

De main en main

Transmettre l'image qui a vécu
par les livres



Notre pain quotidien, Lalie Thébault Maviel (2022), planche 078:
Dans le futur, aura-t-on besoin de nos deux mains pour faire du pain ?,
Maison des associations, Saint-Denis bis Marie Preston, Internet,
Atelier du 6 mars 2017, 15 janvier 2020 13:34, capture d'écran.

De main en main

Transmettre l'image qui a vécu
par les livres



Note au·à la lecteurice

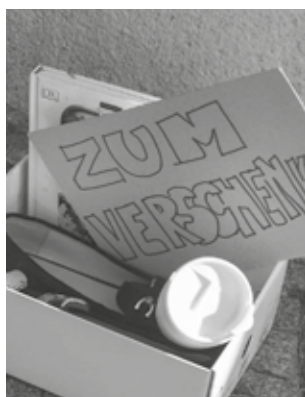
Ce mémoire invite sœn lecteurice à se référer simultanément,
pendant sa lecture, à l'annexe iconographique insérée entre ses pages.

L'image figurant sur sa couverture, accompagnée de sa légende, varie selon l'exemplaire attribué.

Les sites et url cités en note de bas de page ont été consultés
et vérifiés le 12 décembre 2024.

Sommaire

1 à 3	9	DE CHERCHEUREUSE D'IMAGE...
4 à 27	13	TROUVER LA BONNE IMAGE Internet et recherche Google Images Imagiers traditionnels et représentation unique Imagiers alternatifs et point de vue subjectif Contre-imagiers et représentations plurielles La non linéarité d'un récit
28 à 36	24	APPRENDRE PAR LES MANUELS Petit historique et évolution des manuels scolaires Le récit visuel, avec Jasper Morrison De l'émiettement au global, avec Lalie Thébault Maviel
37 à 40	33	TRANSMETTRE PAR LES LIVRES DE VULGARISATION L'iconographe, avec Nicolas Bouvier Les éditions Rencontre Décontextualisation: l'image comme document
41 à 58	39	PUBLIER ET RESTITUER LES IMAGES L'image artialisée, ses légendes et ses sources La mise en dialogue par la mosaïque d'images Vers le réemploi et la remédiation des images
	53	...À PASSEUREUSE D'IMAGES.
	59	BIBLIOGRAPHIE



De chercheuse d'image...

ur le chemin pour aller à l'école, alors en Erasmus à Berlin, je passais devant un dépôt sauvage où se trouvaient des boîtes en carton avec écrit au marqueur en capitales *zu verschenken* [à donner]. Dans cette ville, il n'est pas rare d'en croiser aux coins des rues. Certains voisinages ont même créé des installations : des bibliothèques faites avec les moyens du bord pour déposer ce qui prend trop de place chez soi. Elles sont remplies de vêtements qui ne sont plus portés, de vaisselles jugées de mauvais goût, de petits meubles devenus inutiles, de jouets délaissés et de livres. Chaque jour des objets disparaissent, signe qu'ils ont trouvé un nouveau toit, et d'autres sont déposés, espérant à leur tour être réutilisés. Un système semblable de dons est aussi répandu en France avec notamment les boîtes à livres. Tous types d'ouvrages y sont laissés : des livres jeunesse dont les enfants se sont lassés, des livres de cuisine remplis de recettes peu alléchantes, des livres dont la reliure est cassée, des livres qu'on ne sait plus où ranger chez soi.

Certains livres trouvés sur les brocantes, dans les bouquineries, dans la rue ou passés de main en main se réfugient parfois aussi dans ma *bibliothèque d'adoption*¹. Dans une boîte en carton, j'ai fait par exemple la rencontre du livre de poche *Wiesenblumen*² de 1979. Dans les pages de ce livre se trouvent des illustrations de fleurs des prés, des textes didactiques pour les reconnaître pendant les balades, une typologie des fleurs et des photographies des types de prés présents en Europe occidentale. Si je le prends, c'est dans l'idée de réutiliser

Fig Couverture et pages
01 intérieures de *Wiesenblumen*,
02 Walter Rytz (1983).
03

[1] Terme emprunté à Batia Suter : « Les livres que j'utilise pour travailler sont le plus souvent achetés d'occasion, trouvés au marché aux puces, chez les bouquinistes et même dans la rue, entre les déchets. Les gens me les offrent aussi. Cela est devenu comme une bibliothèque d'adoption... [...] ». (Jérôme Dupeyrat, "Batia Suter," dans *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Collection grise 5 (Rennes : Éditions Incertain Sens, 2018), 269).

[2] Walter Rytz, *Wiesenblumen*, 3e éd. revue, Hallwag-Taschenbücher Botanik 146 (Berne et Stuttgart : Hallwag, 1983).

son iconographie pour un futur projet graphique et comme source d'inspiration. En l'intégrant à mon travail, je contribue à ma petite échelle à la transmission des savoirs qu'il contient et à la circulation de ses images à travers le temps.

D'autres livres sont dépouillés pour n'en récupérer que l'essence iconographique. Ces livres de seconde main renferment des images à piocher, découper, scanner, assembler, juxtaposer à d'autres. Ces gestes sont ceux de personnes, simples flâneuses, collectionneuses ou artistes, que je réunirais sous l'appellation *chercheuses d'images*³. Iels se situent sur un spectre allant de l'amateurice effectuant une recherche Google Images, à la professionnelle spécialisée, connu sous le nom d'iconographe, en passant par les artistes et designeuses qui mettent en usage et en livre les images, telles que Lous Martens, Jasper Morrison, Lalie Thébault Maviel, Batia Suter, Hans-Peter Feldmann et Thibault Tourmente.

Nous regarderons avec elleux des livres d'images photographiques utilisées dans des contextes didactiques, qu'ils soient usuels ou artistiques. Des images qui, à première vue, semblent être au service de la transmission. Plus précisément, il sera question ici de voir comment trouver *la bonne image*, avec la recherche en ligne et l'étude des imagiers comme points de départ, puis de voir comment l'image devient un vecteur de connaissances, notamment dans les manuels scolaires et les livres de vulgarisation. Enfin, comment des artistes-iconographes⁴ se réapproprient l'image photographique imprimée dans le champ de l'édition.

[3] Terme repris de documentation céline duval qui remercie les *chercheuses d'images* d'Orthez. (Céline Duval et Estelle Lecoq, *3 temps en 4 mouvements : livre d'artiste* (Houlegate : Edition Doc-cd.net, 2009).

[4] Le terme "artiste iconographe" désigne toute pratique qui utilise un ensemble d'images trouvées et/ou produites dans des dispositifs complexes qui trouvent leurs origines dans l'histoire du collage, de l'appropriation ou de l'exposition des archives. (CNAF, "Conférence Les artistes iconographes par Aurélien Mole," 2018, <https://www.cnaf.fr/conference-les-artistes-iconographes-par-aurelien-mole>.

Trouver la bonne image

Face à une image en particulier, l'œil peut s'arrêter, pour un moment qui va s'étendre davantage qu'avec d'autres. Ce temps suspendu, c'est ce que Roland Barthes décrit dans *La Chambre Claire* comme ce qui l'anime dans une photographie. Ce qui, quand il regarde l'image, fait *tilt*⁵. Il parle de *punctum*, de ce qui nous touche quand on est face à une photographie : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁶. »

Lorsque je trouve des livres dans la rue, je les feuillette à la recherche de ces images particulières. Certaines attirent mon attention par leur singularité : le traitement graphique, la matérialité, le contexte ou encore une résonance sensorielle ou émotionnelle. Pour mes projets graphiques, je puise souvent dans ces ouvrages, m'inspirant de leur forme, de leur mise en page ou de leur iconographie.

Selon le contexte, je sélectionne l'image qui accompagnera au mieux l'intention que je souhaite transmettre. Si aucune ne correspond, si aucune ne m'a *tapé dans l'œil*, je poursuis mes recherches dans les dossiers d'images de mon ordinateur, sur des sites d'archives, dans des bibliothèques numériques ou en lançant des recherches par mots-clés dans ma barre de recherche.

[5] Roland Barthes, *La chambre claire* (Paris : Éditions de l'Étoile, 1980), 38.

[6] Ibid., 49.

Internet et recherche Google Images

ujourd'hui, la recherche d'images via un moteur de recherche fait partie de nos expériences quotidiennes, tant elle est simple et accessible à tous. Elle offre un moyen rapide de trouver une image spécifique, particulièrement adaptée pour illustrer un texte ou répondre à un besoin immédiat. Un mot-clé saisi dans Google Images génère instantanément une sélection d'images classées par pertinence selon un algorithme. Si le résultat est insatisfaisant, on peut recourir aux suggestions associées aux mots-clés. Avec l'intégration de l'intelligence artificielle, Google améliore constamment ses résultats et propose des images similaires, désormais affichées dans une barre latérale. Le moteur offre également la recherche d'images par le contenu, permettant de rechercher des images à partir de ses caractéristiques visuelles et d'en retrouver la source, ou du moins d'autres occurrences sur le web. Cet outil diffère de la recherche d'images par mots-clés⁷.

On peut établir un parallèle entre cette recherche algorithmique et la quête d'images sur un marché aux puces. Par exemple, des banques d'images comme Getty Images⁸ permettent de dénicher une image précise grâce à des mots-clés, garantissant des visuels de haute qualité adaptés à des usages commerciaux, avec des licences encadrant leur utilisation. En revanche, les images issues de vieux livres ou de brocantes portent souvent en elles les traces du temps : imperfections et marques qui témoignent de leur histoire et de leur contexte. Les images issues de plateformes numériques sont prêtes à l'emploi et standardisées pour une intégration rapide dans un projet. Celles dénichées dans des archives physiques nécessitent une extraction et approche plus lente.

Le fonctionnement de la recherche d'images en ligne s'apparente à la quête de l'image archétypale : celle que nous avons en tête et que nous espérons trouver à l'issue de notre recherche.

Fig 04 Photographie d'une inconnue, trouvée dans un vide-greniers et offerte par mon amie Zoé.

[7] Pierre Nobis, "Recherche d'images par le contenu : indexation et recherche dans les bases d'images," Université de Bourgogne, via Wayback Machine, <https://web.archive.org/web/20241203000000/https://ufrsciencetech.u-bourgogne.fr/-terrasse/tempo/FICHESdomaine/D4-CBIR-Pierre-Nobis.pdf>.

[8] "Getty Images est une plateforme internationale de premier plan spécialisée dans la vente et la distribution de contenus visuels, notamment des photographies, vidéos et illustrations, utilisée par les médias, agences publicitaires, et entreprises pour leurs besoins en contenu visuel." (Getty Images, <https://www.gettyimages.com>).

Imagiers traditionnels et représentation unique

Notre esprit façonne des images mentales influencées par des schémas universels enracinés dans l'inconscient collectif. Carl Gustav Jung les appelle images archétypales. Il les définit comme: «des dispositions, des formes, [...] des idées [...] inconscientes certes mais néanmoins actives, c'est-à-dire vivantes, [...] présentes dans chaque psyché, dont elles *préforment et influencent instinctivement* les pensées, les sentiments et les actions⁹.» Ce sont des schémas communs émergeant de nos expériences partagées.

Pour étudier le fonctionnement et la mise en place de ces images archétypales, je m'appuierai sur ce qui a constitué ma première rencontre avec des images: les imagiers. Ce sont souvent les premières représentations visuelles pour un enfant. Animaux, fruits, légumes, objets du quotidien sont répertoriés pour accompagner les enfants dans leur appréhension du monde.

Dans le cas de ces ouvrages, l'image, accompagnée de son mot, peut se réduire à une image stéréotypée. L'image archétypale ou l'image "cliché" d'un objet ou d'une idée se fige en une représentation accessible dans l'immédiat et qui répond davantage aux attentes collectives.

Les imagiers jouent un rôle clé dans le développement du vocabulaire des apprenantes, notamment des enfants. Ils se déclinent sous diverses formes, allant des albums et cartes à collectionner aux interfaces numériques. Leurs contenus et leurs compositions varient en fonction de leur objectif pédagogique: certains sont purement visuels, conçus pour les tout-petits, tandis que d'autres combinent texte et image, les visuels étant alors accompagnés de mots ou de phrases explicatives. Les types d'images employés diffèrent également, il peut s'agir d'illustrations ou de photographies, comme celles utilisées par Tana Hoban dans *Des couleurs et des choses*¹⁰.

*Blanc sur noir*¹¹ de Tana Hoban illustre bien cette diversité. Destiné aux tout-petits, il se compose d'images contrastées en noir et blanc. Photographe américaine, Tana Hoban a contribué au développement d'un nouveau genre en littérature jeunesse dans les années 1970, en intégrant la photographie dans les livres pour enfants. *Blanc sur noir* appartient à une série d'imagiers

Fig 05 06 Tana Hoban, *Des couleurs et des choses* (1990).

07 08 09 Tana Hoban, *Blanc sur noir* (1994).

[9] Thibaudier, Viviane. « Jung et l'image ». *Imaginaire & Inconscient* 5, n° Histoire de l'image en psychanalyse (s. d.).

[10] Tana Hoban, *Des couleurs et des choses* (Paris: Kaléidoscope, diffusion L'École des Loisirs, 1990).

[11] Tana Hoban, *Blanc sur noir* (Paris: Kaléidoscope, diffusion L'École des Loisirs, 1994).

comprenant d'autres ouvrages comme *Noir sur blanc*¹² et *Qu'est-ce que c'est ?*¹³, tous deux axés sur des silhouettes d'objets qui exploitent le contraste entre le noir et le blanc. Dans une interview, Tana Hoban explique : « J'ai décidé de parler aux enfants, à travers mes photos, de tout ce qui m'entoure, de choses ordinaires [...] Je pense que c'est une bonne manière pour eux d'observer la réalité, ça leur permet de reconnaître ce qui leur est familier [...] et ils peuvent associer [ces images] à leur quotidien¹⁴. »

En grandissant, on passe d'un imagier simple, sans texte, à un imagier plus complexe, où le mot est associé à son image. L'album *La ferme*¹⁵ a constitué ma première rencontre avec cet outil. Il représente un imagier un peu plus élaboré, avec des illustrations organisées en mosaïques, chacune accompagnée de son mot. Il vise à sensibiliser l'enfant à l'environnement de la ferme et à ses typologies : la vie à la campagne, les animaux, les fruits et légumes, ainsi que le matériel agricole. Ce livre constitue un condensé des éléments d'une ferme, où chaque concept ou objet peut être compris à la fois par le mot et par l'image. L'association des deux permet à l'enfant de développer une image mentale en lisant ou en entendant le mot "vache", tout en lui offrant la possibilité de reconnaître une vache à travers son image reproduite ou lorsqu'il est face à une vache en vrai. Les images sont rigoureusement organisées, catégorisées et classifiées. Paul Faucher, fondateur de l'*Atelier du Père Castor*, a été un pionnier dans le développement des imagiers. Le premier volume de *L'Imagier du Père Castor* a vu le jour en 1952¹⁶. Initialement composés d'illustrations, ces livres ont évolué pour inclure des photographies¹⁷.

La fonction première des imagiers est d'associer l'image à son mot. La justesse de la représentation d'une notion y est essentielle, car ces symboles et images sont transmis à l'enfant. L'inclusion d'éléments du quotidien, comme une pomme ou un crayon dans *Des couleurs et des choses*¹⁸, renforce les référents partagés et inscrit le langage dans une culture commune.

10 Tana Hoban, *Noir sur blanc* (1993).

11 Tana Hoban, *Qu'est-ce que c'est ?* (1981).

12 Anna Casalis,

13 *La ferme* (2004).

Fig Hélène Guertik, *L'Imagier*
14 *du Père Castor* (1952).

15

[12] Tana Hoban, *Noir sur blanc* (Paris : Kaléidoscope, diffusion L'École des Loisirs, 1993).

[13] Tana Hoban, *Qu'est-ce que c'est ?* (Paris : Kaléidoscope, diffusion l'Ecole des loisirs, 1981).

[14] Tana Hoban, interviewée par Nathalie Labarthe pour une chronique sur les livres photographiques pour enfants, Télématin, France 2, 2011, vidéo, <https://www.youtube.com/watch?v=t6GYEu3Sy08>.

[15] Anna Casalis, *La ferme*. Les yeux grands ouverts (Villebon : Piccolia, 2004).

[16] Hélène Guertik, *L'imagier du Père Castor* (Paris : Père Castor, Flammarion, 1952).

[17] Fabienne-Agnès Levine, "Des imagiers, à quel âge et pourquoi ?" Les pros de la petite enfance (blog), 3 avril 2020, <https://www.lesprosdela petiteenfance.fr/article/des-imagiers-a-quel-age-et-pourquoi/>.

[18] Hoban, Tana. *op. cit.*

Imagiers alternatifs et point de vue subjectif



certaines auteu·rices de livres jeunesse, notamment contemporains, proposent des imagiers plus poétiques, souvent illustrés. C'est le cas dans *Les Saisons*¹⁹ où BlexBolex associe un mot à son image d'une façon plus personnelle et sensible. Cet ouvrage remet en question la représentation du mot. Par exemple, pour le terme "averse", j'imagine un paysage gris et pluvieux, mais BlexBolex nous présente des personnages tentant de fuir la pluie et de s'en protéger. Il s'agit ici d'une interprétation, du point de vue de BlexBolex et donc d'une illustration subjective de l'averse.

D'autres imagiers repoussent les limites des associations classiques entre mots et images en explorant des thématiques plus complexes. L'abécédaire *ABC für Kinder mit der Kunst*²⁰ d'Hans-Peter Feldmann se distingue par son ambition d'unir apprentissage ludique et histoire de l'art, tout en jouant sur des associations inattendues entre des mots et des œuvres. Chaque lettre y est associée à plusieurs mots et images. Cependant, ces associations ne correspondent pas nécessairement à ce que l'on attendrait dans un contexte pédagogique, car elles sont issues de représentations tirées de tableaux. L'alliance entre le mot et l'œuvre est parfois surprenante, voire incongrue. Par exemple, une page est illustrée par le tableau *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi, associé au mot "Mord" [meurtre]. Cependant, dans la pratique, il ne fournit pas les outils nécessaires à un réel apprentissage : aucune légende n'accompagne les images, et la seule information disponible se trouve à la fin de l'ouvrage, où figurent uniquement les noms des artistes. Cette absence de contextualisation limite la dimension pédagogique et place plutôt l'œuvre dans une démarche réflexive sur la relation entre l'art et le monde et les multiples interprétations d'une œuvre, bien plus qu'elle ne transmet des connaissances sur l'histoire de l'art.

16 BlexBolex, *Saisons* (2009).
17

18 Hans-Peter Feldmann,
*ABC für Kinder mit
der Kunst* (2013).

19 Artemisia Gentileschi,
Judith décapitant Holopherne,
vers 1620, dans *ABC
für Kinder mit der Kunst:
ein Kunstprojekt*. (Köln:
König, 2013), 108

[19] BlexBolex, *Saisons* (Paris: A. Michel jeunesse, 2009).

[20] Hans-Peter Feldmann, *ABC für Kinder mit der Kunst: ein Kunstprojekt* (Köln: König, 2013).

Contre-imagiers et représentations plurielles

Traditionnellement conçu comme une association entre un mot et une image, *Animal Books*²¹ de Lous Martens remet en cause la représentation immédiate et unique d'une notion, offrant une alternative aux codes établis de l'imagier traditionnel. Cette démarche artistique démontre la multitude de représentations possibles d'un animal. Pendant 17 ans, l'artiste a accumulé des images d'animaux issues de magazines et journaux. Cette publication regroupe un total de cinq imagiers, chacun destiné à l'une de ses petits-enfants.

Le travail de Lous Martens interroge l'idée d'unicité dans l'image. Les images utilitaires qu'elle réemploie, sont détournées pour intégrer un registre didactique: celui d'un imagier destiné à l'apprentissage des animaux. La diversité des types d'images (illustrations d'étiquettes de fruits, timbres ou photographies issues de revues comme *National Geographic*) reflète une collecte éclectique et progressive, étalée dans le temps. Elle explique: «J'ai utilisé une maquette pour la revue d'architecture OASE et j'ai grossièrement collé des images d'animaux que j'avais découpées dans des journaux et des magazines sur l'art, la littérature et la science. J'y ai également ajouté des timbres et des photos provenant de brochures publicitaires²².»

À l'origine, ce projet n'était pas destiné à la publication. Lous Martens raconte dans le texte introductif à *Animal Books*: «Ces livres n'étaient jamais destinés au monde extérieur, là où j'avais trouvé toutes ces images. Ils n'étaient jamais censés être publiés. Maintenant, ils reposent ici, regroupés en un seul grand livre, parce que d'autres m'ont convaincu que c'est ce qu'ils méritent²³.» De prime abord, ces imagiers répondent avant tout à une intention très personnelle de transmission à ses petits-enfants. Grâce à l'impulsion de son entourage, ces représentations animales circulent désormais dans le domaine public, après avoir été inscrites dans les imagiers-souvenirs personnels de la famille de Lous Martens.

Les imagiers de Lous Martens témoignent de sa volonté de transmettre à ses petits-enfants une représentation plurielle de l'animal, explorant les différents

Fig 20 Lous Martens, *Animal Books for Jaap Zeno Anna*
21 *Julian Luca* (2017).

[21] Lous Martens, *Animal Books for Jaap Zeno Anna Julian Luca*, édité par Lucy Klaassen (Amsterdam: Roma Publications, 2017).

[22] Ibid., 2. Traduction du texte d'origine réalisée avec Deepl.

[23] Lous Martens, op. cit., 2. Traduction du texte d'origine réalisée avec Deepl.

Fig 22 Nous appellerons degré d'iconicité, l'inverse du degré d'abstraction, la qualité d'identité de la représentation par rapport à l'objet représenté. (Moles, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Denoël, 1972).

23 Aladin Borioli et Ellen
24 Lapper, *Ruches, 2400 A.E.C.-1852 E.C.*, 2020.

niveaux d'iconicité des images²⁴. En s'appuyant sur l'échelle d'iconicité d'Abraham A. Moles, ces niveaux traduisent le degré d'analogie entre une image et son référent²⁵. Sur la double-page dédiée aux vaches et aux taureaux, se côtoient photographies, illustrations, des-sins, pictogrammes et leurs mots.

Un autre livre, qui ne répond pas à la définition stricte d'un imagier mais dont la démarche pourrait être vue comme la continuité de celle de Lous Martens, est *Ruches, 2400 A.E.C.-1852 E.C.*²⁶. Aladin Borioli explore dans cet ouvrage, issu d'un travail de recherche en cours sur des archives iconographiques, les représentations de la ruche témoignant de son évolution. À travers cette publication, l'auteur met en lumière la pluralité des formes que peut prendre une ruche, s'appuyant sur des images rassemblées au fil de plusieurs années de *fouilles* dans diverses collections. Par son choix du mot *fouille*²⁷, emprunté au registre de l'archéologie, Aladin Borioli souligne les tribulations et la minutie nécessaire pour constituer cet ensemble iconographique.

Dans son introduction au livre, Borioli explique vouloir proposer «une perspective renouvelée qui remet en question les récits historiques linéaires traditionnels» pour raconter une histoire différente. Il met en avant la nature non linéaire des images d'archives, qui offre, selon lui, «un terrain commun pour une révision collective, ouvrant la voie à une perspective renouvelée de la technologie apicole²⁸.» Borioli précise que les dates mentionnées, *2400 B.C.E.-1852 C.E.*, servent de repères, mais que la disposition arbitraire des images rejette une forme de narration traditionnelle. Elle traduit plutôt «les flux et reflux, l'instabilité et l'entrelacement d'un récit alternatif²⁹.» Ce choix reflète une volonté de déconstruire les récits linéaires pour explorer les multiples dimensions d'un objet à travers une diversité d'images.

[24] Abraham Moles est un spécialiste de la théorie de l'information élargie aux sciences humaines. Il est, dans une certaine mesure, un des créateurs de cette science de la communication qui s'est hissée aux premiers rangs de la connaissance [...]. (Jean Feller, «Théorie de l'information et perception esthétique d'Abraham Moles», *Communication et langages*, no. 16 (1972): 119, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1972_num_16_1_3974).

[25] Rohmer, Elisabeth, «L'apport d'Abraham Moles à l'image», *Hegel* 1, no. 1 (2012): 38-43, <https://doi.org/10.4267/2042/46988>.

[26] Aladin Borioli et Ellen Lapper, *Ruches, 2400 A.E.C.-1852 E.C.* (Paris et Vevey: RVB Book, 2020).

[27] Ibid., II.

[28] Ibid., IX.

[29] Ibid.

Ces approches, que ce soit chez Lous Martens ou chez Aladin Borioli, ne visent pas à identifier une seule bonne image, comme le font les imagiers traditionnels. Ils privilégient un déploiement de la connaissance visuelle à travers une pluralité d'images issues de sources variées. Ainsi, ces ouvrages pourraient être considérés comme des *contre-imagiers*, inscrits dans des démarches similaires à celle de l'artiste René Magritte.

Selon lui, un mot et une image sont des représentations d'une même notion: «Au lieu de l'idée d'illustration, il me semble préférable de souhaiter des images qui accompagnent un texte. Ces images n'étant pas "commandées", "inspirées" par le texte, mais pouvant le rencontrer heureusement³⁰». À travers son tableau *La Clef des songes*, il interroge l'association des mots aux choses et crée une confusion face à des légendes qui ne correspondent pas strictement aux images. Là où René Magritte nous pousse à voir la distance entre l'objet et sa représentation et à interroger la manière dont nous interprétons les représentations visuelles, les imagiers traditionnels font exactement l'inverse. Ils imposent l'illusion d'un lien immédiat entre le mot et l'image, entre le signe et l'objet.³¹

Fig 25 René Magritte, *La Clef des songes* (1927).

[30] René Magritte, "Lettre à A. Bosmans," 19 juillet 1961, dans *Écrits complets*, éd. A. Blavier (Paris: Flammarion, 1979), 485.

[31] Samuel Ménétrier, "Analyse de La Clef des songes, de René Magritte," blogasam (blog), [30 janvier 2007, <https://samuelmenetrier.blogspot.com/2007/01/analyse-de-la-clef-des-songes-de-ren.html>].

La non linéarité d'un récit

Fig 26 L'Atlas Mnémosyne (1924-1929) dans la bibliothèque d'Aby Warburg
© Getty-Heritage Images.

Dans son travail, Borioli s'inspire de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, conçu pour établir des connexions plutôt que pour imposer une vision unique. Warburg, quant à lui, se concentre sur la représentation plutôt que sur l'objet représenté — ici, la ruche. Cependant, Borioli fait de ce cas d'étude le vecteur d'une idée qui résonne avec la pensée de Warburg : « L'objectif est d'unir, et non d'aliéner ; de créer, et non de dicter^[32]. » Aby Warburg, figure majeure du tournant des XIX^e et XX^e siècles, avait pour ambition de repenser l'histoire de l'art sur des bases anthropologiques. Son *Atlas Mnémosyne* est une œuvre pionnière, qu'il décrivait comme « une histoire de l'art se déroulant comme un film muet [...] une histoire de fantômes conçue pour grandes personnes^[33]. » Installé dans son institut de recherche à Hambourg, le *Kunstwissenschaftliche Bibliothek*, Warburg avait tapissé les murs de sa salle de lecture de grands panneaux en toile noire numérotés de 1 à 79. Sur ces panneaux, il disposait des photographies d'œuvres d'art, des documents ethnographiques et historiques, sans suivre un ordre chronologique.^[34] Ce montage visuel constituait, selon lui, « les jalons visuels d'une mémoire impensée de l'histoire^[35]. »

Dans le projet de Borioli comme celui de Warburg, la question de la temporalité d'une image est centrale. Warburg réunissait ainsi des éléments apparemment disparates : une danse rituelle hopi pouvait côtoyer les contorsions sculpturales du *Laocoon* ou les mouvements frénétiques de ménades dionysiaques, extraites d'un sarcophage romain, placées à proximité d'un relief de Crucifixion du Quattrocento. Ces rapprochements mettaient en lumière des schèmes^[36] communs, des *Pathosformel*^[37] (formules pathétiques) qui traversaient les époques et les cultures.

[32] Aladin Borioli, *op. cit.*, XIII.

[33] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante* (Paris : Éditions de Minuit, 2002), 476.

[34] "L'Atlas "Mnémosyne" d'Aby Warburg, la mémoire des images," La Pièce jointe, 13 mai 2022.

[35] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 476.

[36] [Chez Kant] Schème (transcendantal). « Représentation qui est intermédiaire entre les phénomènes perçus par les sens et les catégories de l'entendement » (Leif 1974).

[37] Silvia Ferretti, "Pathosformel et mythe du progrès dans l'œuvre de Warburg," *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 (2013), mis en ligne le 30 janvier 2013, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2834>.

Les images choisies, émotionnellement chargées, devenaient des témoins de cette transmission et de cette survivance à travers le temps, ce que Warburg nommait le *Nachleben* [survivance]³⁸.

Cette idée d'une temporalité non linéaire mais stratifiée des images résonne avec les réflexions contemporaines de Georges Didi-Huberman. Selon lui, les images nous survivent et deviennent des éléments de mémoire collective et de transmission intergénérationnelle: «Devant une image, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous un élément du futur, l'élément de la durée³⁹.» Chargées de mémoire, les images fonctionnent comme des gardiennes d'une histoire collective. Elles forment des passerelles entre les époques.

Le professeur et critique littéraire Jean-Pol Madou écrit: «Toute image porte en elle les traces d'autres images⁴⁰.» Une image est donc à la fois unique et profondément liée à un vaste réseau de représentations passées, comme une empreinte formée par toutes les images qui l'ont précédée ou qui coexistent avec elle. En observant l'image n°098, qui montre «une ruche horizontale tissée utilisée au Cachemire, en Inde⁴¹,» je suppose que sa conception a été influencée par d'autres représentations de ruches. Il est probable que son créateur se soit inspiré de modèles préexistants, qu'il s'agisse d'objets en vannerie ou de gestes et techniques ancestrales. Fixée par la photographie, puis reproduite, l'image devient la trace tangible de ce processus. Retrouvée dans une archive, elle est réinscrite dans *Ruches, 2400 A.E.C.-1852 E.C.*, où elle côtoie d'autres représentations. Cette image est à la fois «archéologique et dynamique, [...] mémoire et oubli, survivance et métamorphose⁴².»

L'enjeu pour Aby Warburg, comme pour Aladin Borioli, est de mettre en lumière la mémoire collective des images et leurs transformations⁴³, en explorant les différentes strates de leur temporalité ainsi que les mécanismes de leur transmission et de leur survivance.

Fig 27 Une ruche horizontale tissée utilisée au Cachemire, en Inde, n°098, dans *Ruches, 2400 A.E.C.-1852 E.C.* (2020).

[38] Jean-Pol Madou, "Temporalité de l'image: Aby Warburg et Carl Einstein," dans *Mythe et création*, éd. Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, et Laurent Van Eynde (Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis, 2005).

[39] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (Paris: Editions de Minuit, 2000), 10.

[40] Jean-Pol Madou, *op. cit.*

[41] Aladin Borioli, *op. cit.*, 098.

[42] Jean-Pol Madou, *op. cit.*

[43] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris: Empire Books, 2018).

 La recherche de l'image idéale pour accompagner un concept est un processus complexe. Bien que la quête de la *bonne image* puisse être quasi-immédiate, elle se limite souvent à une seule représentation. Néanmoins, des chercheureuses d'images ont parfois fait le choix d'une pluralité d'images hétéroclites, dont les différences varient selon leur niveau d'iconicité, leur époque, leur provenance, leur qualité, leur matérialité, etc. Ces images composent un récit non linéaire et participent à construire une forme de continuité au sein de leurs projets. Les imagiers agissent comme une porte d'entrée vers le monde des images et la construction des représentations. À mesure qu'ils grandissent, les enfants rencontrent des livres adoptant cette approche plurielle, notamment dans les manuels scolaires, en particulier ceux d'histoire-géographie. Ils accompagnent progressivement l'enfant dans la découverte et l'apprentissage du monde.

Apprendre par les manuels scolaires

 es images jouent un rôle clé dans les supports pédagogiques utilisés par les enseignantes pour transmettre des savoirs. Les manuels scolaires, par exemple, aident à développer des méthodes d'apprentissage, à apprendre grâce au croisement de divers documents.

Petit historique et évolution des manuels scolaires

 on rapport aux images s'est forgé à travers les manuels scolaires, qui ont été des supports majeurs pour le développement de ma mémoire visuelle et ma pensée par les images. À l'école, les livres d'histoire-géographie étaient ceux que je préférais. À ma table, je feuilletais le livre et m'arrêtais au hasard d'une page pour y observer les images. Elles étaient comme de petites fenêtres ouvertes sur une multitude de lieux, d'époques et de représentations, réunies dans un seul support. Le manuel fonctionne comme un musée d'images hétéroclites : peintures, architectures, photographies, affiches, dessins de presse... Il fait partie de mes premiers musées visuels, une notion évoquée par André Malraux dans *Le Musée imaginaire*⁴⁴. Dans son essai, les reproductions photographiques d'œuvres d'art permettent de suggérer ce qui n'est pas là. Elles ouvrent la possibilité d'imaginer des rapprochements qui seraient impossibles dans un musée traditionnel. Elles témoignent d'une iconographie vaste. *Le Musée imaginaire* devient ainsi un espace mental, où des œuvres ou des images, qui n'étaient pas censées se rencontrer entrent en connexion, créant un dialogue entre des représentations disparates⁴⁵.

Fig 28 André Malraux photographié pour Paris Match par Maurice Jarnoux en 1953.

[44] André Malraux, *Le musée imaginaire* (Genève: Albert Skira, 1947).

[45] Mouna Mekouar, "L'art en images: André Malraux: l'invention du musée imaginaire", Cit. art press 2 no. 24 (février 2012).

Dès le XIX^e siècle, le manuel scolaire est conçu comme un ouvrage didactique au format malléable, regroupant l'essentiel des connaissances relatives à un domaine spécifique⁴⁶. Comme l'évoque Chris Stray, le manuel scolaire «se trouve au carrefour de la culture, de la pédagogie, de l'édition et de la société⁴⁷». En 1979, sous l'impulsion de François Richaudeau et de l'UNESCO, la conception et la production de ces ouvrages sont standardisées. Dès l'école élémentaire, le manuel accompagne les méthodes pédagogiques et, à partir du collège, s'impose comme l'outil didactique de référence. Il devient ainsi le garant des savoirs à transmettre. L'iconographie, quant à elle, repose principalement sur des documents issus des banques d'images des éditeurs historiques de manuels scolaires⁴⁸.

À la fin du XIX^e siècle, la fonction traditionnelle des manuels scolaires est remise en question, poussant certains promoteurs des pédagogies alternatives à s'intéresser à l'objet éditorial et à son rôle dans l'éducation⁴⁹. Comme le souligne Célestin Freinet: «Tous les éducateurs sentirent bien que l'emploi d'un manuel en classe, à n'importe quel degré, est un asservissement [...] du maître, mais aussi [...] des élèves qui y sont contraints⁵⁰.» Les manuels cessent alors d'être de simples supports de lecture-récitation pour devenir des outils favorisant la discussion en classe. Cette transition reflète une transformation majeure dans leurs fonctions, structures et formes: ils deviennent des livres conçus pour déclencher la parole, encourager l'apprentissage collectif et stimuler la réflexion partagée⁵¹.

[46] Contributeurs de Wikipédia, "Manuel scolaire," Wikipédia, l'encyclopédie libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Manuel_scolaire.

[47] Chris Stray, "Quia nominor leo: vers une sociologie historique du manuel," dans *Manuels scolaires, États et sociétés XIX^e-XX^e siècles*, dir. Alain Choppin, *Histoire de l'éducation* 58 (mai 1993), 76.

[48] Éloïsa Pérez, "Le discours des formes: supports et enjeux de la transmission des savoirs à l'école," *Design graphique et société*, Graphisme en France (2021), 68.

[49] Sébastien Dégeilh, "Apprendre à écrire l'image," dans *Écrire avec et sans* (Toulouse: ISDAT, 2023), 408.

[50] Célestin Freinet, *L'imprimerie à l'école* (Boulogne: Éditions Ferrary, 1927).

[51] Sébastien Dégeilh, *op. cit.*

Dans sa recherche sur les manuels scolaires français récents, la designeuse graphique, chercheuse et enseignante Éloïsa Pérez décrit ces ouvrages, que nous avons tous les trimballés dans nos cartables trop lourds de la 6^e à la Terminale, comme « un symbole, un vecteur culturel qui relève d'une responsabilité collective et mobilise des compétences diverses mises au service du patrimoine commun que l'on souhaite transmettre aux nouvelles générations⁵². »

Le manuel d'histoire de seconde publié par Belin en 2010 illustre une typologie variée de documents : photographies, illustrations, schémas, cartes, et bien d'autres. Ces documents sont cependant soumis à des contraintes éditoriales, notamment l'espace limité. Toute l'organisation repose sur l'unité de la double-page, où des tensions narratives, des complémentarités ou des dialogues visuels se construisent entre les images⁵³.

Les images dans les manuels scolaires ont une fonction pédagogique essentielle : elles accompagnent le propos éducatif et servent de documents facilitant la compréhension. Ancrées dans un réel passé, elles incarnent l'histoire et l'expérience humaine. Elles interagissent avec d'autres images issues de périodes et de contextes variés, caractérisées par des degrés d'icônicité distincts : élevé pour des photographies reconnaissables, faible pour des cartes, schémas ou diagrammes plus abstraits.

Cependant, elle ne se limite pas qu'à cette seule fonction, mais devient un instrument de construction identitaire pour les apprenantes. Depuis la standardisation des manuels, l'image a aussi une fonction idéologique et politique qui n'est pas à négliger. Comme le souligne Alain Choppin, cette fonction peut « acculturer (voire, dans certains cas, endoctriner) les jeunes générations⁵⁴ ». Produits en de nombreux exemplaires et diffusés sur tout un territoire, les manuels deviennent des outils privilégiés pour le pouvoir politique. En effet, le choix des images participe directement au récit collectif qu'un État souhaite instaurer. Ce sont des représentations filtrées d'une histoire collective. Elles servent à valoriser une culture et une identité nationale, à transmettre les valeurs des classes dirigeantes et à omettre ou sous-représenter des histoires et des identités.

Fig 29 30 Manuel d'histoire de seconde, Collection David Colon (Paris : Éditions Belin, Programme 2010), 38-39.

[52] Éloïsa Pérez, *Le manuel scolaire français*, 2013.

[53] Éloïsa Pérez, "Le manuel scolaire, symbole d'une industrie en mutation," Strabic (blog), 19 février 2015, <https://strabic.fr/Le-manuel-scolaire>.

[54] Alain Choppin, "L'édition scolaire française et ses contraintes : une perspective historique," dans *Manuels scolaires, regards croisés. Documents, actes et rapports pour l'éducation* (Caen : SCEREN-CRDP Basse-Normandie, 2005).

Le choix des images participe donc au récit et est décidé par le pouvoir politique. Elles témoignent d'une histoire collective, d'une culture et des valeurs des classes dirigeantes⁵⁵.

La relation entre texte et image dans les manuels a également évolué. Abraham Moles évoque la disparition d'un texte premier, autrefois autonome et central, désormais relégué à un rôle d'accompagnement, orientant la lecture des images. Ces dernières, souvent jugées plus immédiates et polysémiques, occupent désormais une place prépondérante dans la transmission des savoirs. Là où le texte impose une narration linéaire, l'image offre une lecture fragmentée et ouverte. Selon Moles, cette transformation reflète un changement culturel profond, où l'image devient un outil majeur pour transmettre et comprendre les connaissances, marquant une évolution significative dans nos modes d'apprentissage et de représentation⁵⁶.

Le récit visuel, avec Jasper Morrison

L'image didactique, omniprésente dans les manuels scolaires ou projetée devant des apprenants, joue un rôle clé en tant que vecteur de connaissances. Jasper Morrison explore des enjeux similaires dans sa conférence muette *A World Without Words* [un monde sans mots], en mettant l'accent sur la narration par l'image. Invité en 1988 à l'Istituto Europeo di Design de Milan, le designer propose une présentation silencieuse, basée sur un enchaînement d'images issues de deux carrousels Kodak⁵⁷.

Morrison projette une série de photographies capturées avec un appareil à plat, organisées selon une logique intuitive semblable à un jeu de *marabout*, *bout de ficelle* : chaque nouvelle image répond à la précédente par analogie, d'après une texture, une forme, une thématique ou la matérialité de l'image elle-même. Ce récit visuel est linéaire dans sa présentation (une image après l'autre) mais dialoguant dans le livre publié à la suite de cette conférence (images en vis-à-vis). Jasper Morrison crée un récit visuel qui ne repose pas sur les mots, mais sur des connexions visuelles et sémantiques.

Fig 31 Jasper Morrison, *A World Without Words*, 2018. <https://vimeo.com/305027263>.

[55] Alain Choppin, *op. cit.*

[56] Rohmer, Elisabeth, *op. cit.*

[57] Jasper Morrison, « A World Without Words », 2024, <https://jaspersmorrison.com/publications/books/a-world-without-words>.

Les images sélectionnées reflètent les inspirations de Jasper Morrison dans son travail de designer. Issues de livres de seconde main collectés durant ses études, elles incluent des portraits de designers qu'il admire comme Jean Prouvé ou R. Buckminster Fuller, des photographies d'objets de design tels que les attelles de jambe de Charles et Ray Eames ou une radio Braun, ainsi que des scènes vernaculaires, comme le stade San Siro à Milan ou un facteur danois⁵⁸. Ces images, provenant de publications techniques, manuels d'instruction ou catalogues de produits des années 1940 à 1970, incarnent des styles visuels spécifiques de ces époques. Elles témoignent d'une esthétique qui était focalisée sur la fonction des objets et sur une manière particulière de penser et faire du design. En observant l'enchaînement de ces documents, on peut percevoir une volonté de révéler cette période à travers ses codes esthétiques, ses usages et ses sensibilités propres⁵⁹.

En 1991, le graphiste Tony Arefin, directeur artistique en chef du magazine d'art contemporain Frieze, propose à Jasper Morrison de l'aider à faire un livre à partir du diaporama. La première édition de *A World Without Words* est publiée en 1992, en 1000 exemplaires. Le livre reproduit la séquence originale, avec une image par page. Le livre est ensuite réédité en 2012 par l'éditeur suisse Lars Müller⁶⁰. En récupérant ces images et en les réorganisant, Jasper Morrison illustre comment l'image devient un outil de transmission culturelle et historique. Par sa sélection, il véhicule aussi sa vision du design. Elle traduit non seulement des idées mais aussi des époques, des sensibilités et des pratiques. Ce processus rappelle le rôle des images dans l'apprentissage, où leur polysémie et leur agencement influencent la manière dont elles sont perçues et comprises.

Fig 32 Jasper Morrison, *A World Without Words* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2012).

[58] Alice Rawsthorn, "Jasper Morrison, A World Without Words," maharam (blog), 2022, <https://www.maharam.com/stories/rawsthorn-jasper-morrison-a-world-without-words>.

[59] Ibid.

[60] Jasper Morrison, « A World Without Words », <https://jaspermorrison.com/publications/books/a-world-without-words>.

De l'émiettement au global, avec Lalie Thébault Maviel

Fig 34 Lalie Thébault Maviel,
35 *Notre pain quotidien* (2024).
36

Dans cette même volonté de transmettre une démarche à un public, l'artiste-iconographe Lalie Thébault Maviel va plus loin en plaçant sa collecte d'images sur le pain comme un outil. *Notre pain quotidien* se présente comme «une collecte d'images prenant la forme de 156 planches iconographiques. Provenant de divers média et médiums tels que les réseaux sociaux, des livres de cuisine, des manuels d'apprentissages, des archives audiovisuelles... ces images ont été imprimées à la même échelle, découpées et agencées manuellement sur l'espace circonscrit de feuilles A4⁶¹.»

Dans la présentation de son livre donnée en 2024 dans le cadre de la Biennale Exemplaires, Lalie Thébault Maviel évoque la transmission en expliquant son travail et ses gestes de collecte : «J'ai une pratique où j'utilise les images produites par d'autres. Cette pratique est liée aux questions de vie quotidienne. Pour reprendre un titre d'un livre de William Morris, *Comment nous vivons et comment nous pourrions vivre*⁶² : l'image comme moyen de comprendre comment nous vivons afin de savoir comment nous pourrions vivre, et pour transmettre cela à d'autres personnes⁶³.» Dans ses travaux, on retrouve l'enjeu de documenter le monde, à la manière des manuels scolaires.

L'artiste parle également de la valeur de l'image comme outil, et de son approche subjective et incomplète inhérente à son projet, d'où le terme d'*encyclopédie lacunaire* : «J'espère, dans cette ambition, que ce livre puisse être un outil pour d'autres personnes. Que les gens puissent à nouveau s'accaparer ces images et continuer à en faire usage. Il y avait vraiment cette volonté d'avoir un livre qui est entre l'encyclopédie, le manuel et le recueil, même si cela reste subjectif, car c'est mon regard qui se pose et que cela demeure incomplet⁶⁴.» Pour elle, le livre a une fonction pratique. C'est un matériau prêt à être réapproprié. Son ouvrage se positionne à l'intersection de plusieurs formes éditoriales.

[61] Lalie Thébault Maviel, laliethébaultmaviel.com.

[62] William Morris et Francis Guévremont, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Rivages poche (Paris: Éd. Payot & Rivages, 2013).

[63] Lalie Thébault Maviel, ÉSAD • Grenoble • Valence (5 avril 2024), "Faire des livres d'images," dans Biennale Exemplaires – 5 avril 2024 Colloque, [Vidéo], Canal-U, <https://doi.org/10.60527/e1fg-6v53>.

[64] Ibid.

Tel une encyclopédie⁶⁵, il tend à rassembler un savoir visuel large sur le pain ; tel un manuel, il aspire à être fonctionnel et didactique ; et tel un recueil, il conserve le regard et le choix subjectif des images de Lalie Thébault Maviel. Cette hybridité reflète sa volonté de présenter un objet aux multiples usages. Dans sa mise en page, les pages laissent une grande place au blanc, un espace où le texte de cette encyclopédie aurait pu trouver sa place, mais où, par son absence, les images prennent une dimension plus forte. Le savoir sur le pain contenu dans ce livre n'est pas figé, il fait partie d'une dynamique, invitant le spectateur à compléter ou réinterpréter son encyclopédie. Par ailleurs, ce livre se présente également comme une archéologie : « Une édition comme une archéologie de notre iconographie, plus ou moins contemporaine, du pain⁶⁶. »

Tandis que les manuels se concentrent sur un contenu spécifique à une discipline, l'encyclopédie englobe un savoir plus large. Ce rôle des images comme vecteurs de transmission trouve une résonance dans ce support. À travers la juxtaposition d'images et de textes hétérogènes, elle incarne une autre forme de polysémie visuelle et narrative. Lalie Thébault Maviel présente son livre d'images *Notre pain quotidien* comme une « encyclopédie lacunaire et subjective du pain⁶⁷ ». Son ouvrage reprend des codes de l'encyclopédie par son grand format et l'ordre des images classées par thématiques. Elle est lacunaire car il paraît difficile voir impossible d'inclure toutes les connaissances sur le pain. C'est un sujet vaste et complexe, touchant à des dimensions culturelles, historiques, économiques et sociales. L'autrice nous présente une iconographie du pain et reconnaît, par ce terme *lacunaire*, qu'elle ne prétend pas tout couvrir⁶⁸. À travers une typologie du pain, l'autrice essaye de répondre aux questions : qu'est-ce que le pain ? qu'est-ce qui se cache derrière le terme *pain* ? et poursuit la réflexion sur l'image du pain et ses diverses représentations.

[65] Ouvrage qui fait le tour de toutes les connaissances humaines ou de tout un domaine de ces connaissances et les expose selon un ordre alphabétique ou thématique. (CNRTL).

[66] Lalie Thébault Maviel, laliethaubaultmaviel.com.

[67] Lalie Thébault Maviel, *Notre pain quotidien : Une encyclopédie lacunaire et subjective du pain, de sa fabrication à ses usages les plus dérivés* (Nevers : Tombolo Presses, 2024).

[68] Lalie Thébault Maviel, ÉSAD • Grenoble • Valence (5 avril 2024), "Faire des livres d'images," dans Biennale Exemplaires – 5 avril 2024 Colloque, [Vidéo], Canal-U, <https://doi.org/10.60527/e1fg-6v53>.

Comme les manuels, les images qu'elle collecte sont issues de sources variées, tels que les réseaux sociaux, des livres de cuisine, des manuels d'apprentissages, des archives audiovisuelles⁶⁹. Ce livre laisse apparaître une histoire du pain au travers des images : sa fabrication (de la collecte du blé jusqu'à la cuisson), ses formes, ses usages, sa place (dans l'espace et au quotidien) et sa médiatisation.

« Passant de l'émiettement à une globalité, ces planches regroupent sans hiérarchisation, mais par thématique, différents pans de la culture et de l'iconographie du pain. Au fil des pages se déploie une mémoire collective autour de cet aliment de base et générateur de commun – de sa fabrication à ses usages les plus dérivées⁷⁰. »

Cette encyclopédie explore les questions de représentation, de mémoire et de symbolisme des images, et se rapproche de la réflexion d'Aby Warburg autour de l'iconographie⁷¹ et de l'iconologie⁷². Dans l'*Atlas Mnemosyne*, Warburg classe les images par thématiques et motifs récurrents : beaucoup de tableaux, de fresques ou de sculptures de la Renaissance et de l'Antiquité, mais aussi des représentations de foies divinatoires étrusques, des photos d'actualité, des cartes du monde ou du ciel. Les époques, les styles et les formes s'entrechoquent sur les planches de l'atlas, et dessinent de nouveaux rapports, de nouvelles lignes de connaissance. Il analyse leur charge symbolique : pourquoi des « formules de pathos » réapparaissent à travers les époques, et comment des formes ont persisté de l'Antiquité à la Renaissance pour exprimer des *survivances* (*Nachleben*)⁷³. L'iconologie chez Lalie Thébaud Maviel s'exprime à travers des images montrant le pain comme élément culturel, ancré dans notre quotidien, symbole de partage dans des contextes historiques, et comme une forme de persistance à travers le temps.

[69] Lalie Thébaud Maviel, laliethaubaultmaviel.com.

[70] Ibid.

[71] Ce qu'on voit (identification et description des motifs).

[72] Ce que cela signifie (analyse du contexte, des symboles et des implications culturelles).

[73] "L'Atlas « Mnemosyne » d'Aby Warburg, la mémoire des images", La Pièce jointe, Paris : Les Pieds sur Terre, France Culture, 13 mai 2022.

es manuels scolaires se sont adaptés aux besoins et aux usages dans l'apprentissage de connaissances à l'école. Il est devenu un outil riche essentiel dans le partage de savoirs et vecteur d'une iconographie commune. La typologie, la polysémie et l'agencement des images influencent la manière dont elles sont perçues et comprises à l'école. À côté de ces documents à vocation pédagogique, d'autres images didactiques remplissent des fonctions distinctes.

Transmettre par les livres de vulgarisation

 es images que je recueille dans les livres de seconde main proviennent souvent d'un type d'ouvrage qui a prospéré dans les années 1970 : les livres de vulgarisation historique et scientifique. Alors que ces livres visent à démocratiser la connaissance à travers des images captivantes, une actrice clé dans cette dynamique de transmission visuelle a été l'iconographe. Ces spécialistes ont joué un rôle essentiel dans la sélection, la réappropriation et la mise en contexte des images afin de rendre les savoirs visuels encore plus accessibles et pertinents pour un public varié⁷⁴.

L'iconographe, avec Nicolas Bouvier

 n rôle majeur dans la transmission des connaissances par l'image a été joué par les iconographes. Isabelle Calabre, dans un article de revue de 1988 consacré aux livres pour enfants, en décrit les enjeux : « Ce métier, qui n'est recensé nulle part comme une véritable profession, s'apprend sur le tas. Liés à une maison d'édition le temps d'un ouvrage, d'une collection ou d'un contrat déterminé, [...] ils se voient remettre au dernier moment un texte à iconographier dont la veille ils ignoraient jusqu'au titre. Le *degré zéro* du travail consiste à aller chercher une liste de clichés sans pouvoir consulter le texte qui les inspire [...]. À un niveau plus professionnel, on charge l'iconographe d'une commande globale et forfaitaire de documents [...]. Car le champ d'action du chasseur d'images se heurte à une réalité incontournable : celle du temps. Faute de ce précieux atout, en effet, l'iconographe sera contraint d'aller au plus près et se retrouvera au coude à coude avec ses collègues d'autres maisons dans des

[74] Michel Béthery, "Petit précis de vulgarisation : analyse de l'édition de Sciences et techniques," *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1984, no 6, 538-543.

agences photographiques. Or, pour trouver la perle rare, le document inédit, il faut pouvoir s'adresser directement aux musées, centres d'archives et fondations privées, ce qui nécessite, vu les délais, un bon mois de recherches supplémentaires⁷⁵. »

Dans les années 1960 à Lausanne en Suisse, une maison d'édition est en plein essor : les éditions Rencontre. Elle vend des livres sur abonnement, un par mois, et doit les illustrer. Pour ce faire, elle se tourne vers Nicolas Bouvier : « Il a fait ses premiers pas d'iconographe dans l'atelier de reprographie de la Bibliothèque de Genève, dirigée alors par Auguste Bouvier, son père. Reconnu en tant qu'écrivain et voyageur, il aura exercé, pendant plus de la moitié de sa vie, ce métier de chercheur d'images⁷⁶. » C'est à partir de cette époque et en grande partie grâce à lui que la profession d'iconographe commence à être de plus en plus reconnue et valorisée. Nicolas Bouvier donnera une dimension publique à son activité en animant des conférences, en menant des entretiens et en publiant des articles pour souligner l'importance et les enjeux de ce geste apparemment simple : trouver les images. Pour lui, la recherche d'image est à la fois un savoir-faire et un geste créatif. Il conservera un fonds de 40 000 photographies de reproduction.

Fig 37
38 Maurice Fabre, *Histoire de la Communication* (1962)

Les éditions Rencontre

Nicolas Bouvier débute sa collaboration avec les éditions Rencontre par un numéro consacré à l'œil. Il se lance alors dans la recherche d'images représentant l'histoire des perceptions de l'œil à travers le monde, qu'il dénêche dans un numéro de *Santé du Monde*, publié par l'Organisation mondiale de la Santé (OMS). Ces images anciennes seront réorganisées et mises en valeur dans le contexte du numéro actuel. Comme l'explique Olivier Lugon lors de sa conférence en 2018 : « Ce principe même d'introduire des images très anciennes, c'est ce qu'il pratiquera aussi dans les années 1990 quand il sera iconographe du *Temps Stratégique*⁷⁷.

[75] Isabelle Calabre, "Le rôle de l'iconographie," *La revue des livres pour enfants*, no 122-123 (septembre 1988) : 84-91.

[76] Olivier Lugon, *Nicolas Bouvier iconographe* (Genève : Bibliothèque de Genève/Gollion : Infolio, 2020).

[77] Le *Temps stratégique* était une revue trimestrielle suisse créée en 1982 par Claude Monnier et Marian Stepczynski, et qui a cessé de paraître en été 2001. Son objectif était d'examiner sur le fond les grands problèmes du monde moderne en prenant de la distance par rapport aux événements quotidiens. (*Temps stratégique*, Archipress, https://www.archipress.org/?page_id=542).

Les éditions Rencontre ont d'abord opéré comme un club de livres⁷⁸, fonctionnant sur un système d'abonnement par correspondance. Les ouvrages étaient envoyés directement dans les boîtes aux lettres, ce qui permettait d'atteindre un large public. Par exemple, la série de 12 volumes de *La Science illustrée*⁷⁹ a été tirée à deux millions d'exemplaires. Bien que considérée comme une production de masse pour l'époque, cette série respectait des standards de qualité élevés, tant sur le plan de l'imprimerie que du graphisme. Afin de répondre rapidement aux besoins en images spécifiques et nombreuses, les éditions Rencontre ont fait appel à des spécialistes. Nicolas Bouvier était chargé de trouver une grande quantité d'images pour soutenir le travail graphique d'Erik Nitsche⁸⁰. Cette collaboration a offert à Bouvier l'opportunité d'explorer de nouveaux horizons dans la sélection et le traitement des images, tout en mettant en valeur des documents anciens dans un cadre moderne⁸¹.

Dans les années 1960, les livres illustrés avaient tendance à réutiliser les mêmes images par commodité. L'objectif de l'iconographe était de renouveler ces illustrations et d'introduire une dimension de surprise dans les ouvrages. Cela impliquait de redécouvrir des images anciennes à partir des archives et de déterrer des objets visuels oubliés. L'enjeu consistait à étendre l'idée d'innovation, propre à la modernité, à l'ensemble du patrimoine visuel, même le plus ancien, et de dévoiler des images jusque-là inconnues.

Dans le numéro consacré à l'histoire de la communication⁸², les contributions de divers écrivains, de Nicolas Bouvier et d'Erik Nitsche ont mené à des associations entre textes et images, parfois pertinentes par coïncidence, parfois décalées. À la page 38, par exemple, une gravure sur bois représentant des pigeons voyageurs en Syrie illustre un texte portant sur l'histoire du livre, extrait de *Livre, papier, imprimeurs et compagnie*. Cette approche éditoriale témoigne d'une époque où les maisons d'édition expérimentent de nouveaux formats et assemblages.

Fig 39 Philip D. Thompson et Robert O'Brien, *Le Temps, Life, le Monde des sciences*, Time-Life (1968), 187.

40 Maurice Fabre, *Histoire de la Communication* (1962), 38: "Pigeons voyageurs en Syrie, gravure sur bois tirée du livre incunable des 'Voyages' de Jean de Mandeville imprimé par Richel (1841). Bien entraîné, un pigeon peut parcourir plus de 1100 km en un jour, et trouve aujourd'hui encore son emploi dans certains cas." (Bibliothèque Nationale, Paris).

[78] Contributeurs de Wikipédia, "Club de livres," Wikipédia, l'encyclopédie libre, https://fr.wikipedia.org/wiki/Club_de_livres.

[79] Collection *La Science Illustrée*, 12 volumes (Lausanne: Éditions Rencontre, 1962).

[80] Olivier Lugon, "Bouvier iconographe", conférence, Bibliothèque de Genève, 4 octobre 2018, <https://youtu.be/dFqyJVAAynM?si=jQtpHHct3gWDPZJO>.

[81] Christian Ciocca, "Nicolas Bouvier, homme-image," RTS Culture, février 2020, <https://www.rts.ch/info/culture/livres/11104594-nicolas-bouvier-hommeimage.html>.

[82] Maurice Fabre, *Histoire de la Communication* (Lausanne: Éditions Rencontre, 1962).

C'est également durant cette période que la production et la diffusion de livres de vulgarisation historique et scientifique ont connu un essor⁸³.

Dans les archives et les ouvrages anciens d'où Nicolas Bouvier puise ses images, ainsi que dans les numéros des éditions Rencontre qui en résultent, des images provenant de différentes sources et temporalités coexistent au sein d'un même livre. Comme le souligne Olivier Lugon en parlant du travail d'iconographe de Bouvier, celui-ci « produit de l'inédit à partir du passé. » Selon Lugon, les frontières entre les époques semblent s'effacer, mélangeant des images anciennes et contemporaines. « Bouvier pense que c'est possible », poursuit-il. Pour lui, « c'est une richesse fondamentale dans ce geste de l'iconographe de brouiller les temporalités jusqu'à faire vaciller les catégories du passé et du contemporain ». Ces images, souvent négligées ou oubliées, retrouvent une force de nouveauté et d'irruption. C'est ce qu'il appelle l'expérience du passé-présent. Ainsi, le travail de Bouvier donne une dimension intemporelle et universelle à ses images, qui ne sont plus de simples vestiges figés, mais des ponts vivants entre les époques⁸⁴.

Décontextualisation : l'image comme document

En recherchant des images pour les intégrer à un numéro de *La Science Illustrée*, Nicolas Bouvier procède à une décontextualisation de celles-ci. Sortie des archives, l'image voit sa signification modifiée lorsqu'elle est transférée dans un contexte moderne de publication. En changeant de contexte et de support, l'image prend une fonction didactique et devient un document.

Ce changement de perspective fait écho aux réflexions éditoriales avant-gardistes de la revue *Documents*⁸⁵, dont le premier volume a été publié en 1991. La préface, rédigée par le critique littéraire Denis Hollier, y interroge la frontière entre œuvre et document. La revue adopte une posture résolument opposée à la conception esthétique traditionnelle, une opposition d'autant plus marquée que son titre même suggère cette rupture. Par définition, un document est un objet dépourvu de valeur

[83] François Vallotton, *Les éditions Rencontre: 1950-1971* (Lausanne: Éd. d'En Bas, 2004).

[84] Olivier Lugon, "Bouvier iconographe", conférence, *op. cit.*

[85] Denis Hollier, *Documents*, Les Cahiers de Gradhiva 19 (Paris: J.-M. Place, 1991).

artistique – qu'il n'en ait jamais possédé ou qu'il en ait été dénué. *Documents* revendique un regard égalitaire, plaçant œuvres d'art et objets triviaux sur un même plan, les considérant tous comme des documents. Cette approche bouleverse les normes esthétiques établies et s'inscrit dans une démarche pluridisciplinaire, où ethnographie, art, science et philosophie sont mis sur un pied d'égalité. La revue critique également l'idéalisation des œuvres et des objets, en valorisant leur matérialité et leur usage concret. Les ethnographes associés à *Documents* rejettent la tendance à déprécier la valeur d'usage des objets, qu'ils considèrent comme une lacune fondamentale dans leur perception.

C'est précisément l'approche inverse de celle des artistes-iconographes, qui réutilisent des images trouvées et collectées dans divers médiums comme dans des livres de seconde main, des manuels scolaires obsolètes ou des ouvrages de vulgarisation abandonnés dans les boîtes à livres.

Ce processus et ce changement d'état des images s'inscrivent dans ce que l'on pourrait qualifier de *secret des images*⁸⁶, un phénomène difficile à expliquer, tant il est complexe de rendre compte des multiples changements d'usage et de fonction qu'une image peut subir. L'enseignant et chercheur Jérôme Dupeyrat illustre une dynamique similaire en évoquant les *Bild* et *Bilder*⁸⁷ d'Hans-Peter Feldmann: «[...] en reproduisant une matière déjà reproduite, mais qu'il sélectionne, décontextualise et réassemble, il parvient à insuffler à ces images une *aura* dont elles étaient initialement dépourvues.⁸⁸» Cette *aura*, que Jérôme Dupeyrat décrit, s'inscrit dans la théorie de Walter Benjamin, selon laquelle une œuvre d'art perd son *aura* lorsque son image est reproduite. L'*aura* renvoie à l'authenticité, l'unicité et la présence *ici et maintenant* d'une œuvre – son caractère sacré⁸⁹. Selon Jérôme Dupeyrat, la reproduction des images trouvées par Feldmann, que l'on peut élargir à la pratique des artistes-iconographes en général, insuffle une

[86] Jean-Pol Madou, "Tout se passe comme si cet apparent chaos d'images arrachées par l'atlas warburgien à la linéarité chronologique d'une temporalité évolutive, était destiné à mieux faire ressortir la structure de la formule pathétique et dévoiler en elle le secret de l'image," dans *Mythe et création*, éd. Éléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde (Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2005).

[87] Hans-Peter Feldmann, *Bild et Bilder* (Düsseldorf: Feldmann Verlag, 1968–1976).

[88] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris: Empire Books, 2018).

[89] Nathalie Heinich, "L'aura de Walter Benjamin," *Actes de la recherche en sciences sociales* [49 (septembre 1983): 107-109, <https://doi.org/10.3406/arss.1983.2201>.

forme de regain à l'image par sa réappropriation et recontextualisation. Lors d'un entretien, l'artiste-icographe Thibault Tourmente évoque également cette métamorphose, lorsqu'une image change de fonction : « Au lieu d'être une image informative dans un livre médical, quand tu la décontextualises, elle devient artistique et complètement abstraite. Ça, c'est magique⁹⁰. » Ce nouveau souffle consiste à transformer l'image en œuvre en la retirant de son contexte original. Cette "artialisation" fait partie du processus qui permet à une image de s'inscrire dans l'histoire, de traverser le temps et de survivre.

[90] Propos recueillis lors d'un entretien mené avec Thibault Tourmente, 17 octobre 2024.

Publier et restituer les images



aujourd'hui, le rôle des iconographes a évolué, passant de la quête d'images à la gestion des droits de reproduction⁹¹. Toutefois, au cours des quarante dernières années, une génération d'artistes s'est emparée des images trouvées pour les associer. Ces artistes-iconographes s'interrogent non seulement sur la relation et la possession des images, mais aussi sur des notions essentielles telles que leur survivance, leur transmission et leur décontextualisation, des thématiques déjà amorcées précédemment.

Lorsqu'une image est retirée de son support d'origine, elle entre dans un processus de décontextualisation, que l'on peut qualifier d'artialisation. Cette transformation modifie profondément la fonction de l'image.

L'image artialisée, ses légendes et ses sources



Chez les artistes-iconographes, les légendes des images trouvées peuvent varier: elles peuvent être d'origine, brèves, ou même totalement absentes. Les sources, quant à elles, peuvent être précises, partielles ou inexistantes. Dans une démarche artistique qui échappe aux codes traditionnels, l'artiste peut faire le choix de priver le lecteur d'informations sur la provenance et le contexte d'origine d'une image.

Figure majeure des artistes-iconographes, Batia Suter est une artiste suisse qui, depuis plusieurs années, collectionne des livres de seconde main. Elle réintègre dans ses œuvres les images extraites de ces livres, qu'elle utilise pour créer des montages visuels ouvrant la voie à des lectures inédites⁹². En 2007 et 2016, elle publie

[91] Olivier Lugon, "Bouvier iconographe", conférence, *op. cit.*

[92] Batia Suter, site internet, <https://www.batiasuter.org/>.

les livres d'artiste *Parallel Encyclopedia*⁹³ et *Parallel Encyclopedia #2*⁹⁴. Comme l'indique leur titre, la forme de ces ouvrages reprend les codes de l'encyclopédie, tant par leur format que leur épaisseur et esthétique, mais se présente comme « parallèle », suggérant ainsi une version alternative à celle que nous connaissons. Jérôme Dupeyrat écrit à propos de ce livre : « Ce terme peut en effet renvoyer à la mise en relation des images, mais aussi à l'idée d'une encyclopédie alternative aux modèles usuels [...]. L'encyclopédie de Batia Suter n'est pas fondée sur le principe de classification et de distinction des encyclopédies habituelles, mais sur un principe de continuité et de résurgence [...] »⁹⁵.

Batia Suter choisit de conserver les légendes d'origine des images, soulignant l'importance du lien entre l'image et son contexte textuel. Comme elle l'explique dans un entretien avec Jérôme Dupeyrat, une légende associée à une image forme avec elle une unité indissociable⁹⁶. Même après la décontextualisation opérée dans son travail, la légende doit continuer d'accompagner l'image, car elle maintient le lien avec son ouvrage d'origine. Comme pour ses images, Batia Suter ne modifie pas les légendes originales : elle ne les traduit pas et ne procède à aucun changement formel. Ainsi, elles conservent leur diversité en termes de typographie, de langue, de qualité de reproduction ou de trames. Ces légendes jouent un double rôle : elles identifient les images tout en offrant des indices sur leur provenance⁹⁷.

Cette approche rappelle les réflexions de Gérard Blanchard dans *L'image et sa légende*⁹⁸, où il explore les différents niveaux de lecture que les légendes peuvent offrir. Il y fait l'analyse du livre *La Pierre et le Seigle*⁹⁹ dont les légendes racontent à leur façon l'histoire des gens de Villefranche-de-Rouergue. On y retrouve une double interprétation des images : celle du journaliste Bernard Dufour et celle de l'historien Emmanuel Le Roy. Le premier raconte ce que Blanchard appelle « la petite histoire (locale) des photos » – il nomme et situe

Fig 41 Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2* (2016).
42
43

44 Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2* (2016), 79: Kalasaya, ruines près de Tiwanaku à près de 4000 mètres d'altitude. (Photo C. P. Bach).

[93] Batia Suter, *Parallel Encyclopedia* (Zürich: Roma Publications, 2007).

[94] Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2* (Zürich: Roma Publications, 2016).

[95] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris: Empire Books, 2018).

[96] Jérôme Dupeyrat, "Batia Suter," in *Entretiens: perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Collection grise 5 (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2018), 269.

[97] Ibid.

[98] Gérard Blanchard, "L'image et sa légende," *Communication et langages*, no. 38 (2ème trimestre 1978): 30-42.

[99] Bernard Dufour et Emmanuel Le Roy Ladurie, *La Pierre et le Seigle: album*. Les Français par eux-mêmes (Paris: Seuil, 1977).

les images. Les légendes du second sont un prolongement du texte général, telle une succession de mots-clés. Il donne ensuite l'exemple de la photographie de la gare de Villefranche, pour laquelle Dufour écrira une légende sur l'histoire de celle-ci tandis que Le Roy fera un commentaire plus général sur le développement des chemins de fer dans le Sud de la France.

Par sa démonstration, Blanchard montre comment les légendes, loin de se limiter à de simples descriptions, participent activement à la construction du sens des images. Elles orientent la lecture en fonction des intentions des auteur·ices. Ainsi, dans *La Pierre et le Seigle*, les légendes offrent deux niveaux de lecture : l'un spécifique et local, incarné par Dufour, qui ancre les photographies dans un contexte précis ; et l'autre plus général et analytique, apporté par Le Roy, qui relie ces mêmes images à des dynamiques historiques plus larges. Ce double traitement révèle la richesse narrative et interprétative que les légendes peuvent conférer aux images. Elles ne sont pas de simples annotations, mais des outils pour tisser des liens entre l'image et son contexte. De façon similaire, dans *Parallel Encyclopedia #2*, les légendes varient : elles peuvent se limiter à une description factuelle, nommer un lieu, une auteur·ice ou une personne représentée. Parfois explicatives, elles décrivent une action ou un événement capturé dans l'image. À d'autres moments, elles adoptent un ton plus poétique, ouvrant la voie à une interprétation libre et émotionnelle.

Malgré l'importance du lien entre l'image, sa légende et le livre d'origine, il reste difficile de remonter précisément à la source des documents utilisés dans *Parallel Encyclopedia #2*. Les références, regroupées dans les quatre dernières pages de l'ouvrage, se limitent à une classification alphabétique des livres d'où proviennent les images. Cette absence de détails rend la traçabilité complexe : il est impossible d'identifier le livre exact contenant une image spécifique, et encore moins de localiser l'image à l'intérieur de ce livre. Une problématique similaire se retrouve dans *ABC für Kinder mit der Kunst*^[100] d'Hans-Peter Feldmann. Bien qu'un index figure à la fin du livre, il se contente de mentionner le nom des artistes, sans fournir d'informations précises sur les œuvres. Cela limite la compréhension pour les enfants, qui sont pourtant invités à explorer et découvrir l'histoire de l'art à travers cet imagier.

[100] Hans-Peter Feldmann, *op. cit.*

Pour Batia Suter, cependant, la précision des sources ne semble pas être un enjeu central dans sa démarche artistique. Ce flou pourrait refléter une volonté de déplacer l'attention : ce n'est pas tant l'origine de l'image qui importe, mais la manière dont elle s'intègre dans un nouvel assemblage visuel et ce qu'elle évoque pour le spectateur·rice. Avec ses *Parallel Encyclopedia*, l'artiste privilégie les relations entre les images et l'expérience sensorielle qu'elles offrent.

Fig 45 Index iconographique de *Parallel Encyclopedia* #2 (2016), 589.

Pour Lalie Thébault Maviel, ses images n'ont pas de légendes, mais les sources de chacune d'elles sont soigneusement mentionnées et précisées à la fin de l'ouvrage. Pour elle, la mention de ces sources variées est essentielle, tant pour sa démarche de recherche que pour son intention artistique et la transmission future de ces images. Lorsqu'elle dispose des informations, elle indique systématiquement pour chaque image : le titre, l'auteur·rice, la provenance (Instagram, livre, film, etc.), la date de création ou de production, la date d'acquisition (le moment où elle intègre l'image à son corpus) et le mode d'acquisition (scan, capture d'écran, photographie). Ce choix reflète une approche singulière et transparente, soulignant l'importance des métadonnées. Tandis que l'absence de légendes offre au·lecteur·rice une liberté d'interprétation, la liste des sources, quant à elle, constitue une archive précise qui documente rigoureusement l'iconographie du pain. En assurant la traçabilité des images, l'artiste offre aux lecteur·rices la possibilité de s'approprier à leur tour cette mémoire collective, tissée autour de cet aliment de base¹⁰¹.

46 Sources de *Notre pain quotidien* (2022), 159.

« Il était très important pour moi de noter la source des images pour offrir un autre point de vue d'analyse, au-delà du simple regard porté sur la composition iconographique, et également pour assurer une forme de traçabilité dans la diffusion des images. Parce que, forcément, quand on fait un tel projet, on questionne l'usage des images dans notre société, surtout quand on prend des images issues d'Instagram. On questionne l'appropriation de ces images, le flux incessant, la manière dont on peut s'en accaparer et arrêter le temps de lecture.¹⁰² »

[101] Lalie Thébault Maviel, laliethébaultmaviel.com.

[102] Lalie Thébault Maviel, ÉSAD • Grenoble • Valence (5 avril 2024), "Faire des livres d'images," dans Biennale Exemplaires – 5 avril 2024 Colloque, [Vidéo], Canal-U, <https://doi.org/10.60527/e1fg-6v53>.

Fig Thibault Tourmente,
47 *Inventaire Déraisonné*
48 #18 (2024).

Thibault Tourmente adopte une démarche encore plus radicale en supprimant toute légende et toute mention de source pour ses images. Ce choix, cependant, n'était pas prémédité : comme il me l'énonce pendant notre entretien, « J'avais commencé à travailler sur 200 planches sans rien sourcer. » Ces images trouvées prennent la forme de planches iconographiques. Son *Inventaire Déraisonné* est une archive visuelle qui se déploie à la fois sur les murs et sous forme de fanzines au format A4 d'une trentaine de pages¹⁰³.

Dans son travail, la provenance des images n'a pas d'importance particulière. C'est le dialogue entre ces images qui l'intéresse, pas les informations qu'elles peuvent véhiculer ni ce qu'elles peuvent raconter individuellement. Pour lui, les images qu'il utilise ne lui appartiennent pas et sont réutilisables par d'autres.

Il récupère de nombreux livres de seconde main, souvent trouvés dans la rue ou dans des boîtes à livres, sans chercher à acheter des ouvrages spécifiques sur les marchés de l'image tels que les brocantes ou sur Internet. Sa pratique passe par la rencontre avec le livre puis la découpe des images dans les publications. Quand il récupère une image, il la regarde et la garde comme telle : dans son format et avec sa matérialité d'image imprimée. Il les dispose sur le sol et les juxtapose entre elles pour créer ses assemblages. Les images qu'il choisit proviennent aussi de diverses publications, notamment de livres scientifiques et d'anatomies médicales. Sa démarche, bien qu'instinctive, évoque celle de Batia Suter, même si sa pratique de collecte et de composition était déjà en place avant qu'il ne découvre le travail de l'artiste-iconographe. Comme il le dit lui-même, toutes deux partagent une « sensibilité similaire par rapport à certaines images.¹⁰⁴ »

En prenant ces images, les artistes-iconographes dont Thibault Tourmente se portent garantes d'elles et répondent, par leurs gestes, à une survivance des images : « Je pense à l'iconographie de manuels de cuisine des années 1970 ou [à celle des] portails en fer forgé [de la même époque] – les gens, la jeune génération, ne font plus attention à ça. Est-ce que ça n'a pas à voir avec une archéologie de ces images-là aussi ? L'*Inventaire [Déraisonné]* va peut-être servir à ça : devenir une forme d'archéologie¹⁰⁵. »

[103] Thibault Tourmente, *Inventaire Déraisonné* (BATT Coop, 2021).

[104] Propos recueillis lors d'un entretien mené avec Thibault Tourmente, 17 octobre 2024.

[105] Ibid.

Certaines artistes-iconographes pourraient ne plus être définies comme chercheuses mais plutôt comme sauveuses d'images. L'image est sauvée d'un oubli, d'une disparition par le biais de l'exposition et de la publication. Iels ne sont pas simplement collectionneuses d'images mais participent activement à la conservation, à l'exposition et la circulation de l'image trouvée en la plaçant dans un contexte artistique et notamment par le biais de l'édition.

Par ailleurs, lors de la collecte de livres de seconde main, Thibault Tourmente se définit comme un intermédiaire: «Ce sont des livres que je trouve, et c'est hyper important dans ma pratique. La personne qui lâche les livres dans la boîte à livres ou qui les dépose dans la rue a un rôle à jouer. [...] Je suis un intermédiaire: le geste est d'une simplicité absolue, la technique est utilisable par tout le monde¹⁰⁶.» Lors d'ateliers, comme à l'École Estienne en 2022, il transmet sa pratique et son rapport aux images trouvées. Il invite les étudiantes à suivre sa démarche consistant à récupérer des livres dans des boîtes à livres, puis à créer collectivement des inventaires sur des feuilles A4: «On a obtenu quelque chose de similaire au niveau de la forme par rapport aux recherches, mais totalement différent au niveau du contenu, car c'était leur sensibilité aux images. Nous avons tous des images-totems différentes¹⁰⁷.» Pour lui, les images qu'il utilise ne lui appartiennent pas. Elles peuvent être appropriées par d'autres, soulignant encore son rôle d'intermédiaire.

En retirant tout contexte et toute information sur leur origine, Thibault Tourmente invite les spectateurs à une interprétation entièrement libre, guidée uniquement par ce que suscitent ces images regroupées ensemble. À ce sujet, il évoque son expérience des livres de Batia Suter: «Ça m'a frustré qu'il y ait les sources. Ça perd de la magie¹⁰⁸.» Ce commentaire reflète son désir de privilégier une expérience intuitive, détachée de toute analyse rationnelle des images.

Fig 49 Atelier avec les étudiantes de première année du DNMA de Typographie de l'école Estienne autour de *l'Inventaire Dérailonné*, 2022, (photo de Thibault Tourmente).

[106] Thibault Tourmente, entretien, *op. cit.*

[107] Ibid.

[108] Ibid.

La mise en dialogue par la mosaïque d'image

 n réutilisant ces images trouvées pour ses inventaires, Thibault Tourmente perçoit une richesse infinie de combinaisons: « Remettre l'objet à sa place, c'est hyper important. Dans les fanzines ou quand je montre les inventaires, il n'y a pas d'ordre dans les feuilles. La planche numéro 1, faite il y a 6 ans, et la 675 peuvent, pendant une exposition, se retrouver à côté. Il y a une infinité de possibilités. Je les compare à des briques Lego qui peuvent s'imbriquer ensemble. Il n'y a rien qui est fini¹⁰⁹. » Son approche, résolument non linéaire, est en constante réinvention. Pour lui, l'objectif n'est pas de transmettre les informations véhiculées par les images, mais de créer un dialogue entre elles. Ce sont les connexions, les combinaisons et la proximité d'images hétéroclites qui donnent sens à son travail. Il souligne que ce projet est à la fois continu et inépuisable, ouvrant la possibilité à d'autres de le reprendre et de le prolonger¹¹⁰.

Par cette démarche, les significations des images ne restent pas figées. L'image retrouve sa fonction propre et sa recontextualisation demeure libre et ouverte. Ce procédé, fondé sur la juxtaposition et la recontextualisation d'images préexistantes, explore les relations entre elles, tout en questionnant leur valeur culturelle et narrative

Fig Hans-Peter Feldmann,
50 *Voyeur*, 7^e ed. (Köln:
51 Verlag der Buchhandlung
52 Walther König, 2021).

Cette démarche trouve également un écho avec *Voyeur* d'Hans-Peter Feldmann. Avec cette revue, il compose un « spectacle d'images¹¹¹ » de notre société à partir de photographies médiatiques trouvées et agences de manière très dense. Sa série, constituée de six volumes publiés en 1994, 1997, 2006, 2009, 2011 et 2014, regroupe des centaines d'images sensationnels, érotiques ou exotiques, extraites de ses archives personnelles¹¹².

Feldmann cherche à transmettre une réflexion sur l'image et son potentiel narratif. Il encourage ainsi les lecteurices à élaborer leurs propres récits: « Les lecteurices peuvent feuilleter le livre comme on le ferait d'un album personnel d'un inconnu, créant leurs propres

[109] Thibault Tourmente, entretien, *op. cit.*

[110] Ibid.

[111] FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Navigart. <https://www.navigart.fr/fracsud/artwork/hans-peter-feldmann-voyeur-450000000026237>.

[112] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris: Empire Books, 2018).

histoires à partir d'images dépourvues de contexte¹¹³. » Cette approche confère à la spectateurice, ou plus précisément à la *voyeuseuse*, un rôle actif dans lecture des images, rappelant la curiosité parfois malsaine que l'on pourrait éprouver en explorant des archives intimes appartenant à une inconnue.

Chaque volume de *Voyeur* présente des compositions nouvelles, issues de la même collection d'images. Ce réemploi multiple et continu suscite une réflexion sur les juxtapositions et les dialogues entre les images. L'interprétation spontanée qu'offrent ces assemblages d'images encourage un rapport plus libre à la composition et prône une liberté de création et d'agencement des images pré-existantes.

Cette prolifération iconographique, composée d'images issues de sources variées et de matérialités différentes, évoque pour moi des mosaïques d'images familières, comme celles de mon ancien Tumblr, de Pinterest, ou encore aujourd'hui sur les *feed* Instagram

La mosaïque d'images se retrouve dans certaines plateformes comme FFFFOUND!¹¹⁴ ou Manystuff¹¹⁵, qui permettent dans les années 2000 de partager ses images favorites trouvées sur le web, d'avoir une vue d'ensemble¹¹⁶ et de découvrir d'autres images grâce à la collaboration possible entre utilisateurices du site. Il s'agit d'un système d'*image-bookmarking*¹¹⁷, qui s'apparente à des réseaux sociaux plus récents comme We Heart It et Pinterest, permettant de sauvegarder et d'organiser des images trouvées en ligne, souvent avec des outils permettant de les étiqueter, partager ou regrouper par thèmes. Grâce à un *bookmarklet*¹¹⁸, il est simple d'ajouter une image à une collection directement depuis n'importe quel site sur la plateforme.

Fig 53 Enregistrements récents de publications sur Instagram. Capture d'écran réalisé le 12 décembre 2024.

[113] "Voyeur 7", delpire & co, 2021, <https://www.delpireandco.com/produit/voyeur-7>.

[114] FFFFOUND!, créé en 2007 par Yugo Nakamura et son agence Tha Ltd., était une plateforme sur invitation dédiée à la curation et au partage d'images en ligne. (2007-2017)

[115] Manystuff, créé par Charlotte Cheetham, était un blog consacré au design graphique, actif principalement dans les années 2000-2010.

[116] Manon Bruet, *Regarder Le Geste, Un post Instagram : P/Pa/Para/Paradiso* par jetset_experimental, Revue Faire 5 (Paris: Empire Books, 2017).

[117] Marquage d'images: système permettant de sauvegarder et organiser des images en ligne.

[118] Favori scripté: programme léger qui s'exécute via un favori du navigateur pour interagir avec une page web.

Fig 54 Suggestions de Getty Images du mot "vache". Capture d'écran réalisé le 12 décembre 2024.

Grâce à internet, nous avons pu voir l'essor des banques d'images et l'accès à la fouille d'archives numériques se démocratiser. Les premières émergent dans les années 1980 avec la numérisation des photographies analogiques, notamment pour les industries visuelles. Elles ont facilité l'accès aux visuels et dans les années 2000, ont vu l'accès à leur contenu être démocratisé. Avec l'essor du web 2.0, des plateformes comme Shutterstock, iStock (racheté ensuite par Getty) et Adobe Stock ont vu le jour^[119]. Aujourd'hui, quand on recherche une image, des utilisateurs d'Instagram regardent leurs « Enregistrement », ces banques d'images personnelles accessibles par nous-mêmes. Lalie Thébault Maviel en a fait l'usage pour son travail de recherche iconographique autour du pain, pour en montrer ses usages, ses représentations et aussi son évolution^[120].

Sur Instagram, l'utilisateur a accès à une fonctionnalité permettant d'enregistrer des images, comme c'est le cas sur Pinterest. Cette catégorie s'organise comme un *feed*, par ordre chronologique d'enregistrement (de la plus récente à la plus ancienne). Il s'agit d'une collection iconographique personnelle, un endroit qui garde les images qu'on souhaite revoir, avoir accès à nouveau. Elle regroupe des images qu'on aime, qu'on admire ou qui nous inspirent.

Vers le réemploi et la remédiation des images



Que ce soit dans les planches imprimées des *Parallel Encyclopedia* de Batia Suter, les *Inventaires déraisonnés* de Thibault Tourmente, le spectacle d'images d'Hans-Peter Feldmann ou l'encyclopédie lacunaire du pain de Lalie Thébault Maviel, ces artistes partagent une pratique fondée sur la collecte d'images trouvées et leur regroupement sous forme de mosaïques visuelles.

L'édition et la publication de celles-ci engendrent une expérience de lecture différente de celle d'un livre classique. Les éditions réalisées par des artistes-iconographes sont souvent considérées comme des livres d'artistes, des œuvres prenant la forme d'un livre. Ce statut offre la possibilité d'une lecture non linéaire, permettant aux artistes d'explorer de nouvelles manières de

[119] Contributeurs de Wikipédia, "Banque d'images," Wikipédia, l'encyclopédie libre, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Banque_d%27images&oldid=219129476.

[120] Lalie Thébault Maviel, ÉSAD • Grenoble • Valence (5 avril 2024), "Faire des livres d'images," dans Biennale Exemplaires – 5 avril 2024 Colloque, [Vidéo], Canal-U, <https://doi.org/10.60527/e1fg-6v53>.

relier les images entre elles. Iels proposent ainsi d'autres mécanismes de lecture.

Dans le cas de *Notre pain quotidien*, le propos passe par les différentes représentations du pain et une typologie thématique. L'iconographie riche propose une lecture visuelle de son histoire, de ses usages, de sa place dans notre quotidien et de ses significations culturelles. La lecture est constellée – il est possible d'entrer dans le livre aussi bien par le début que par sa fin, et de progresser dans cette lecture par des allers et retours. L'absence de chronologie linéaire dans l'agencement des images permet d'obtenir une vision globale et non exhaustive de la représentation du pain, inspirée par le modèle de l'encyclopédie¹²¹.

Néanmoins, on retrouve des extraits de textes dans un encart, prenant une forme de grand marque-page, glissé entre les pages de son livre. Il est composé de citations, de passages de livres, d'articles de journaux ou d'extraits audios sur le pain qui ont accompagné cette recherche : « C'était une manière d'amorcer la thématique, de donner des pistes de lecture sans pour autant figer le sens. Je ne voulais pas qu'il y ait un texte théorique ou le point de vue d'un historien qui viendrait orienter la lecture du livre en imposant un ordre ou une manière spécifique de voir la succession des images. Ce marque-page peut donc nous accompagner tout au long de la manipulation du livre, qui peut s'ouvrir et se regarder dans tous les sens. On peut y revenir : c'est vraiment comme une encyclopédie que l'on consulte ponctuellement, que l'on oublie, puis à laquelle on revient pour réapprendre autrement les images¹²². »

Notre pain quotidien suit des typologies variées de la représentation du pain (le pain sur la table, le pain en forme de visage, le pain en forme de lettres...) alors que la juxtaposition des images dans les *Parallèles Encyclopédies* créent des dialogues visuels. Ces correspondances ne sont pas explicitées par un texte, mais se découvrent dans le regard de la spectateurice : similitudes de formes, textures, contrastes culturels ou évolutions historiques. Cette démarche laisse une marge d'interprétation personnelle et sensorielle. En l'absence de texte, le lecteurice doit construire du sens à partir des connexions qu'il perçoit ou imagine.

Fig 55 Encart avec des extraits de textes autour du pain dans *Notre pain quotidien* (2024).

[121] Lalie Thébaud Maviel, ÉSAD • Grenoble • Valence (5 avril 2024), "Faire des livres d'images," dans Biennale Exemplaires – 5 avril 2024 Colloque, [Vidéo], Canal-U, <https://doi.org/10.60527/e1fig-6v53>.

[122] Ibid.

Les livres de Batia Suter donnent une vue d'ensemble tel un inventaire du monde, capturant l'essence de la diversité culturelle, scientifique et artistique à travers des images soigneusement choisies. L'encyclopédie rassemble des images issues de divers domaines, époques ou disciplines.

Fig 56 Couverture de *Message et Massage* (1967).

Ces approches résonnent avec le concept d'essai visuel de Marshall McLuhan qu'il théorise dans *The Medium is the Massage*^[123], coécrit avec Quentin Fiore. Dans cet ouvrage expérimental, les idées sont présentées de manière éclatée, en opposition avec la linéarité des textes classiques. Images et mots cohabitent pour offrir une expérience immersive et sensorielle. McLuhan considère l'écriture par les images et les essais visuels comme des réponses adaptées à une nouvelle ère médiatique.

Pour le théoricien canadien de la communication, l'image ne remplace pas le texte, mais agit différemment : elle est immédiate, polysémique, globale et engage les sens. Elle ne se limite pas à illustrer un texte, mais possède son propre langage.

En les réintégrant dans ses compositions, Batia Suter se réapproprie ces images non produites. Elles perdent leur statut original et deviennent des objets d'interprétation : « *Éditer* des images qui ont été au préalable trouvées ou empruntées, c'est les déplacer de leur contexte et de leur mode de circulation initial, et mettre en œuvre leur remédiation afin de les rendre à l'usage avec de nouvelles lectures possibles. La production du sens aussi bien que celle de la forme est le résultat de ce processus d'emprunt-déplacement-remédiation-restitution^[124]. » Cette remédiation implique non seulement un changement de support (par exemple d'un manuel d'histoire à son encyclopédie parallèle), mais aussi une relecture non linéaire qui leur attribue d'autres significations. Les compositions que Batia Suter crée jouent avec les associations visuelles, les motifs récurrents ou les contrastes inattendus. La lecture est davantage libre, ouverte et polysémique.

[123] McLuhan, Marshall, et Quentin Fiore. *Message et Massage*. Un inventaire des effets. 1^{re} éd. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1967.

[124] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris : Empire Books, 2018).

En parcourant ce deuxième volume, j'imagine que Batia Suter a découvert cette image d'une « tempête réduite à des lettres » du livre *Le Temps*¹²⁵, l'a découpée, conservée, puis intégrée plus tard à des paysages enneigés dans *Parallel Encyclopedia #2*. Son attention a probablement été attirée par cette photographie en raison de son caractère spectaculaire : le cadrage en contre-plongée qui met en valeur la typographie de la tempête et sa mise en page dans l'ouvrage, où elle occupe toute la page. Chez Batia Suter, le caractère spectaculaire se déploie par la juxtaposition et les relations visuelles qui s'établissent avec d'autres images sur la double page. Ces dernières présentent majoritairement des topographies de paysages enneigés, marqués par les traces laissées par des êtres vivants. Une seule image me met le doute. Je pense à une vue aérienne d'un terrain enneigé, mais en traduisant sa légende en allemand, je découvre qu'elle représente en réalité le « comportement d'une goutte d'huile à l'interface lors du dégraissage ».

En collectant des images qu'ils n'ont pas produites, ces artistes s'inscrivent dans la continuité du travail des iconographes. Tandis que ces dernières répondent à une demande spécifique en images, les artistes-iconographes se réapproprient ces représentations en leur insufflant une dimension artistique. Leur démarche passe souvent par la collecte de livres de seconde main, eux-mêmes enrichis d'images sélectionnées par les iconographes. Une passation des images se dessine à travers le temps. Certaines artistes choisissent de prolonger ce geste en partageant leur démarche artistique ou en transmettant à leur tour leurs images-trésors au public. Dans ce processus, le degré de décontextualisation des images ainsi que les informations restantes, telles que légendes et sources, jouent un rôle clé dans la traçabilité de l'image, dans sa transmission et ses usages envisageables. Enfin, le support et l'intention qui y est associée sont aussi essentiels : la publication peut être une prolongation de l'exposition des images ou un outil sur lequel se référer, se les accaparer et les réemployer.

- Fig 57 Couverture du *Temps* de Life, le Monde des sciences (1968).
- 58 Batia Suter, *Parallel Encyclopedia #2* (2016), 90-91.
- 39 Comparaison avec "l'image d'une tempête réduite à des lettres" dans *Le Temps* (1968), 187.

[125] Philip D. Thompson et Robert O'Brien, *Le Temps*: Life, le Monde des sciences (Time-Life, 1968), 187.

...à passeuseuse d'images

e regard porté sur ce qui a déjà été fait, produit ou pensé, pour s'en inspirer ou réutiliser, a été le point de départ de cette recherche. Peu à peu, cela m'a conduit vers l'image trouvée. J'ai observé, autour de moi comme dans ma propre pratique, ces gestes récurrents de collecte d'images et le regain d'intérêt pour les livres de seconde main. En m'interrogeant sur ces usages, j'ai été amenée à réfléchir à mon propre rapport aux images.

Dans mes souvenirs, les livres qui m'ont marquée sont des outils pour comprendre le monde. En remontant jusqu'à l'enfance, j'ai donc pensé aux imagiers : ils nous ont ici démontré que le choix d'une image pour incarner une notion n'est jamais anodin. Certains imagiers se placent en marge des normes pour montrer aussi des représentations alternatives ou plurielles. Ces livres, les manuels scolaires et les ouvrages de vulgarisation, sont des supports de diffusion des savoirs essentiels et des livres qui accompagnent l'apprentissage à travers les âges. Ils offrent une diversité de types d'images, de sources et d'époques, dans une volonté de démocratiser le savoir et d'ouvrir des fenêtres sur le monde, bien que cette vision soit orientée par un pouvoir politique dans le cas des manuels scolaires.

Les iconographes ont largement contribué à la revalorisation des images anciennes en les insérant dans des supports éditoriaux didactiques. Leur travail de sélection, d'archivage et de mise à disposition des images a permis de prolonger leurs pratiques. Cette transmission se poursuit depuis ces dernières années chez des artistes, qui récupèrent les images trouvées dans les livres de seconde main, elles-mêmes souvent issues des fonds iconographiques patiemment constituées par les iconographes. Cette recherche vise à éclairer ce geste : le rapport à la fonction des images, leurs usages, les supports qui les diffusent, ainsi que la manière dont leur traçabilité influe sur leur réappropriation.

L'exploration de ces pratiques et de ces intentions révèle les liens qui se tissent entre le passé et le présent des images. Au fil de cette recherche et de cette écriture, un glissement s'opère : la chercheuse d'images devient passeuse d'images. La quête de la *bonne image*, propre à la chercheuse, illustre un processus d'emprunt et de déplacement. En revanche, la transmission, propre à la passeuse, se définit davantage par la remédiation et la restitution de l'image^[126]. Le geste initial des chercheuses, celui de collecter les images, évoque une forme de dévouement. C'est les préserver de l'oubli en évitant de les laisser dormir dans le fond d'une archive ou d'un tiroir. Une fois reproduites et rediffusées, elles ne sont plus des fragments *oubliés* du passé.

Contrairement à l'archivage institutionnel, qui obéit à des critères rigides (conservation ou valeur historique, par exemple) les chercheuses d'images s'appuient sur l'affect, l'intuition, et une sensibilité propre. Leur travail dépasse la simple accumulation pour nourrir une collection : c'est une réactivation des images. Ce processus de réappropriation va au-delà d'une recherche esthétique : il interroge visuellement le passage du temps. Les livres qu'elles produisent deviennent également un espace de rencontre et d'échange pour celles qui les observent. La prolifération visuelle éveille souvent la curiosité : d'où viennent ces images, quelle est leur nature, et pourquoi sont-elles si nombreuses ?

Le terme de passeuse^[127], emprunté à Lalie Thébault Maviel, illustre le rôle d'intermédiaire, par lequel se qualifie Thibault Tourmente. À travers cette posture, les passeuses partagent un savoir à travers les images, leur démarche artistique, ou les deux. Mais surtout, elles nous transmettent une réflexion sur les images elles-mêmes. Lorsque l'image-document est transposée dans un cadre artistique, elle emporte avec elle sa charge, son *aura* et ses secrets. Cette réflexion sur la réutilisation et la réappropriation permet d'assurer la survivance de l'image. Les différents projets éditoriaux explorés dans cette recherche incarnent cette double dimension : ils sont à la fois subjectifs, portés par le regard de l'artiste, et collectifs, par leur transmission.

[126] Jérôme Dupeyrat, *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopedia de Batia Suter*, Revue Faire 7 (Paris : Empire Books, 2018). « Éditer des images qui ont été au préalable trouvées ou empruntées, c'est les déplacer de leur contexte et de leur mode de circulation initial, et mettre en œuvre leur remédiation afin de les rendre à l'usage avec de nouvelles lectures possibles. La production du sens aussi bien que celle de la forme est le résultat de ce processus d'emprunt-déplacement-remédiation-restitution. »

[127] Lalie Thébault Maviel, *Notre pain quotidien : Une encyclopédie lacunaire et subjective du pain, de sa fabrication à ses usages les plus dérivés* (Nevers : Tombolo Presses, 2024).

Il est aujourd'hui difficile de ne pas mentionner le flux continu d'images dans lequel nous baignons quotidiennement, notamment à travers les médias. Paradoxalement, cette abondance d'images limite notre capacité à choisir une image. Ces images numériques, par ailleurs, sont souvent dotées de multiples vies : en ligne, sa diffusion est rapide et éparse. Elle perd son unicité, constamment reprise et reproduite.

Face à ce trop-plein, à cette saturation visuelle, je m'inspire de démarches plus lentes et tangibles. Il n'est pas question ici d'éviter l'utilisation d'images en ligne ou issues de banques numériques, ni d'établir une quelconque hiérarchisation selon leur nature ou leur provenance. Au contraire, il s'agit d'une invitation à se laisser surprendre, à prendre le temps de collecter et de regarder autrement les objets laissés pour compte. Cette collecte est souvent guidée par le hasard et les rencontres avec l'image et son contenant le livre.

Li le livre est le contenant des mots, et les mots les contenants des choses, comme le propose Ursula K. Le Guin, alors on pourrait tisser un lien avec sa *Théorie de la fiction-panier*¹²⁸. En envisageant le livre comme un panier d'images, et les images comme des réservoirs d'informations. Bien que sa théorie évoque davantage l'acte de conserver et d'avoir un panier comme refuge pour les histoires, le livre devient ici un objet que l'on fait circuler *de main en main*, où l'on collecte et où l'on puise – un panier dans lequel il est possible de *fouiller*. Parfois, on découvre des paniers délaissés par d'autres au détour d'une rue, et l'on prend ce que l'on souhaite ajouter au sien.

Penser ce panier, c'est une manière de célébrer les passeureuses d'images et leur désir de perpétuer ces gestes de transmission. Le panier devient alors un symbole du passage des images : entre un livre et un autre, entre le passé et le présent, d'une main à une autre.

[128] Ursula Kroeber Le Guin, "La théorie de la fiction-panier", extrait de *Dancing at the Edge of the World* (1986).

Bibliographie

À lire

- * Barthes, Roland. *La chambre claire*. Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1980.
- * Benjamin, Walter, et Lionel Duvoy. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 2e éd. Paris: Éd. Allia, 2012.
- * Berger, John, et Monique Triomphe. *Voir le voir*. Paris: Éd. B42, 2014.
- * BlexBolex. *Saisons*. Paris: A. Michel jeunesse, 2009.
- * Borioli, Aladin, et Ellen Lapper. *Ruches, 2400 A.E.C.–1852 E.C.* Paris et Vevey: RVB Book, 2020.
- * Bruet, Manon. *Regarder Le Geste, Un Post Instagram: P/Pa/Para/Paradiso* Par Jetset_experimental. Revue Faire 5. Paris: Empire Books, 2017.
- * Bruillard, Éric. *Manuels scolaires, regards croisés. Documents, actes et rapports pour l'éducation*. Caen: SCEREN-CRDP Basse-Normandie, 2005.
- * Casalis, Anna. *La ferme*. Les yeux grands ouverts. Villebon: Piccolia, 2004.
- * Carrión, Ulises. *Quant aux livres*. Genève: Éditions Héros-Limite, 1997.
- * Chabert, Garance, et Aurélien Mole. *Les artistes iconographes*. Paris Annemasse: Empire books, Villa du Parc, Centre d'art contemporain, 2018.
- * Didi-Huberman, Georges. *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*. Chaire du Louvre. Paris: Éditions Hazan ; Musée du Louvre, 2013.
- * Dupeyrat, Jérôme. *Entretiens – Perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Recherches sur les publications d'artistes, 5. Collection Grise. Éditions Incertain Sens, 2017.
- * Dupeyrat, Jérôme. *Regarder Le Graphisme: Parallel Encyclopédia de Batia Suter*. Revue Faire 7. Paris: Empire Books, 2018.
- * Dufour, Bernard, et Emmanuel Le Roy Ladurie. *La Pierre et le Sègle*. Les Français par eux-mêmes. Paris: Seuil, 1977.
- * Duval, Céline et Estelle Lecoq, *3 temps en 4 mouvements: livre d'artiste* (Houlegate: Edition Doc-cd.net, 2009).
- * Fabre, Maurice. *Histoire de la Communication*. La Science Illustrée. Lausanne: Editions Rencontre, 1962.

- * Feldmann, Hans-Peter. *ABC für Kinder mit der Kunst: ein Kunstprojekt*. Köln: König, 2013.
- * Feldmann, Hans-Peter. *Voyeur*. 7., Überarbeitete Auflage. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2021.
- * Guertik, Hélène. *L'imagier du Père Castor*. Père Castor. Flammarion, 1952.
- * Hoban, Tana. *Blanc sur noir*. Paris: Kaléidoscope diffusion l'Ecole des loisirs, 1998.
- * Hoban, Tana. *Des couleurs et des choses*. Paris: Kaléidoscope diffusion l'Ecole des loisirs, 1990.
- * Hoban, Tana. *Noir sur blanc*. Paris: Kaléidoscope diffusion l'Ecole des loisirs, 1993.
- * Hoban, Tana. *Qu'est-ce que c'est ?* Paris: Kaléidoscope diffusion l'Ecole des loisirs, 1981.
- * Hollier, Denis, Georges Bataille, et Michel Leiris, éd. *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Repr. Cahiers de Gradhiva 19. Paris: Ed. Place, 1991.
- * Institut supérieur des arts et du design de Toulouse, Camille Bondon, Laurence Cathala, Sébastien Dégeilh, Jérôme Dupeyrat, et Olivier Huz, éd. *Écrire avec et sans*: LabBooks. Toulouse: isdaT, 2023.
- * Le Guin, Ursula Kroeber. La théorie de la fiction-panier, extrait de *Dancing at the Edge of the World*, 1986.
- * Lugon, Olivier. *Nicolas Bouvier iconographe*. Gollion: Genève: Infolio; Bibliothèque de Genève, 2019.
- * Malraux, André. *Le musée imaginaire*. Genève: Albert Skira Editeur, 1947.
- * McLuhan, Marshall, et Quentin Fiore. *Message et Massage: Un inventaire des effets*. 1^{re} éd. Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- * Suter, Batia. *Parallel encyclopedia*. 1 & 2. Amsterdam: Roma publication, 2007 & 2016.
- * Thébault Maviel, Lalie. *Notre pain quotidien: Une encyclopédie lacunaire et subjective du pain, de sa fabrication à ses usages les plus dérivés*. Nevers: Tombolo Presses, 2024.
- * Thompson, Philip D., et Robert O'Brien. *Le temps*. Life, le Monde des sciences. Time-Life, 1968
- * Tourmente, Thibault. *Inventaire Dérailonné*. BATT Coop, 2024.
- * Vallotton, François. *Les éditions Rencontre: 1950–1971*. Lausanne: Ed. d'En Bas, 2004.
- * Warburg, Aby Moritz, Roland Recht, et Sacha Zilberfarb. *L'atlas Mnémosyne*. Écrits, II. Paris: l'Écarquillé Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2012.

À écouter

- * « L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, la mémoire des images. » La Pièce jointe, 13 mai 2022.
- * Richeux, Marie et Didi-Huberman, Georges. « Penser les images, c'est penser un recommencement ». Émissions Par les temps qui courent, France Culture, Radio France, Paris, 2023.

À voir

- * « 3 jours avec Nicolas Bouvier ». La Voix au chapitre. Radio télévision suisse (RTS), 1975. <https://www.rts.ch/play/tv/la-voix-au-chapitre/video/3-jours-avec-nicolas-bouvier?urn=urn:rts:video:9893057>.
- * Berger, John. « Voir le voir ». [1971]. Paris : B42, 2014. Version TV. <https://pod.ac-normandie.fr/video/11777-john-berger-1972-ways-of-seeing-14-vostfr>.
- * Lugon, Olivier. « Bouvier iconographe ». Conférence. Bibliothèque de Genève, 2018. <https://youtu.be/dFqyJVAaYnM?si=jQtpHHct3gWDPZJO>.
- * Thébault Maviel, Lalie. « Faire des livres d'images. » Présentation, ÉSAD • Grenoble • Valence, Biennale Exemplaires – Colloque, 5 avril 2024. Vidéo. Canal-U. <https://doi.org/10.60527/elfg-6v53>.
- * Vadé, Sarah, Lalie Thébault Maviel, Tony Côme, et Romain Laurent. « Table ronde – Édition, images, iconographie. » Discussion, ÉSAD • Grenoble • Valence, Biennale Exemplaires – Colloque, 5 avril 2024. Vidéo. Canal-U. <https://doi.org/10.60527/84tg-hy74>.

Merci à

Sébastien Degeilh pour son suivi
et sa transmission de nourriture livresque,
Olivier Huz pour les prémices de réflexions,
Coline Sunier pour son accompagnement bienveillant,
Jérôme Dupeyrat pour ses conseils et ses prêts de livres,
Thibault Tourmente d'avoir pris le temps d'échanger sur sa pratique,
mes amies pour leur soutien et leurs relectures: Cassis, Thibault et Zoé.
mes copain·es de la 213, et à nos goûters, d'avoir rendu cette recherche
et cette écriture bien plus agréables:
Adrià, Charlotte, Estelle, Flora, Jérémy, Mélia et Merry.

De main en main

a été écrit par Cécile Thomas entre octobre et décembre 2024, dans le cadre
du DNSEP design graphique à l'institut supérieur des arts et du design de Toulouse.

Imprimé avec son annexe iconographique à la Corep en six exemplaires.
Le texte courant et les notes sont composés en Adelphe Fructidor, dessinée
par Eugénie Bidaut; les lettrines, en Luise, dessinée par Pierre Vanni
et inspirée de Luise Duttenhofer; les intertitres, en **Almendra Bold**,
et les titres, en Almendra Display, dessinées par Ana Sanfelippo.

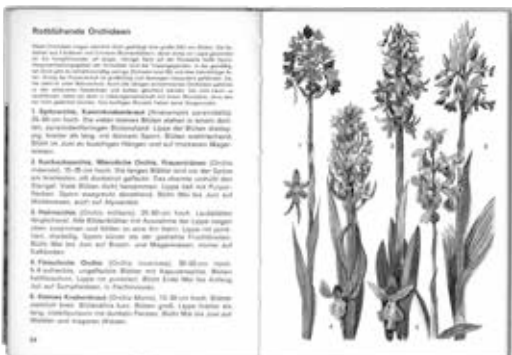


Cette recherche retrace le parcours de l'image trouvée dans les livres de seconde main, depuis sa fonction dans les imagiers, les manuels scolaires et les ouvrages de vulgarisation, jusqu'à sa réappropriation par les artistes-iconographes.

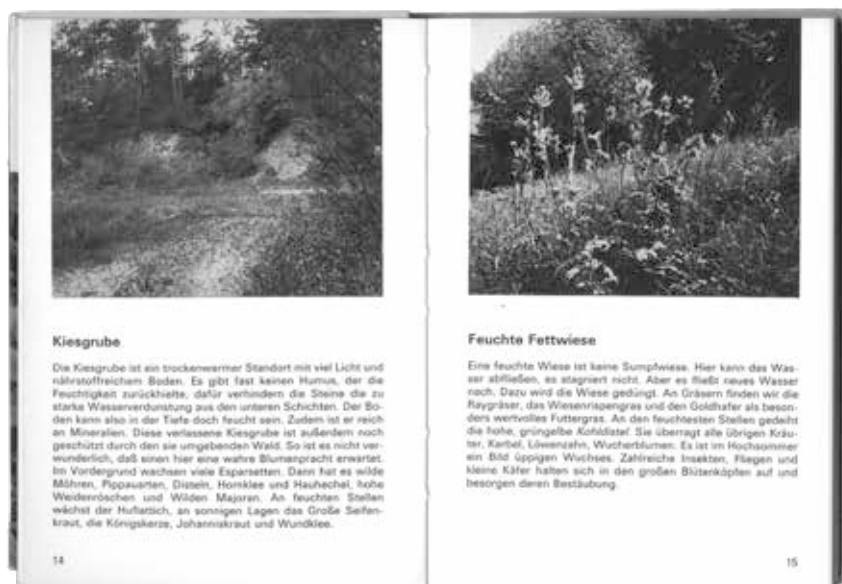
Elle explore à la fois la quête et la transmission des images, tout en invitant à observer leur circulation entre passé et présent, entre récit personnel et collectif.



[Fig 01]



[Fig 02]



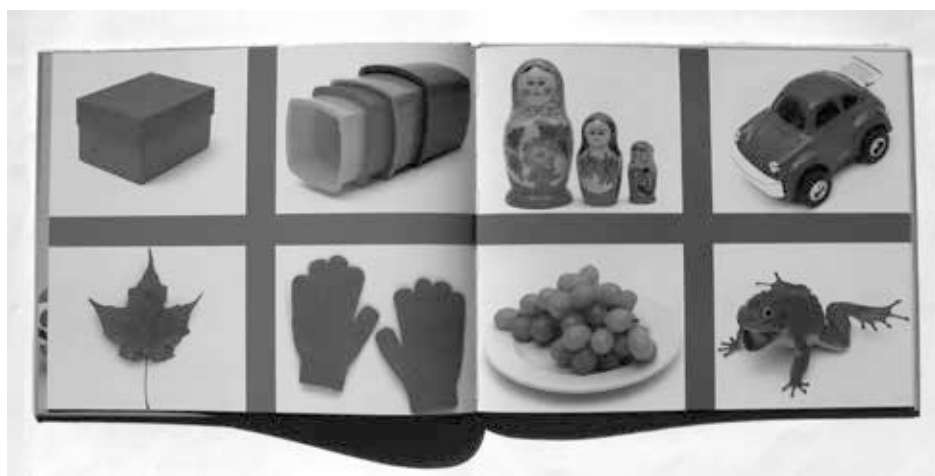
[Fig 03]



[Fig 04]



[Fig 05]



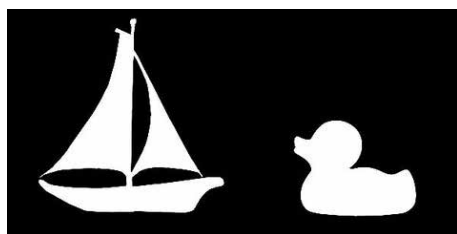
[Fig 06]



[Fig 07]



[Fig 10]



[Fig 08]



[Fig 09]



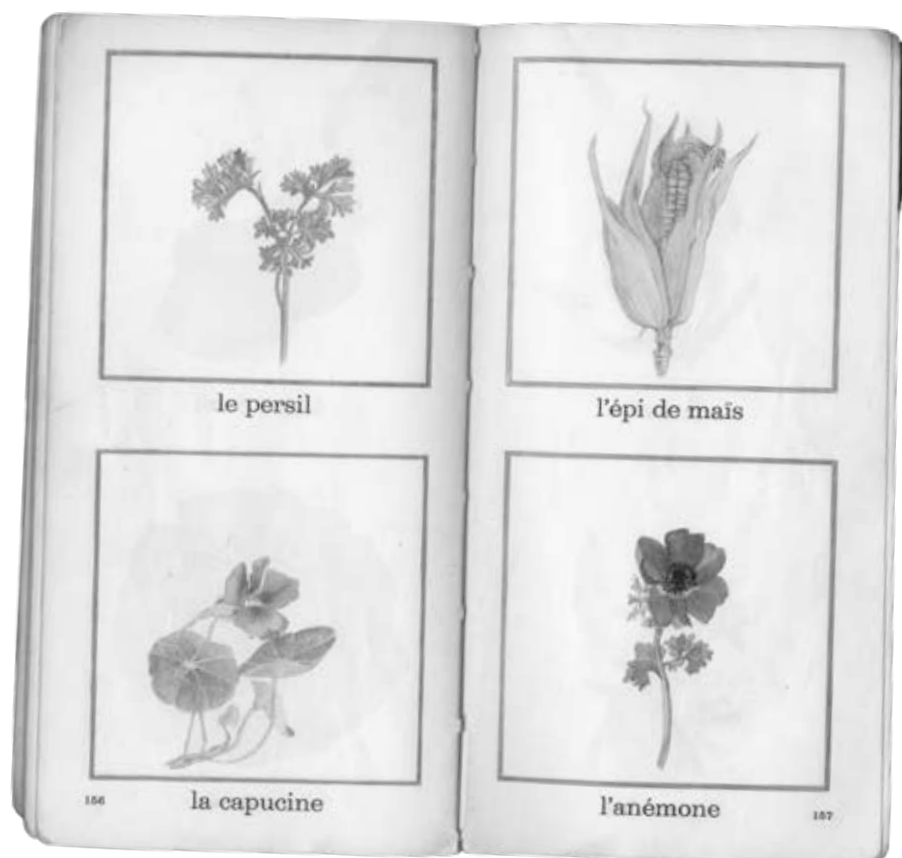
[Fig 11]



[Fig 12]

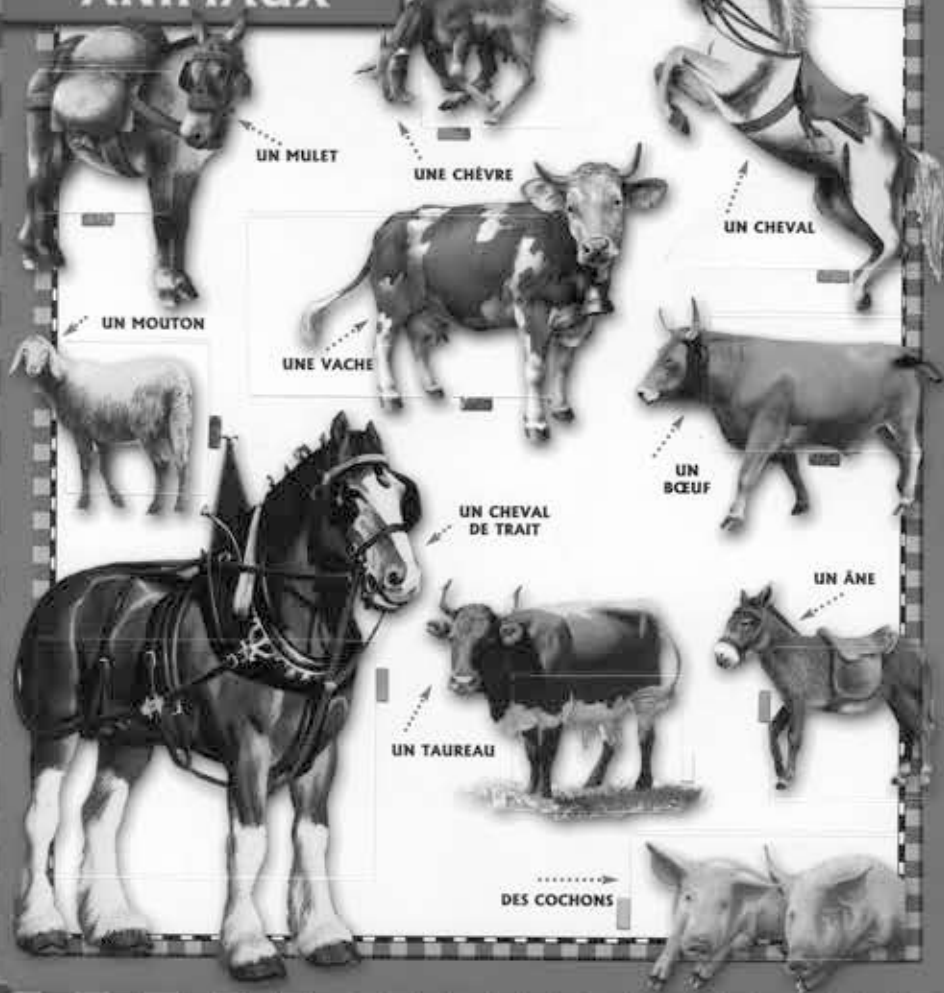


[Fig 14]



[Fig 15]

LES GRANDS ANIMAUX



[Fig 13]

LES CHIENS ET LES CHATS



UN SIAMOIS

UN SETTER
GORDON



UN PERSAN



UN HUSKY



UN SAINT-BERNARD

UN ÉCAILLE DE
TORTUE



UN SPHYNX

UN BOBTAIL



UN BERGER ALLEMAND



UN
CHIHUAHUA

UN BASSET



UN REX DE CORNOUAILLES



UN EUROPÉEN
TIGRÉ

UN
DOBERMAN

UN
YORKSHIRE



UN DOGUE

UN COCKER

UN EUROPÉEN
MARBRE





[Fig 16]



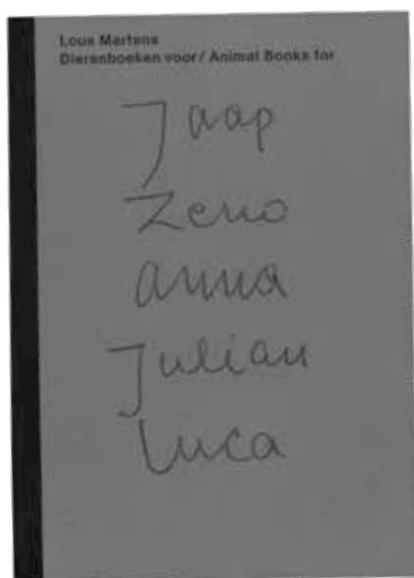
[Fig 18]



[Fig 17]



[Fig 19]



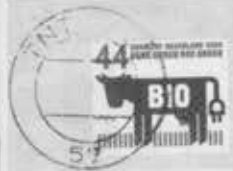
[Fig 20]



Veritable
Beurre
Ferme

GAEC de Kervannes
29720 PLONÉOUR-LANVERN
Tél. 02 98 82 61 25

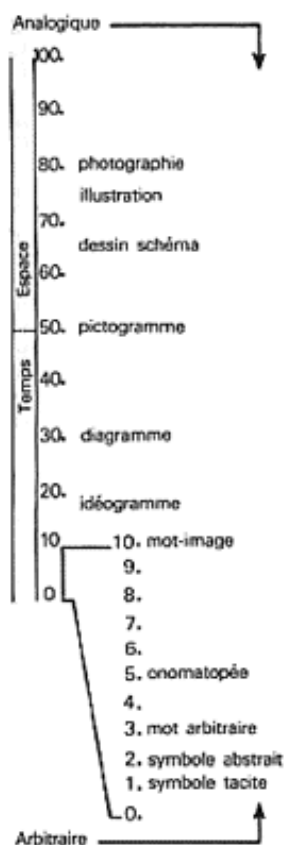
A conserver à 4°C



ST
ie
r

k
o
e





80 . photographie



18 . idéogramme



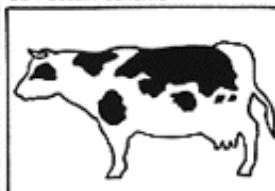
75 . illustration



10 . mot-image



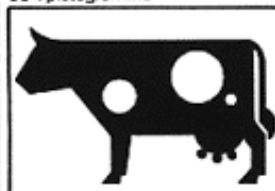
65 . dessin schéma



5 . onomatopée



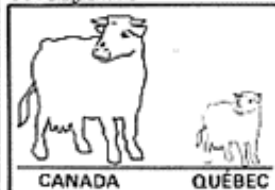
50 . pictogramme



3 . mot arbitraire



30 . diagramme



2 . symbole abstrait



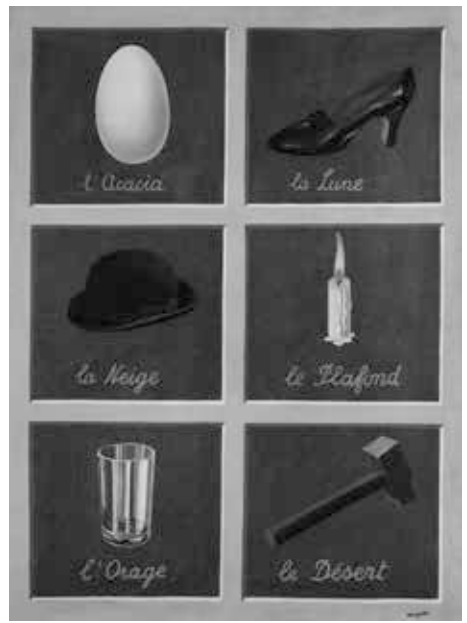
1 . symbole tacite



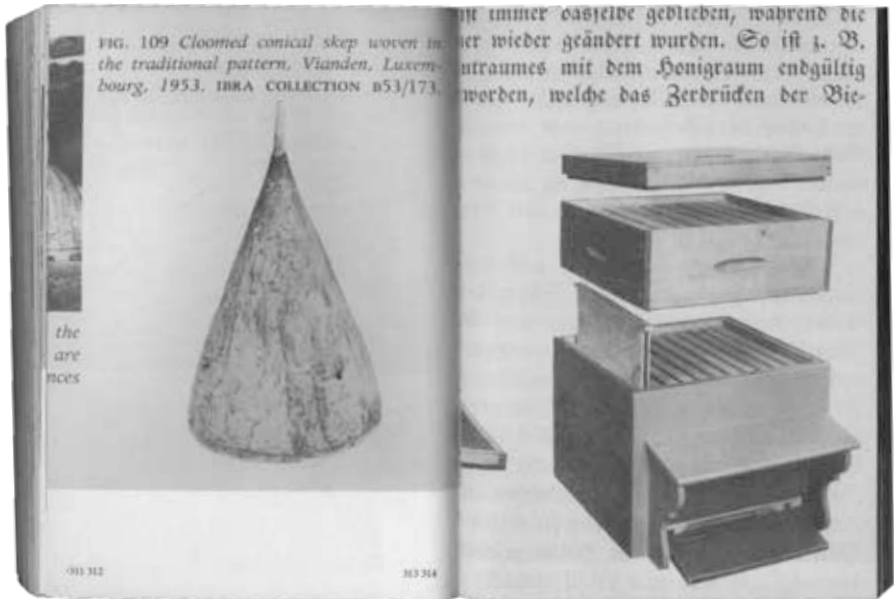
[Fig 22]



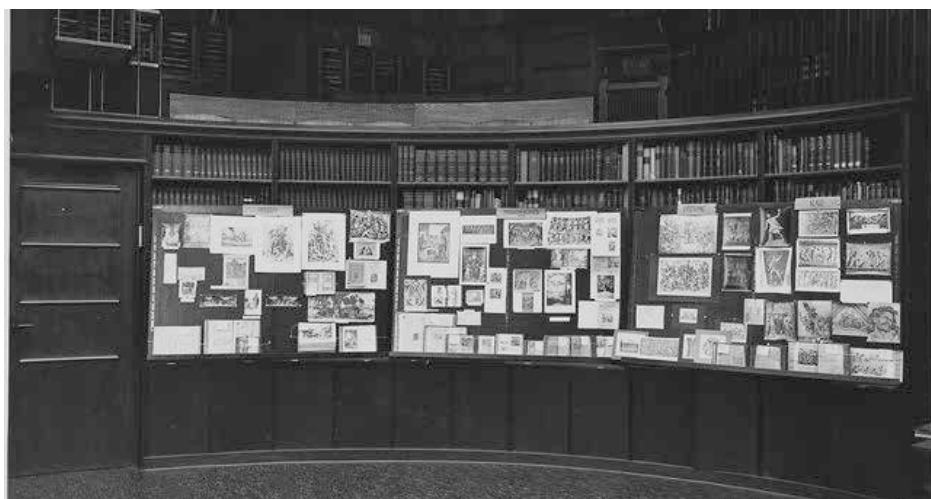
[Fig 23]



[Fig 25]



[Fig 24]



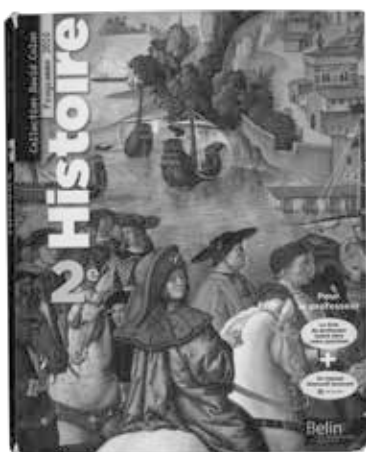
[Fig 26]



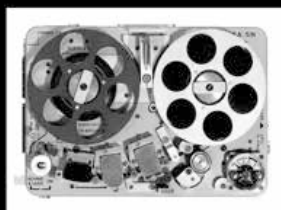
[Fig 27]



[Fig 28]



[Fig 30]



[Fig 31]



[Fig 32]



[Fig 33]

Athènes, une cité influente du monde grec

Au ^v siècle, la Méditerranée est marquée par la domination d'Athènes, la plus vaste cité du monde grec (2 650 km²). Athènes tire sa renommée de ses victoires contre les Perses à Marathon (490 av. J.-C.) et Salamine (480 av. J.-C.). Pour protéger les cités grecques contre un retour des Perses, elle fonde la ligue de Délos (478 av. J.-C.) qui rassemble les cités de la mer Egée et des côtes d'Asie mineure. Athènes domine un vaste empire, mis au service de sa démocratie, qui provoque l'inquiétude de Sparte. Cette dernière, à la tête d'une ancienne ligue, la ligue du Péloponnèse, lui déclare la guerre en 431 av. J.-C. La guerre du Péloponnèse s'achève en 404 av. J.-C. par la défaite d'Athènes.

Athènes dans le monde grec

-  Limite de la Grèce des cités
-  Territoire de la cité d'Athènes
-  Royaumes grecs
-  Cités de la ligue de Délos
-  Siège de la ligue de Délos
-  Cités de la ligue du Péloponnèse
-  Régions « barbares »
-  Principales batailles des guerres médiques
-  Sanctuaires panhelléniques



La flotte : instrument de la puissance d'Athènes

Craque à figure noire, site à 500 av. J.-C., Londres, British Museum.

Après la victoire de Marathon sur les Perses, les Athéniens décident de se doter d'une puissante flotte de guerre. Grâce à elle, les Perses sont à nouveau battus en 480 av. J.-C. à la bataille de Salamine. La flotte devient dès lors l'instrument de la puissance militaire de la ligue de Délos, sous domination athénienne au ^v siècle.

Le trésor des Athéniens à Delphes

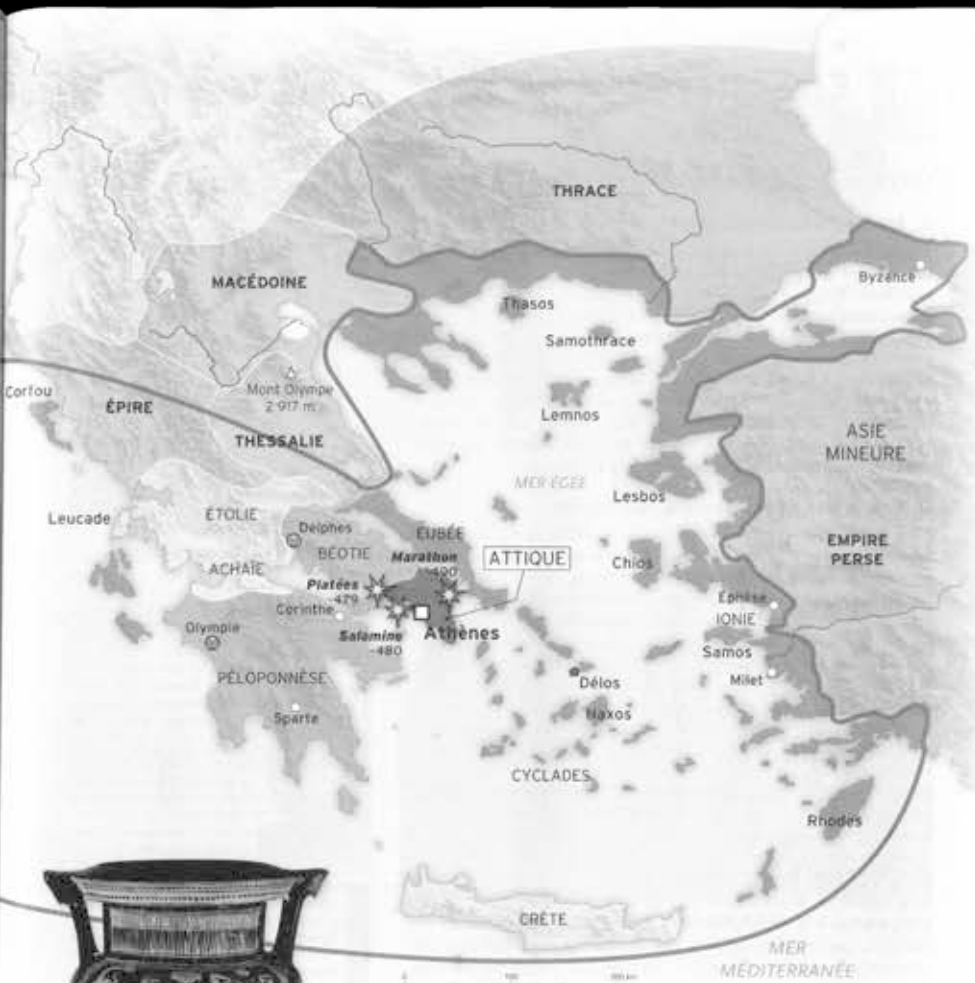
Trésor des Athéniens (petit bâtiment en forme de temple sansu à conserver les offrandes les plus prestigieuses), érigé en 490-480 av. J.-C. pour commémorer les victoires contre les Perses. Les métopes sculptées  représentent ici les exploits de Thésée (un des fondateurs légendaires d'Athènes) et un combat entre les Grecs et les Amazones symbolisant les barbares. Ce monument proclame que la cité démocratique a sauvé la Grèce de la barbarie.



Athènes, championne des cités grecques

Casque corinthien en bronze, consacré, après la bataille de Marathon, dans le sanctuaire d'Olympie.

Paris, musée du Louvre. Les Athéniens victorieux contre le roi perse consacrent une partie du butin et des armes dans le sanctuaire d'Olympie, fréquenté par tous les Grecs. Ils affirment ainsi leur puissance et leur implication pour la liberté du monde grec.



Les citoyens au banquet

Krater (vase à vin) à figure rouge, v. 450 av. J.-C., Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Les citoyens athéniens se retrouvent lors de banquets (symposion), dont les épouses sont exclues.

Ces moments de réjouissances sont l'occasion pour eux de parler des affaires politiques de leur cité.

ACTIVITÉ

EXPLOITER UNE CARTE

1. Par quels moyens Athènes affirme-t-elle sa puissance ?
2. Quelle est l'étendue de son influence ?



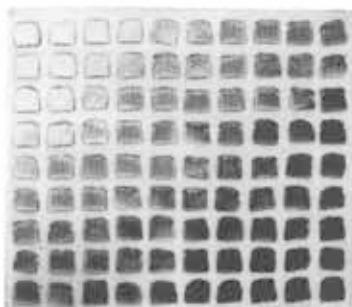
Notre pain quotidien

Plancher

004







Notre pain quotidien

Planche



Notre pain quotidien

Planche



029





[Fig 36]



[Fig 37]



[Fig 38]



[Fig 40]



[Fig 41]



[Fig 44]



L'automation progressive de la prévision

L'accroissement considérable du volume des informations surcharge les météorologues qui font de plus en plus appel aux calculateurs électroniques. Ces machines, capables d'assimiler et d'enregistrer dans leurs mémoires un énorme volume de données, peuvent établir des prévisions, à condition d'être correctement programmées. Dans ce domaine, elles se sont montrées supérieures aux spécialistes.

Actuellement on travaille à la mise au point de programmes destinés à « apprendre » à des calculateurs à interpréter les photos des caméras de télévision des satellites, à reconnaître ce que les objectifs ont vu et, grâce à leurs mémoires électroniques, à déterminer les caractéristiques météorologiques du temps qui se prépare.

UN SATELLITE NYCTALOPE

Un météorologue du Weather Bureau américain examine un film de 70 mm transmis par la caméra de télévision de Nimbus. Les photographies sont filmées de nuit aux infrarouges. Cube se trouve au centre de l'image, la péninsule du Yucatan (Mexique) à gauche; le dés de la photo présente une portion de l'Amérique du Sud.



UN CENTRAL DE COMMUNICATIONS EN LIAISON AVEC LE MONDE

Ordre à son central de communications (adressé au Centre national de Météorologie de Suède) (Météorologie) reçoit du monde entier des renseignements météorologiques qui sont ensuite traités. Exemple: la liaison avec Moscou.

peut être branchée soit sur une échelle téléphonique, soit sur une ligne télégraphique pour la transmission des messages, ou encore sur un appareil de reproduction fac-similé servant à la transmission des photographies et des cartes.



L'IMAGE D'UNE TEMPÊTE RÉDUITE À DES LETTRES

L'image que l'on voit ci-dessous présente l'interprétation d'un calculateur électronique d'une image de nuages. Des machines électroniques réduisent une photographie prise par un satellite, puis transforment les

diverses teintes de gris en lettres et symboles numériques ci-dessous. Le but d'un tel procédé est de transformer la photographie en lettres, chiffres et symboles qui peuvent être utilisés ensuite par un calculateur électronique.



Lao-tse 604 v. Chr.



BRONZE STATUE OF LAO-TSE, 18th century, bronze, China. Height: 100 cm.



Water Buffalo 15 x, C.F.C., C.S.E.P.S.A., V.A.O., Food, F.A., F.C.C.B., F.I.A.F., Brazil



bronzenkoppen 1903, Messingklein,
27 x 17 x 18 cm



(Aberdeen Angus)



(Jersey)



(zwartbont, Fries-Hollands veeblad)



(Simmentaler)



De volk des Ind. Ind.

Soet langgals



Apla



Te grote spanen



Te kleine, dunn sier



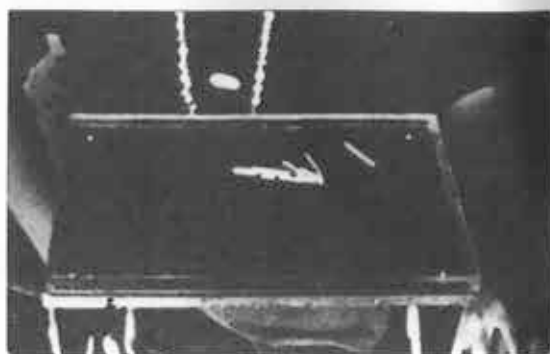
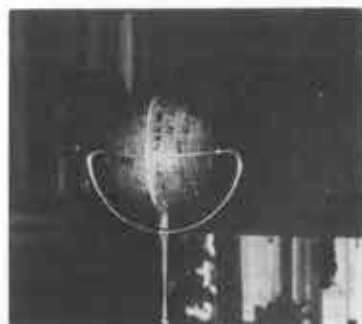
Haugen



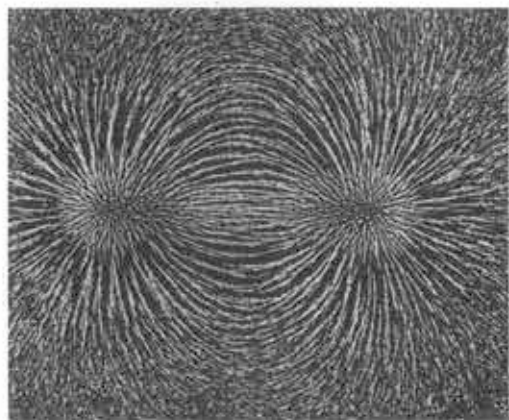
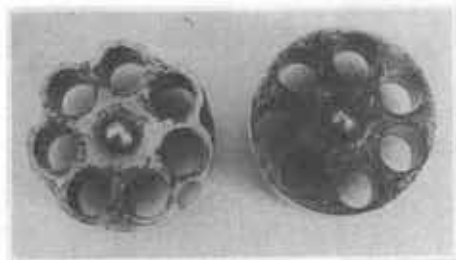
Te kleine voorwaartieren

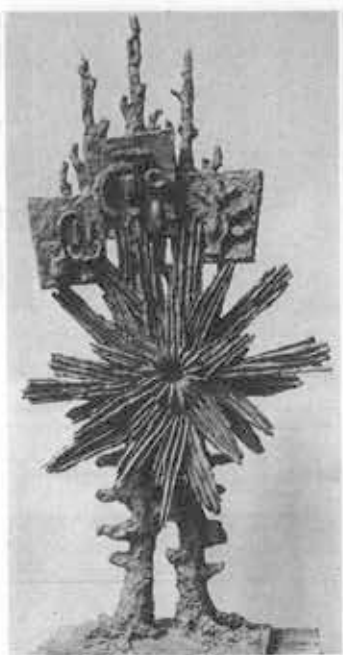
- Paul O'Neil / Time-Life-Bücher,
Amsterdam 1984
- DER SPIEGEL JAHRESCHRONIK 98
- DER RÜCKBLICK / Der Spiegel,
1998
- DESIGN-KUNST-DESIGN / Haags
Centrum voor Aktuele Kunst, Den
Haag ca 1989
- DEUTSCHE TRACHTEN - DIE
BLAUEN BÜCHER/ Karl Robert
Langewiesche Nachfolger Hans
Köster Verlag, Königstein im Taunus
1958
- DONALD DUCK POCKET 235 /
Sanoma, Hoofddorp 2015
- DU. KULTURELLE MONATS-
SCHRIFT / April 1955 / September
1961 / März 1963 / September 1963 /
November 1963 / Januar 1969 /
August 1970 / Februar 1974 / August
1979 / Conzett & Huber, Zürich
- DUTCH #22 / Netherlands 1999
- EEN ZEE VAN GEHEIMEN / H.J. Van
Hattum / Uitgeverij De Bezige Bij,
Amsterdam 1957
- EISEN IM HOCHBAU / Stahlwerks-
Verband A.G. Düsseldorf / Julius
Springer Verlag, Berlin 1920
- EN GRÈCE / Antoine Bon / Éditeur
Paul Hartmann, Paris 1937
- ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER MODERNEN KUNST
BAND 1 / J. Meier-Graefe / R. Piper
& Co. Verlag, München 1966
- ENVIRONMENTAL STUDIES -
THE EARTH AS A LIVING
PLANET / Daniel B. Botkin, Edward
A. Keller / Charles E. Merrill
Publishing Company, Columbus Ohio
1982
- ELEKTRONISCH JAARBOEKJE /
De Muiderkring, Bussum 1964
- ELEKTRISCHE MESSUNG
MECHANISCHER GRÖSSEN /
Dr.-Ing. Paul M. Pflier / Julius
Springer Verlag, Berlin 1940
- ELEKTRONEN, ATOMEN EN
MOLECULEN / Prof. Dr. H.B.
Dorgelo / Uitgeverij Waltman,
Delft 1942
- ELSEVIER ATLAS VAN DE WERELD /
Uitgeversmaatschappij Elsevier,
Amsterdam-Brussel
- Schilder, D. Veltman / Büchergilde
Gutenberg, Zürich 1946
- EROTIC ART TODAY / Volker
Kahmen / New York Graphic Society
Ltd., Greenwich, Connecticut 1971
- ÉTUDES PHOTOGRAPHIQUES #7 /
Société française de photographie,
Paris 2000
- FARBTADELATLAS ÜBER
SCHWEFELDIOXID-WIRKUNGEN
AN PFLANZEN / Van Haut,
Stratmann / W. Girardet Verlag,
Essen 1970
- FASZINATION DES UNFASSBAREN /
Verlag Das Beste GmbH, Stuttgart
1983
- FOCUS / 36e jaargang / Bloemendaal
1951
- FORUM DER TECHNIK - DIE
TECHNIK UND DER
TRANSPORT AUF STRASSE UND
SCHIENE / Metz Verlag, Zürich
1963
- FORUM DER TECHNIK - ZEITBILD
DER TECHNIK / Metz Verlag,
Zürich 1963
- FORUM DER TECHNIK - TECHNIK
ÜBERWINDET ZEIT UND RAUM /
Metz Verlag, Zürich 1965
- FOTO-ATLAS VAN LANDEN
EN VOLKEREN / Lecturama,
Rotterdam 1979
- FOTOGRAFIE ALS WERKTUIG /
Time-Life International, USA
1970-73
- FRANCISCO DE GOYA, MEISTER
DER GRAPHIK - VOLUME IV /
Valerian von Loga / Verlag Von
Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1910
- FRESCO'S UIT FLORENCE /
Rijksmuseum, Amsterdam 1969
- FROM ACTION OF MATCHMAKING
PHOTONS TO ZEN BUDDHIST'S
BAD BREATH / Voebe de Gruyter /
Roma Publications, Amsterdam 2012
- FUNDAMENTALS OF ECONOMIC
GEOGRAPHY / Nels A. Bengtson,
William Van Royen / Prentice-Hall,
Englewood Cliffs N.J. 1956
- G.S. WALDEN - SPECIAL EDITION
SHIP AND YARD VOL 2, NO. 19 /
M. Wyt & Zonen, Rotterdam 1935

<i>Pétrin mécanique</i> Jean-Yves Guinard et Pierre Lesjean Livre – <i>Le livre du boulanger</i> , LT Jacques Lanore Première parution 1992, réédition 2012 3 janvier 2020, 22:20 Scan	012 <i>Focaccia de libre fermentación</i> Juan Mendi Instagram @chicodelpan_ 13 avril 2019 11 juillet 2020, 21:48 Capture d'écran	<i>back</i> Bac's Bread Instagram @baes.bread Barcelone 14 septembre 2017 15 novembre 2019, 15:25 Capture d'écran	#brea Roch Insta @ro Non 24 ju Capt
<i>Rajout de sel</i> Jean-Yves Guinard et Pierre Lesjean Livre – <i>Le livre du boulanger</i> , LT Jacques Lanore Première parution 1992, réédition 2012 3 janvier 2020, 22:16 Scan	<i>From artisan baker @lecorbo</i> <i>baker from Uruguay, base</i> <i>in Spain</i> Sourdough Bread & More Instagram @bread_masters_ 20 septembre 2019 13 août 2020, 14:28 Capture d'écran	Sans titre Gérard Brochoire Livre – <i>Devenir boulanger</i> , Sotal Édition et la Confédération Nationale de la Boulangerie- Pâtisserie Réédition 2014 3 janvier 2020, 19:34 Scan	<i>Très j</i> <i>@ap</i> «All Insta 3 ma 25 m Capt
<i>Fabrique de pain en Ukraine</i> Journal France Actualités Émission – Journal France Actualités, archive INA, 00"46" 7 janvier 1943 8 septembre 2020, 11:00 Capture d'écran	<i>From artisan baker</i> <i>@beeshamthebaker from Uk</i> Sourdough Bread & More Instagram @bread_masters_ 21 juin 2019 13 août 2020, 14:29 Capture d'écran	Sans titre Étudiant·e·s Parsons School of Design David Blumenthal, Vicky Coleman, Chris Grana, Sherry Gutberlet, Peter Mattes, Ed Mazzola, Fran Rappaport, Dot Scott, Carolyn Sievers, Pat Valle, Bonnie Weber et Cipe Pineles. Livre – <i>Parsons Bread Books:</i> <i>A celebration of the art of</i> <i>baking bread and the great bakers</i> <i>of New York City</i> , Édition Harper and Row 1974 23 octobre 2018, 00:11 Capture d'écran	<i>A bre</i> <i>Apoll</i> Paky Inter paky 2019 Non Télé
011 Sans titre Emma Pardos Instagram @emmapardos Non datée 2 mai 2020, 12:52 Capture d'écran	<i>Sapir bachar bijoux</i> Lexie Smith Instagram @smth_myth_ 15 février 2019 3 septembre 2019, 10:06 Capture d'écran	Sans titre Gérard Brochoire Livre – <i>Devenir boulanger</i> , Sotal Édition et la Confédération Nationale de la Boulangerie- Pâtisserie Réédition 2014 3 janvier 2020, 19:26 Scan	016 Sans Jean- Pier Livr LT J Pren réédi 3 jan Scan
Editorial <i>Co-pain</i> Ninon Chaboud et Jimmy Cintero Revue – <i>Approche D</i> , Collection Ravisius Textor, Tombolo presses Novembre 2019 16 novembre 2019, 14:42 Scan	<i>Via: Googlegruppen</i> Reko Paper Instagram @rekopaper 27 septembre 2016 13 décembre 2018, 13:15 Capture d'écran	Sans titre Gérard Brochoire Livre – <i>Devenir boulanger</i> , Sotal Édition et la Confédération Nationale de la Boulangerie- Pâtisserie Réédition 2014 3 janvier 2020, 19:26 Scan	<i>Info?</i> <i>aphro</i> Ante Pier (dire la so Émis Ante 2"12 25 a 8 sep Capt
<i>Sculpture égyptienne</i> <i>de boulanger</i> Gérard Brochoire Livre – <i>Devenir boulanger</i> , Sotal Édition et la Confédération Nationale de la Boulangerie- Pâtisserie Réédition 2014 3 janvier 2020, 19:17 Scan	<i>me and ma dough</i> <i>@poilane</i> Anna Paul Instagram @_annapaul 28 janvier 2020 4 septembre 2020, 11:48 Capture d'écran	<i>Division et façonnage</i> Gérard Brochoire Livre – <i>Devenir boulanger</i> , Sotal Édition et la Confédération Nationale de la Boulangerie- Pâtisserie Réédition 2014 3 janvier 2020, 19:32 Scan	Sans Étud Scho Blun Chri Guth Ed N Rap Car Pat et Ci Livr <i>A cel</i> <i>of ba</i> <i>baker</i> Éditi 1974 02 ..
Sans titre Ai Weiwei Instagram @aiww 10 juillet 2020 15 juillet 2020, 18:35 Capture d'écran	<i>From @pan comido with</i> <i>artisan baker @latroconis</i> <i>from Venezuela</i> Sourdough Bread & More Instagram @bread_masters_ 10 janvier 2019 13 août 2020, 14:30 Capture d'écran	Sans titre Jil childress Instagram @jil_childress 31 mai 2019 4 .. 2020, 10:41	

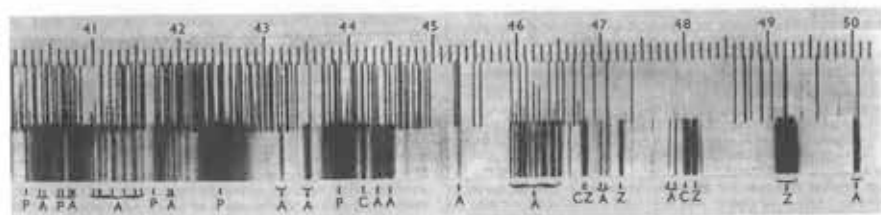


[Fig 47]





[Fig 48]





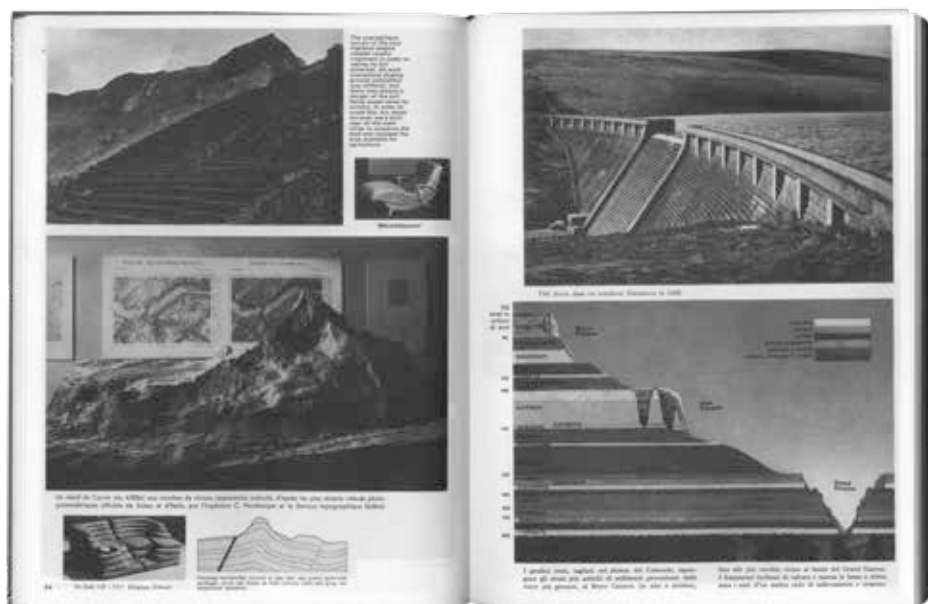
[Fig 49]



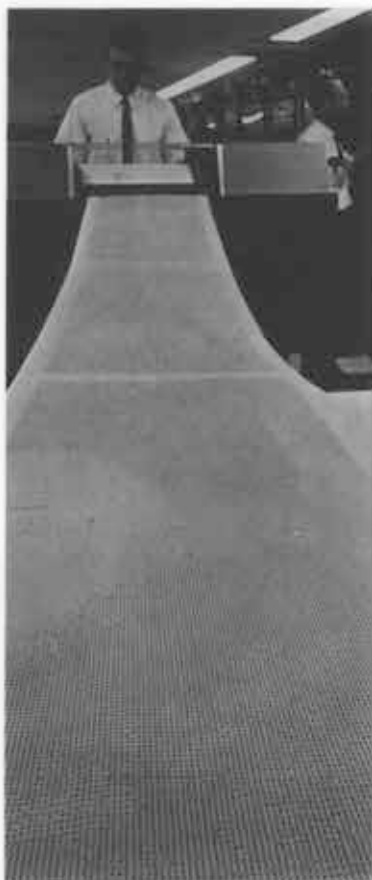
[Fig 50]



[Fig 51]



[Fig 43]



*De versterking van de eindeloze stroom
gegevens die de vele waarnemingen ons
opgeven, geschiedt met behulp van de
computer. Binnen afzienbare tijd zal het
mogelijk zijn om al deze wereldwijde
gegevens te verwerken.*



*Pyke winding through
15-h. snowdrift
was cleared by rangers
in Alberta, Canada,
so cattle could reach
haystacks during a blizzard
last week in February
1969.*



*Computer model van de zuidelijke Alpen
naar mogelijkste toekomstige toestand. Het
is een 3D-model, met een 3D-afbeelding van de
toekomstige toestand van de Alpen.*

[Fig 58]



Verhalen van Oloffe van de Oloffe van de Oloffe



IM POLARIS



Ward Island



Protagoniste dans les réserves de chasse, une joyeuse femme s'élance librement.



Altid met een belovende de komende in de avond, een indruk-
kende taakafgave.

De komende in de avond, een indruk-
kende taakafgave.

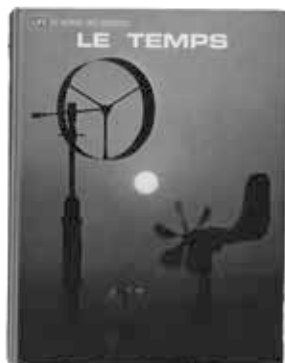


[Fig 52]

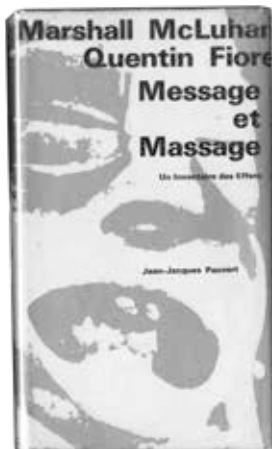
[Fig 53]



[Fig 54]



[Fig 57]



[Fig 56]



[Fig 55]