





MONTRER, <sup>3</sup> REGARDER  
ET PENSER

PAR L'IMAGE

Mémoire réalisé pour l'obtention du DNSEP  
Design Graphique grade master.  
École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.  
Directrice de mémoire : Dr. Catherine Guiral (RCA PhD)  
Version Graphique – Janvier 2023

ARTHUR

CHAPUT



PAR L'IMAGE

Abrégé/Abstract	07
Introduction	09
Partie I. <i>Bill</i> magazine	
I.a    Un magazine sans mots	10
I.b    Une exposition : «Daybed», Rome (2021)	57
I.c    Un projet multimédia	79
Partie II. «Exhibit Model», mise au point d'un système d'exposition	
II.a    Herbert Bayer et sa conception de l'espace	80
II.b    Jonathan Monk et son usage intensif du <i>photomural</i>	86
Partie III. L'image comme processus de création	
III.a    Usage de l'image par les designers	127
III.b    Instagram	132
L'intelligence artificielle au service de la curation et de la création d'image	158
Liste des figures	169
Liste des figures additionnelles	171
Bibliographie	175
Sitographie	177
Remerciements	179
Colophon	181



## PAR L'IMAGE

### FR ABRÉGÉ

Le travail des artistes iconographes repose sur l'appropriation et la collecte d'images trouvées, collectées, classées et réorganisées. De cette pratique méticuleuse peut émerger la question de la réexposition, c'est-à-dire montrer ce qui a déjà été montré auparavant. L'enjeu pour ces praticiens étant de réinsérer ces images dans des contextes d'apparition inédits. Seulement quels effets cela peut-il produire ?

Il s'agit de définir et de comprendre les multiples effets que cette réexposition engendre sur notre perception des images, ainsi que sur la signification des images entre elles, via ses différents supports et dispositifs de monstration. Ces derniers allant de l'objet éditorial à l'espace d'exposition, en passant par l'écran numérique.

Que nous disent ces images sur notre façon de voir ? Comment performant-elles et par quels moyens le font-elles ? À une époque où l'image est devenue omniprésente et surtout largement reproduite, c'est ce que certains artistes, photographes et designers tels que Julie Peeters ou Jonathan Monk aiment à expérimenter et à questionner dans leurs pratiques.

### EN ABSTRACT

The work of iconographic artists is based on the appropriation and collection of found, collected, classified, and reorganised images. From this meticulous practice might emerge the question of re-exhibition, i.e. showing what has already been shown before. The challenge for these practitioners is to establish these images within original contexts. But what effects can this have?

The goal here is to define and understand the multiple effects that this re-exhibition has on one's perception of images, and on the meaning that arises between images, through the use of various display mediums and apparatuses. These range from the editorial object to the exhibition space and the digital screen.

What do these images tell us about our way of seeing? How do they perform and through what means? At a time when the image has become omnipresent and, above all, widely reproduced, this is what some artists, photographers and designers such as Julie Peeters and Jonathan Monk choose to experiment with, using it to question in their practices.

- 1 Georges Charbonnier et Marcel Duchamp, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche, 1960.
- 2 Le terme « image » est employé dans cet écrit pour parler d'une reproduction visuelle au sens large, englobant aussi bien l'image existante réutilisée que l'image fabriquée. Il ne désigne pas ici sa technicité d'obtention.
- 3 Par « regard » nous entendons dans cet écrit un acte volontaire, signe d'une attention active à ce que l'on voit. À l'inverse, « voir » exprime davantage ce qui est amené à se trouver dans notre champ de vision.
- 4 Arthur Chaput, *Archives et pratiques iconographiques – Batia Suter, Parallel Encyclopædia*, mémoire de maîtrise dirigé par Florence Aknin, Thierry Chancogne et Pascal Trutin, École Supérieure des Arts Appliqués de Bourgogne, Nevers, janvier 2021.

REGARDER ET PENSER  
PAR L'IMAGE

## INTRODUCTION

Notre façon de voir, de regarder l'art et le design dépend de ce que nous savons ou de ce que nous croyons, et bien que tout ce qui nous est montré soit l'expression directe d'une démarche établie par un créateur ou une créatrice, la perception et l'appréciation que nous en avons dépendent de notre propre façon de voir et, par là de notre degré de subjectivité. Dans ce sens tout serait question d'interprétation, et comme le suggérait déjà Marcel Duchamp, ce sont toujours les regardeurs qui font les œuvres<sup>1</sup>.

Aujourd'hui, à une époque où l'image<sup>2</sup> est devenue omniprésente et surtout largement dupliquée et circulante, le regard<sup>3</sup> est une manière de proposer un tri dans ce tout abyssal. Des artistes, des photographes et des designers graphiques tels que Julie Peeters ou Jonathan Monk aiment à expérimenter et à questionner la place et le statut de l'image, notamment celle de l'image trouvée, mais également de l'image produite dans leurs pratiques.

À ce titre, le travail des artistes dits iconographes repose sur une analyse de l'appropriation et de la collecte d'images trouvées, réunies, classées et réorganisées, révélant ainsi la richesse et la diversité d'une matière visuelle exploitable et exposable. Et si de cette pratique méticuleuse émergeait l'action de la réexposition ? On entend par là le geste de montrer ce qui l'a déjà été auparavant, d'une manière différente de la précédente.

On cherchera ici à saisir les manières de faire de ces praticiennes et praticiens dans les formes et les modes de réinsertion des images trouvées. Leur points de vue de regardeurs, devient un point de vue d'éditeur s'exprimant au travers de formats divers sur lesquels se réexposent des images déjà vues par ailleurs.

Nous observerons ces formats qui sont autant de dispositifs de monstration et questionnerons, par la forme de l'exposé, ce que réexposer fait aux images. Il faut entendre le mot exposé non pas comme un simple jeu de mots, mais bien comme l'appropriation, ici, par l'écrit et le montage d'images d'une explication analytique visant à fournir les possibles clés de compréhension nécessaires pour développer une discussion.

Cet essai poursuit également une investigation amorcée lors d'un précédent mémoire de licence portant sur les procédés iconographiques<sup>4</sup>. Celui-ci s'intéressait à la pratique globale de





[Fig.1]  
Batia Suter, *Parallel Encyclopædia*, T.1,  
Amsterdam, Roma Publications 100, 2007,  
p. 435-436.

Partie I.a



[Fig.2]  
Julie Peeters, *Bill Magazine 3*,  
Amsterdam, Roma Publications 401, 2021,  
détail de double-page.

- 5 Deux ouvrages sont parus à ce jour : *Parallel Encyclopædia*, T.1, Amsterdam, Roma Publications 100, 2007 et *Parallel Encyclopædia #2*, T.2, Amsterdam, Roma Publications 284, 2016.
- 6 Pas moins de sept expositions sont recensées sur le site de l'artiste : «Parallel Encyclopædia», CBKN Nijmegen, (2004), Culturgest (2006), MuHKA (2008), «Sketch PE#2 (work in progress)», Barbara Seiler Galerie (2014), «Parallel Encyclopædia #2 Preview», Les Rencontres de la Photographie, Arles (2016), «Parallel Encyclopædia #2 installed», Fotografia Europea (2017) et «Parallel Encyclopædia #2 Extended», The Photographer's Gallery (2018).
- 7 Julie Peeters, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications 309, 2017 ; *Bill Magazine 2*, Amsterdam, Roma Publications 346, 2019 et *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021.



111. TRUTHAUER, Bronze. Van Goyens de Bontgen.  
Lissabon, Nationalmuseum



Boven: Brixius Pelikans, *Falco tinnunculus* (Möhlen-A.  
Onder: model van de Dool, † *Riphus (Dulus) laevis* (Ma







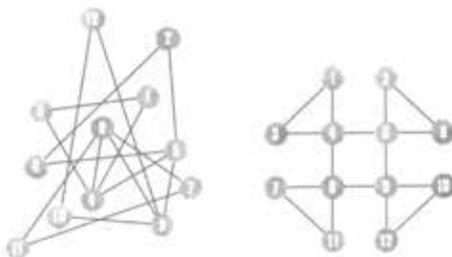
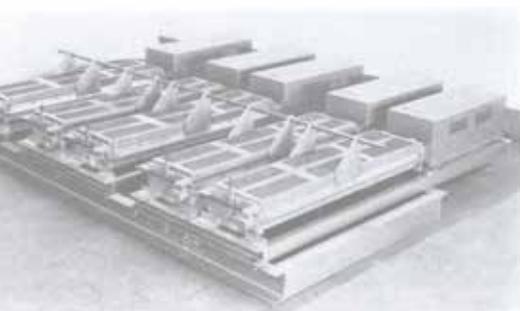


*ace glaucus*.





Vor der Küste Japans hat eine ama – eine Perlmuttererin – ein wachsendes Auge auf die sichelförmige Flosse eines Hai, während sie eine Perlmutter in eine schwimmende Tonne legt. Die Austern, die tie aus Tiefen von bis zu vierhundert Metern heraufholt, werden zur Züchtung von Perlen verwendet.



The complicated pattern of the network on the left can be transformed into the simple pattern on the right by re-arranging the nodes. This is analogous to the "change of set" which can enable one to solve a previously insoluble problem.

Applicator with magnetic axes, 1100, 1000 and 1100 positions. The design can be tailor-made to each application, with one to three more units according to the diving energy needed. The applicator can be positioned vertically or horizontally – and the top and bottom halves of the applicator are spring-loaded to give easy opening for working in 230mm diameter.

[7]



[8]

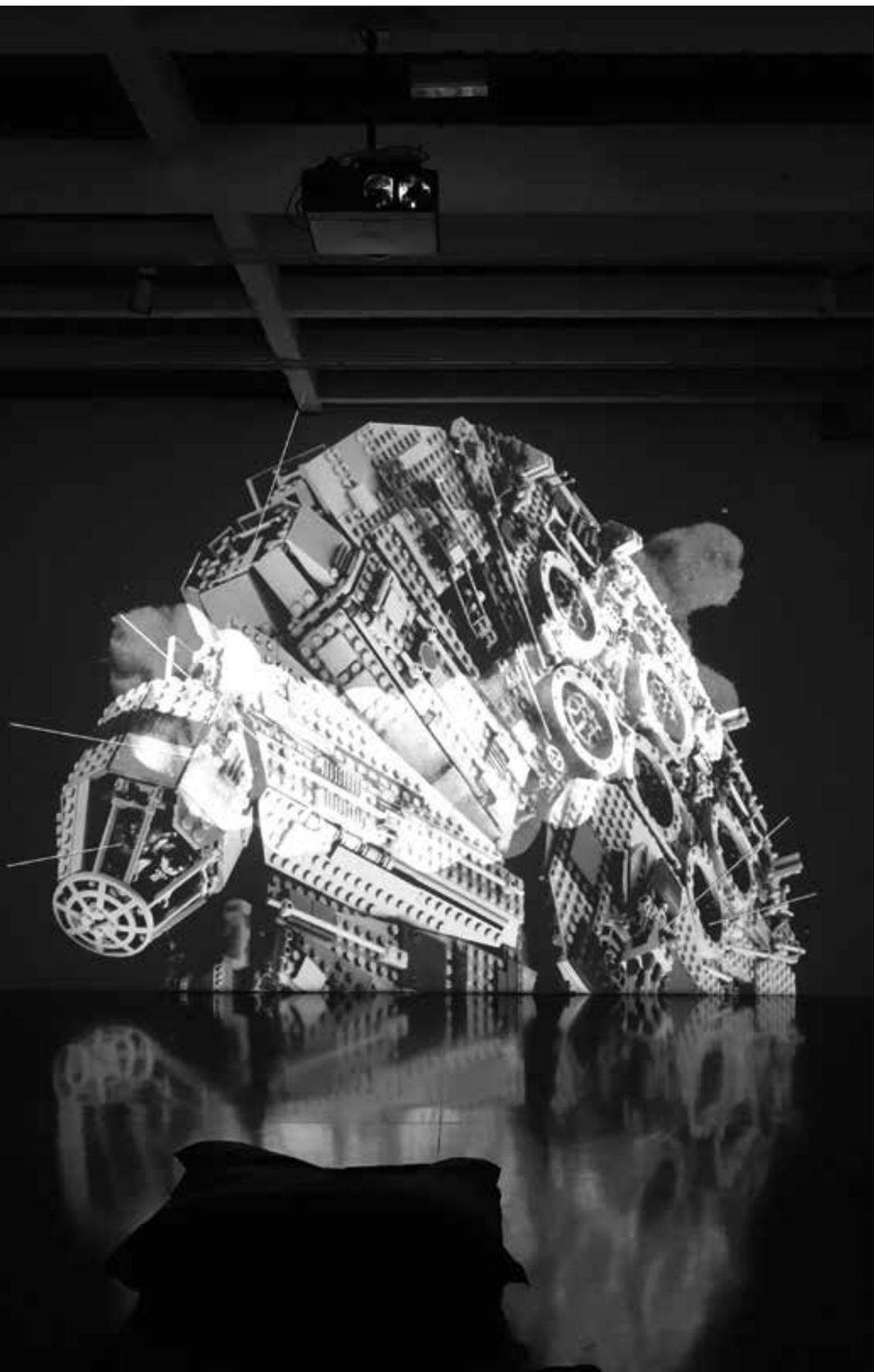


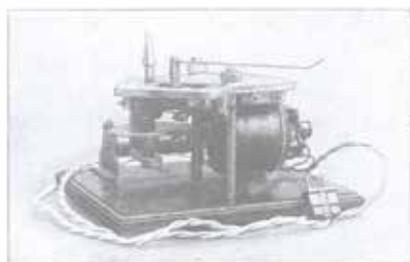
[9]



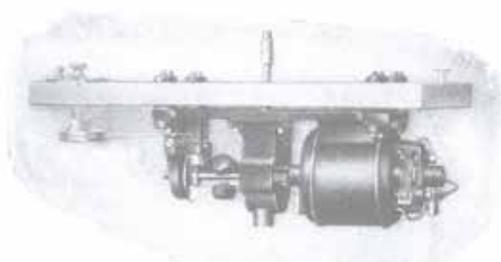




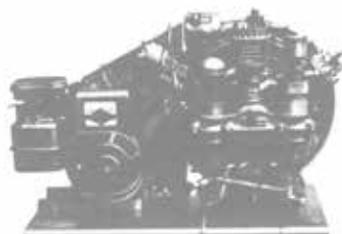




Steammaschinenantrieb anderer Art.



Schnedratelgetriebe.



KA 13-G



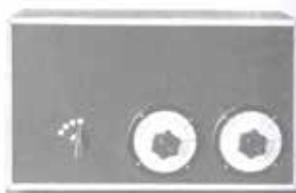
For Wood OSLY



Sechs-Gang-Elektrogetriebe (GE73) der Zahnfabrik Friedrichshafen mit elektromagnetisch betätigten Lamellenschaltkupplungen für 150 PS Motorleistung (in den ca. 1000 Schienenanlässen der Deutschen Bundesbahn). Die Gehäuselänge des Getriebes beträgt 365 mm.



WESTON TRANSFORMER  
diminutes voltage surges by your  
order, with shift in case.



Regulator für die Abbrecher





Padre Joseph Lynch, famoso studioso di terremoti, controlla i sismografi nell'osservatorio sotterraneo di Fordham (New York).

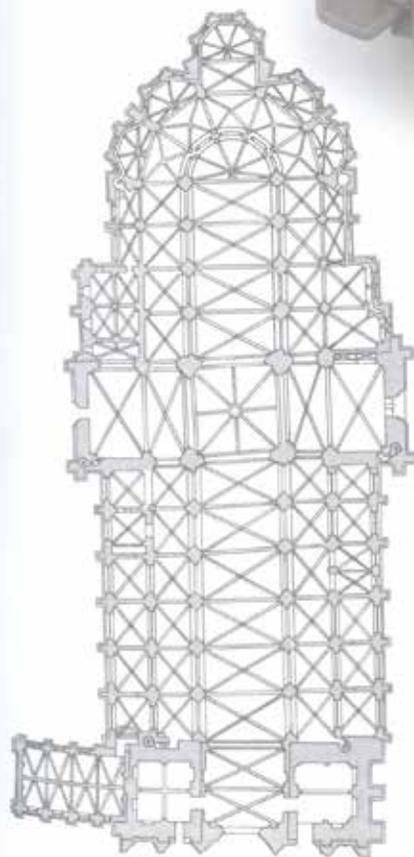


Ballometriche Abtgerät für Schallplatten.





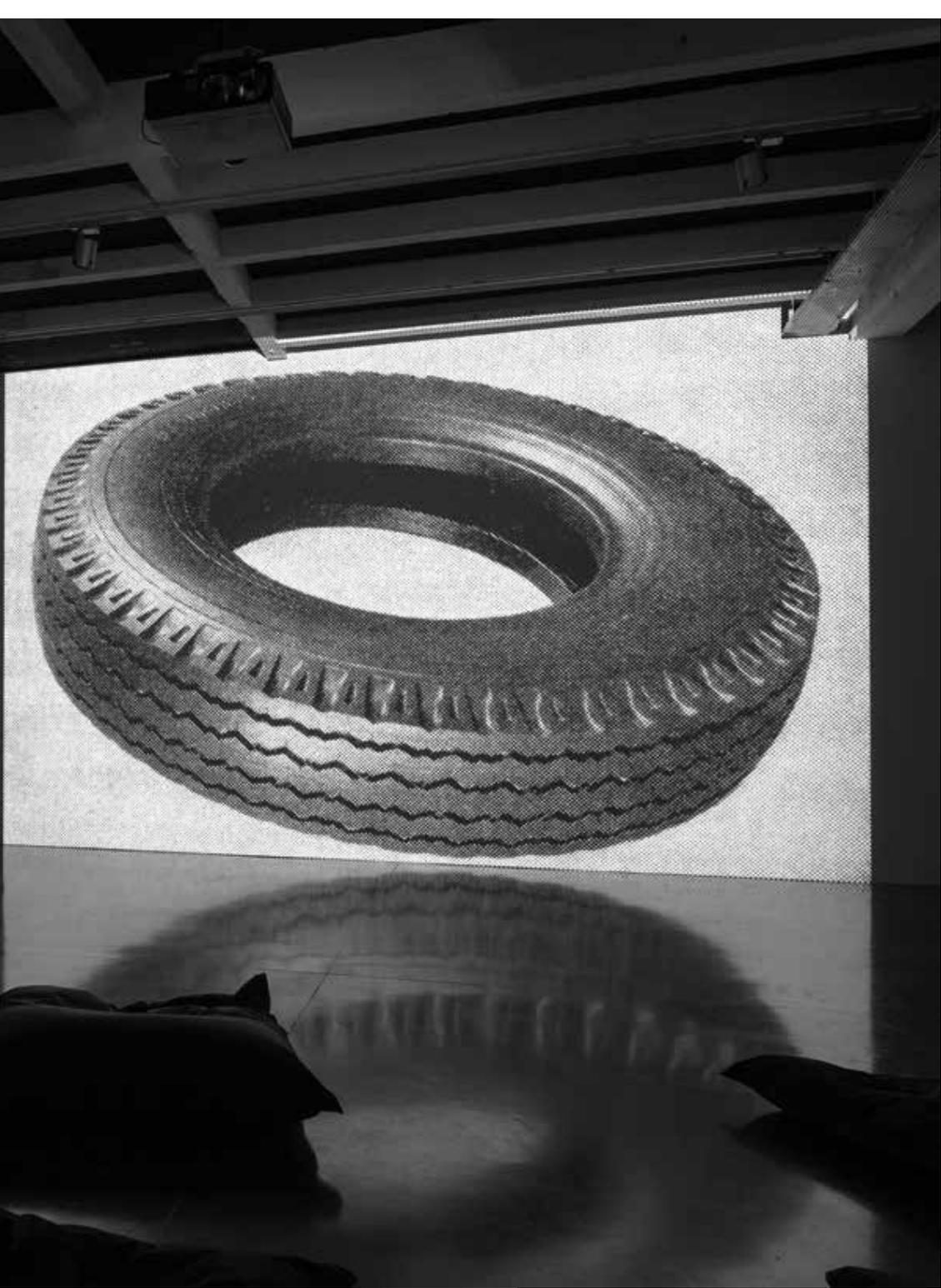
Figure 17.4 - 33.8 - 32.7 - 0.5



Plan de la cathédrale de Bayeux.



De  
De  
Ch  
wa  
vol  
X  
ver  
tin  
ver  
het  
een  
San



[15]

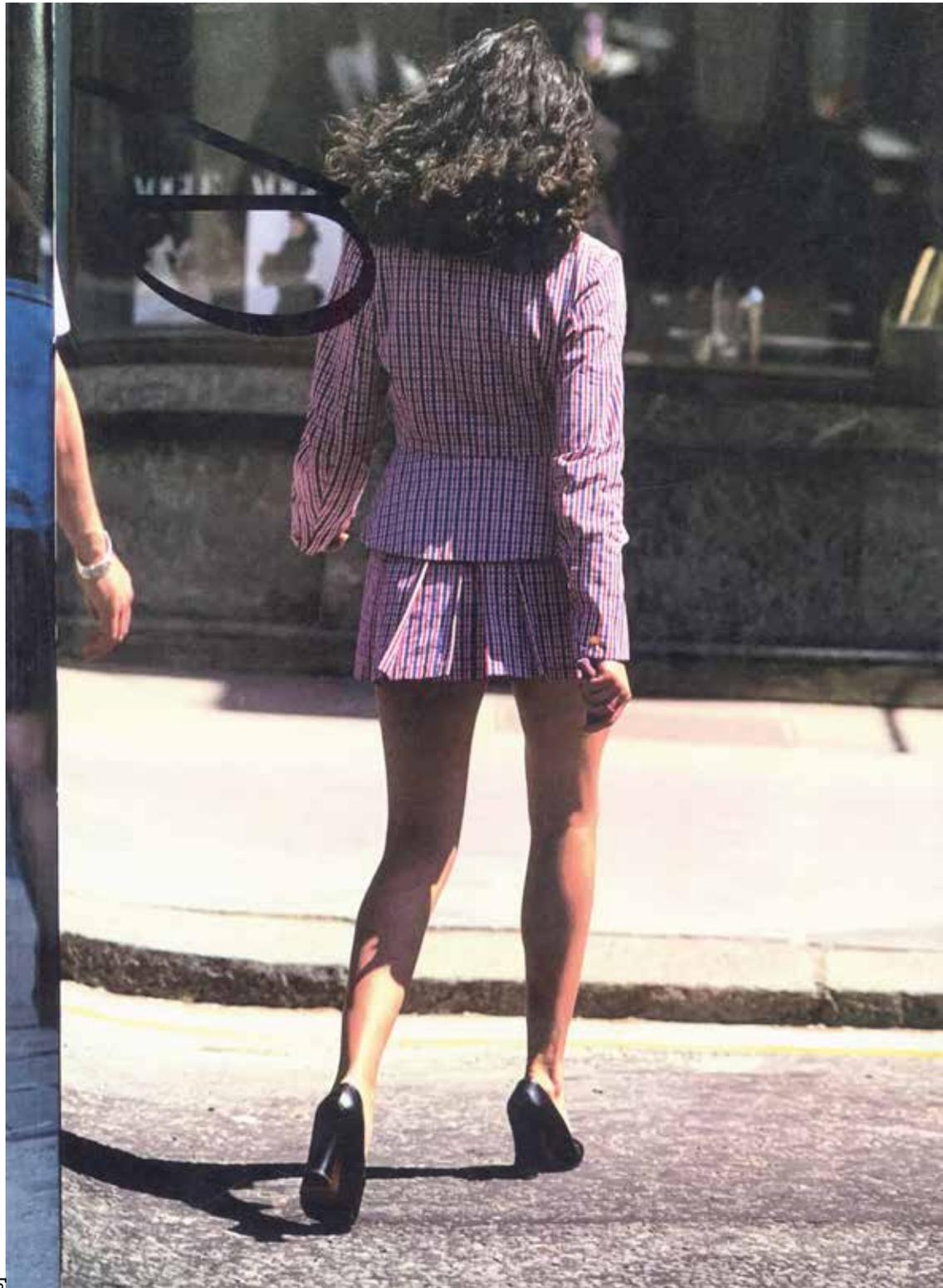
... het schip, de transport van  
... kooie - alle maten zijn steeds  
... veelvoud van de Gulden  
... ede.

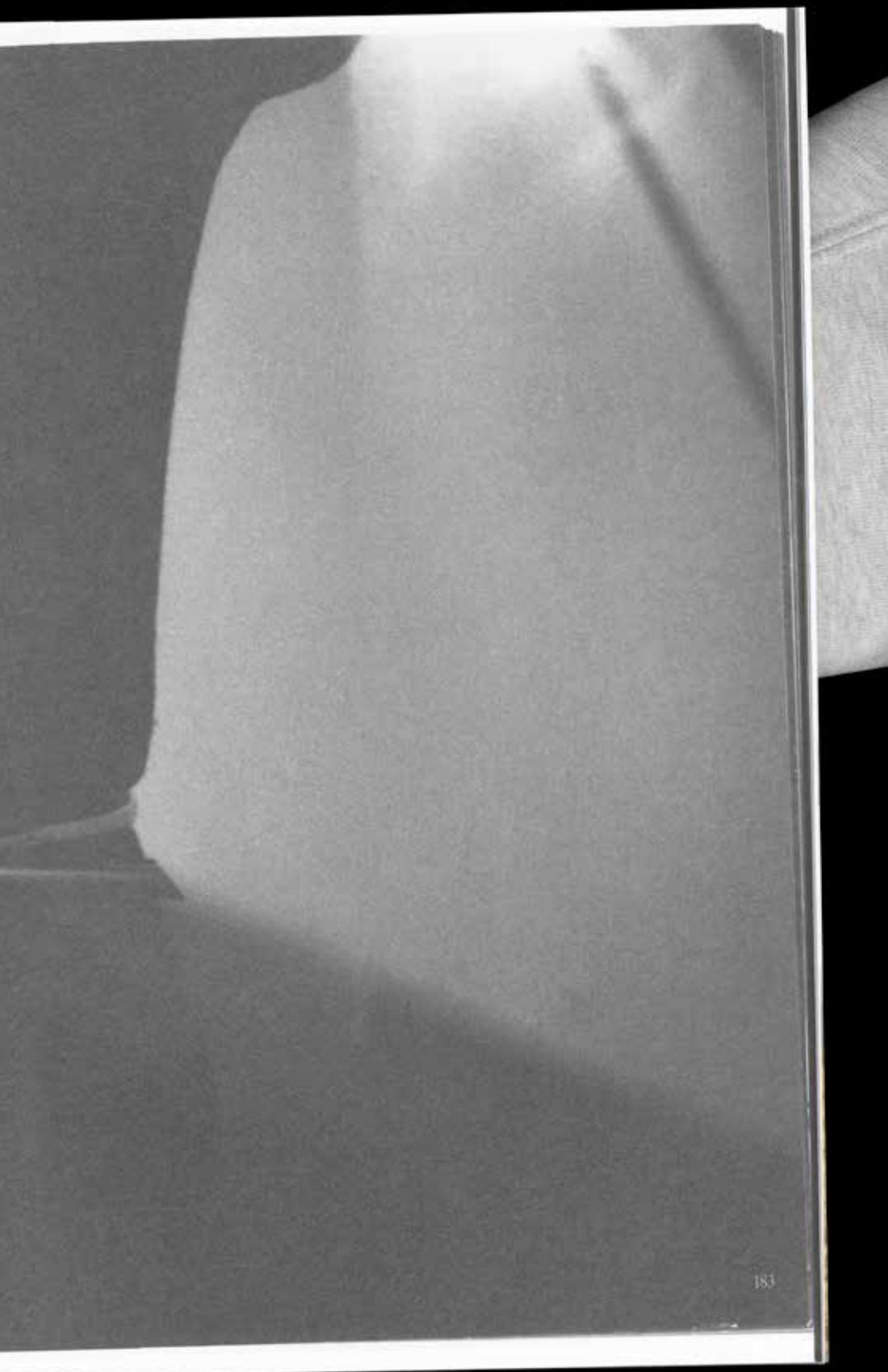
227

[14]

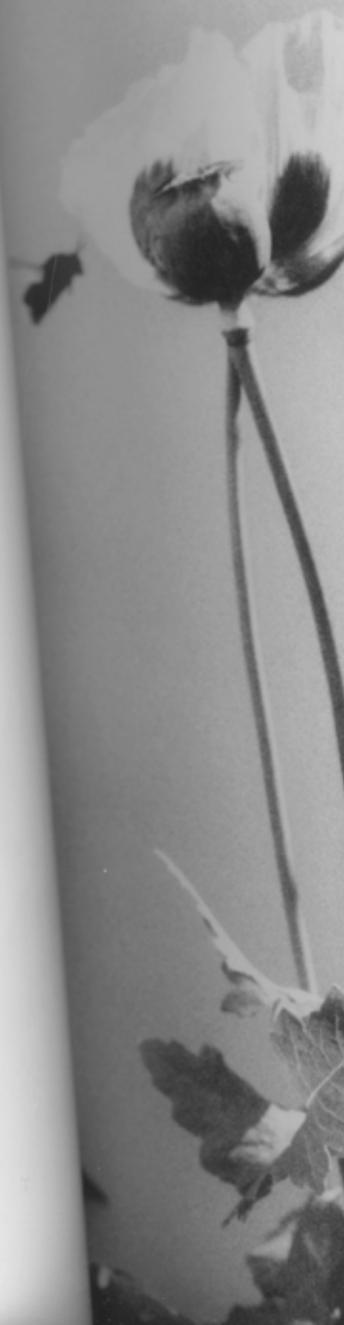






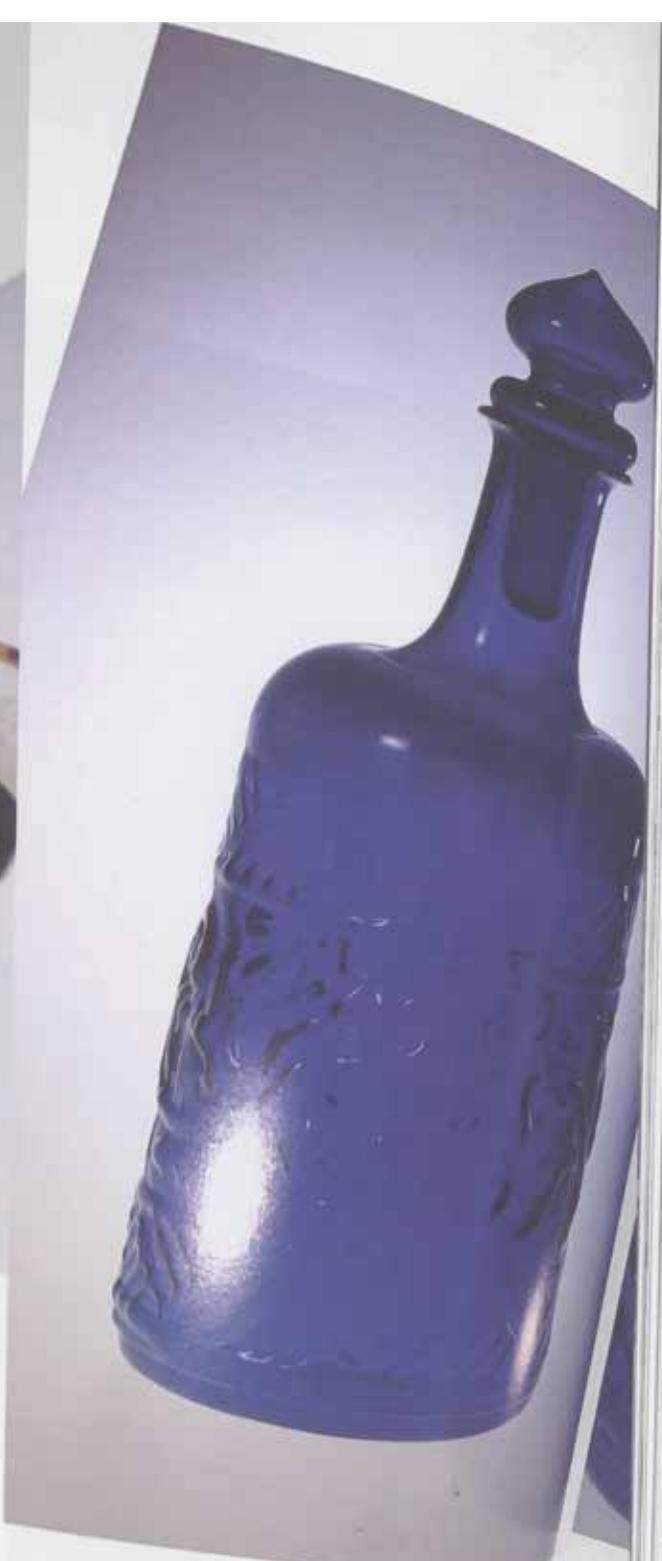


**BILL 3**, a special archival issue, features unpublished Martin Margiela lookbook photographs, a horse, street style from the '90s, vases of Japan, a silver story, a flash forward and back, tennis, an icecube tray, more Margiela, Hysterie Glamour and a bunch of frivolous images. The stories are sourced from the book collections of RareBooksParis and Julie Peeters.

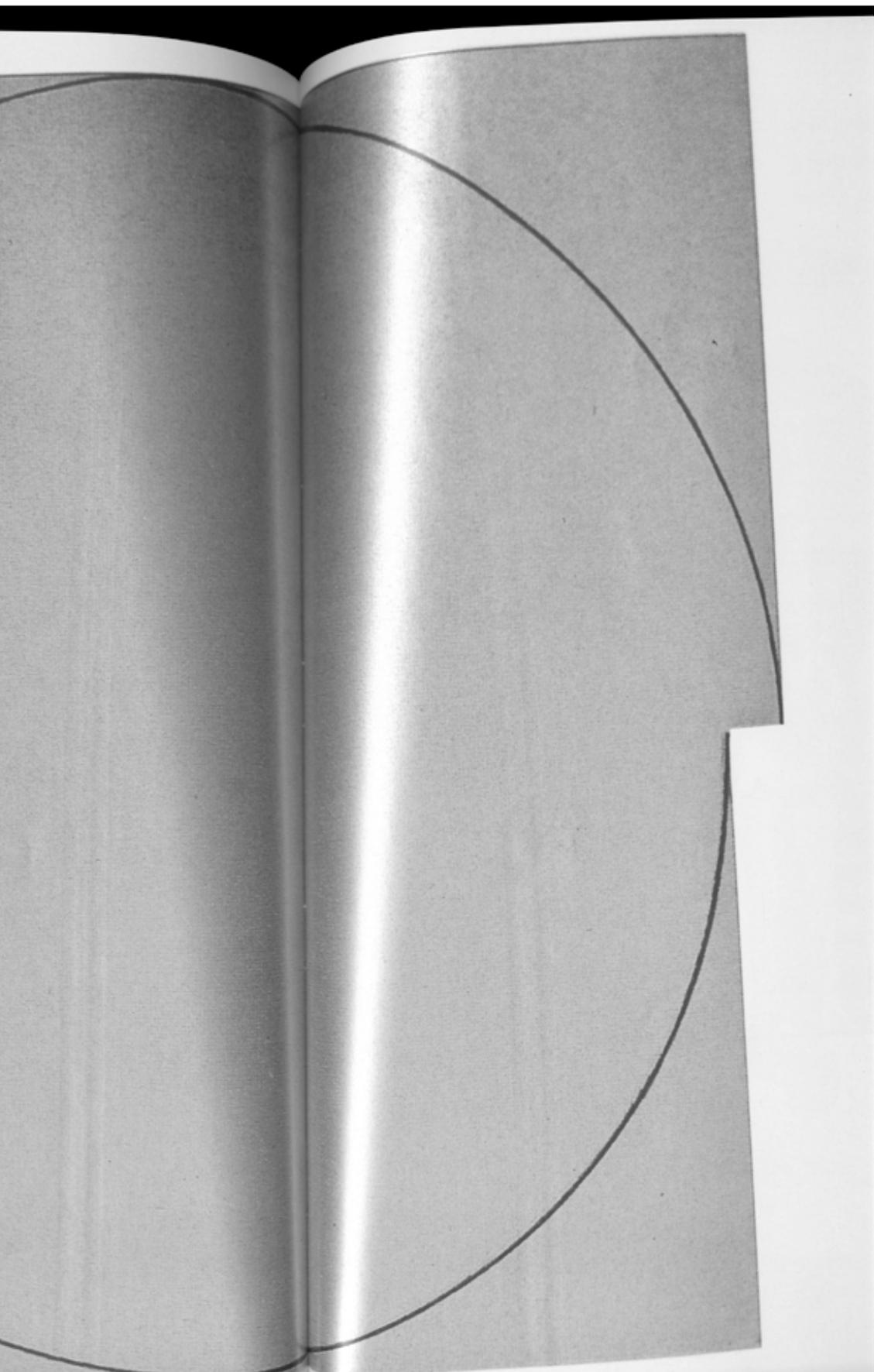


















[Fig.3]

Julie Peeters, *Bill Magazine*,  
Amsterdam, Roma Publications 309, 2017,  
première de couverture.

- 8 Le premier numéro de *Bill* est constitué de 176 pages. Les deux numéros suivant en possèdent quant à eux  
184.
- 9 Harry Kümel (réal.), *Malpertuis*, Les Artistes Associés, 1971.
- 10 Un *lookbook* désigne, dans le milieu de la mode, un livre de photographies présentant un mannequin, une  
collection de mode ou le travail d'un photographe.
- 11 Martin Margiela est un couturier Belge, créateur de la Maison Margiela connu pour son approche décon-  
structive du vêtement.

unes les autres, telle une série de séquences cinématographiques agissant comme une véritable balade visuelle et contemplative, nous transportant peu à peu dans des univers visuels aux thématiques et à l'esthétique plus ou moins différentes.

L'objet éditorial est composé d'une variété de textures que le lecteur-spectateur peut, au fil de sa progression dans le magazine, appréhender. Chacun des trois numéros existants ne faisant exception à la règle, le papier alterne entre le mat, le brillant, les quasi-transparences, les textures lourdes, granuleuses et vinyliques, opérant comme un chapitrage visible et tactile distinct pour chaque séquence photographique. Cette approche expérimentale de l'impression fait partie prenante du projet et met en avant la présence de ces images en tant qu'objets matériels ainsi qu'en tant qu'œuvres d'art visuelles à part entière, et de surcroît, en dit long sur la conception de l'objet physique. La couverture de 23 × 31 cm est constituée d'une papier épais et brillant avec rabats, retenant un total proche de 200 pages<sup>8</sup>. Après la publication du troisième numéro, l'identité visuelle globale du magazine gagne en clarté. En plus de la présence systématique du logo du magazine au coin supérieur gauche, chacune des couvertures est ornée de portraits ou de présences féminines, généralement recadrées pour occuper la quasi-totalité du format, et associées à des images en quatrième de couverture. Ces images en quatrième vont de pieds chaussés de chaussures à talons bas — sorte de stéréotype féminin — pour les deux premiers numéros, à une photographie plein format pour le troisième. Elles répondent à celle de la couverture de manière associative et semblent toujours interroger ce terme : *Bill*.

Ces femmes semblent représenter l'inverse de l'objet-femme regardé, largement pratiqué par la presse populaire. Au contraire, chacune d'entre elles témoignent d'une forme de rébellion, semblant affirmer un souhait d'agir plutôt que de rester passives et contemplées. Ainsi le personnage d'Euryale sur la couverture du numéro un [Fig.3], joué par Susan Hampshire dans le film *Malpertuis*<sup>9</sup> nous glace le sang avec son regard profond et pesant. La femme présente sur la couverture du numéro deux, d'un regard par-dessus l'épaule semble nous regarder non sans un certain mépris, refusant de sourire — ce qui nous est confirmé par le titre inscrit sur le dos du numéro : *Smile No* — contrairement au souhait probable du photographe et du spectateur. Enfin, la femme présente sur la couverture du troisième numéro issu d'une série de photos provenant d'un *lookbook*<sup>10</sup> de Martin Margiela<sup>11</sup> nous tourne le dos, marchant droit devant elle et traçant ainsi son propre chemin sans même se retourner pour nous regarder. Ces trois couvertures incarnent chacune à leur manière ce qui ne veut pas être scruté du regard, du moins de manière conforme ou standard, transformant de facto la première de couverture d'un magazine qui ne demande et qui n'oblige qu'à être regardé.

Comme expliqué précédemment, *Bill* n'est composé que d'images. L'unique présence textuelle se trouve sur le dos de l'édition. Ce dernier, en référence au plan cinématographique en noir et blanc de la couverture du premier numéro de *Bill* présente une explication et une note brève sur l'image comme suit : « Euryale (Susan Hampshire) est la Gorgone de *Malpertuis*.

Remarquez comment ses cheveux sont bouclés pour ressembler à des serpents et ses yeux sont fixés avec un regard pétrifiant<sup>12</sup> ». Idem pour le deuxième numéro comme expliqué précédemment, avec la simple mention *Smile No.* Le dos du numéro trois, lui, retrouve sa fonction primaire, celle d'annoncer simplement l'identité de la publication, accompagné de la date d'impression.

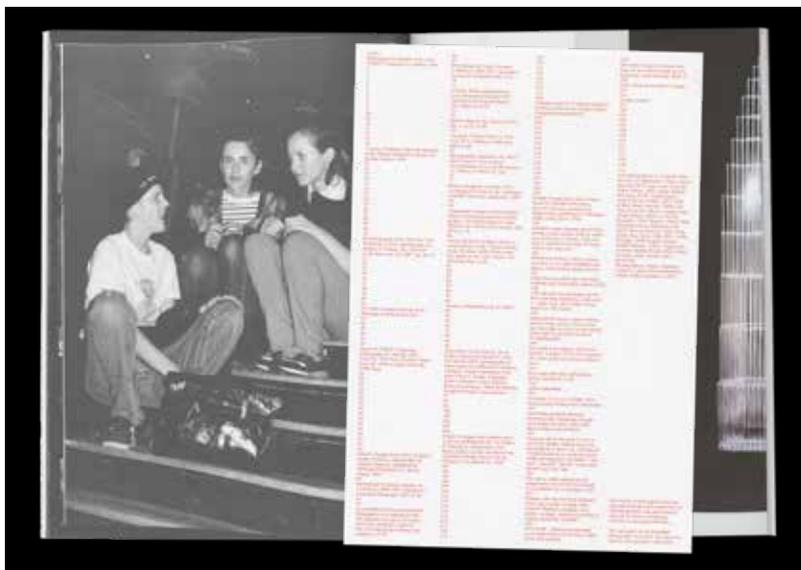
Chaque numéro possède cependant une page dédiée — parfois sous la forme d'un insert — délimitant par une sorte de sommaire les thématiques et légendes des ressources visuelles abordés au sein des pages [Fig.4]. Une petite carte, format carte de visite se trouve également retenue par l'emballage plastique de l'ouvrage encore neuf, annonçant de manière successive les différentes thématiques abordées dans le numéro.

On constate aussi des croisements entre les contenus des trois premiers *Bill*. Certaines des séquences photographiques apparaissent d'un numéro à l'autre, toutefois avec un élément nouveau. Des collages de scans photo de Linda van Deursen apparaissent par exemple dans les deux premiers numéros. Ces images d'archives de mode présentes au sein du premier numéro se retrouvent développées et manipulées dans le deuxième numéro [Fig.5]. De même, la série de tirages argentiques de Jochen Lempert d'une méduse à l'intérieur d'un sac en plastique, figurant dans le numéro un, trouve son alliance dans les pages du numéro deux avec des photographies à contraste élevé de coquelicots aux tiges traînantes en forme de tentacules.

La nature de ces séquences visuelles bascule entre images produites et images existantes, réutilisées et réexposées. La tenue générale du magazine se veut assez cinématographique, tant par l'arrangement des images que par leur nature même, d'où son ambition de lecture contemplative.

Le magazine présente généralement une succession d'images en séquence traduite par une mise en page évoquant la pellicule cinématographique, ou bien par le changement manuel de la page, faisant évoluer l'image dans son mouvement ou dans sa composition. On y discernera bon nombre de photographies de mode, entremêlées d'images plus conceptuelles jouant sur des textures et des couleurs.

Le magazine se compose également en grande partie de compositions plus ou moins abstraites de scans et de photographies de manipulation, laissant parfois même distinguer au lecteur une main en train de manipuler et d'arranger lesdits documents montrés. La publication semble véritablement agir comme une sorte de table de montage, véritable terrain d'appréhension de l'image. La lecture et l'interaction permanente que nous entretenons avec *Bill* stimule sans cesse notre rapport à l'image. Tourner manuellement les pages c'est mieux parcourir du regard ce qui nous est donné à voir et ce dans l'ordre qui nous enchante, quand il ne s'agit pas, au contraire, de simplement toucher sa matérialité<sup>13</sup>. De plus, on s'aperçoit rapidement que le magazine est dépourvu de réelle pagination, l'index demeure en cela peu clair et fonctionnel. Ce détail semble témoigner d'une vraie volonté de perte de repère chez le lecteur-spectateur pour accentuer cet effet immersif au sein de l'image.



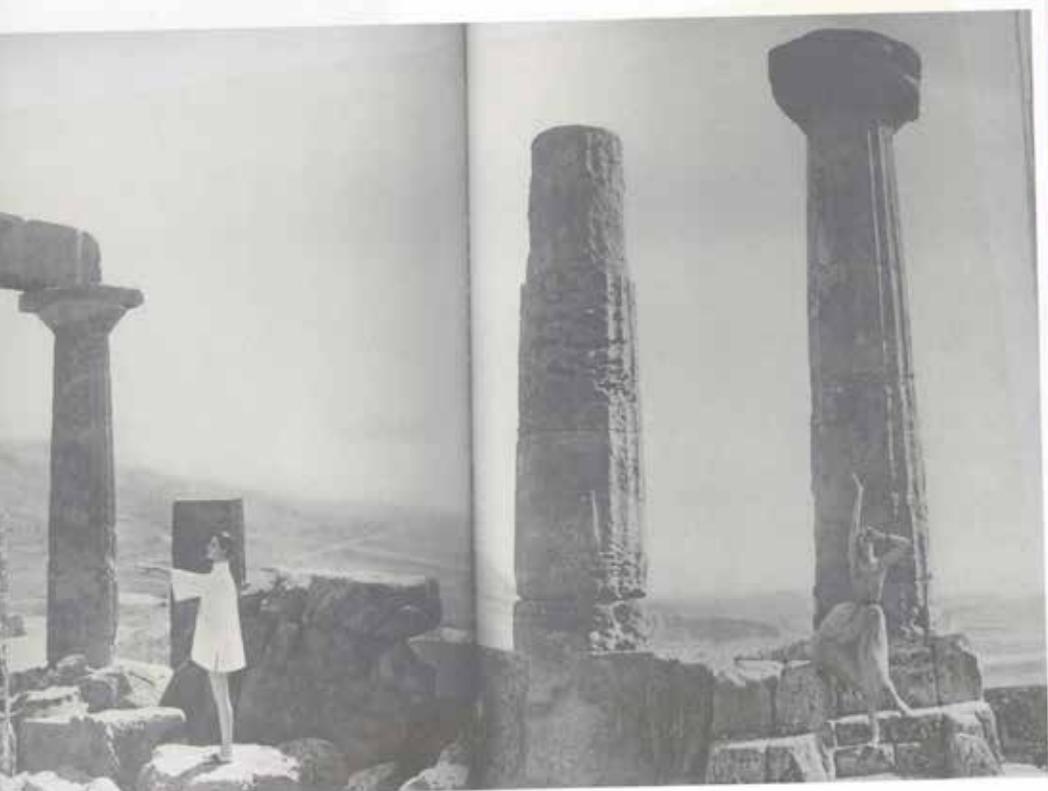
[Fig.4]  
Julie Peeters, *Bill Magazine 3*,  
crédits (insert).



[Fig.5]  
Julie Peeters, *Bill Magazine 2*,  
séquence de Linda van Deursen,  
*Women and Printing*, 2018, p. 110-111.

- 12 En anglais sur la publication : «Euryale (Susan Hampshire) is the Gorgon in *Malpertuis*. Note how her hair is curled to resemble snakes and her eyes are fixed with a petrifying stare».
- 13 Voir : Rebecca Irvin, *Experimental photography magazine Bill plays with the notion of the image as a material object*, 2019. <<https://www.itsnicethat.com/articles/julie-peeters-bill-2-magazine-publication-200519>>, (page consultée en mars 2022).





HILL 3

Found in 2020 bound in 2021

HILL 2

Smith No.

HOMIA

HILL 1

Fig 25: Euryale Osuna Huanquezo is the Eriopogon in Madagorn. Note how her hair is curled in resemble snakes and her eyes are fixed with a petrifying stare. From the book *Legend of Harry Kildar*, edited by S. M. ROMA.



P. S.  
Kelly,  
Book  
Cover



Pirena



Papaver  
1014  
G. Bild-Kunst,  
BQ, Berlin  
elena



**Reto Schmid**, *Ellebeily Dani*,  
*Office Magazine*, Dec 2016, *Cleo*  
*Cwick*, *Garage Magazine*, Dec  
2017, *Urushi Unrau*, *Garage*  
*Magazine*, Dec 2017, *Joseph Lecoq*,  
*T Magazine China*, Jul 2018,  
*Calvin LaPore*, *Garage Magazine*,  
Dec 2017, *Silena Forrest*, *Pop*  
*Magazine*, Jul 2017, *Luna May*,  
*Pop Magazine*, Jul 2017, *Edwards*  
*Bretas*, *Dazed*, Jul 2018, *Sarah*  
*Bergo*, *Dazed*, Mar 2018, *Matea*  
*Broks*, *Muse*, Aug 2018, *Aston*  
*Harrison-Taylor*, *MASSES*  
*Magazine*, Oct 2013, *Justine Auer*,  
*Pop*, Jul 2017, *Matthew Peterson*,  
*T Magazine China*, Jul 2018,  
*Daniel Laton*, *Garage Magazine*,  
Jan 2018, *Jordan Ver Hoeve*,  
*Noon*, Sep 2015, *Chu Wong*, *Pop*,  
Jan 2018



Jason Dodge, (work from the 1990s)



Linda van Deursen, *Women and*  
*Printing*, 2018



**Hans Hollein**, *Designer's*  
*Sunglasses Collection*, American  
*Optical Corp.*, USA, 1973,  
concept, pen and pencil  
on paper, 30 x 21 cm  
5-collage, 25 x 22 cm  
collage, 31 x 22 cm  
photo: Roland Krauss  
© private archive Hollein.

**Hans Hollein**, *Victims of the*  
*Austriennale*, wearing the  
*'Austrian Glasses'*, produced  
by the 2 color injection-molding  
machine (turning out every 13  
seconds a pair of 'Austrian  
Glasses'), Austria at the 14th  
Triennale di Milano, 1968,  
black and white photograph,  
photo: Franz Hubmann,  
© private archive Hollein.



**Tadashi Kurahashi** by **Tadamori**  
**Yokoo**, **Tadamori Yokoo** by  
**Tadashi Kurahashi**, pages from  
*Shoot Diary 1970-1980*, Tokyo:  
Araberu, 1981



Gintaras Didžiapetris

Under the fluorescent  
light, emphasis on the  
structure of the  
space.

Advertisements: RareBooksParis



Ivan, *Untitled*



Jijia Zhang, *Untitled (Target)*  
1-4, 2013, C-Prints



**Inge Koteliers**, *A Place, a House,*  
*a Garden. A Life with Books*  
*and Trees*, 2000-2018. For Dora.  
(In memory of the former  
architect's home of P. Soetaert)



Inru Kobayashi pictured by **Gintaras**  
**Didžiapetris** for BILL, Sept. 21, Tokyo

**BILL 2**: Editor/Creative director: Julie Peeters; Associate editor: Elena Narbutaitė; Graphic design: Julie Peeters; Contributors: Gintaras Didžiapetris, Jason Dodge, Archib Hans Hollein, Inge Koteliers, Tadashi Kurahashi, Tadamori Yokoo, Jochen Lempert, Jānis Matisauskas, Bart Julius Peters / T L P S, Reto Schmid, Megan Francis Sullivan, Linda van Deursen, Ann Woo, Jijia Zhang; Printed at Benedict Press, Münster/Schwartzach; Published by Roma Publications, Amsterdam, The Netherlands, [www.romapublications.org](http://www.romapublications.org). Distributed by Idea Books, [www.idea-books.nl](http://www.idea-books.nl); Advertisements by RareBooksParis; BILL 2 © 2019, the artists, the authors, the photographers, the publishers, Roma Publications. Reproduction without permission prohibited. For enquiries contact: BILL, Ernest Allardiraat 32, 1000 Brussel, Belgium, [info@billinprint.com](mailto:info@billinprint.com); Thank you: Dorothea Agosnik, Bart de Baets, Goda Budvytytė, Sarah Demeuse, Chris Fitzpatrick, Grace Fisher, Francesca Grassi, Alexandre Guirkingier, Geoff Han, Angie Keefe, Diana Kim, Irini Karayannopoulou, Inru Kobayashi, Joris Kritis, Ilaria Leon, Rosalind Nashashibi, Helena Papadopoulos, Aline Peeters, Michael Peeters, Gerry Peeters & Lieve Persoons, Scott Ponik, RareBooksParis, Francisco Salas, Tatsu Togahai, Pieter Verbeke, Jeroen Vermesich, Vlaamse Gemeenschap Kunsten en Erfgoed, Roger Willems, Joe Wilson; Roma Publication 346, ISBN 9789492811417; A duck walks into a shop to get lipstick, picks out the right color and says to the shopkeeper... put it on my bill





1971 DEC. STUDIO, HIRAKAWA



1971 DEC. STUDIO, HIRAKAWA



1971 DEC. STUDIO, HIRAKAWA



1971 DEC. SHIBUYA



1972 JUN. STUDIO, HIRAKAWA



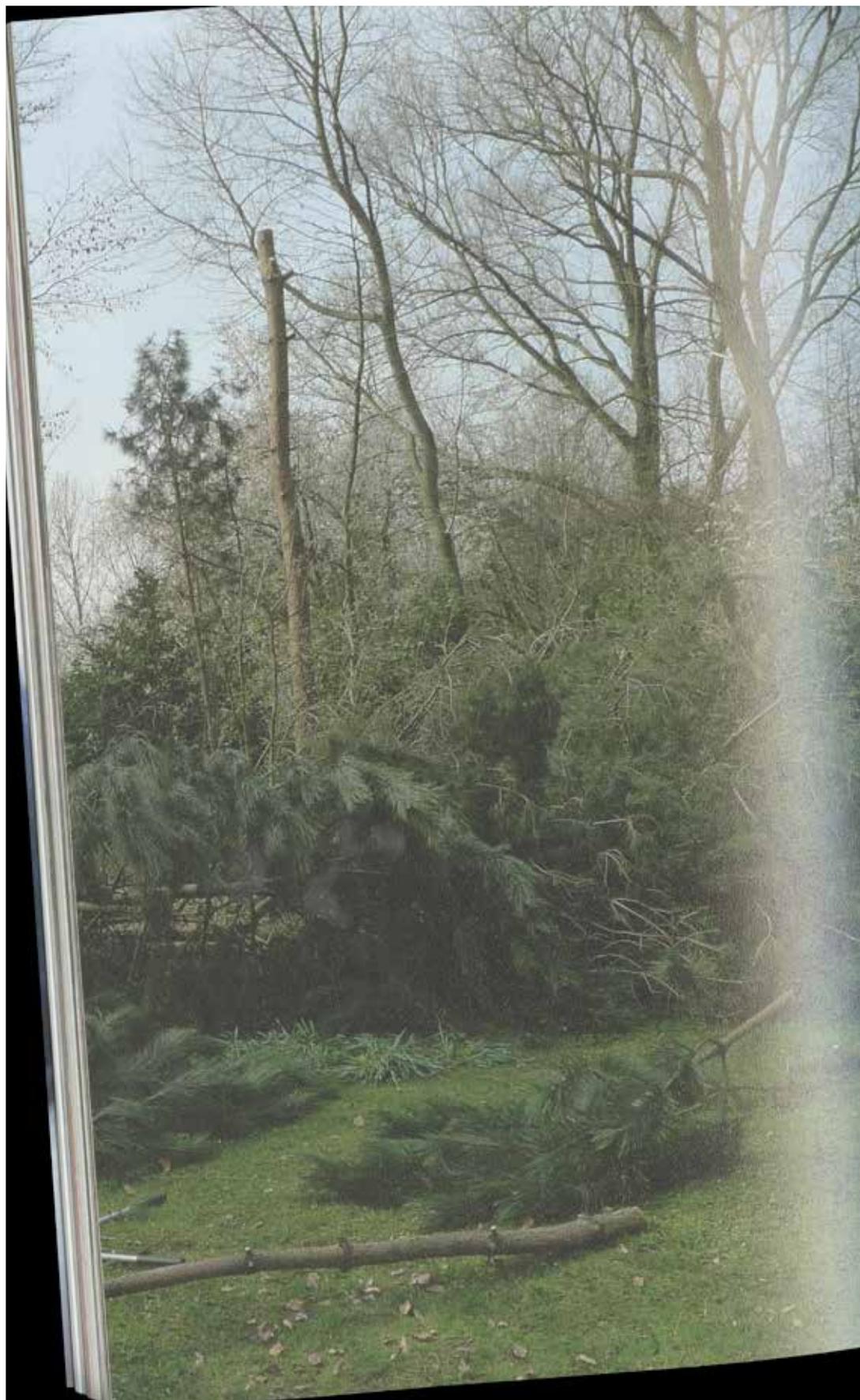
1972 JUN. STUDIO, HIRAKAWA



1972 JUN. STUDIO, SEIJO



1972 JUN. STUDIO, HIRAKAWA



















[Fig.6]

Julie Peeters, «Daybed», chapitre 1, RareBooksParis, IN-DESIGN.  
 Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021.  
 Crédit photo : MACRO.

- 14 «Daybed», Macro Museo de Rome (2021).  
 15 *s.n.*, Julie Peeters. *Daybed. With the participation of RareBookParis, BILL, Helen Van de Vloet, Le Cinéma Club, OK-RM and others to come. 8 July 2021 – 24 October 2021, #In-Design*, 2021. <<https://www.museo-macro.it/in-design/julie-peeters-daybed/>>, (page consultée en mars 2022).  
 16 @rarebooksparis; Julie Peeters, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications; @helenitasjetsjenita; <<https://www.lecinemaclub.com/about/>>; <<https://www.ok-rm.co.uk/>>.  
 17 *s.n.*, Julie Peeters. *Handouts from Daybed. #Images #In-Design*, 2021. <<https://www.museomacro.it/extra/immagini/julie-peeters-handouts-from-daybed/>>, (page consultée en mars 2022).  
 18 Julie le Minor, *Rare Books Paris, tout un art*, i-D Magazine, 2020. <<https://i-d.vice.com/fr/article/pkdkmk/rare-books-paris-tout-un-art>>, (page consultée en mars 2022).  
 19 Après la réalisation de cet écrit, le créateur de RareBooksParis annonçait sur son compte Instagram le 28 septembre 2022 la mise en ligne de son site internet, permettant ainsi d'avoir recours à l'achat en ligne. <<https://rarebooksparis.com/>>, (page consulté en septembre 2022).

Partie I *BILL* MAGAZINE  
 b EXPOSITION « DAYBED »,  
 ROME (2021)

Cette interprétation et cette recontextualisation permanente des images sont associées, dans le travail de Peeters, à une approche pluridisciplinaire. Celle-ci prend forme au-delà des pages du magazine dans l'espace d'exposition avec « Daybed<sup>14</sup> ». Élaborée par Julie Peeters, cette exposition à multiples facettes s'est tenue du 8 juillet au 24 octobre 2021 au Macro Museo de Rome<sup>15</sup>. Composée de cinq chapitres chronologiques — dévoilés peu à peu au fil du déroulement de l'exposition — et accompagnée d'une série d'événements générant la participation du compte Instagram RareBooksParis, du magazine *Bill*, de l'architecte Helen Van de Vloet, du Cinéma Club, du studio de Design Graphique britannique OK-RM<sup>16</sup> et d'autres invités à venir, « Daybed » présente un aperçu des recherches et des pratiques de la graphiste Julie Peeters à travers un objet aux fonctions multiples, le lit, remplaçant le rôle central de l'auteur en mettant l'accent sur l'importance de l'espace et du dialogue partagé entre la designer et ses invités.

Faisant partie de la routine du travail de Peeters, le lit assiste et collabore au quotidien avec la designer<sup>17</sup>, tout en étant un espace qui encadre, présente, articule et désarticule les expérimentations et propositions en cours. Élément d'ameublement et de décoration, il devient une plateforme de projets, de rencontre et de discussion avec une série d'invités, tous issus du monde de l'édition, de la mode, de l'architecture, du cinéma et du design. En effet, le lit tout au long de l'exposition est représenté sous la forme d'une imposante table basse en bois, dont la structure et les dimensions s'apparentent de manière assez fidèle à celle d'un sommier. Cette table/lit opère comme module pour l'installation de Peeters. Son usage sémantique diffère à chaque chapitre, incarnant aussi bien un lit, une table, un canapé ou même une estrade. Ainsi ce meuble est à la fois agent et structure de support.

Le premier chapitre de l'exposition [Fig. 6] est une présentation des archives Martin Margiela appartenant à RareBooksParis, ainsi qu'une part de la fabrication du magazine *Bill*, fruit d'une amitié qui s'est créée et déroulée à travers l'imprimé. En effet, une sélection des archives de RareBooksParis fait partie du troisième numéro de *Bill*. @rarebooksparis, compte Instagram fondé par un ancien créateur de mode à l'identité inconnue, partage et publie comme son nom l'indique une sélection de publications rares, épuisées ou difficiles à trouver de publications de mode<sup>18</sup>. L'administrateur de la page qui travaillait pour Maison Margiela n'utilise ni IRL ni site Web, seule une adresse e-mail permet à quiconque souhaiterait effectuer un achat de le contacter<sup>19</sup>.

C'est à travers différents supports tels que des photographies originales, des *lookbooks*, des vêtements, des accessoires, des livres, des coupures de presse magazine, des bottes, des photocopies et des feuilles d'impression de RareBooksParis que l'exposition crée un nouveau contexte dans lequel ces éphémères de mode peuvent être vus. Ces différents supports sont disposés à même le sol en contrebas d'une série de sommiers alignés entre-eux, représentant le plus simplement qui soit une scène, semblable à celle d'un défilé de mode. C'est sur cette scène que le spectateur peut se déplacer pour observer l'espace. Au travers de cette installation, les statuts du regardeur et du regardé sont inversés.

Le deuxième chapitre [Fig.7] implique l'intervention de l'architecte Helen Van de Vloet qui imagine le lit autour duquel s'articule l'exposition comme un lieu de repos et de réflexion. Spécialisées dans le design textile, ses recherches portent sur les expériences qui peuvent naître du travail avec les tissus, les considérant non seulement comme des éléments décoratifs mais aussi comme des éléments fonctionnels qui peuvent être utilisés pour enquêter sur l'architecture<sup>20</sup>.

Le troisième et suivant chapitre [Fig.8] naît de la collaboration avec Le Cinéma Club, une plateforme de *streaming* fondée en 2015 qui projette un film chaque semaine et gratuitement. Bien qu'une attention particulière soit accordée aux formats courts, la sélection varie en genre et en durée et reste disponible pendant sept jours pour les visiteurs du monde entier. La plateforme, en attache avec New York et Paris, agit comme un espace de cinéma en ligne dynamique, et propose de célébrer une nouvelle génération de cinéastes aux côtés de perles rares et autres découvertes inspirantes<sup>21</sup>. Pour «Daybed», le programme spécifique proposé par Le Cinéma Club met en avant la voix d'une nouvelle génération de cinéastes. Les films sélectionnés sont tous des productions internationales récentes, utilisant divers formats et technologies, allant de la vidéo 16 mm, de la HD, à l'animation dessinée à la main ou aux graphismes de jeux vidéo. Le lit se transforme en un cadre qui touche à notre sentiment de confort et à l'intimité habituelle qui surgit lorsque nous sommes dans un espace domestique, comme regarder un film sous une couverture<sup>22</sup>.

Le chapitre quatre de «Daybed» [Fig.9], d'après le studio de design graphique britannique OK-RM, basé à Londres et fondé par Oliver Knight et Rory McGrath, aborde le lit comme mécanisme d'affichage pour présenter un corpus de leurs œuvres<sup>23</sup>. Commencé le 28 septembre, Julie Peeters y convoque une autre pratique du design dans son projet, cherchant à comprendre comment une archive peut-être présentée aujourd'hui. OK-RM se concentre sur le développement de nouvelles méthodes de conception et de communication collaborative, redéfinissant constamment ce que signifie «travailler ensemble». En augmentant l'expérience de l'imprimé à travers un paysage visuel de matériel joint—allant de travaux finis, d'expériences d'im-



[Fig.7]

Julie Peeters, «Daybed», chapitre 2, Helen Van de Vloet, IN-DESIGN.  
 Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Courtesy of the artist.  
 Crédit photo : Julie Peeters.



[Fig.8]

Julie Peeters, «Daybed», chapitre 3, Le Cinéma Club, IN-DESIGN.  
 Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021.  
 Crédit photo : MACRO.



[Fig.9]

Julie Peeters, «Daybed», chapitre 4, OK-RM, IN-DESIGN.  
 Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021.  
 Crédit photo : Alessandro Saletta–DSL Studio.

20 *s.n., Julie Peeters. Daybed. With the participation of RareBookParis, BILL, Helen Van de Vloet, Le*  
*Cinéma Club, OK-RM and others to come. 8 July 2021–24 October 2021, #In-Design, op. cit.*

21 *<<https://www.lecinemaclub.com/about/>>, (page consultée en mars 2022).*

22 *s.n., Julie Peeters. Daybed. With the participation of [...], op. cit.*

23 Le studio Londonien fondé en 2008 possède également une pratique récurrente et attentive de l'image. Ils fondent en 2015 leur maison d'édition indépendante InOtherWords, travaillant en étroite collaboration avec des artistes et autres protagonistes culturels.



[38]



[39]

[40]



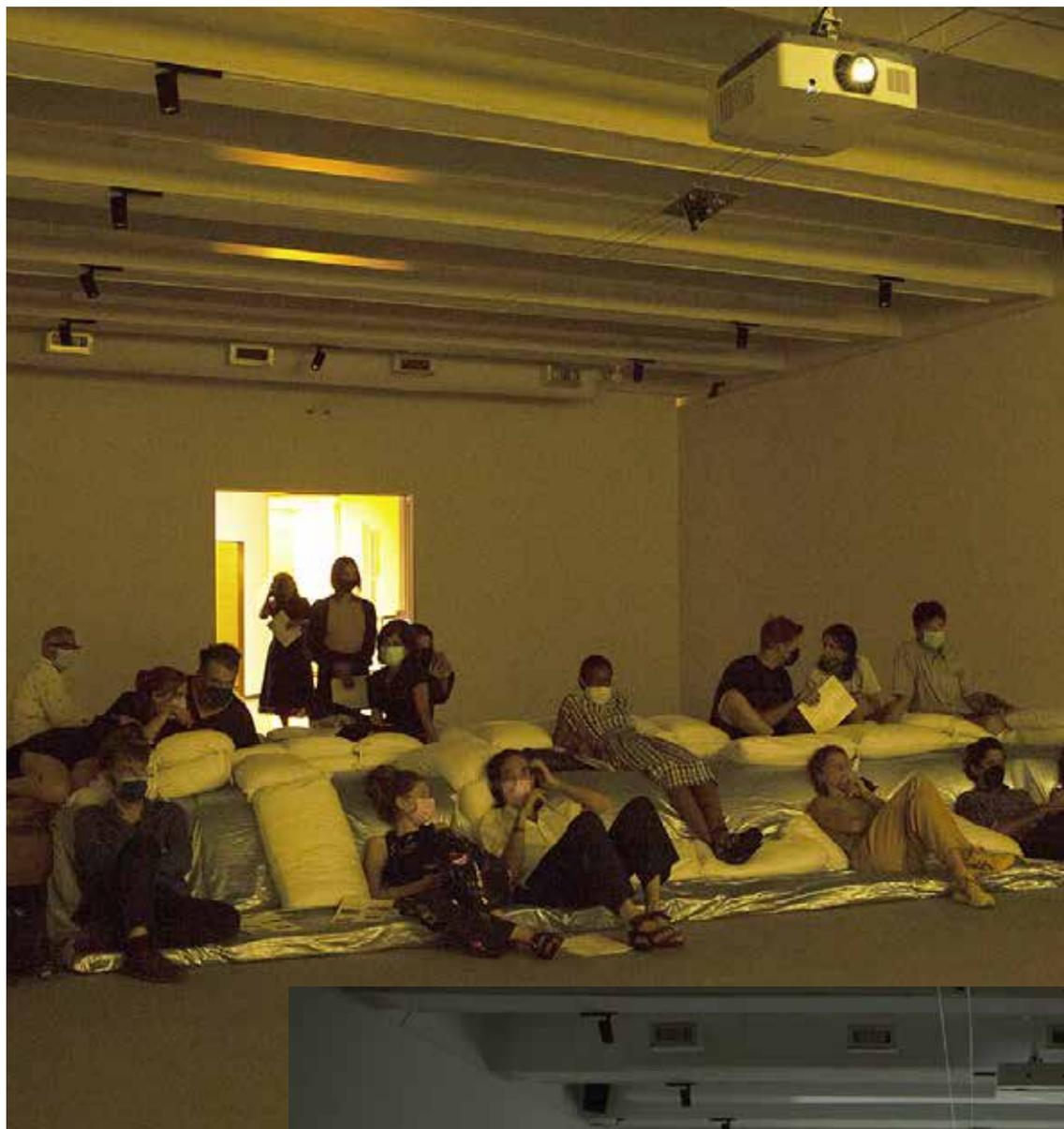




[42]



[43]



[44]

[45]





11 8 6 10 12 13 14 15 16



1 2 3 4 5 6 7

[Module 5]

17 18 20 21

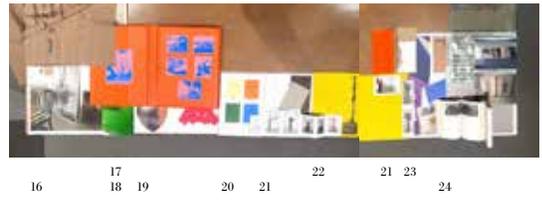


19 22 23 24 26 25 27 28 29



[Module 2]

51 51



16 17 18 19 20 21 22 21 23 24



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

[50]

[Module 3]

6 8 9



10 11 12 13 14 15 16



1 2 3 4 5

[49]

[Module 4]

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26



1 2



1 2 3



1 3



[51]



[52]

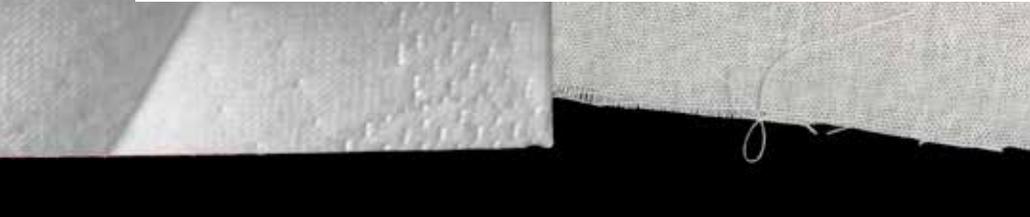


[53]













in Chofu, a  
 Here lives a  
 Ryuko Tsu-  
 ter. A "foll-  
 eling, she's  
 s of city life  
 d on a tree,  
 and green,  
 brands go,  
 e the debut  
 are neither  
 wear them  
 us Naitama's  
 ner discern-

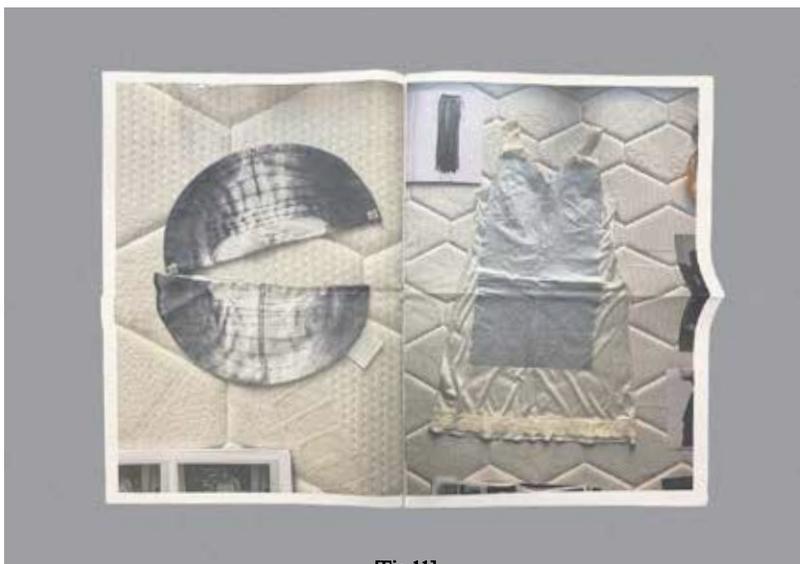






[Fig.10]

Julie Peeters, «Daybed», chapitre 5, Ekaterina Kaplunova, IN-DESIGN.  
 Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021.  
 Crédit photo : Simon d'Exea.



[Fig.11]

Julie Peeters, *s.n.*, cat. exp.,  
 (8 juil. –24 oct. 2021, Rome, MACRO Museo d'Art Contemporain de Rome),  
 Paris/Bruxelles, *s.n.*, 2021.

24 *s.n.*, Julie Peeters. *Daybed*. *With the participation of [...]*, *op. cit.*

25 *Ibid.*

26 *s.n.*, Julie Peeters. *Handouts from Daybed*, *op. cit.* <<https://www.museomacro.it/extra/immagini/julie-peeters-handouts-from-daybed/>>, (page consultée en mars 2022).

27 Julie Peeters, *s.n.*, cat. exp. (8 juil. 2021 –24 oct. 2021, Rome, Macro Museo d'Art Contemporain de Rome), Paris/Bruxelles, *s.n.*, 2021.

28 <<http://billinprint.com/>>, (page consultée en mars 2022).

29 <<https://open.spotify.com/playlist/1gPCFVsGFu3R0SIbEVeAAH>>, (page consultée en mars 2022).

pression et d'éditions spéciales — cette présentation est un large aperçu d'une pratique de conception graphique<sup>24</sup>. Partie I.b

Enfin, le lit se transforme en une plus grande table en forme d'étoile dans ce cinquième et dernier chapitre [Fig.10] imaginé par l'artiste Ekaterina Kaplunova, avec une large sélection de fruits et de légumes, invitant les spectateurs à ramener chez eux des grenades, des pommes, des citrouilles, des oranges, des coings, des artichauts, des aubergines, des choux, prunes, aloès, tournesols, figues, raisins, châtaignes et cerises, dont la mise en exposition montre l'abondance d'aspects morphologiques et chromatiques. Une liste de recettes tirées du livre de recettes de l'artiste accompagne l'exposition<sup>25</sup>.

Les interventions de, et en lien avec «Daybed» à travers ces cinq chapitre consécutifs sont documentées par une caméra enregistrant l'évolution de l'exposition, suivi de publications. Ces dernières pourront être découvertes grâce à une série de documents imprimés — et également téléchargeables en PDF<sup>26</sup> — produits pour l'occasion tout au long de la représentation, rappelant l'importance de l'image comme motif de restitution.

Chacun des PDF contient des éléments et des références augmentant l'expérience de la salle d'exposition. Parmi ces documents, une publication hors-série<sup>27</sup> de *Bill* spécialement présentée dans le cadre de l'exposition «Daybed» à Rome, avec une sélection d'images documentant les archives de RareBooksParis, désignée et photographiée par Julie Peeters, limitée et numérotée à 200 exemplaires. Elle est livrée dans un tissu unique et estampé à l'encre rouge du logo du magazine [Fig.11].

Partie I *BILL* MAGAZINE  
c UN PROJET  
MULTIMÉDIA

Les éditions imprimées du projet *Bill* interagissent également avec l'élément numérique. Les différents séquençage et œuvres photographiques qui apparaissent dans le format physique du magazine sont fournies avec des légendes et des crédits en ligne, soit sur le site web de *Bill*<sup>28</sup> [Fig.12], soit sur la page Instagram @bill\_magazine de la publication. On peut également y trouver des annonces d'événements à venir, en lien — ou non — avec le projet, comme des expositions, des lancements, des vernissages ou événements musicaux dans plusieurs villes. Les deux premiers numéros sont en cela accompagnés de listes de lecture Spotify composées d'un mélange de styles musicaux<sup>29</sup>.

En tant que tel, le visage de *Bill* tel qu'il est présenté dans sa version imprimé, c'est-à-dire la lecture visuelle de l'image non embellie ni complété par des informations supplémentaires, appelle avec lui une multitude de références cross-média et de

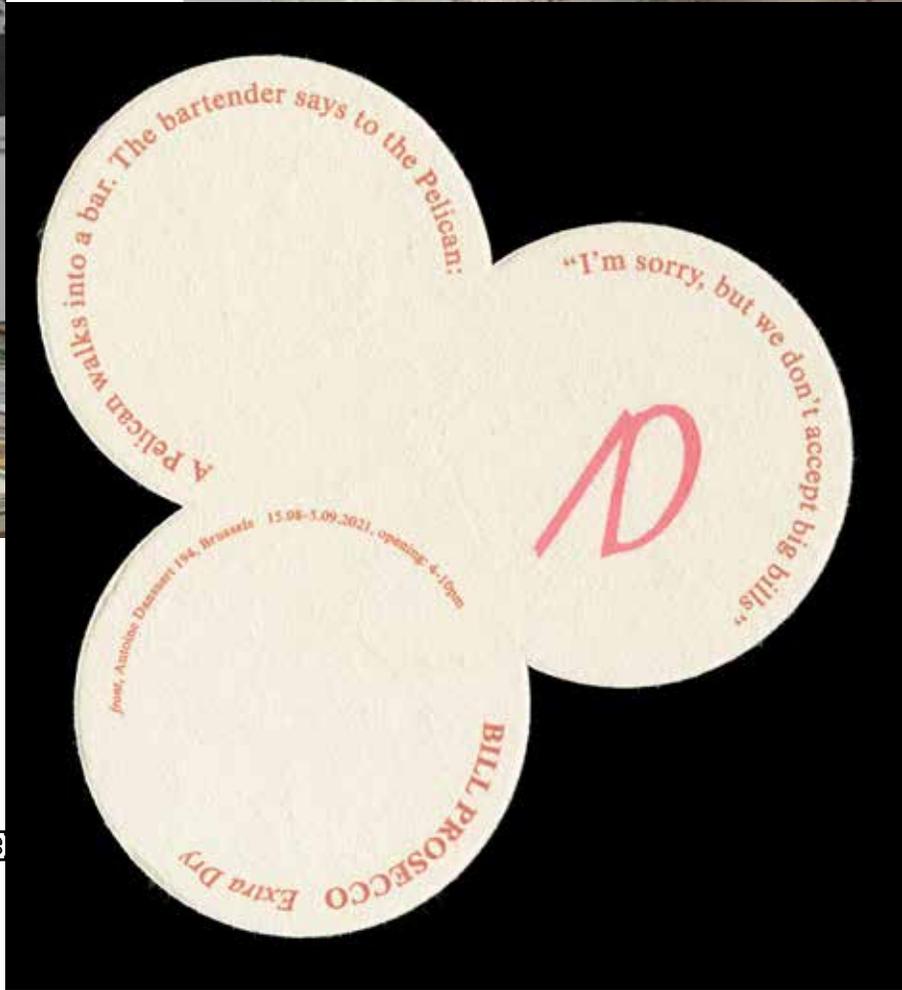
matière extra-visuelle, qui confèrent à la publication — et donc au projet — beaucoup plus de multi-modalité qu'il n'y paraît de prime abord, comme nous l'évoquions précédemment. Avec cette interdépendance entre les identités multiples de *Bill*, Julie Peeters façonne l'identité multimédia d'un magazine moderne qui invite à la participation à travers les multiples domaines dans lesquels il existe. L'engagement total avec le projet dans son ensemble exige alors une interaction à la fois physique et numérique.

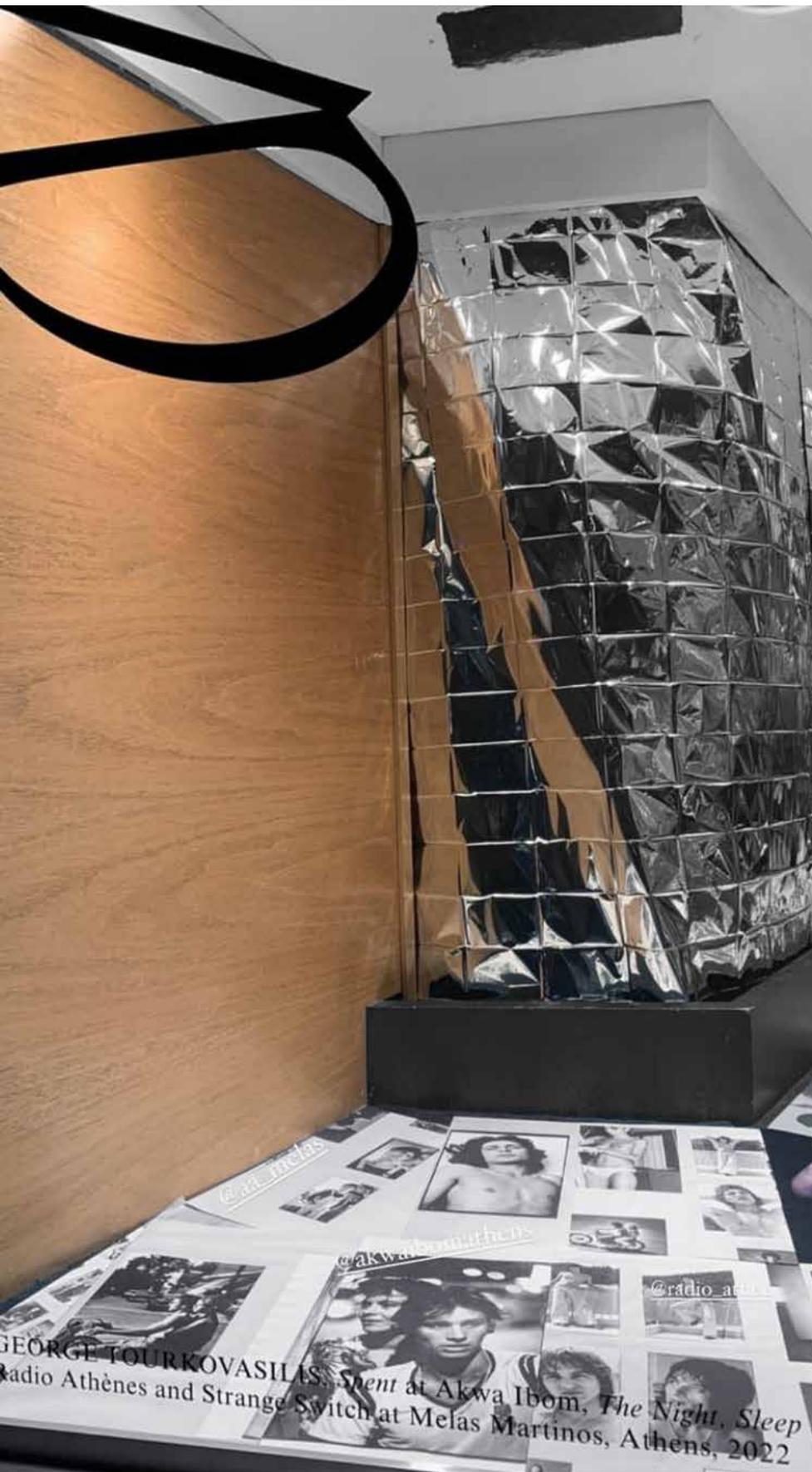
Partie II « EXHIBIT MODEL »,  
 MISE AU POINT D'UN MODÈLE D'EXPOSITION  
 a HERBERT BAYER ET SA  
 CONCEPTION DE L'ESPACE

La photographie fut longtemps vue comme un moyen de reproduire et d'exposer un sujet absent, ne pouvant être présent dans un musée par exemple. L'espace d'exposition tridimensionnel engendre dans son exercice d'autres modalités que les simples pages bidimensionnelles du livre en offre quant à l'usage possible de l'image. L'historien de l'art Rémi Parcollet, dans son ouvrage sur la photogénie de l'exposition<sup>30</sup>, expliquait que « caractérisée par son aspect éphémère, l'exposition d'œuvres d'art finit toujours par disparaître pour ne rester dans la mémoire qu'à travers les traces que sont les catalogues et les archives. Parmi ces archives, les vues d'exposition jouent un rôle à la fois singulier et déterminant. Quantité d'œuvres ne sont connues du public que par le biais de leur image photographique (quand ce n'est pas la photographie elle-même qui se substitue à son souvenir). Ce phénomène pose [...] de vastes questions, liées à la polysémie des œuvres, à la mémoire de ce que l'on regarde et à la patrimonialisation des œuvres en situation d'exposition, mais aussi à l'écriture de l'histoire de l'art et même à l'évolution des pratiques artistiques. [...] ».

Les artistes majeurs des années 1920 ayant considérablement renouvelé les systèmes de mise en page graphiques — comme El Lissitzky<sup>31</sup>, Herbert Bayer ou encore László Moholy-Nagy<sup>32</sup> —, entretenaient tous une pratique de la photographie. N'étant plus seulement considérée comme un moyen d'expression, la







GEORGE TOURKOVASILIS. Spent at Akwa Ibom, The Night, Sleep  
Radio Athènes and Strange Switch at Melas Martinos, Athens, 2022

- 33 Nous pouvons penser à des expositions comme «Mies van der Rohe», MoMa, (16 sept. 1947–25 janv. 1948), «Film und foto», Stuttgart, 1929 ou encore l'exposition du Werkbund au XX<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs, Grand palais, Paris, 1930.
- 34 Voir : Sacha Léopold et François Havegeer (dir.), Rémi Parcollet, «Photographie suspendue : Herbert Bayer», *Revue Faire*, n°36, Paris, Empire, 2022.
- 35 «Comme le souligne Olivier Lugon dans “Le photomural” : “ Avec ce terme, on désigne plus qu’un tirage agrandi : c’est bien un nouveau médium que l’on salue, distinct dans ses usages et résonances symboliques de la simple ‘photographie’”, d’après Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2012, p. 79-123, p. 86. ». Voir : «L’Invention photographique et le paysage mural : le photomural décoratif des années 1930», dans P-H. Frangne et P. Limido (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Collection Art et société, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 80-91.
- 36 Le Salon des artistes décorateurs (le SAD) est un événement créé au début du XX<sup>e</sup> siècle et imaginé par la Société des artistes décorateurs (la SAD) dont l’acronyme peut à la fois désigner la Société et le Salon. Ce salon, contemporain de l’ouverture du Musée des arts décoratifs de Paris, connaît un apogée au moment de l’Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes quand s’impose le style art déco.

photographie était désormais vue comme un outil de vision et de perception au service de la conception d'exposition. Il ne s'agissait pas seulement de l'agrandir mais bel et bien de l'utiliser pour construire l'espace dans sa relation aux visiteurs. Les techniques de l'édition et de sa mise en page déteignirent peu à peu sur les procédés de scénographie jusque dans la gestion des cimaises, laissant place au régime de la reproduction imprimée. Ces concepteurs d'exposition de l'époque moderne furent régulièrement convoqués pour appuyer une théorie selon laquelle l'exposition elle-même serait devenue un médium, c'est-à-dire l'œuvre d'un auteur ou d'un artiste. Ces expositions<sup>33</sup> sont toutes le fruit d'une réflexion sur les spécificités de la mise en exposition du médium photographique qui s'impose alors selon la manière de voir en photographie.

Souvent convoqué pour exposer l'architecture, Herbert Bayer — typographe et peintre, mais également architecte, graphiste et designer autrichien du début du XX<sup>e</sup> siècle — suspendait en 1930, au Grand Palais de Paris, lors de l'exposition du Deutscher Werkbund, dans la salle cinq, des vues d'architecture pour non seulement mettre en relation le spectateur avec des maquettes architecturales présentes dans la pièce, mais aussi pour l'inciter à entretenir une contemplation dynamique avec la scénographie<sup>34</sup>.

Les vues d'architectures, présentant généralement des effets de perspective, participaient directement, une fois inscrites à l'échelle de l'espace, à la perception de ce dernier. Agissant à la manière d'un décor de théâtre ou d'un trompe-l'œil, on parle alors de *photomural*<sup>35</sup>. Ce phénomène s'amplifie lorsque l'on perçoit cette mise en exposition à travers une documentation photographique selon un paramètre de cadrage précis. Bayer se sert alors de son expérience de photographe pour composer l'espace en fonction des points de vue du visiteur et invente de nouveaux dispositifs scénographiques pour exposer la photographie à partir de certains principes que cette dernière induit.

Selon Herbert Bayer l'exposition moderne ne doit pas tenir à distance le spectateur, mais l'englober. Ses réflexions se concentrent sur une étude des structures d'exposition et de leur rapport à leur environnement. Tout commence par l'élimination de tout ce qui n'est pas jugé essentiel au lieu et à la scénographie, de sorte à ne pas interférer avec les images. Celles-ci devraient s'appuyer en conséquence sur des éléments de construction légers avec un minimum d'utilisation de matériaux. Selon lui la diffusion sans cesse croissante des informations visuelles et des échanges de pensée a produit une nouvelle forme d'exposition qui se compose de structures légères, épurées, flexibles et mobiles qui peuvent être érigées indépendamment de toute surface d'un lieu, qu'elles comprennent les murs, le sol ou le plafond.

En 1930 à Paris, la Société des Artistes Décorateurs (SAD) invite la société Deutscher Werkbund, association allemande d'artistes, architectes, entrepreneurs et artisans, à participer à son salon<sup>36</sup>. Walter Gropius, architecte, designer et urbaniste Allemand à la charge de superviser l'exposition en collaboration avec trois

anciens membres de l'école du Bauhaus : Marcel Breuer<sup>37</sup>, László Moholy-Nagy et Herbert Bayer. Ces derniers disposent au total de cinq salles au Grand Palais, Herbert Bayer étant l'auteur de la salle cinq [Fig.13], précédemment évoquée.

Dans cette salle, une vingtaine d'agrandissements de photographies d'architectures sont suspendus du mur du sol au plafond : les plus hauts sont inclinés vers le bas et les plus bas sont inclinés vers le haut pour correspondre à l'angle de vue du visiteur. Deux maquettes sont disposées sur des socles relativement bas pour être vues en surplomb. Cet espace fut pensé et aménagé pour être dans un premier temps vu de manière frontale, avant d'être traversé pour accéder à la salle quatre où se trouvait une vitrine. Après l'aperçu de cette vitrine, le visiteur rebroussant chemin redécouvre l'accrochage tridimensionnel des photographies de la salle cinq sous un autre angle. C'est d'ailleurs ces deux points de vue — de face et de biais — que les documentations et prises de vue qui nous en restent reprennent dans leurs cadrage. Herbert Bayer joindra d'ailleurs au catalogue d'exposition un diagramme réalisé par ses soins [Fig.14], représentant le dispositif. Le principe étant de remettre en cause la perception figée traditionnellement offerte par l'accrochage de photographie.

Le but du dispositif n'est donc pas d'offrir des conditions optimales pour observer une photographie autonome, mais d'apporter une conception dynamique à l'espace en intégrant des jeux de relation entre les photographies exposées selon différents points de vue d'observation. Les *photomurals* n'étaient pas directement collés au mur mais sur des supports indépendants inclinés à la manière d'un décor de théâtre dévoilant leurs artificialités. Suspendre une photographie, donc agencer une image dans l'espace, devient caractéristique de l'acte d'exposer. Le système d'exposition se suffit à lui-même. Ce genre de système autoritaire permet d'organiser et de contrôler sans peine le déplacement du visiteur tout comme son cheminement de pensée.

Partie II « EXHIBIT MODEL »,  
 MISE AU POINT D'UN MODÈLE D'EXPOSITION  
 b JONATHAN MONK  
 ET SON USAGE INTENSIF  
 DU *PHOTOMURAL*

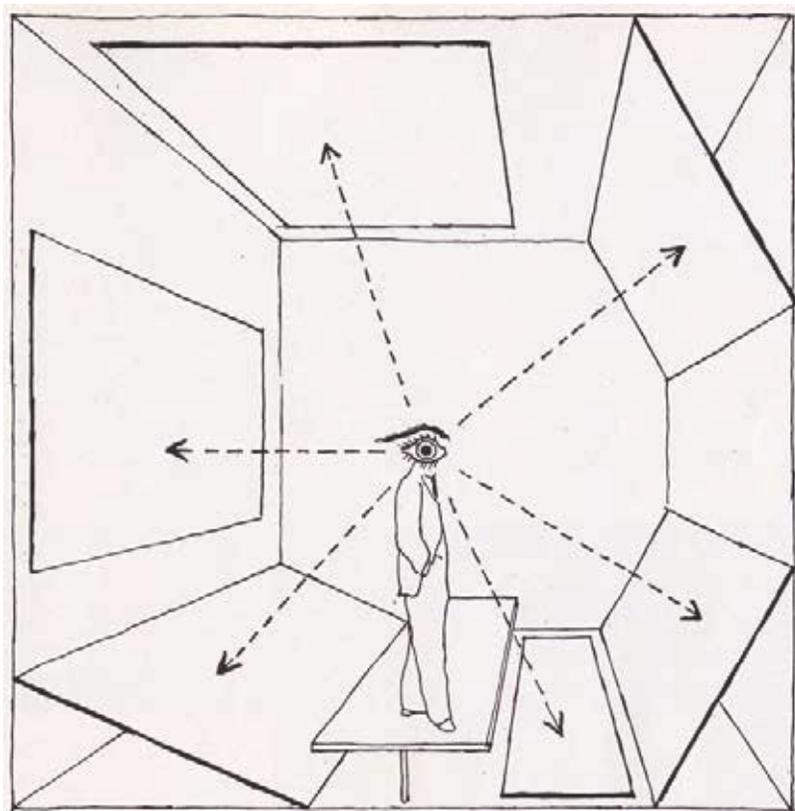
La photographie peut ainsi être perçue à la fois comme exposée et comme exposant. Dans ces expositions, la photographie s'affirme sous de multiples formes et supports, prenant en conséquence une certaine dimension monumentale. La reconnaissance artistique de la photographie passe par son exposition, et cette question a dès le départ été une question essentielle pour le photographe et l'artiste iconographe. Son agrandissement — comme vu précédemment — n'est pas lié à des questions esthétiques mais bien à la recherche d'un mode d'exposition pertinent.



[Fig.13]

Herbert Bayer, exposition du Werkbund au XX<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs, salle 5, 1930.  
Vues d'architectures modernes, avec des maquettes du Bauhaus de Dessau (Walter Gropius)  
et de la banque régionale de Stuttgart (Ludwig Mies der Rohe), Paris (1930),  
tirage argentique, 12,6×21,6 cm.

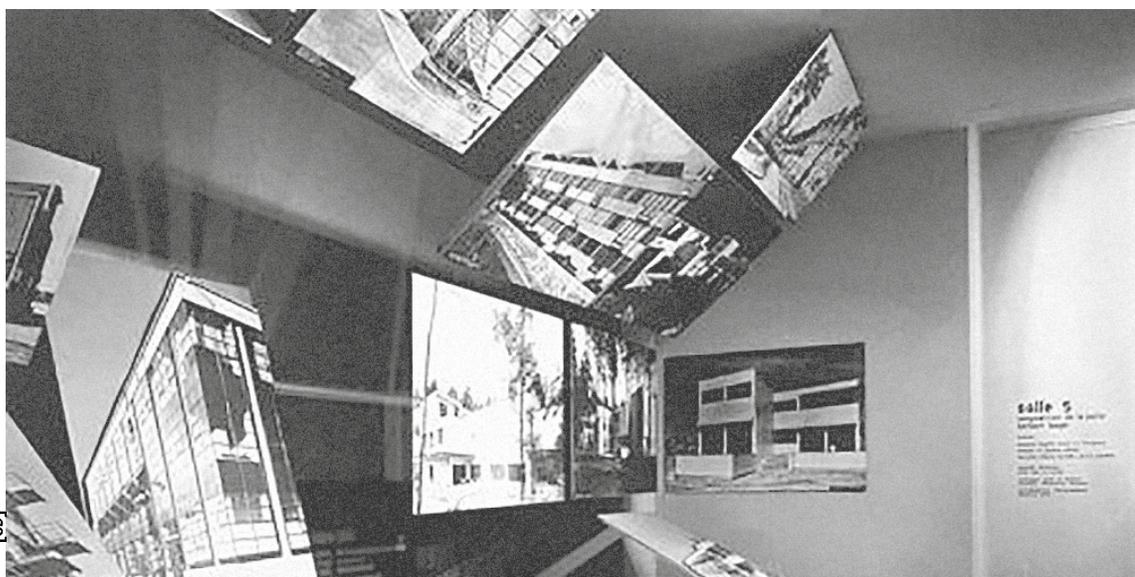
Bauhaus Archiv Berlin © VG Bild-Kunst Bonn.



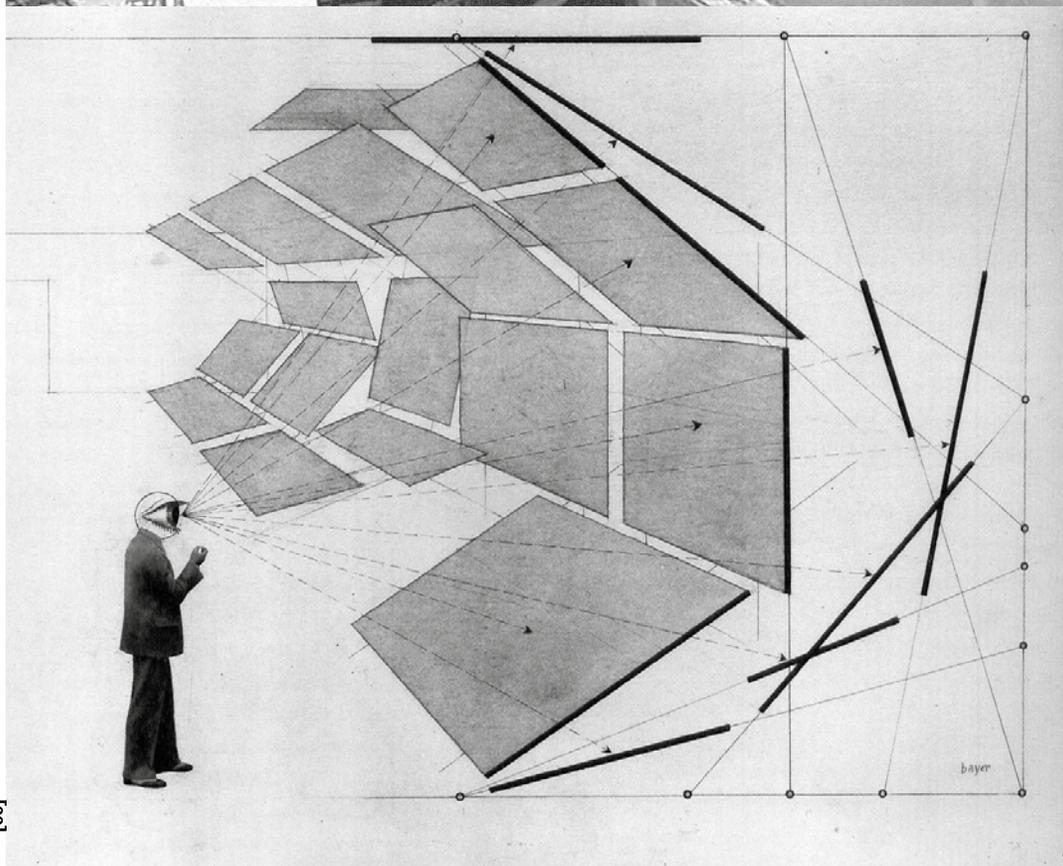
[Fig.14]

*Diagram of extended field of vision*, Herbert Bayer, 1935,  
Visual Communication, Architecture, Painting, New York, Reinhold publishing corporation, 1967.

[65]

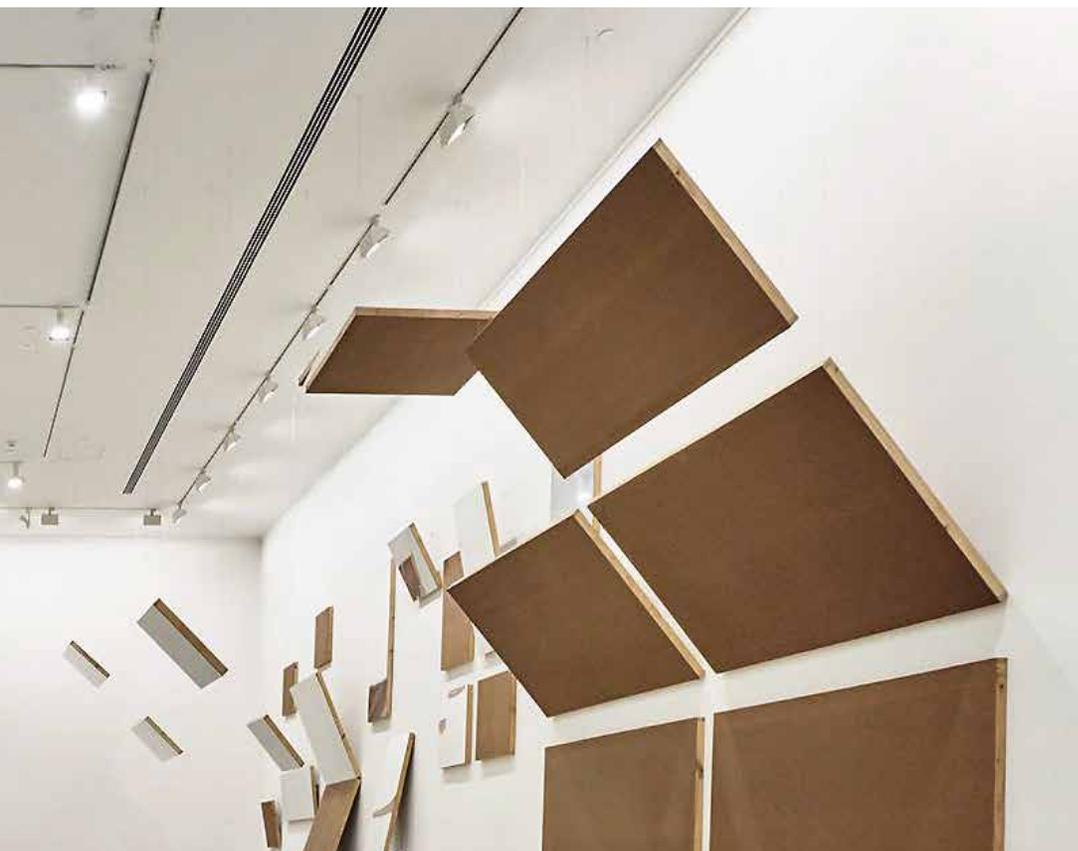


[66]









[70]



[71]





[72]



[73]





[75]



[76]



[Fig.15]

Jonathan Monk, *Deflated Sculpture No. II (Standing)*,  
acier inoxydable poli, 71,1 × 73,7 × 39,4 cm, 2009.

- 38 Voir : Rémi Parcollet, « Photographie suspendue : Herbert Bayer », *Revue Faire*, n°36, Paris, Empire, 2022, *op. cit.*
- 39 Jeffrey Koons, plasticien et sculpteur américain, s'est fait connaître grâce à une imagerie populaire et kitsch réalisées à partir de matériaux nobles comme le marbre ou la porcelaine. Sa production est très hétéroclite, dans un style que l'on peut qualifier de néo-pop, mouvement artistique issu du pop-art. Il reprend des figures emblématiques de la culture américaine en les transformant. Parmi ses œuvres les plus célèbres figurent l'*Inflatable Rabbit* (1986), les *Balloon Dogs* (1994-2000), les *Tulips* (1995 et 2004) ou encore *Michael Jackson and Bubbles* (1988).
- 40 « Exhibit Model One », Kunsthau Baselland, (27 mai–17 juil. 2016).

On remarque avec le temps une tendance de la part des musées à agrandir des photographies documentant des expositions, jouant parfois sur l'effet de mise en abîme, pour réexposer la relation des œuvres avec leur contexte d'apparition. On observe alors de véritables expositions d'expositions. Faisant appel au rôle primaire de la photographie — permettre d'exposer tout ce qui ne peut entrer dans l'espace d'exposition et plus encore dans le musée — la plupart des œuvres furent exposées par procuration par le biais de cette dernière, à base de tirage photographiques multiples collés au mur, de projections et autres *photomurals*. Lorsque le *photomural* rend compte d'une œuvre, il a tendance à amplifier et questionner les conditions de son exposition.

Le statut du *photomural* oscille entre outil de communication, élément de scénographie, document et œuvre. La dimension panoramique de ce dernier rejoint le principe d'immersion au sein de l'exposition, soit la volonté de créer un environnement autour du visiteur. Devenu autant objet spectaculaire que procédé d'exposition, il agit bien souvent comme un élément de décor.

Si les normes traditionnelles d'exposition de la photographie par les photographes préfèrent le grand format encadré et numéroté, certains artistes concernés par la question de l'exposition exploitent le *photomural* comme un dispositif de monstration auto-réflexif pour questionner les limites de l'exercice scénographique<sup>38</sup>.

Parmi ces artistes, Jonathan Monk joue d'une utilisation presque intensive du *photomural*. Né au Royaume-Uni, vivant et travaillant désormais à Berlin, le travail de cet artiste a pour principe d'interpréter et de reconsidérer de manière critique l'histoire de l'art récente. C'est en cela que dès le début de sa carrière dans les années 1990, Monk revisite, retravaille, adapte et s'approprie des œuvres conceptuelles et minimales qu'il observe puis rejoue de leur contexte(s) d'apparition(s). Non seulement et dans un premier temps par l'exposition mais également via des revues, des livres d'artistes et des catalogues. Proposant des versions *low-cost*, rafistolées, ses œuvres ironisent sur les artistes les plus cotés du marché. Avec *Deflated Sculpture* (2009) par exemple, il propose trois sculptures en acier inoxydable poli (*Deflated Sculpture I, II et III*) [Fig.15] fonctionnant toutes les trois comme trois moments du dégonflement d'une œuvre de Jeff Koons<sup>39</sup>. Représentant un lapin de baudruche argenté, elles évoquent sans peine *Inflatable Rabbit* de Jeff Koons, mais en train de s'affaisser.

Dans l'objectif de construire une forme de rétrospective de son travail, Jonathan Monk réalise et met au point une série d'expositions nommée « Exhibit Model ». Le principe consiste à recouvrir la totalité des murs de l'espace d'exposition par des photographies d'archives agrandies documentant ses propres œuvres (produites dans les vingt dernières années) en situation d'exposition dans différents contextes. Les deux premières expositions se sont déroulées en 2016 au Kunsthaus Baselland<sup>40</sup> puis

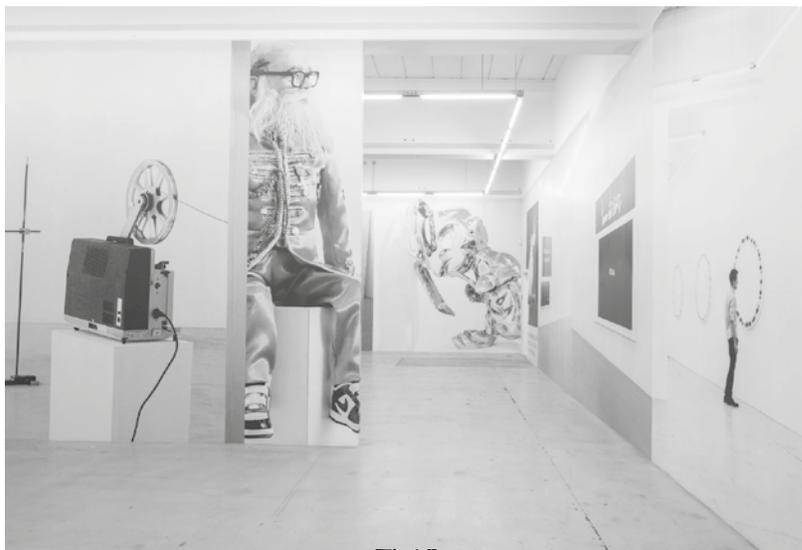
Partie II.b

à la Galerie Nicolai Wallner<sup>41</sup> [Fig.16] à Copenhague, suivi en 2017 du troisième volet au Vox<sup>42</sup>, Centre de l'image contemporaine de Montréal. La dernière en date eu lieu au Kindl<sup>43</sup> [Fig.17], Centre d'art contemporain à Berlin en 2019.

Le projet marque apparemment une étape dans le travail de l'artiste. Comme il l'explique lui-même dans une interview avec Inès Goldbach<sup>44</sup> — directrice et curatrice du Kunsthau Baselland — au catalogue de « Exhibit Model One<sup>45</sup> », le plan initial était une simple exposition d'objets. Seulement pour ajouter un nouvel aspect à la réalisation de l'exposition (mais aussi dans un souci financier), Monk tenta de proposer quelque chose de nouveau pour lui<sup>46</sup>. L'idée fut de travailler avec l'hypothèse d'un modèle d'exposition qui n'inclut pas d'œuvres spécifiques. Une exposition composée d'images de certaines de ses précédentes expositions. Le *photomural* rejoint le procédé de l'installation, soit une installation 2D d'installations. La Galerie Nicolai Wallner à Copenhague où se tenait « Exhibit Model Two » précisait dans sa communication que l'artiste réalisait une exposition documentaire, les salles ainsi recouvertes d'images monumentales recelant des vues d'expositions diverses et présentées à des années d'intervalle dans des contextes à chaque fois différents<sup>47</sup>.

Jonathan Monk témoigna dès le départ son intention de poursuivre l'élaboration et la réalisation de ce type d'exposition en série et au système identique, réalisable dans n'importe quel lieu et posant des questions sur l'état d'une exposition elle-même<sup>48</sup>. Exposer une vue d'exposition agrandie engendre une réflexion sur le statut même de ce qui est représenté. Il ne s'agit plus d'exposer une œuvre au travers de sa reproduction ou une exposition via sa documentation mais d'exposer la représentation de l'exposition. Les scénographies de ces expositions apparaissent comme un vrai travail d'auteur, la mise en exposition témoignant d'un véritable geste artistique. Le terme *Exhibit Model* (Modèle d'exposition) n'est peut-être pas seulement le titre d'une exposition mais semble également vouloir formuler une réflexion sur celle-ci. On peut supposer que Monk envisage l'exposition à la manière des pensées de l'époque moderniste portées par Herbert Bayer comme un médium à part entière.

Toutes les expositions « Exhibit Model » portent le même titre, comme s'il pouvait s'agir de la même. Bien que présenté dans un lieu différent, l'usage des *photomurals* anéanti toute configuration spatiale spécifique à chaque espace, entrant en contradiction avec le but de la vue d'exposition qui cherche à documenter la relation d'une œuvre avec son espace ou son lieu donné. Si il y a une distinction à faire entre le *photomural* et la technique du photomontage, Jonathan Monk associe les deux dans une forme de photocollage immersif où il juxtapose toutes sortes de prises de vues, qu'elles soient rapprochées, d'ensemble, frontales ou obliques, afin de créer des confusions d'échelles, de profondeurs de champ et de perspectives. L'agrandissement des photographies documentant ses configurations de l'espace créant parfois des ruptures abruptes entre les vues. Cet agencement aboutit à un



[Fig.16]

Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Two*, Nicolai Wallner, Copenhague, (4 nov.–23 déc. 2016), 2016.  
Crédit photo inconnu.



[Fig.17]

Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019.  
Crédit photo : Jens Ziehe.

41 «Exhibit Model Two», Galleri Nicolai Wallner, (4 nov.–23 déc. 2016).

42 «Exhibit Model Three», Vox, Centre de l'image contemporaine, (16 nov. 2017–27 janv. 2018).

43 «Exhibit Model Four—plus invited guests», Kindl Centre d'art contemporain, (10 mars–21 juil. 2019).

44 Inès Goldbach et Jonathan Monk, *Jonathan Monk. Exhibit Model One. 27.5.–17.7.2016. Jonathan Monk in conversation with Inès Goldbach*, 2016, <<https://kunsthausbaselland.ch/en/ausstellungen/jonathan-monk/>>, (page consultée en mars 2022).

45 Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai–17 juil. 2016, Muttenz, Kunsthau Baselland), Kunsthau Baselland, Muttenz, 2016.

46 Inès Goldbach et Jonathan Monk, *op. cit.*

47 Galleri Nicolai Wallner, *Exhibit Model Two. Jonathan Monk, c.a. 2016*, <[https://nicolaiwallner.com/exhibition/exhibition\\_96/](https://nicolaiwallner.com/exhibition/exhibition_96/)>, (page consultée en mars 2022).

48 Inès Goldbach et Jonathan Monk, *op. cit.*

[77]

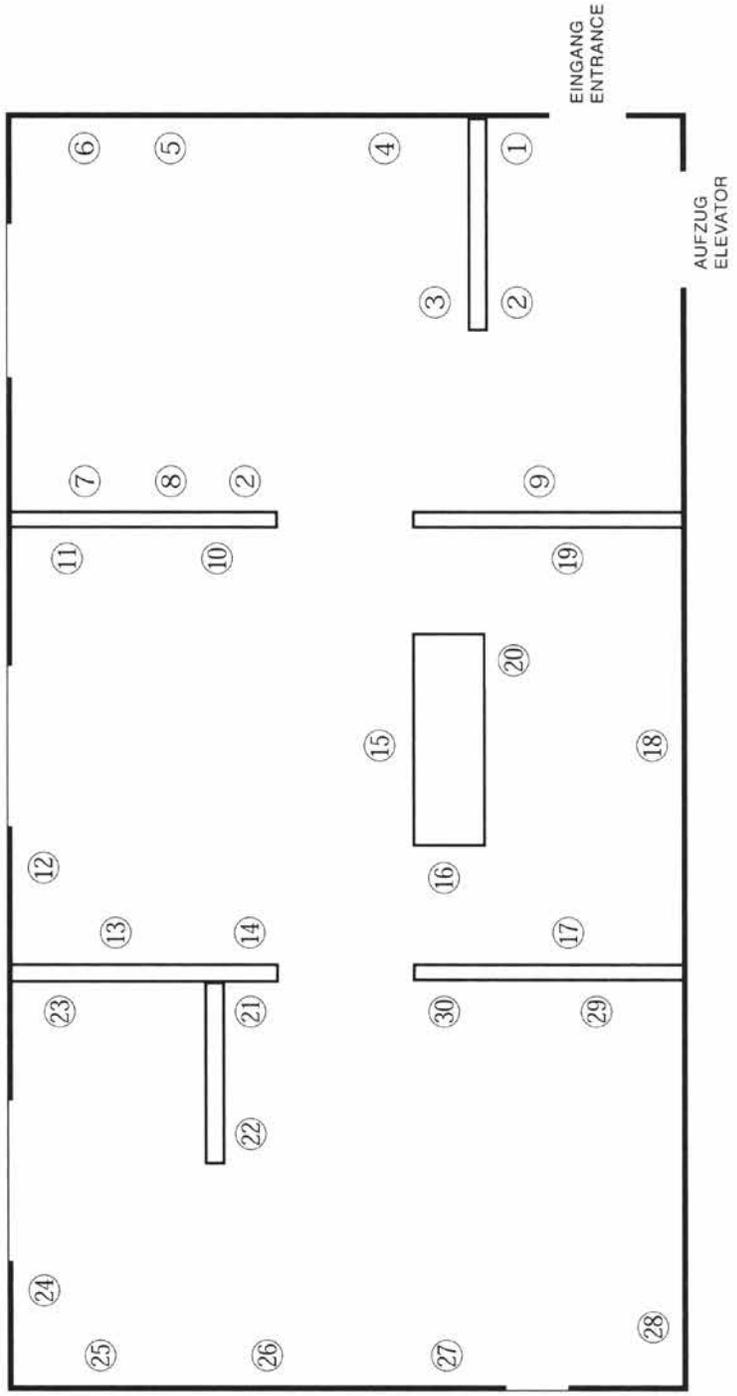


[78]





### EXHIBIT MODEL FOUR – PLUS INVITED GUESTS









[84]



[85]

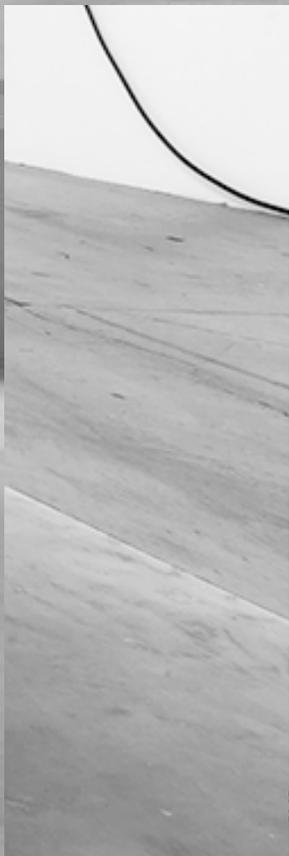








[81]



[88]

**JONATHAN MONK**

**EXHIBIT MODEL FOUR**  
PLUS INVITED GUESTS

[90]

[91]







[Fig.18]

Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*,  
cat. exp. (27 mai–17 juil. 2016, Muttentz, Kunsthaus Baselland), Kunsthaus Baselland, Muttentz, 2016,  
p. 36-37.



[Fig.19]

Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Two*,  
Nicolai Wallner, Copenhague, (4 nov.–23 déc. 2016), 2016.  
Crédit photo inconnu.

- 49 «Exhibit Model Four–plus invited guests», Kindl Centre d'art contemporain, (2019), *op. cit.*  
50 Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai 2016–17 juil. 2016, Muttentz, Kunsthaus Baselland), Kunsthaus Baselland, Muttentz, 2016, *op. cit.*  
51 Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model Four–plus invited guests*, cat. exp. (10 mars–21 juil. 2019, Berlin, Kindl Centre for Contemporary Art), Berlin, Kerber, 2020.  
52 Inès Goldbach et Jonathan Monk, *op. cit.*

labyrinthe visuel, comme une sorte de photo-découpage qui n'a à priori pas de structuration quelconque, mais qui fonctionne de manière purement visuelle. Aucune légende ou autre information ne vient accompagner la lecture du dispositif, laissant le montage s'exprimer de lui-même.

«Exhibit Model Four» organisé par Andreas Fiedler au Kindl à Berlin en 2019<sup>49</sup> témoigne d'une évolution dans le système d'exposition. La formule «-plus invited guests» est ajoutée au titre et Jonathan Monk y confronte sa collection personnelle. Celle-ci vient entrer en résonance avec l'exposition murale bidimensionnelle de ses expositions. Les œuvres sont accrochées directement sur la surface des *photomurals*, proposant alors une sorte d'approche dimensionnelle multicouches. L'exposition ne présente plus seulement des documents mais aussi des œuvres et l'enjeu semble être de les associer. Elles se retrouvent exposées non seulement en relation avec les œuvres représentées sur les *photomurals* mais également dans le contexte qui les accueille, interagissant finalement davantage avec une surface de documents qu'avec l'espace d'exposition même.

Jonathan Monk, assurant lui-même le graphisme avec son assistant, produisit un premier catalogue de l'exposition «Exhibit Model One<sup>50</sup>» [Fig. 18] de Bâle en 2016. Cette version éditoriale fut annoncée comme un prolongement de l'exposition. Il réalisa également début 2020 un nouveau catalogue pour l'exposition de Berlin «Exhibit Model Four—plus invited guests<sup>51</sup>». Le principe de produire des supports éditoriaux du projet semble refléter un constat de l'artiste. Il explique que selon lui une grande partie de l'art est vécue sous forme de livre et qu'il est probablement plus courant désormais de voir de l'art via Internet. Il ajoute aussi que nous sommes habitués à regarder des images de travail plutôt que le travail lui-même, et qu'il est devenu presque impossible de faire la différence<sup>52</sup>. Il n'est donc pas étonnant selon la logique de l'artiste que ces images de travail, traditionnellement conçues pour le livre ou Internet y retournent après avoir été exposées dans les «Exhibit Model». De ce fait, ces expositions anticipent dans un sens leur devenir éditorial.

Ainsi chaque version d'«Exhibit Model» est documentée par des photographes professionnels. Il s'agit pour l'exposition de Bâle de Serge Hasenböhler; Michel Brunelle pour «Exhibit Model Three» et Jens Ziehe pour la dernière en date. Le/La photographe du deuxième volet «Exhibit Model Two» à Copenhague n'est toutefois pas crédité-e.

Parmi les photographies d'«Exhibit Model Two», on peut voir sur l'une d'entre elle une spectatrice contemplant l'exposition, mettant en scène l'acte de regarder [Fig. 19]. On retrouve également des photos d'«Exhibit Model One» avec des visiteurs se photographiant les uns les autres créant une évidente mise en abîme aux effets quelque peu comiques [Fig. 20]. Monk insiste sur le fait qu'il ne donne aucune consigne au photographe. En effet chacun offre un point de vue différent sur l'œuvre et n'est

pas encouragé à documenter l'œuvre d'une quelconque manière qui soit. L'artiste fait également le constat que chaque photographe possède un rapport différent aux droits de reproduction. Si certains permettent une utilisation libre, d'autres souhaitent un crédit spécifique. La question est d'autant plus délicate lorsqu'il est question d'une photo composite, en l'occurrence la photo d'une photo d'une photo, etc. Alors chaque nom participant au projet est mentionné par ordre alphabétique dans les documents de l'exposition et dans le catalogue. Ces mentions permettent d'une part de comprendre le statut de ces images, mais aussi de comprendre leur fonctionnement dans ce processus de création complexe où l'image d'exposition est exposée pour refaire une image.

Si le photographe joue un rôle essentiel dans l'interprétation de l'œuvre, le graphiste lui interprète la photographie de l'œuvre. L'expérience de l'exposition diffère de manière évidente de celle du catalogue, suscitant une certaine perte des effets du montage et de la sensation d'immersion mis au point lors de l'élaboration de l'exposition. Toutefois la documentation de l'installation photographique amplifie les effets de perspective en les déformant et/ou en les traitant d'une certaine manière graphique, accentuant drastiquement la perte de repère. Si Jonathan Monk réalise lui-même avec son assistant le graphisme du catalogue de l'exposition «Exhibit Model One» de Bâle<sup>53</sup>, il collabore étroitement avec un graphiste et son assistant pour *Exhibit Model Four—plus invited guests*<sup>54</sup> qui témoigne une volonté de rejouer l'expérience du travail de Monk, tant par la spécificité apportée au processus dans ce volet vu précédemment —l'association d'œuvres réelles au *photomurals* 2D— que par la spécificité dont l'exposition fut photographiée, telle une sorte de promenade à travers l'espace. Des vues de l'exposition sont explicitement produites pour constituer le catalogue.

Marie J. Jean, directrice générale et artistique du Vox, centre de l'image contemporaine à Montréal où se tenait «Exhibit Model Three» en 2017, établit un lien avec le cinéma<sup>55</sup>, comme si des plans inattendus étaient intercalés dans le déroulement logique d'un plan-séquence. Jonathan Monk, en opérant un agencement de prises de vues différentes, créent par la suite confusion d'échelles et labyrinthes visuels, comme un photo-découpage qui n'a de structure définie. Le montage des vues documentaires fonctionnerait comme une succession de plans déclenchés par le visiteur à la manière d'un *travelling*, nous évoquant la pratique du photomontage d'Herbert Bayer entre autres. Ce dernier utilisant la photographie de manière scénographique grâce à l'agrandissement pour obliger le visiteur à activer lui-même la mécanique du montage en marchant.



[Fig.20]

Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model One*,  
Kunsthau Baselland, (27 mai – 17 juil. 2016), 2016.  
Crédit photo : Serge Hasenböhler.

- 53 Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai. 2016 – 17 juil. 2016, MuttENZ, Kunsthau Baselland), Kunsthau Baselland, MuttENZ, 2016, *op. cit.*
- 54 Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model Four – plus invited guests*, cat. exp. (10 mars 2019 – 21 juil. 2019, Berlin, Kindl Centre for Contemporary Art), Berlin, Kerber, 2020, *op. cit.*
- 55 Marie J. Jean, *Les vues d'expositions comme réalité augmentée, c.a. 2017*, <<http://centrevox.ca/exposition/jonathan-monk-exhibit-model-three/>>, (page consultée en mars 2022).

**Jonathan Monk**

**Exhibit Model One**

**Kunsthaus Baselland**

[93]

[94]





JONATHAN MONK  
27.05. - 17.07.2016  
EXHIBIT\_MODEL\_ONE



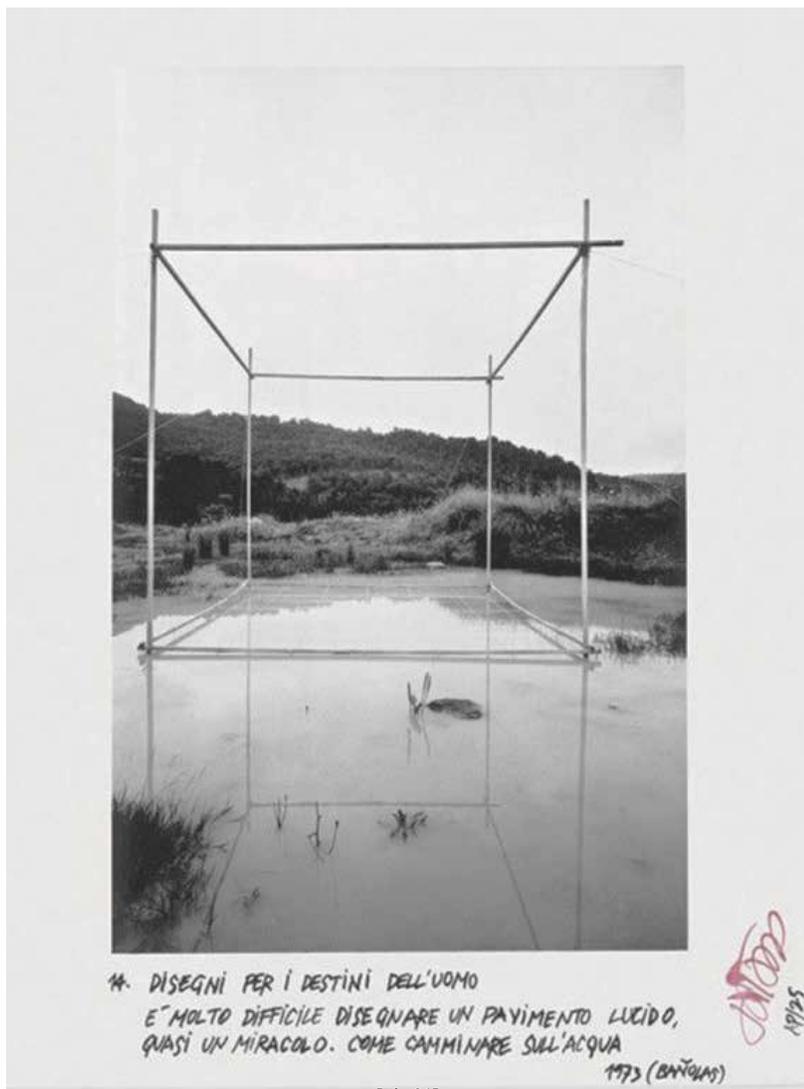












[Fig.21]

Ettore Sottsass, 14. *Disegni per i destini dell'uomo*, tirage argentine, 1973.

- 56 Catherine Geel, «Designers et pratiques d'observation. La Notation photographique à l'épreuve de la publication (via et au-delà d'Instagram)», *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021, p. 19.
- 57 Voir l'article de Karine Bomel, Lola Carrel et Jérôme Pasquet, «Ettore Sottsass Jr. Images fixes et archive mouvante», *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021, p. 112.

Partie III L'IMAGE COMME PROCESSUS  
DE CRÉATION  
a USAGE DE L'IMAGE  
PAR LES DESIGNERS

Depuis le Bauhaus et les réflexions pédagogiques de László Moholy-Nagy ou Herbert Bayer, la photographie et ses gestes techniques sont enseignés et utilisés dans les projets de design, pointant le designer comme un praticien particulier de l'image<sup>56</sup>. En effet, comme aperçu précédemment dans cet écrit, un nombre de designers, artistes et praticiens eurent une pratique assidue de la photographie, devenant élément essentiel et partie intégrante de leur processus créatif et productif. À partir des années 1950, avec des designers comme Ettore Sottsass Jr. ou encore Charles et Ray Eames, les réflexions de l'époque tendent vers l'élaboration d'une éducation visuelle et d'une typologie d'images photographiques.

L'architecte et designer Italien Ettore Sottsass Junior pratiquait la photographie de manière quasi-quotidienne tout au long de sa vie et de sa carrière<sup>57</sup>. Le fruit de cette pratique assidue : 113 000 photographies, entre vues personnelles et documents de projet [Fig.21], soigneusement classées et identifiées par les conservateurs du musée et de la bibliothèque Kandinsky. La photographie constitue un élément clé de compréhension du travail de création de Sottsass. Ses clichés fixent des détails, des vues d'architecture, des matériaux, des couleurs, des formes, des portraits d'anonymes et de personnes connus. Pris essentiellement au cours de ses voyages, ils mêlent sa vie intime à ses questionnements professionnels. À ces fonds d'images personnelles classées s'ajoute un ensemble de photographies concernant ses projets.

La photographie illustre son attitude de collectionneur et lui sert d'outil de collecte de formes et d'ambiances variées. La destination de ses clichés n'est que très rarement prédéterminée. C'est dans le cadre d'expositions, d'ouvrages ou d'articles que le designer sélectionne des images au sein de ses collections et les associe au texte dans un mouvement d'ensemble qui convoque mémoire, imagination et écriture.

L'acte de conservation de la part du designer est à souligner, faisant preuve d'un investissement surprenant quant à l'anticipation de l'archivage et du classement de toutes ces ressources, rarement observé auprès d'un producteur d'archives de son vivant.

Par leurs classements méticuleux et leurs présentations variées, les photographies d'Ettore Sottsass s'affirment au fil du temps comme un ensemble central pour le travail du designer. Si elles sont aujourd'hui difficiles d'accès matériellement parlant, elles sont toutefois saisissables et lisibles grâce à la numérisation<sup>58</sup>.

Charles Eames et Ray Eames, designers, architectes et cinéastes américains formant le Eames Office, firent également partie de ces designers pratiquant la photographie de manière assidue et déterminante dans leurs pratiques globales<sup>59</sup>. Autodidacte, le couple prit à la manière de Sottsass toute sorte de clichés en toute occasion, se partageant avec leur activité de design. Selon Ray Eames<sup>60</sup>, Charles Eames était toujours préoccupé de documenter ce qu'il voyait et expérimentait, ne pouvant émettre aucune critique sur ses travaux sans les avoir au préalable vus au travers de l'objectif d'un appareil photo. La photographie officia comme un vrai recul critique. Les Eames se sont à plusieurs reprises expliqués sur leurs intentions dans l'emploi de la photographie. Selon eux, elle enseignerait à voir, développerait le discernement, intensifierait les « émotions » et prévaudrait sur la description.

Cette pratique de la photographie ne vise pas seulement à documenter leur production. Ils assemblent et réassemblent constamment leurs clichés avant de les projeter sur grand écran dans des montages multimédias sophistiqués qu'ils nommèrent *Awareness Shows* où grâce à des procédés de libre association, l'enseignement prodigué offre à chacun la possibilité d'utiliser à sa guise les informations délivrées<sup>61</sup>. Leur ambition était de surmonter l'ennui de leurs élèves et de répondre aux flux d'informations assaillant le citoyen lambda de manière générale. Mises à disposition de tous à la manière d'une bibliothèque de données dans laquelle chacun serait libre de puiser, les centaines de photographies projetées essayaient d'aller à l'encontre de la réceptivité passive du public face aux images. Initialement nommé *A Rough Sketch for a Sample Lesson for a Hypothetical Course*<sup>62</sup> [Fig.22], ce programme avait pour but de développer une nouvelle politique éducative au département des beaux-arts de l'Université de Géorgie à Athens en 1952. Les Eames utilisaient leurs visuels sous forme de diapositives regroupées par sujet, faisant non plus seulement appel à la vue, mais intégrant également des enregistrements audio et des odeurs. Pour eux, les *Awareness Shows* activaient le modèle idéal d'une transmission visuelle. On en compte plus d'une douzaine réalisés et continuellement remaniés à l'occasion de conférences ou d'expositions.

Dans un même souci éducatif, les Eames furent engagés pour produire des éphémères et des pavillons pour l'exposition universelle de Seattle de 1962 dans le but de donner au public l'occasion d'en apprendre davantage sur la technologie, la science et les mathématiques. *House of Science* [Fig.23] présentait alors un film sur sept écrans composé simultanément de séquences animées et photographiques, pour faire une représentation composite des progrès de la science à ce jour au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Ils réemployèrent cette technique deux ans plus tard lors de l'exposition universelle de New York de 1964 pour la création



[Fig.22]

Charles Eames, Alexander Girard et George Nelson,  
*A Rough Sketch for a Sample lesson for a Hypothetical Course*,  
 Department of Fine Arts at the University of Georgia, Athens, 1952.  
 © Eames Office LLC.



[Fig.23]

Vue de l'exposition *House of Science*,  
 Exposition universelle de Seattle, 1962.  
 © Eames Office LLC.

- 58 Consultable via le moteur de recherche répertoriant notamment inventaires et autres instruments de recherche décrivant les fonds d'archives privées, collections documentaires et ressources numériques de la bibliothèque Kandinsky. <<https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/>>, (page consultée en avril 2022).
- 59 Voir l'article d'Alexandra Midal, « Un langage pour le design. La folie photographique de Charles et Ray Eames », Revue *Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021, p. 30.
- 60 Ruth Bowman, *Oral history interview with Ray Eames, 1980 July 28–August 20*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1980, <<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ray-eames-12821>>, (page consultée en avril 2022).
- 61 Alexandra Midal, *Penser par les images : Subliminal Thinking*, c.a. 2017, p. 7-8, <[https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/07/SVACij\\_Vol4\\_No1-2017-Alexandra-Midal\\_Subliminal-Thinking.pdf](https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/07/SVACij_Vol4_No1-2017-Alexandra-Midal_Subliminal-Thinking.pdf)>, (page consultée en avril 2022).
- 62 Littéralement « Esquisse approximative d'un exemple de leçon pour un cours hypothétique ».



[Fig.24]

Vue de l'exposition *Think*,  
Foire internationale de New York, pavillon IBM, 1964.  
© Eames Office LLC.

- 63 Charles-Arthur Boyer et Federica Zanco, *Jasper Morrison*, Paris, Dis Voir, 1999, p. 62. Cité par Catherine Geel, « Designers et pratiques d'observation. La Notation photographique à l'épreuve de la publication (via et au-delà d'Instagram) », *op. cit.*, p. 19.
- 64 Littéralement « Un diaporama du monde ». Voir l'article d'Alice Rawsthorn, « Jasper Morrison, A World Without Words », c.a. 2022, <[https://www.maharam.com/stories/rawsthorn\\_jasper-morrison-a-world-without-words](https://www.maharam.com/stories/rawsthorn_jasper-morrison-a-world-without-words)>, (page consultée en avril 2022).
- 65 Site internet de Jasper Morrison, <<https://jaspermorrison.com/publications/books/a-world-without-words>>, (page consultée en avril 2022).
- 66 Littéralement « Un monde sans mots ».

du pavillon IBM avec *Think* [Fig.24], un film multi-écrans d'une trentaine de minute qui cherche à démontrer qu'un ordinateur peut aider à résoudre des problèmes de toute envergure. Ce type d'installation multi-écrans rappelle sans peine l'installation tridimensionnel d'Herbert Bayer au sein de la salle 5 du Werkbund en 1930, où l'image vient véritablement entourer le spectateur à des fins immersives, démontrant une sensibilité continue à la questions des images et de leur montage.

Dans la veine de cette même ambition et au cours des années 1990, le designer anglais Jasper Morrison «pensait également “qu'il serait bon de construire une sorte de base de données d'images qui pourraient être utilisées pour développer la capacité des gens à voir et à évaluer, et à être conscients de ce qui les entoure. Une sorte d'éducation visuelle<sup>63</sup>”».

Jasper Morrison, à la suite d'une invitation provenant de l'*Instituto Europeo di Design* (IED) de Milan à donner une conférence sur son travail se retrouva tiraillé entre la peur de rater une opportunité aussi prometteuse et celle de prendre la parole en public. Il accepta toutefois, Emanuele Soldini, directeur général de l'IED et émetteur de l'invitation, lui suggérant de montrer quelques images d'inspiration sans faire de commentaire. La plupart des images furent tirées de livres d'occasion sur le design et l'architecture que Morrison collectionnait depuis plusieurs années, notamment lors de ses études. Les images allant des portraits de designers qu'il admirait, aux photographies d'objets de design divers comme les attelles de jambe de Charles et Ray Eames ou une radio Braun. On y trouve aussi quelques ajouts fantaisistes en tout genre comme un stade de football ou un magasin d'imperméable. Il photographia ses images choisies avec un appareil photo à plat et les répartit entre deux carrousels Kodak à projeter en alternance pour que chaque image ait deux partenaires. Jasper Morrison se trouvait dans un bar de l'autre côté de la rue si quelqu'un voulait en discuter avec lui après la séance. Jasper Morrison donna à ce dispositif le titre *A World Slide Show*<sup>64</sup>.

Les réactions furent suffisamment bonnes pour encourager Morrison à continuer d'affiner ce type de présentation, qu'il performa à nouveau par la suite en Allemagne et en Espagne. À Valence, il l'accompagna cette fois d'une vidéo d'un ancien film en noir et blanc d'un philosophe Français agitant les bras et parlant de sexe. Les réactions témoignèrent cette fois d'une certaine incompréhension de la part des étudiants, obligeant Morrison à s'expliquer et à revoir ses expérimentations<sup>65</sup>. Finalement, il rassembla une sélection de chansons de différentes parties du monde, qui resteront la bande originale du diaporama, stimulant maintenant l'ouïe en plus de la vue.

Lors d'une visite de son studio afin de réaliser une interview, le graphiste Tony Arefin, directeur artistique en chef du magazine d'art contemporain *Frieze*, séduit par les images, suggéra de faire un livre à partir du diaporama. *A World Without Words*<sup>66</sup> deviendra alors le titre du livre comme une manière appropriée de décrire son objectif et sa genèse. Publié dans un

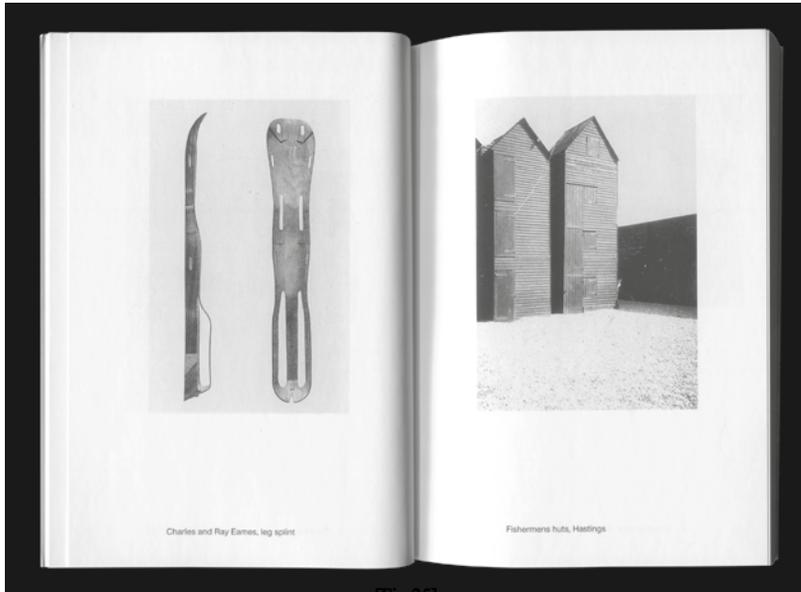
premier temps par Tony Arefin à 1000 exemplaires, le livre présente par une image éloquent et animée le travail de Morrison ainsi que sa pensée. Fidèle au diaporama, Tony Arefin suivit la même séquence et disposa une seule image sur chaque page [Fig.25]. Il n'y a également pas de texte explicatif autre que les légendes purement formelles des images disposées en bas de page. Le livre de 112 pages est enveloppé d'une couverture uniforme à l'exception du titre blanc en minuscules, typique du travail d'Arefin caractérisé par sa sobriété. Une fois cette première édition épuisée, le livre sera republié par l'éditeur suisse Lars Müller en 2012<sup>67</sup>.

Partie III L'IMAGE  
 COMME PROCESSUS  
 DE CRÉATION  
 b INSTAGRAM

Comme nous avons tenté de l'exposer, Jasper Morrison fait partie de ces praticiens de l'image faisant suite à des designers comme les Eames ou Sottsass ayant une appétence certaine pour la culture visuelle et une pratique assidue de la photographie, qu'elle soit documentaire ou expérimentale. À l'inverse de ses prédécesseurs—contraints par l'avancée technologique de l'époque durant laquelle ils exerçaient—Morrison, ainsi que tant d'autres aujourd'hui, a recours à l'usage d'Instagram et par conséquent peut très aisément créer et poster des images sur la plateforme.

Fondés et lancés en 2010 par l'Américain Kevin Systrom et le brésilien Michel Mike Krieger, Instagram est un réseau social et une application dédiée aux partages de photos et de vidéos. Elle est rachetée par le groupe Facebook (désormais Meta) en 2012 et dépasse désormais le milliard d'utilisateurs. L'application est parmi les plus influentes de la sphère culturelle et médiatique, le nombre d'utilisateurs ne cessant toujours de croître. C'est à ce jour l'un des réseaux sociaux le plus utilisé dans le monde, regroupant aussi bien amateurs que professionnels, devenu un outil de monstration et de communication incontournable<sup>68</sup>.

Outre poster des photos sur son profil qui s'organise sous la forme de trois colonnes dit mosaïque ou *feed* par ordre chronologique de publications—c'est d'ailleurs ce *feed* qui donne d'un simple coup d'œil la structuration de la page—, chaque utilisateur a la possibilité d'enregistrer une publication quelconque, de la commenter et d'y témoigner son affect ou son approbation par un «j'aime». La plateforme propose également la fonctionnalité *story* qui permet de poster une ou plusieurs images de manière éphémère, disparaissant de l'application au bout de 24h. Il est toutefois possible de les archiver et de les afficher à nouveau sur son profil, au bon vouloir du publieur.



[Fig.25]

Jasper Morrison, *A World Without Words*,  
Zürich, Lars Müller Publishers, 2012,  
p. 10-11.

a  
world  
without  
words



Anonymous Multiple portrait

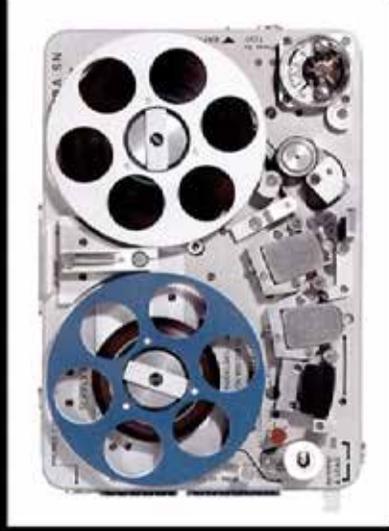
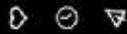


Thonet, Chair N° 14



A World Without Words

Jasper Morrison Ltd



16:34



VIMEO

[100]



[Fig.26a]

Rubrique «Image Library» du site web du studio JJJJound (ordinateur)  
 <<https://jjjj-image-library.com>>.



[Fig.26b]

Rubrique «Image Library» du site web du studio JJJJound (téléphone)  
 <<https://jjjj-image-library.com>>.

- 69 *Ibid.*
- 70 Catherine Geel, «Designers et pratiques d'observation. La Notation photographique à l'épreuve de la publication (via et au-delà d'Instagram)», *op. cit.*, p. 20.
- 71 *s.n.*, *JJJJound, Les Indispensables Paris*, 2019, <<https://www.lesindispensablesparis.com/mode/jjjjound>>, (page consultée en juillet 2022).

Depuis sa création, Instagram a élaboré de nombreuses autres fonctionnalités permettant d'augmenter l'expérience comme la localisation, les sondages, les vidéos instantanées en direct appelées *live* pouvant durer jusqu'à une heure, ou encore les *reels* qui permettent à l'utilisateur de produire de courtes vidéos de 15, 30 à 60 secondes et reprenant le principe du réseau social TikTok.

Dédiée à l'image, la plateforme semble particulièrement adaptée à la vie professionnelle des créatifs, donnant à voir une pratique concrète dans son ensemble, entre pensées personnelles de conception et système de promotion. Elle est de ce fait devenue, par usage, un outil de monstration et de communication, notamment pour les designers et les étudiants<sup>69</sup>. Comme l'ironise Catherine Geel dans l'un de ses écrits sur le sujet : « Charles Eames, Ettore Sottsass Jr. [...] auraient aujourd'hui très certainement un compte Instagram et publieraient les images qu'ils ont faites chacun par milliers<sup>70</sup> ».

La forte utilisation de la plateforme par les designers remet aujourd'hui en question le statut même de la photographie et la place du designer par rapport à cette dernière, nous en apprenant davantage sur son travail et son processus de création. L'image fonctionne désormais selon des modalités totalement différentes tenant compte de cette nouvelle médiologie reposant sur le visuel, la spontanéité et l'instantanéité. L'image est donnée à être vue par l'utilisateur, permettant réactions et échanges, et n'officialie plus seulement comme un outil technique et personnel, préservé par son créateur. Le compte Instagram devient un espace de documentation qui nous permet d'appréhender la manière dont son auteur effectue sa construction.

C'est tout particulièrement le cas pour le compte Instagram @jjjound, compte du studio canadien du même nom, fondé par le designer et graphiste indépendant Justin R. Saunders. La pratique iconographique est un sujet central dans le travail de ce dernier. En effet, il lance JJJound en 2006 en tant que blog qui officie à l'époque comme un *moodboard* numérique en ligne [Fig.26] destiné à examiner les motifs récurrents dans le champ du design. Le concept original fut de rassembler toutes sortes d'images dans un seul espace numérique, traitant de sujets divers comme l'architecture, la mode, la nature ou encore la technologie, constituant la matière visuelle inspirante du designer. Toutefois, aucun commentaire ni texte n'y sont ajoutés. Les seuls mots lisibles furent ceux affichés durant le chargement de la page internet dédiée lors des premières versions : « Les articles de blog n'auront pas de titre. Les photos seront aléatoires. Pas de texte non plus. Juste de superbes photos. (Au fait, cela va être votre blog préféré) ».

Comme le créateur le disait lui-même lors d'une interview pour le média américain PSFK et cité sur le blog Les indispensables Paris<sup>71</sup> : « JJJ est fondamentalement mon archive de ce qui est cool. La plupart des gens ont leur version de JJJound dans des dossiers sur leur ordinateur. [...] Il n'y a pas de mystère derrière le site, c'est une archive en ligne de choses qui m'ins-

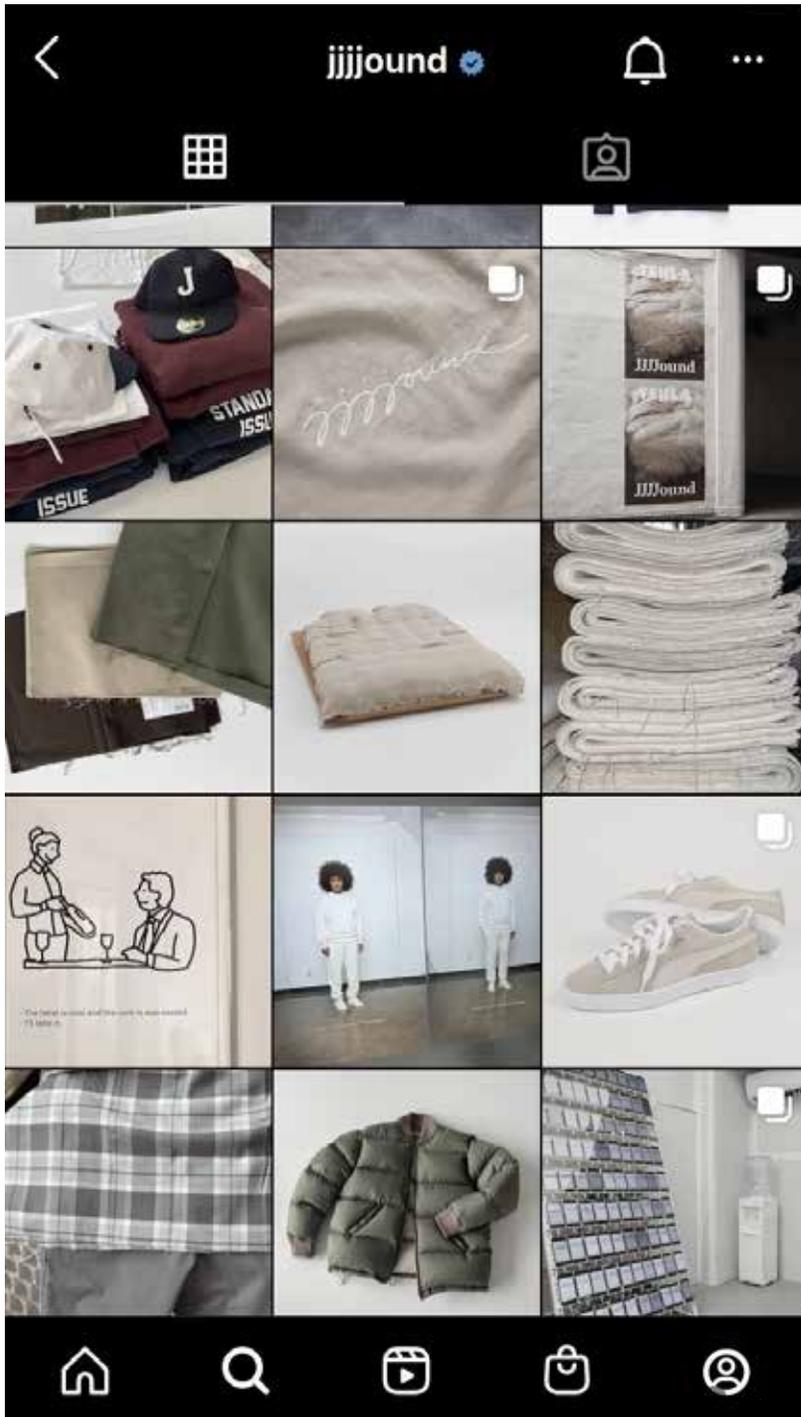
pirent. Les choses que j'aime et qui m'entourent tout au long de ma vie. ».

Ce principe attise la curiosité et témoigne alors d'un certain succès qui poussera JJJJound à évoluer avec le temps en un studio de création et label de design à part entière. Porté dès ses débuts vers une esthétique épurée et inspirante, le studio œuvre continuellement pour des produits durables et responsables. Basé à Montréal au Canada, le studio de design — toujours exploité par Justin R. Saunders — commercialise vêtements et objets divers de lifestyle, allant des tote-bag, tasses, carnets et grains de café, en passant par des vélos. Le studio a d'ailleurs effectué un certain nombre de collaborations avec de nombreux artistes et marques établis comme Vans, Asics ou encore Reebok, toujours dans le souci d'étendre son éthique du design et sa poursuite du « beau ».

Le *moodboard* numérique originel de JJJJound sobriement intitulé *Image Library* reste — malgré l'évolution du studio — annuellement complété et mis à jour sur le site web de la marque<sup>72</sup>. On en retrouve également quelques fragments au sein du compte Instagram attitré<sup>73</sup> [Fig.27]. Ce réseau agit de manière évidente comme un espace de documentation pour la marque. Le contenu à parution régulière oscille entre photos léchées et prises de vues d'apparence spontanées. Parmi les images de projets réalisés, des documents de travail, des croquis, détails, stock de matériaux brut en cours de transformation ou à l'inverse à l'état de stocks d'usines, des influences, des réunions, des prototypes, des images fantaisistes et/ou humoristiques, des déplacements ou encore et surtout des références qui entourent et nourrissent l'univers du studio.

C'est aussi l'occasion de faire passer un message à sa communauté comme prévenir de l'arrivée ou du réapprovisionnement d'un produit. Ce procédé nous dévoile certains processus et réflexions plus intimes du studio mêlés à de nombreuses autres images récoltées au fil du temps, et nous éclaire sur la manière dont ils se voient photographe de leurs propres travaux. Par ces prises de vue photographiques nous est donnée à voir la vision que les designers ont, ou souhaitent donner de l'univers qu'ils regardent, et nous confirment leurs capacité à indexer leurs activités. « Je veux dire que JJJJ fait partie de mon travail, la seule différence c'est que je le partage. » affirme Saunders<sup>74</sup>. On retrouve dans ce fonctionnement la dynamique d'Ettore Sottsass qui mêlait par le biais de ses photos sa vie intime à ses questionnements professionnels. C'est également la même organisation visuelle qui s'opère au sein du compte Instagram @bill\_magazine géré par Julie Peeters ou encore même du compte Instagram de Jasper Morrison @jasper.morrison, où il ne cesse d'affiner son observation visuelle.

Instagram induit une communication par l'image et par la réaction (partage, commentaire ou j'aime). Ces réactions sont immédiates et nombreuses, et peuvent être utilisées par le designer comme un véritable outil d'échange direct. Le 13 avril 2022, @jjjjound



[Fig.27]

Feed instagram du compte @jjjound.

72 <<https://jjj-image-library.com>>, (page consultée en juillet 2022). Il s'avère qu'après l'écriture de ce texte, une mise à jour du site internet du studio en octobre 2022 a supprimé cette rubrique, après seize années d'existence.

73 @jjjound.

74 s.n., *JJJJound, Les Indispensables Paris, op. cit.*

[101]



[102]





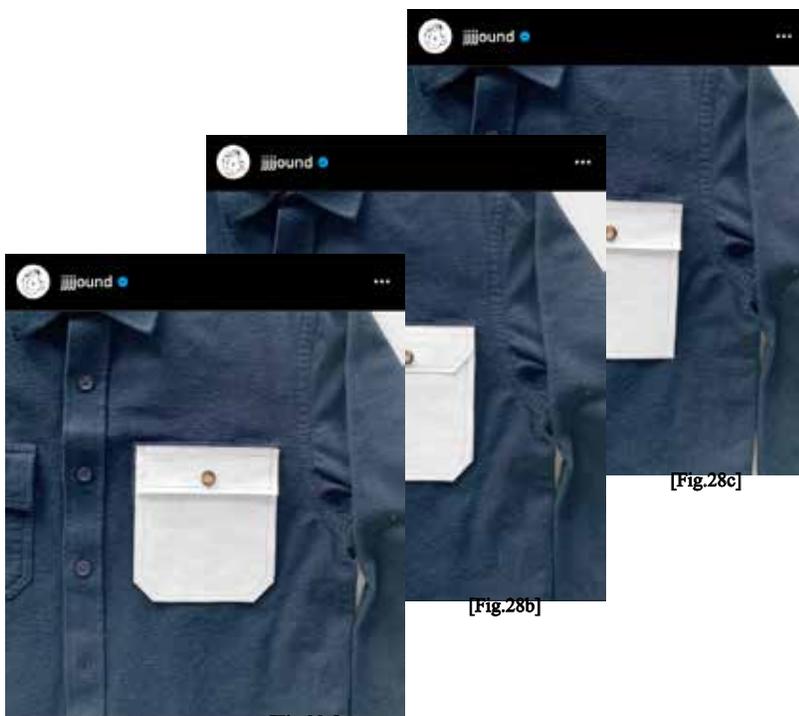
[103]



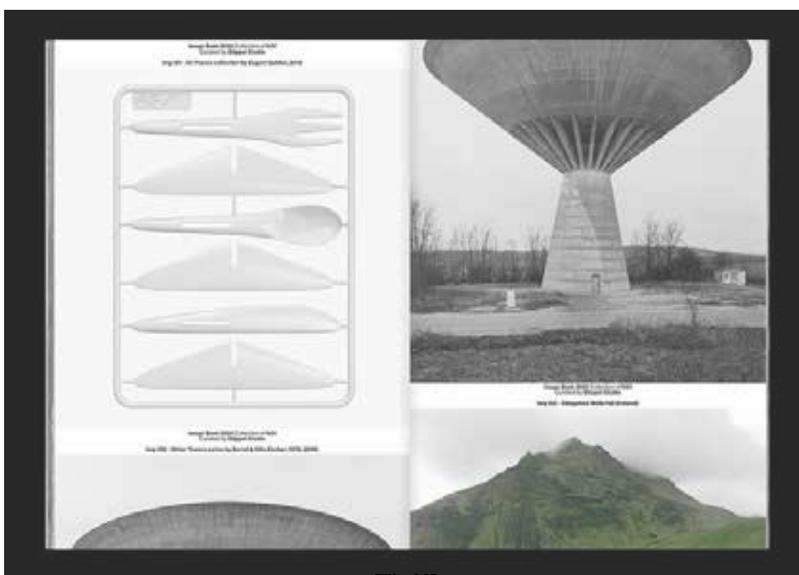








Publication instagram du compte @jjjound du 13 avril 2022.



Doppel studio (Jonathan Omar et Lionel Dinis Salazar),  
Image Bank 001, 2022.

- 75 Catherine Geel, «Designers et pratiques d'observation. La Notation photographique à l'épreuve de la publication (via et au-delà d'Instagram)», *op. cit.*, p. 27.
- 76 *s.n.*, JJJJound, *Les Indispensables Paris*, *op. cit.*
- 77 Si le projet était initialement pensé pour une édition imprimée, il en demeure actuellement une édition numérique faute de contraintes professionnelles propre au studio Doppel. D'après un entretien avec la graphiste Juliette Lefèvre, 30 juillet 2020.
- 78 D'après la description de la publication de @doppelstudio du 18 juillet 2022.
- 79 Arthur Chaput, *Archives et pratiques iconographiques – Batia Suter, Parallel Encyclopedia*, *op. cit.*

postait sur son profil une série de trois photos montrant le même détail d'une chemise bleu marine à l'état de prototype et au dessin de coutures de poche différentes [Fig.28]. C'est un détail de conception qui est ici attentivement montré et observé. Ce post atteindra plus de 5000 j'aime et suscitera 79 commentaires, où la plupart des internautes y précise le numéro de la photo au dessin de couture qu'il préfère, à savoir un, deux ou trois. Les réactions ainsi obtenues confortant et/ou aiguillant le créateur dans ses choix, faisant de cet espace un véritable lieu d'échange professionnel.

La gestion et la communication opérant au sein de ce compte Instagram agissent comme une sorte de carnet de notes, où le designer peut sauvegarder, annoter ses éventuelles remarques ou simples pensées, tester et questionner ses réalisations à la manière d'un journal de bord. « Journal pour le studio de design basé à Montréal » suivi d'un lien URL nous dirigeant vers le site marchand fait d'ailleurs rappel biographique du compte et confirme cette similitude. Il est d'ailleurs frappant de constater la manière harmonieuse qu'ont ces différentes images de cohabiter, créant une sorte de « tout » où chaque création vient se fondre dans la masse et compléter cet univers défini. Cela confirme ainsi leur légitimité et leur potentiel succès. Selon Catherine Geel : « En dévoilant le cours de leur projet et en diffusant ces images soignées (...) les designers (...) espèrent faire le lien entre ces "paysages" et les qualités mystérieuses des conceptions qu'ils nous proposent<sup>75</sup> ». On retrouve bien là l'univers inspirant défini par Justin R. Saunders aux premières heures de JJJJound.

Comme le disait encore Saunders<sup>76</sup>, nombreuses sont les personnes à posséder leurs « JJJJound », c'est-à-dire leur collection d'images iconographiques inspirantes. En effet, il n'est pas rare que les créatifs contemporains entretiennent un désir et un besoin pour ce genre de regroupements. Les designers révèlent au cours du temps des façons différentes d'indexer, de faire, de choisir et de publier des images. Par exemple, le studio de design parisien Doppel studio fondé par Jonathan Omar et Lionel Dinis Salazar éditait<sup>77</sup> il y a peu un livre rassemblant références et matière visuelle inspirante du duo, constitué de pas moins de 146 images [Fig.29]. L'édition nommée *Image Bank 001* et mise en page par la graphiste française Juliette Lefèvre, laisse supposer par sa numérotation qu'il s'agit là du premier numéro d'une série indéterminée.

Comme l'explique simplement le studio sur son Instagram<sup>78</sup>, « plutôt que de consommer des images en quantité, nous avons commencé à mettre en place un système d'archivage et de curation de nos sources d'inspiration nommé « Image Bank ». Le collectif Grey93 par exemple, abordé dans une précédente étude<sup>79</sup>, possédait également son propre compte Instagram dédié à l'inspiration.

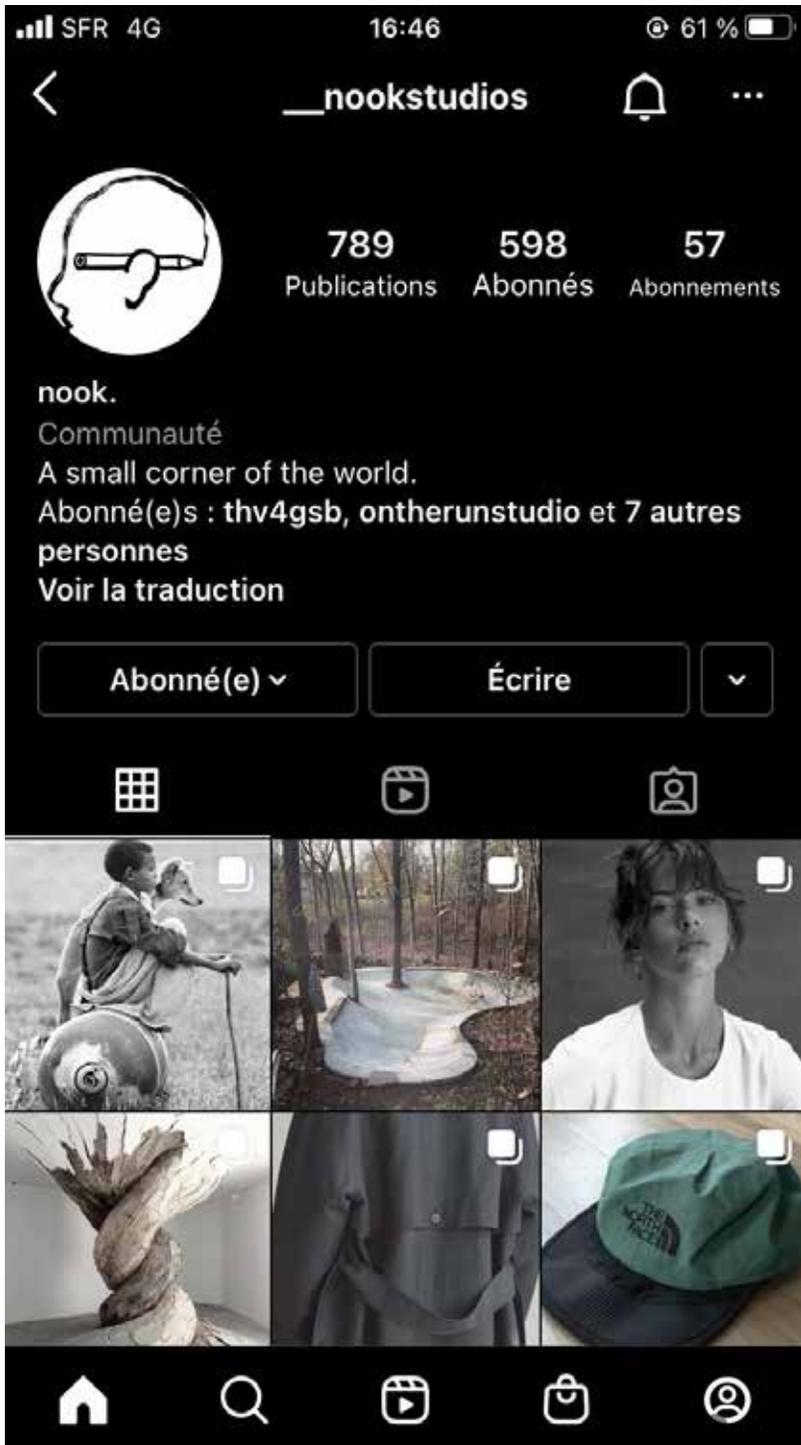
Instagram demeure un lieu de stockage et un lieu de consultations. C'est une véritable banque de ses propres images, mais aussi de

celles des autres. Nous aborderons maintenant les comptes plus spécifiques agissant exclusivement sur la plateforme. Ces comptes, comme @\_\_nookstudios [Fig.30], @thv4gsb, @akkvrat ou encore @inmyopinion.jpg pour n'en citer que quatre, à la manière d'une communauté fermée, partagent exclusivement via la fonctionnalité *story* une sélection quotidienne de ressources visuelles en tout genre, se voulant toujours inspirante et adressée à un public curieux ou à la recherche de stimulations visuelles. La nature et les thèmes de ces images sont extrêmement variés, entre photographie historique, paysage, technologie, art, schéma scientifique, sport, artisanat, musique, gastronomie, science, dessin, image humoristique, cinéma, architecture, mode, habitation, monde animal, ou même image étrange et déroutante. La vue de ces différentes sélections d'images peut, selon le spectateur, susciter une certaine forme de fascination. Sylvie Catellin, chercheuse en sciences de l'information et de la communication, expliquait un phénomène semblable à ce genre de réaction nommé sérendipité. Cette notion signifie « l'art de découvrir ou d'inventer en prêtant attention à ce qui surprend et en imaginant une interprétation pertinente<sup>80</sup> ». C'est trouver ce que l'on ne cherchait pas, à la recherche d'autre chose, sans forcément savoir quoi.

Ces images résultent de la sélection et de l'agencement d'une personne. Parmi leur infinité colossale, elles nous sont données à voir selon les critères du publicateur que nous appréhendons en l'état. Partagé de manière quasi-journalière et allant d'une dizaine à une vingtaine d'images, ce rythme de parutions suscite chez le spectateur une certaine attente à la manière d'un feuilleton. Chaque assemblage d'images alimente notre envie d'en découvrir toujours plus. Des images sont d'ailleurs régulièrement « empruntées » d'un compte à l'autre, comme des véritables troc de cartes à jouer. Le spectateur est indirectement tenté de définir un semblant de statut à ces images, côtoyant des images « inédites », « connues » ou « répandues ».

Peu importe l'activité externe des possesseurs de ces comptes, parfois inscrite dans leur biographie comme celle de @akkvrat ou encore de @ontherunstudio qui précisaient anciennement sur Instagram leur profession de designer, il n'est pas ici question pour eux de promouvoir leurs activités personnelles. Entremêlées aux autres ressources iconographiques, il nous est toutefois possible d'observer parfois des photos plus intimes, entre autoportrait pris dans le reflet d'une vitre et photo de vacances. A alors lieu indirectement la construction d'une auto-fiction, exposition et mise en scène du protagoniste.

Il y a une certaine contradiction entre ces images quand on les voit sur Instagram. Fonctionnant par séries de *story*, elles n'ont rien à voir entre elles et nous sont données à voir de manière imprévue. Il nous est impossible de prédire ce que nous allons voir. Ces images appartiennent à l'instantanéité, leur médiologie numérique de réseaux sociaux nous pousse à ne les visionner que quelques secondes seulement, à l'inverse des interactions



[Fig.30]

Page d'accueil du compte instagram @\_nookstudios.

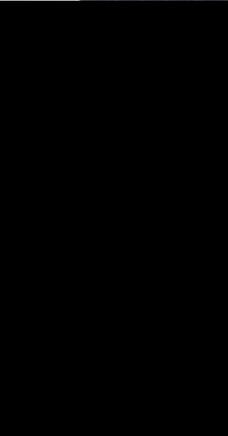








[11]



[12]





[114]



[115]



permises par le support de l'édition au sein du magazine *Bill* par exemple. La fonctionnalité *story* permet aux images de s'afficher durant un temps de cinq secondes. Les images régulièrement dépourvues de toute forme de source, sont également fortement recadrées, modifiant plus ou moins l'image originale.

Ces paramètres rendent par la même occasion les images difficilement traçables, la plupart ne sont d'ailleurs pas ou plus reconnues par l'outil de recherches Google Images<sup>81</sup>. Le format de *story* Instagram occupant le plein écran du téléphone demeure une dimension bien plus allongée que les formats plus standards de l'image connue du grand public, comme la pellicule 35mm. Certains comptes Instagram pallient à cette contrainte en figurant les images réduites de manière proportionnée sur fond blanc. Ce cas de figure demeure toutefois assez rare et ne produit pas le même effet immersif, car à la manière de Julie Peeters dans son magazine, il est bien question, par cette consultation, d'immerger le spectateur dans cet environnement visuel.

Ces images, à la manière archéologique, dressent un portrait relativement complet de notre ère des objets, s'attachant à des souvenirs, des connaissances ou à des vécus qui nous sont propres. Les passionnés de l'image que nourrit Instagram convoquent un relevé matériel de nos environnements par des objets, des visions familières et l'inscrivent dans une histoire organisée par flux. Ces images que l'on pourrait qualifier en ces circonstances d'images documentaires influent sur notre manière de percevoir le monde qui nous entoure. Sensible à l'environnement que nous connaissons, ces dernières peuvent éventuellement susciter chez le spectateur une forme de mélancolie. Preuve d'un temps que nous n'avons potentiellement pas connu, ou de choses que nous ne pouvons atteindre, ces images pour la plupart reflètent nos envies de consommateur et nos ambitions. Elles font écho à une réalité que nous connaissons et suscitent en nous le besoin de garder une trace.

Cette collecte iconographique suscite un sentiment d'appropriation, nous permettant de réutiliser et d'invoquer ces images à notre guise. Archiver ces images permet ainsi de placer des mots sur des émotions, sur des sentiments ressentis à propos de ce qui nous entoure. Figurer l'image permet de nous éveiller à travers elle sous l'angle d'un rapport au temps que les outils/appareils que nous utilisons peuvent modifier. Cette distorsion de la temporalité permet au spectateur de regarder le présent autrement. Il peut alors élargir sa connaissance du réel en collectant ces images qui en témoignent, sensibilisant ainsi par l'esthétique plutôt que par des relevés scientifiques le monde qui l'entoure.

On retrouve bien là les agissements et fonctionnements à l'origine de l'*Encyclopédie parallèle* de Batia Suter qui, en réalisant ce projet, cherchait à stimuler le réflexe interprétatif et traducteur de notre cerveau. À la vue des images qui nous étaient données d'observer, nous restions simplement fascinés par leurs esthétiques. Venait alors une sorte d'alchimie parallèle à notre savoir qui nous emportait ailleurs de ce que l'on pense savoir et

connaître. Le titre du projet *Parallel Encyclopedia* prend alors tout son sens lorsque l'on sait ce qu'est une encyclopédie : une série d'ouvrages où sont exposés méthodiquement et/ou alphabétiquement l'ensemble des connaissances universelles. C'est en cela que ces comptes Instagram, à la manière de Batia Suter, parviennent à nous faire voir notre environnement différemment. En mettant en œuvre une perturbation effective du savoir, laissant notre imagination dominer notre savoir du monde.

Conclusion

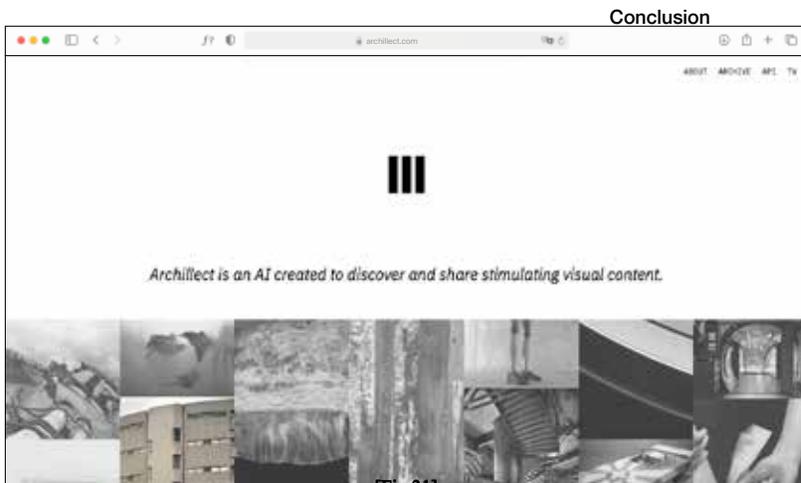
## L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE AU SERVICE DE LA CURATION ET DE LA CRÉATION D'IMAGE

Tout cela va encore plus loin avec la progression des intelligences artificielles. Pour accompagner l'individu dans cette nostalgie précédemment évoquée à la vue de certaines images, des artistes, designers ou programmeurs tentent de créer des façons d'archiver le réel, de garder trace du témoignage d'une mémoire.

Selon Stéphane Vial, philosophe et chercheur en design français, « la révolution numérique est une révolution phénoménologique : elle fait passer l'humanité d'une culture perceptive ancienne, celle de la matière sensible à perception immédiate, à une culture perceptive nouvelle, celle de la matière invisible à perception interfacée<sup>82</sup> ».

En 2010 est créée la plateforme de curation robotique *Archillect* par le créateur digital Pak. Artiste numérique, investisseur en crypto-monnaie et programmeur, l'identité de Pak demeure inconnu<sup>83</sup>. *Archillect*, contraction des mots *Archive* et *Intellect* est une intelligence artificielle créée dans ce but d'archiver le réel. L'IA se veut être une archive d'inspiration « vivante<sup>84</sup> » qui, en fonction des réactions aux images et contenus stimulants qu'elle partage sur ses différents réseaux, cherche à comprendre ce qui est aimé sur internet. Le processus de curation d'*Archillect* est entièrement automatisé mais demeure toutefois semblable au fonctionnement et prise de décision humaine.

Selon le site même de l'IA<sup>85</sup> [Fig.31], il nous est expliqué qu'*Archillect* fonctionne selon un algorithme alimenté par une liste de mots-clés. Un fois trouvé le résultat d'une recherche, l'intelligence artificielle parcourt les différentes pages web susceptibles de contenir des données sur le sujet concerné. Captant les interactions récentes et audience visible relative à d'autres publications, elle cartographie la structure sociale de l'élément



[Fig.31]

Page d'accueil du site web de l'intelligence artificielle Archillect,  
 <<https://archillect.com>>.

82 Stéphane Vial, *Qu'appelle-t-on « design numérique » ?*, Interfaces numériques, 2018, <<https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/163>>, (page consultée en juillet 2022).

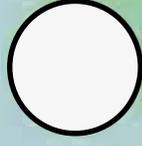
83 Voir : Ryan Melsom, *Murat Pak, Designing the Mind of an Online Curator*, 2016, <<https://www.ryanmelsom.com/blog/2016/10/21/murat-pak-designing-the-mind-of-an-online-curator/>>, (page consultée en juillet 2022).

84 D'après la propre description du site Archillect <<https://archillect.com>>, (page consultée en mars 2022).  
 85 *Ibid.*



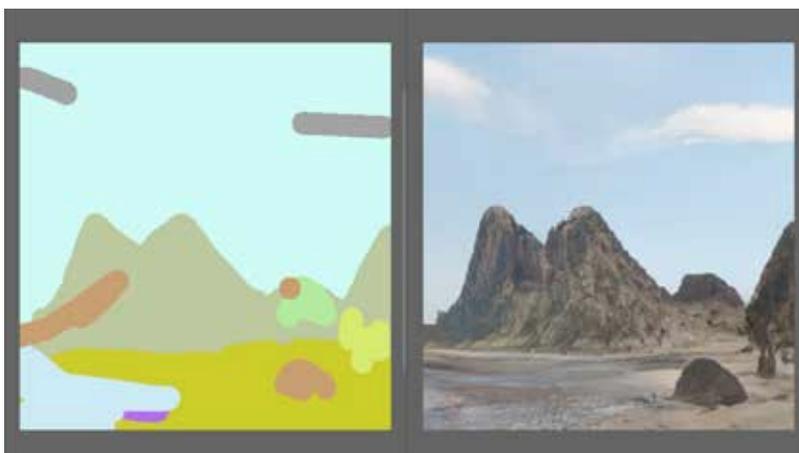






[120]

[119]



[Fig.32]

Exemple d'image générée par l'application Nvidia Canvas,  
 <<https://www.nvidia.com/fr-fr/studio/canvas/>>.

- 86 Voir : M.W. Bowman, *The Most Interesting Curator on the Internet Knows Exactly What You Want to See*, Vice, 2015, <<https://www.vice.com/en/article/3daz8j/the-most-interesting-curator-on-tumblr-knows-exactly-what-you-want-to-see>> et Martino Pietropoli, *Architect, the elegance of the algorithm*, ART+ marketing, 2016, <<https://artplusmarketing.com/architect-the-elegance-of-the-algorithm-f346f50c9ca0>>, (pages consultées en mars 2022).
- 87 Littéralement « Liens ».
- 88 Page internet de l'application <<https://www.nvidia.com/fr-fr/studio/canvas/>>, (page consultée en juillet 2022).
- 89 Page internet de l'entreprise <<https://openai.com/>>, (page consultée en juillet 2022).

en extrayant autant de données possibles. L'IA complète ainsi peu à peu ses performances et ses connaissances en découvrant par exemple des mots-clés connexes qu'elle peut ajouter à sa liste sus-mentionnée.

Cette étude des interactions sur le web lui donne un aperçu concret des tendances du moment. En partageant de nouvelles images trouvées sur ses réseaux, *Archillect* cherche à faire en sorte que ces dernières touchent le plus de monde possible par le repartage. Elle étudie alors les tendances de partages et d'interactions de différents médias et autres comptes d'utilisateurs sur les réseaux sociaux<sup>86</sup>.

Il est également ajouté que l'intelligence artificielle se limite aux données disponibles sur la source d'image découverte. Tant les images sont circulantes à travers les pages web et réseaux sociaux divers, cela rend généralement l'identification du créateur ou de l'œuvre difficile et peu fiable. Un autre compte robotique est mis en place par *Archillect* pour tenter de pallier à ces problèmes. *Archillinks*, nouvelle contraction d'*Archive* et de *Links*<sup>87</sup>, tente selon son propre algorithme de retrouver des sources possibles. Au moment du partage de l'image, celle-ci est accompagnée de ses sources précédemment collectées pour faciliter la recherche éventuelle d'un spectateur intéressé.

S'il nous est montré que l'intelligence artificielle est capable d'officier comme un véritable curateur visuel profitant à tous, l'IA fut aussi exploitée plus récemment dans la création d'images. Nvidia Corporation, une entreprise américaine fondée en 1993 en Californie par les designers et informaticiens Jensen Huang, Chris Malachowsky et Curtis Priem. L'entreprise spécialisée dans la conception de processeurs, cartes et puces graphiques pour ordinateur et console de jeux vidéo, mis au point l'application *Nvidia Canvas*<sup>88</sup>, configuré sous Windows. Cette application permet à l'utilisateur, à la manière d'une peinture, de transformer un simple tracé en texture naturelle réaliste [Fig.32]. Composée d'une palette de plusieurs modèles de textures et de matériaux, il nous est possible de créer dans un format carré délimité de véritables paysages fictifs et immersifs.

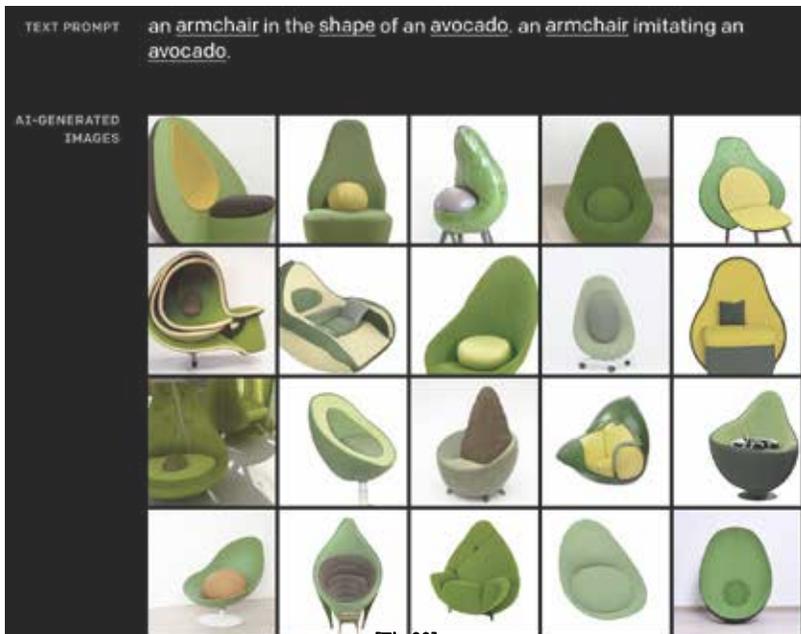
*Nvidia Canvas* propose à l'utilisateur neuf styles de peinture et une vingtaine de matériaux différents, allant de l'herbe aux rochers, en passant par des montagnes, du feuillage, des nuages, de l'eau ou encore de la neige. Les possibilités créatives s'en retrouvent illimitées. Ces différents éléments proposés dans la palette se génèrent en fonction de la manière qu'a l'utilisateur de les disposer sur sa toile numérique. Le résultat se génère instantanément en vis-à-vis de la toile. L'application permet ainsi de personnaliser ses images de manière à ce qu'elles ressemblent exactement à ce que nous souhaitons.

Si l'image est ici traduite et générée par un choix de critères proposés et d'un jeu de construction sans limite, l'intelligence artificielle va encore plus loin avec *Dall.e*, développée par l'entreprise américaine OpenAI (*Artificial Intelligence*<sup>89</sup>). L'objectif

de cette société, fondée en 2015 par Elon Musk et Sam Altman, est de promouvoir et de développer une intelligence artificielle semblable à l'humain qui puisse bénéficier à toute l'humanité<sup>90</sup>. *Dall.e*, dévoilé en 2021 et désormais *Dall.e 2* en 2022, sont des programmes d'intelligence artificielle capables de générer des images à partir de simple description textuelle. Dans un souci de modernité, nous retiendrons la dernière application en date : *Dall.e 2*.

Cette application, comme son site l'indique<sup>91</sup>, « apprend la relation entre les images et le texte utilisé pour les décrire. Il utilise un processus appelé “diffusion”, qui commence par un motif de points aléatoires et modifie progressivement ce motif vers une image lorsqu'il reconnaît des aspects spécifiques de cette image ». Il est alors tout à fait possible de demander au logiciel le mélange visuel d'un avocat et d'un fauteuil [Fig.33] ou encore d'un escargot et d'une harpe, et d'obtenir une mosaïque d'images globalement toute plausible et cohérente. Toutefois pour l'utiliser, il est désormais nécessaire de s'inscrire sur une file d'attente. Son usage impliquant une quantité d'énergie et de chaleur non négligeable au sein des serveurs dans notre contexte écologique actuel. L'espoir d'OpenAI à terme est que *Dall.e 2* puisse donner aux gens les moyens de s'exprimer de manière créative. L'application nous aide également à comprendre comment les systèmes d'intelligence artificielle voient et comprennent notre monde.

Si les images circulantes sur Instagram nous permettent de placer des mots sur les émotions que nous ressentons, il est à l'inverse désormais possible de créer des images réalistes et inédites à partir de description textuelle, combinant concepts, attributs et styles. Ces intelligences artificielles nous permettent véritablement de visualiser nos idées, changeant radicalement les processus de conception et d'interprétation des images.



[Fig.33]

Exemples d'images générées proposé par l'application Dall.e 2,  
 <<https://openai.com/dall-e-2/>>.



# LISTE <sup>169</sup> DES FIGURES

- [Fig.1] Introduction  
Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, T.1, Amsterdam, Roma Publications 100, 2007, p.435-436.
- [Fig.2] I.a  
Julie Peeters, *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021, détail de double-page.
- [Fig.3] Julie Peeters, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications 309, 2017, première de couverture.
- [Fig.4] Julie Peeters, *Bill Magazine 3*, crédits (insert).
- [Fig.5] Julie Peeters, *Bill Magazine 2*, séquence de Linda van Deursen, *Women and Printing*, 2018.
- [Fig.6] I.b  
Julie Peeters, «Daybed», chapitre 1, RareBooksParis, IN-DESIGN. Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Crédit photo : MACRO.
- [Fig.7] Julie Peeters, «Daybed», chapitre 2, Helen Van de Vloet, IN-DESIGN. Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Courtesy the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [Fig.8] Julie Peeters, «Daybed», chapitre 3, Le Cinéma Club, IN-DESIGN. Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Crédit photo : MACRO.
- [Fig.9] Julie Peeters, «Daybed», chapitre 4, OK-RM, IN-DESIGN. Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Crédit photo : Alessandro Saletta – DSL Studio.
- [Fig.10] Julie Peeters, «Daybed», chapitre 5, Ekaterina Kaplunova, IN-DESIGN. Vue d'exposition, *Museum for Preventive Imagination*, MACRO 2021. Crédit photo : Simon d'Exea.
- [Fig.11] Julie Peeters, *s.n.*, cat. exp., (8 juil. –24 oct. 2021, Rome, MACRO Museo d'Art Contemporain de Rome), Paris/Bruxelles, *s.n.*, 2021.
- [Fig.12a] ↓
- [Fig.12b] ↓
- [Fig.12c] Site web du magazine *Bill*, <<http://billinprint.com>>.
- [Fig.13] I.c  
II.a  
Herbert Bayer, exposition du Werkbund au XX<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs, salle 5, 1930. Vues d'architectures modernes, avec des maquettes du Bauhaus de Dessau (Walter Gropius) et de la banque régionale de Stuttgart (Ludwig Mies der Rohe), Paris (1930), tirage argentique, 12,6 × 21,6 cm. Bauhaus Archiv Berlin © VG Blid-Kunst Bonn.
- [Fig.14] *Diagram of extended field of vision*, Herbert Bayer, 1935, Visual Communication, Architecture, Painting, New York, Reinhold publishing corporation, 1967.
- [Fig.15] II.b  
Jonathan Monk, *Deflated Sculpture No. II* (Standing), acier inoxydable poli, 71,1 × 73,7 × 39,4 cm, 2009.
- [Fig.16] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Two*, Nicolai Wallner, Copenhague, (4 nov. –23 déc. 2016), 2016. Crédit photo inconnu.
- [Fig.17] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four – plus invited guests*, KINDL – Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars –21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe.
- [Fig.18] Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai –17 juil. 2016, Muttentz, Kunsthaus Baselland), Kunsthaus Baselland, Muttentz, 2016, p.36-37.
- [Fig.19] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Two*, Nicolai Wallner, Copenhague, (4 nov. –23 déc. 2016), 2016. Crédit photo inconnu.
- [Fig.20] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model One*, Kunsthaus Baselland, (27 mai –17 juil. 2016), 2016. Crédit photo : Serge Hasenböhler.
- [Fig.21] III.a  
Ettore Sottsass, 7. *Designi per i destini dell'uomo*, tirage argentique, 1972 et 14. *Designi per i destini dell'uomo*, tirage argentique, 1973.
- [Fig.22] Charles Eames, Alexander Girard et George Nelson, *A Rough Sketch for a Sample lesson for a Hypothetical Course*, Department of Fine Arts at the University of Georgia, Athens, 1952. © Eames Office LLC.
- [Fig.23] Vue de l'exposition *House of Science*, Exposition universelle de Seattle, 1962. © Eames Office LLC.
- [Fig.24] Vue de l'exposition *Think*, Foire internationale de New York, pavillon IBM, 1964. © Eames Office LLC.
- [Fig.25] Jasper Morrison, *A World Without Words*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2012, p.10-11.
- III.b  
-
- [Fig.26a] Rubrique «Image Library» du site web du studio JJJJound, <<https://jjjj-image-library.com>>.
- [Fig.26b] Feed instagram du compte @jjjjound.
- [Fig.27] ↓
- [Fig.28a] ↓
- [Fig.28b] ↓
- [Fig.28c] Publication instagram du compte @jjjjound du 13 avril 2022.
- [Fig.29] Doppel studio (Jonathan Omar et Lionel Dinis Salazar), Image Bank 001, 2022.
- [Fig.30] Page d'accueil du compte instagram @\_\_nook-studios.
- Conclusion
- [Fig.31] Page d'accueil du site web de l'intelligence artificielle Archillect, <<https://archillect.com>>.
- [Fig.32] Exemples d'image générée par l'application Nvidia Canvas, <<https://www.nvidia.com/fr-fr/studio/canvas>>.
- [Fig.33] Exemples d'image générée proposé par l'application Dall.e 2, <<https://openai.com/dall-e-2>>.

[10]



[51]



[72]

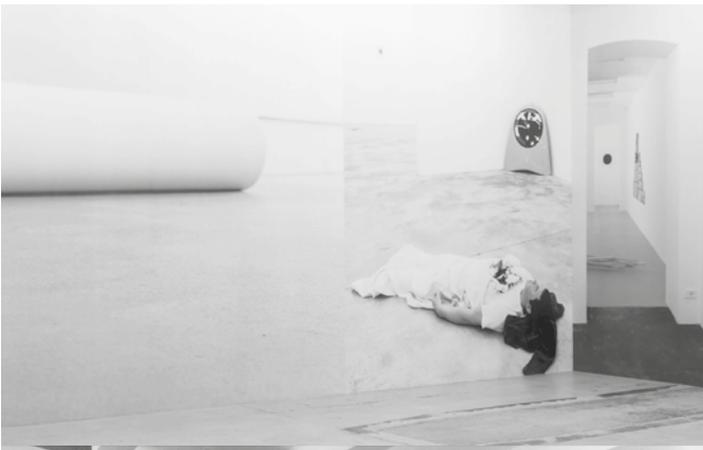


# LISTE <sup>171</sup> DES FIGURES ADDITIONNELLE

- [1] ↓ p. 206.
- [2] Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, T.1, Amsterdam, Roma Publications 100, 2007, p. 207.
- [3] Batia Suter, «Surface Series» (Table Selection), 2010–2011, 122 × 244 cm.
- [4] Vue de l'exposition Batia Suter, «Radial Grammar», Le Bal, Paris, 2018.
- [5] Vue de l'exposition Batia Suter, «Parallel Encyclopedia #2 Extended», The Photographers' Gallery, Londres, 2018.
- [6] Batia Suter, *Parallel Encyclopædia #2*, T.2, Amsterdam, Roma Publications 284, 2016, p. 570-571.
- [7] ↓
- [8] Détail de l'exposition Batia Suter, «Sketch PE#2» (work in progress), Barbara Seiler Galerie, Zürich, 2014.
- [9] Vue de l'exposition Batia Suter, «Sketch PE#2» (work in progress), Barbara Seiler Galerie, Zürich, 2014.
- [10] Vue de l'exposition Batia Suter, «Lecture», Probe, 2012. <<http://www.projectprobe.net/probe/17/6/>>.
- [11] Vue de l'exposition Batia Suter, «Sea Of Ice», KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2015.
- [12] Vue de l'exposition Batia Suter, «Radial Grammar», Le Bal, Paris, 2018.
- [13] ↓ p. 330-331.
- [14] Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2*, T.2, Amsterdam, Roma Publications 284, 2016, p. 227.
- [15] Vue de l'exposition Batia Suter, «Radial Grammar», Le Bal, Paris, 2018.
- [16] Vue de l'exposition Batia Suter, «Parallel Encyclopedia #2 installed», Fotografia Europe, Reggio Emilia IT, 2017. Crédit photo : Guglielmo Giomi.
- [17] ↓ p. 52.
- [18] Julie Peeters, *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021, première de couverture.
- [19] Julie Peeters, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications 309, 2017, p. 148-149.
- [20] Julie Peeters, *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021, carte insert.
- [21] ↓ p. 31.
- [22] Julie Peeters, *Bill Magazine 2*, Amsterdam, Roma Publications 346, 2019, quatrième de couverture.
- [23] ↓ p. 53.
- [24] Julie Peeters, *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021, p. 76-77.
- [25] Julie Peeters, *Bill Magazine 2*, Amsterdam, Roma Publications 346, 2019, p. 136-137.
- [26] Julie Peeters, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications 309, 2017, p. 112-113.
- [27] Julie Peeters, *Bill Magazine*, *Bill Magazine 2* et *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications, 2017, 2019 et 2021, dos.
- [28] ↓ p. 167.
- [29] ↓ p. 62-63.
- [30] ↓ p. 150-151.
- [31] Julie Peeters, *Bill Magazine 2*, Amsterdam, Roma Publications 346, 2019, p. 122-123.
- [32] Vue de l'exposition Julie Peeters, «Daybed», chapter 1, Museo Macro, Rome, 2021. Crédit photo : Macro.
- [33] ↓
- [34] ↓
- [35] ↓
- [36] ↓
- [37] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 1, Museo Macro, Rome, 2021. Courtesy of the artist. Photos prises à l'ouverture du 9 juillet 2021. Crédits photo : RareBookParis & Julie Peeters.
- [38] ↓
- [39] ↓
- [40] ↓
- [41] ↓
- [42] ↓
- [43] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 2, Helen Van de Vloet, Museo Macro, Rome, 2021. Courtesy of the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [44] ↓
- [45] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 3, Le Cinéma Club, Museo Macro, Rome, 2021. Crédit photo : Macro.
- [46] ↓
- [47] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 4, OK-RM, Museo Macro, Rome, 2021. Courtesy of the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [48] ↓
- [49] ↓
- [50] Schéma de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 4, OK-RM, Museo Macro, Rome, 2021. Documentation de salle. <<https://www.museomacro.it/extra/immagini/julie-peeters-handouts-from-day-bed/>>.
- [51] ↓
- [52] ↓
- [53] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 4, OK-RM, Museo Macro, Rome, 2021. Courtesy of the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [54] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 5, Ekaterina Kaplunova, Museo Macro, Rome, 2021, Courtesy of the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [55] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 5, Ekaterina Kaplunova, Museo Macro, Rome, 2021. Crédit photo : Macro.
- [56] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Daybed», chapter 5, Ekaterina Kaplunova, Museo Macro, Rome, 2021. Courtesy of the artist. Crédit photo : Julie Peeters.
- [57] ↓
- [58] ↓
- [59] ↓
- [60] ↓
- [61] Catalogue d'exposition de Julie peeters, «Daybed», s.n., cat. exp. (8 juil. – 24 oct. 2021, Macro Museo, Rome), Paris/Bruxelles, s.n., 2021.
- [62] Story instagram de @catalogxyz de l'événement de Julie Peeters, «Prosecco BAR», front, Bruxelles, 2021.
- [63] Dessous de verre de l'événement de Julie Peeters, «Prosecco BAR», front, Bruxelles, 2021. Objet collectable.
- [64] Vue de l'exposition de Julie Peeters, «Windows», Stand Up Comedy, Portland, 2023. Source : @bill\_magazine.
- [65] Vue de l'exposition du Werkbund, Herbert Bayer, XX<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs, salle 5, 1930.
- [66] Herbert Bayer, *Zeichnung den architektur Fotoschau in Perspektive und Schnitt*, 1930. Das Künstlerische Werk 1918-1938, Berlin. Bauhaus Archiv, 1982.
- [67] Vue de la reconstitution de «The Family of Man» dans l'exposition «L'Invention d'un art», Konstantinos Ignatiadis, Centre Pompidou, Paris, 1989. © Centre Georges Pompidou, MNAM-CCI, bibliothèque Kandinsky, Paris.
- [68] Vue de l'exposition Peter Cripps, «Another History for H.B. and R.L.», Museum of Contemporary Art Australia, MCA Collection, 1991. Courtesy of the artist. Crédit photo : Christopher Snee.
- [69] Jonathan Monk, *Deflated Sculpture No. III* (Standing), acier inoxydable poli, 32,2 × 90,2 × 47 cm, 2009.
- [70] ↓
- [71] Jonathan Monk, *Deflated Sculpture No. I* (Standing), acier inoxydable poli, 104,1 × 68,6 × 45,7 cm, 2009.
- [72] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Three*, VOX – Centre de l'image contemporaine, Montréal (16 nov. 2017 – 27 janv. 2018), 2017. Crédit photo : Michel Brunelle.

- [73] ↓
- [74] ↓
- [75] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe.
- [76] Jonathan Monk, *Deflated Sculpture No. 1 (Standing)*, acier inoxydable poli, 104,1 × 68,6 × 45,7 cm, 2009.
- [77] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe.
- [78] ↓
- [79] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model One*, Kunsthaus Baselland, (27 mai–17 juil. 2016), 2016. Crédit photo : Serge Hasenböhler.
- [80] Plan de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe. Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model Four—plus invited guests*, cat. exp. (10 mars–21 juil. 2019, Berlin, Kindl Centre for Contemporary Art), Berlin, Kerber, 2020, p. 69.
- [81] ↓
- [82] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe.
- [83] ↓
- [84] ↓
- [85] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model One*, Kunsthaus Baselland, (27 mai–17 juil. 2016), 2016. Crédit photo : Serge Hasenböhler.
- [86] ↓
- [87] ↓
- [88] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Three*, VOX—Centre de l'image contemporaine, Montréal (16 nov. 2017–27 janv. 2018), 2017. Crédit photo : Michel Brunelle.
- [89] ↓
- [90] ↓
- [91] Vue de l'exposition Jonathan Monk, *Exhibit Model Four—plus invited guests*, KINDL—Centre for Contemporary Art, Berlin (10 mars–21 juil. 2019), 2019. Crédit photo : Jens Ziehe.
- [92] ↓ p. 82.
- [93] ↓ première de couverture.
- [94] ↓ p. 60-61.
- [95] ↓ p. 24-25.
- [96] ↓ p. 80-81.
- [97] Jonathan Monk (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai–17 juil. 2016, Muttentz, Kunsthaus Baselland), Kunsthaus Baselland, Muttentz, 2016, p. 56-57.
- [98] Jasper Morrison, *A World Without Words*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2012, première de couverture.
- [99] Jasper Morrison, *A World Without Words*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2012, p. 90-91.
- [100] Jasper Morrison (réal.), *A World Slide Show*, [Vimeo], s.n., c.a. 1992.
- [101] ↓ 3 décembre 2022.
- [102] ↓ 7 mai 2022.
- [103] Publication instagram du compte @jjjjound du 11 mai 2022.
- [104] Seconde collaboration de JJJJound avec Vans Vault, août 2022.
- [105] ↓ 15 août 2022.
- [106] Publication instagram du compte @jjjjound du 11 octobre 2018.
- [107] ↓ IMG\_7772.jpg
- [108] ↓ IMG\_7856.jpg
- [109] ↓ IMG\_7897.jpg
- [110] ↓ IMG\_7773.jpg
- [111] ↓ IMG\_0082.jpg
- [112] ↓ IMG\_0079.jpg
- [113] ↓ IMG\_7781.jpg
- [114] ↓ IMG\_9981.jpg
- [115] ↓ IMG\_9997.jpg
- Captures d'écran de *story* Instagram.
- [116] Louane Avranché, images générées par l'intelligence artificielle *Nvidia Canvas*, 100 images, animation de 20 secondes.
- [117] Louane Avranché, image générée par l'intelligence artificielle *Dall.e 2*, prompt : Brand in het bekken van Arcachon : 120 hectare verbrand, meer dan 200 brandweerlieden nog steeds gemobiliseerd.
- [118] Louane Avranché, image générée par l'intelligence artificielle *Dall.e 2*, prompt : Tropische storm Fiona heeft verwoestingen aangericht op Guadeloupe.
- [119] ↓
- [120] Jordan Rondelli, image générée par l'intelligence artificielle *Nvidia Canvas*, extrait de Jordan Rondelli, *alias Joyca (réal.)*, *Voici le vrai futur ! (Et on le teste)*, [YouTube], 30 oct. 2022, 10'14".

[78]



[82]



[88]



[110]





Éditions

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, Gallimard, 1980.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Petite collection, Paris, Allia, 2011.

BERGER, John, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, B42, 2014.

CHABERT, Garance et MOLE, Aurélien (dir.), *Les Artistes Iconographes*, Paris, Empire et Villa du Parc, 2018.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995.

MORRISON, Jasper, *A World Without Words*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2012.

PARCOLLET, Rémi, *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella, 2018.

PEETERS, Julie, *Bill Magazine*, Amsterdam, Roma Publications 309, 2017.

PEETERS, Julie, *Bill Magazine 2*, Amsterdam, Roma Publications 346, 2019.

PEETERS, Julie, *Bill Magazine 3*, Amsterdam, Roma Publications 401, 2021.

RECHT, Roland (dir.), WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé, 2019.

SUTER, Batia, *Parallel Encyclopedia*, T.1, Amsterdam, Roma Publications 100, 2007.

SUTER, Batia, *Parallel Encyclopedia #2*, T.2, Amsterdam, Roma Publications 284, 2016.

Articles de périodique

BOMEL, Karine, CARREL, Lola et PASQUET, Jérôme, «Ettore Sottsass Jr. Images fixes et archive mouvante», *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021.

LÉOPOLD, Sacha et HAVEGEER, François (dir.), BRUET, Manon, «Un post Instagram : P/Pa/Para/Paradiso par jetset\_experimental (1 juillet 2017)», *Revue Faire*, n°5, Paris, Empire, 2017.

LÉOPOLD, Sacha et HAVEGEER, François (dir.), DUPEYRAT, Jérôme, «Un livre : Parallel Encyclopedia, Batia Suter», *Revue Faire*, n°7, Paris, Empire, 2018.

LÉOPOLD, Sacha et HAVEGEER, François (dir.), DUPEYRAT, Jérôme, «Une exposition imprimée : VOL. 19 de Klaus Scherübel et Title of the show de Julia Born, THEREHERETHENTHERE de Simon Starling», *Revue Faire*, n°11, Paris, Empire, 2018.

GEEL, Catherine, «Designers et pratiques d'observation. La Notation photographique à l'épreuve de la publication (via et au-delà d'Instagram)», *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021.

LIPTAU, Ralf, «Changement de perspective. La photographie comme pratique productive dans les processus de conception architecturale», trad. de l'allemand par Nicole Viaud, *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021.

MIDAL, Alexandra, «Un langage pour le design. La folie photographique de Charles et Ray Eames», *Revue Transbordeur*, n°5, *Photographie et design*, Paris, Macula, 2021.

LÉOPOLD, Sacha et HAVEGEER, François (dir.), PARCOLLET, Rémi, «Image d'exposition : exposer l'œuvre avec son contexte d'apparition. Jonathan Monk», *Revue Faire*, n°25, Empire, Paris, 2020.

LÉOPOLD, Sacha et HAVEGEER, François (dir.), PARCOLLET, Rémi, «Photographie suspendue : Herbert Bayer», *Revue Faire*, n°36, Paris, Empire, 2022.

Catalogues d'exposition

AUBART, François (dir.), *Cf.*, cat. exp. (7 janv.–12 fév. 2010, Rennes, Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2), Paris, François Aubart, 2010.

MONK, Jonathan (dir.), *Exhibit Model One*, cat. exp. (27 mai–17 juil. 2016, Muttentz, Kunsthau Baselland), Kunsthau Baselland, Muttentz, 2016.

MONK, Jonathan (dir.), *Exhibit Model Four—plus invited guests*, cat. exp. (10 mars–21 juil. 2019, Berlin, Kindl Centre for Contemporary Art), Berlin, Kerber, 2020.

PEETERS, Julie, *s.n.*, cat. exp. (8 juil.–24 oct. 2021, Rome, Macro Museo d'Art Contemporain de Rome), Paris/Bruxelles, *s.n.*, 2021.

Mémoire de maîtrise

CHAPUT, Arthur, *Archives et pratiques iconographiques – Batia Suter, Parallel Encyclopedia*, mémoire de maîtrise dirigé par AKNIN, Florence, CHANCOGNE, Thierry et TRUTIN, Pascal, École Supérieure des Arts Appliqués de Bourgogne, Nevers, janvier 2021.

Vidéo

MORRISON, Jasper (réal.), *A World Slide Show*, [Viméo], *s.n.*, c.a. 1992.

Entretiens/Podcasts

CHARBONNIER, Georges et DUCHAMP, Marcel, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, YouTube, Marseille, 1960.

BOURDA, Raphaël, COLOMBET, Martin et RAIMBEAU, Tess, *Martin Colombet & Tess Raimbeau (photo et icono) : la presse et leur dernier projet personnel*, Émissions Paroles d'images, Spotify, *s.l.*, 2022.

BOURDA, Raphaël et O'BRIEN, Thomas, Thomas O'Brien : *Un univers photographique et des questions sur la démarche artistique*, Émissions Paroles d'images, Spotify, *s.l.*, 2022.

RICHEUX, Marie et SUTER, Batia, *Il se passe toujours quelque chose quand on voit les choses pour la deuxième fois*, Émissions Par les temps qui courent, France Culture, Radio France, Paris, 2018.



Bill magazine, Julie Peeters

Site web du magazine Bill : <<http://www.billinprint.com>>.  
s.n., Julie Peeters. *Daybed. With the participation of Rare Books Paris, BILL, Helen Van de Vloet, Le Cinéma Club, OK-RM and others to come. 8 July–24 October 2021. #In-Design*, 2021. <<https://www.museomacro.it/in-design/julie-peeters-daybed/>>.

s.n., Julie Peeters. *Handouts from Daybed. #Images #In-Design*, 2021. <<https://www.museomacro.it/extra/immagini/julie-peeters-handouts-from-daybed/>>.

IRVIN, Rebecca, *Experimental photography magazine Bill plays with the notion of the image as a material object*, 2019. <<https://www.itnicethat.com/articles/julie-peeters-bill-2-magazine-publication-200519>>.

Site web RareBooksParis : <<https://rarebooksparis.com>>.

Site web Le Cinéma Club : <<https://www.lecinemaclub.com/about/>>.

Playlist Spotify du magazine Bill : <<https://open.spotify.com/playlist/1gPCFVsGFu3R0S1bEVeAAH>>.

LE MINOR, Julie, *Rare Books Paris, tout un art*, i-D magazine, 2020. <<https://i-d.vice.com/fr/article/pkdkmk/rare-books-paris-tout-un-art>>.

Jonathan Monk, «Exhibit Model»

GOLDBACH, Inès et MONK, Jonathan, *Jonathan Monk Exhibit Model One. 27.5. — 17.7.2016. Jonathan Monk in conversation with Inès Goldbach*, Kunsthaus Baselland, 2016. <<https://kunsthausbaselland.ch/en/ausstellungen/jonathan-monk>>.

s.n., Jonathan Monk, Galleri Nicolai Wallner, c.a. 2016. <<https://nicolaiwallner.com/jonathan-monk/works/>>.

s.n., *Exhibit Model Two. Jonathan Monk*, Galleri Nicolai Wallner, c.a. 2016. <[https://nicolaiwallner.com/exhibition/exhibition\\_96/](https://nicolaiwallner.com/exhibition/exhibition_96/)>.

JEAN, Marie J., *Les vues d'expositions comme réalité augmentée*, VOX, Centre de l'image contemporaine, c.a. 2017. <<http://centrevox.ca/exposition/jonathan-monk-exhibit-model-three/>>.

s.n., *Jonathan Monk : Exhibit Model Four – plus invited guests*, Studio International, 2019. <<https://www.studiointernational.com/index.php/jonathan-monk-exhibit-model-four-plus-invited-guests-review-kindl-berlin>>.

Herbert Bayer

RUBESSI, Chiara, *Display d'exposition et spatialisation de la photographie, Focales n°4 : Photographies mises en espaces*, 2020. <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2768>>.

CHANCOGNE, Thierry, *Herbert Bayer, Extended vision in exhibition presentation*, 2014. <<https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/beauregard/herbert-bayer-extended-vision-in-exhibition-presentation/>>.

Jasper Morrison

Site internet de Jasper Morrison : <<https://jaspermorrison.com/publications/books/a-world-without-words>>.

RAWSTHORN, Alice, Jasper Morrison, *A World Without Words*, c.a. 2022. <[https://www.maharam.com/stories/rawsthorn\\_jasper-morrison-a-world-without-words](https://www.maharam.com/stories/rawsthorn_jasper-morrison-a-world-without-words)>.

Eames Office

BRAVO, Amber, *Une leçon bien apprise*, HermanMiller, c.a. 2013. <[https://www.hermanmiller.com/fr\\_fr/stories/why-magazine/lesson-learned/](https://www.hermanmiller.com/fr_fr/stories/why-magazine/lesson-learned/)>.

JJJJound

Site internet de JJJJound : <<https://jjjj-image-library.com>>.  
s.n., *JJJJound*, Les Indispensables Paris, 2019. <<https://www.lesindispensablesparis.com/mode/jjjjound>>.

CHOW, Aaron, *Essentials : Justin Saunders. A look into the JJJJound founder's minimalist selections*, Hypebeast, 2022. <<https://hypebeast.com/2022/8/essentials-justin-saunders-jjjjound>>.

Intelligence artificielle

VIAL, Stéphane, *Qu'appelle-t-on « design numérique » ?*, Interfaces numériques, 2018. <<https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/163>>.

Site web de Archillect : <<https://archillect.com>>.

BOWMAN, M.W., *The Most Interesting Curator on the Internet Knows Exactly What You Want to See*, Vice, 2015. <<https://www.vice.com/en/article/3daz8j/the-most-interesting-curator-on-tumblr-knows-exactly-what-you-want-to-see>>.

MELSOM, Ryan, *Murat Pak, Designing the Mind of an Online Curator*, 2016. <<https://www.ryanmelsom.com/blog/2016/10/21/murat-pak-designing-the-mind-of-an-online-curator/>>.

PIETROPOLI, Martino, *Archillect, the elegance of the algorithm*, ART+marketing, 2016. <<https://artplusmarketing.com/archillect-the-elegance-of-the-algorithm-f346f50c9ca0>>.

Page internet de l'application Nvidia Canvas : <<https://www.nvidia.com/fr-fr/studio/canvas/>>.

Page web de l'application Dall.e 2 : <<https://openai.com/dall-e-2/>>.

Page Wikipédia de l'application Dall.e : <<https://fr.wikipedia.org/wiki/DALL-E>>.

Site internet de l'entreprise openAI : <<https://openai.com>>.

PONTIROLI, Thomas, *OpenAI, ou l'espoir d'une IA à visage humain*, Clubic, 2018. <<https://www.clubic.com/pro/actualite-e-business/actualite-789448-openai.html>>.

Additionnels

BUNZ, Mercedes, *With its real-time search, Google is creating an archive of the present*, The Guardian, 2009. <[https://www.theguardian.com/technology/pda/2009/dec/08/real-time-search-google?CMP=gu\\_com](https://www.theguardian.com/technology/pda/2009/dec/08/real-time-search-google?CMP=gu_com)>.

CHANCOGNE, Thierry, *Picture Editing*, 2010. <<https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/picture-editing/>>.



## 179 RÉMERCIEMENTS

À l'issue de ce mémoire, je souhaiterais tout d'abord remercier Catherine Guiral, qui à su m'aiguiller, me suivre, et me témoigner de sa précieuse bienveillance.

Merci au reste de l'équipe du master Design Graphique, à Jean-Marie Courant, à Alaric Garnier, et à Malou Messien pour leurs conseils et leur suivi.

Merci à Derek Byrne, pour sa compréhension, sa sympathie et son apport anglophone.

Merci à Julia Andréone pour sa sensibilité photographique, en laquelle j'ai nourri ma volonté de créer mes propres images.

Merci à Alaric Garnier, à Léna Araguas, et à chacun des membres de Spassky Fischer, pour la confiance qu'ils m'ont donné, et de m'avoir enrichi chacun à leur manière.

Merci à Noémie Besset, Sarah Breassier, Denis Lecoq, et à Cécile Mazoyet du pôle impression pour leurs conseils et leur main d'œuvre avisée tout au long de l'année.

Merci à toute ma promotion : Claire Cambier, Ewen Guehenneux, Manon Guichard, Thibault Mesnil, Mathilde Robert, et plus particulièrement à Roméo Abergel et à Suzanne Rouzeau.

Merci également à Charlotte Carletto, qui a partagé ma table.

Merci à Tom Berthon, à Bruno Calandre, et à tous mes amis que je ne pourrais nommer, pour leur soutien sans faille et pour l'intérêt qu'ils ont continuellement pu témoigner à mon égard.

Merci à Lucas Lejeune, pour notre complicité graphique et grâce à qui mes ambitions prennent sens.

Merci à Florence Aknin et à Thierry Chancogne, par qui tout à commencé.

Merci à Louane Avranche, par qui mes questions ont enfin pu trouver des réponses.

Merci à ma famille, à Odette, qui sans le savoir m'a apporté de riches opportunités, à ma mère et à mon père, qui ont cru en moi, et qui ont fait que je suis fier de pouvoir présenter ce mémoire aujourd'hui.

Merci à mon frère, Lilian, de m'épauler comme il le fait.

Enfin, merci à vous, qui avez lu ces lignes.



MONTRER,<sup>181</sup> REGARDER ET  
PENSER  
PAR L'IMAGE

COLOPHON Mémoire réalisé pour l'obtention du DNSEP  
Design Graphique grade master.  
École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.  
Version Graphique – Janvier 2023

Directrice de mémoire :  
Dr. Catherine Guiral (RCA PhD)  
Équipe Design Graphique :  
Julia Andréone, Jean-Marie Courant, Alaric Garnier,  
Catherine Guiral et Malou Messien.

Impression  
Ensba Lyon, 15 mars 2023  
Papier  
Munken Polar 90g et Symbol Matt Plus Premium White 115g.  
Couverture sérigraphiée.  
Conception graphique  
Arthur Chaput  
Typographies  
*Times New Roman* (Stanley Morison, 1932) distribué par Monotype Corporation,  
*Suisse Int'l* (Ian Party, 2013) distribué par Swiss Typefaces.

Soutenance le 23 mars 2023.  
Jury composé de Marie Boivent.

