur image*, de même le phénomène appelé *mirage* nous fait voir les objets terrestres, c'est-à-dire leur image, dans un lieu où ces objets ne sont pas ; car, remarque bien ceci, il n'y a point de *mirage* s'il existe aucun objet *réel* à *mirer*. Lorsqu'en mer le mirage nous montre une flotte dans les airs, c'est qu'il y a *quelque part* une flotte que la rondeur de la plaine liquide nous cache en ce moment ; lorsque sur la Terre ce mirage nous montre une ville, une armée, c'est qu'il y a *quelque part* une armée et une ville que la rondeur de la Terre et le grand éloignement ne nous permettent pas de découvrir. »

Sophie Ulliac-Trémadeure, *Astronomie et météorologie à l'usage des jeunes personnes. D'après Laplace, Arago et W. Hershell*, Paris, Didier, coll. « Bibliothèque de la jeune fille », 1855, p. 371-372 (en ligne : <https://play.google.com/books/reader?id=f4tAAAACAAJ&pg=GBS.PA372&hl=fr>).

« En météorologie, tout phénomène atmosphérique directement perceptible (dans l'atmosphère ou à la surface de la Terre) est un météore. Il peut s'agir d'un type de précipitation, d'une suspension ou d'un dépôt de particules liquides ou solides, d'une manifestation optique, électrique ou acoustique. Les météores sont généralement visibles par un observateur humain, ou audibles dans le cas du tonnerre. La plupart d'entre eux se produisent dans la troposphère, à une altitude inférieure à 15 mètres, mais la haute atmosphère n'est pas exempte de phénomènes optiques et électriques comme les aurores polaires, les farfadets, les elfes ou les jets bleus. [...] Les météores présentent une grande diversité de caractères. Cependant, en considérant les particules qui les constituent ou les processus physiques qui les entourent, ils peuvent être classés en quatre groupes : les hydrométéores, les lithométéores, les photométéores et les électrométéores. [...] Un photométéore est un phénomène optique produit par la réflexion, la réfraction, la diffraction ou l'interférence de la lumière du Soleil ou de la Lune, sur ou à l'intérieur de certains hydrométéores ou lithométéores. [...]

Le mirage est un phénomène optique faisant percevoir les objets éloignés sous forme d'images stables ou vacillantes, simples ou multiples, droites ou renversées, agrandies ou réduites dans le sens vertical. Les objets perçus paraissent alors plus hauts ou plus bas sur l'horizon, qu'ils ne le sont réellement. Cet écart avec la direction réelle de l'objet peut, dans certains cas, atteindre 10 degrés d'angle. S'il est ainsi possible d'apercevoir des objets situés derrière l'horizon ou masqués par des montagnes, d'autres objets qui seraient visibles dans des circonstances normales peuvent disparaître de la vue de l'observateur. Les mirages sont dus à la courbure des rayons lumineux traversant des couches d'air dont l'indice de réfraction varie très fortement avec l'altitude, par suite de différences de densité de l'air. Ils s'observent surtout lorsque la température de la surface terrestre diffère notablement de celle des basses couches de l'atmosphère.

On distingue ainsi deux types de mirages :

- Le mirage inférieur se manifeste le plus souvent au-dessus d'étendues d'eau, de sols, de plages ou de routes surchauffés par l'insolation. L'image que perçoit alors l'observateur apparaît au-dessous de l'objet observé.

- Le mirage supérieur se manifeste le plus souvent au-dessus de surfaces froides comme les champs de neige ou les mers froides. Ce type de mirage est fréquemment observé au lever ou au coucher du Soleil, lorsqu'il est possible d'apercevoir le Soleil sur l'horizon, environ deux minutes avant qu'il ne se lève ou deux minutes après qu'il se soit couché. »

Jean-Pierre Chalon, « Météores », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/meteores/>).

« La réfraction lumineuse est le changement de direction que subit un rayon lumineux en passant d'un milieu transparent (en général l'air) à un autre d'indice différent. Le changement de direction s'opère en un point d'incidence, point où le rayon dit incident est dévié.

On peut facilement observer le phénomène de réfraction à travers un verre d'eau, que ce soit le monde alentour (décors, objets, etc.) [ou] des objets plongés dans le verre (pinceau, paille, etc.) qui semblent brisés, déformés.

[...] Loin d'être une illusion d'optique (déformation faite par une mauvaise interprétation d'une image par le cerveau) ou une hallucination, le mirage est un phénomène optique dû à la réfraction des rayonnements lumineux. L'indice de réfraction de l'air change selon sa température. Ce n'est pas une constante. Les rayons lumineux peuvent donc être réfractés lorsqu'ils passent dans des couches d'air de température différente. Les mirages les plus courants, les mirages inférieurs sont dus à des couches d'air plus chaudes au niveau du sol. Les rayons qui y pénètrent sont de plus en plus déviés (réfractés) au fur et

à mesure que la température augmente, jusqu'à devenir presque horizontaux. Ils subissent alors un phénomène de réflexion totale et remontent ensuite au contact de couches d'air plus froides. C'est ce qui forme les "flaques d'eau" que l'on voit sur les routes lors des fortes chaleurs. L'image du ciel ou d'objets semble venir du sol.

Il existe aussi des mirages dits supérieurs. La réfraction est cette fois-ci due à des couches d'air plus froides au niveau du sol. Les rayons sont encore une fois réfractés mais cette fois-ci, au lieu d'être déviés vers le haut, ils sont déviés vers le sol. Ce mirage fait apparaître des images d'objets au-dessus de l'emplacement réel de l'objet, parfois au-dessus de la ligne d'horizon. Certains mirages, les *Fata Morgana*, sont plus rares. Ce sont en fait des accumulations de mirages inférieurs et supérieurs qui forment des constructions plus complexes. »

« Lumière ! Explorer l'impossible », dossier pédagogique de l'exposition, Strasbourg, Musée zoologique et jardin des Sciences de l'université, 2016 (en ligne : <https://jardin-sciences.unistra.fr/uploads/media/DossierPedagogiqueExpoLumiere.pdf>).

« Reggio en Calabre, sur la côte orientale du détroit qui sépare la Sicile de l'Italie, paraît être en Europe le point où l'on ait mentionné le plus anciennement la présence de ce singulier phénomène. Du rivage de la ville de Reggio, on le voit paraître dans le nord de la ville, c'est-à-dire du côté où la Sicile se rapproche le plus du bord calabrais ; et comme Messine n'est pas éloignée de cette direction, une opinion assez répandue veut que ce soit l'image même de cette ville, distante de 13 000 mètres de Reggio, que l'on aperçoit dans les airs. Plusieurs vieux auteurs ou poètes siciliens, Giordina, Gallo, Leonti, Facellus, en parlent, et, sur leurs dires, le père Kircher, fit en 1636, un voyage à Reggio, avec la pensée expresse de voir les *fata* ; mais il revint à Rome sans avoir pu réaliser ses désirs. Ainsi, dans son *Ars magna lucis et umbræ*, il ne peut les mentionner comme les ayant vus lui-même, mais seulement d'après des ouï-dire peu certains. La première description un peu fidèle qui ait été donnée par un témoin oculaire, est celle du père Angelucci ; il termine sa relation par ces mots : "Telle est la *fata morgana* que depuis 26 ans je regardais comme une fable". Cette phrase prouve que l'apparition n'est pas très fréquente, ou du moins qu'elle se présente rarement dans toute sa perfection. [...]

Il faut arriver à l'année 1783 pour trouver le premier travail véritablement scientifique qui ait été publié sur le mirage. Ce travail, qui renferme beaucoup d'observations bien faites, mais sans aucune explication théorique relative au phénomène, est dû au professeur Busch, qui a observé sur l'Elbe, auprès de Hambourg, et sur les côtes de la mer du Nord et de la Baltique. Il s'est servi souvent d'une lunette, et l'emploi de ce procédé a mis en évidence pour lui des détails jusque-là inconnus. Il a vu en diverses occasions ce *miroir des eaux*, ce *faux rivage* en dessous duquel paraissent se peindre les images renversées ; il a vu des navires sur l'Elbe, paraissant suspendus dans les airs, et portant sous leur carène l'image renversée de leurs mâts et de leurs voiles. Le 5 octobre 1779, il apercevait, à 2 milles allemands de distance de la ville de Brême, l'image ordinaire de cette ville et une deuxième image très nette et renversée ; entre la ville et lui s'étendait une vaste et verte prairie. Sans entrer dans plus de détails, on peut voir que les principales affections du phénomène sont dès lors clairement indiquées. [...]

Je dois maintenant mentionner le travail fort important de Woltmann, qui établit à Cuxhaven, près de Hambourg, une série régulière d'observations sur le mirage de l'Elbe. Il se servait d'une lunette et de piquets fichés en terre dans l'alignement de son axe optique. Il a fait le premier cette remarque importante que les images renversées qui, d'après la théorie de la réflexion, devraient avoir la même grandeur que les objets qu'elles représentent, sont, au contraire, notablement plus courtes dans le sens vertical : si le mirage atteint une maison, la contraction de l'image n'est pas très appréciable, mais dans le cas où il

atteint un navire à la voile, le rétrécissement est rendu très sensible par la voile.

Woltmann décrit aussi avec soin le *mirage inverse*, dans lequel les objets paraissent s'élever à une hauteur anormale, mais sans fournir d'images renversées, du moins dans le cas le plus habituel. Suivant lui, tous ces phénomènes dépendent de la réfraction et non de la réflexion de la lumière. »

Auguste Bravais, « Notice sur le mirage », in *L'Annuaire météorologique de la France*, 1852, p. 228-230 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k95146m.image>).

« En observant maintes fois les *Fata Morgana* avec une lunette puissante, j'ai constaté que, en réalité, les objets ne sont pas agrandis, mais qu'il se produit plusieurs images superposées du même objet, qui sont tantôt directes, tantôt renversées. J'en ai compté jusqu'à cinq. Comme ces images sont, en général, très rapprochées ; que parfois même elles empiètent l'une sur l'autre, il est très difficile de les séparer à l'œil nu, et elles donnent l'illusion d'un objet agrandi. Parfois, une partie seulement de l'objet donne naissance à des images multiples. Ainsi j'ai vu souvent des barques avec deux coques, les voiles ne présentant rien d'extraordinaire ; quelques instants plus tard, il ne restait plus qu'une coque et les voiles paraissaient gigantesques.

Il semble résulter de ces observations que les *Fata Morgana* ne sont qu'un mirage à images multiples.

L'analyse mathématique peut d'ailleurs rendre compte des faits observés. Dans sa "Notice sur le mirage", Bravais démontre la possibilité de trois images, dans le cas où "une couche d'air chaud vient se superposer plus ou moins brusquement à une couche d'air froid, et lorsque le calme subséquent de l'atmosphère permet à ces deux nappes de subsister quelque temps dans cet état". Mais ce sont là précisément les conditions qui sont remplies pendant l'apparition des *Fata Morgana*, puisque, comme je l'ai dit plus haut, il est nécessaire, pour que le phénomène se produise, que l'air soit très calme et notablement plus chaud que l'eau. Cette existence de trois images n'est qu'un cas particulièrement simple des *Fata Morgana*. J'ai essayé d'expliquer par l'analyse la production des cinq images que j'ai observées, mais j'ai été arrêté par la complication des calculs. Bravais montre aussi comment, dans le cas de trois images, certaines parties seulement d'un objet donnent lieu à des images multiples : ce phénomène se produit également, comme on l'a vu.

Enfin, si l'on réfléchit que deux couches d'air de densités très différentes ne peuvent rester longtemps superposées l'une à l'autre sans se mélanger, on se rendra facilement compte de l'instabilité du phénomène, et l'on comprendra pourquoi les *Fata Morgana* et le mirage sur eau froide peuvent se succéder si rapidement dans la même région du lac. »

André Delbecq, « Réfractions extraordinaires connues sous le nom de *Fata Morgana* », *La Nature*, n°1237, 13 février 1897 (en ligne : <https://sciences.gloubik.info/spip.php?article878>).

« La *Fata Morgana* a dans les mers septentrionales des équivalents qu'ont décrits les explorateurs :

"L'horizon tout entier s'élevait et se doublait, pour ainsi dire ; [...] icebergs, banquises flottantes, lignes de côtes, montagnes éloignées apparaissaient soudain, gardaient parfois leur contour naturel pendant quelques minutes, puis s'étendaient en long ou en large, s'élevaient ou s'abaissaient, selon que le vent agitait l'atmosphère ou retombait paisible sur la surface des eaux. Presque toujours, ces évolutions étaient aussi rapides que celles d'un kaléidoscope, toutes les figures que l'imagination peut concevoir, se projetaient tour à tour sur le firmament." »

* Isaac Israël Hayes, *La Mer libre du Pôle : voyage de découvertes dans les mers arctiques exécuté en 1860-1861*, trad. de l'anglais par Ferdinand de Lanoye, Paris, Hachette, 1868, chap. XXXVII, p. 444-445.

« Mirages et *fata morgana* », in *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (xvi^e - xx^e siècles)*, anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2017, p. 190.



4. **June Crespo**
No Osso (Occipital)
 [Dans l'os (Occipital)]
 2020

2

Vision, regards et signes

« Lorsque les objets artistiques sont séparés à la fois des conditions de leur origine et de leurs effets et actions dans l'expérience, ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale, à laquelle s'intéresse la théorie esthétique. L'art est alors relégué dans un monde à part, où il est coupé de cette association avec les matériaux et les objectifs de toute autre forme d'effort, de souffrance, de réussite. Une première tâche s'impose donc à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils sont la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. Il appartient à ceux qui s'intéressent aux théories sur les phénomènes terrestres, aux géographes et aux géologues, de rendre ce fait évident dans ses diverses implications. Le théoricien qui souhaiterait traiter des beaux-arts sur un plan philosophique a une tâche similaire à accomplir. Si l'on veut bien me concéder ce point, même à titre d'expérience provisoire, on verra qu'il s'ensuit alors une conclusion à première vue surprenante. Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. Nous devons arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour. Car la théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non aux cris d'admiration et à la stimulation de cet accès d'émotion que l'on qualifie souvent d'appréciation. Il est tout à fait possible d'apprécier les formes

colorées et les parfums délicats des fleurs sans avoir aucune connaissance théorique sur les plantes. Mais si l'on entreprend de comprendre la floraison des plantes, on doit alors se renseigner sur les interactions entre le sol, l'air, l'eau et le soleil qui conditionnent la croissance des plantes. »

John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti (dir.), Pau / Tours, Publications de l'université de Pau / Farrago, 2005, p. 22.

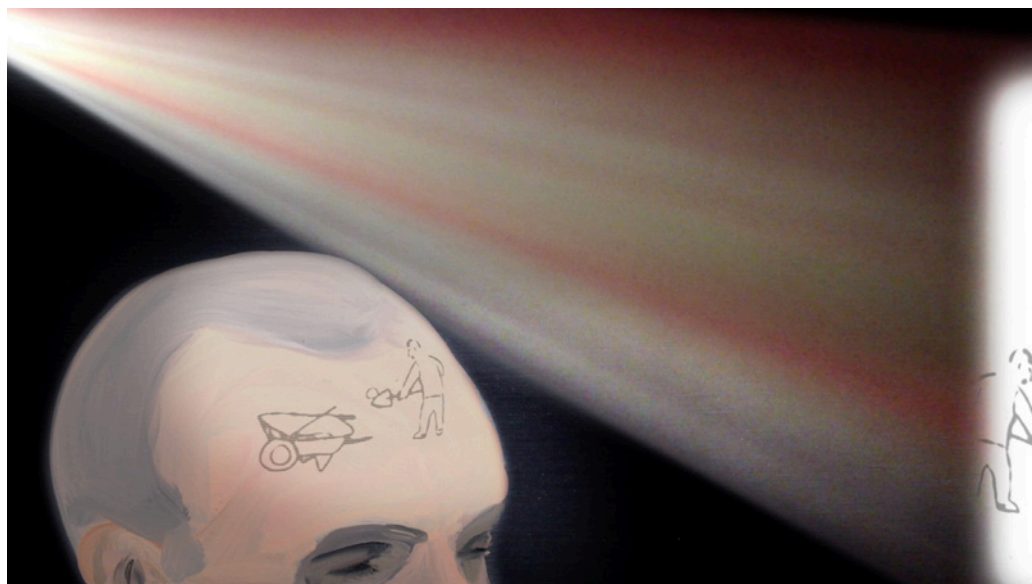
« La vision et la vie organique dépendent toutes deux de la lumière, et les apparences sont le visage de cette parenté. On peut dire que les apparences appartiennent, d'une part, à un système d'affinités visuelles qui se définit par des lois universelles de dynamique et de structure (le pied d'une chaise, une jambe, une patte d'animal, une tige de fleur forment une seule et même famille d'associations visuelles, parce qu'elles exercent la même fonction) ; d'autre part, les apparences appartiennent au système perceptif qui structure l'expérience du visible.

L'énergie qui sous-tend le premier système est celle de la reproduction naturelle, toujours dirigée vers la survie de l'espèce, donc vers l'avenir ; l'énergie sur laquelle se fonde le second est la mémoire, dont la fonction essentielle consiste à retenir le passé. Dans toute apparence perçue, il y a donc une double circulation de ces deux systèmes et de ces deux énergies, l'une tournée vers l'avenir et l'autre vers le passé. Nous savons aujourd'hui que c'est l'hémisphère droit de notre cerveau qui emmagasine et "lit" nos expériences visuelles. Cette zone possède une structure identique à celle de l'hémisphère gauche qui est le centre de l'élaboration du langage. Autrement dit, la partie du cerveau qui a affaire aux apparences et celle qui traite de l'expression verbale sont tout à fait comparables et communicantes. En outre, les apparences, à un stade immédiat (avant qu'elles ne soient interprétées), se prêtent déjà à un système, donc à un code. [...]

Dans tout regard sur quelque chose, il y a l'attente d'un sens. Il ne faut pas confondre cette attente avec le désir d'une explication. Celui qui regarde pourra fournir une explication dans un second temps ; mais, avant cette explication, il y a l'attente de ce que les apparences elles-mêmes peuvent être sur le point de révéler.

Les révélations ne surviennent pas facilement. Les apparences sont si complexes que seule l'observation active permet

5. **Tala Madani**
Over Head Projection (digger)
 [Projection sur/par-dessus
 la tête (creuseur)]
 2018



la lecture de leur cohérence sous-jacente. Si on séparait artificiellement apparences et vision (nous avons vu qu'en fait cela est impossible), on pourrait dire que dans les apparences tout ce qu'il y a à lire est déjà là, mais indifférencié. C'est l'observation active, avec ses choix, qui différencie. Le vu, le révélé, est comme l'enfant des apparences et de l'observation. On peut dire également que les apparences sont oraculaires : comme les oracles, elles vont au-delà et sous-entendent davantage qu'elles ne montrent. Mais ces sous-entendus parviennent rarement à épuiser toutes les significations possibles, à livrer le sens dans sa totalité. Le sens de l'énoncé d'un oracle dépend de la requête et du désir de celui qui l'écoute. Chacun, même en compagnie, a sa manière propre de recevoir le message d'un oracle. »

John Berger, « L'énigme des apparences » [1982], in *Comprendre une photographie*, trad. de l'anglais par Martin Richet, Genève, Héros-Limite, coll. « Feuilles d'herbe », 2017, p. 116-117 et 120-121.

« Le peintre "apporte son corps", dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du "je peux". Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée

qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immérgé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi...

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'"autre côté" de sa puissance voyante. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1989, p. 16-18.

« Le regard est une particularité banale mais intangible du processus de "vision" : nous ne portons attention, en permanence, qu'à des portions très minimes du champ visuel. Le regard humain procède en convergeant sur un point la direction de vision de chacun des yeux, et en accommodant à la distance de ce point visé, pour en avoir une perception à la fois nette et précise. Ce que nous ne regardons pas spécifiquement, nous ne pouvons vraiment l'avoir vu. Les images ne prennent sens que par un regard actif et attentif, qui balaye leur surface d'un parcours ponctuel apparemment désordonné, qui repère des points d'appui, identifie des signes distinctifs entre lesquels il établit des relations mentales. Le regardeur d'une photographie tente de restituer, à partir des données de l'image, les topographies, les circonstances et les intentions premières de l'image. Mais il ne peut les valider que par ses propres références biologiques et psychologiques : par la sensation d'être voyant dans un espace donné, par le sentiment du temps qui passe, par l'empathie avec les expressions d'autrui. Une photographie est toujours une saisie parcellaire - un champ limité extrait de son contexte. Le regard le plus énergique porté sur celle-ci ne procède que par des sursauts fragmentaires. Et, pourtant, le regardeur veut voir l'image comme une totalité signifiante, la parcelle qui vaut pour un tout, à lui destinée

comme une finitude autonome. Il cherche une cohérence de globalité dans un rectangle dont il ignore ce qu'il dérobera au-delà de ses bords.

Le regardeur d'une photographie désire avant tout se projeter comme regardeur dans cet espace originel que l'image lui présente. Assuré du rôle concret de l'appareil, il se voit en quelque sorte "à la place" de cet appareil, il s'assigne lui-même une place de voyant au centre de l'objectif, au moment du déclenchement, "comme si" la photographie lui transmettait ce qu'il aurait pu voir dans les mêmes circonstances. Et de cette position virtuelle – s'imaginer voir d'un point donné à un moment donné –, il construit des cohérences visuelles et mentales qui lui permettent de comprendre l'image, de l'accepter comme un succédané de vision humaine (mais un succédané à la fois défectueux et emphatique).

Le regardeur se fie à la cohérence tridimensionnelle de l'espace photographié, de ses fuites perspectives, de ses étagements de plans, tandis qu'il ne dispose que de données enchevêtrées sur une surface plane ; il a besoin d'y identifier une métrique d'échelle humaine, car il ne connaît d'autres capacités optiques que celles de son œil, avec ses évaluations familières de proximité et d'éloignement. Pourtant, les géométries planes des photographies se déploient comme des coordonnées cartésiennes, indépendantes de nos standards biologiques : vues en plongée, contre-plongée, oblique, plan rapproché, au ras du sol, demandent une gymnastique mentale, car elles sont le fait d'un œil-objectif omnipotent, intrépide et fantasque, sans impératifs physiologiques. Le regardeur est habile à la reconnaissance des formes qui lui sont suggérées par les contrastes de luminosité, il se laisse aller à l'identification, mais il ne saurait faire jeu égal avec un compteur de photons. Les formes et les couleurs ne sont que des probabilités, hâtivement validées, et elles prêtent au soupçon. Toute restitution demeure imaginaire, hors de la sensation corporelle.

Le regardeur est avant tout happé par le détail, par le foisonnement de signes infimes, par le trop-plein de données, par cette précision surabondante qu'il n'aurait pu, en direct, prendre en compte. Pourtant, à la surface d'une photographie, une brindille, une fêlure, un reflet, un objet anodin ne sont plus de totale insignifiance. Le regardeur prend rapidement conscience de tout ce qui a échappé à son attention dans l'exercice habituel de la vue, lorsque ce qu'il ne savait pas voir est devenu visible sous forme de photographie. Il sait bien que plus il regarde, mieux il dévoile son ignorance de voyant et son incompétence de regardeur. Il a conscience de tout ce que la photographie élude et de ce que son propre regard néglige. Le regardeur aborde l'image avec sa cohérence temporelle, celle de la durée vécue, une continuité insécable ; or, il ne peut faire corps avec l'idée d'un millième de seconde, cette durée qu'il ne peut éprouver mais qu'il sait capable de produire communément une image – un instantané. Le regardeur n'a de sensation que d'être là devant l'image, quand celle-ci lui présente inévitablement un instant révolu et un seul, une proposition univoque d'une occurrence antérieure, et le regardeur n'a d'autre certitude que d'être toujours anachronique, toujours renvoyé à un temps qui n'est pas le sien, cet autrefois vécu par d'autres, "en d'autres temps" ; un temps qui serait parfois de l'avant-soi-même, d'avant sa propre conscience, incommensurable et inimaginable. L'énigme se présente comme un effet du regard et de son débordement par les propriétés singulières de l'objet photographique. Elle se nourrit aussi bien de la saturation, de la surabondance offerte par chaque photographie, que des mutations et distorsions introduites par un processus d'impacts lumineux. »

Michel Frizot, avec la collaboration de Cédric de Veigy, *Toute photographie fait énigme*, Malakoff / Paris / Chalon-sur-Saône, Hazan / Maison européenne de la photographie / Musée Nicéphore Niépce, 2014, p. 20-23.

« Il y avait un homme debout contre le mur nord, à peine visible. Les gens entraient par deux ou trois, s'immobilisaient dans l'obscurité pour regarder l'écran, et puis s'en allaient. Parfois c'est à peine s'ils franchissaient le seuil, des groupes plus nombreux entrés au hasard, des touristes déconcertés. Ils regardaient en se dandinant d'un pied sur l'autre, et puis ils s'en allaient.

Il n'y avait pas de sièges dans la salle. L'écran était dressé au milieu, à hauteur d'homme. C'était un écran translucide, de trois mètres sur cinq, et quelques visiteurs, peu nombreux, prenaient le temps de passer de l'autre côté. Ils s'attardaient encore un moment et puis s'en allaient.

La salle était froide, et seule la lueur grise de l'écran l'éclairait. Près du mur nord, l'obscurité était presque complète, et l'homme leva une main vers son visage, répétant, avec une extrême lenteur, le geste d'un personnage sur l'écran. Quand la porte coulissait pour laisser passer des gens, entraînait un furtif éclat de lumière, provenant de l'autre salle, où, un peu plus loin, d'autres groupes se penchaient sur les livres d'art et les cartes postales.

Le film* passait sans dialogue ni musique, sans aucune bande-son. Le gardien de musée se tenait tout près de la porte, et il arrivait qu'en sortant les gens le regardent, cherchant à croiser son regard, comme en quête d'un contact visuel qui validerait leur effacement. Il y avait d'autres salles, des étages entiers, nul besoin de s'éterniser dans une pièce hermétique où ce qui se passait prenait, à se passer, un temps infini.

L'homme près du mur regardait l'écran, et puis il commença à longer le mur adjacent jusqu'à se trouver de l'autre côté de l'écran, de manière à voir la même action en image inversée. Il regarda la main d'Anthony Perkins se tendre vers la portière d'une voiture, la main droite. Il savait qu'Anthony Perkins utiliserait sa main droite de ce côté-ci et sa main gauche de l'autre côté. Il le savait mais il avait besoin de le voir, et il longea le mur dans la pénombre puis s'en écarta de quelques mètres pour regarder Anthony Perkins de ce côté-là de l'écran, au verso, Anthony Perkins qui utilisait sa main gauche, la mauvaise main, pour ouvrir la portière de la voiture.

Mais pouvait-il qualifier de mauvaise la main gauche ? Car en quoi ce côté-ci de l'écran eût-il été moins véridique que l'autre côté ?

Le gardien fut rejoint par un autre gardien et ils parlèrent un moment à voix basse, tandis que la porte automatique coulissait et que des gens entraient, avec ou sans enfants, et l'homme retourna à sa place près du mur, où il se tint désormais immobile, les yeux fixés sur Anthony Perkins qui tournait la tête. Le moindre mouvement de caméra provoquait un basculement profond de l'espace et du temps mais la caméra ne bougeait pas à cet instant-là. Anthony Perkins tourne la tête. C'était comme les nombres entiers. L'homme pouvait compter les gradations du mouvement de la tête d'Anthony Perkins. Anthony Perkins tourne la tête en cinq phases croissantes plutôt que dans un mouvement continu. C'était comme les briques d'un mur, qu'on peut dénombrer distinctement, pas comme le vol d'une flèche ou d'un oiseau. Là encore, ce n'était ni semblable à autre chose ni différent. La tête d'Anthony Perkins pivotant, interminablement, sur son long cou maigre.

Seule une observation intense ouvrait à une telle perception. Il profita de quelques minutes où il n'était plus distrait par les allées et venues du public pour regarder le film avec le degré d'intensité requis. La nature du film permettait une concentration totale mais elle en dépendait aussi. Le rythme impitoyable du film n'avait aucun sens s'il était privé de l'attention correspondante, de l'absolue vigilance de l'individu, si l'exigence était trahie. Il se tenait là et regardait. Pendant tout le temps qu'il fallut à Anthony Perkins pour tourner la tête, on eût dit que se déployait tout un éventail d'idées de l'ordre des sciences et de la philosophie et de bien d'autres choses sans définition précise, à moins qu'il n'en vît trop. Mais il était

impossible de voir trop. Moins il y avait à voir, plus il regardait intensément, et plus il voyait. C'était le but du jeu. Voir ce qui est là, regarder, enfin, et savoir qu'on regarde, sentir le temps passer, avoir conscience de ce qui se produit à l'échelle des registres les plus infimes du mouvement. [...]

Le film original avait été ralenti de manière à étirer sa projection sur vingt-quatre heures*. Ce qu'il regardait c'était comme du film pur, du temps pur. L'horreur du vieux film d'épouvante était absorbée dans le temps. Combien de temps allait-il devoir rester là, combien de semaines ou de mois, avant que le temps du film n'absorbe le sien, ou bien était-ce déjà en train de se produire ? Il s'approcha de l'écran et se posta à une trentaine de centimètres : bribes et fragments parasités, ébauches de lumière tremblante. Il fit plusieurs fois le tour de l'écran. La salle était vide à présent, et il pouvait se placer sous des angles et à des points de rupture divers. Il recula, sans quitter un instant l'écran des yeux. Il comprenait totalement pourquoi le film était projeté sans le son. Il fallait le silence. Il fallait engager l'individu à une profondeur bien au-delà des suppositions habituelles, des choses qu'il présume et considère comme acquises. »

* Œuvre de Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993 ; film original d'Alfred Hitchcock, *Psycho* [Psychose], 1960.

Don DeLillo, *Point Oméga*, trad. de l'américain par Marianne Véron, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, coll. « Lettres anglo-américaines », 2010, p. 11-14.

« Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que voir quelque chose ? Qu'est-ce que voir une image ? On pourrait croire à lire ces trois questions qu'elles s'engendrent tout naturellement dans cet ordre, l'une après l'autre et qu'ainsi celui qui possède la vue, du seul fait qu'il a des yeux, remplit la première condition nécessaire et suffisante pour voir et pour voir quelque chose. Partant de là, nous pourrions pour plus ample détermination des pouvoirs et puissance dudit organe, considérer, au-delà du domaine général de la perception, des objets spécifiques que certains sujets proposent à la vision d'autres sujets et qu'on appellerait des images. On appellerait alors image une certaine catégorie de ces objets pour les désigner vaguement, comme des objets visibles qui ne sont ni à proprement parler des choses parmi les choses ni à proprement parler des signes parmi les signes, mais des sortes d'apparitions spécifiques, proposées au seul pouvoir des yeux, à l'exception de tout autre organe. Ayant des yeux nous serions alors en mesure de voir ce qui nous est présent et de faire voir ce qui ne l'est pas comme si ça l'était. Nous sommes donc spectateurs du monde et producteurs des apparitions de ce monde et de tout autre monde. On peut encore donner le nom d'image à tout ce qui fait d'un sujet qui voit un sujet capable d'entretenir avec le visible une relation de spectateur. Ce point de départ nous pose donc la question de la relation aux images d'un sujet qui ne voit pas ou qui voit mal. Un aveugle est-il de ce fait privé de toute relation à l'image ? Il suffit de dialoguer avec les aveugles pour constater que le mot image trouve sa place dans leur vocabulaire et qu'ils emploient très naturellement le verbe *voir* pour désigner des opérations d'exploration et de réflexion sur le monde sensible à partir de tout leur corps et d'une expérience privilégiée du toucher. On peut arguer du fait que cet usage du verbe *voir* par les aveugles n'est qu'une acquisition due à l'usage de la langue que les aveugles sont contraints de partager avec les voyants. Ainsi, ceux qui ne voient pas emploient le verbe *voir* comme les culs-de-jatte peuvent user des mots *marcher* et *courir*. Or il n'en est rien, le verbe *voir* a bel et bien son sens chez ceux qui ne voient pas parce que la question de l'image, c'est-à-dire de la production interne des signes de la séparation et de l'absence, trouve chez tous les sujets doués de parole son régime constituant. »

Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 17-18.

« Le mirage est cousin de la réflexion, un obstacle dévie la pensée.

Penser signifie changer de direction, être en mouvement, se heurter à l'obstacle, prendre des détours.

Les pensées sont libres, qui peut les deviner ?

Elles filent comme des ombres dans la nuit. »

Katinka Bock, « L'insolation », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 13.

« Au milieu d'un océan d'images aux horizons fermés, la métaphore du photométéore renvoie au fond à toute rencontre de l'œuvre ouverte, cet autre phénomène singulier et trouble, aux contours à la fois définis et incertains. La quête de sens déclenchée par le spectacle du mirage naturel rappelle celle que propose l'œuvre d'art, donnée *hic et nunc* et pourtant située aussi toujours ailleurs. Dans l'expérience esthétique se dévoile sans se résoudre l'énigme constitutive de toute œuvre dont l'apparition oraculaire invite à préférer à la fascination l'émerveillement, au soupçon le doute, à l'illusion la promesse. »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 12.

« Mais qu'est-ce que l'image ? Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. Mais cette vérité l'excède ; ce qui la rend possible est la limite où elle cesse. De là son côté dramatique, l'ambiguïté qu'elle annonce et le mensonge brillant qu'on lui reproche. Superbe puissance, dit Pascal, qui fait de l'éternité un néant et du néant une éternité.

L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition. Ainsi nous parle-t-elle, à propos de chaque chose, de moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien.

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l'écart des choses qu'elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. Par elle, nous en disposons. Par ce qu'il y a d'inflexible dans le reflet, nous nous croyons maîtres de l'absence devenu intervalle, et le vide compact lui-même semble s'ouvrir au rayonnement d'un autre jour.

Ainsi l'image remplit-elle l'une de ses fonctions qui est d'apaiser, d'humaniser l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur et nous permet de croire, au cœur d'un songe heureux que l'art trop souvent autorise, qu'à l'écart du réel et tout de suite derrière lui nous trouvons, comme un pur bonheur et une superbe satisfaction, l'éternité transparente de l'irréel. [...]

L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet : elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. "Après" signifie qu'il faut d'abord que la



6. Ann Veronica Janssens
Le bain de lumière
1998

chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissons dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, - et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose. Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification, est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image.

Cependant : le reflet ne paraît-il pas toujours plus spirituel que l'objet reflété ? N'est-il pas de cet objet l'expression idéale, la présence libérée de l'existence, la forme sans matière ? Et les artistes qui s'exilent dans l'illusion des images, n'ont-ils pas pour tâche d'idéaliser les êtres, de les élever à leur ressemblance désincarnée ? »

Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », annexe II de *L'Espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1988, p. 342-345.

« En 2014, je réalise la *Cérémonie sans titre #04* dans une salle de réunion, au dernier étage du musée M offrant un large panorama sur la ville de Louvain. Le sol est recouvert de couvertures pliées sur lesquelles les spectateurs s'installent. Pendant presque une heure, avec mon assistante, nous allons installer et désinstaller *Le Bain de Lumière*, une sculpture d'Ann Veronica Janssens réalisée en 1998 et empruntée

à la collection du musée. Nous allons remplir d'eau quatre aquariums sphériques de trente-cinq litres, qui, posés les uns sur les autres, forment une colonne. Sur un chariot, nous disposons divers ustensiles : un niveau à bulle pour nous assurer que chaque aquarium est stable et qu'il ne fera pas basculer la colonne, des bâches de protection, une passoire pour filtrer d'éventuelles poussières dans l'eau, des serviettes pour éponger quelques gouttes sur les aquariums, du film plastique pour couvrir l'aquarium le plus haut, un cutter pour ajuster le film et le rendre invisible, des tuyaux pour siphonner l'eau des aquariums, des tissus pour les essuyer avant leur réemballage, et enfin des cartels de l'œuvre que nous distribuerons à l'issue de la *Cérémonie*. Contre le mur sont entreposés des bidons d'eau déminéralisée, une quinzaine de seaux dans lesquels l'eau sera transférée, ainsi qu'un escabeau me permettant d'atteindre le sommet de la colonne. Une fois l'œuvre installée, j'ouvre pour quelques minutes les rideaux et nous la regardons avec le public. Nous pouvons y contempler les reflets de la ville, inversés et légèrement déformés par l'effet de loupe produit par l'eau dans les aquariums, comme l'ont été tous nos gestes durant la manipulation. Enfin, nous refermons les rideaux et commençons le démontage complet de la pièce d'Ann Veronica Janssens. Nos gestes s'accordent avec l'attente que nécessitent la vidange et le séchage de chaque aquarium. »

La performance *Cérémonie sans titre #04* a été présentée dans le cadre du festival « Playground », du 13 au 16 novembre 2014, au musée M, à Louvain (Belgique), sous le commissariat d'Eva Wittocx et Steven Vandervelden ; et au Jeu de Paume, le 2 octobre 2021, sous le commissariat de Béatrice Gross et Katinka Bock. Production : Musée M, Louvain.

Béatrice Balcou, « Cérémonies sans titre », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 205.



7. Constance Nouvel
Arcane
2019

« 26 juillet 2021. Giverny

Dans son atelier à Paris, alors que le temps oscille entre soleil et rideaux de pluie, Constance Nouvel me montre ses essais pour la carte blanche que le Jeu de Paume lui commande et qui viendra s'insérer dans ce livre. Il s'agit d'un montage d'images, tel un pliage d'enfant qui révélerait des secrets cachés dans les plis de ce que l'on voit. Un essai visuel qui permet, en jouant, de reconstituer une image sur trois doubles-pages. Elle m'explique que c'est souvent de cette façon qu'elle travaille – en imaginant des compositions, des pliages, des montages : “Je procède comme ça lors de mes recherches : je manipule, je coupe, je plie, je colle, je scotche, je déchire. Pour ce projet qui sera intégré à la publication, je propose au lecteur de participer à cette idée de montage”. Je lui demande comment elle a choisi ces quatre images – celles retenues au moment où l'on se parle, car les choses peuvent encore changer : “L'idée de mirage, je m'y étais déjà un peu intéressée, en dernière année, à l'école, dans le rapport à la photographie. Donc ça ne m'était pas du tout étranger. Je me suis replongée dedans avec grand plaisir. Je voulais travailler sur quelque chose d'atmosphérique. J'ai lu *L'Air et les Songes* de Bachelard, et étrangement, ma proposition de carte blanche est au contraire très terrienne, ancrée dans le sol. Je me suis dit que ce n'était peut-être pas

plus mal, que j'allais éviter la littéralité. Mon choix d'images démontre mon intérêt pour le jardin comme moyen pour parler du paysage : il y a quelque chose de précieux, de secret dans le jardin. Donc, au milieu de mon pli, je savais que je voulais un morceau de jardin : je suis allée chercher dans mes images cette photo de Giverny qui a subi un traitement un peu spécial. Les couleurs ont été sursaturées, cela produit cet effet acidulé que j'ai moi-même un peu exagéré. Il y a ensuite cette image de faux gazon de télécabine en plein été : un morceau de moquette à la fois lourde et légère. On est loin de la poésie du jardin de Giverny. Il y a une troisième image complètement abstraite dont personne ne saura que c'est un sol en PVC, qui contient quelque chose de très géométrique. Et puis, la dernière image, prise sur le volcan Stromboli, est celle d'une caméra thermique dont on a l'impression que c'est vraiment un œil qui nous regarde. Mais c'est un œil qui ne voit pas, c'est juste un œil qui sent la chaleur. Tout cela est encore à l'étape de test, je ne sais pas si ce sera la version définitive. Le geste de jouer avec toutes ces images en pliant les pages d'un beau livre désacralise un peu la photographie.” »

Clara Schulmann, « Fortune, Fortune », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 270.

« Dans un désert de sel, on voit émerger des figures ployées contre un vent inexistant, effet troublant de mirage. Le secret est aussi ce qui n'existe pas et qui pour autant paraît. On est "sûr" d'avoir vu ces figures et pourtant elles sont un effet combiné de la chaleur et du paysage. *Fata morgana*. Depuis Platon, l'apparence est au cœur du questionnement philosophique en tant que celle-ci vise la vérité et rien d'autre. Jusqu'où l'esprit humain peut-il être dupé, qu'est-ce qui le fait se tourner vers les images dansantes de la caverne plutôt que se tourner vers la vraie source ?

Le mirage est d'abord une interprétation. On prête à une image une valeur de vérité. On prend une opinion vraisemblable pour la chose même, on se prête aux jeux du virtuel avec le réel d'autant plus qu'il devient impossible de démêler le vrai du faux, la rumeur du fait réel et l'image vue de sa doublure fantasmatique. La géolocalisation fabrique le paysage dans lequel nous nous mouvons plus activement que dans tout "vrai" espace. Maintenant dans certaines sociétés il n'y a plus même de place désignée, on vient avec son ordinateur et comme à la cantine on se cherche une place. Telle la tortue qui porte sa maison sur son dos, l'ordinateur-tablette-téléphone représente l'exosquelette de la personne, comme le dit Miguel Benasayag, l'espace dévolu à l'intériorité devenant de plus en plus indiscernable du dehors.

[...]

Exister, c'est être vu, lu : c'est apparaître enfin. Et la culture catholique, qui a préféré les voiles, les diversions baroques, les anamorphoses, les secrets d'alcôve se voit suspectée, dans cette évolution, des pires archaïsmes. Ce qui dans le secret d'un confessionnal met à distance, réserve, protège, paraît aujourd'hui biaisé, voire pervers. On soupçonne aux voies mafieuses de la latinité des prérogatives et des violences tout en faux-semblants. L'oblique, pourtant, n'est pas qu'une tangente, elle est aussi une ligne dynamique. Une alternative. Une échappée.

Sur le terrain politique, ce sont tous les moyens du "furtif" qui sont aujourd'hui à l'excellence. Furtifs les avions de reconnaissance, furtives les attaques éclairs, furtives les prises d'otages ou de positions sur les marchés financiers, furtifs les sms, les tweets, les signaux. Apparitions éclairs : rapidité, vitesse, frappe. L'existence sur un mode guerrier. »

Anne Dufourmantelle, « Mirages », in *Défense du secret*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2015, p. 107-110.

« La notion générique d'image, désormais couramment employée pour définir le statut de la photographie, paraît être le dernier instrument théorique en date. Pourtant, il semble opérer sans être lui-même défini, bénéficiant d'un prestige accordé depuis quelques décennies par les études culturelles et visuelles. L'analyse historique apporte quelques précisions et fait apparaître comment la photographie a joué un rôle dans la redéfinition même de l'image. Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIX^e siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités "culturelles" et déplace insensiblement les discours sur l'image vers une réflexion sur les images. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social. [...]

En étant une image automatique d'enregistrement (en tout cas en théorie), la photo a incarné ce que la psychologie tentait désespérément de définir comme image mentale, et projeté la question de la perception vers un horizon "social". La rencontre de la photographie et de la phénoménologie permet de prendre la photo comme exemple et bientôt comme paradigme d'une image conçue à la fois comme fait de conscience et fait social. Ce qui est essentiel dans le rapport au monde qu'offre la photographie, c'est qu'elle conserve dans

l'expérience que nous en faisons une qualité d'image mentale tout en étant de fait une représentation. Elle est à la conjonction de deux dimensions de la pensée de l'image. C'est donc aussi sous l'angle de l'histoire des idées d'image que l'on peut affirmer qu'en tant qu'opération du regard (voir, viser, observer, capter, prendre) et en tant que représentation (la chose image qu'est la photographie, regardée, utilisée, contemplée), la photographie est dépositaire de la double définition de ce qu'est l'image dans notre histoire : un fait psychique (voir) et un fait social (être regardé). Dans cette contraction des deux conceptions de l'image, on peut dire que la photographie est une "image". »

Michel Poivert, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques* n° 34, printemps 2016 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>).

« Aussi, pour en revenir à l'art, il est futile de se focaliser sur le "vouloir dire" émotionnel d'un artiste, la tâche étant trop vaste et trop subjective. En revanche, en se concentrant sur deux "marqueurs affectifs" simples et relativement tangibles, on parvient à en tirer des enseignements instructifs :

1) Est-ce que l'œuvre est perçue comme voulant plaire ou séduire ?

2) Est-ce que l'on perçoit que l'œuvre a une importance pour l'artiste et l'appareil de production qui gravite autour de lui ?

En effet, l'œuvre en elle-même étant trop difficile à décrypter, il convient d'étendre son domaine d'existence à l'espace de présentation, aux jeux de lumière, au pouvoir de l'institution, à la notoriété de l'artiste, au communiqué de presse, etc.

Ainsi, nous ne nous focalisons pas sur l'œuvre elle-même, mais bien sur l'œuvre et l'appareil de production qui soutient sa présence. Est-ce que l'œuvre cherche à nous séduire, est-ce que l'artiste et l'appareil d'exposition se soucient de l'existence de l'œuvre présentée ? Sur la base de ces deux vecteurs, on obtient assez rapidement une cartographie affective éclairante. »

Antoine Catala, « Des émotions dans l'art », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 256.



1. **Raphaël Lecoquierre**
Maquette préparatoire
à *Slab Stela 1* [Stèle à dalle 1]
(série *Nūbēs* [Nuages])
(détail)
2021

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



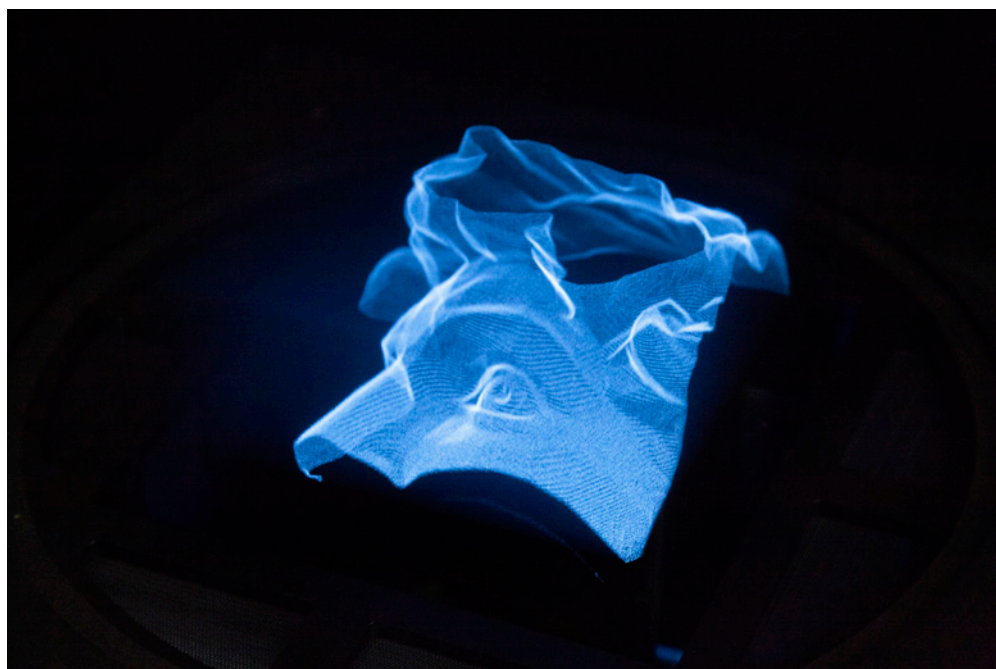
Activité ou mise en pratique



Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées plus spécifiquement au volet « Expositions du festival « Fata Morgana ». Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Elles peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres exposées. En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



2. **David Levine**
Dissolution
2022

Les titres des œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont soulignés en bleu.

❶ Images et mirages

- Observations et apparitions
- Dispositifs de vision et corps
- Énigmes et regardeurs

❷ Renvois et échos

- Répliques et déplacements
- Reproductions et présentations
- Archives et collections

❸ Procédés et matérialités

- Matières et supports
- Langages et codes

Images et mirages

Observations et apparitions

« Les phénomènes atmosphériques, météores, halos, parhélies, parasélènes, arcs-en-ciel, aurores boréales, gloires et autres *Fata Morgana* ont traditionnellement donné lieu à deux types d'explication : surnaturelle et supposant l'intervention directe de Dieu ou d'un esprit malin ; rationnelle, à l'exemple d'Aristote qui, dans ses *Météorologiques* (livre III), s'efforçait de tout rapporter à des causes naturelles. L'explication systématique de ces phénomènes optiques fut assez tardive, mais ces fantasmagories naturelles occupent une place dans l'imagination optique des siècles passés, à côté des illusions créées par l'homme, auxquelles elles sont régulièrement comparées. »

« Mirages et *fata morgana* », in *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (xvi^e -xix^e siècles)*, anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2017, p. 189.



Quel type de phénomène l'expression *fata morgana* désigne-t-elle (voir la partie « Approfondir l'exposition », p. 19-20) ? Revenir sur l'explication et les causes de ces mirages. Étudier la réfraction et la courbure des rayons lumineux, la température et la densité des couches d'air. Distinguer ces phénomènes optiques des illusions d'optique (dus à la spécificité de la vision humaine et de l'interprétation des images par notre cerveau). Quelles sont la netteté et la stabilité des images générées par ces phénomènes ?

→ « Les mirages », Fondation La main à la pâte : <https://bit.ly/357XkMy>

→ Réfraction et mirages, vidéo : <https://bit.ly/3t1DMBq>

→ « Séquence d'introduction du thème : la vision », lycée Mas-de-Tesse / Jules-Guesde : <https://bit.ly/33NGHox>

Quelle est l'étymologie du mot « mirage » ? Dans quelles conditions les mirages peuvent-ils apparaître et être observés ? En fait-on fréquemment l'expérience ? En quoi celle-ci est-elle de l'ordre de l'exceptionnel et du merveilleux ? Quelles relations entre image, réalité et perception la référence aux *fata morgana* peut-elle inviter à questionner ?



→ Regarder la « vidéo poème » conçue par l'artiste Katinka Bock et utilisée en tant que *teaser* du festival « Fata Morgana » : <https://bit.ly/3BR4P6u>

Quels éléments, formes et objets apparaissent successivement dans le cadre ? En quoi peut-on les relier à la notion de *fata morgana* ? Comment la vidéo évoque-t-elle l'action de la lumière et l'image photographique ? Quelles impressions les choix du noir et blanc et la bande-son de la vidéo génèrent-ils ? Qu'implique la notion de « festival » ?



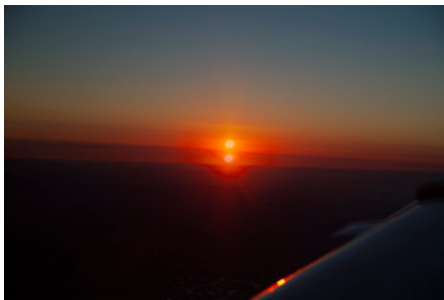
→ Rachel Harrison, *Sans titre (série Perth Amboy)*, 2001
Épreuve chromogène

Que voit-on dans cette photographie ? Comment la composition de l'image dirige-t-elle le regard du spectateur ? Que peut évoquer la tache blanche ? Quel sens peut-on donner au geste des mains posées sur la vitre ?

Rechercher le contexte de ces prises de vue. Comment appelle-t-on ce type d'apparition ? Quelles relations entre le visible et l'invisible les apparitions impliquent-elles ? Définir les mots suivants avant de commenter plus précisément les images de cette série : théophanie, miracle, mystère, contemplation, adoration, communion. En quoi la vitre et le reflet peuvent-ils faire référence aux images photographiques ? Quelle relation peut-on établir entre photographie et apparition ? Entre image et croyance ? Penser aux supports, à l'action de la lumière, aux termes d'« image latente », de « révélation », etc.

3. Rachel Harrison
Sans titre (série Perth Amboy)
2001





4. **Stéphanie Solinas**
Le Soleil ni la mort
série *Twelve West Coast Stations*
2022
5. **Daniel Steegmann Mangrané**
Hologram (Thicket)
[Hologramme (Buisson)]
2021
6. **Daniel Steegmann Mangrané**
Systemic Grid 126 (Window)
[Grille systémique 126 (Fenêtre)]
2015

→ « Rachel Harrison: Perth Amboy », New York, MoMA, 2016 : <https://mo.ma/3h9IVln>
 → « Pics or It Didn't Happen: Rachel Harrison's "Perth Amboy" at MoMA » :
<https://bit.ly/3M9Ka2j>
 → Résidence de Rachel Harrison à l'Atelier Calder, 2012 : <https://bit.ly/3HjkAnH>

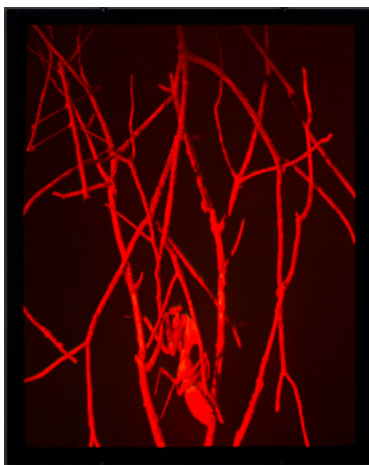


→ **Stéphanie Solinas**, *Le Soleil ni la mort* (série *Twelve West Coast Stations*), 2022
 Vidéo, couleur, son, 8 min 47 s (vidéo still)

Qu'est-ce qui est visible dans cette vidéo ? Qu'est-ce qui n'est pas visible et passe par la bande-son ? Le soleil se couche à l'ouest et la lune se lève à l'est. Peut-on les regarder en même temps ? Qu'apporte leur juxtaposition dans la vidéo ? Qu'ajoute le titre de l'œuvre, emprunté à une maxime de François de La Rochefoucauld, écrivain moraliste du XVII^e siècle : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » ? Poursuivre en explorant le développement des projets de Stéphanie Solinas : « Dans le cadre d'une vaste enquête consacrée au visible et à l'invisible, Stéphanie Solinas interroge diverses formes de désir de connexion à l'autre et à l'au-delà. S'y déclinent un ensemble de croyances centenaires, d'utopies biophysiques (comme la cryogénie) et de développements numériques récents. De Sedona (Arizona) à la Silicon Valley (Californie), le périple de Solinas navigue entre New Age et nouvelles technologies. L'artiste dresse le portrait d'ingénieurs, d'entrepreneurs ou encore de médiums et de chamans qui, chacun à leur manière, contribuent à la mise en relation avec des êtres et des degrés de réalité supérieurs. »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 11.

→ Site de l'artiste : <https://www.stephaniesolinas.com/>



Dispositifs de vision et corps

« Les instruments et situations optiques développés par Daniel Steegmann Mangrané renvoient à une perception visuelle pleinement incarnée : le prisme qu'offre une paroi de verre trouble est à la taille du corps plutôt que de l'œil ; des plaques holographiques présentées dans un clair-obscur imposent d'entrer en mouvement pour mieux les voir ; l'immersion dans une zone de la *mata atlântica*, ou forêt atlantique amazonienne, se fait équipée d'un casque de réalité virtuelle. »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 8.



→ **Daniel Steegmann Mangrané**, *Systemic Grid 126 (Window)* [Grille systémique 126 (Fenêtre)], 2015

Verre de sécurité, verre d'ornement, béton, bois, acier

→ **Daniel Steegmann Mangrané**, *Hologram (Thicket)* [Hologramme (Buisson)], 2021
 Plaque holographique

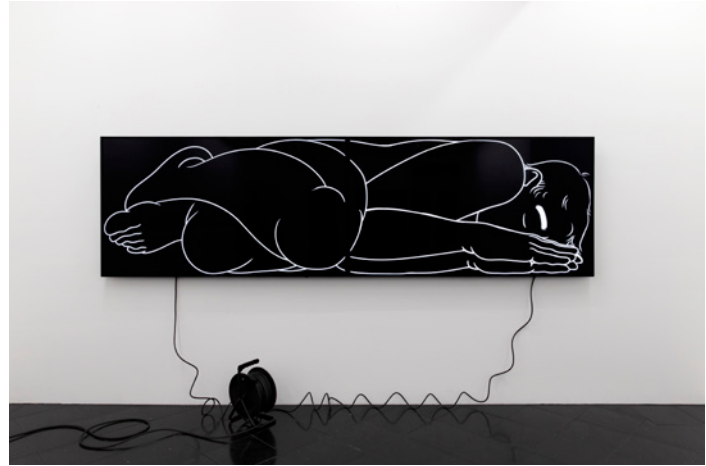
De quels matériaux l'œuvre *Systemic Grid 126 (Window)* est-elle composée ? Quelle est sa taille ? Que peut évoquer sa forme rectangulaire ? Quelle est la particularité du verre avec lequel elle est fabriquée ? Quels effets visuels provoque ce type de verre ? Où l'œuvre est-elle disposée dans les salles d'exposition ? Quelles différentes images permet-elle de faire apparaître ? Dans quelle mesure implique-t-elle le regard des spectateurs mais aussi leur présence dans l'espace de l'exposition ? Qu'est-ce qu'un hologramme ? Que permet de restituer l'image holographique ? Dans quelles conditions est-ce perceptible ? En quoi l'artiste explore-t-il, au travers de différents médiums, les technologies illusionnistes et la nature fantomatique des images ?

→ Site de la galerie Esther Schipper, Berlin : <https://bit.ly/34Y3pLu>

→ Exposition « Steegmann Mangrané 16MM » Paris, *Lafayette Anticipations*, 2015 :
<https://bit.ly/3to9p8v>



7



8



9



→ June Crespo, *No Osso (Occipital)* [Dans l'os (Occipital)], 2020

Résine acrylique, plâtre, tissu

Qu'évoque la sculpture *No Osso (Occipital)* ? Comment les différentes interprétations se mêlent-elles dans l'expérience du spectateur ? Que suggère le choix des matériaux ? Quel rapport instaure l'œuvre avec l'espace d'exposition et le corps du spectateur ?

→ Site de l'artiste : <https://junecrespo.com>

→ « June Crespo. Helmets », entretien accordé à l'Artium Museoa, vidéo : <https://bit.ly/3JNGHEs>



→ B. Ingrid Olson, *Plastic Mother Common Animal* [Mère plastique animal commun], 2021

Épreuve thermique sur aluminium, MDF, Plexiglas, silicone

Que montrent les montages photographiques de B. Ingrid Olson ? En quoi brouille-t-elle la représentation et la perception de son propre corps ? Qu'est-ce qui est à la fois caché et révélé dans ses images ? Comment cela modifie-t-il la notion de point de vue ? Quel rapport au médium photographique le caractère organique et fragmentaire de ses photographies implique-t-il ?

Comment les images sont-elles présentées ? Qu'en est-il des frontières entre photographie, sculpture et installation ?

→ Site de l'artiste : <https://www.bingridolson.com>

→ Vues de ses précédentes expositions : <https://bit.ly/3vaZkOr>



→ Özgür Kar, *A guy under the influence* [Un type sous influence], 2020
(<https://bit.ly/3ve1Flp>)

Vidéo 4K, noir et blanc, son, 23 min

2 téléviseurs 75 pouces, attaches murales, lecteur multimédia, dérouleur électrique
Quels sont la nature et le support de l'image ? Que représente celle-ci ? Quelle est la place occupée par le corps du personnage ? Que fait-il ? Ses mouvements sont-ils perceptibles ? Semble-t-il dans une posture confortable ? Quelle impression produit la bande-son ? Le dispositif technique de l'œuvre est-il visible ? En quoi fait-il corps avec l'installation ?

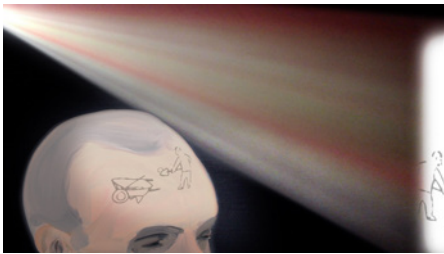
→ Site de l'artiste : <http://www.ozgurkar.com>

→ Installation *Macabre*, Paris, Fondation Louis Vuitton, 2021-2022 : <https://bit.ly/3HaEvoQ>

7. **B. Ingrid Olson**
Plastic Mother Common Animal
[Mère plastique animal commun]
2021

8. **Özgür Kar**
A guy under the influence
[Un type sous influence]
2020

9. **June Crespo**
No Osso (Occipital)
[Dans l'os (Occipital)]
2020



10



→ Tala Madani, *Over Head Projection (digger)* [Projection sur/par-dessus la tête (creuseur)], 2018 (<https://bit.ly/3BTN1HL>)

Film d'animation, couleur, son, 1 min

Comment cette vidéo représente-t-elle le dispositif de projection cinématographique ? Quel est le rôle de la lumière ? Où se trouve l'écran ? Sur quoi et comment l'image projetée se reflète-t-elle ? Que peut évoquer la manière dont s'articulent le dispositif de projection, le reflet et le corps du spectateur ?

→ Page Facebook de l'artiste : <https://bit.ly/3t4y8hJ>

→ Autre vidéo d'animation de l'artiste, *The Womb*, 2019 : <https://bit.ly/3vaQQa3>

→ Tala Madani: *I Really Laugh When I Paint*, entretien, vidéo : <https://bit.ly/3JQSMZz>



Lire l'extrait du roman de Don DeLillo, *Point Oméga* (voir « Approfondir l'exposition », p. 23-24).

Où se situe l'action du récit ? Quels sont les personnes et les personnages mentionnés ? Comment se comportent-ils ? Quelle est la particularité de l'œuvre projetée ? Quelle attention les visiteurs et les gardiens lui prêtent-ils ? En quoi ce texte interroge-t-il notre expérience des œuvres et la temporalité de notre regard ? Commenter plus particulièrement cette phrase : « Moins il y avait à voir, plus il regardait intensément, et plus il voyait. »

Vous pouvez visionner un extrait de l'œuvre évoquée dans ce texte :

→ Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993 : <https://bit.ly/3t7c0TQ>

Énigmes et regardeurs

« Le regard humain adressé à la photographie dévoile de l'énigme, qui est l'écho en retour de ses interrogations. »

Michel Frizot, avec la collaboration de Cédric de Veigy, *Toute photographie fait énigme*, Malakoff / Paris / Chalon-sur-Saône, Hazan / Maison européenne de la photographie / Musée Nicéphore Niépce, 2014, p. 7.



11

« Quelle est la règle de physique selon laquelle il faut observer une chose pour la transformer ? Parfois l'attention modifie les choses. L'autre lettre est déjà en route, avec les cousines. »

Katinka Bock, « L'insolation », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 14.



12



→ Katinka Bock, *The Cousins (Jason)*, [Les Cousines (Jason)], 2019

Épreuve argentique

→ Jason Dodge, *Vue de l'exposition à la Galleria Franco Noero*, Turin, 2018

Panier d'osier tressé

« La photographie *The Cousins* de Katinka Bock fait allusion à un acte de Jason Dodge particulièrement sibyllin : invité à s'associer à une publication collective qu'elle avait initiée, il a répondu en envoyant une enveloppe remplie d'abeilles mortes dans de la poudre argentée. »

Roxane Ilias, notice, in *Fata Morgana*, Jeu de Paume / Manuella éditions, Paris, 2022, p. 89.

10. **Tala Madani**
Over Head Projection (digger)
[Projection sur/par-dessus la tête (creuseur)]
2018

11. **Jason Dodge**
Vue de l'exposition à la Galleria
Franco Noero
Turin, 2018

12. **Katinka Bock**
The Cousins (Jason)
[Les Cousines (Jason)]
2019



13. **Constance Nouvel**
Arcane
2019

14. **Constance Nouvel**
En apparence
2019

Observer la photographie de Katinka Bock (voir p. 33). En quoi cette image est-elle énigmatique ? Voit-on ce que contient l'enveloppe ? Comment le spectateur est-il conduit à interroger et décrypter le sens de l'image ?

Quelles autres œuvres de Jason Dodge sont exposées ? Dans quelle(s) salle(s) et à quel étage ? Qu'évoque le choix d'objets quotidiens comme les paniers ? Comment ont-ils été réalisés ? Qu'en est-il de leur taille et de la manière dont ils sont installés dans les salles ? Quels liens entre le visible et l'invisible Jason Dodge semble-t-il ainsi tisser dans ses œuvres ?

→ Entretiens avec Jason Dodge : <https://bit.ly/3t1cxH7> et <https://bit.ly/3hgEPb7>

→ Exposition de l'artiste, Villeurbanne, IAC : <https://bit.ly/3vnlJly>

et <https://bit.ly/3HoqHqM>

→ Dossier pédagogique, IAC de Villeurbanne & enseignantes relais :

<https://bit.ly/3LQOcw6>



Inventer une courte fiction (environ 10-15 lignes) racontant la conception des paniers et la raison de leur présence au Jeu de Paume.



→ Constance Nouvel, *En apparence*, 2019

Épreuve chromogène

→ Constance Nouvel, *Arcane*, 2019

Épreuve chromogène

« Les objets photographiques de Constance Nouvel sont autant d'entités mystérieuses, muettes et immobiles. Empreintes d'absence, elles semblent avoir recueilli le secret d'un réel dérobé. »

Noémie Monier, « Fabrique d'énigmes silencieuses », 2020 (<https://bit.ly/3JLlTE>).

En quoi l'absence d'informations précises rend-elle les photographies mystérieuses ? Comment le cadrage accentue-t-il ce mystère ? Comment l'absence d'échelle dans les images rend-elle ce que l'on voit énigmatique ? Étudier les jeux de lumière et de couleurs. Expliquer les titres des images. Que peut évoquer la forme de la paroi rocheuse dans *Arcane* ? Réfléchir à la notion de seuil. Dans quelle mesure cette image cache-t-elle quelque chose ? En quoi le nuage peut-il être un signe à décrypter ? Quel rapport les œuvres de Constance Nouvel entretiennent-elles avec leurs lieux d'exposition ?

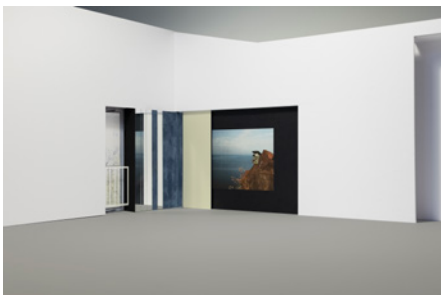
→ Exposition « Atlante », 2019 : <https://bit.ly/3t62dgN>

→ Exposition « Réversible », 2020 : <https://bit.ly/3t7BP6b>

→ Entretien avec l'artiste : <https://bit.ly/3lk4fk3>

→ Site de l'artiste : <https://www.constancenouvel.fr/>

15. **Constance Nouvel**
Maquette préparatoire à Augure
2022



→ Constance Nouvel, *Maquette préparatoire à Augure*, 2022

Épreuve pigmentaire contrecollée sur dibond, miroir, suédine, peinture

« L'exposition est un espace-temps donné et une fois que celle-ci est terminée, c'est tout cet espace-temps qui se termine avec elle. Ça ne pourra plus jamais être transposé littéralement dans un autre espace, et encore moins dans un autre temps. »

Constance Nouvel, « À trop voir, on ne voit plus rien », *Horschamp* (<https://bit.ly/3M03Oxy>).

Qu'est-ce qu'une œuvre réalisée *in situ* ? De quels éléments, images et matières cette installation est-elle composée ? Comment Constance Nouvel investit-elle



l'espace du Jeu de Paume ? En quoi son travail invite-t-il le spectateur à expérimenter un nouveau rapport au paysage et à l'espace en général ? Pourquoi a-t-elle choisi le titre *Augure* et en quoi celui-ci renvoie-t-il à d'autres titres des œuvres dans l'exposition ?



Sébastien Roux, *The Halted Listener*, [L'auditeur arrêté], 2022

Installation sonore, enceinte ultradirectionnelle, lecteur multimédia

Cette œuvre est-elle visuelle ? D'où semble venir le son ? Comment le dispositif sonore semble-t-il faire écho à l'espace du Jeu de Paume ? En quoi Sébastien Roux transpose-t-il le phénomène optique de *fata morgana* de manière sonore ? Comment joue-t-il avec les notions de point de vue, de réfraction et d'écho ? L'artiste présente deux autres œuvres, dans les « événements » de ce festival, vouées à être interprétées en public *via* des haut-parleurs installés dans le jardin des Tuileries : quel rapport ses installations sonores entretiennent-elles avec l'espace de l'exposition ?

→ Site de l'artiste : <http://www.sebastienroux.net/>

→ Pour écouter *Anamorphose #20*, autre œuvre de l'artiste : <https://bit.ly/3secPv1>

→ Entretien avec l'artiste : <https://bit.ly/35o1D5Q>

→ « Sébastien Roux + Europeana Sounds », France Culture, *L'Atelier du son*, 25/04/2014 : <https://bit.ly/3HkNYKa>



→ Christine Rebet, *The Square*, [La place], 2011-2022 (<https://bit.ly/353Cca4>)

Film d'animation 16 mm transféré en HD, couleur, son, 2 min

Socle en béton, lectures publiques

À quoi fait référence le format carré de la vidéo ? De quels matériaux est composée l'œuvre ? Qu'apporte la bande-son ? Qu'évoquent la répétition et l'aspect combinatoire de l'œuvre ? Quelle expérience de la durée cela donne-t-il ? Sur quel support la vidéo est-elle projetée dans l'exposition ? Sachant que des lectures réactiveront le film lors de performances dans les salles de l'exposition, comment l'environnement sonore créé par l'œuvre transforme-t-il l'expérience du spectateur ?

→ Samuel Beckett, *Quad I + II*, Arte, 1981 (<https://bit.ly/3Ho8JF6>)

Pièce pour la télévision, vidéo couleur, son, 15 min

Décrire l'espace sur lequel se déplacent les personnages dans le film de Beckett.

Est-ce le même que dans le film de Christine Rebet ? Quels sont les autres éléments communs dans la mise en scène des deux films ? Comment les personnages ou les lignes se comportent-ils les uns par rapport aux autres ? Le silence et le son jouent-ils le même rôle dans les deux films ?

→ Christine Rebet, *Otolithe*, 2021, animation, couleur, son, 4 minutes :

<https://bit.ly/3pcepvv>

→ Site de l'artiste : <https://www.christinerebet.net/>

→ Exposition « Escapologie » au maCLYON : <https://bit.ly/3haWPDN>

→ Visite d'exposition avec Margaux Brugin : <https://bit.ly/3hgLbHv>



→ Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*, 1967-1968 (<https://bit.ly/3peB4XX>)

Comment la forme carrée est-elle utilisée dans cette vidéo ? Quel sens peut recouvrir cette performance ? En quoi la dimension d'épuisement et de répétition résonne-t-elle avec les œuvres de Christine Rebet et de Samuel Beckett citées ci-dessus ?

→ Jack Goldstein, *A glass of Milk*, 1972 (<https://bit.ly/3vdyQvO>)

De quelle manière cette vidéo peut-elle faire écho au film *The Square* de Christine Rebet ? Qu'est-ce qui se soulève dans la vidéo ? À quoi le rythme, le son et l'image du poing martelant la table font-ils référence ?

Cette vidéo était présente dans l'exposition « Soulèvements » au Jeu de Paume, en 2017 (<https://bit.ly/34YqwWd> et <https://bit.ly/33PVmjc>).

Quel nouveau rapport s'établit avec l'œuvre *The Square*, inspirée des places publiques sur lesquelles ont eu lieu les mouvements de contestation du « printemps arabe » ?

16. Sébastien Roux
The Halted Listener
[L'auditeur arrêté]
2022
Vue du balcon du Jeu de Paume

17. Christine Rebet
The Square
[La place]
2011-2022

Renvois et échos

Répliques et déplacements

« Les dispositifs d'apparition et de disparition de Béatrice Balcou fonctionnent comme des systèmes de renvoi d'une œuvre à l'autre. Si les œuvres sources sont pleinement révélées lors des *Cérémonies sans titre*, celles-ci s'effacent derrière des répliques originales en bois, des silhouettes photographiques en trompe-l'œil, des résidus de matériaux collectés auprès de conservatrices ou d'autres artistes, ou encore des débris invisibles ingérés par des insectes. D'un corpus à l'autre, Balcou mène avec discrétion une exploration radicale des conditions concrètes d'existence de l'art et de la rencontre qu'il propose. »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 9.



18

 Lire le texte de Béatrice Balcou sur son œuvre *Cérémonie sans titre #4* (voir la partie « Approfondir l'exposition », p. 25). Chercher le sens du mot « cérémonie ». En quoi consiste ce que l'artiste appelle une *Cérémonie* ? Quel protocole suit-elle ? Par qui a-t-il été défini ? Quels types de gestes réalise-t-elle ? Combien de temps dure la *Cérémonie* ? Quel rapport à l'œuvre propose-t-elle aux spectateurs ? Quels sont les liens entre les *Cérémonies* de Béatrice Balcou et la notion de « performance » dans le domaine de l'art ?

→ Présentation par Béatrice Balcou de la *Cérémonie sans titre #10*, 2017, vidéo :

<https://bit.ly/33CMuNL>

→ « Sortir de la boîte », *Fata Morgana*, n° 4, podcast de Clara Schulmann, 2021, audio :

<https://bit.ly/33HOeW4>

→ Entretien avec Béatrice Balcou, France Culture, *Par les temps qui courent*, 03 janvier 2019, audio : <https://bit.ly/34QLjei>

→ Béatrice Balcou, *Cérémonies*, Gand, MER.B&L, 2021 : <https://bit.ly/36s1gYy>

→ Cécile Camart, « Poétique de la régie d'œuvres : chorégraphier la collection », *Espace art actuel*, n° 129 : *L'Artiste muséologue*, 2021 : <https://bit.ly/3v5VdDu>

 Lire la description de la cérémonie du thé par Okakura Kakuzô dans *Le Livre du thé* [1906] (Paris, André Delpeuch, 1927) : <https://bit.ly/3ibJBak>

Dans quel environnement la cérémonie se déroule-t-elle ? Quel rapport au temps instaure-t-elle ? En quoi ces dimensions du rituel japonais se retrouvent-elles dans les cérémonies de Béatrice Balcou ? Dans quelle mesure peuvent-elles contribuer à questionner nos relations aux œuvres ?

« Dans ses expositions et ses performances, Béatrice Balcou déplace les attentes du spectateur en attirant son attention non seulement sur l'œuvre d'art, mais aussi sur les gestes, individuels ou collectifs, qui mènent à l'exposition, à la monstration de l'œuvre. Une manière de révéler les présupposés et les limites de l'institution muséale tout en questionnant la manière dont on perçoit une œuvre d'art. »

Florence Cheval, « Des gestes de l'attention », in Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Paris, Les Presses du réel, 2016, p. 72.

 → Ann Veronica Janssens, *Le bain de lumière*, 1998 (<https://bit.ly/3JOM8mn>)
Verre, eau

→ Béatrice Balcou, *Bain de Lumière Placebo* (d'après une œuvre d'Ann Veronica Janssens), 2014 (<https://bit.ly/3p44qZ6>)

Hêtre

Rechercher le sens du mot « placebo ». Dans quel domaine l'utilise-t-on ? À quoi cela sert-il ? Pourquoi Béatrice Balcou nomme-t-elle son œuvre *Placebo* ? Comment cette œuvre agit-elle sur le spectateur ?

Quelles similitudes et différences peut-on relever entre l'œuvre d'Ann Veronica



19

18. p.36
Ann Veronica Janssens
Le bain de lumière
1998
19. p.36
Béatrice Balcou
Bain de Lumière Placebo (d'après
une œuvre d'Ann Veronica Janssens)
2014
20. Béatrice Balcou
Container #08 (*Ctenolepisma*
longicaudata & *Henri Matisse*)
2020

Janssens et celle de Béatrice Balcou ? Comment fonctionne chaque aquarium de l'œuvre d'Ann Veronica Janssens ? Quel rôle jouent les reflets ? Quelles caractéristiques de l'installation d'Ann Veronica Janssens Béatrice Balcou a-t-elle conservées ? Quels déplacements a-t-elle opérés ?

Observer dans l'exposition les œuvres de Béatrice Balcou intitulées *Impressions Placebo*. De quoi sont-elles composées ? Quels nouveaux déplacements instaurent-elles ? Expliquer la citation suivante :

« Le titre *Impression Placebo* évoque l'idée d'une réalité fugitive. C'est presque un paradoxe. Impression est une notion de l'ordre de l'optique alors que le placebo est une illusion mentale. »

Extrait d'une discussion entre Béatrice Balcou, Émilie Renard, Vanessa Desclaux, Florence Marquoyrol et Clio Raterron, Noisy-le-Sec, La Galerie, 2016-2017 (<https://bit.ly/3LSab5J>).

→ Site de Béatrice Balcou : <https://beatricebalcou.com/>

→ Site de la galerie kamel mennour, pour Ann Veronica Janssens : <https://bit.ly/3CMeZp6>



Dans l'exposition au Jeu de Paume, les œuvres de Béatrice Balcou sont-elles toutes présentées dans la même salle ? Pourquoi ? Quelle est la première vue par le spectateur ? Que se passe-t-il quand il découvre ses autres œuvres, ainsi que celle d'Ann Veronica Janssens ?

Poursuivre en étudiant la scénographie, la présentation et l'emplacement des différentes œuvres dans l'espace du Jeu de Paume. Repérer les artistes dont les œuvres sont présentées à la fois au rez-de-chaussée et au premier étage. Celles-ci appartiennent-elles à une même série ? Ont-elles été réalisées à la même période ? Comment se répondent-elles ?

Prendre des notes pendant la visite, réaliser des croquis et des prises de vue.

Trouver une forme pour restituer l'expérience de l'exposition et la manière dont se créent des échos entre les œuvres.



→ Béatrice BALCOU, *Container #08* (*Ctenolepisma longicaudata* & *Henri Matisse*), 2020
Verre, insecte

De quoi se compose cette œuvre ? Quel effet peut-elle tout d'abord produire sur le spectateur ? Qu'ajoute la lecture du titre ? Quel insecte a inséré Béatrice Balcou dans le récipient retourné ? Qu'appelle-t-on un insecte muséophage ? Qu'a-t-il consommé ? Qu'évoque le terme de « container » ? En quoi cette série de Béatrice Balcou donne-t-elle à voir les conditions matérielles de l'existence des œuvres et invite-t-elle à les questionner ?



20

Reproductions et présentations

« Divers outils optiques (niveaux laser, projecteurs de toutes sortes) sont mis au service des réglages indispensables à la présentation d'œuvres d'art. Pour leur représentation, d'autres gestes techniques et d'autres dispositifs sont nécessaires, adaptés cette fois à la saisie de l'appareil photographique. Marina Gadonneix transfigure ces sites de production d'images purement mimétiques, destinées à une réplification et à une diffusion potentiellement infinie d'œuvres d'art qui n'apparaissent ici jamais qu'en creux : c'est l'envers de l'image et sa fabrication qui préoccupent l'artiste. »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 9.



→ Marina Gadonneix, *Sans titre* (*Clipped branches, Jeff Wall*) [Branches coupées, Jeff Wall], 2014 (<https://bit.ly/3la6bLI>)

Épreuve pigmentaire sur papier

→ Marina Gadonneix, *Untitled* (*Classroom, Lynne Cohen*) [Salle de classe, Lynne Cohen], 2015 (<https://bit.ly/33HP6tO>)



21. **Marina Gadonneix**
Sans titre (Clipped branches, Jeff Wall)
 [Branches coupées, Jeff Wall]
 2014

→ Marina Gadonneix, *Sans titre (Au tambour, Eugène Atget)*, 2015
<https://bit.ly/36s2umC>

Que voit-on dans chacune de ces images ? Peut-on comprendre où les photographies ont été prises et ce qu'elles représentent ? Quels points de vue et type de cadrage caractérisent les compositions ? Quelle est la place des lumières ? Qu'apporte le choix du noir et blanc ?

Qu'indiquent les titres ? Que permettent-ils de comprendre ? De quelle manière Marina Gadonneix questionne-t-elle les conditions de reproduction des œuvres d'art ? Quels dispositifs et accessoires habituellement invisibles sont apparents ? Comment ces œuvres permettent-elles au spectateur de former une image mentale de l'œuvre absente ?

→ Exposition « Marina Gadonneix. La couleur moyenne de l'univers », Cherbourg, Le Point du jour, 2016, et film-entretien avec l'artiste : <https://bit.ly/3p8myBc>

→ Dossier enseignants, « La couleur moyenne de l'univers. Marina Gadonneix » : <https://bit.ly/3LRbmm8>

→ Dossier de presse Prix Niépce 2020 Gens d'images : <https://bit.ly/3s8qBz9>

→ « Marina Gadonneix. Matérialité et fictionnalité », podcast Actes d'art, 2021 : <https://bit.ly/3H8EGRE>

→ Site de la galerie Christophe Gaillard : <https://bit.ly/34SXUO7>



Choisir une des images de Marina Gadonneix ci-dessus, imaginer l'œuvre originale et rédiger un texte qui la présente. Quels indices peuvent orienter la description quant au format et à la forme des œuvres ? À l'aide du titre, rechercher ensuite une reproduction de l'œuvre absente.



Lire et commenter les citations suivantes de Marina Gadonneix :

→ « *Après l'image* est une série de photographies qui dévoile les dispositifs de prises de vue d'œuvres d'art et en interroge leur reproduction. C'est au départ une image trouvée au hasard de mes recherches, car chacun de mes projets débute toujours par de nombreuses recherches qu'elles soient littéraires ou iconographiques. Pour ce projet, c'est une image qui m'a questionnée. Un salon du Louvre durant la Seconde Guerre mondiale, les œuvres ont été cachées et seuls restent les cadres. J'ai donc décidé de m'intéresser spécifiquement à cette question du volume absent à travers les dispositifs installés par les photographes pour photographier les œuvres d'art. [...] »

J'ai photographié les lieux et leurs installations une fois que l'œuvre avait été enlevée. L'œuvre d'art photographiée est donc absente des images. Mes photographies invitent donc le spectateur à se représenter un objet invisible, hors champ (nommé par la légende) qu'il leur faut reconstruire mentalement. Je me suis intéressée à la scénographie vide du moment de la prise de vue. La série montre ce qui va disparaître (le dispositif) au profit d'une autre image, le « faire image ». »

Marina Gadonneix, « Après l'image 2014-2016 », in *Dossier de presse Prix Niépce 2020 Gens d'images*, p. 8 (<https://bit.ly/3s8qBz9>).

→ « Si mon approche est souvent minimaliste ou conceptuelle, elle part toujours du réel, de ses représentations et de ses dispositifs. »

« Inviter le mystérieux et l'énigmatique dans mon projet », entretien avec Marina Gadonneix (<https://bit.ly/3laxEgx>).



→ Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981 (<https://bit.ly/35dONXV> et <https://bit.ly/3HaWNGz>)

Pourquoi Sherrie Levine a-t-elle choisi de photographier ces images de Walker Evans ? Dans quel cadre ce dernier les a-t-il réalisées ? Quelle est la nature des supports photographiés par Sherrie Levine ? S'agit-il de tirages originaux ? De photographies imprimées dans une publication ? Que questionne l'artiste en s'appropriant et reproduisant des images préexistantes ?

→ Fiche de l'œuvre *After Walker Evans* de Sherrie Levine, Centre Pompidou : <https://bit.ly/35gcG10>

→ Sur le travail de Michael Mandiberg, « After Evans / After Sherrie Levine », 2001 : <https://bit.ly/3JI54TZ>

Effectuer des recherches sur le travail de Louise Lawler :

→ Louise Lawler, *An Arrangement of Pictures*, New York, Assouline, 2000

Que photographie Louise Lawler ? Pourquoi s'intéresse-t-elle au contexte d'exposition des œuvres ? En quoi interroge-t-elle l'incidence des conditions de monstration des œuvres sur leur réception ? Poursuivre en confrontant les photographies de Louise Lawler et les vues d'expositions dans lesquelles elles sont présentes :

<https://bit.ly/36pk9Xj>.

→ « Louise Lawler », site Aware - Archives of Women Artists : <https://bit.ly/33EfaWy>

→ « Louise Lawler at MoMA », 2017 : <https://bit.ly/3HmE76V>



→ Marina Gadonneix, *Sans titre (Augures #2)*, 2022

Épreuve pigmentaire sur papier Hahnemühle Silk Baryta contrecollée sur aluminium



Décrire la photographie. Peut-on reconnaître le lieu photographié (observer l'espace pendant la visite au Jeu de Paume) ? Que peut évoquer le carré lumineux ? Dans quelle mesure l'image invite-t-elle à voir au-delà de ce qui est visible ? Que signifie le terme « augure » ? Qu'est-ce qu'un « présage » ? En quoi le sous-titre permet-il de mieux comprendre l'œuvre ? Peut-on rapprocher celui qui regarde une image de celui qui observe et interprète des signes ?

Archives et collections

« Les usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité. »

Giovanna Zapperi (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Bourges, École nationale supérieure d'art de Bourges, 2016, p. 7 (<https://bit.ly/3BHRDjZ>).



→ Euridice Kala, *Personal Archive: An Exercise on Emotional Archeologies*.

[Archives personnelles : exercice d'archéologies émotionnelles] (détail), 2020

Transfert photographique sur verre, structure métallique

→ Marc Vaux, *Modèle de Montparnasse, femme nue*, 1930-1959 (<https://bit.ly/35tHs6U>)

Dans quel contexte Euridice Kala a-t-elle travaillé sur le fonds photographique Marc Vaux ? Quelles images de ce fonds l'artiste choisit-elle d'utiliser ? Qui représentent-elles ? Les légendes associées aux photographies permettent-elles d'identifier les personnes ? Pourquoi l'artiste n'utilise-t-elle que peu d'images de Marc Vaux ? Quelles images sont « manquantes » ? En quoi cela permet-il de questionner la construction de l'histoire ? Quelles autres images et citations Euridice Kala insère-t-elle dans son installation ? Pourquoi choisit-elle d'associer des documents personnels aux photographies de Marc Vaux ? Sur quel support inscrit-elle « You are fragile, like me » ? Peut-elle aussi évoquer la fragilité des archives en tant que témoin et représentation de l'histoire ?

Poursuivre en commentant la citation suivante :

« Dans un espace blanc, une femme semble faire son travail de modèle, cheveux crépus retenus en arrière par un serre-tête discret, le haut du corps courbé, penché contre une table. Une grappe de raisin – dont les formes rondes font écho à ses tétons partiellement dissimulés par ses avant-bras – est posée au premier plan, légèrement plus nette que la modèle sur l'image. Un sourire semble s'esquisser sur son visage mais son regard ne s'anime guère...

Pourquoi est-elle là ?

Pourquoi est-elle nue ?

Consent-elle à être photographiée ? »

Euridice Zaituna Kala & Virginia Quadjovie, « M5050_X0031: Modèle 1 (Anarana Sasany) », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 187.

→ Exposition « Je suis l'archive. Euridice Zaituna Kala », Paris, Villa Vassiliev, 2020 :

<https://bit.ly/35gecjC>

→ Journal de l'exposition « Je suis l'archive. Euridice Zaituna Kala » :

<https://bit.ly/3v7l2Tr>

22. Marina Gadonneix
Sans titre (Augures #2)
2022

23. Euridice Kala
Personal Archive: An Exercise on Emotional Archeologies
[Archives personnelles : exercice d'archéologies émotionnelles]
(détail)
2020



Explorer le fonds photographique Marc Vaux conservé à la bibliothèque Kandinsky :

→ « Archives et documentation » : <https://bit.ly/3sQGYzC>

Quand le photographe Marc Vaux était-il en activité ? Que contient son fonds ? De quelle nature est la majeure partie des photographies conservées ? Combien de négatifs sur plaque de verre sont-ils répertoriés ? Que représentent-ils ? Des reproductions d'œuvres ou de documents ? Des portraits d'artistes ou de modèles ? Des vues du quartier Montparnasse ? Que permet la numérisation de ce fonds ?



24



25



→ Batia Suter, montage préparatoire à *Sulfur* [Soufre], 2021

→ Nina Beier, *Plunge* [Chute], 2015

Robinet, pièces de monnaie, résine, verre à vin

Quelle est la nature de chacune de ces œuvres ? Une sculpture ? Une installation ? Sont-elles pérennes ou éphémères ? À quels types d'images et de collections font référence ces deux artistes ? Sont-elles matérielles ou immatérielles ? Quelles dimensions ont ces deux œuvres par rapport à l'objet qu'elles représentent ? Que cherche à faire émerger Batia Suter en affichant ces images préexistantes sur le bâtiment du Jeu de Paume ? Que souhaite-t-elle évoquer par cette association ? Quelles connexions cherche-t-elle à créer avec la fonction et l'histoire du Jeu de Paume ?

On pourra étudier cette reproduction d'une page du livre utilisé par Batia Suter :

→ <https://bit.ly/3HbMhid>

Quels objets sont présents à l'intérieur du verre de Nina Beier ? Comment comprendre le titre de cette série d'œuvres ?

→ *Live with Nina Beier*, Glasgow, The Roberts Institute of Art, 9 avril 2020, vidéo :

<https://bit.ly/3JHJ8IH>



Consulter plusieurs banques d'images, par exemple, Getty Images :

→ <https://www.gettyimages.fr/>

Dans la barre de recherche, entrer comme mots clés le nom des objets présents dans chacun des verres de Nina Beier. Quels usages les clients de Getty Images peuvent-ils faire de ces images ? Quel déplacement opère Nina Beier avec sa série *Plunge* ? Que rematérialise-t-elle ?

24.

Nina Beier
Plunge [Chute]
2015

25.

Batia Suter
Montage préparatoire à *Sulfur* [Soufre]
2021

Procédés et matérialités

Matières et supports

« La photographie contemporaine semble avoir le goût du paradoxe. Elle voit, en effet, se côtoyer techniques numériques et historiques, dématérialisation de l'image et nouveau matérialisme de l'œuvre, image pure et image pauvre, image de synthèse et photographie amateur, etc. Faut-il pour autant parler de fragmentation, d'opposition, voire de réaction ? Les photographes joueraient-ils la matériologie des procédés anciens contre le pixel ? La présence de l'objet photographique contre la fluidité numérique ? »

Étienne Hatt, « La photographie est-elle paradoxale ? », 22 mai 2020 (<https://bit.ly/3f7whz2>).



Aborder l'histoire des technologies photographiques à partir de ses principales évolutions. Définir les notions de procédés analogiques et numériques. On pourra s'appuyer sur les ressources suivantes :

→ Nassim Daghighian, « Procédés photographiques. Quelques procédés photographiques analogiques. Une brève introduction » : <https://bit.ly/34Xawn4>

→ Simon Tournier, « Une histoire de la photographie » : <https://bit.ly/3gWruEv>

→ Louise Merzeau, « Papiers sensibles », *Les Cahiers de médiologie*, n° 4, 1997/2 : <https://bit.ly/3p0OnuV>

→ « Un glossaire visuel des procédés photographiques », proposé par l'ARCP et Paris Photo : <https://bit.ly/3H0IRzJ>

En amont ou en aval de la visite, collecter des photographies réalisées et/ou imprimées selon différents procédés et sur différents supports de manière à comparer leur matérialité. Au Jeu de Paume, relever pour les œuvres exposées la nature de leur support, l'origine des matériaux utilisés ou représentés dans celles-ci (minérale, organique, naturelle, artificielle...).

→ Arnaud Frich, « Comment choisir son papier photo ? » : <https://bit.ly/3sUKBVi>

→ « La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre » : <https://bit.ly/3oZntUp>



→ Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras à Saint-Loup de Varennes*, 1827 (<https://bit.ly/35rxnHz>)

Sur quel support est matérialisée la plus ancienne photographie connue ? Avec quelle substance a-t-elle été sensibilisée ? Comment Nicéphore Niépce nomma-t-il son procédé ? De quand date la redécouverte cette photographie ? Où la plaque originale est-elle conservée, et de quelle manière ? L'image est-elle bien visible ? Est-elle négative ou positive ? Pourquoi plusieurs versions de cette image existent-elles ?

→ Pages « archives », site du musée Nicéphore Niépce : <https://bit.ly/3gVP44o>

→ Helmut Gernsheim, « La première photographie au monde », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997 : <https://bit.ly/3sUuVRI>

→ Blog *Amateur d'art* « par Lunettes rouges », « La première photographie » : <https://bit.ly/3gZYnjV>



« L'héliographie est développée suivant deux méthodes distinctes. La découverte de Nicéphore Niépce étant basée sur l'insolubilisation du bitume de Judée par action de la lumière, l'inventeur conçoit deux applications différentes de ce principe :
- l'une consiste à "fixer des points de vue" dans la chambre noire,
- l'autre à copier des gravures existantes et à les "reproduire par l'impression à l'aide des procédés connus de la gravure". »

« L'héliographie, invention de Nicéphore Niépce » (<https://bit.ly/3f9aJSE>)

En vous appuyant sur la chronologie des essais et réalisations de Nicéphore Niépce (<https://bit.ly/3LMQjRy>), lister les différents matériaux qu'il a pu utiliser comme supports et produits photosensibles. Auxquels d'entre eux avait-on recours dans

d'autres disciplines artistiques ? Qu'est-ce que le bitume de Judée ? De quoi est-il composé ? Est-ce un produit naturel ? Quels ont pu être ses emplois dans les arts graphiques ? Quelles sont ses propriétés sous l'action de la lumière ?

→ Nicéphore Niépce invente la photogravure, vidéo : <https://bit.ly/3p38ZCT>

→ « Bitume », Société des naturalistes et archéologues de l'Ain : <https://bit.ly/3rZpTUX>

→ Benoît Charlot, « Histoire, science et techniques de la photographie », CNRS, IES : <https://bit.ly/3H2z2QI>



→ Ilanit Illouz, *Salines #02* (série *Les Dolines*), 2022

Épreuve pigmentaire fossilisée par le sel

« L'histoire de ce lieu appelé dans l'Antiquité lac Asphaltite fut longtemps marquée par l'extraction du fameux bitume de Judée. Ce matériau à usage d'étanchéité faisait l'objet d'une multitude d'applications et reste lié à l'histoire originelle de la photographie. [...] »

Ilanit Illouz renoue pour la série des *Dolines* avec cette source en s'inspirant de cette démarche expérimentale dans des tirages pigmentaires, dégradés au sel même de la mer Morte, pour inscrire dans la matière photographique l'élément physique le plus représentatif de l'identité du lieu. »

Muriel Enjalran (<https://bit.ly/3l6RlFK>)

Dans quel territoire Ilanit Illouz a-t-elle réalisé ses prises de vue ? À quoi est due la baisse du niveau des eaux de ce grand lac salé ? Quels enjeux géopolitiques traversent cette région ? Comment Ilanit Illouz travaille-t-elle la matérialité de ses images pour rendre compte des conséquences environnementales de l'assèchement de la mer Morte ? Que rapporte-t-elle, en plus de ses prises de vue, de son séjour dans cette région ? Qu'expérimente-t-elle, de retour dans son atelier, sur les tirages ? En quoi le sel fait-il aussi référence aux « sels d'argent » utilisés dans la photographie argentique ? Quelle incidence a cet ajout de matière sur la visibilité des images et leur dimensionnalité ?

→ Site de l'artiste : <https://ilanitillouz.com/>

→ « Ilanit Illouz. Photographe plasticienne », interview de Ilanit Illouz par Anne-Frédérique Fer, 4 août 2021 : <https://bit.ly/36q5r7o>

→ Une photographie, des regards #27 - Ilanit Illouz, vidéo, Institut pour la photographie, 12 mars 2021 : <https://bit.ly/3gZ6Y6m>

→ Ilanit Illouz. *Wadi Qelt*, dans *la clarté des pierres*, vidéo, Arles, Les Rencontres de la photographie, 26 juin 2021 : <https://bit.ly/3s2K2JV>

→ Marco Zorzanello, « Eau secours », *6Mois*, n° 18, automne 2019 - hiver 2020 : <https://bit.ly/3p2e1PY>



Découvrir le travail de l'artiste Léa Habourdin qui utilise la photosensibilité des plantes dans son travail mené sur la disparition des forêts primaires :

→ Léa Habourdin, *Images-forêt : des mondes en extension*, 2019-2022

(<https://bit.ly/3ldiGFM>)

Poursuivre en visionnant le « tuto » réalisé par l'artiste pour *PALM*, le magazine en ligne du Jeu de Paume, et expérimenter ce procédé pour réaliser le portrait d'un lieu à partir des différents végétaux qu'il contient.

→ « Une empreinte sans empreinte. Réaliser un anthotype avec Léa Habourdin » :

<https://bit.ly/3H27lHX>

→ Léa Habourdin. *Des mondes en extension*, vidéo : <https://bit.ly/3rZq2Yv>

→ « Apprendre la nature, un programme pédagogique de Francis Hallé et Luc Jacquet » : <https://bit.ly/33ygPNr>

→ Mariève Pelletier, « Le végétal est photographie » : <https://bit.ly/3l6jKMD>



→ Jochen Lempert, *Hochsommerliche Aerosole* [Aérosols en plein été], 2020

Épreuve argentique sur papier baryté mat

Quel type de plante apparaît dans cette image ? Quel petit élément est visible sur la plante ? Où poussent les plantes de la famille des Broméliacées ? Quel lien peut-on faire avec la fumée s'échappant du bol ?

Avec quel type de papier argentique Jochen Lempert réalise-t-il ses tirages ? Quelles différences existe-t-il entre un papier baryté et un papier plastifié ? En quoi le choix d'une surface mate rend-il ces images proches du dessin ?

Identifier dans l'exposition les différents choix techniques et esthétiques de Jochen Lempert (point de vue, cadrage et décadrage, jeu d'échelle, ombres, contraste, flou, poussières...). Comment l'artiste choisit-il de présenter ses images ? Que procure le choix de l'absence de cadre et de vitre de protection ? Une libre circulation du regard ? Une approche plus matérielle des photographies ? Comment les images dialoguent-elles ? Quelles analogies formelles et correspondances peut-on relever ? Quel récit visuel cela produit-il ?

→ Dossier de réflexion sur l'exposition « Jochen Lempert. Jardin d'hiver », Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2020 : <https://bit.ly/35eQF2Q>

26. **Ilanit Illouz**
Salines #02 (série *Les Dolines*)
2022

27. **Jochen Lempert**
Hochsommerliche Aerosole
[Aérosols en plein été]
2020



28



29



30

→ *Relación* - Jochen Lempert, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo / Verlag der Buchhandlung Walther König, 2018 : <https://bit.ly/3JlqS1V>
 → « Jochen Lempert. Luminescences », Paris, Centre Pompidou, 11 mai-29 août 2022 : <https://bit.ly/3l5JKqX>
 → « Papier photo noir et blanc argentique : les bases » : <https://bit.ly/3sWFrB4>



→ Raphaël Lecoquierre, *Maquette préparatoire à Slab Stela 1* [Stèle à dalle 1] (série *Nūbēs* [Nuages]), détail, 2021

Pigments issus de photographies analogiques cibachromes, stuc vénitien, cire
 Quels matériaux Raphaël Lecoquierre a-t-il utilisés ? À quel héritage pictural se réfère-t-il ? Que permet la technique du stucco en matière de conservation des couleurs ? D'où proviennent les colorants employés par l'artiste ? Au moyen de quel procédé étaient réalisés les tirages transformés en pigment par l'artiste ? De quel type d'images s'agissait-il ? Qu'évoque cette installation ? Des motifs abstraits ou organiques ? Des empreintes ? Des traces ? En quoi cette œuvre peut-elle traiter du temps et de la mémoire ?

→ « À propos de Raphaël Lecoquierre » : <https://bit.ly/3gWKHWC>
 → « Cibachrome : procédé », site de l'atelier Roland Dufau (page « interviews ») : <https://www.rolanddufau.com>



→ Ellie Ga, *Quarries* [Carrières], 2022 (extrait « Invisibles Hands », 3 min 25 : <https://bit.ly/3p2iKBs>)

Vidéo, couleur, son, 40 min 23 s (vidéo still)

À quelle matière première s'intéresse Ellie Ga dans cet extrait ? En quoi ce matériau est-il transformé ? Quels sont les usages de ces pierres taillées ? Fonctionnels ? Décoratifs ? Quels motifs sont récurrents dans la *calçada* ? À quoi font-ils référence ? Qui étaient les premières personnes à poser une *calçada* à motifs en 1842 ? À quelle pénibilité physique sont exposés les *calceteiros* ? Comment cette vidéo est-elle composée ? En combien d'écrans contigus ? Quelles différentes informations visuelles et orales sont apportées ? Que produit ce dispositif de montage ?

→ Site de l'artiste : <https://elliega.info/>

→ *Manual da Calçada portuguesa*, Direção Geral de Energia e Geologia, 2009 : <https://bit.ly/3s2lv7K>

→ Sylvia Ladic, « Des pixels dans l'histoire de l'art - De la mosaïque au Pixel Art » : <https://bit.ly/3JCt0ld>



→ Diane Severin Nguyen, *Toxic Monogamy* [Monogamie toxique], 2020
 Épreuve numérique LightJet C

→ Diane Severin Nguyen, *Breakthrough Sunrise* [Lever de soleil décisif], 2018-2019 (<https://bit.ly/3HfBFz3>)

→ Diane Severin Nguyen, *Impulses in-sync* [Impulsions synchrones], 2018-2019 (<https://bit.ly/3v1SpqM>)

→ Diane Severin Nguyen, *Co-dependent exile* [Exil codépendant], 2019 (<https://bit.ly/3pczMwA>)

Avec quels matériaux Diane Severin Nguyen réalise-t-elle les assemblages qu'elle photographie ? Naturels ? Synthétiques ? Les objets représentés sont-ils identifiables ? Sont-ils généralement présents dans les espaces domestiques ? Avec quel point de vue et quel cadrage l'artiste les photographie-t-elle ? Avec quel éclairage ? Quelles lumières et couleurs sont présentes ? Quelles tensions ou transformations sont visibles dans ces images ? Ces constructions sont-elles pérennes ? Quels objets font référence au toucher ? Quelles sensations ces images peuvent-elles susciter ? Tactiles ? Sonores ? Gustatives ? Olfactives ? Comment font-elles appel à nos mémoires sensorielles ? Quels sentiments les titres peuvent-ils provoquer ?

→ Images et œuvres de l'artiste : <https://bit.ly/34QQBX2> et <https://bit.ly/3HfBV0Z>

28. **Raphaël Lecoquierre**
 Maquette préparatoire
 à *Slab Stela 1* [Stèle à dalle 1]
 (série *Nūbēs* [Nuages])
 (détail)
 2021

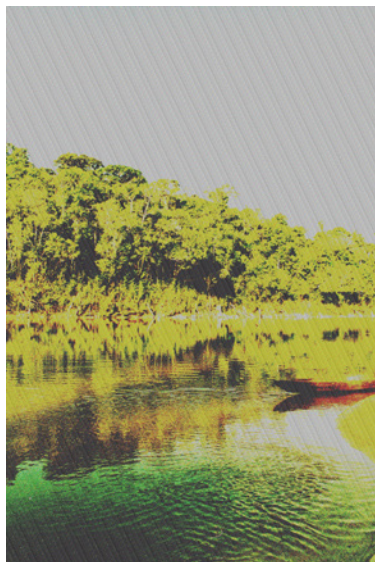
29. **Ellie Ga**
Quarries [Carrières]
 2022

30. **Diane Severin Nguyen**
Toxic Monogamy
 [Monogamie toxique]
 2020

Langages et codes

« Alors que la matière de la photo-argentique, faite de sels d'argent et de papier, est chimique, la matière de la photo-numérique est langagière. Elle est faite de signes et de codes informatiques, d'algorithmes. Alors que dans un appareil de photo-argentique la lumière agit sur une surface chimiquement sensible, l'appareil de photo-numérique est, lui, muni de capteurs et de processeurs grâce auxquels l'action de la lumière est convertie en signes informatiques – en langage. »

André Rouillé, « Quand la photographie cesse d'en être. De l'argentique au numérique », *Appareil*, n° 15, 2015 (<https://bit.ly/3rXEG2l>)



31.

Julien Bismuth

I'm not sure why but I'd rather show you shots without people in them for now [Je ne sais pas trop pourquoi, mais pour l'instant je préfère vous montrer des images sans personne dedans] (série *Streams*) 2017



→ Julien Bismuth, *I'm not sure why but I'd rather show you shots without people in them for now* [Je ne sais pas trop pourquoi, mais pour l'instant je préfère vous montrer des images sans personne dedans], (série *Streams*), 2017 Épreuve jet d'encre d'une image numérique encodée avec le titre à 7 sur 8 bits par byte, texte mural imprimé par transfert à sec

→ Julien Bismuth, *Look down at the ground what do you know what do you know when you look down at the ground* [Regarde par terre ça alors qu'est-ce que tu sais quand tu regardes par terre] (série *Streams*), 2017 (<https://bit.ly/3uZLoqq> et <https://bit.ly/3H28dMJ>)

Comment l'artiste a-t-il transformé ces images ? S'agit-il d'une transformation physique ? D'une transformation numérique ? Quelles données des fichiers images ont été modifiées ? En quoi les titres font-ils partie de l'œuvre ? Comment l'artiste les a-t-il insérés dans l'image ? Les titres explicitent-ils les images ?

Est-ce la même scène qui est représentée dans le diptyque ? Quelles différences, concernant la couleur, la texture, l'information, peut-on relever entre les deux images qui le composent ? Laquelle semble la plus altérée ? Laquelle permet l'interprétation la plus ouverte ?

→ Site de l'artiste : <http://www.julienbismuth.com/>

→ Galerie Vallois : <https://bit.ly/34TqFKr>

→ Jean-Christophe Sahakian, « Une image peut en cacher une autre », *Technologies*, n° 190, mars 2014 : <https://bit.ly/3JC9HPo>



→ Julien Bismuth, *Hiaitsihi*, 2019 (trailer en ligne : <https://bit.ly/3p0FMZk>)

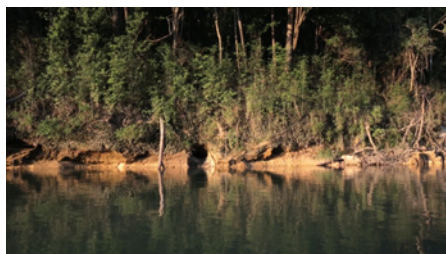
Vidéo, couleur, son, 4 h 30 min

Pourquoi le spectateur éprouve-t-il une forme d'étrangeté ? Quelles sont les différentes situations filmées ? Décrire la place de la caméra par rapport aux personnes et aux lieux filmés.

Vous pouvez vous référer à la citation suivante :

« Je ne suis pas un cinéaste documentaire. Filmer quelqu'un d'autre, surtout une personne d'un monde aussi différent du nôtre, implique une forme de responsabilité et de réflexivité adaptée. Je suis arrivé chez les Pirahãs sans savoir si je ferais des images de quoi que ce soit. Il m'a fallu du temps pour trouver une manière d'opérer qui fonctionne, une passivité permettant aux échanges de se produire : des moments où la caméra se fondait dans le décor, d'autres où c'étaient les Pirahãs eux-mêmes qui dirigeaient la prise, voire qui tenaient l'appareil pour filmer. »

Julien Bismuth, « Pirahã », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 218.



32.

Julien Bismuth
Hiaitsihi
2019

Quelle place le langage prend-il dans la vidéo ? À quels aspects du langage le spectateur est-il sensibilisé ? Quelle réaction le spectateur peut-il avoir ?

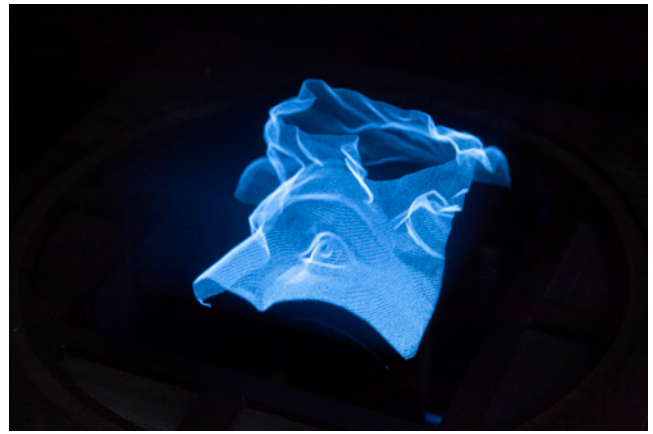
Mener une recherche sur les langues parlées en Amazonie : combien en dénombre-t-on ? Pour quelles raisons sont-elles menacées de disparition ? Où parle-t-on la langue *pirahã* ? Quelles sont les particularités de cette langue ? Combien de locuteurs compte-t-on encore aujourd'hui ?

→ « Les langues d'Amazonie : la sociodiversité à la rescousse de la biodiversité »,

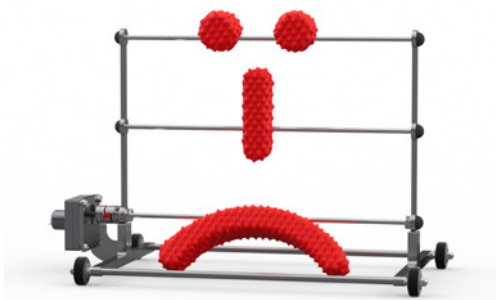
Unesco : <https://bit.ly/34NERES>

→ *La Langue cachée d'Amazonie*, documentaire de Randall Wood et Michael O'Neill, 2013 : <https://bit.ly/34MS3tF>

33. David Levine
Dissolution
2022
34. Antoine Catala
:-) (smiley)
2022



33



34



→ Antoine Catala, *:-) (smiley)*, 2022

Plastique, latex, moteur, acier, circuit électronique

→ Antoine Catala, *Alphabet*, 2020 (<https://bit.ly/3Lle25r>)

Polyuréthane thermoplastique, tubes en vinyle, pompes de ventilation

Que représentent les émoticônes ? Comment les utilise-t-on ? Qu'implique ce système de communication et d'expression des émotions ? Quelle relation s'instaure ici entre l'image, le mot et l'objet ? Commenter la citation suivante :

« L'art, selon une définition populaire, serait un langage des émotions, qui aurait une valeur transformative par le biais des sentiments qu'il génère. »

Antoine Catala, « Des émotions dans l'art », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 256.

De quels éléments est composée l'installation *Alphabet* ? Comment se déploie-t-elle dans l'espace d'exposition ? Préciser les matériaux, les différents objets et leur fonction. Qui a créé la police Noto Sans ? Que signifie l'expression Sans (sérif) ? Les lettres de l'installation sont fabriquées à partir de tissus pour les oreillers de voyage ou les matelas de camping : comment peut-on comprendre ce choix du matériau ? Quel sens peut-on alors donner au mécanisme d'insufflation des lettres ?

Réfléchir sur les effets de la standardisation des formats typographiques. Quel est l'intérêt d'utiliser des polices de caractères inhabituelles ?

→ Dossier de presse de l'exposition « Antoine Catala. Jardin synthétique à l'isolement », macLYON, 2015 : <https://bit.ly/3oVhVKD>

→ Interview « Je ranime des images à travers des écrans qui respirent », 28 juin 2017 : <https://bit.ly/3JCtBtr>



Mener une recherche sur la typographie et les caractéristiques des caractères d'imprimerie (empattement, jambage, plein, délié, traverse, espacement, crénage). Quelles sont les polices de caractères les plus connues ? De quand datent-elles ? Quelle police semble la plus lisible et la plus agréable ? Quel effet produit une police sans empattement ?

Modifier la phrase suivante en utilisant différentes polices et commenter les résultats :

« Le typographe est l'ami de la transmission.

Qui lit ne voit pas. »

Katinka Bock, « L'insolation », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 13.



→ David Levine, *Dissolution*, 2022

Dispositif holographique et vidéo, couleur (vidéo still)

« Au début du ^{xxi}e siècle, le cinéma volumétrique est devenu réalité avec la production d'hologrammes en trois dimensions, perceptibles à 360 degrés. Dans une fantasmagorie postmoderne entre crise identitaire et réflexion sur la fonction de l'art, David Levine s'empare de cette technologie inédite pour construire un monologue dystopique. La narratrice livre le récit d'un rêve qui se déroulerait comme un jeu vidéo emporté dans un déluge d'objets et d'images. L'espace du musée y apparaît comme un labyrinthe gagné lui aussi par une force intangible, omniprésente et omnipotente : "La lumière était partout, et elle émanait de tout. [...] La lumière m'a mise en pièces, puis m'a reconstituée !". »

Béatrice Gross, « Fata Morgana. Éléments d'une phénoménologie de l'image où un photométéore tient lieu de métaphore », in *Fata Morgana*, Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022, p. 8.

Peut-on faire un lien entre les technologies des images en 3D, les dispositifs de réalité virtuelle et les *fata morgana* ? Quelles différentes relations entre image, perception et réalité sont néanmoins engagées ?

→ Site de l'artiste : <http://davidlevine.art/>

D ÉVÉNEMENTS

MARDI 22 MARS

· 17H-18H **Rencontre** Batia Suter avec Béatrice Gross, commissaire, et Katinka Bock, conseillère artistique du festival à l'Atelier néerlandais (<https://atelierneerlandais.com>)

· 19H30-21H **Parcours dans l'exposition** Avec Béatrice Gross et Katinka Bock, accompagnées d'artistes du festival

JEUDI 24 MARS

· 14H-16H **Lectures dans les salles** *The Square* (2011-2022, inédit)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

WEEK-END D'OUVERTURE

VENDREDI 25 MARS

· 19H30-21H **Performance musicale** Par Hasan Hujairi, suivie d'une rencontre avec Christine Rebet et de la projection de son film *Otolithe* (2021), dans l'auditorium

SAMEDI 26 MARS

· 11H30, 12H30, 14H30, 15H30, 16H30, 17H30 ET 18H30 **Performance** *Tragedy* (2011-2022)
De Nina Beier, dans les salles d'exposition

· 13H, 14H, 16H ET 18H **Lectures dans les salles** *The Square* (2011-2022)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

· 20H, 20H45 ET 21H30 **Séances d'observation** Observation du ciel, avec l'Association française d'astronomie, dans le jardin des Tuileries (sous réserve des conditions météorologiques)

DIMANCHE 27 MARS

· 10H ET 19H30 **Performance** *Cérémonie sans titre #18* (2022, inédit)
Par Béatrice Balcou, dans les salles d'exposition

· 11H-12H **Promenade-spectacle** *Le Jardin aux oiseaux* (2022)
Avec Les Chanteurs d'oiseaux, dans le jardin des Tuileries

· 12H, 14H, 16H ET 18H **Lectures dans les salles** *The Square* (2011-2022)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

· 14H30-15H30	Conférence	« Mirages et <i>fata morgana</i> » Par Daniel Hennequin, physicien, chercheur au CNRS, laboratoire PhLAM, université de Lille, dans l'auditorium
· 17H-18H	Cycle de projections	« visible/invisible » Projection d'une sélection de courts-métrages d'Edith Dekyndt, Denis Oppenheim, Marinella Pirelli, Carey Young et du collectif Los Ingravidos, dans l'auditorium
.....		
MARDI 29 MARS		
· 19H-20H30	Parcours dans l'exposition	Avec une conférencière du Jeu de Paume
.....		
JEUDI 31 MARS		
· 14H-16H	Lectures dans les salles	<i>The Square</i> (2011-2022) Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition
.....		
MARDI 5 AVRIL		
· 19H-21H	Parution	Présentation de l'ouvrage <i>Fata Morgana</i> publié par le Jeu de Paume et Manuella éditions à l'occasion du festival, en présence de nombreux artistes et contributeurs du projet, dans l'auditorium
.....		
JEUDI 7 AVRIL		
· 14H-16H	Lectures dans les salles	<i>The Square</i> (2011-2022) Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition
.....		
DIMANCHE 10 AVRIL		
· 13H-18H30	Projection	<i>Fata Morgana (les mésaventures)</i> (2022, inédit, en continu) Vidéo de Katinka Bock, dans l'auditorium
.....		
JEUDI 14 AVRIL		
· 14H-16H	Lectures dans les salles	Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition
.....		
DIMANCHE 17 AVRIL		
· 13H-16H	Projection	<i>Otolithe</i> (2021, en continu) Animation filmée en 4K de Christine Rebet, dans l'auditorium
· 16H30-18H	Projection et rencontre	Projection d'une sélection de courts-métrages d'animation de Christine Rebet, en présence de l'artiste, dans l'auditorium
.....		
MARDI 19 AVRIL		
· 19H-21H	Parution	Rencontre avec Jakuta Alikavazovic, écrivaine, autour de son dernier ouvrage <i>Comme un ciel en nous</i> (Paris, Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2021), dans l'auditorium
.....		
JEUDI 21 AVRIL		
· 14H-16H	Lectures dans les salles	<i>The Square</i> (2011-2022) Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition
.....		
DIMANCHE 24 AVRIL		
· 13H-18H30	Projection	<i>Gyres (1-3)</i> (2019-2020, en continu) Film-essai d'Ellie Ga, dans l'auditorium

MARDI 26 AVRIL 2022

· 19H-20H30

Parcours dans l'exposition

Avec Béatrice Gross et Katinka Bock, accompagnées de certains artistes de « Fata Morgana »

JEUDI 28 AVRIL

· 14H-16H

Lectures dans les salles

The Square (2011-2022)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

SAMEDI 30 AVRIL

· 13H-18H30

Projection

Manual Man (2019, en continu)
Film d'animation de Tala Madani, dans l'auditorium

MARDI 3 MAI

· 19H-20H30

Parution

Rencontre avec Léo Aupetit, Robin Leforestier et Lutèce Mauger autour de leur ouvrage *Bande organisée* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & cie », 2021), dans l'auditorium et dans le hall

JEUDI 5 MAI

· 14H-16H

Lectures dans les salles

The Square (2011-2022)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

DIMANCHE 8 MAI

· 13H-18H30

Projection

Tyrant Star (2019, en continu)
Film de Diane Severin Nguyen, dans l'auditorium

MARDI 10 MAI

· 19H-21H

Cycle de projections

« Fragilités du réel. Cinéma et anthropologie »
Séance 1, dans l'auditorium
Carte blanche à Julien Bismuth et à Marco Antonio Gonçalves, anthropologue
· *Tropique du Cancer* (essai filmique, Mexique, 2004, 52 min) d'Eugenio Polgovsky
· *Success* (court-métrage, États-Unis, 2014, 3 min) d'Eugenio Polgovsky
· *Lightbyrith* (court-métrage, Grande-Bretagne, 2016, 7 min) d'Eugenio Polgovsky
En présence de Julien Bismuth, Marco Antonio Gonçalves et Mara Polgovsky

JEUDI 12 MAI

· 14H-16H

Lectures dans les salles

The Square (2011-2022)
Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition

SAMEDI 14 MAI

· 14H-16H

Cycle de projections

« Fragilités du réel. Cinéma et anthropologie »
Séances 2, dans l'auditorium.
En présence de Julien Bismuth et Marco Antonio Gonçalves *Nuhu Yăg Mu Yōg Hām: Essa Terra É Nossa!* (documentaire, Brésil, 2020, 70 min) d'Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu et Roberto Romero

· 16H30-18H30

Cycle de projections

« Fragilités du réel. Cinéma et anthropologie »
Séance 3, dans l'auditorium
En présence de Julien Bismuth, Vincent Carelli et Marco Antonio Gonçalves *Antônio & Piti* (documentaire, Brésil, 2019, 78 min) de Vincent Carelli et Wewito Piyāko

DIMANCHE 15 MAI

· 13H-18H30	Projection	<i>Fog Dog</i> (2019-2020, en continu) Film stéréo en 2K de Daniel Steegmann Mangrané, dans l'auditorium
-------------	-------------------	---

JEUDI 19 MAI

· 17H-19H	Lectures dans les salles	<i>The Square</i> (2011-2022) Activation de la performance de Christine Rebet avec Bureau des heures invisibles, dans les salles d'exposition
-----------	---------------------------------	---

WEEK-END DE CLÔTURE

DU VENDREDI 20 MAI · 11H AU DIMANCHE 22 MAI · 19H	Œuvre sonore	<i>Anamorphose #25</i> (2022, inédit, en continu) Installation de Sébastien Roux, dans le jardin des Tuileries
--	---------------------	---

VENDREDI 20 MAI

· 19H30-20H30	Concert	<i>Les Disparitions</i> (2020-2021) Une composition de Sébastien Roux pour l'ensemble thymes avec Cyprien Busolini (alto), Yannick Guédon (voix), Sébastien Roux (électronique) et Deborah Walker (violoncelle), dans les salles d'exposition
· 21H30, 22H15 ET 23H	Séances d'observation	Observation du ciel, avec l'Association française d'astronomie, dans le jardin des Tuileries (sous réserve des conditions météorologiques)

SAMEDI 21 MAI

· 11H30-12H30	Lectures et rencontre	Lectures poétiques par Ishion Hutchinson suivies d'une rencontre avec Jason Dodge, dans les salles d'exposition
· 14H	Projection	<i>2 Lizards</i> (2020, 8 épisodes, 22 min 47 s) Vidéos de Meriem Bennani et Orian Barki, dans l'auditorium
· 15H-16H ET 19H-20H	Performance de danse	<i>Analphabetes</i> (2022, inédit) Par Lenio Kaklea, avec Liza Baliasnaja, Amanda Barrio Charmelo, Jacquelyn Elder, Lenio Kaklea, dans le jardin des Tuileries
· 17H-18H	Conférence-projection	Par Stéphanie Solinas (inédit), dans l'auditorium performée

DIMANCHE 22 MAI

· 11H30-13H	Lectures et projections	<i>Les Nouvelles Villes invisibles</i> (inédit) Hommage collectif à l'occasion des 50 ans du texte <i>Les Villes invisibles</i> (1972) d'Italo Calvino, par des membres du groupe littéraire l'Oulipo, dans les salles d'exposition et l'auditorium
· 16H-17H	Cycle de projections	« La vie matérielle des œuvres » Projection d'une sélection de courts-métrages de Rosa Barba, Maryam Jafri et Carissa Rodriguez, dans l'auditorium
· 18H	Séance d'écoute et rencontre	<i>Sea(E)scapes</i> d'Euridice Zaituna Kala avec Romin Mascagni, dans l'auditorium

Publication



→ *Fata Morgana*, sous la direction de Béatrice Gross, avec Katinka Bock

L'ouvrage est à la fois un catalogue d'exposition et un livre d'artiste collectif constitué de contributions inédites.

Textes de Camille Azaïs, Béatrice Balcou, Julien Bismuth, Katinka Bock, Iris Cartron, Teresa Castro, Antoine Catala, Marie Chênél, June Crespo, Lydie Delahaye, Jason Dodge, Lou Forster, Ellie Ga, Marina Gadonneix, Béatrice Gross, Mara Hoberman, Roxane Ilias, Ilanit Illouz, Euridice Zaituna Kala, Raphaël Lecoquierre, Jochen Lempert, David Levine, Constance Nouvel, B. Ingrid Olson, Madeleine Paré, Wilfried Paris, Virginia Quadjovie, Christine Rebet, Sébastien Roux, Clara Schulmann, Stéphanie Solinas, Batia Suter et Olivier Zeitoun.
Éditions française et anglaise, 292 pages
Paris, Jeu de Paume / Manuella éditions, 2022.

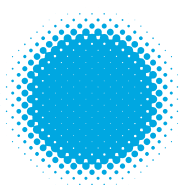
Podcast



→ *Fata Morgana, les coulisses d'une exposition au Jeu de Paume*

Un podcast de Clara Schulmann en 6 épisodes propose de suivre une partie des artistes du festival
À écouter sur toutes les plateformes de podcast.

Marina Gadonneix
Sans titre (Clipped branches, Jeff Wall)
[Branches coupées, Jeff Wall]
2014



MERCREDIS ET SAMEDIS
(sauf les 26 mars et 21 mai)
• 12 H 30

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite de l'exposition avec une conférencière

MARDI 29 MARS
• 21 H-MINUIT

SOIRÉE 18-30 ANS

En partenariat avec Radio Nova
Détail du programme en ligne

Les cours du Jeu de Paume

MERCREDIS
6, 13, 20 AVRIL
ET 11 MAI
• 19H-20H30

CYCLE 4

« **Mirages** »
Par Claire Boucharlat et Marguerite Demoëte,
conférencières au Jeu de Paume

Ping-Pong, le programme enfants et familles

SAMEDIS
2 AVRIL ET 30 AVRIL
• 15H-17H

ATELIER DE CRÉATION 7-11 ANS

« **Dé-ranger l'image** »
Avec le collectif d'artistes Ne rougissez pas!
Apprentis graphistes, les enfants agencent et combinent
les formes. Ils fabriquent un objet qui fait dialoguer les
mots et les images, en lien avec le propos de l'exposition.

DIMANCHE 3 AVRIL
• 13H-18H

JOURNÉE PING-PONG

Visites contées, séances ciné, ateliers et
plein d'autres activités à partager!

DIMANCHES
10 AVRIL ET 8 MAI
• 10H30-12H

CINÉ FAMILLE

« **3, 2, 1, action** »
Avec Marielle Bernaudeau, passeuse d'images
La découverte d'une œuvre de l'exposition se prolonge
avec la projection d'un court-métrage dans la salle de
cinéma, puis une activité à faire en famille.
En famille, à partir de 5 ans

SAMEDIS
16 AVRIL ET 14 MAI
• 15H-17H

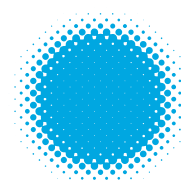
ATELIER DE CRÉATION 3-6 ANS

« **À l'endroit, à l'envers** »
Avec Camila Salame, artiste
Inspirés par une œuvre de l'exposition, les enfants
expérimentent autour d'empreintes d'objets ou
de corps et réalisent leurs propres images.

DIMANCHES
24 AVRIL ET 22 MAI
• 10H30-12H

VISITE CONTÉE

« **L'image imaginée** »
Avec Florence Desnouveaux, conteuse
Petits et grands sont invités à naviguer entre les images et
les histoires, au fil de cette visite d'exposition qui toque à la
porte de votre imagination.
En famille, à partir de 3 ans



ACCÈS ET HORAIRES

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}
Mardi (nocturne) : 11h-21h
Mercredi-dimanche : 11h-19h
Fermeture le lundi
Tarifs et réservations en ligne

PASS IMAGE



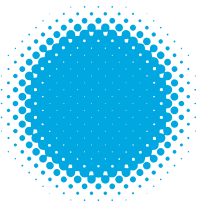
Abonnez-vous !

Plein tarif : 35€ solo • 60€ duo

Tarif réduit : 26€ solo • 45€ duo

VISITES DE GROUPE

Réservation : serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour du festival



#FataMorganaJDP

● jeudepaume.org

TRADUCTION FRANÇAISE : Nicolas Vieillescazes

RELECTURE FRANÇAISE : Claire Lemoine

GRAPHISME : Sara Campo

MAQUETTE : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2022

COUVERTURE :

Détails dérivés : Daniel Steegmann Mangrané,
*Phantom (Kingdom of all the animals and all
the beasts is my name)*, 2015 ; Stéphanie Solinas,
Le Soleil ni la mort (série *Twelve West Coast Stations*),
2022 ; June Crespo, *Daytime Regime* (Brigitte), 2015 ;
Ilanit Illouz, *Pampa #04* (série *Les Dolines*), 2022 ;
B. Ingrid Olson, *Spark steel or flint, oil, glass, delay*
(série *Dura*), 2017-2020 ; Ellie Ga, *Quarries*, 2022 ;
Batia Suter, *Mesokarp*, 2022 ; Jochen Lempert,
Poppy Flower Shadow, 2021 ; Ann Veronica
Janssens, *Le bain de lumière*, 1998.

Conception graphique : Atelier Pierre Pierre
et Manon Bruet

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.



Le Jeu de Paume est membre des réseaux
Tram et d.c.a., association française
de développement des centres d'art.

La Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécène privilégié,
a choisi d'apporter son soutien au festival.



Les Bienfaiteurs du Jeu de Paume ont contribué
à la production des œuvres de ce festival.

Ce projet a également bénéficié de l'aide de Pro Helvetia -
fondation suisse pour la culture -, de l'ambassade de Suisse
en France, de l'ambassade du royaume des Pays-Bas en France,
de l'Institut suédois à Paris, du Goethe-Institut de Paris et du
Mondriaan Fonds des Pays-Bas.

En partenariat avec Sheriff Projects,
Bureau des heures invisibles et Voxon Photonics

Soutenu par



Médias associés



Collections, courtesies et crédits photographiques :

(p. 4 et 33) Courtesies de l'artiste et de la Galerie Jocelyn Wolff, Romainville ; (p. 6) Production :
abd. Coproduction : Phenomenon, Biennale d'art contemporain d'Anafi, Grèce. © Alexandra
Masmanidi ; (p. 6 et 30) Courtesies de l'artiste et de Greene Naftali, New York ; (p. 7 et 31) Courtesies
de l'artiste et d'Esther Schipper, Berlin. © Photo by Kristien Daem ; (p. 9) Production : musée d'Art
contemporain de Lyon, avec le soutien du Jeu de Paume et l'aimable contribution de ses
Bienfaiteurs ; (p. 11 et 43) Avec le soutien du Jeu de Paume. Courtesies de l'artiste et de Bureau,
New York ; (p. 13 et 32) Courtesies de l'artiste et de la Galerie Édouard Montassut, Paris. © Gina Folly ;
(p. 14 et 31) Avec le soutien de l'Institut français / Résidences Étant Donnés, de la commission
mécénat de la Fondation des Artistes, du DICRÉAM-CNC et du Jeu de Paume et l'aimable
contribution de ses Bienfaiteurs. Courtesies de l'artiste. © Stéphanie Solinas / ADAGP, Paris, 2022 ;
(p. 16 et 39) Courtesies de l'artiste et de la galerie Anne Barrault, Paris. © Euridice Zaituna Kala /
ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 17 et 33) Courtesies de l'artiste et de la Galleria Franco Noero, Turin.
© Sebastiano Pellion di Persano ; (p. 18 et 42) Courtesies de l'artiste, de BQ, Berlin et de ProjecteSD,
Barcelone. © Jochen Lempert / ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 21 et 32) Artium Museoa, Museo
de Arte Contemporáneo del País Vasco, Vitoria-Gasteiz (Espagne). © Roberto Ruiz Arguedas ;
(p. 22 et 33) Courtesies de l'artiste et de la 303 Gallery, New York. © Tala Madani ;
(p. 25 et 36) Collection Cera, musée M, Louvain. © Andy Stagg / South London Gallery. © Ann
Veronica Janssens / ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 26 et 34) Courtesies de l'artiste et de la Galerie In Situ -
fabienne leclerc, Romainville. © Constance Nouvel / ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 28 et 43) Courtesies
de l'artiste ; (p. 29 et 45) Courtesies de l'artiste ; (p. 31) Courtesies de l'artiste et d'Esther Schipper,
Berlin. © Andrea Rossetti ; (p. 32) Courtesies de l'artiste et d'i8 Gallery, Reykjavik. © B. Ingrid Olson /
ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 34) Courtesies de l'artiste et de la Galerie In Situ - fabienne leclerc,
Romainville. © Constance Nouvel / ADAGP, Paris, 2022 ; (p. 34) Courtesies de l'artiste. © Constance
Nouvel / ADAGP, Paris, 2022. Avec le soutien du Jeu de Paume et l'aimable contribution de ses
Bienfaiteurs ; (p. 35) Avec le soutien du Jeu de Paume. Courtesies de l'artiste ; (p. 35) Avec le soutien
de Bureau des heures invisibles. Courtesies de l'artiste. Parasol Unit Fondation for Contemporary
Art / © Benjamin Westoby ; (p. 36) Collection Cera, musée M, Louvain. © WIELS, centre d'art
contemporain / Sven Laurent ; (p. 37) Production : Cirva, Marseille. Fonds régional d'art
contemporain Île de France, Paris. © Regular Studio ; (p. 38 et 50) Courtesies de l'artiste et de la
Galerie Christophe Gaillard, Paris ; (p. 39) Avec le soutien du Jeu de Paume et l'aimable contribution
de ses Bienfaiteurs. Courtesies de l'artiste et de la Galerie Christophe Gaillard, Paris ; (p. 40) Courtesies
de l'artiste et de Croy Nielsen, Vienne. © Genevieve Hanson ; (p. 40) Courtesies de l'artiste ;
(p. 42) Avec le soutien du Jeu de Paume et l'aimable contribution de ses Bienfaiteurs. Courtesies
de l'artiste ; (p. 43) Collection Van Praet d'Amerloo ; (p. 44) Courtesies de la Simone Subal Gallery,
New York et de la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris ; (p. 44) Courtesies de l'artiste
et de la Galerie Emanuel Layr, Vienne ; (p. 45) Avec le soutien du Jeu de Paume. Courtesies
de l'artiste et de 47 Canal, New York. © Alex Hayden