

# Pierre Joseph

Entretien avec Aude Launay

Pierre Joseph,  
«*Hypernormandie*», 23 janvier  
- 26 mars 2016, La Galerie,  
Noisy-le-Sec (F)

Il y a de cela six ans, un macaque femelle hilare faisait la une de nombreux titres de la presse internationale. La photo, par son cadrage rapproché, ressemblant plus à un portrait que les images animalières auxquelles nous pouvons être accoutumés, avait ceci d'exceptionnel d'être non pas un portrait mais un autoportrait. Ce «selfie de singe», ainsi qu'il fut rapidement et unanimement dénommé, eut, outre sa qualité visuelle indéniable — modèle souriant, cadrage incliné et mise au point centrée sur la face du sujet —, l'intérêt d'ouvrir une polémique sur l'épineuse question du droit d'auteur animal, tranchée fin janvier dernier<sup>1</sup> par la justice américaine qui refuse de considérer les animaux comme des auteurs.

D'aucuns argueront sans doute que l'on ne peut être l'auteur de quelque œuvre lorsque l'on ignore ce qu'est une «œuvre», relançant ainsi des débats ancestraux touchant entre autres aux arts premiers, à l'art préhistorique ou même à l'art religieux, en résumé, concernant des productions réalisées hors d'un contexte «de prise en compte artistique». Ce que le photographe humain de l'histoire, en l'occurrence le possesseur de l'appareil qui est arrivé entre les mains de l'animal, clame, c'est qu'il devrait avoir les droits de ces images car c'est lui-même, par ses actions, qui les a facilitées. Pour lors, elles sont toujours dans le domaine public car selon le US Copyright Office, «des œuvres produites par la nature, des animaux ou des végétaux» ne peuvent se voir accorder de copyright<sup>2</sup>.

De végétaux, il est question avec la récente exposition de Pierre Joseph à La Galerie de Noisy-le-Sec, mais ceux-ci sont bien à leur place définie dans la photographie, loin de prétendre à quelque auteurité sur la chose. Des images en série presque plus qu'une série d'images, c'est ce qui vient à l'esprit de celui qui s'aventure en Hypernormandie, ainsi que l'artiste a nommé ces linéaires de photographies simplement apposées aux murs, avec une légèreté qui en souligne le caractère provisoire, si ce n'est dérisoire. Deux champs de blé distincts ont fait l'objet d'un mitraillage méticuleux. Au cœur de cette foisonnance du motif se détache parfois un détail minime qui vient contredire l'œil qui n'aurait souhaité y voir que répétition: la flamboyance d'un coquelicot, quelques épis plus bruns, peut-être déjà secs, le vert de tiges éparses.

La variété de blé fait la variation, marque la transition entre *champ de blé 1* et *champ de blé 2*. Mais l'impression la plus tenace reste celle d'un scroll dans l'espace, d'une exposition adaptative à l'espace de monstration, d'une bibliothèque de fonds d'écran. Certainement pas très éloignée de ce qu'a cherché à produire celui qui a, il y a quelque quinze ans de cela, participé à la mise en vie d'Ann Lee<sup>3</sup> et, dix ans auparavant, conçu les «personnages à réactiver<sup>4</sup>».

Face à cet «objet ouvert», tel qu'il qualifie cette nouvelle série de *Photographies sans fin*, nous avons discuté avec Pierre Joseph de l'utilisation intensive du mode automatique, de l'impossible machinisation de soi, de l'échec d'un art totalement délégué à la technique, d'une série d'image qui n'a pas vraiment de sens, d'une exposition qui, bien que constituée d'images qui habituellement peuplent nos disques durs, n'aurait pu avoir lieu uniquement sur Instagram et du fait qu'il n'y aucun héroïsme à appuyer sur le déclencheur en rafale.

**«Hypernormandie» se compose de deux pièces (*champ de blé 1* et *champ de blé 2*) participant d'une même série intitulée *Photographies sans fin*. Qu'entendez-vous par cette appellation ?**

Ce que je présente dans cette exposition, c'est toujours à peu près la même image, seulement ce n'est jamais la même: c'est un point de vue du champ à chaque fois différent.

L'idée, ici, est de soustraire du sens à la photographie, de se dégager de la question d'un cadrage idéal, d'une belle image, pour qu'à force d'en saisir le motif, il devienne de plus en plus abstrait. C'est aussi essayer de m'extraire en tant qu'auteur, d'évacuer en partie certaines questions esthétiques: ces images sont réalisées de manière relativement automatique. C'est, enfin, essayer de me rapprocher de quelque chose d'automatique au sens où je ne vais pas utiliser tous les moyens possibles pour faire une image type de paysage où tout serait cadré, mesuré... J'essaie de me mécaniser moi-même (dans ma prise de vue). Je recherche une forme de dépossession.

**Ces images sont donc toutes prises à la même heure, le même jour ? Ce n'est pas un procédé à la Monet ?**

Elles sont prises dans un même laps de temps, en une dizaine minutes.

Monet utilise du temps pour recréer l'instant, dans l'idée de capter l'instant, de le synthétiser

<sup>1</sup> À ce jour, il reste à la PETA la possibilité de déposer une nouvelle plainte amendée.

<sup>2</sup> <http://copyright.gov/comp3/>

<sup>3</sup> En 1999, Philippe Parreno et Pierre Huyghe achètent le personnage d'Ann Lee (caractère manga en deux dimensions) à une société japonaise qui fournit aux éditeurs de l'industrie du manga le dessin des personnages ainsi que leur profil psychologique, du héros au simple figurant destiné à disparaître au bout de quelques pages. Choisie sur catalogue comme une marchandise, Ann Lee, femme-enfant, est rachetée, libérée de l'industrie culturelle et réinvestie par le champ artistique.

Source: <http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection-artistes-parreno-FRAC.html>  
Elle resurgit d'ailleurs actuellement dans l'exposition «Images» au Fridericianum de Kassel chroniquée en page 70 de ce numéro.

<sup>4</sup> Selon la définition qui en est donnée par Pierre Joseph en 1991: «Un personnage à réactiver se joue en deux temps: il est d'abord présenté en chair et en os durant le vernissage de l'exposition pour laquelle il a été imaginé. C'est un acteur qui joue un rôle minimal, en boucle. Il ne parle pas. Le lendemain, une photographie le remplace, il devient alors un personnage "à réactiver". L'acquéreur de cette photographie (et donc du personnage) peut alors renouveler cette performance à sa guise en respectant quelques règles.»



**Pierre Joseph**  
**Photographies sans fin:**  
**champ de blé 1 et 2, 2016.**  
 Tirages lambda sur papier  
 argentique, plus ou moins 9 et 12  
 photographies, 80 × 120 cm.  
 Courtesy galerie Air de Paris  
 Production La Galerie,  
 centre d'art contemporain,  
 Noisy-le-Sec.  
 Photo: Pierre Antoine.

dans l'atelier. Ici, il n'y a en fait presque plus d'instant, parce que l'instant est répété, il dure. Sur dix minutes, il va y avoir à peu près toujours la même chose, la même lumière, un instant égale un autre égale un autre égale un autre...

Mais les deux séries sont réalisées chacune un jour différent, avec un champ différent et une variété de blé différente.

**La série pourrait donc être beaucoup plus importante, là elle se conforme à l'espace ?**

C'est cela. Elle s'y adapte. Dans *champ de blé 1* il y a neuf images mais j'en ai, je crois, une vingtaine qui pourraient la compléter. C'est pour cela que je mentionne «plus ou moins» dans le nombre d'images (le cartel précise: *Photographies sans fin: champ de blé 1 et 2, 2016*. Plus ou moins 9 et 12 photographies). Il y a cette indécision, la série n'est pas fixée, elle comporte une sorte de jeu, de latitude.

Lors de ma dernière exposition à la galerie Air de Paris<sup>5</sup>, j'avais présenté une série de photos d'une forêt pour essayer de voir jusqu'à quel point il pouvait n'y avoir personne dans l'image ni personne à décider de la prise de vue.

**Qu'en est-il du format des tirages (80 × 120 cm) ? L'avez-vous choisi parce que c'est un standard ou est-il plus particulièrement référencé ?**

Le format est un mode d'adaptation à l'espace et à la technologie. Il découle des caractéristiques techniques de l'image et de ses possibilités d'agrandissement. Il s'agit de ne pas aller trop au-delà de la capacité du capteur de l'appareil à rendre les détails (j'utilise un reflex au format 24×36 avec une bonne définition, un Nikon D800). Ce n'est donc pas franchement un choix. Le choix est davantage dans la quantité d'images et son rapport à l'espace...

Je ne voulais pas trop m'éloigner non plus de la fonction de la planche contact qui est un tirage réalisé pour choisir une image au milieu de toutes ses variantes et, comme ici il n'y pas vraiment de choix, l'accrochage renvoie un peu à ce type de surface et de mise en page. On a laissé un espace, au départ, entre le début du mur et la première image qui est toujours identique, ce qui fait que ça tombe comme ça tombe après. Cela évoque les marges que l'on retrouve avec une imprimante de bureau, il y a toujours une marge qui revient et peu importent les images, la marge est la même. C'est la normativité que l'on retrouve dans Google Images ou d'autres choses comme ça. Je n'allais pas encadrer une série sur chaque mur pour que ce soit centré, équilibré, je préfère que cela renvoie à un système de visualisation de l'image lié à différents logiciels de mise en forme.

**Et le choix des champs ? Sont-ils en culture bio, OGM ? Cela a-t-il une importance ?**

Pas vraiment, même si l'on peut évidemment se poser la question de l'actualité. Par contre, le fait d'avoir l'épi qui se répète, le fait de répéter l'image, et le fait que l'on sache que cette nature est mécanisée permet de faire l'analogie avec l'agriculture: c'est une moisson de l'image. Le champ opère davantage comme un bruit de fond tout en permettant d'évoquer à la fois ces interrogations et inquiétudes contemporaines quant à la nature organisée par l'homme, systématisée, et l'histoire de l'art.

**Pourquoi la Normandie et pas la Beauce, par exemple ?**

Cela pourrait être la Beauce, la Russie, cela pourrait être n'importe où, partout. Dans ce sens là, la localisation ne veut rien dire.

<sup>5</sup> Pierre Joseph, «Maintenant», galerie Air de Paris, Paris, du 24 janvier au 8 mars 2014.

### **Mais c'était important que cela soit dans le titre...**

Oui. Parce que renvoyer à quelque chose de local qui serait maintenant global, c'est important. Si on était dès le départ dans le général, cela m'intéresserait moins.

En même temps, on parlait de Monet tout à l'heure, la Normandie, c'est aussi Duchamp. Cette indécision ou indécidabilité que j'évoquais aussi, est peut-être en rapport avec les ciels changeants de là-bas... Dans le titre de ma monographie, *Oui, non, peut-être*, il y a là aussi quelque chose de très normand, dans cette sorte de binarité contrariée, ce n'est pas oui, ce n'est pas non, ce n'est pas zéro, ce n'est pas un: il y a un troisième terme, une variable que l'on retrouve chez Duchamp et chez Monet.

### **Ce qu'il y a, c'est que dans l'imaginaire, ou tout au moins dans le mien, la Normandie a plus tendance à évoquer de jolis paysages touristiques, la verdure humide, le bocage... Disons que si cela avait été «Hyperbeauce» ça aurait été plus évident.**

Je suis parti de mon expérience personnelle: je suis né à Caen et, enfant, je regardais la plaine et, à la même époque, je voyais les premiers hypermarchés se mettre en place dans ce type de paysage, dans ces grands grands champs. Mais, en effet, ce n'est réellement pas spécifique à la Normandie. J'ai simplement souhaité rester proche de l'expérience, de quelque chose de plus autobiographique; je n'ai pas été chercher la Beauce même si je sais qu'avec, on pourrait avoir exactement la même image.

### **Je pense un peu à Michel Houellebecq dans ce rapport titre / image. Plus précisément à son exposition de photos qui avait eu lieu à Paris<sup>6</sup> et qui traitait notamment du déclin de l'image d'Épinal de la France, avec, je me souviens, une vue d'un supermarché un peu glauque au pied d'une falaise, engoncé entre un village décrépi et l'immensité des champs...**

Je préfère l'idée de vider l'image de son sens. Ici l'hypermarché n'est pas dans l'image.

### **Même si automatiquement on y pense, on pense aux kilos de farine, de pain produits en quantités astronomiques... Ce qui nous ramène en effet aux quantités astronomiques de photos numériques produites quotidiennement, on en revient à la dimension de la planche contact, à des tirages à valeur transitoire...**

C'est fait de cette façon là, oui. Je me donne les réglages une fois pour toutes, la prise de vue est automatique, puis c'est imprimé via Picto Online et, a priori, il n'y a pas un œil exercé qui tire chaque image, c'est la machine qui gère cela et ça sort comme ça sort.

### **La forme de présentation en simple tirages sur papier, maintenus au mur avec des aimants, redouble cette impression...**

J'avais dans l'idée d'essayer de voir à quoi pouvait mener cette profusion d'images, à part remplir

les disques durs. Quelle est la force de ce type d'image. Là où l'on ferait une seule image et où l'on en choisirait une, de voir ce que cela ferait si on les mettait toutes. De voir ce que cette technologie permet. Il est de plus en plus aisé de faire une bonne image selon les canons de la photographie, on peut multiplier le nombre de prises de vue, retoucher... Avec l'argentique, il y a quand même une prouesse dans la production de la bonne image, ce n'est pas évident d'appuyer une seule fois et de saisir la bonne chose. Avec les six images / seconde, avec les outils de postproduction, la question de cette «bonne» image se pose beaucoup moins. La série de la forêt qui multipliait les points de vue, c'était aussi une manière de se perdre dans cette image, dans cette possibilité de multiplier. Si on a x fois la même image ou presque la même image, est-ce plus intéressant?

### **Pourquoi n'est-ce pas toujours la même image alors ?**

Parce que dans ce cas ce serait «une» image, comme si on l'avait choisie, et simplement multipliée. Le choix que je fais c'est de faire quinze fois des champs de blé et de voir que cette série ne marche pas, que celle-là non plus...

### **Il s'agit donc d'un choix visuel classique de couleur, de lumière...**

**Vous parlez de vous «mécaniser vous-même» mais, finalement, avec la question des séries qui sont réussies ou non et donc du choix que vous devez opérer à ce moment-là entre les différentes séries d'images que vous avez produites, est-ce que cela ne revient pas à avouer qu'une machinisation totale est impossible ?**

**Ces photographies sans fin ne sont-elles pas, en ce sens, le constat de l'échec d'un art entièrement délégué à la technique ?**

Oui c'est sûr. Je sais aussi que les œuvres graphiques qui ont été uniquement générées par des ordinateurs donnent des résultats décevants. C'est quand on tend vers ce modèle, ici la machine, mais que l'on n'y arrive pas complètement, qu'il se passe quelque chose.

Si une peinture impressionniste tente de capter et de décomposer la lumière, comme la photo le fait par nature, ce n'est pas un résultat photographique — même si Monet voulait capter l'instant — c'est une tentative.

Je me demande donc ce que peut produire comme sensation ou comme impression la nouveauté numérique: que nous apporte-t-elle de différent de l'argentique à part faire (trop) bien ce que l'argentique a déjà fait? L'argentique voulait, par exemple, capter le bon moment, l'instant parfait, ce qui nécessite un bon œil: le numérique le sert sur un plateau grâce aux prises de vue sans fin et à son nombre d'images par seconde. L'image devient aussi bête qu'un dessin de cube généré par ordinateur. Ça en devient trop facile. Il manque un «peut-être» qui n'est pas dans la machine qui fonctionne par oui ou non, 0 ou 1.

<sup>6</sup> Michel Houellebecq, «Before Landing», pavillon Carré de Baudoin, Paris, du 12 novembre 2014 au 31 janvier 2015.

# Pierre Joseph

*In conversation with Aude Launay*

**Pierre Joseph,**  
**"Hypernormandie",**  
**23 January - 26 March 2016,**  
**La Galerie, Noisy-le-Sec (F)**

Six years ago, a laughing female macaque hit the headlines in much of the international press. With its close-up framing, and looking more like a portrait than the animal pictures we are used to, the photo was exceptional because it was not a portrait but a self-portrait. In addition to its undeniable visual quality—smiling model, framed at a slant, and focus on the subject's face—this "monkey selfie", as it was swiftly and unanimously described, was interesting because it ushered in a controversy about the prickly issue of animal royalties, a matter that was settled at the end of January<sup>1</sup> by the American courts who refuse to regard animals as authors.

Some will probably argue that you cannot be the author of a work when you do not know what a "work" is, thus re-introducing ancestral debates involving, *inter alia*, indigenous arts, prehistoric art and even religious art, in short to do with works produced outside a context of "artistic consideration". What the human photographer in this story—the owner, it just so happens, of a camera which fell into the animal's hands—claims is that he should have the copyright on these images because it is he himself, through his actions, who made them possible. For now, they are still in the public domain because, according to the US Copyright Office, "works produced by nature, animals or plants" may not be granted a copyright.<sup>2</sup>

Plants are involved in Pierre Joseph's recent show at La Galerie in Noisy-le-Sec, but these plants are definitely in the place earmarked for them in the photography, and well removed from claiming any authorship in the matter. Serial images, rather than a series of images, is what springs to mind for those venturing to "Hypernormandie", as the artist has called these linear arrangements of photographs simply affixed to the walls, with a levity which emphasizes their temporary, if not derisory nature. Two different wheat fields are the object of painstaking volleys of continuous shots. At the heart of this abundance in terms of the motif, an infinitesimal detail sometimes stands out, one which contradicts the eye which wanted to see just repetition: the flamboyance of a poppy, a few browner ears of wheat, perhaps already dry, the greenness of scattered stalks. The variety of wheat creates the variation, and marks the shift from *wheat field 1* to *wheat field 2*. But the most lasting impression remains that of a scroll in space,

of an exhibition responsive to the display area, and of a library of screensavers. Definitely not very far removed from what was sought by the person who, fifteen years ago, took part in bringing Ann Lee<sup>3</sup> to life, and, ten years before that, came up with "living reactivatable characters".<sup>4</sup>

Looking at this "open object", as he describes this new series of *Endless Photographs*, I talked with Pierre Joseph about the intensive use of the automatic mode, impossible self-mechanization, the failure of an art totally given over to technology, a series of images which does not really mean anything, an exhibition which, though made up of images which usually fill our hard drives, could not have happened solely on Instagram, and the fact that there is nothing heroic about pushing the shutter release in burst mode.

**"Hypernormandie" is made up of two pieces (champ de blé 1 and champ de blé 2 / wheat field 1, wheat field 2) which are part of one and the same series called Photographies sans fin / Endless photographs. What do you mean by this title?**

What I'm showing in this exhibition is always more or less the same image, except that it's never the same: it's a viewpoint of the field that is different each time. The idea here is to remove meaning from the photograph, and get away from the issue of ideal framing and a beautiful image, so that by dint of grasping the motif, it becomes increasingly abstract. It's also an attempt to remove myself as author, and partly do away with certain aesthetic questions: these images are produced in a relatively automatic way. Lastly, it's an attempt to get close to something automatic, in the sense that I'm not going to use all the possible ways of making a standard landscape image where everything is framed and measured... I'm trying to mechanize myself (in my shot). I'm looking for a form of dispossession.

**So these images were all taken at the same time on the same day? It's not a Monet-like procedure?**

They're taken in the same time lapse, in about ten minutes. Monet used time to re-create the instant, with the idea of capturing the split second, and synthesizing it in his studio. Here, in fact, there's almost no instant any more, because the instant is repeated, and it lasts. Over ten minutes, there will always be more or less the same thing, the same

<sup>1</sup> To date, PETA [People for the Ethical Treatment of Animals] still has the possibility of submitting a new amended complaint.

<sup>2</sup> <http://copyright.gov/comp3/>

<sup>3</sup> In 1999, Philippe Parreno and Pierre Huyghe bought the character of Ann Lee (a two-dimensional manga character) from a Japanese company that provides manga industry publishers with the drawings of characters as well as their psychological profile, ranging from the hero to the simple extra doomed to disappear after a few pages. Chosen by catalogue like a commodity, the woman-child Ann Lee is bought back, freed from the culture industry and re-used in the artistic arena. Source: <http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection-artistes-parreno-FRAC.html> She incidentally re-emerges in the exhibition "Images" at the Fridericianum in Kassel reported on page 71.

<sup>4</sup> Based on the definition provided by Pierre Joseph in 1991: "A living reactivatable character is performed in two stages: he is first presented in flesh and blood during the opening of the exhibition for which he has been imagined. He is an actor playing a minimal part. He does not speak. Next day, a photograph replaces him, and he thus becomes a 'reactivatable' character. The person acquiring this photograph (and thus this character) can then renew this performance as he sees fit, while obeying a few rules".

**A & B**  
**Pierre Joseph**  
Photographies sans fin:  
champ de blé 1, 2016.

**C & D**  
**Pierre Joseph**  
Photographies sans fin:  
champ de blé 2, 2016.

Tirages lambda sur papier argentique, plus ou moins 9 et 12 photographies, 80 x 120 cm. Courtesy galerie Air de Paris Production La Galerie, centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec. Photo: Pierre Antoine.



A



B

light, an instant just like another just like another just like another...

But both series were each made on a different day, with a different field and a different variety of wheat.

**So the series could be much bigger... here it complies with the space?**

That's right. It adapts to it. In *wheat field 1*, there are nine images, but I think I've got about twenty which could complete it. That's why I say "more or less" in the number of images (the label specifies: *Endless Photographs: wheat field 1 and 2, 2016. More or less 9 and 12 photographs*). There's this indecisiveness, the series is not fixed, it includes a sort of play and latitude.

In my latest show at the Air de Paris gallery,<sup>5</sup> I showed a series of photos of a forest, to try and see to what degree there could be no one in the image, and no one deciding how to photograph it.

**What about the format of the prints (80 x 120 cm)? Did you choose it because it's a standard size, or is there some more specific reference?**

The format is a way of adapting to space and technology. It results from the technical characteristics of the image and its enlargement possibilities. It's a matter of not going too far beyond the capacity of the camera's sensor to render details (I use a 24x36 format reflex camera with good definition, a Nikon D800). So, to be honest, it's not a choice. The choice resides more in the number of images and their relation to space...

Nor did I want to get too far away from the function of the contact sheet, which is a print made for choosing one image from among all its variants and, because there isn't really any choice here, the hanging refers a bit to this type of surface and layout. A space was left, at the start, between where the wall begins and the first image which is always identical, which means that it happens the way it happens afterward. This conjures up the margins which you find with an office printer, there's always a margin which recurs, and whatever the images may be, the margin is the same. This is the standardized thing you find in Google Images and other such systems. I wasn't going to frame a series on each wall so that things would be centered and balanced; I prefer things to refer to a visual display of the image

connected to different kinds of editing software packages.

**And what about the choice of fields? Are they organic? Or GMOs? Is this important?**

Not really, even if one can obviously raise the issue of topicality. On the other hand, the fact of having the ear of wheat which is repeated, the fact of repeating the image, and the fact that one knows that that nature is mechanized, all that makes it possible to make the analogy with farming: it's a harvest of the image. The field functions more like a background noise while at the same time making it possible to refer both to these contemporary questions and anxieties about nature organized by human beings, and made systematic, and to art history.

**Why Normandy and not the Beauce region, for example?**

It could be the Beauce region, or Russia, it could be anywhere, and everywhere. In this particular sense, the location doesn't mean anything.

**But it was important for it to be in the title...**

Yes. Because referring to something local, which is now global, is important. If, from the outset, we were dealing with something general, that would interest me less. At the same time, we were talking about Monet just now, Normandy is also Duchamp. That indecisiveness or undecidability that I was also mentioning is possibly related to the changing skies in those parts... In the title of my monograph, *Oui, non, peut-être/Yes, no, maybe*, there's also something very Norman, in that sort of thwarted binariness, it's not yes, it's not no, it's not zero, it's not one: there's a third term, a variable that you find in Duchamp and in Monet.

**What there is is the fact that in the imagination, or in mine at least, Normandy tends more to conjure up pretty tourist landscapes, damp grass, fields and hedges... let's say that if the title were "Hyperbeauce", it would have been more obvious.**

I started out from my personal experience: I was born in Caen (in Normandy) and, as a boy, I would look at the plains and, in that same period, I saw the first big supermarkets being introduced into that type of landscape, into those great big fields.

<sup>5</sup> Pierre Joseph, "Maintenant", Air de Paris gallery, Paris, from January 24 to March 8 2014.



C



D

In fact, though, that's not really specific to Normandy. I simply wanted to stay close to experience, to something more autobiographical; I didn't go looking for the Beauce region, even if I know that, with it, you might have exactly the same image.

**I'm thinking a bit of Michel Houellebecq in that relation between title and image. More precisely of his exhibition of photos which was held in Paris<sup>6</sup> and which dealt in particular with the decline of the stereotype—the image d'Epinal—of France, with, I remember, a view of a somewhat dreary supermarket at the foot of a cliff, wedged between a decrepit village and the vastness of the fields...** I prefer the idea of ridding the image of its meaning. Here the supermarket is not in the image.

**Even if one automatically thinks of it, one thinks of kilos of flour, and bread produced in astronomical quantities... Which actually brings us to the astronomical quantity of digital photos produced day in day out, and we come back to the dimension of the contact sheet, and prints with a transitory value...**

Yes, that's how it's done. I give myself adjustments once and for all, the shot is automatic, then it's printed using Picto Online and, on the face of it, there's no eye being exercised printing each image, it's the machine which handles that, and it comes out the way it comes out.

**The presentation form, using simple prints on paper, affixed to the wall with magnets, heightens that impression...**

My idea included trying to see what that abundance of images might lead to, apart from filling up hard drives. What the power of this type of image is. Precisely where one would make a single image and where one would choose one, to see what would happen if one put all of them. To see what that technology permits. It's easier and easier to produce a good image based on the canons of photography, you can increase the number of shots, touch things up... With the silver method, there is all the same a prowess in the production of the good image, it's not obvious to press the button just once and capture the good image. With six images per second, with post-production tools, the issue of this "good"

image is raised much less. The forest series which multiplied the viewpoints was also a way of getting lost in the image, in that possibility of making more. If you have x times the same image, or almost the same image, is that more interesting?

**So why isn't it always the same image?**

Because in this case it would be "one" image, as if it had been chosen, and simply multiplied. The choice I make is to make wheat fields fifteen times and see that this series doesn't work, any more than that one...

**Thus what's involved is a classic visual choice of colour and light...**

**You talk about "mechanizing yourself" but, in the end, with the question of series which have worked or not, and thus of the choice that you have to make at that particular moment between the different series of images you've produced, isn't this tantamount to admitting that a total mechanization is impossible?**

**In this sense, aren't these endless photographs the admission of the failure of an art totally given over to technology?**

Yes, that's for sure. I also know that graphic works which have been solely created by computers give disappointing results. It's when you veer towards this model, here the machine, but when you don't totally reach it, that something happens. If an Impressionist painting tries to capture light and break it down, the way the photo does by its very nature, this is not a photographic result—even if Monet wanted to capture the split-second—it's an attempt.

So I'm wondering what digital novelty can produce by way of sensation or impression: what does it give us that's different from the silver image, apart from doing (too) well what the silver method has already done? For example, the silver image wanted to capture the good moment, the perfect instant, which calls for a good eye: the digital method serves it up on a tray thanks to endless shots and the number of images per second. The image becomes as silly as a drawing of a cube made by computer. It all becomes too easy. What's missing is a "maybe" that is not in the machine, which works on the basis of yes or no, 0 or 1.

<sup>6</sup> Michel Houellebecq, "Before Landing", pavillon Carré de Baudouin, Paris, from November 12 2014 to January 31 2015.