

La revue qui n'existait pas

simulations

■ Les photographies construites (fabriquées, mises en scène) ne répondent pas nécessairement à un désir de raconter des histoires. Les anecdotes, en fait, sont dans le réel, qui, saisi par la photographie, semble s'organiser en scène, en récit — comme si l'arrêt sur l'image déclenchait un prurit narratif... Construire une photographie, c'est donc dans bien des cas couper court à cela, et faire le choix d'une plus grande abstraction. Et, libérant l'image des récits parasites qu'elle suscite, permet- tre l'affleurement d'une véritable fiction particulière. La (pseudo-) narrativité de la photo du réel fait appel à un *hors- champ*. La fiction de l'image construite fait pour notre imagination au contact de celui qui se livre ainsi devant nous, dans la proposition qu'il nous fait d'un monde possible.

La grande réussite de Bernard Faucon aura été l'invention d'un tel monde, part de toutes les séductions de l'enfance, de sa lumière, de ses rituels, de son érotisme léger. La rétrospective que lui consacre l'Espace-Photo (1) met bien en évidence la richesse de son exploration ainsi que ses limites. Parfois, lorsque les scènes se répètent ou que l'inspiration faiblit un peu, on se prend à ne plus voir que le procédé, la fascination pour l'enfance dans ce qu'elle a d'un peu monotone, jusque dans le charme des couleurs dues au tirage Fresson. Puis survient une nouvelle série, et on comprend alors que Faucon est plus qu'un imagier d'un temps révolu ou arrêté, qu'il est en quête non pas d'une illusion ou d'une reconstitution, mais d'un événement — l'instant de vertige quand se rencontrent *des dehors et les dedans, le point fixe et la vitesse, les formes et les feux*. La mise en scène, dit Faucon, est *« la construction d'un piège, où l'immanable fait irruption dans l'espace clos de la maison, par le feu, l'avalanche de lumière, le désordre sacré des choses ; ou, inversement, la présence fragile d'une intimité s'inscrivant dans la souveraineté d'un paysage »* (2).

Avec les *Chambres d'amour* et la disparition des mannequins, le travail de Faucon se dépouille de ses adhérences équivoques à une *figuration* de l'enfance. Il gagne en spiritualité autant qu'en intensité plastique. Les mises en scène



R. Thorne Thomsen. « The Profile Man (Venice) ». 1986 (Court. Galerie Urbt et Orb)

sont plus légères, les lieux dépouillés sont l'objet de transformations remarquables (recouvrement de motifs divers, dessins aux murs, etc.) qui deviennent, dans les séries les plus récentes, le support essentiel du travail. Dans *Les chambres d'hiver* et dans *Les chambres d'or* (3), rien ne contraint notre regard et notre esprit à entrer dans la fastidieuse reconstitution d'une anecdote. Tout l'invite au contraire à s'abandonner à l'exigence et au mystère d'une expérience spirituelle.

Ruth Thorne Thomsen provoque, elle aussi, une rencontre entre un univers d'images intérieures et le monde extérieur. Dans sa série *View from the Shore* (4), elle superpose des photographies de paysages prises avec une petite boîte

Expeditions et *Door Series*, elle installait des petits objets dans l'espace, créant ainsi des paysages fantasmagoriques. Dans la série présente, c'est comme si nous contemplions des architectures ou des paysages mentaux, à l'échelle et à la profondeur incertaines, à la fois présents et absents comme dans la rêverie. C'est une actualisation d'une extrême finesse de cette idée essentielle que l'espace photographique est un espace mental, dans lequel toute figuration est immédiatement emportée et en quelque sorte *irréalisée*. Depuis une vingtaine d'années, Jochen Gerz interroge, à travers la photographie, le livre et la performance, notre manière d'être dans le monde, d'appréhender le réel et de le peupler de nos fables politiques ou existentielles. Il fait souvent appel pour cela à des éléments extérieurs à la seule image, et en parti-

culier au texte qui accompagne la plupart de ses travaux photographiques. Il s'établit ainsi une relation souvent très forte, faite de contrepoints, de tensions ironiques, d'interrogations paradoxales, entre texte et image — une forme de *narrative art*, certes, mais dans laquelle la fiction serait au service d'une pensée critique (conceptuelle ou politique). Dans la série réalisée en 1987-88 et montrée ici (5), Jochen Gerz durcit quelque peu l'apparence de son propos, en s'éloignant du caractère parfois encore romantique-nostalgique de ses travaux qui concernent la nature ou les indiens de la Côte Pacifique. Ce sont d'abord les photographies elles-mêmes qui tendent vers une certaine abstraction, par le recadrage, le fait d'être parfois rephotographiées avec des éclairages différents, la juxtaposition de valeurs fortement contrastées, etc. Le cadre, la découpe, y jouent un rôle prépondérant. Le texte est beaucoup plus bref qu'auparavant, et il s'inscrit parfois à l'intérieur de l'image elle-même, au lieu de figurer à part. Il est réduit à un fragment, comme le souvenir d'une citation, un lambeau de mémoire. « It was easy... » : retour sans complaisance sur les petites compromissions passées. Il était facile de citer, facile de feindre le désir, facile de haïr, etc... Comme si s'exprimait avec lassitude le constat de nos impuissances, alors que l'image elle, laisse entrevoir l'échec de notre capacité à appréhender le monde mimétiquement, sans qu'aucune croyance, aucune autre passion, ne viennent prendre le relais. Une superbe composition, *l'état de nos provisions* (1987), qui mêle images de la nature et de la civilisation technologique, et qui, par la présence de deux miroirs intègre le spectateur au tableau, dit cela avec la plus grande force. ■

(1) Espace Photo de la Ville de Paris, 8 mars-5 mai 1988.
(2) Les citations sont tirées d'un texte de Bernard Faucon. À l'occasion de l'exposition *Constructions et Fictions*, juin 1986. À signaler l'essai que Pierre Bichon veut de consacrer à Bernard Faucon, aux éditions Balland (Collection « Les grands photographes »).
(3) Galerie Agathe Gallard, 8 mars-21 avril 1988.
(4) Galerie Urbt et Orb, mars-été en permanence jusqu'à Gien Duval.
(5) Galerie Borel, 8 mars-18 avril 1988.
Signalons aussi que la revue *Cinéma International* (mars-avril 1988) rend hommage à la Galerie du Château d'Eau de Toulouse, et à son fondateur Jean Dewaude — hommage auquel nous nous associons très volontiers.







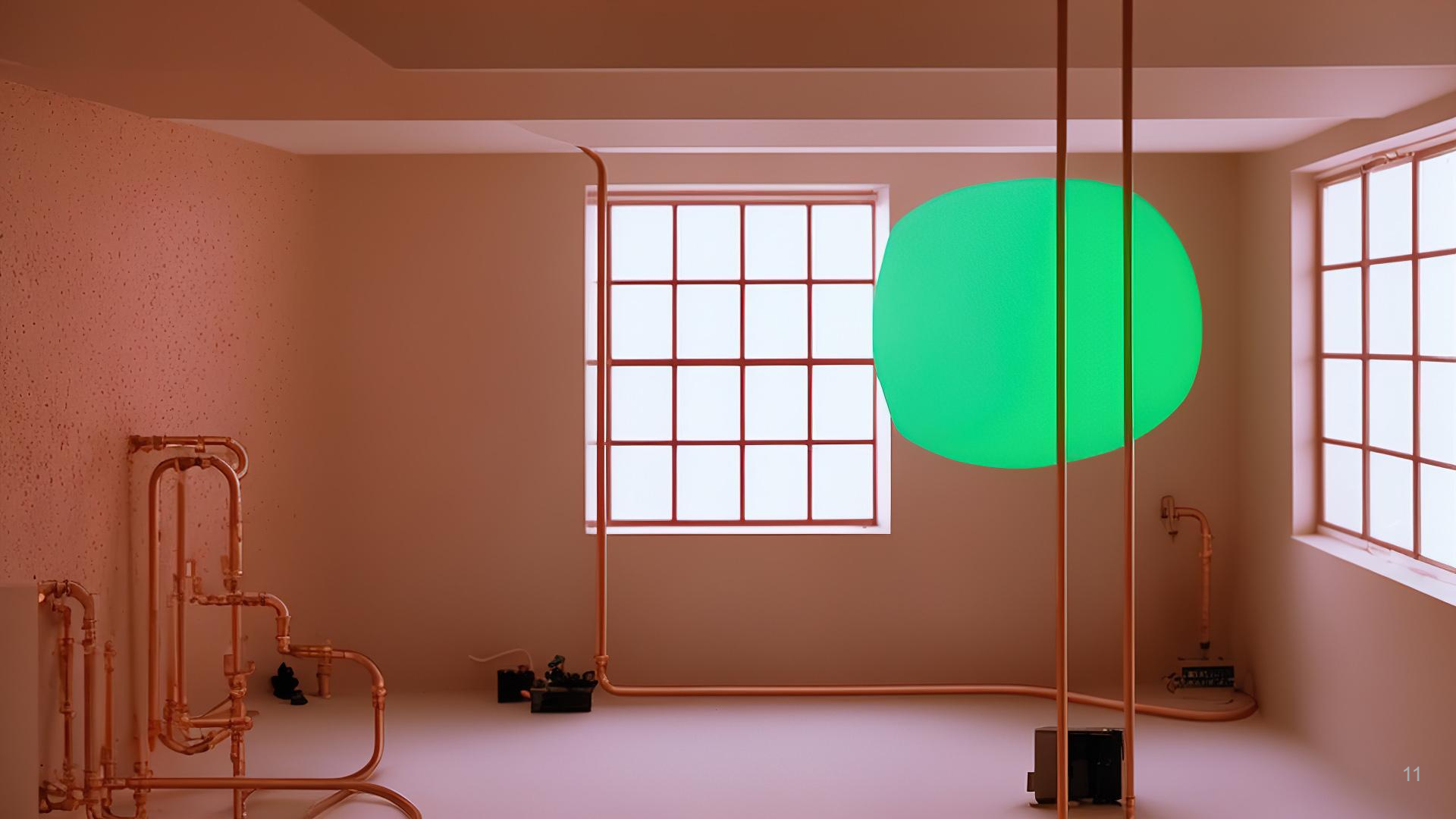




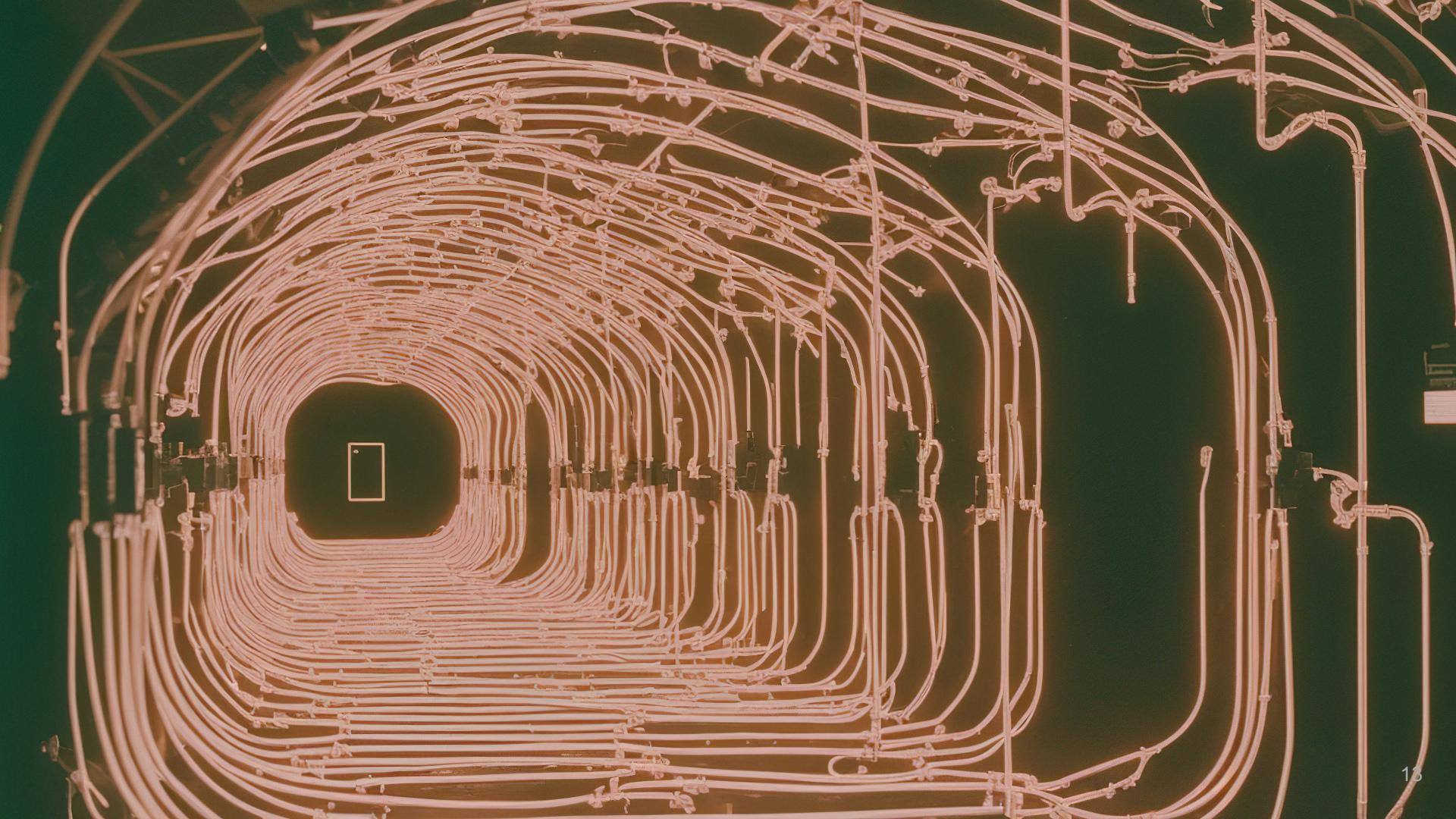










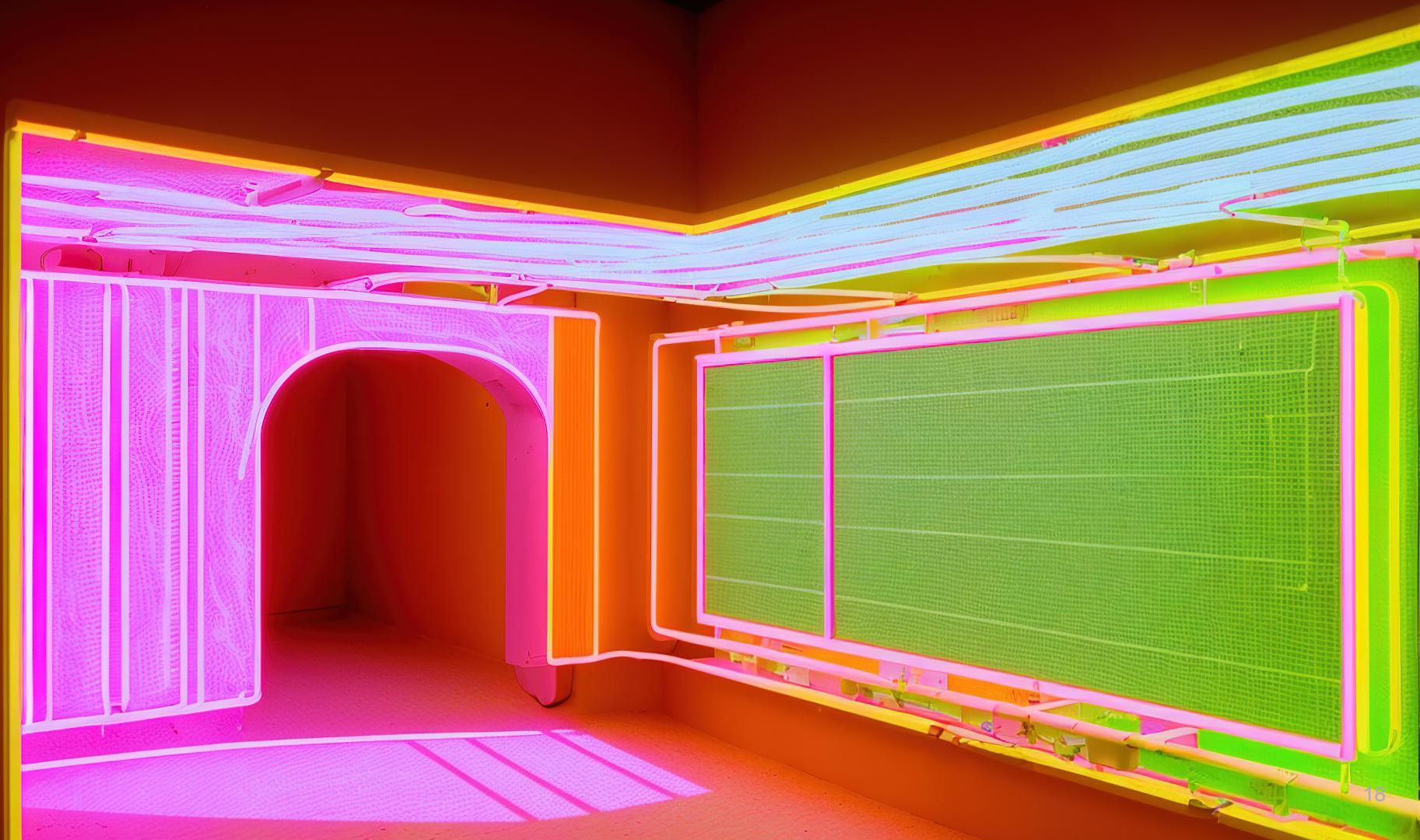


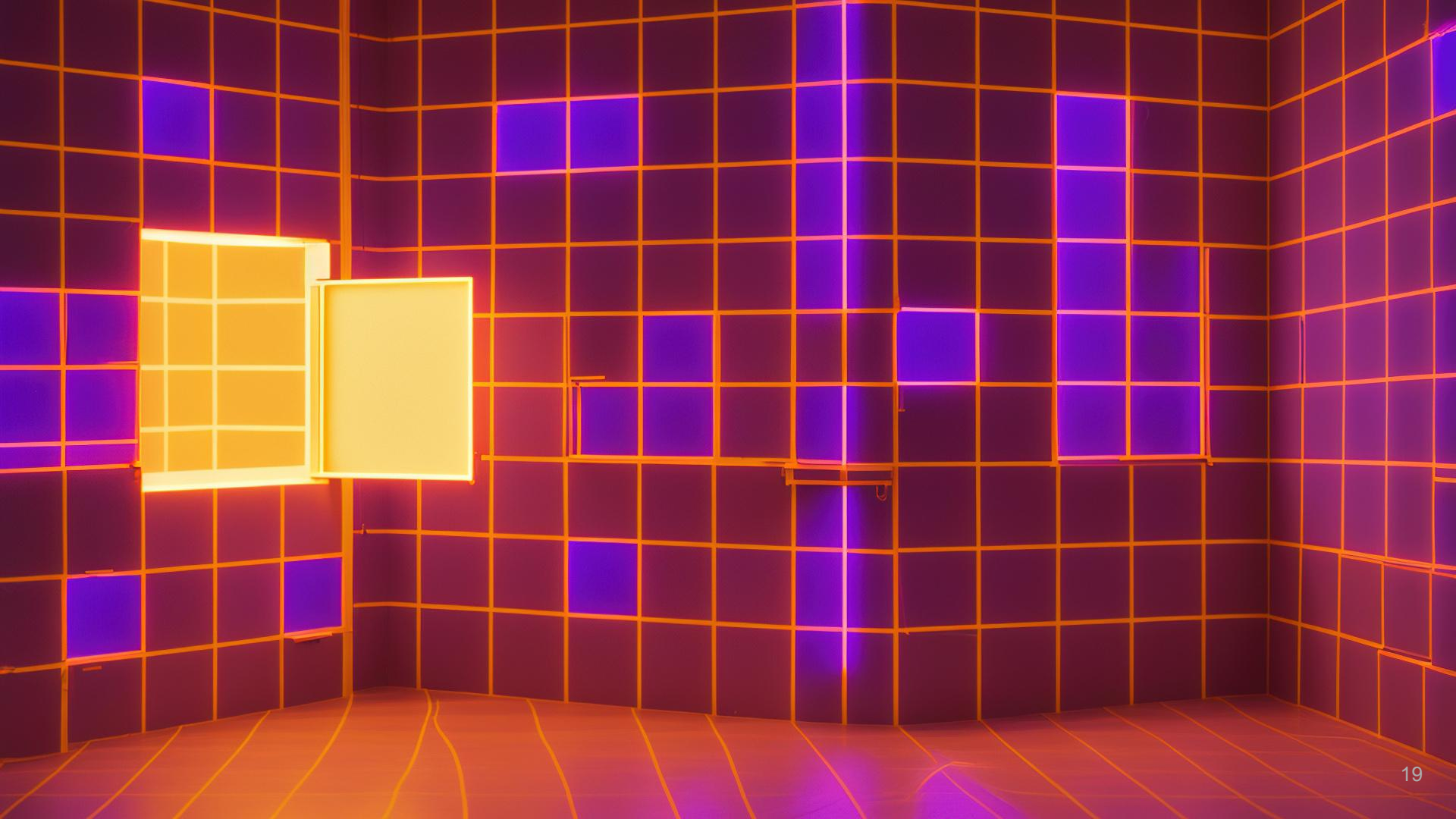










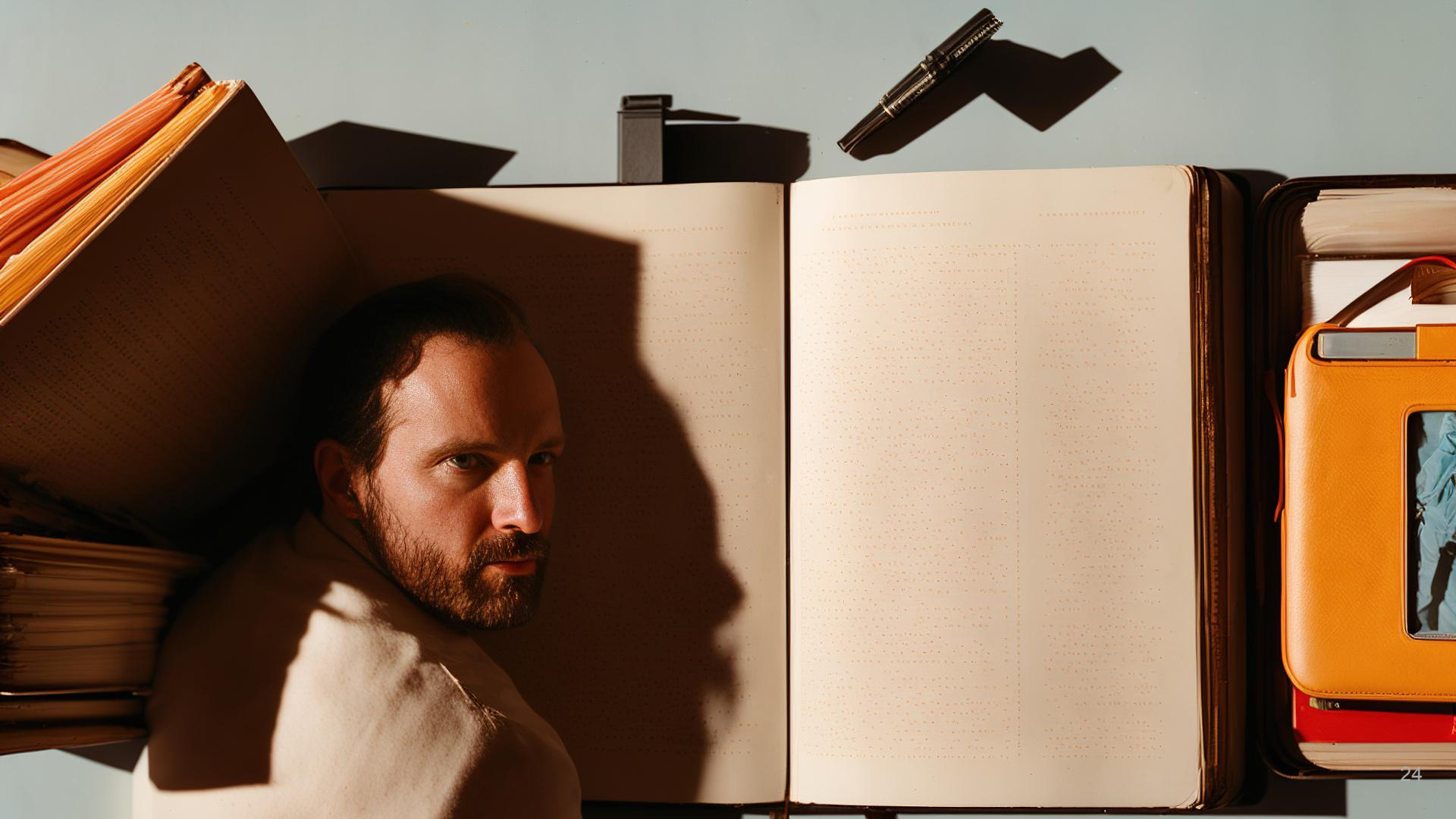


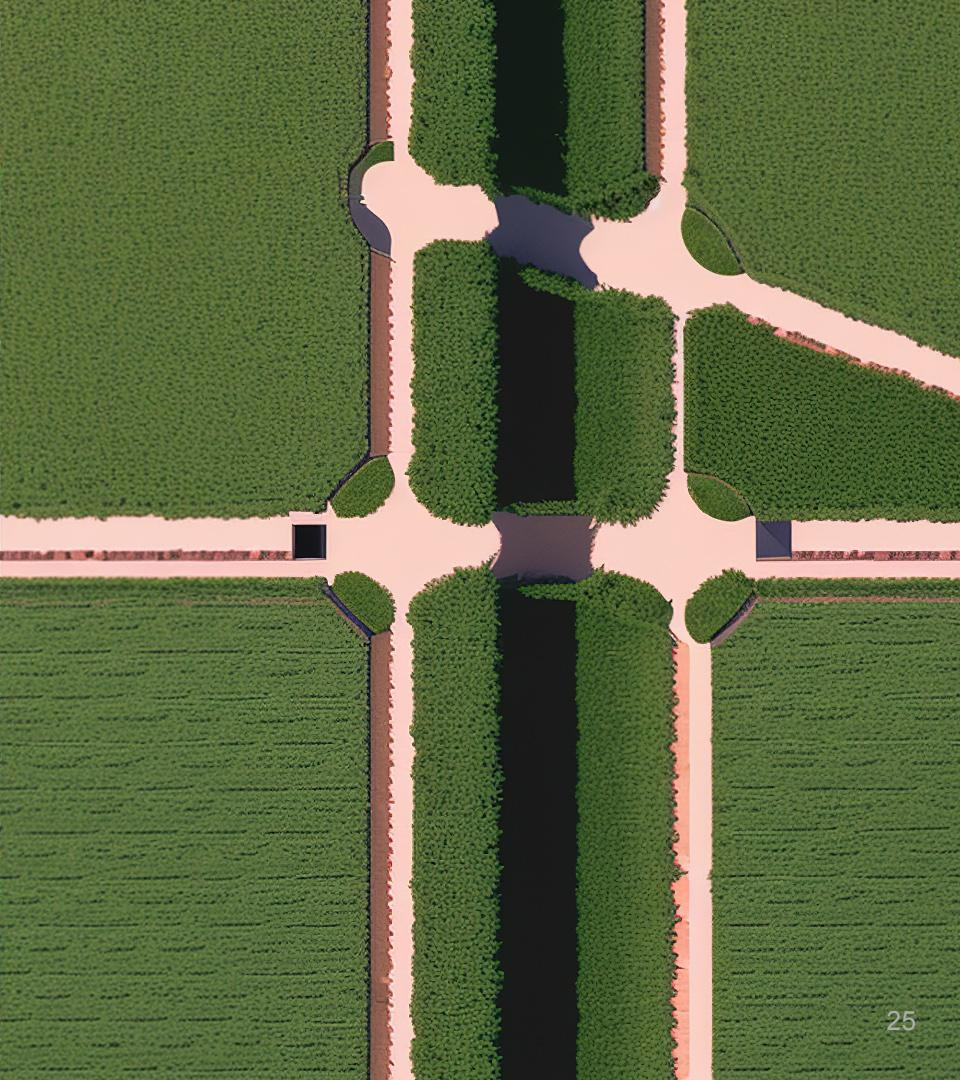
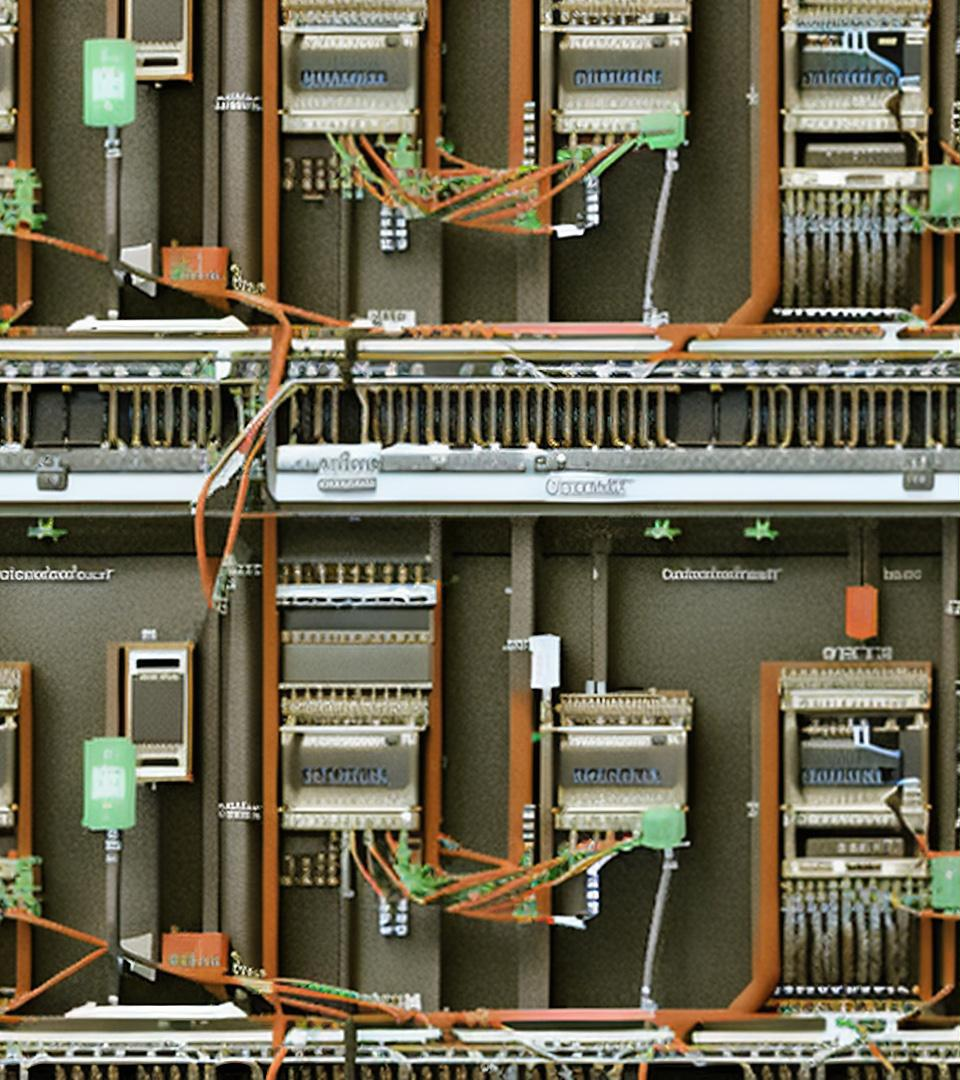


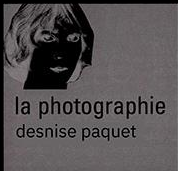












la photographie
desnise paquet

reflief des flux

■ Il faut oser le dire : en cette fin d'année 2009, Paris ressemble à un désert photographique. La photographie plasticienne semble ressasser les mêmes formes, thèmes, cadrages, fascination pour le numérique, depuis trop d'années maintenant ; l'approche documentaire marque le pas, mais à tout le moins peut-on espérer qu'elle est suffisamment vivante, encore, pour inventer de nouvelles écritures, de nouvelles poétiques. Quant au photojournalisme, il s'avoue définitivement coupé de ses modèles prestigieux et surtout déconnecté de l'actualité la plus vive, comme a pu le montrer la décisive importance des images circulant sur Twitter lors des manifestations de colère contre la réélection du sinistre président iranien. Certes, contre-argumenterai-je, il y a eu *Paris-Photo* et *Delpire & cie* à la MEP. Mais *Paris-Photo* est plus un espace marchand qu'un lieu de recherche, et la rétrospective consacrée à Robert Delpire – éditeur de livres, directeur artistique dans la publicité, commissaire d'expositions et producteur de films – vaut surtout pour sa dimension d'hommage historique.

Ailleurs, Michaël Kenna exposait de si parfaits paysages naturels en noir et blanc, aux tirages irréprochables, qu'ils suscitaient l'ennui ; Gilbert Garcin, ses saynètes humoristiques, certes légères et divertissantes, mais sans le génie d'un Jacques Tati ; et Claire Chevrier, un travail honorable – ni plus, mais ni moins non plus, sur lequel on voudrait s'attarder quelque peu. Évoquant les effets de la globalisation – ce qui n'est, en soi, guère original par les temps qui courent –, Claire Chevrier parcourt inlassablement des mégapoles telles que Bombay, Le Caire, Hong Kong, Lagos, Los Angeles, etc., chaque voyage étant pour elle l'occasion de s'interroger sur la manière dont l'homme investit



Adam Broomberg & Oliver Chanarin. « The Day of One Hundred Dead, June 8, 2008 ». 2008. Pièce unique et vidéo. 76,2 x 600 cm. (Court, galerie Karsten Greve Paris)

les espaces construits. Claire Chevrier propose trois typologies, qui ne convainquent pas entièrement : « Paysage-ville », « Espace-construction », « Croisement-ville » –, chaque typologie fonctionnant à la manière d'un zoom et correspondant à une distance d'approche allant de la vision paysagère à la structure urbaine. Terrains vagues, espaces indéterminés, aménagement de rues piétonnes, bâtiments manifestement construits sans la moindre pensée architecturale préalable : tout concourt à la consternation du regard, à l'éffarement devant la laideur inouïe de ce dans quoi, aux quatre coins du monde, il nous est donné, hélas, de vivre. La qualité de Chevrier réside en ce sens dans le refus de l'exotisme comme de la spectacularisation, mais sa faiblesse, peut-être, dans une trop grande « timidité », ou « modestie », comme l'on voudrait, de l'image. En ce sens, ses recherches

les plus pertinentes concernent sans doute les séquences dévolues à l'activité humaine, réalisées dans la ville industrielle de Romans, qui mettent en place une typologie des gestes, « fruit d'un rapport de force entre les corps et l'architecture ».

Incendie fantasmatique

Dans le cadre du jeune festival *Photo Levallois*, Xavier Zimmermann proposait une démarche plus intéressante dans la mesure où elle interrogeait le rapport de l'image photographique à son espace – en l'espèce un vaste salon de type Napoléon III, chargé d'histoire et lourdement ornementé – à travers deux séries photographiques et une vidéo, dont le dénominateur commun était le rapport que l'on entretient avec la nature.

Avec *Paysages ordinaires*, Zimmermann installe au sol, en cercle, sept grandes photographies de forêts,

prises à la chambre moyen format, qui isolent un premier plan net, détaché sur un fond flou et offrent un point de vue sur un environnement certes banal, mais où se détecte la main de l'homme, – un canal, l'alignement « civilisé » des arbres, etc. Plus récente, la série *Shadows* prolonge *Paysages en fuite*, ces photographies prises de nuit, grâce au seul éclairage des phares d'une voiture. Mais ici, le rapport de valeurs s'inverse, ce qui est éclairé devenant sombre, et inversement. Il en résulte des images en noir et blanc, comme abrasées, calcinées par quelque fantasmatique incendie, – sols ingrats de cailloux et de roches d'où s'élancent des troncs d'arbres amputés, dont la cime s'abîme dans l'aveuglante blancheur du ciel nocturne... Ici, nul humain, plus de vie possible, quelque chose comme l'Apocalypse. Ce rapport difficile à la nature se voit retravaillé avec une grande puis-











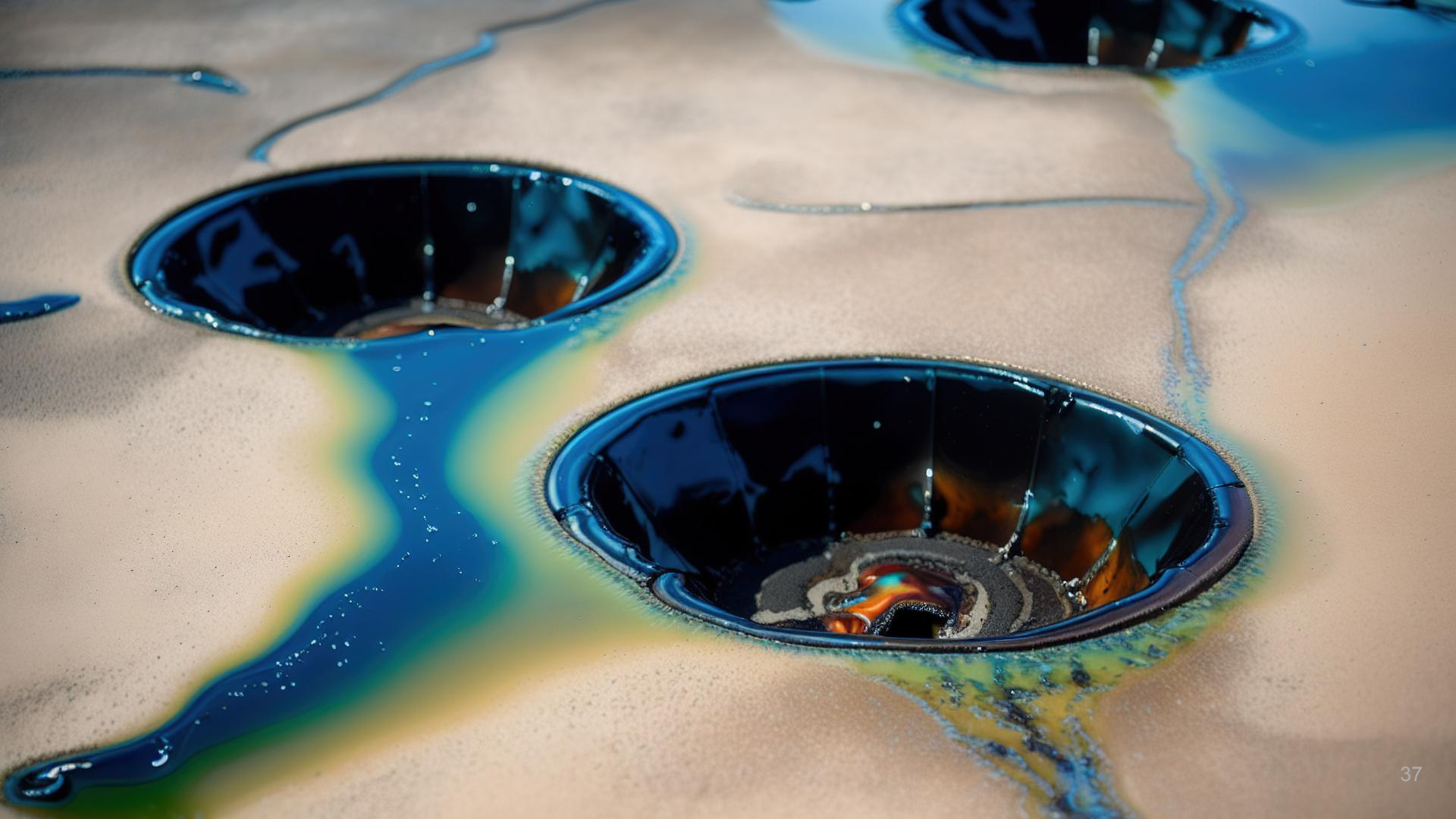
































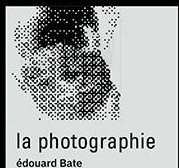












la photographie

édouard Bate

■ Faut-il rappeler le rôle des entreprises dans le façonnage de notre culture visuelle ? Aujourd'hui, ce sont Google, les points de vue et les images de Google Street View et de Google Earth. Hier, c'étaient des éditeurs photographiques et des imprimeurs qui changeaient notre appréhension du monde en diffusant massivement leurs produits. À sa mesure, le firmus LAPIE en faisait partie. Fondée en 1948, Les Applications Photographiques d'Industrie et d'Édition se spécialisaient dans la photographie aérienne. Cette dernière n'était alors pas une nouveauté, mais elle connut après-guerre un essor sans précédent qui s'explique par la mise à disposition de moyens – des avions de reconnaissance laissés en France par les Américains – et une forte demande pour ce type d'images à l'époque des Trente Glorieuses et du développement du tourisme de masse.

LAPIE était une entreprise, elle cherchait à rentabiliser ce qu'elle avait vu. C'est pourquoi on les retrouvait indifféremment dans un manuel scolaire de géographie, un ouvrage grand public comme *Au-dessus de la France* de Marc Vincent (1958), au recto d'une carte postale, seule, ou reprise avec d'autres dans une carte dite « multivues ». Largement diffusées, les cartes postales aériennes de LAPIE – du moins ses concurrents, dont Combiar (CIM) – introduisaient un nouveau rapport à l'espace, mais aussi, dans une certaine mesure, au temps. Leur valeur commerciale reposait, en effet, sur une double exigence : être suffisamment intemporelles pour être commercialisées le plus longtemps possible mais, surtout, offrir une représentation correspondant à la réalité du site au moment où la carte est mise en vente. L'image rendait ainsi compte des transformations rapides du territoire.

Le déclin de LAPIE ne se fit pourtant pas attendre. Il est dû à la saturation du marché, menace fréquente pour cette industrie instable qui avait connu, en 1905-06, un premier « krach de la carte postale ». LAPIE cessa son activité en 1965, son fonds fut acheté en 1972 par les Archives nationales où il est aujourd'hui

mis en valeur par la récente Mission photographie (1). Sandrine Bula et Marie-Ève Bouillon, qui la composent, lui consacrent une vitrine sur le site parisien de l'hôtel de Soubise.

Il est peu dit qu'elle travailla avec les parchemins et les sceaux qui l'entourent. Elle comprend les différents types d'objets qui constituent le fonds : des matrices de production aux produits éditoriaux en passant par les catalogues des représentants et de beaux tirages couleur d'époque. Elle insiste sur la coloration spécifique des cartes postales par l'application de couleurs artificielles, au pochoir et en offset, sur des cartes noir et blanc. Les aplats colorés coïncident souvent mal avec le motif. La gamme est restreinte mais les couleurs sont vives. Elles témoignent de l'idéalisation du paysage et du souvenir de vacances dont ces cartes postales sont porteuses. Elles suggèrent aussi un travail d'interprétation. Trois cartes postales du Mont-Saint-Michel, issues de la même matrice, donnent ainsi une image assez différente, tantôt lumineuse, tantôt mystérieuse, du site touristique. On chercherait pourtant vainement l'expression d'un style, tant ces vues aériennes sont conventionnelles. Le sujet est centré et contextualisé, l'horizon présent – sauf quand la carte pointe un bâtiment spécifique –, le ciel dégagé et les ombres peu marquées. Aucun opérateur ne se distingue et les différences semblent insensibles d'une entreprise à l'autre.

LES SIGNES DE L'UTOPIE

Cette homogénéité a sans doute servi Mathieu Pernot qui, à l'invitation des Archives nationales, s'est saisi de ce fonds. À Pierrefitte, son travail sur la matière même de l'archive est composé de 405 cartes postales agencées selon le principe du « doricca castra », ou « marabout bout de ficelle », appliqué à l'image. Ce n'est ici pas la dernière syllabe d'un mot qui devient la première du suivant, mais l'élément d'une carte qui se prolonge dans la carte voisine, créant ainsi une continuité visuelle. Il peut s'agir de littoraux, de montagnes, de fleuves, de villages et de routes, ou de tout autre détail. Mathieu Pernot, qui a déjà travaillé à

plusieurs reprises avec des cartes postales, s'est glissé dans le fonds pour en montrer la diversité, mais aussi les manques, souvent inexplicables, comme Paris, la Corse ou les Dômes-Tom, qu'évoquaient les zones blanches de sa « carte ». La couverture du territoire ayant sinon été quasi systématique, le fonds LAPIE documente précisément la France métropolitaine des années 1950-60. Il rend aussi compte, par les choix éditoriaux, de l'image qu'on s'en faisait ou qu'on voulait en diffuser. Il révèle un imaginaire de la modernité et du progrès qui insiste sur la Reconstruction, les nouvelles formes de l'habitat – grands ensembles, lotissements pavillonnaires –, les infrastructures de transport comme l'autoroute, les nouveaux lieux de loisir et d'éducation, les usines... Le fonds montre tous les signes d'une utopie qui s'est, depuis lors, largement retournée. Mais il ne néglige pas pour autant les sites patrimoniaux ou naturels et la pittoresque des petits villages. En parvenant à télescoper une barre HLM et un château Renaissance, Mathieu Pernot les fait coexister comme ils coexistent dans la réalité. Il ne donne toute sa complexité au territoire sinon fragmenté par sa mise en carte postale. Documentaires, les raccourcis qu'il propose sont aussi ludiques, quand il juxtapose une série de ronds-points – autre signature de l'époque – qui conduisent à un cinétière, ou contemplatifs, quand il joue des différents bleus de la mer pour offrir une variation chromatique des plus abstraites.

Dans la cour de l'hôtel de Soubise, Mathieu Pernot a appliqué le principe inverse – nommé logiquement « straca carido ». Il a repris deux cartes postales de bord de mer qu'il a, cette fois, fractionnées et agrandies. On y voit des silhouettes tournées vers l'avion qu'elles saluent parfois. Pour sûr, ces témoins des Trente Glorieuses nous adressent leurs meilleurs souvenirs. ■

(1) « En avion au-dessus de... » Dialogue entre Mathieu Pernot et le fonds LAPIE. Archives nationales, Paris et Pierrefitte-sur-Seine, 4 avril - 19 septembre 2017. Livre à paraître cet été chez Filigranes.



Surely we all know about the role of business in shaping our visual culture. Today, it's the turn of Google Street View and Google Earth. Yesterday, it was photographer-publishers and printers who changed our vision of the world by the mass dissemination of their images. In its own modest way, LAPIE was one agent of this process. Founded in 1948, Les Applications Photographiques d'Industrie et d'Édition specialized in aerial photography. This was not a novelty at the time, but it enjoyed unprecedented growth after the war because of the new resources (reconnaissance planes left in France by the Americans) and the strong demand for this kind of image in the Trentes Glorieuses, the three decades of postwar prosperity, which saw the development of mass tourism.

LAPIE being a business, it naturally sought to make money from its photos. That is why they were as likely to be published in a school geography textbook, a popular book like *Au-dessus de la France* by Marc Vincent (1958), on the recto of a postcard, alone, or among others in a so-called "multiview" card. Widely distributed, LAPIE's aerial views, or those of their rivals, including Combiar, introduced a new relation to space, but also, to a certain extent, to time. Their commercial value rested, in effect, on a double requirement: being sufficiently timeless to be commercially viable for as long as possible but, above all, offering a representation corresponding to a reality of the site at the moment when the postcard was put on sale. These images thus reflected the rapid transformation of the territory.

The decline of LAPIE was not long in coming, however. This was due to the saturation of the market, a frequent threat of this unstable industry that had seen its first "postcard crash" in 1905-06. LAPIE closed down in 1965 and its stock was purchased in 1972 by the Archives Nationales, where it is now being valorized by the recent Mission Photographie,(1) for which San-









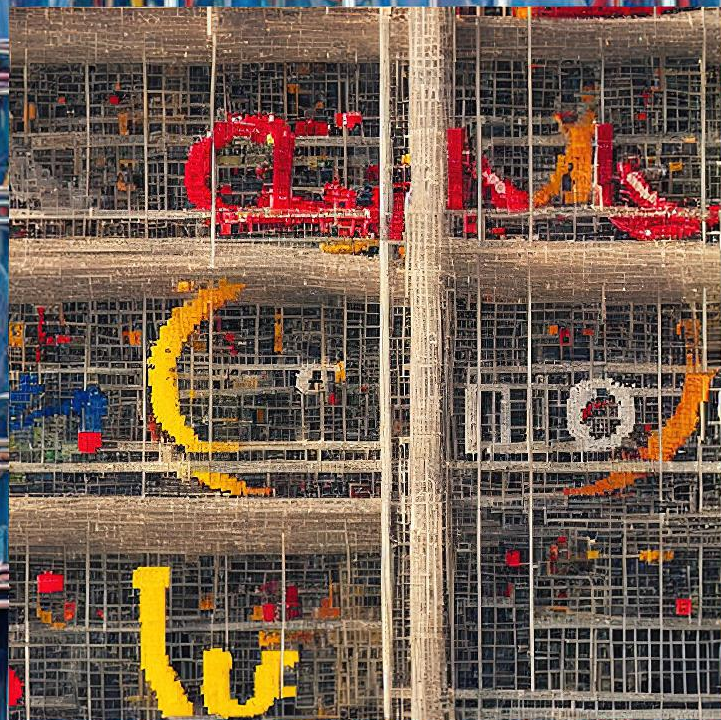






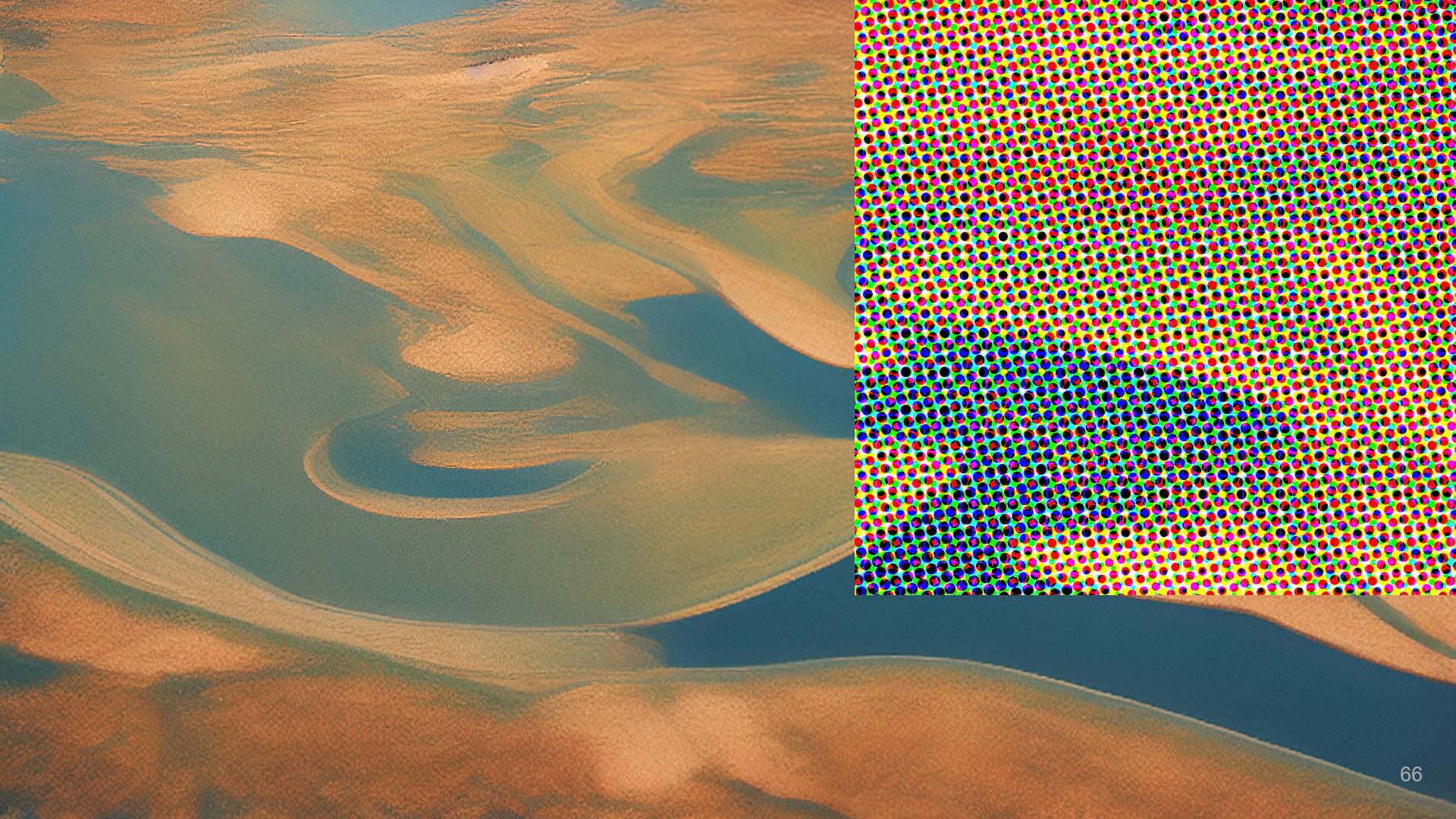
























IMAGES
auriane canu

■ « Cette image était dépourvue de sens et c'est précisément ce vide qui la rendait fascinante. » L'image en question est une photographie de Bernie Sanders, assis à l'écart sur une chaise, jambes et bras croisés, ermitoufflé dans un manteau, mains moufflées, visage masqué – Covid-19 oblige. Nous sommes le jour de l'investiture présidentielle de Joe Biden aux États-Unis. À l'origine, apportant peu d'informations, cette photographie n'avait rien d'exceptionnel : « Il ne faisait rien d'autre que d'être Bernie Sanders. » Son destin en tant que mémé, la sera : avec « son impassibilité [...] énigmatique [prêtant] à toutes les interprétations », *Bernie Mittens* a été populaire au point « d'entrer dans la bibliothèque des classiques ». C'est à ce classique des mémés et de nombreux autres que François Jost consacre son dernier ouvrage, *Est-ce que tu mèmes ? De la parodie à la pandémie numérique* (CNRS Éditions, 230 p., 22 euros). Habitué des sujets de recherche qui semblent ne pas en être, de la télé-réalité aux séries américaines, le sémiologue spécialiste de l'image et des médias s'est plongé dans l'univers de ces objets de la culture numérique, à tort aussi peu considérés que les émoticônes.

NOUVEAU LANGAGE

Les mémés numériques pourrissent sur les réseaux sociaux. Phénomène du web 2.0 et sa démultiplication des interactions, ils appartiennent à ces « images conversationnelles » qu'André Gunthert (1) décrit comme la « deuxième révolution de l'image numérique ». « Faciles à copier ou à manipuler », les photographies se sont fluidifiées. Autrefois, on jouait de cartes postales. Aujourd'hui, entre smartphones et échanges en ligne, ces photographies « connectées » deviennent selon Gunthert un « nouveau langage ». Jost définit plus précisément les mémés comme des images, fixes ou animées, créées à partir d'autres, plus ou moins transformées, et circulant sur internet. Il insiste sur cette « recontextualisation qui va construire du sens », détournant celui du fichier de départ,

LA FIN DE L'IMAGE



souvent par adjonction d'image et/ou de texte. Ainsi, Bernie Sanders se transforme en mémé lorsqu'extrait de son décor il s'invite, ici, sur le célèbre trône de fer de la série *Game of Thrones*, là, entre l'ayatollah Ali Khamenei et le pape François, ou encore, après avoir assez circulé pour qu'une simple posture et des mouffes suffisent à l'identifier, combiné à la tête de l'impassible ministre des Solidarités et de la Santé Olivier Veran en train de se faire vacciner.

PIED DE NEZ

Contrairement aux émoticônes et à la plupart des « images conversationnelles », les mémés ne se limitent donc pas aux interactions entre internautes. Si l'« encyclopédie » des *reaction mèmes* ressemble aux émoticônes – un John Travolta pour exprimer la confusion ou un Barack Obama pour l'étonnement –, d'autres, auto-nomes, sont des « messages en soi ». Ils peuvent se contenter d'être drôles. À titre d'exemple, *Crasher Souple*, un écureuil qui a d'abord fait irruption dans une photographie de vacances prise par un couple de Canadiens en 2009. Décliné en mémé, il se retrouve au premier plan de la *Cène* de Léonard de Vinci : « parodie d'un type de mémés, le *photobomb* (to bomb = foirer), qui désigne tous les cas où un sujet s'est interposé » dans une photographie. Mais les mémés peuvent également être de véritables commentaires de l'actualité. En témoignent ceux auxquels la pandémie de Covid-19 a donné lieu. En France, l'un d'eux a ainsi superposé une photographie de soldats datée 1940, en dessous, un homme avachi dans un canapé, carton de pizza posé sur le ventre, et en haut ces mots extraits d'un discours du président Emmanuel Macron : « Nous sommes en guerre. » Être un héros n'est pas toujours facile, et « sous la plaisanterie, rôde l'angoisse de la mort ».

De haut en bas from top:
Bernie Mittens dans *in Game of Thrones*. (© Geraud Nimlo).
Dansant *dancing Gangnam*
Style avec *with Psy*, Olivier Veran en as *Bernie Mittens*

« Vecteur d'information » pour Jost, ces mémés s'avèrent une « manière de s'insérer dans le débat public sans y avoir été invité », jusqu'à parfois, joliment de nez, être repris dans les médias. Certains de ces commentaires visuels de l'actualité vont jusqu'à y jouer un rôle. Militants, des mémés se sont érigés en « arme de guerre » contre le régime en place à Cuba et ont contribué à la mobilisation massive de juillet 2021. Tenant cette fois des *fake news*, une campagne de mémés s'est attaquée à Joe Biden aux États-Unis – trop âgé, voire pédophile – en détournant des photographies. La démocratisation peut être à double tranchant. Elle est aussi ambivalente lorsqu'il est question de *mème elitism*. Avec un goût des références implicites de plus en plus complexes au fil des « variantes », la signification d'un mémé est amenée à s'opacifier. En effet, ce fabricant de communautés plus ou moins fermées « circule seul, sans explication, et trace d'emblée une frontière entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas ». Beaucoup nécessitent de connaître cet univers. Mais

peut-être pourrait-on également voir l'opportunité d'une éducation à l'image, indispensable aujourd'hui, le mémé existant justement en (re)pensant les images utilisées. Nombreux sont les préjugés pesant sur ces mémés qui ne seraient que de simples jeux éphémères et creux, et... dépourvus d'auteur. Si les images en ligne paraissent en libre service, si le succès d'un mémé dépend de sa viralité – relayé, transformé, re-relayé, re-transformé – on les doit cependant à des méméurs, qui ont leurs amateurs. Le site Knowyourmème les référence scrupuleusement. Les *neurthis*, chineux de mémés, les collectionnent précieusement hiérarchisés : « original », « volé » et *template* (même populaire devenu modèle officiel à interpréter). Ultime revanche, certains amateurs se font même acheteurs grâce aux NFT (*non-fungible token*), système numérique de signature pour le mêmeur et titre de propriété pour l'acquéreur qui n'empêche pas l'objet de circuler. Désormais entrés dans l'histoire nu-







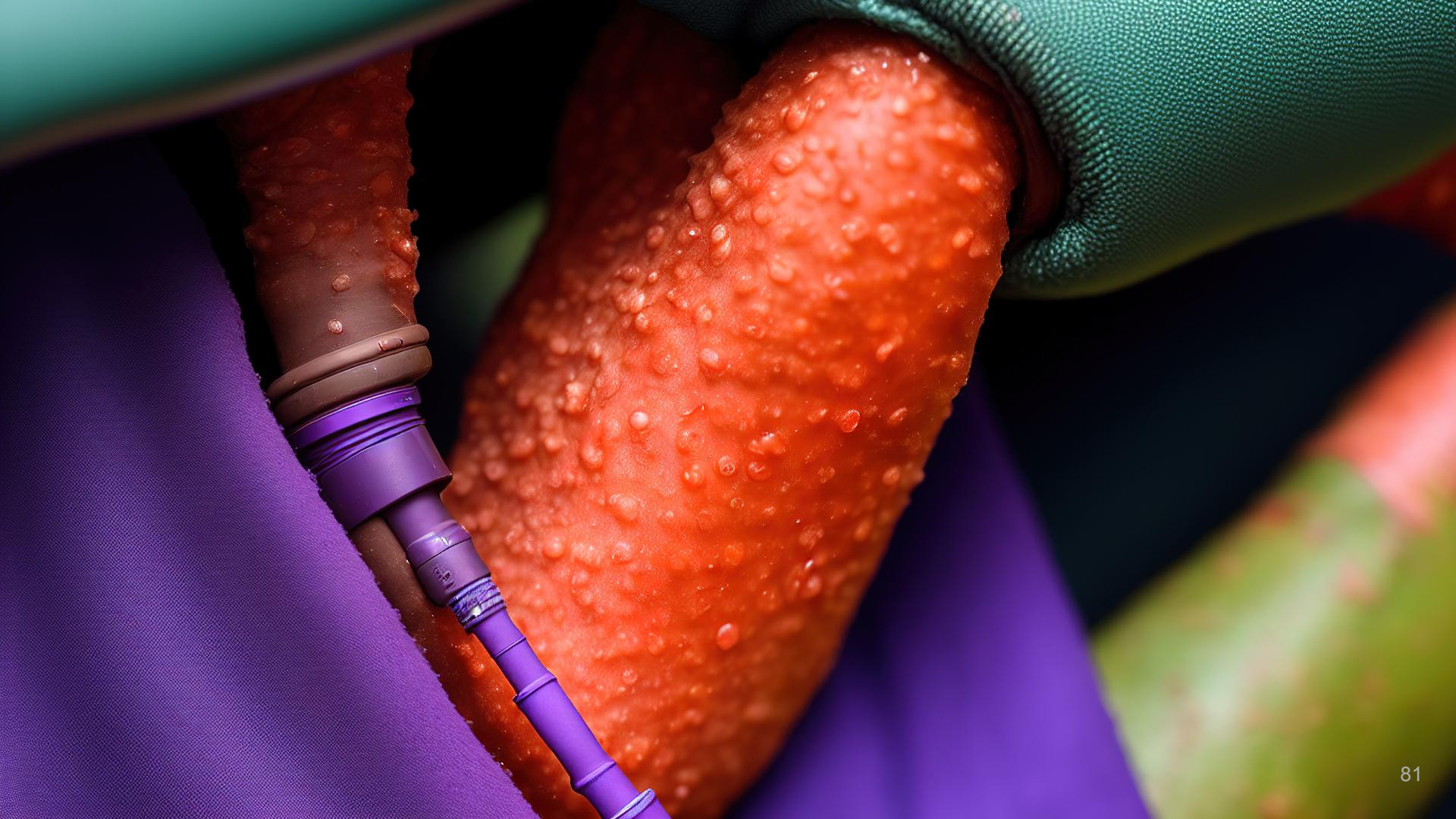
















Régis Durand, « *Fictions* », n°125, mai 1988

Dominique Baqué, « *Creux de vague* », n°364, février 2010

Étienne Hatt, « *Bons baisers de France* », n°445, juin 2017

Aurélie Cavanna, « *Qui même me suive* », n°502, septembre 2022

Stable Diffusion 1.5 & GPT-3