

DRIIFT

Pierre Faure

DRIIFT

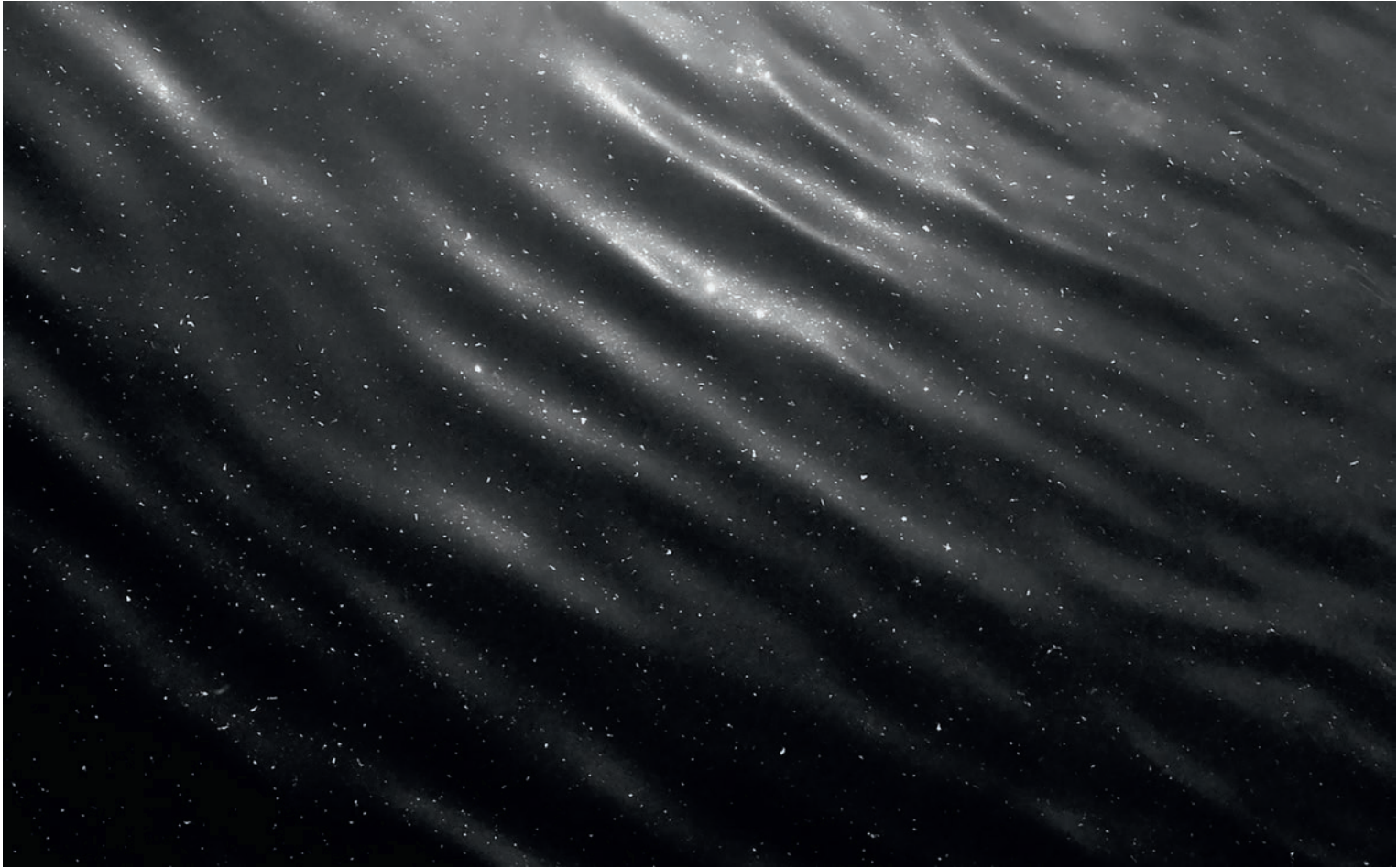


DRIFT

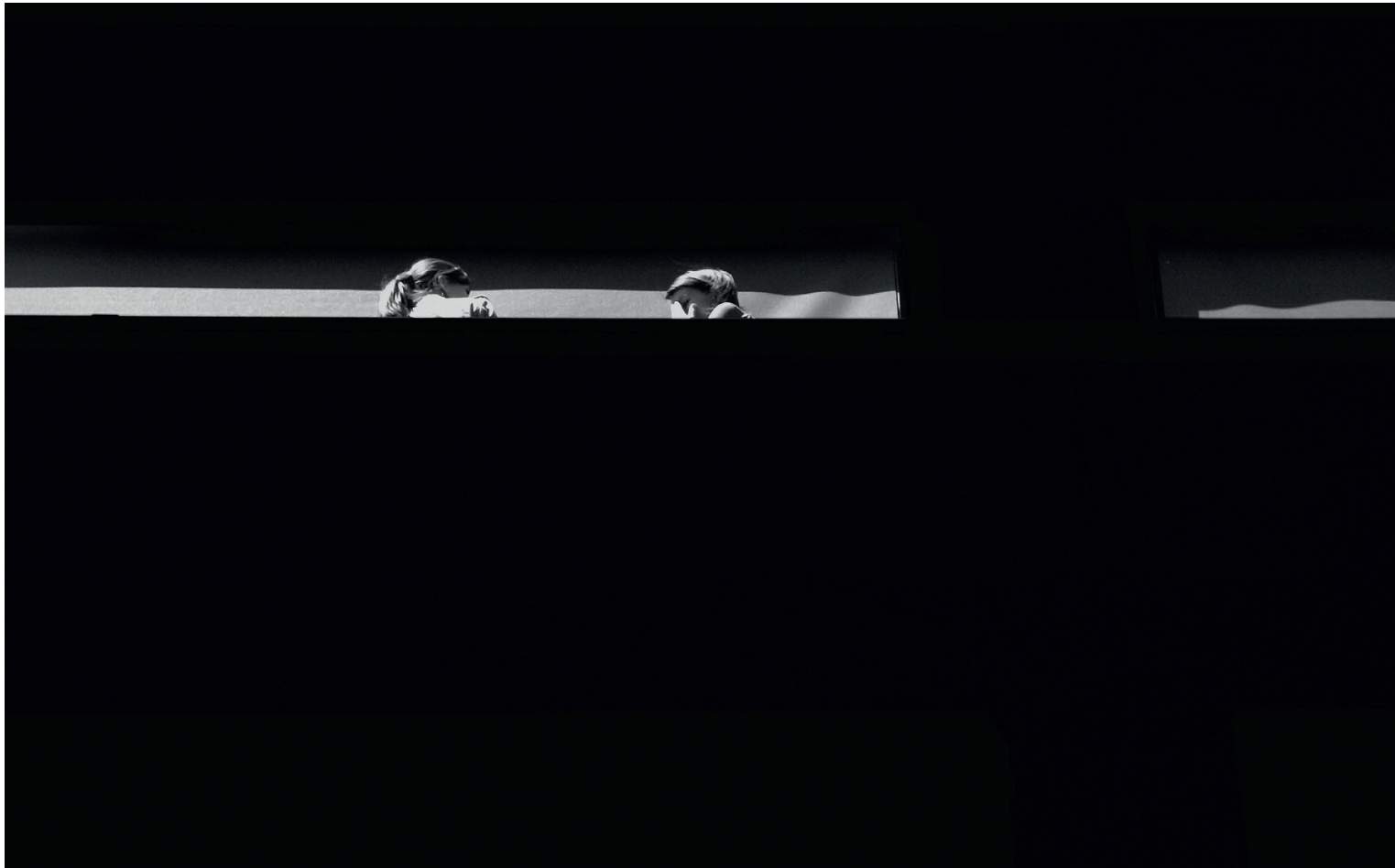
Pierre Faure

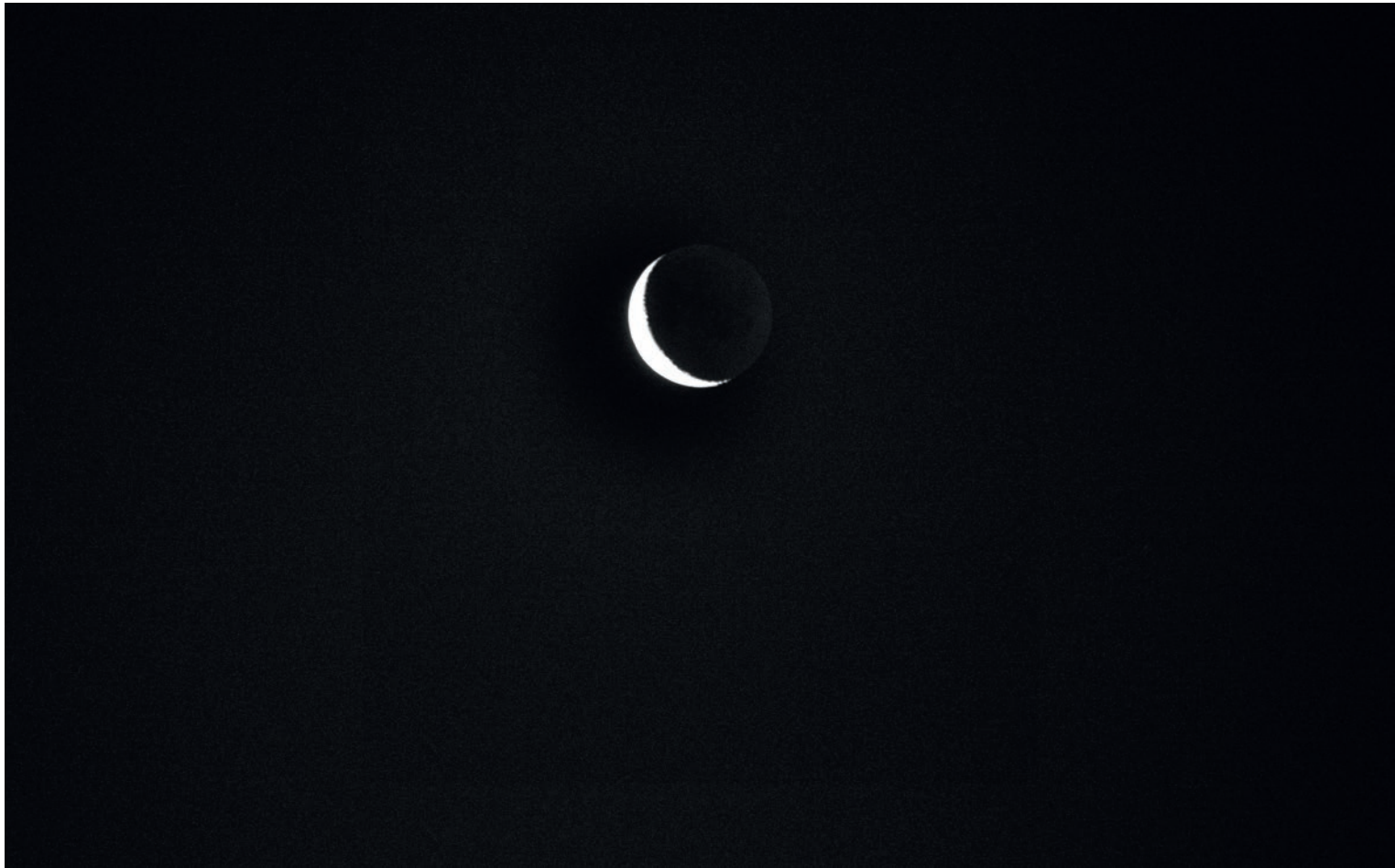
2023

Sur deux ou trois choses à propos du monde flottant	>	p. 143
Entretien avec J.J Limbo		
On a couple of things about the floating world	>	p. 151
Interview with J.J Limbo		
Index	>	p. 251

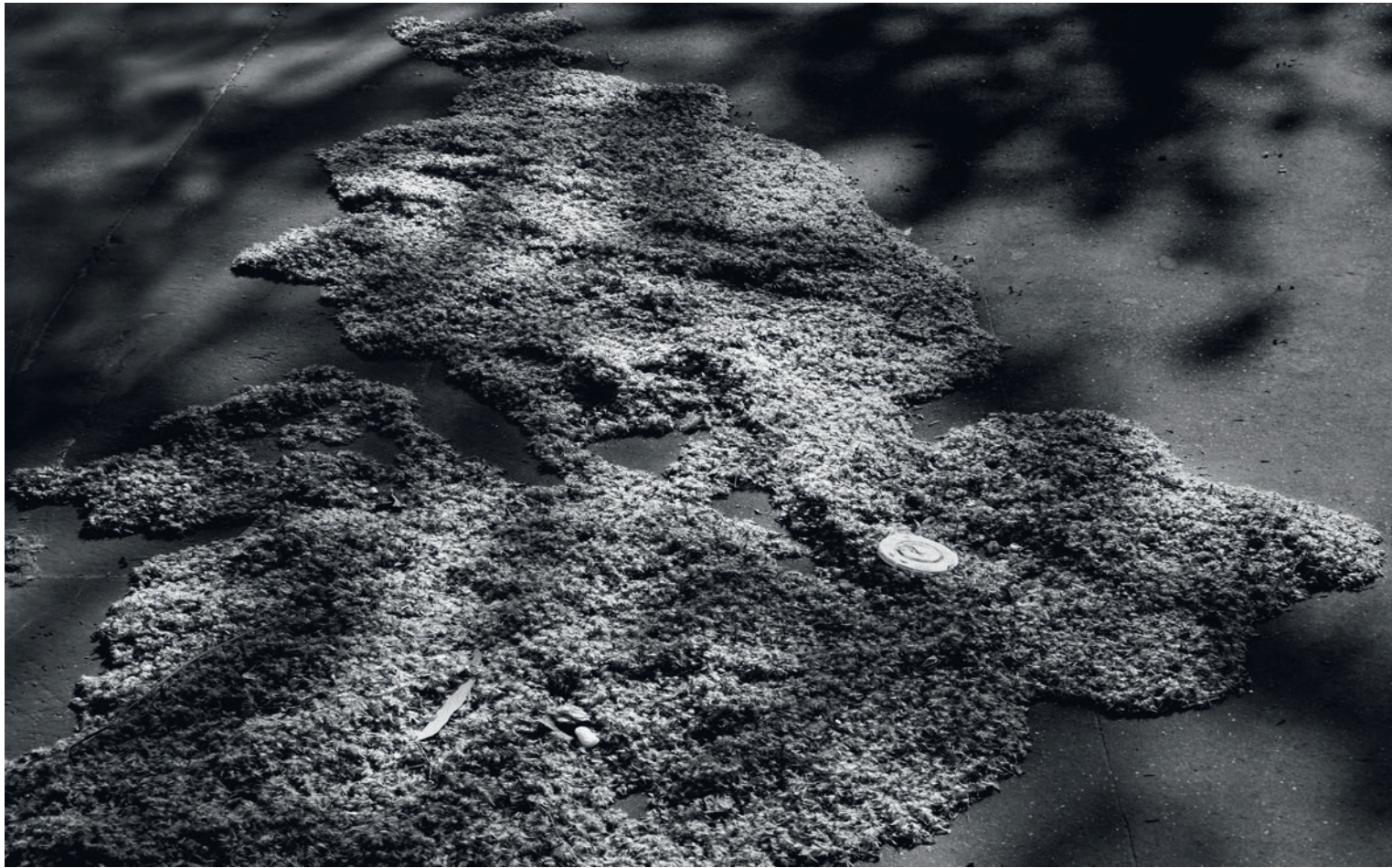


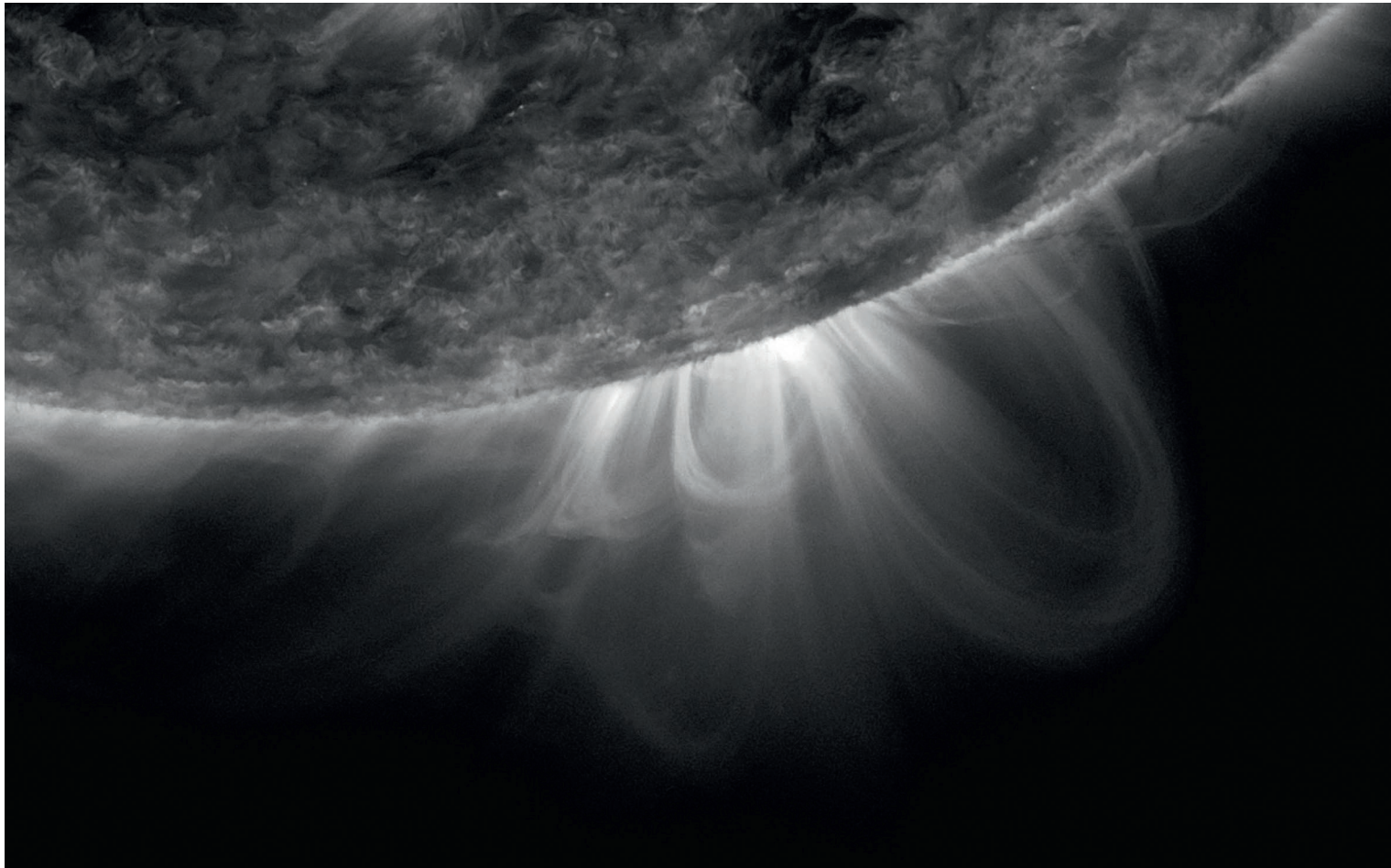


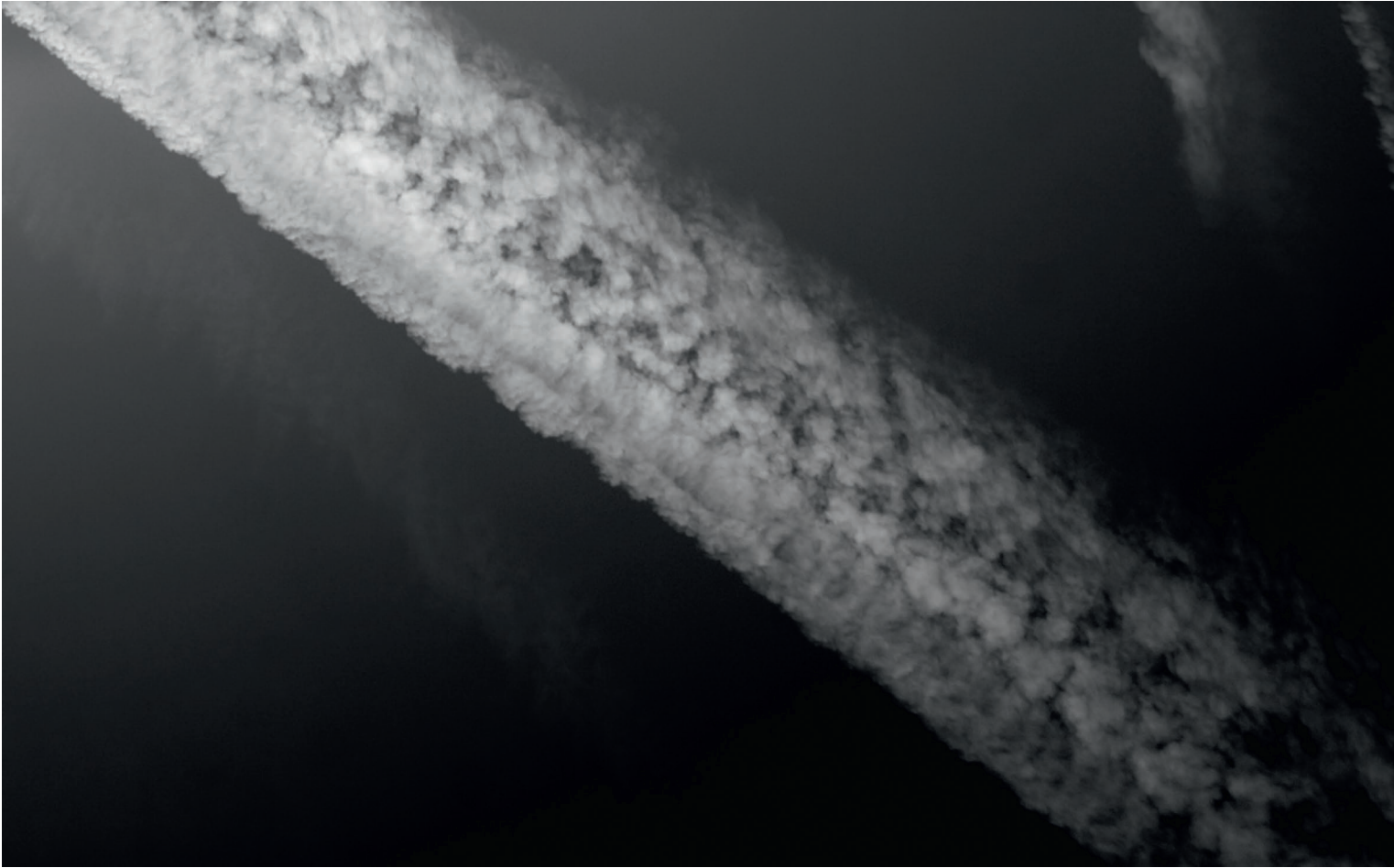










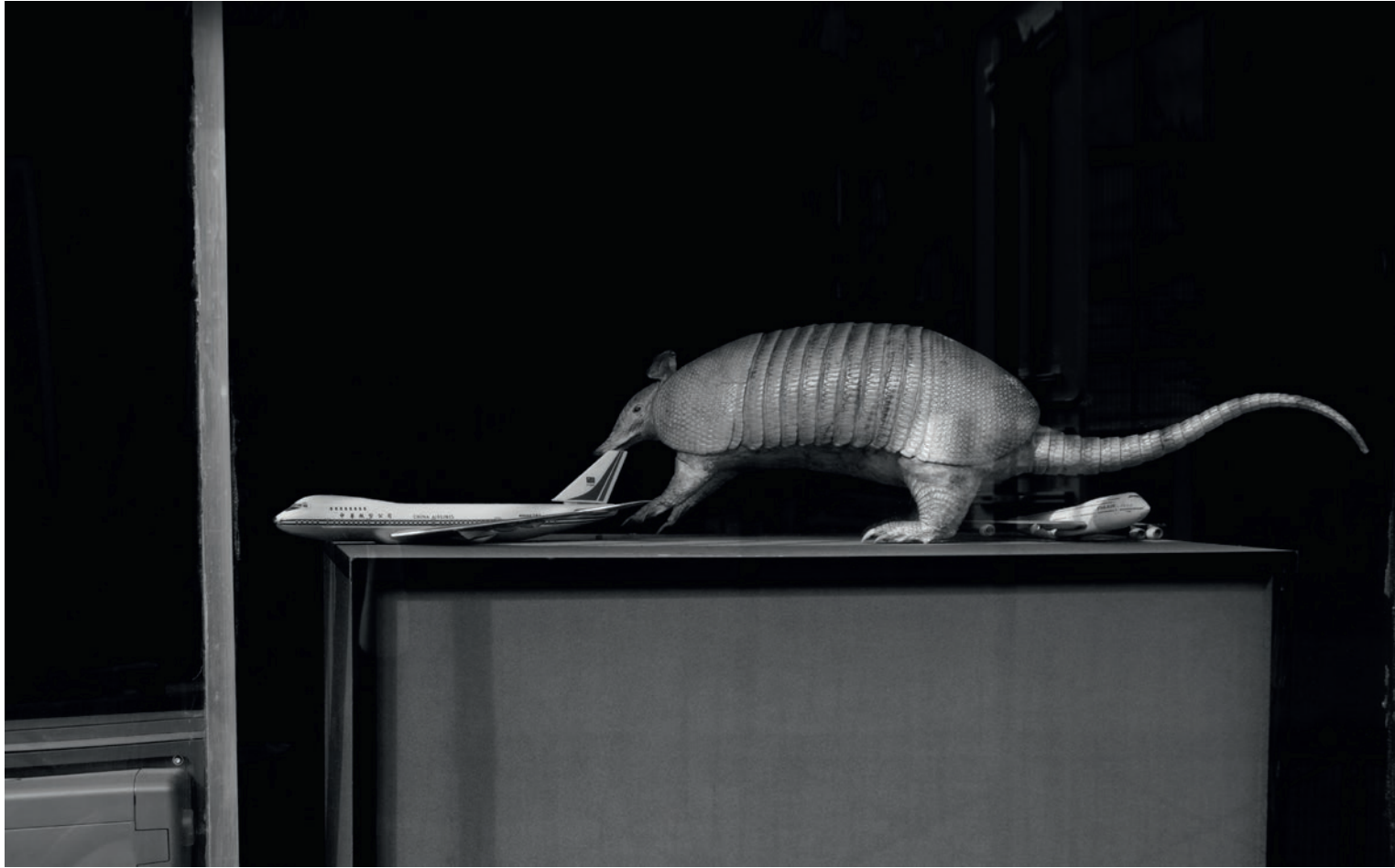
























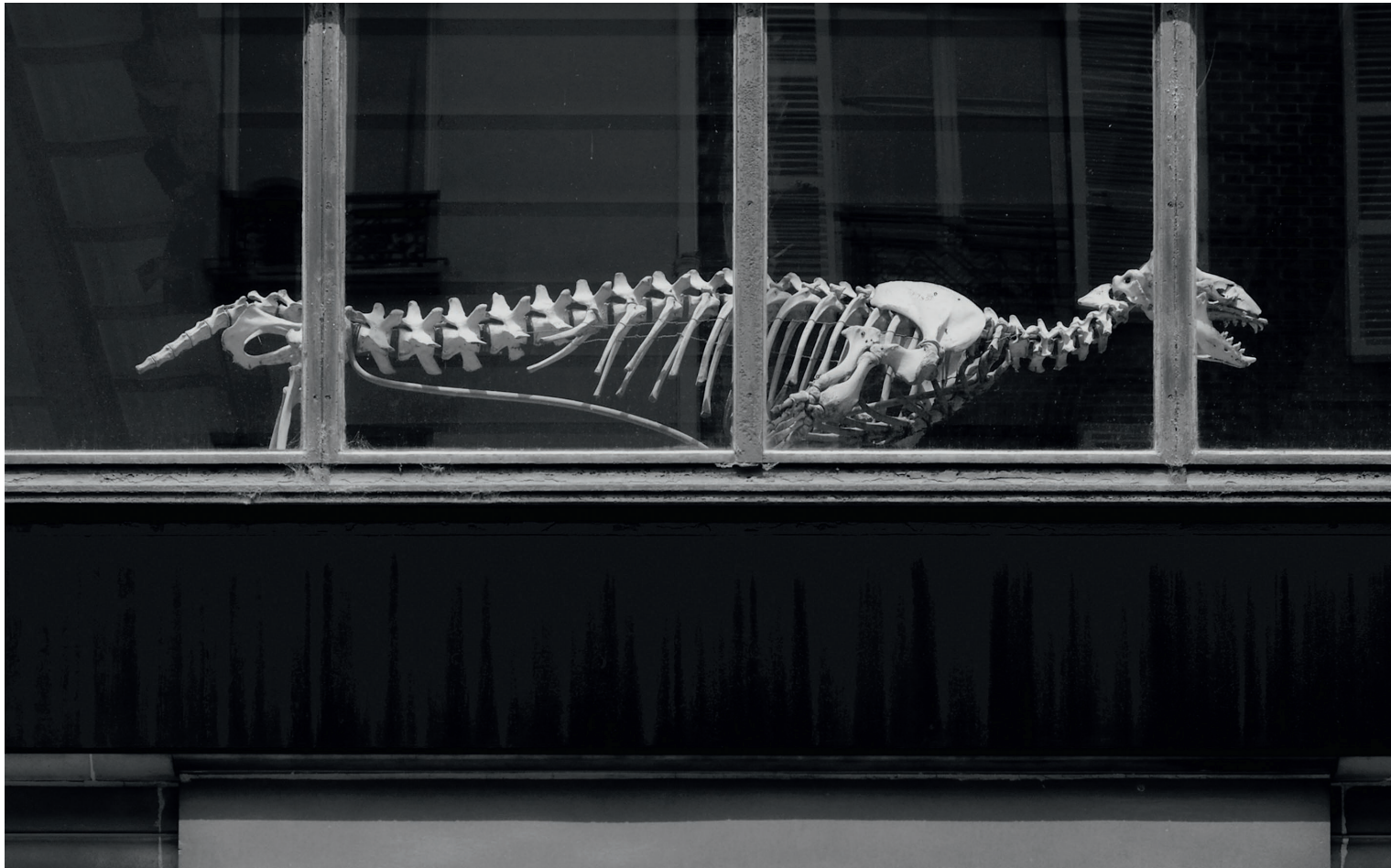












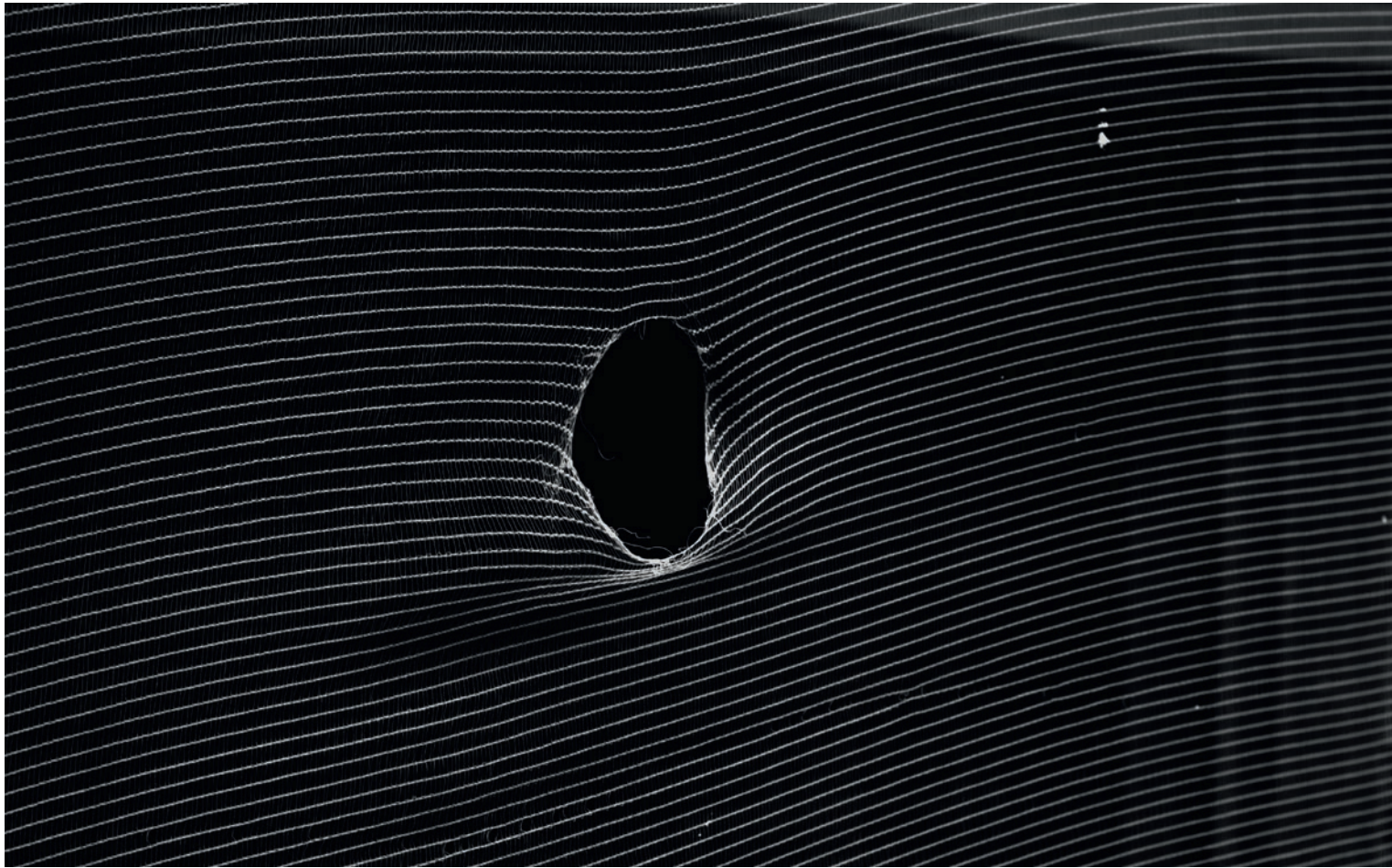


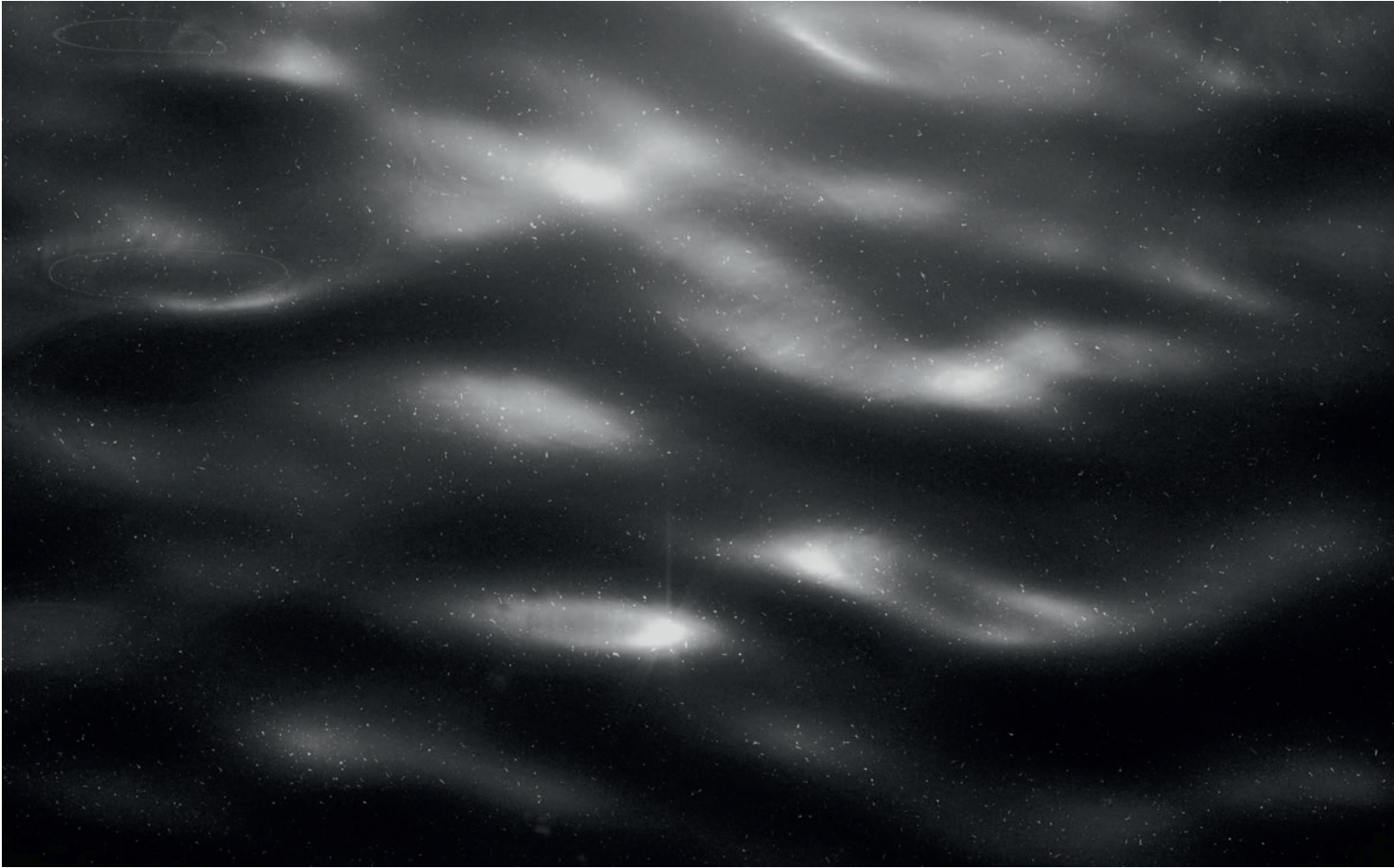










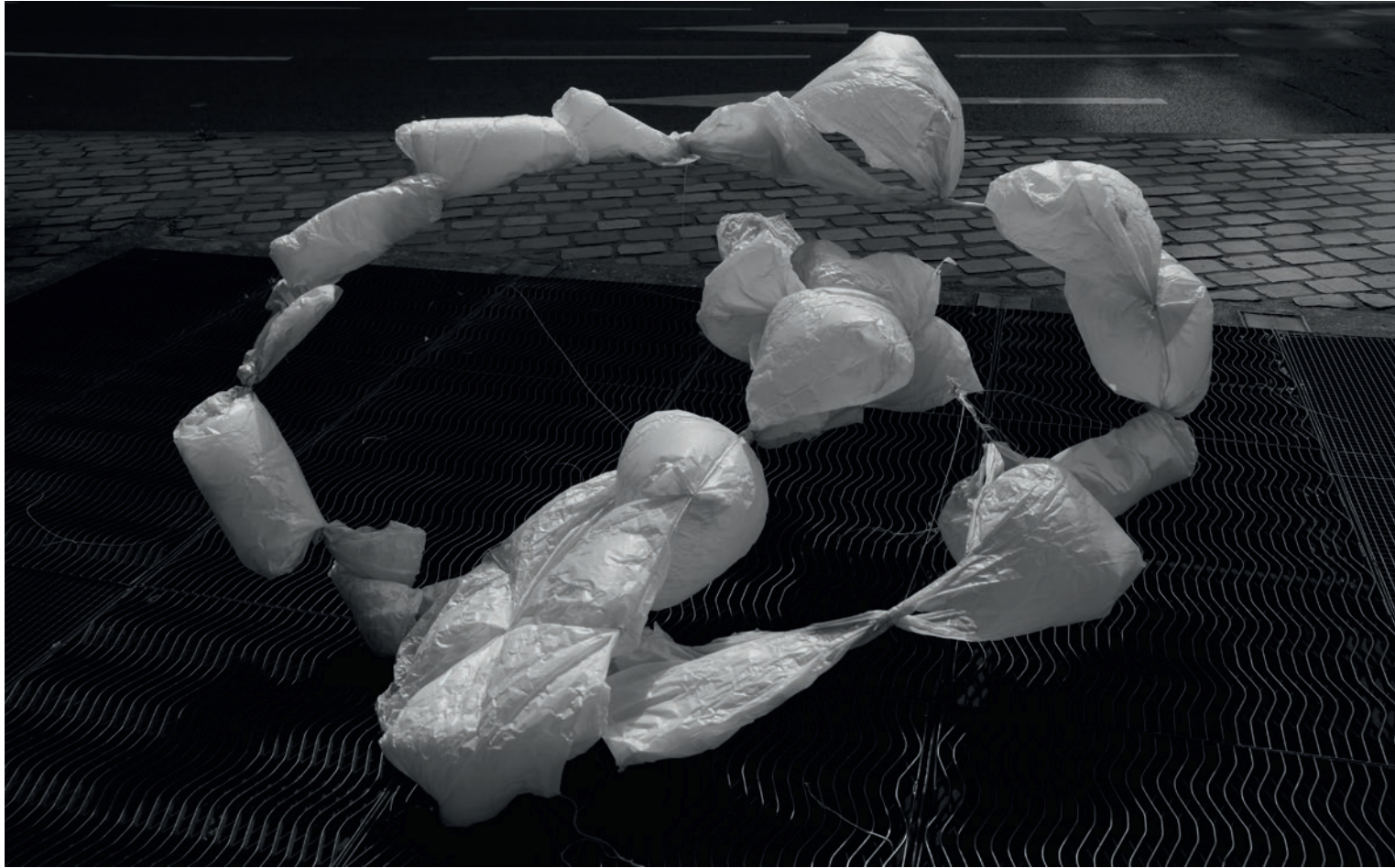
















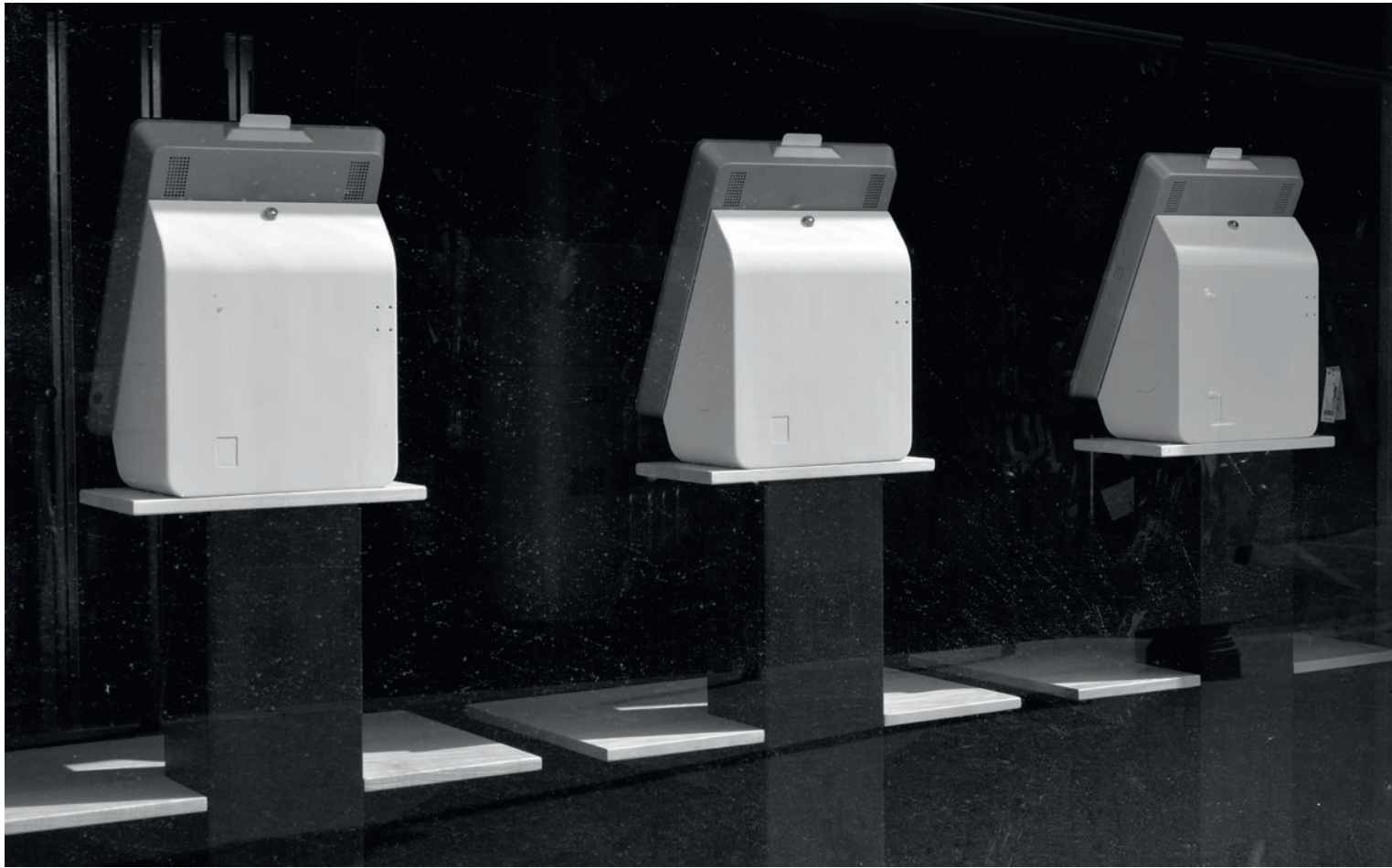




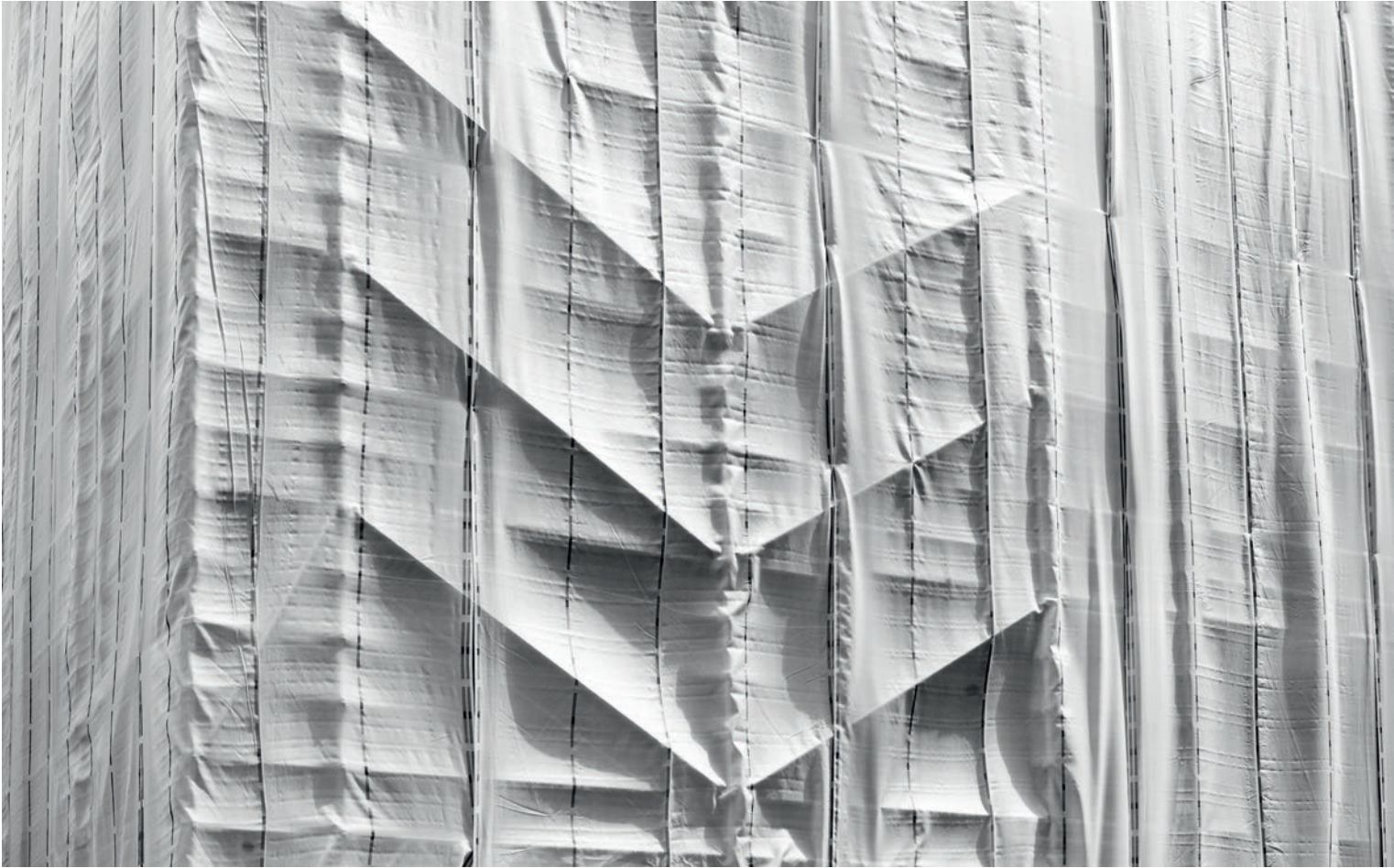




















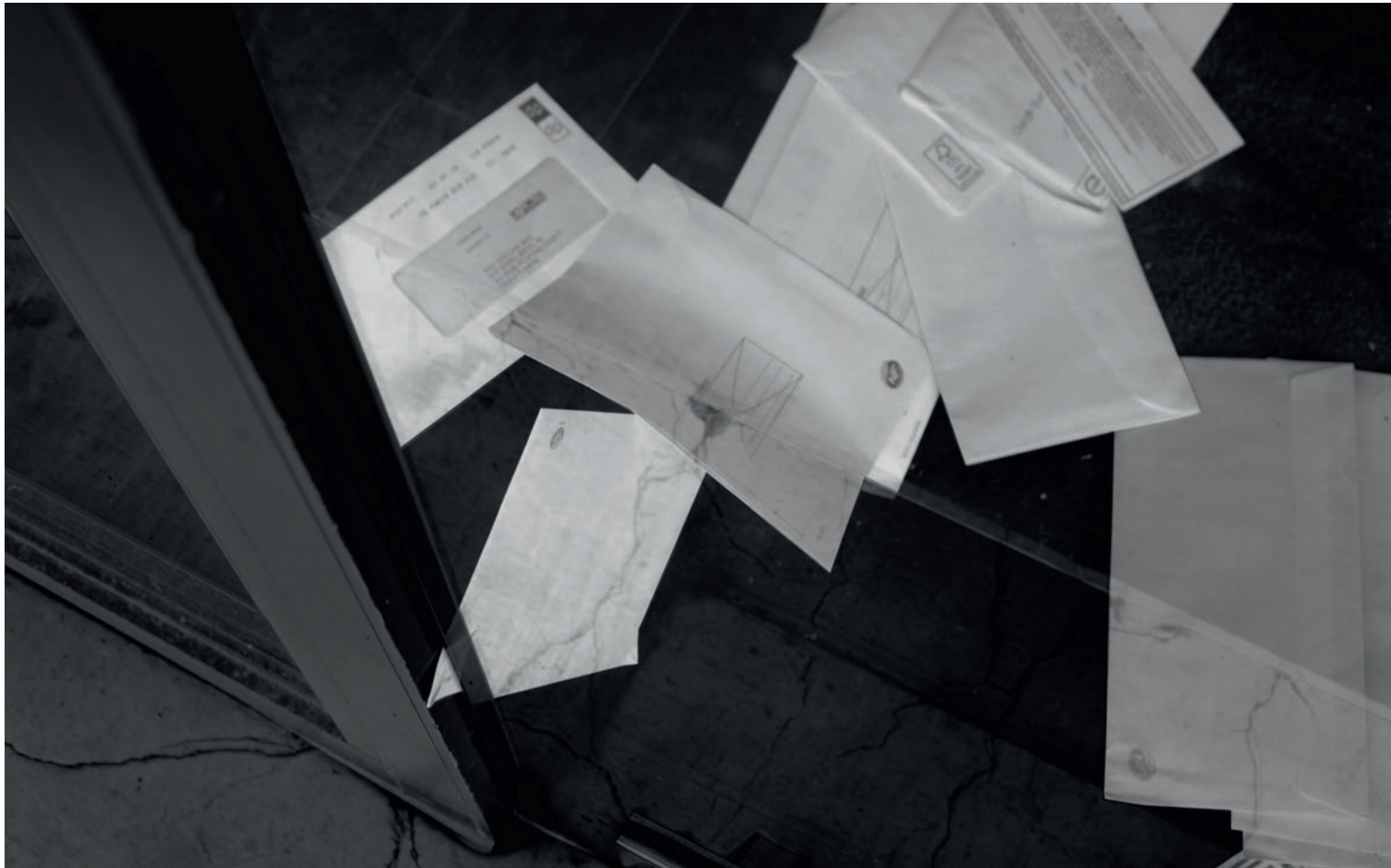






















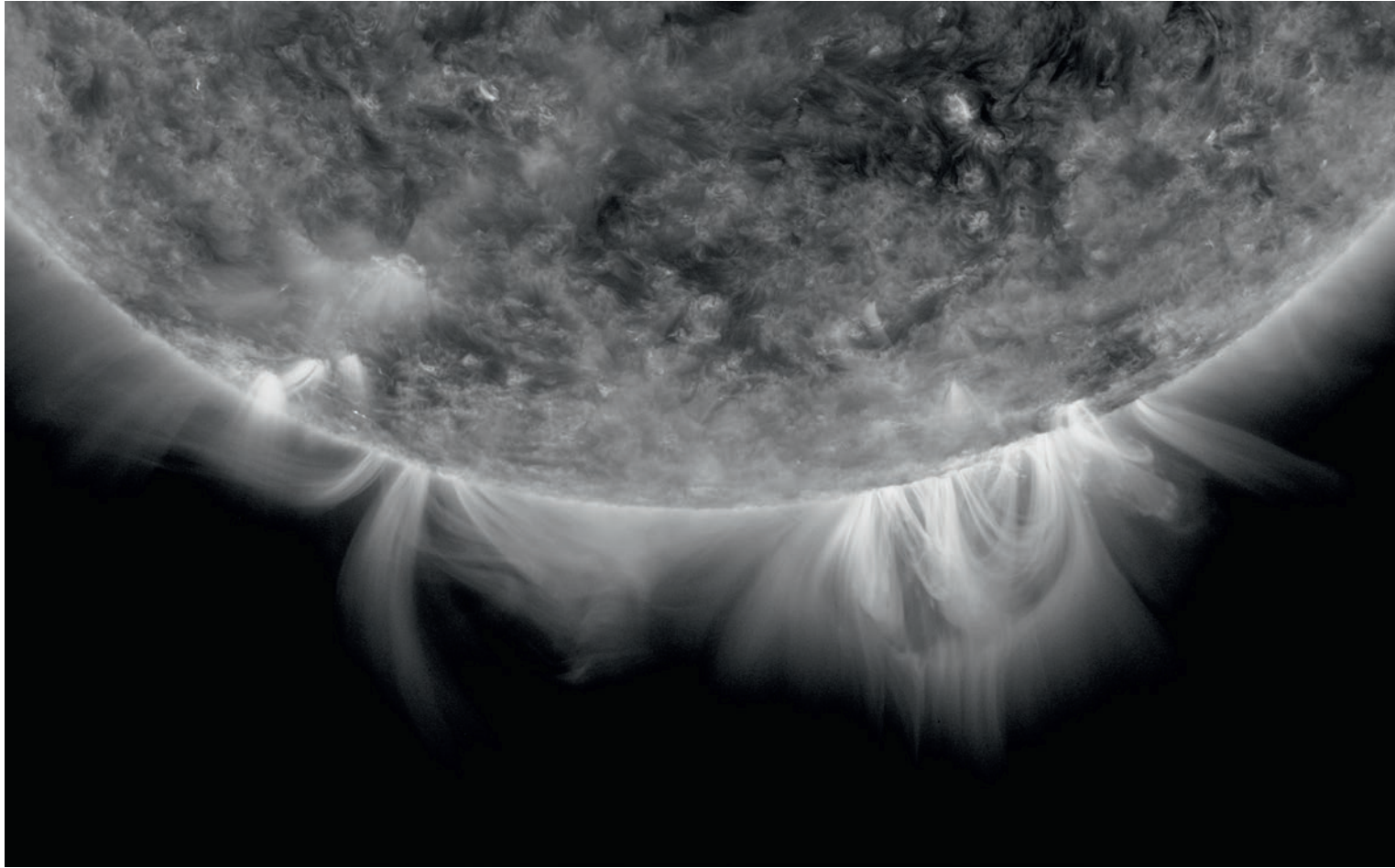




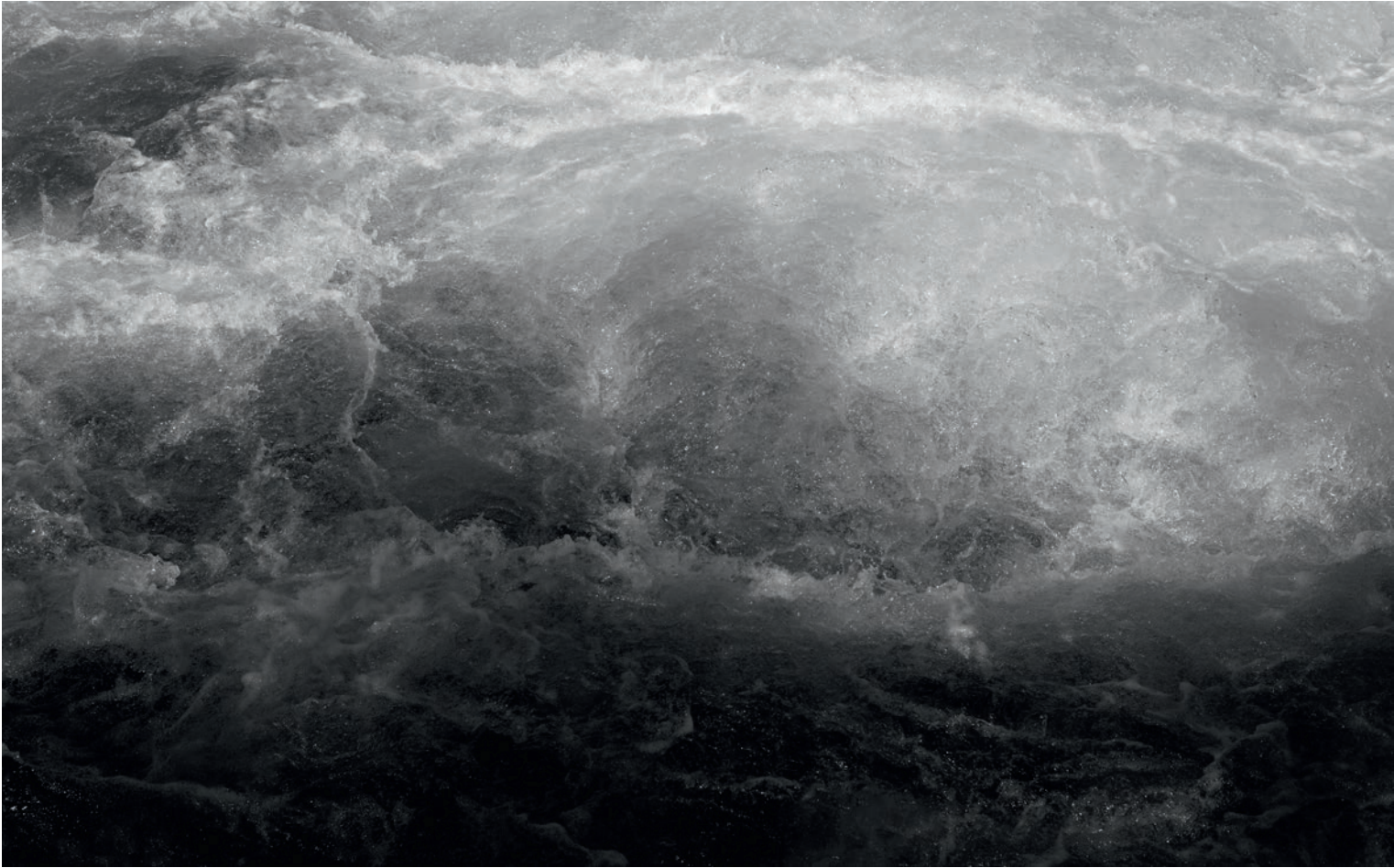




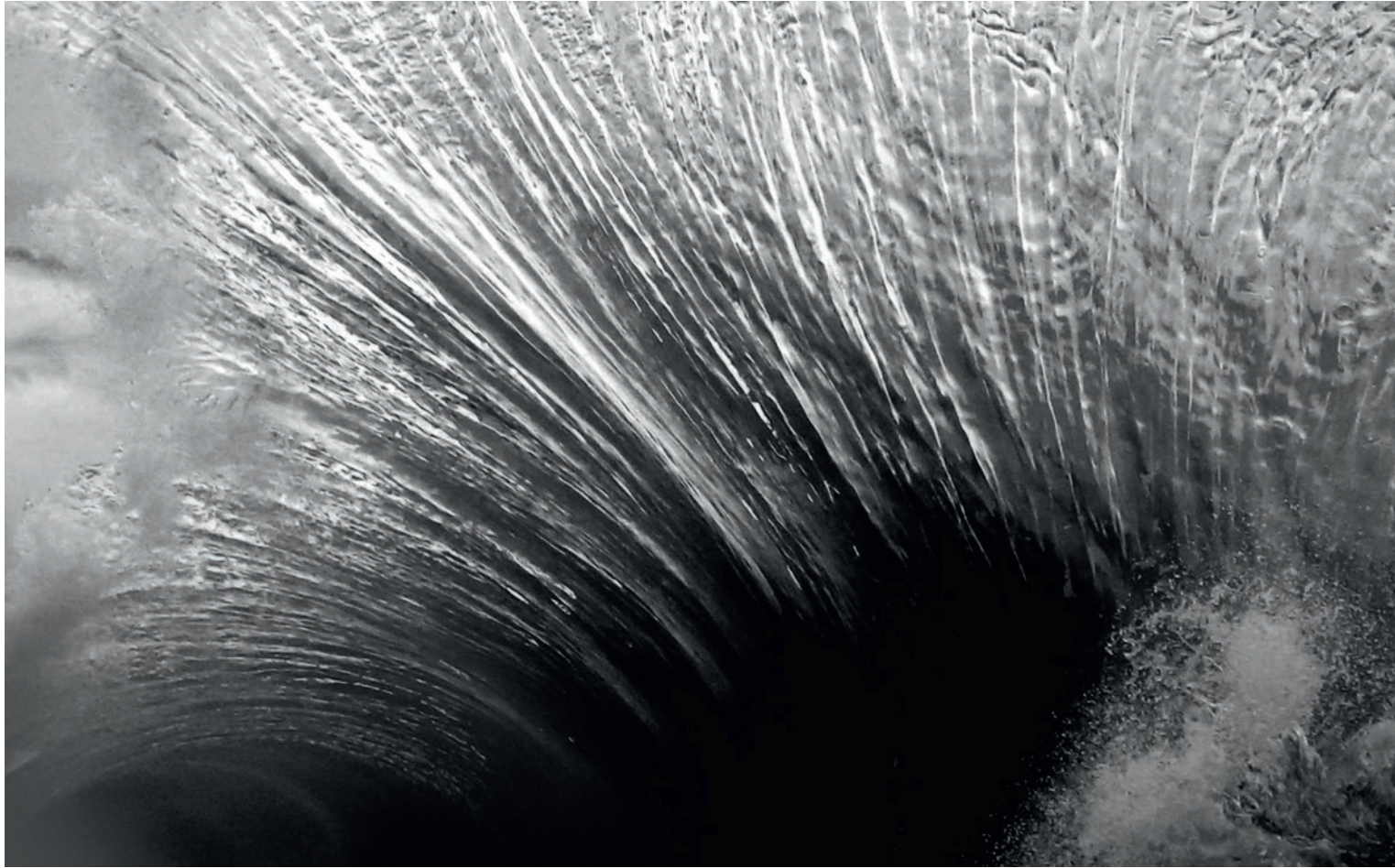




















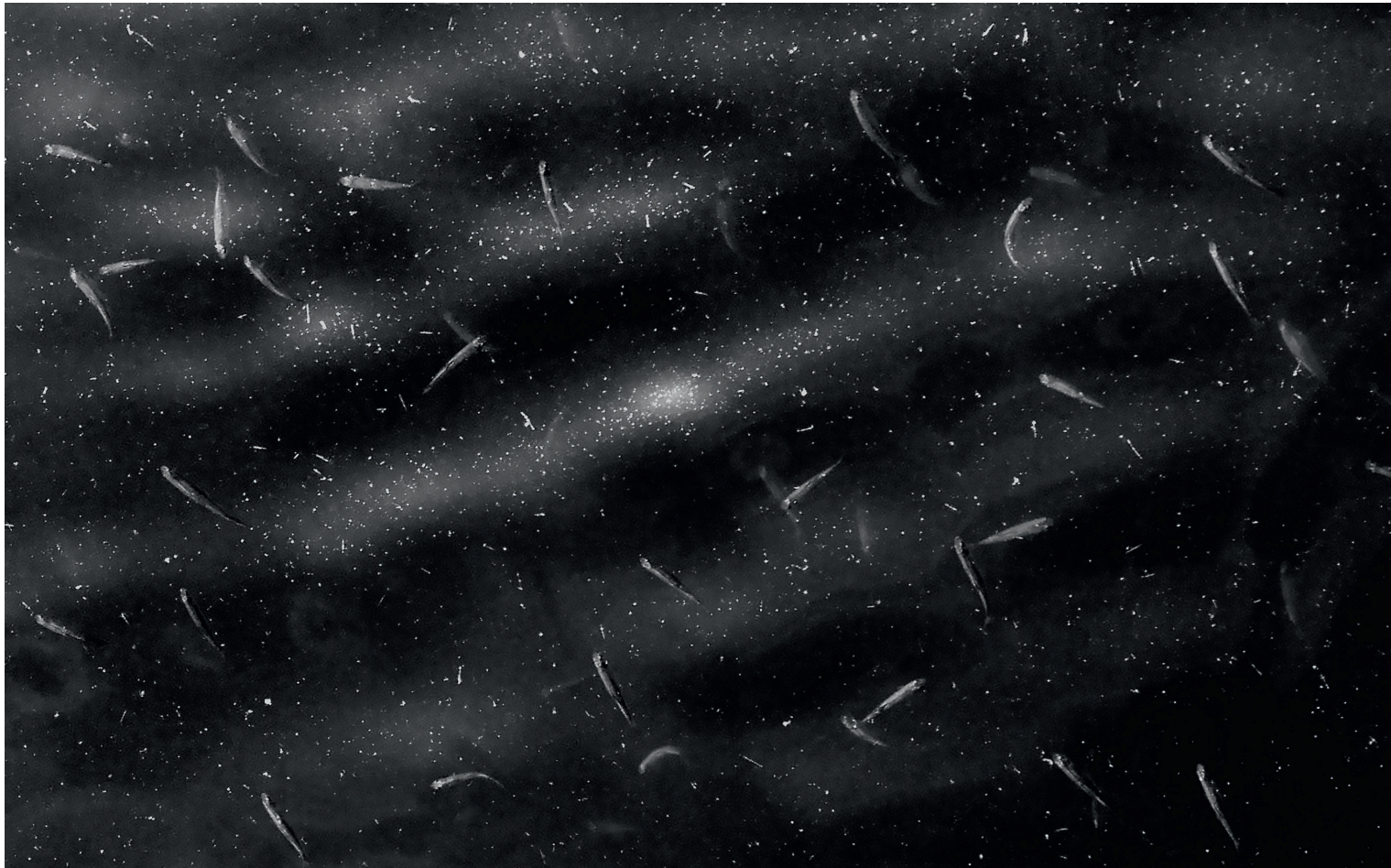


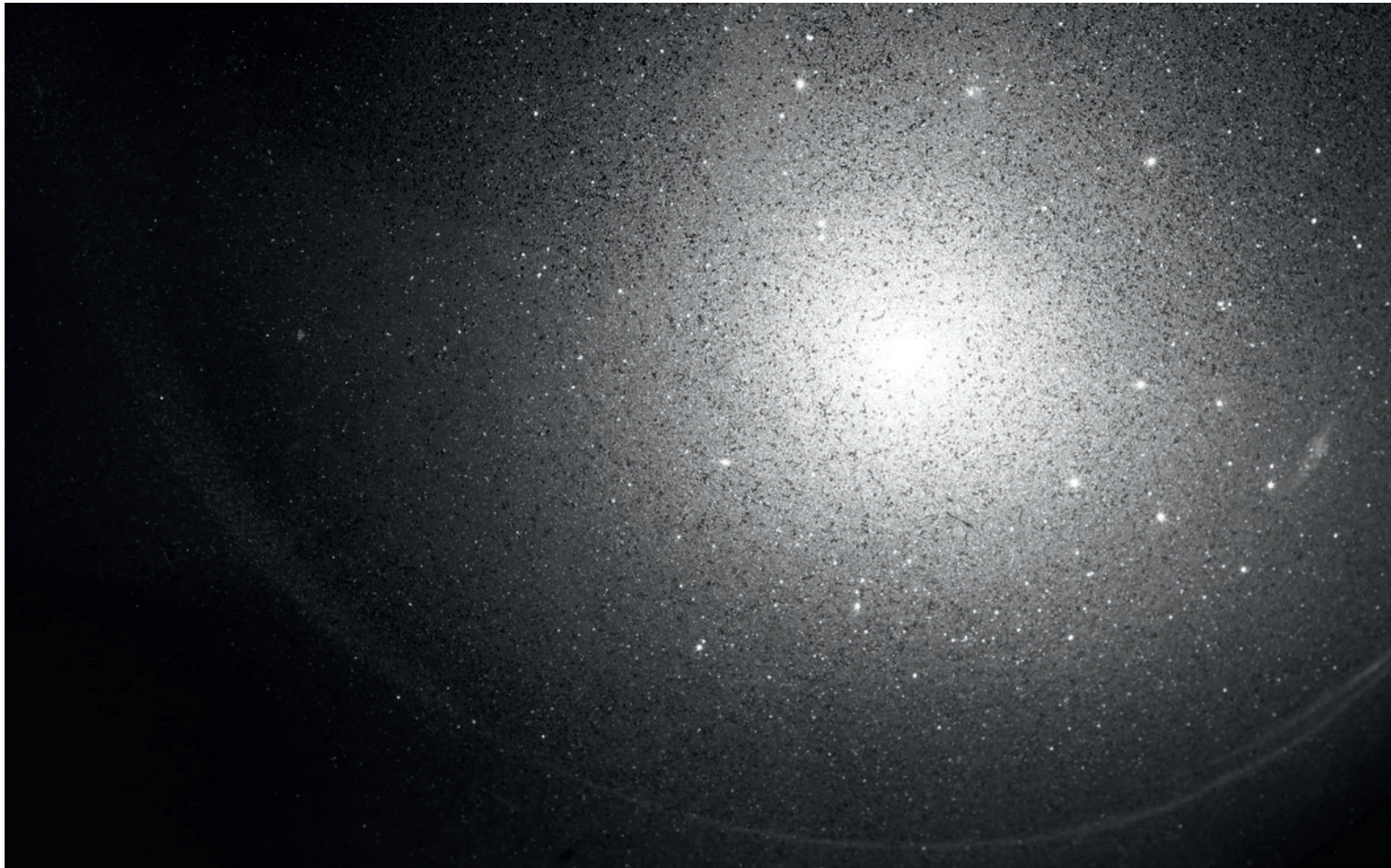


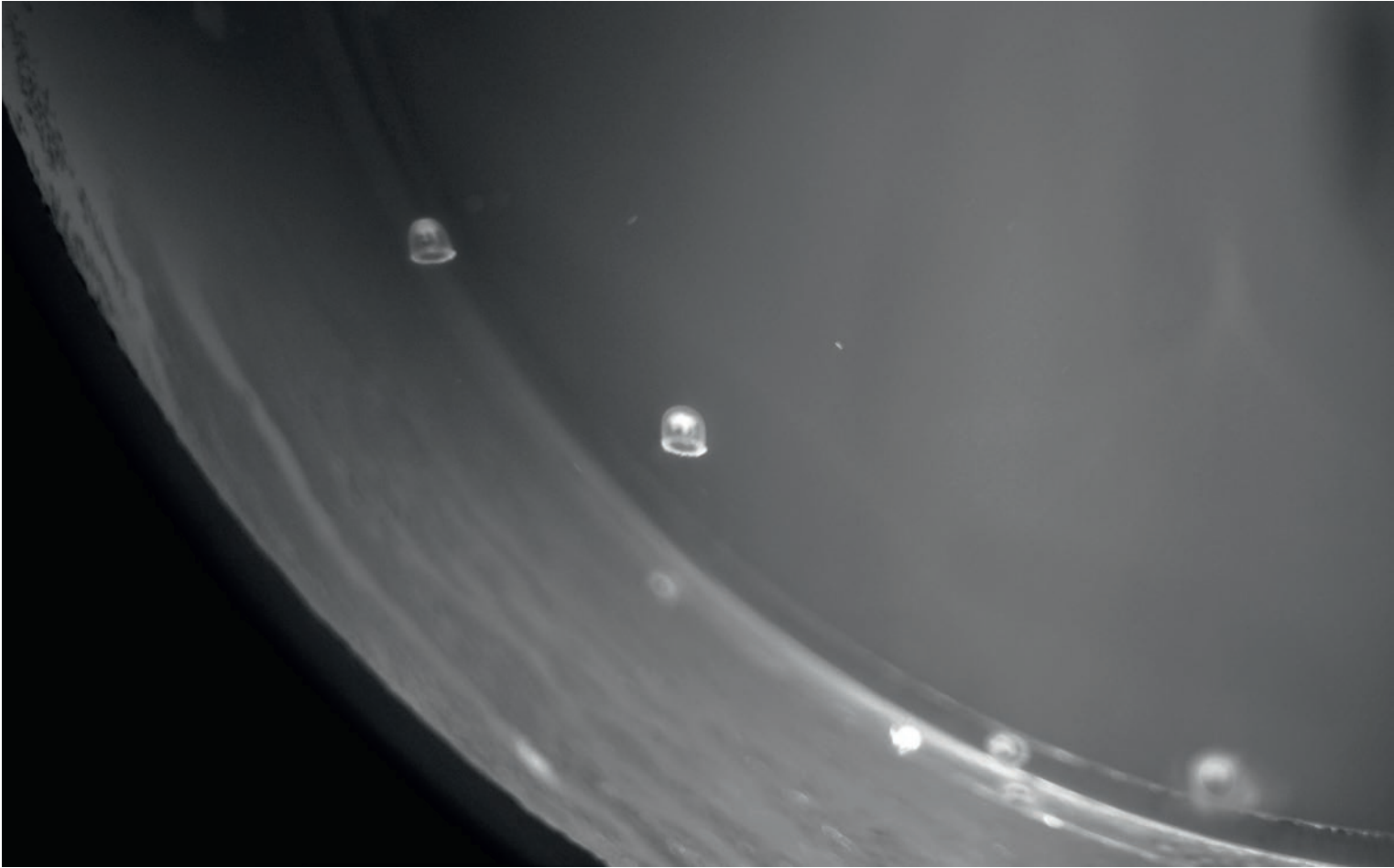


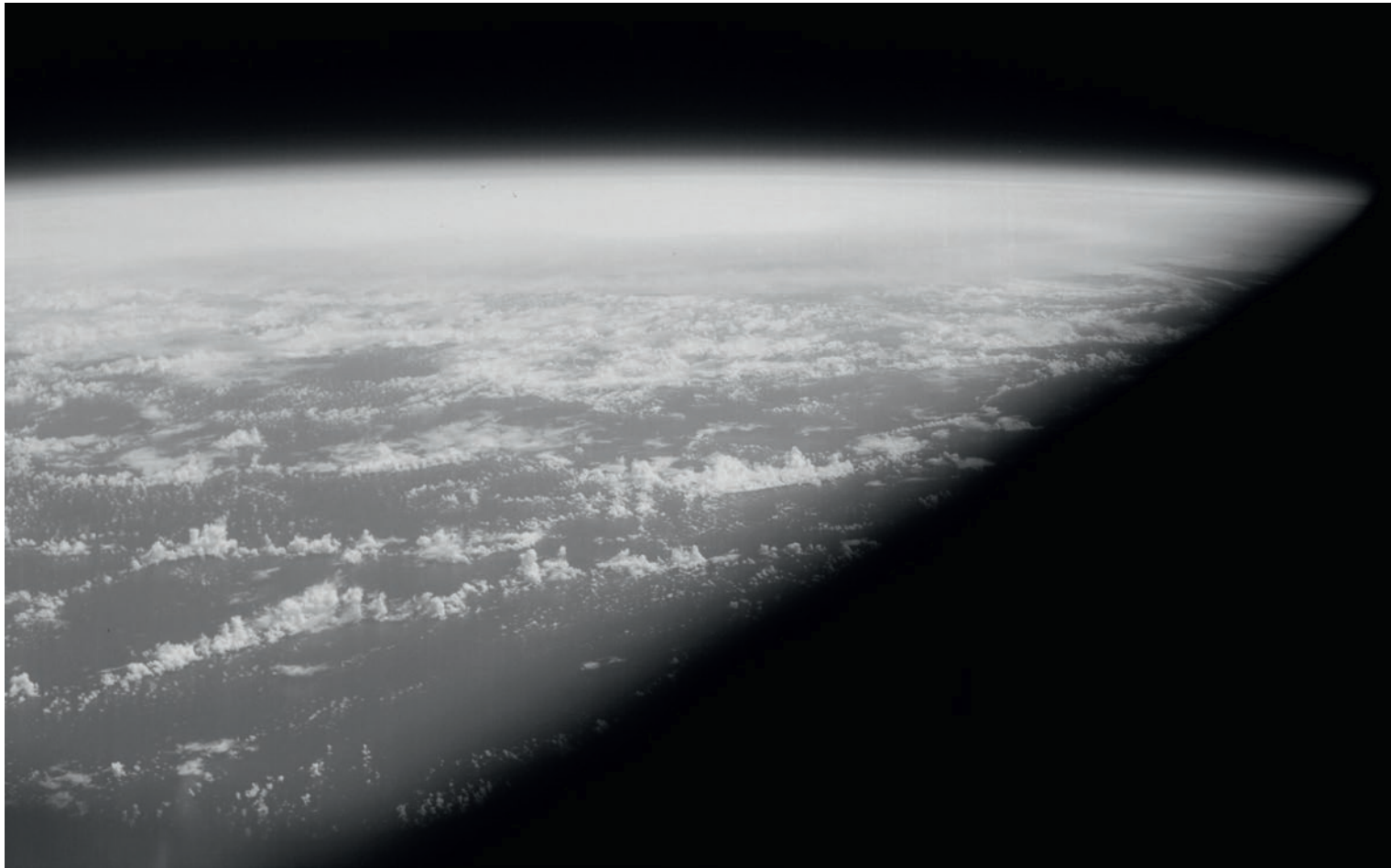














Sur deux ou trois choses à propos du monde flottant

Entretien avec JJ Limbo

- Quand je regarde ce livre, j'ai l'impression d'être sur des sables mouvants, de ne pas me trouver sur un terrain stable où je saurais à quoi m'en tenir : un sujet, un point de vue, des rapports déterminés entre les images qui dépendraient d'une logique ou d'une unité bien définie...

- C'est d'abord une exploration sinueuse, une diversité d'observations. Je souhaitais partir de cette pluralité d'observations, sans leur imposer une unité définie au préalable. En général, les liens entre les images sont largement définis en amont de leur production et de leur organisation par un sujet et/ou un récit, les parties sont subordonnées à la totalité. Ce qui est très bien comme ça, mais ici j'accorde la préséance aux parties. C'était là une piste qui rendait pour moi la photographie plus intéressante : laisser venir les images, partir d'elles, passer de l'une à l'autre, de proche en proche, sans définir une continuité a priori (d'où le titre du livre). Il y avait une indétermination importante dans le processus d'exploration, et ensuite tout autant dans le processus d'édition. Comment continuer, comment passer d'une image à une autre ? La continuité n'était pas donnée, elle demandait d'être bricolée, expérimentée, à travers une séquence, un montage. J'aime l'idée que l'on ne puisse pas facilement deviner ce qui sera montré sur la page suivante. Et je crois que cette longue séquence bricole plutôt de l'opacité que des éclaircissements !

- 'Laisser venir les images', que veux-tu dire par là ? Est-ce qu'elles arrivent toutes seules ?

- Non, bien sûr, cela n'a rien de passif. Je voulais dire par là qu'il n'y avait pas de sujet spécial ou de hiérarchisation de ce genre. Un courant d'air, le trajet rectiligne de la lumière révélé par un nuage, quelques vagues minuscules... tout était bon à prendre. Finalement, beaucoup de ces photographies tendent à figurer des modifications, des transitions... D'où les plis, les courbures, les déplacements, les interstices, diverses sortes de traces... Mais ces orientations n'étaient pas données à l'avance, il me fallait les rencontrer en faisant les choses. Ce sont toutes ces petites rencontres contingentes avec les choses qui sont importantes ici. Et c'est pourquoi le tout attendra son heure, il n'est pas achevé et ne cherche pas à l'être ; d'autres images pourraient entrer dans le processus, puisqu'il s'agit de passer des unes aux autres.

- En général, les images s'articulent avec du langage, on ne les laisse pas seules comme c'est le cas ici, non accompagnées, un peu comme si c'étaient des enfants. Mais les enfants aiment jouer ensemble, et les règles des jeux qu'ils établissent entre eux ne dépendent pas toujours des adultes. Après tout, ce sont souvent les adultes qui veulent être pris en charge, alors on ne laisse pas

les spectateurs flotter trop longtemps entre deux eaux, comme on peut le vérifier à travers le cinéma...

- Oui, on a affaire ici à un montage qui ne contient pas de langage, en dehors des légendes des images. Bienvenue dans le monde flottant !

- Mais à mon avis, comme tu le dis ce caractère 'flottant' des rapports entre les images ne vient pas seulement d'une raréfaction du langage. Il vient surtout du fait que ces rapports ne dépendent pas d'un principe causal. La causalité, c'est le principe de base de toute narration, littéraire ou visuelle, c'est elle qui assure la continuité. Raconter une histoire, quelque soit la forme qu'elle prend, implique de suivre des acteurs engagés dans certaines situations et dont on peut situer ou retracer l'évolution - réelle ou fictive - dans l'espace et dans le temps. Nous sommes donc éloignés ici d'un régime narratif. Ce que tu appelles en plaisantant le 'monde flottant' renvoie surtout à mes yeux à l'absence de narration.

- Tout à fait. Je ferai peut-être un roman-photo plus tard ! Mais il y a aussi autre chose : à partir du moment où l'on place des images sous tension qui montrent des choses qui n'ont a priori rien à voir, on se demande quel type de continuité il peut y avoir, c'est une réaction cognitive plus ou moins inévitable. Plus l'écart entre deux images devient important, plus la question se pose de savoir ou de saisir quels rapports ces deux images peuvent entretenir entre elles. Inversement, plus on rapproche des images qui tissent une liaison évidente, moins cette question se pose. Si tu regardes une série d'images basée sur un principe de répétition, tu ne te questionnes pas tellement sur leurs rapports éventuels parce qu'ils sont transparents ou apparaissent de façon évidente. C'est parfois cet 'écart' potentiel entre les images qui nous place éventuellement sur des sables mouvants.

- C'est l'espace du livre qui était la destination première de ce travail ?

- Oui, l'espace et aussi le temps du livre. Du simple fait qu'on tient un livre dans ses mains, on peut passer de la page 27 à la page 123 en un clin d'oeil, des pages éloignées peuvent être rapprochées par un simple mouvement de la main, dans un sens ou dans l'autre. Cette dérive, on peut la regarder à l'envers ou par le milieu, sans que cela rende les choses insaisissables. Cela ne veut pas dire que l'organisation des images n'a pas d'importance mais que la circulation est possible dans les deux sens, justement parce que nous ne sommes pas dans un régime narratif. Si bien que les rapports potentiels entre toutes ces images m'échappent largement.

- Le titre du livre (*Drift*) a bien sûr toute son importance, il donne une orientation explicite au spectateur. C'est une exploration qui comprend beaucoup d'images urbaines, et à un certain stade on sort de ce contexte urbain...

- Au fil des pages, une lente transition s'opère ; on passe d'un espace entièrement construit à un milieu tout autant marqué par nos activités ou nos constructions mais où nos traces deviennent dits plus dispersées, plus discrètes. Il s'agissait d'élargir le contexte, de passer lentement de la ville à l'océan, de bricoler un espace imaginaire qui renvoie à notre inscription cosmique plutôt qu'à un lieu particulier. J'ai monté la ville avec le cosmos, à travers des images du ciel, des nuages, quelques images de la Terre et de son atmosphère, du soleil, de la Lune, de l'océan, des étoiles...

- Y-a-t-il un lien ici et là avec notre impact environnemental ?

- Oui. J'ai tendance à suggérer qu'il y a de l'humain partout, que nos traces sont partout, y compris là où nous percevons peu de traces visibles de nos activités. C'est sans doute pourquoi j'ai terminé la mise en page avec quelques images de l'océan, de l'écume, de l'atmosphère... Quelques images suggèrent plus directement notre impact : *'euthrophication'*, *'silent spring'* (qui reprend le titre du livre de Rachel Carson), tandis que d'autres interviennent plutôt comme des métaphores (*'eating the earth'*, *'the room at the basement'*, par exemple). Cette orientation est donc inscrite dans le livre mais en pointillés, de loin en loin. Elle suppose de lire entre les lignes ou plutôt entre les images, et au delà des jonctions locales de la mise en page.

- Mais si l'on établit un tel lien, en dépit de son caractère en apparence ténu, d'autres images peuvent alors prendre un autre sens si l'on revient en arrière dans la mise en page, par exemple avec *'Plastic bags'*, *'Tree, tubes and wires'*, ou d'autres...

- J'aimerais que l'on puisse percevoir quelque chose d'autre à chaque fois qu'on regarde ce livre. Cette longue séquence laisse beaucoup de place au spectateur. Je voudrais en quelque sorte l'amener à ralentir, questionner ici ou là quelques liens entre des images proches ou plus lointaines. Enfin, s'il prend le temps de le faire... mais je ne suis pas sûr qu'il veuille le prendre !

- Tu as prélevé quelques photographies de la Terre, dans les archives Apollo notamment. Comment as-tu choisi ces images ?

- C'est simple, j'étais intéressé par quelques images qui montrent l'atmosphère de la Terre ou des étendues nuageuses, et aussi par le fait qu'elles soient libres d'utilisation. Elles sont complètement intégrées à ce travail, je ne les ai pas traitées différemment des autres. La cuisine n'est pas une mauvaise métaphore, tu as parfois besoin de certains éléments que tu ne peux pas obtenir par toi-même.

- Revenons si tu veux bien au 'monde flottant' ou aux rapports non-narratifs entre les images. Je pense par exemple à l'élément d'obscurité qui traverse ce travail, et qui possède un statut ambivalent. Il contribue fortement à lier les images, il les traverse et les relie de près ou de loin les unes avec les autres. Il agit clairement - si j'ose dire - comme un facteur de continuité.

- Oui, d'autant plus qu'il ne contient pratiquement pas d'informations. Il peut passer pour un contenu tout en étant pratiquement vide de contenu. Il fournit souvent les conditions de visibilité. Celles-ci en elles-mêmes ne véhiculent que peu d'information, mais elles déterminent entièrement la manière dont les informations sont transmises. En fait, une information - qu'on le veuille ou non - possède toujours une forme. Il n'y a pas d'information en général, seulement des formes spécifiées d'information. Mais une forme, elle, peut être pratiquement dénuée d'information...

- « L'obscurité », est-ce différent d'une ombre ?

- Non, simplement ce ne sont pas tellement des ombres portées, des projections. Il s'agit plutôt d'une obscurité ambiante, d'une immersion dans l'ombre.

- On peut noter qu'on retrouve cet élément d'obscurité partout, et bien sûr dans des formes narratives...

- Cette composante sombre représente un puits sans fond dans lequel nous puisons sans cesse. Encore une fois, je n'ai pas pu m'en passer. C'est un élément qui hante de différentes manières plusieurs de mes travaux antérieurs. Il me fallait ici un noir sans couleurs adjacentes, disons abstrait, une continuité du gris vers le noir, qui facilite les liaisons entre images, un peu comme un 'e' muet facilite les liaisons entre les mots. Cet élément se comporte de façon très souple, il peut s'appliquer à des situations très hétérogènes et autorise des liaisons lâches, *loose at the joints*. Une autre manière de dire la même chose est qu'il tend à demeurer neutre par rapport aux éléments de contenu particuliers transmis par les images. Il contribue fortement à lier des situations hétérogènes, il permet de passer d'une situation à une autre, d'établir une certaine continuité imaginaire, mais il ne détermine pas les rapports plus

particuliers qui peuvent s'établir entre les situations qui sont montrées. Les conditions de visibilité définissent des conditions générales, pas les rapports particuliers entre les images...

- Par exemple, à travers 'sunny side' vs 'moon' (p.23-25), des conditions de visibilité similaires attachent les images qui montrent des situations qui n'ont pas de rapport particulier entre elles, c'est à dire hormis le fait qu'elles soient enfouies dans l'obscurité. Ce sont les conditions de visibilité qui déterminent ici entièrement le fonctionnement d'un rapport de conjonction, d'une manière indépendante du contenu.
- Oui, mais il faudrait préciser que les conditions de visibilité sont loin de se limiter aux conditions d'éclaircissement (ou d'obscurissement !). Les points de vue, la distribution des éléments dans le champ, la fragmentation, les rapports d'échelle, ont autant de tours dans leur sac. Il est notoire que le jeu avec la perte d'échelle représente une source ou un potentiel intarissable pour des essais de montage...
- C'est pour cela que les choses, même à un niveau élémentaire – quelques images en interaction – sont d'emblée complexes. Pour prendre encore un exemple, tu établis une certaine ressemblance entre des objets qui ne se ressemblent pas, comme des bulles et des fleurs (p.192-193). En dehors de leur forme sphéroïde, ces objets ont des tailles et des configurations très différentes et se ressemblent peu, c'est la distribution des éléments dans le champ et les rapports d'échelle, les transformations qui permettent d'établir une similarité visuelle...
- Tout à fait. Dans ce cas, ce sont les transformations qui autorisent de bricoler un lien – qui relève ici d'une similitude formelle - entre des objets hétérogènes. Un tel lien ne préexiste pas au jeu des transformations.
- A un certain stade, l'élément d'obscurité vient se confondre avec l'espace lui-même, il prend une dimension cosmogonique... Au delà du contexte particulier de notre discussion, comme tu le disais il est frappant de retrouver une situation similaire au coeur de la science. L'espace, le vide partout présent, en lui-même, ne véhicule que peu d'information, mais il possède une dynamique propre. Sans vouloir faire de comparaison, tu disais plus haut que tu cherchais plutôt à produire une certaine opacité dans ce travail ?
- Oui, mais il ne faudrait pas la confondre avec l'élément d'obscurité dont nous venons de parler, bien que ce dernier y contribue. Elle vient lorsque le sens

achoppe plus ou moins devant les choses ; celles-ci conservent en quelque sorte une épaisseur qui résiste à la signification. La suspension du sens m'apparaît parfois plus intéressante qu'une métaphore, comme si les images devenaient à la fois plus ostensibles et plus opaques. Est-ce qu'il y a un lien ou non ? Le spectateur est invité à creuser la question...

- On entend dire parfois que le montage est sans principe, qu'il est impossible de lui trouver une définition générale et que nous sommes condamnés à en examiner les cas particuliers. C'est faux. Non seulement le montage possède un principe mais celui-ci est très simple et présente deux possibilités principales : les images peuvent entrer dans des rapports de conjonction (many > one), ou alors elles peuvent entrer dans des rapports de disjonction (ones > many). Soient elles tendent vers l'unité, soit elles tendent vers la pluralité. Cette dernière notion n'est pas moins importante que celle - plus usuelle - d'une unité basée sur des rapports de conjonction. Un exemple de pluralité disjonctive est représenté par les pages des journaux (papier ou numérique), qui présentent une multiplicité de contenus souvent sans liens entre eux, hormis le fait justement qu'ils soient publiés dans le même journal et qu'ils renvoient en général à des événements récents ou en train d'advenir. Quels rapports entre le récit d'un accident d'avion et celui d'une affaire financière ? En général, aucun. Mais les journaux publient aussi beaucoup de contenus qui renvoient à un même événement ou à des événements similaires, si bien que ces contenus entrent alors en conjonction les uns avec les autres. Nous trouvons constamment ces deux cas de figure : conjonction vs disjonction, unité conjonctive vs pluralité disjonctive. Revenons maintenant à notre histoire. Une question apparaît aussitôt : est-ce à dire que le cas minimum comprenant deux images distinctes exclut nécessairement l'une de ces deux possibilités ?
- Je ne pense pas. Il semble que ces deux types de rapport ne peuvent pas s'exclure d'emblée, pour la simple raison que ce qui apparaît d'abord à un spectateur comme un rapport de disjonction peut très bien se transformer en une conjonction un moment plus tard (mais pas l'inverse). Il peut exister un rapport inapparent entre des images, un rapport conceptuel qui n'est pas immédiatement saisissable parce qu'il ne repose pas (ou peu) sur des similitudes formelles, parce qu'il implique un effort d'abstraction. Bien sûr, un tel rapport repose sur les informations visuelles fournies par les images, mais seule une petite partie de ces informations demande d'être prise en compte, traitée et transférée d'une image vers l'autre. C'est une conjonction basée sur une importante soustraction, qui implique de voir moins que ce qu'on voit. Si bien qu'il faut creuser un peu, il faut un peu de temps pour devenir terre à

terre - voir par exemple, 'underground' vs 'a perfect fit' (p. 56-57), ou encore 'dust on car' vs 'touch' (p.60-61).

- Cela implique qu'on puisse ne pas savoir à quoi s'en tenir dans le rapport entre les images. A un certain stade, le spectateur est amené à décider s'il y a un lien ou non, il ne va pas y passer une heure !

- Il est peu probable qu'il veuille prendre son temps. Dans certains cas, la liaison peut ne pas s'établir immédiatement, comme s'il fallait attendre que le téléphone sonne de l'autre côté de la ligne. S'il ne sonne pas, alors il s'agit d'un rapport de disjonction. Bien sûr, c'est toujours l'observateur qui active la ligne ; à un certain stade, il perçoit un lien ou pas. On peut noter qu'un rapport conceptuel inaperçu devient équivalent à une disjonction.

- Mais la situation peut parfois être embrouillée, car nous avons un détecteur de patterns très efficace – notre bon vieux cerveau – qui n'apprécie pas vraiment les disjonctions. Il est très prompt à repérer des similitudes formelles en une fraction de seconde, il est même imbattable à ce type de jeu. Au point qu'il préfère parfois percevoir quelque chose plutôt que rien, même si cela n'a pas de sens. Lorsqu'il rencontre un montage disjonctif, il cherche éventuellement à établir un lien, aussi ténu soit-il, en particulier s'il s'agit de formes visuelles. Par exemple, devant cette double page (p. 30-31), quelqu'un me disait établir un lien entre la forme du bras qui sort de la portière de la voiture et l'élongation de la trace d'avion. Son cerveau tentait de lier deux paquets visuels disjoints sur une base formelle, il était en train de lui suggérer une manière de relier le contenu de ces deux images, alors qu'une telle liaison n'avait pas d'importance et n'avait pas de sens particulier. Nos neurones souhaitent trouver un lien, qui pourra bien apparaître à l'observateur comme une résolution provisoire ou incertaine, voire douteuse. C'est le genre de choses que notre détecteur de patterns ne peut pas s'empêcher de faire. Curieusement, ce type de liaison *en trop* - par laquelle on perçoit de l'information là où il n'y en a pas, où plutôt qui n'est pas pertinente - n'apparaît pas nécessairement comme incongrue. Comme si le cerveau refusait de dire clairement à l'observateur : 'ok, il n'y a pas de lien particulier ici' !

- Oui, il n'y a pas de rapport logique ou formel entre ces deux images ; il n'y a pas autre chose qu'une liaison contextuelle. Elles tissent une coexistence d'éléments disjoints, sans rapport de dépendance direct ou particulier, qui ne sont liés que par le contexte urbain/environnemental plus large dans lequel ils s'inscrivent. Ce sont ces petites imbrications d'éléments de contexte, ces voisinages, qui sont les plus nombreux et qui impliquent beaucoup de descrip-

tions fragmentaires, qui bricolent de proche en proche l'espace imaginaire du livre. Ces voisinages peuvent aussi bien faire intervenir des rapports disjonctifs ou conjonctifs.

- Est-ce qu'il existe différents rapports de disjonction, comme il existe une pluralité de conjonctions possibles entre des images ?

- Je crois oui ; il existe différentes manières d'être disjoint, différentes manières de former une pluralité plutôt qu'une unité, et cela excède de loin le domaine des images. Pourtant, même dans ce domaine restreint, je ne suis peut-être pas encore assez familier avec tout cela pour avoir grand chose à en dire. Nous naviguons ici hors narration, et les images impliquent parfois des rapports disjonctifs. Mais ces derniers n'impliquent pas ici de combiner des registres différents d'imagerie, comme c'est le cas dans certaines formes politiques de montage par exemple, où il s'agit de placer sous tension deux ou plusieurs registres différents d'images qui entrent en conflit l'un avec l'autre (des images de guerre et des images de publicité par exemple). A cet égard, les disjonctions peuvent être internes ou externes, se produire à l'intérieur des images ou entre les images. On peut également parler de disjonctions-douces et de disjonctions-choc. Nous sommes ici seulement en présence du premier type, qui n'est pas nécessairement perçu comme tel, comme ton commentaire sur le cerveau l'a suggéré.

- D'une façon très différente, cela arrive parfois dans les films lorsque l'on change de plan ou de séquence, mais pas pour longtemps. Peut-être pendant quelques secondes ou quelques dizaines de secondes (j'imagine qu'il existe des cas extrêmes), le spectateur ne sait pas encore quels liens établir avec la ou les séquence(s) précédentes. Il est pris dans une sorte de flottement sémantique, n'a pas encore saisi les rapports particuliers qui se tisseront un peu plus tard avec ce qu'il a vu auparavant. La continuité logique/narrative doit attendre que cette nouvelle partie vienne s'agencer avec les précédentes. Mais au milieu de ce flottement temporaire du sens, et dans la visualité moins chargée qui s'offre alors à lui, le spectateur sait qu'il saura, parce qu'il connaît bien le contrat implicite qu'il a passé avec la fiction. Il sait qu'il obtiendra tôt ou tard une réponse à l'indétermination de cette nouvelle séquence, voire du film lui-même. Pour résumer, à un certain stade, un rapport d'abord disjonctif entre deux plans ou deux séquences, se transforme en un rapport conjonctif. Pendant une certaine durée, le spectateur est plongé dans un espace-temps qui ne contient pas d'informations qui soient liées de façon apparente avec celles qu'il a déjà emmagasinées. Mais la plupart du temps, les changements de plan ou de séquence ne donnent pas lieu à l'expérience d'un rapport

disjonctif, le spectateur n'éprouve pas une disjonction, pas seulement par habitude de la narration mais parce que d'autres éléments que les actions des acteurs contribuent aussi à attacher les images, en deçà ou au delà de la causalité narrative : le son, la musique, les conditions de visibilité et le contenu particulier des plans, permettent d'éviter que les spectateurs ressentent le changement de plan ou de séquence comme une disjonction. Le changement d'espace-temps, du moins si c'est de cette manière que l'on peut définir la fin d'une séquence et le début d'une autre, n'est pas éprouvé sur le mode d'une rupture de la continuité. Alors que de tels sauts spatio-temporels ne ressemblent à rien dans notre expérience usuelle du monde...

- Ah, il est intéressant que tu n'identifies pas la séquentialité avec la narration. Il est clair que dans l'écrasante majorité des cas, la séquentialité et la narration vont de pair, comme nous le montrent constamment le cinéma et la bande dessinée. Mais la séquentialité n'implique pas nécessairement un récit. Dans le cas présent, je me contente de passer d'un contexte à un autre et de suggérer qu'il s'agit d'un seul et même contexte : celui de la Terre. Comme tu le suggères, je pense qu'une séquence ne se définit pas nécessairement par des ficelles narratives, mais plutôt par le fait que les événements qu'elle décrit se réfèrent tous à un même espace-temps (réel ou imaginaire). Bien sûr, cela est vrai aussi dans un régime narratif : changer de séquence, c'est changer d'espace-temps, et vice-versa. C'est plutôt un principe de localité spatial et temporel, qui spécifie où et quand - et non pas comment - les événements se déroulent.

- Est-ce que la photographie fusionne aussi l'espace et le temps ?

- Pas vraiment. Le temps qu'elle prélève et restitue est très mince, infinitésimal. Surtout, même si la pose dure plusieurs minutes, cette durée équivaut à la réception d'une plus grande quantité de photons, et se trouve enfouie dans une image sans durée propre. Alors on peut examiner des photographies autant de temps que l'on veut, la durée se situe entièrement du côté de l'observateur. Encore une fois, je souhaite faire ralentir le spectateur, organiser les conditions de son ralentissement. Enfin, s'il prend le temps de regarder...

- Les rapports entre les images font partie de l'expérience qu'on en fait, et si ces rapports ne sont pas transparents on regarde alors moins les photographies comme des choses déjà faites, elles deviennent en quelque sorte plus pensives, d'autant plus que des photographies ne disparaissent pas comme les plans d'un film. Elles sont têtues, elles persistent au regard...

Cette indétermination, c'est quelque chose que tu recherches souvent, non ?

Peux-tu dire quelques mots sur le travail de mise en page ?

- Elle a été réalisée au fur et à mesure que de nouvelles images entraient dans le projet ; elle modifiait la sélection et en retour de nouvelles images venaient modifier cette mise en page, et ainsi de suite. Au bout de plusieurs saisons, lorsque le corpus atteint 1000, puis ensuite 2000 images ou quelque chose comme ça et que tu peux piocher là-dedans, tu te retrouves au milieu d'un joyeux bordel. Ces essais de montage étaient très gourmands en données visuelles, il n'en avaient jamais assez et je suis devenu leur esclave ! Enfin, c'était un esclavage volontaire. Pour répondre à la première question, j'ai souvent besoin de ménager une absence de contrôle, une part d'aléatoire, d'indétermination dans le processus de travail. Comme s'il fallait que je traite et que j'organise les images pour les voir. Regarder, encore et encore... Et je dois réapprendre à regarder avec chaque projet ; j'ai souvent l'impression que mon expérience antérieure ne me sert pas à grand-chose, comme si les compteurs étaient à chaque fois remis à zéro. D'une manière ou d'une autre, c'est un feeling que beaucoup d'artistes partagent.

- Est-ce que la pluralité s'avère pour toi plus importante que l'unité ?

- Je ne sais plus très bien où commence le tout et où finissent les parties. Ce sont les parties qui le bricolent, de sorte que chaque page était à rejouer, prenait un caractère improbable. Puisqu'elles sont des formes partielles, par nature incomplètes, ces images-fragments veulent se diversifier. Elles faisaient dévier, modifiaient constamment mes explorations. Elles veulent passer de l'infime à l'immense, d'un geste à une étoile, d'une myriade de bulles à amas de galaxies. Ce sont des images-montage, pas des images-tableau. Alors oui, dans ce sens je préfère la pluralité à l'unité, et je souhaite surtout éviter de tout unifier à l'avance. Cette indétermination fournissait en quelque sorte les conditions d'une aventure. Après tout, rien de tout cela n'est nécessaire, tout cela était contingent et aurait pu être autrement. Il y a une beauté de la contingence et de la fragilité des assemblages, et assez de vide pour que le spectateur puisse peupler les intervalles. C'est un travail sur le vide, sur l'intervalle entre les images.

On a couple of things about the floating world

Interview with JJ Limbo

-When I look at this book, I feel like I'm on shifting sands, like I'm not on a stable ground where I would know what to stick to: a subject, a point of view, determined relationships between the images that would depend on a well-defined logic or unity...

- It is first of all a sinuous exploration, a diversity of observations. I wanted to start from them, without imposing a predefined unity on them. In general, the links between the images are largely defined upstream of their production and organization by a subject and/or a narrative, the parts are subordinated to the whole. Which is fine, but here I give precedence to the parts. This was a track that made photography more interesting for me: letting the images come, starting from them, moving from one to the other, from one to the other, without defining a continuity a priori (hence the title of the book). There was an important indeterminacy in the process of exploration, and then just as much in the process of editing. How to continue, how to go from one image to another? Continuity was not given, it had to be tinkered with, experimented with, through a sequence, a montage. I like the idea that you can't easily guess what will be shown on the next page. And I believe that this long sequence rather tinkers with opacity than clarification!

-«Let the images come», what do you mean by that? Do they come by themselves?

- No, of course, there is nothing passive about it. What I meant was that there was no special subject or hierarchy of this kind. A breeze, the straight path of light revealed by a cloud, a few tiny waves...anything was fair game. Finally, many of these photographs tend to represent modifications, transitions... Hence the folds, the curves, the displacements, the interstices, various kinds of traces... But these orientations were not given in advance, I had to meet them while doing things. It is all these small contingent encounters with things that are important here. And that's why the whole thing will bide its time, it's not finished and doesn't seek to be; other images could enter the process, since it's a matter of moving from one to another.

- In general, the images are articulated with language, they are not left alone as it is the case here, unaccompanied, as if they were children. But children like to play together, and the rules of the games they establish among themselves do not always depend on adults. After all, it is often the adults who want to be taken care of, so we don't let the spectators float between two waters for too long, as we can verify through cinema...

- Yes, we are dealing here with a montage that contains no language, apart from the captions of the images. Welcome to the floating world!

- But in my opinion, as you say, this 'floating' character of the relations between the images does not come only from a rarefaction of the language. It comes especially from the fact that these relations do not depend on a causal principle. Causality is the basic principle of any narrative, literary or visual, it is it that ensures continuity. To tell a story, whatever form it takes, implies to follow actors engaged in certain situations and whose evolution - real or fictitious - can be located or traced in space and time. We are therefore far from a narrative regime here. What you jokingly call the 'floating world' refers above all to the absence of narration.

- Yes, it does. Maybe I'll do a photo novel later! But there is also something else : from the moment you place images under tension that show things that have nothing to do with each other, you wonder what kind of continuity there can be, it's a more or less inevitable cognitive reaction. The more the gap between two images becomes important, the more the question arises to know or to seize what relations these two images can maintain between them. Conversely, the closer you bring images that weave an obvious connection, the less this question arises. If you look at a series of images based on a principle of repetition, you don't question so much about their possible relationships because they are transparent or appear in an obvious way. It is sometimes this potential 'gap' between the images that eventually puts us on quicksand.

- Was the space of the book the primary destination of this work?

- Yes, the space and also the time of the book. Just by holding a book in your hands, you can go from page 27 to page 123 in the blink of an eye, distant pages can be brought together by a simple movement of the hand, in one direction or the other. You can look at this drift backwards or forwards, without it making things elusive. This does not mean that the organization of the images is not important, but that the circulation is possible in both directions, precisely because we are not in a narrative regime. So much so that the potential relationships between all these images largely escape me.

- The title of the book (*Drift*) is of course very important, it gives the viewer an explicit orientation. It's an exploration that includes many urban images, and at a certain point we leave this urban context.

- As the pages go by, a slow transition takes place; we go from a space that is entirely built to an environment that is just as marked by our activities or our constructions, but where our traces become more dispersed, more discreet. It was a question of broadening the context, of slowly moving from the city to the ocean, of cobbling together an imaginary space that refers to our

cosmic inscription rather than to a particular place. I set up the city with the cosmos, through images of the sky, clouds, some images of the Earth and its atmosphere, the sun, the Moon, the ocean, the stars...

- Is there a link here and there with our environmental impact?
- Yes. I tend to suggest that there are humans everywhere, that our traces are everywhere, including where we perceive few visible traces of our activities. This is probably why I finished the layout with some images of the ocean, the foam, the atmosphere... Some images suggest our impact more directly: eutrophication, eating the earth, silent spring (which is the title of Rachel Carson's book), while others are more metaphorical (the backhoe, the room at the basement, for example). This orientation is thus inscribed in the book but in dotted lines, from far and wide. It supposes to read between the lines, or rather between the images, and beyond the local junctions of the layout.
- But if one establishes such a link, despite its apparently tenuous character, other images can then take on a different meaning if one goes back in the layout, for example with Plastic bags, 'Tree, tubes and wires', or others...
- I would like to see something else every time you look at this book. This long sequence leaves a lot of room for the spectator. I would like in a way to bring him to slow down, to question here or there some links between close or more distant images. That is, if he takes the time to do so...but I'm not sure he wants to!
- You have taken some photographs of the Earth, notably from the Apollo archives. How did you choose these images?
- It's simple, I was interested in some images that show the Earth's atmosphere or cloudy areas, and also by the fact that they are free to use. They are completely integrated in this work, I did not treat them differently from the others. Cooking is not a bad metaphor, sometimes you need some elements that you can't get by yourself.
- Let's go back to the 'floating world' or the non-narrative relationships between the images. I am thinking for example of the element of darkness that runs through this work, and which has an ambivalent status. It strongly contributes to link the images, it crosses them and connects them closely or distantly with each other. It clearly acts - if I may say so - as a factor of continuity.

- Yes, all the more so because it contains practically no information. It can pass for content while being virtually empty of content. It often provides the conditions for visibility. These in themselves convey little information, but they entirely determine the way in which information is transmitted. In fact, information - whether we like it or not - always has a form. There is no information in general, only specified forms of information. But a form can be practically devoid of information...

- Is «darkness» different from a shadow?

- No, they are simply not so much shadows cast, projections. It is rather an ambient darkness, an immersion in the shadow.

- One can note that one finds this element of darkness everywhere, and of course in narrative forms...

- This dark component represents a bottomless pit from which we constantly draw. Again, I couldn't live without it. It is an element that haunts many of my earlier works in different ways. Here I needed a black without adjacent colors, let's say abstract, a continuity from gray to black, which facilitates the connections between images, a bit like a silent 'e' facilitates the connections between words. This element behaves in a very flexible way, it can be applied to very heterogeneous situations and allows loose connections, loose at the joints. Another way of saying the same thing is that it tends to remain neutral with respect to the particular content elements transmitted by the images. It strongly contributes to link heterogeneous situations, it allows to pass from one situation to another, to establish a certain imaginary continuity, but it does not determine the more particular relations that can be established between the situations that are shown. The conditions of visibility define general conditions, not the particular relations between the images...

- For example, through 'sunny side' vs. 'moon' (p.23-25), similar conditions of visibility attach images that show situations that have no particular relation to each other, i.e. apart from the fact that they are buried in darkness. It is the conditions of visibility that determine here entirely the functioning of a relation of conjunction, in a way independent of the content.

- Yes, but we should specify that the conditions of visibility are far from being limited to the conditions of illumination (or obscurity!). The points of view, the distribution of the elements in the field, the fragmentation, the relations of scale, have as many tricks in their bag. It is well known that the play with the loss of

scale represents an inexhaustible source or potential for montage experiments...

- Yes, that's why things, even at a basic level - a few images in interaction - are complex from the start. To take another example, you establish a certain resemblance between objects that don't look alike, like bubbles and flowers (p.192-193). Apart from their spheroid shape, these objects have very different sizes and configurations and resemble each other very little, it is the distribution of the elements in the field and the relationships of scale, the transformations that allow you to establish a visual similarity...

- Absolutely. In this case, it is the transformations that allow us to cobble together a link - which here is a formal similarity - between heterogeneous objects. Such a link does not pre-exist the game of transformations.

- At a certain stage, the element of darkness comes to merge with space itself, it takes on a cosmogonic dimension... Beyond the particular context of our discussion, as you said it is striking to find a similar situation at the heart of science. The space, the vacuum everywhere present, in itself, conveys little information, but it has its own dynamics. Without wanting to make a comparison, you said earlier that you were trying to produce a certain opacity in this work?

- Yes, but I don't have much to say about it. It should not be confused with the element of obscurity we just talked about, although the latter contributes to it. It comes when the meaning stumbles more or less in front of things; these retain a kind of thickness that resists the meaning. The suspension of meaning sometimes seems to me to be more interesting than a metaphor, as if the images were becoming both more ostensible and more opaque. Is there a connection or not? The spectator is invited to dig the question...

- It is sometimes said that montage is unprincipled, that it is impossible to find a general definition and that we are condemned to examine its particular cases. This is not true. Not only does montage have a principle, but it is very simple and has two main possibilities: the images can enter into relations of conjunction (many > one), or they can enter into relations of disjunction (ones > many). Either they tend towards unity, or they tend towards plurality. This last notion is not less important than the more usual one of a unity based on conjunction relations. An example of disjunctive plurality is represented by the pages of newspapers (paper or digital), which present a multiplicity of contents often without links between them, except for the fact that they are published in the same newspaper and that they generally refer to recent events or to events in the process of happening. What is the relationship between the story of a plane

crash and that of a financial affair? Generally speaking, none. But newspapers also publish a lot of content that refers to the same or similar events, so that these contents then enter into conjunction with each other. We constantly find these two cases: conjunction vs. disjunction, conjunctive unity vs. disjunctive plurality. Let us now return to our story. A question immediately arises: does this mean that the minimum case comprising two distinct images necessarily excludes one of these two possibilities?

- I don't think so. It seems that these two types of relationship cannot be excluded from the outset, for the simple reason that what first appears to a viewer as a disjunction relationship may very well turn into a conjunction a moment later (but not the other way around). There may be an unseen relationship between images, a conceptual relationship that is not immediately graspable because it is not (or hardly) based on formal similarities, because it involves an effort of abstraction. Of course, such a relationship relies on the visual information provided by the images, but only a small part of this information needs to be taken into account, processed and transferred from one image to the other. It is a conjunction based on an important subtraction, which implies to see less than what we see. So much so that it takes a little digging, it takes a little time to get down to earth (see for example, '*a perfect fit*' vs. '*underground*' (p.56-57), or '*dust on car*' and '*touch*' (p.60-61).

- This implies that one may not know what to expect in the relationship between the images. At a certain point, the viewer has to decide if there is a connection or not, he is not going to spend an hour!

- It is unlikely that he will want to take his time. In some cases, the connection may not be made immediately, as if we have to wait for the phone to ring on the other side of the line. If it does not ring, then it is a disjunction relationship. Of course, it is always the observer who activates the line; at a certain stage, he perceives a link or not. It can be noted that an unnoticed conceptual relationship becomes equivalent to a disjunction.

- But the situation can sometimes be confusing, because we have a very efficient pattern detector - our good old brain - which does not really appreciate disjunctions. It is very quick to spot formal similarities in a fraction of a second, it is even unbeatable at this type of game. So much so that he sometimes prefers to perceive something rather than nothing, even if it doesn't make sense. When he encounters a disjunctive montage, he eventually tries to establish a link, however tenuous, especially if it involves visual forms. For example, in front of this double page (p. 30-31), someone was telling me to

establish a link between the shape of the arm coming out of the car door and the elongation of the plane track. His brain was trying to link two disjointed visual bundles on a formal basis, it was suggesting a way to connect the content of these two images, when such a connection was not important and did not make any particular sense. The brain wants to find a link, which may well appear to the observer as a tentative or uncertain resolution. This is the kind of thing our pattern detector can't help but do. Curiously, this type of over-linking - by which we perceive information where there is none, or rather that is not relevant - does not necessarily appear incongruous. It is as if the brain refused to tell the observer clearly: 'ok, there is no particular link here'!

- Yes, there is no logical or formal relationship between these two images; there is no more than a contextual connection. They weave a coexistence of disjointed elements, with no direct or particular dependency relationship, which are only linked by the larger urban/environmental context in which they are embedded. It is these small imbrications of contextual elements, these neighborhoods, which are the most numerous and which involve a lot of fragmentary descriptions, that tinker from one to another the imaginary space of the book. These neighborhoods can involve disjunctive or conjunctive relationships as well.

- Are there different conjunctive relationships, as there are a plurality of possible disjunctions between images?

- I think so; there are different ways of being disjunctive, different ways of forming a plurality rather than a unity, and this goes far beyond the domain of images. Yet, even in this limited domain, I am perhaps not yet familiar enough with all this to have much to say about it. We are navigating here outside of narrative, and images sometimes imply disjunctive relationships. But these do not involve combining different registers of imagery, as is the case in certain political forms of montage, for example, where it is a matter of placing under tension two or more different registers of images that conflict with each other (images of war and images of advertising, for example). In this respect, the disjunctions can be internal or external, occurring within the images or between the images. We can also speak of soft-disjunctions and shock-disjunctions. We are here only in the presence of the first type, which is not necessarily perceived as such, as your comment on the brain suggested.

- In a very different way, this sometimes happens in films when we change shot or sequence, but not for long. Perhaps for a few seconds or a few dozen seconds (I imagine that there are extreme cases), the spectator does not yet

know what links to establish with the previous sequence(s). He is caught in a kind of semantic limbo, has not yet grasped the particular relationships that will be woven a little later with what he has seen before. The logical/narrative continuity has to wait for this new part to fit in with the previous ones. But in the middle of this temporary floating of the meaning, and in the less loaded visuality that is then offered to him, the spectator knows that he will know, because he knows well the implicit contract that he has made with the fiction. He knows that sooner or later he will get an answer to the indeterminacy of this new sequence, or even of the film itself. To summarize, at a certain stage, a relationship that was initially disjunctive between two shots or two sequences is transformed into a conjunctive relationship. For a certain period of time, the spectator is immersed in a space-time that does not contain any information that is apparently related to the information he or she has already stored. But most of the time, the changes of shot or sequence do not give rise to the experience of a disjunctive relationship, the spectator does not feel a disjunction, not only because of the habit of the narrative but because other elements than the actions of the actors also contribute to attach the images, below or beyond the narrative causality: the sound, the music, the conditions of visibility and the particular content of the shots, make it possible to avoid that the spectators feel the change of shot or sequence as a disjunction. The change of space-time, at least if it is in this way that one can define the end of a sequence and the beginning of another one, is not felt on the mode of a rupture of continuity. Whereas such space-time jumps do not resemble anything in our usual experience of the world...

- Ah, it's interesting that you don't identify sequentiality with narrative. It is clear that in the overwhelming majority of cases, sequentiality and narrative go hand in hand, as we see constantly in film and comics. But sequentiality does not necessarily imply narrative. In this case, I am simply moving from one context to another and suggesting that it is one and the same: that of Earth. As you suggest, I think that a sequence is not necessarily defined by narrative strings, but rather by the fact that the events it describes all refer to the same space-time (real or imaginary). Of course, this is also true in a narrative regime: to change sequence is to change space-time, and vice versa. It is rather a principle of spatial and temporal locality, which specifies where and when - not how - events take place.

- Does photography also fuse space and time?

- Not really. The time it takes and restores is very thin, infinitesimal. Above all, even if the exposure lasts several minutes, this duration is equivalent to the

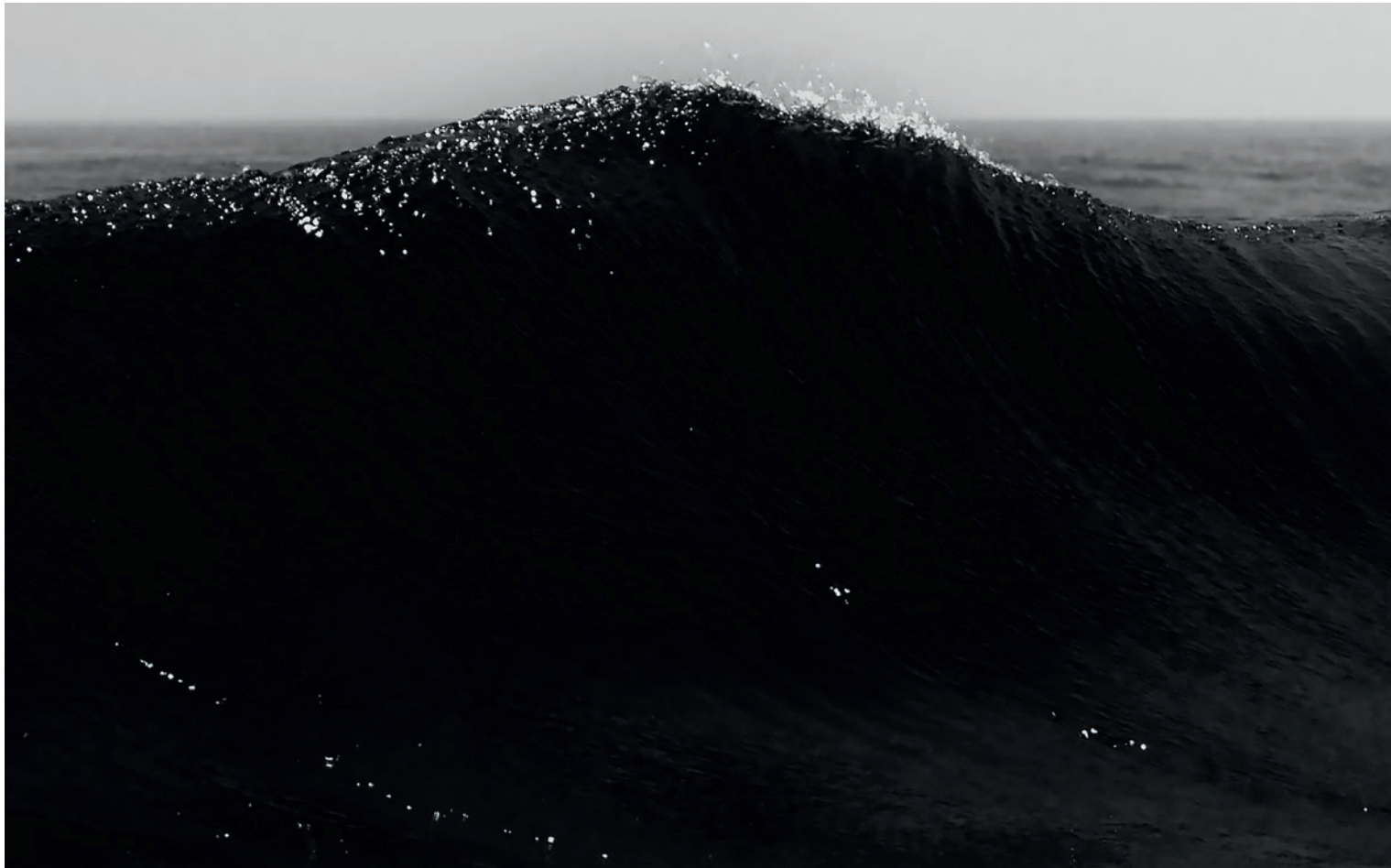
reception of a larger quantity of photons, which is buried in an image without its own duration. So one can examine photographs for as long as one wants, the duration is entirely on the side of the observer. Once again, I wish to make the viewer slow down, to organize the conditions of his slowing down. That is, if he takes the time to watch...

- The relationships between the images are part of the experience of them, and if these relationships are not transparent, then we look at the photographs less as things that are already done, they become in a way more pensive, especially since photographs do not disappear like the shots in a film. They are stubborn, they persist to the eye... Indeterminacy is something you often look for, isn't it? Can you say a few words about the layout work?

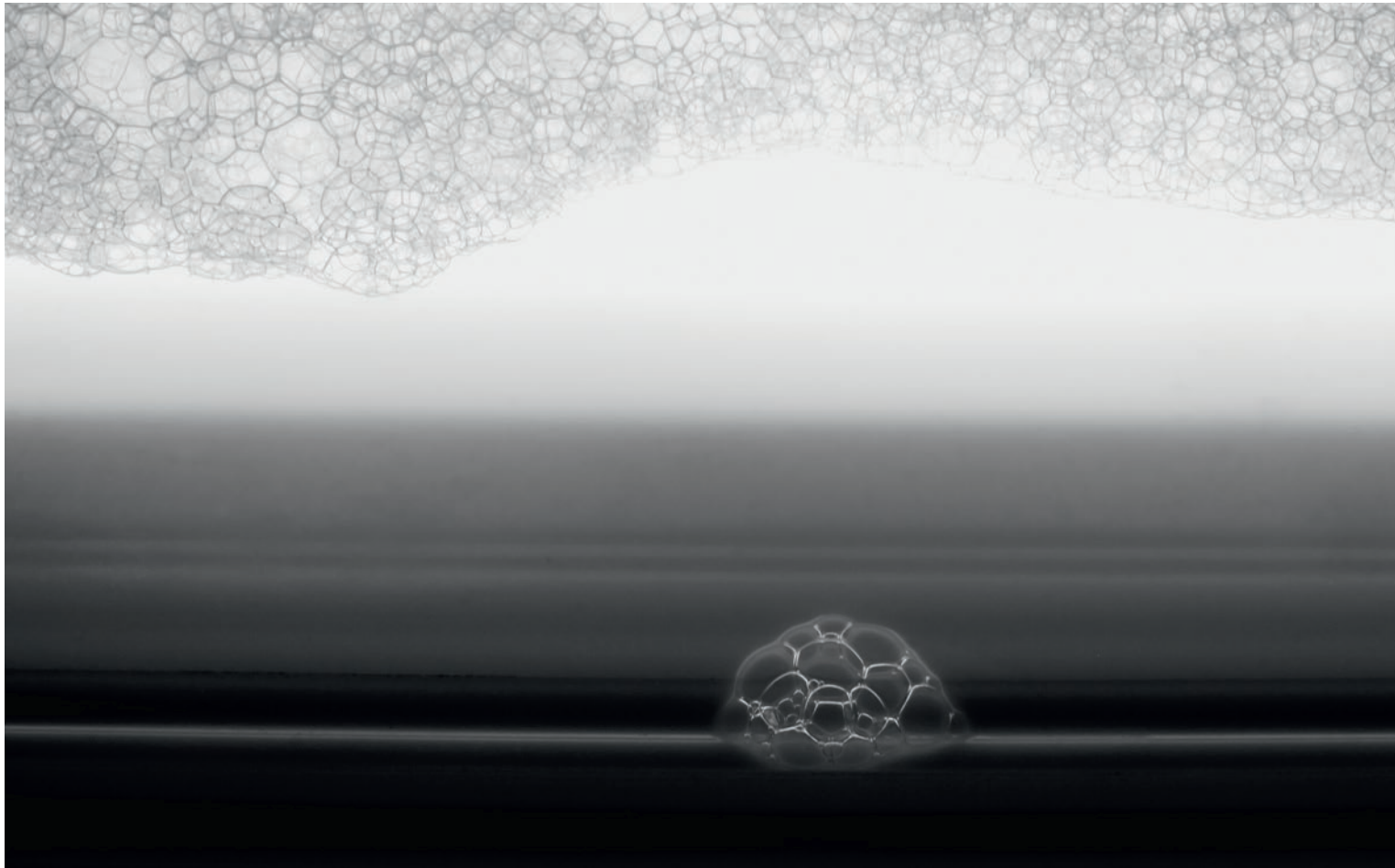
- It was done as new images entered the project; it modified the selection and in return new images came to modify this layout, and so on. At the end of several seasons, when the corpus reaches 1000, then 2000 images or more, and you can pick and choose from them, you find yourself in the middle of a happy mess. These montage trials were very greedy in visual data, they never had enough and I became their slave! Well, it was a voluntary slavery. To answer the other question, I often need to create an absence of control, a part of randomness, of indeterminacy in the work process. Everything happens as if I had to process and organize the images to see them. Looking, again and again... And I have to relearn how to look with each project; I often feel that my previous experience is of little use to me, as if the counters were reset to zero each time. Somehow, this is a feeling that many artists share.

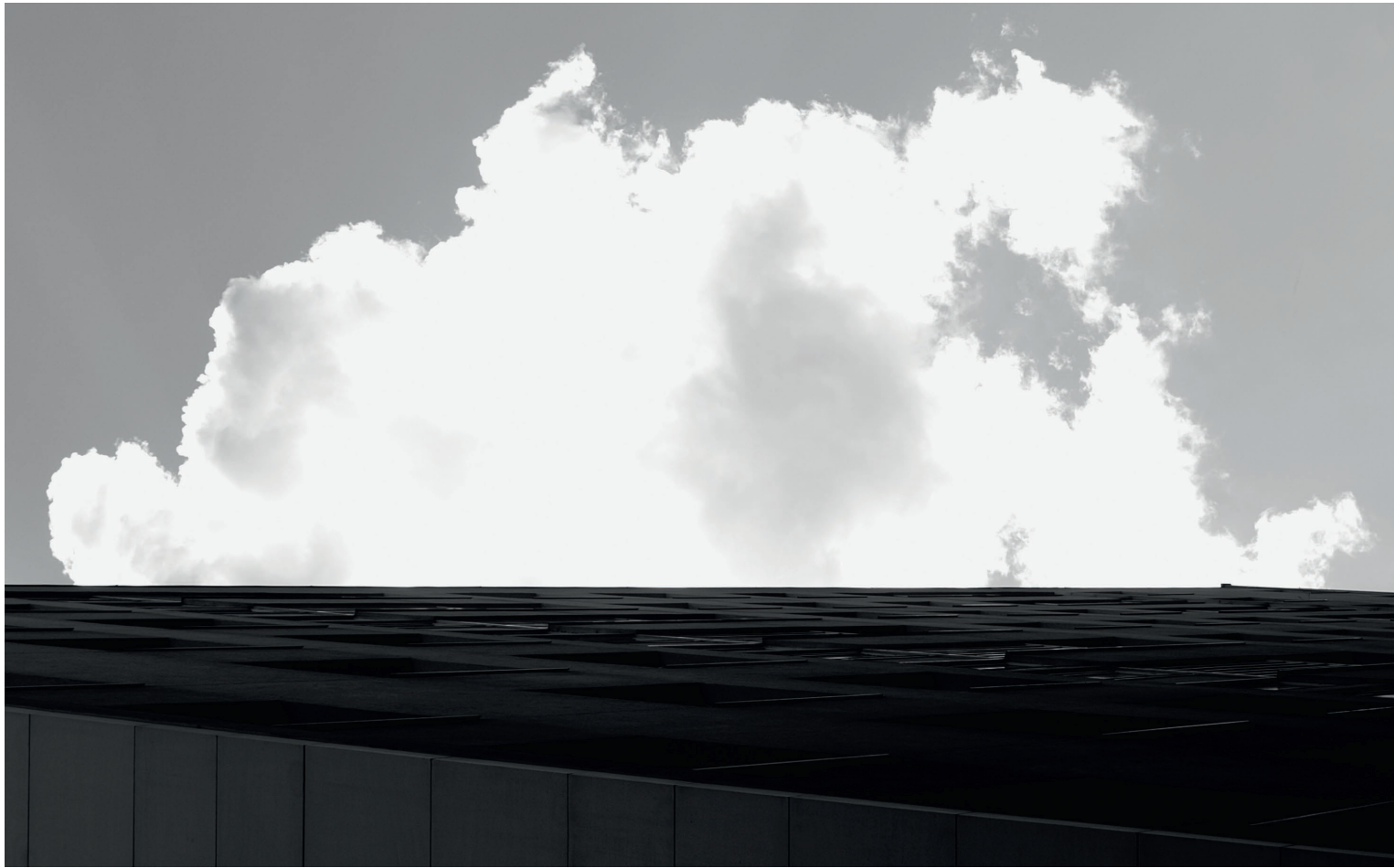
- Is plurality more important to you than unity?

- I'm not sure where the whole thing begins and the parts end. It is the parts that tinker with it, so that each page had to be replayed, took on an improbable character. Since they are partial forms, by nature incomplete, these fragment-images want to diversify. They made deviate, constantly modified my explorations. They want to go from the infinitesimal to the immense, from a gesture to a star, from a myriad of bubbles to a cluster of galaxies. They are montage-images, not picture-images. So yes, in this sense I prefer plurality to unity, and I especially wish to avoid unifying everything in advance. This indeterminacy somehow provided the conditions for an adventure. After all, none of this is necessary, it was all contingent and could have been otherwise. There is a beauty in the contingency and fragility of the assemblages, and enough emptiness for the viewer to populate the intervals. This is a work on a void, on the interval between images.

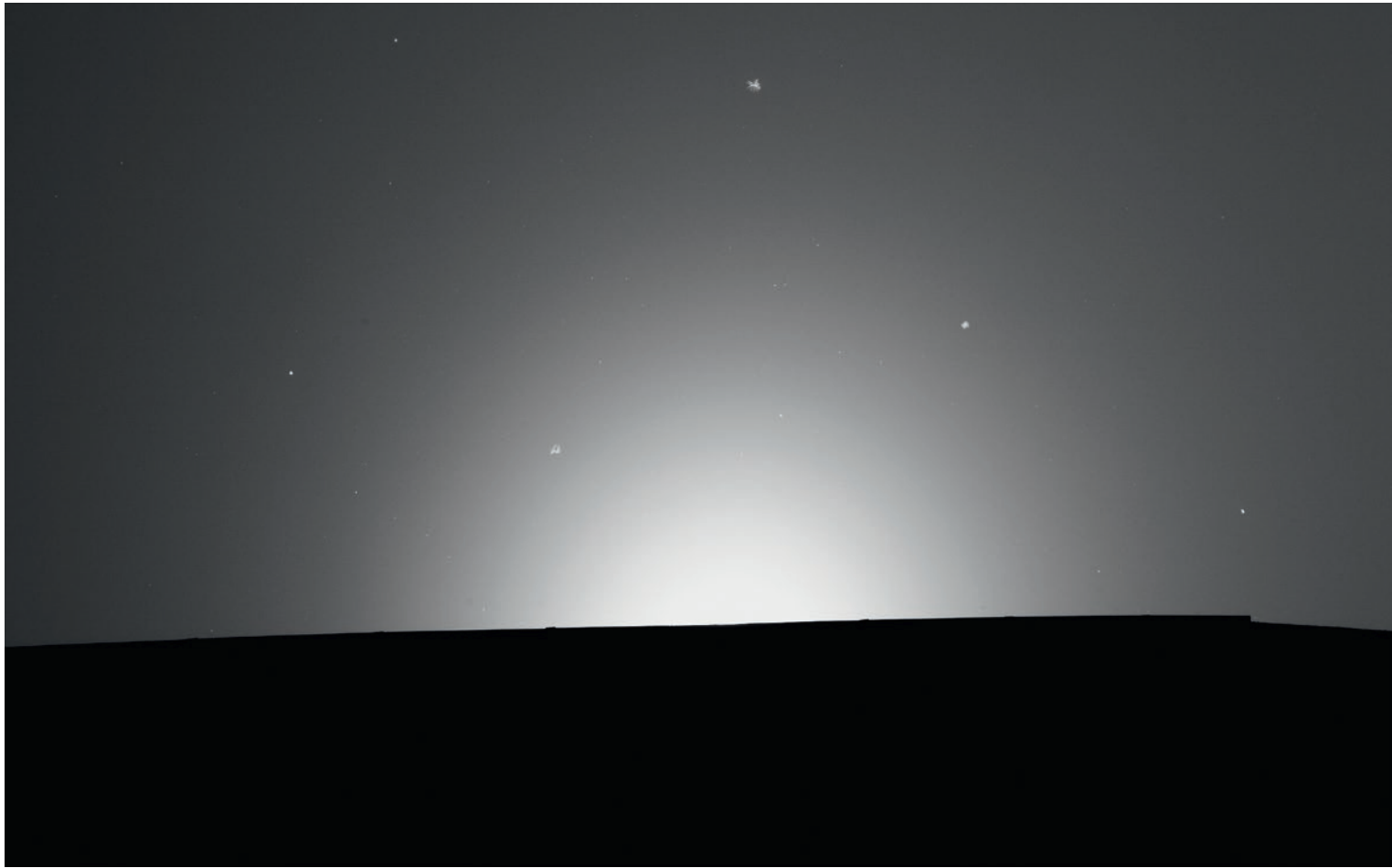










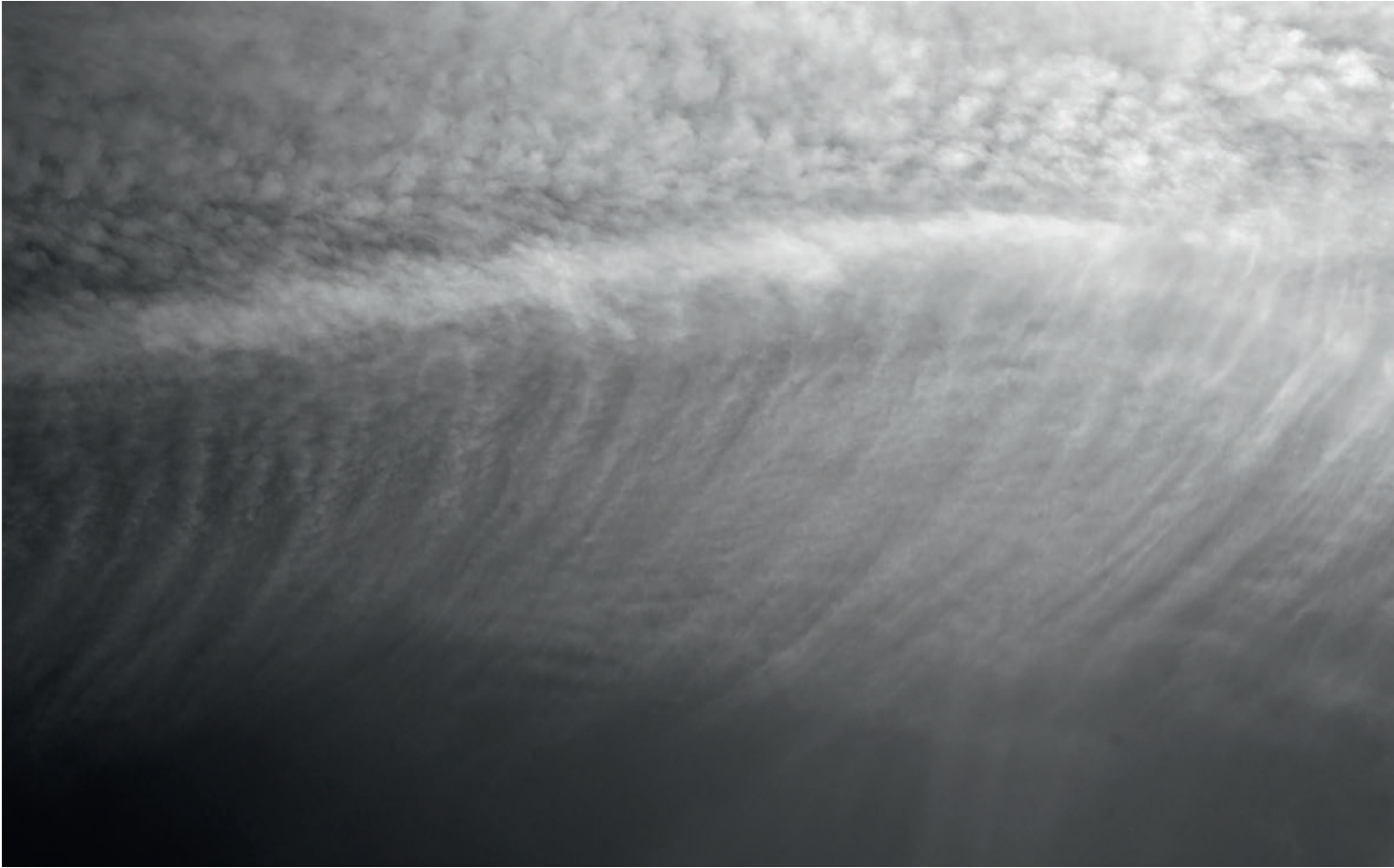




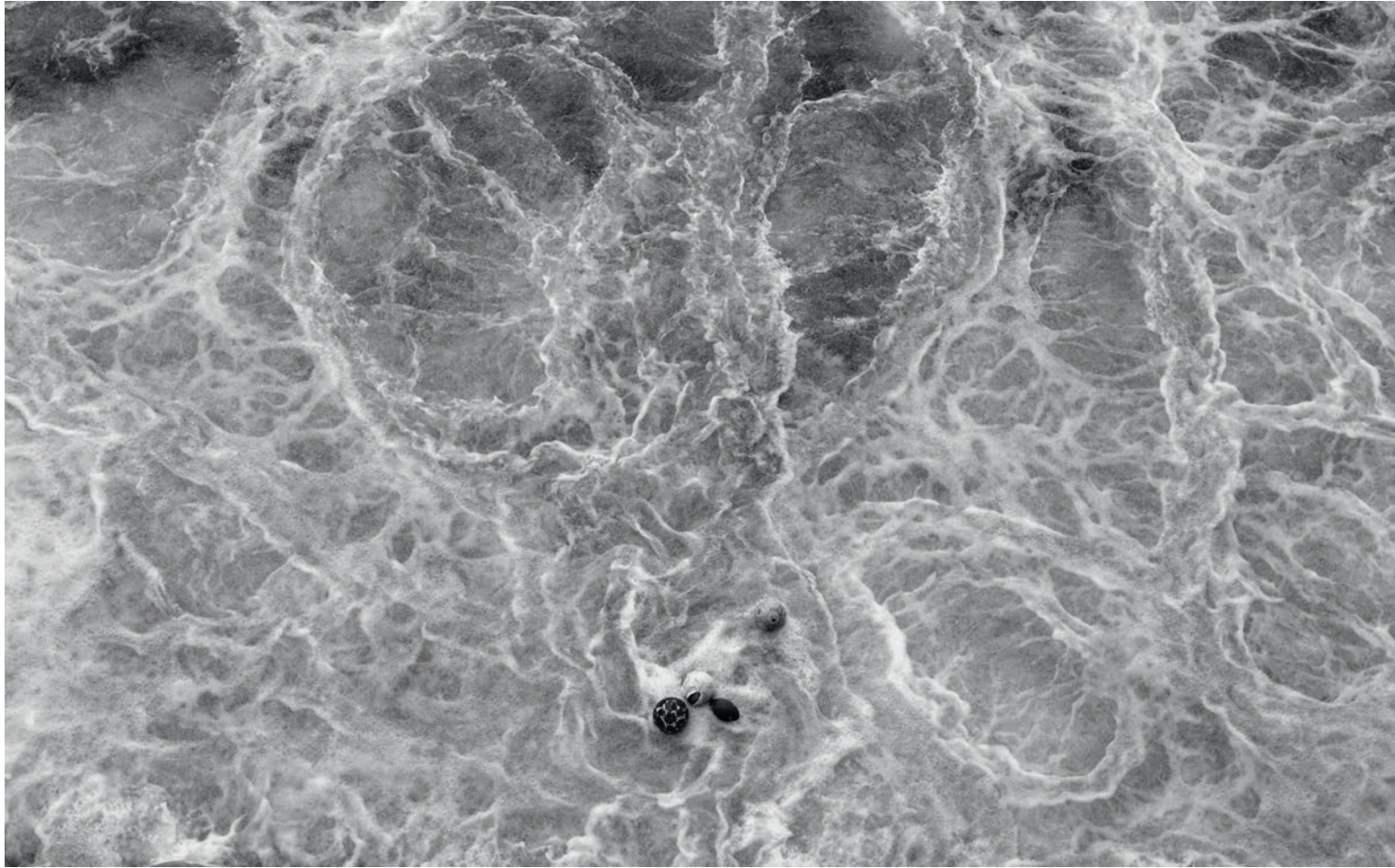


















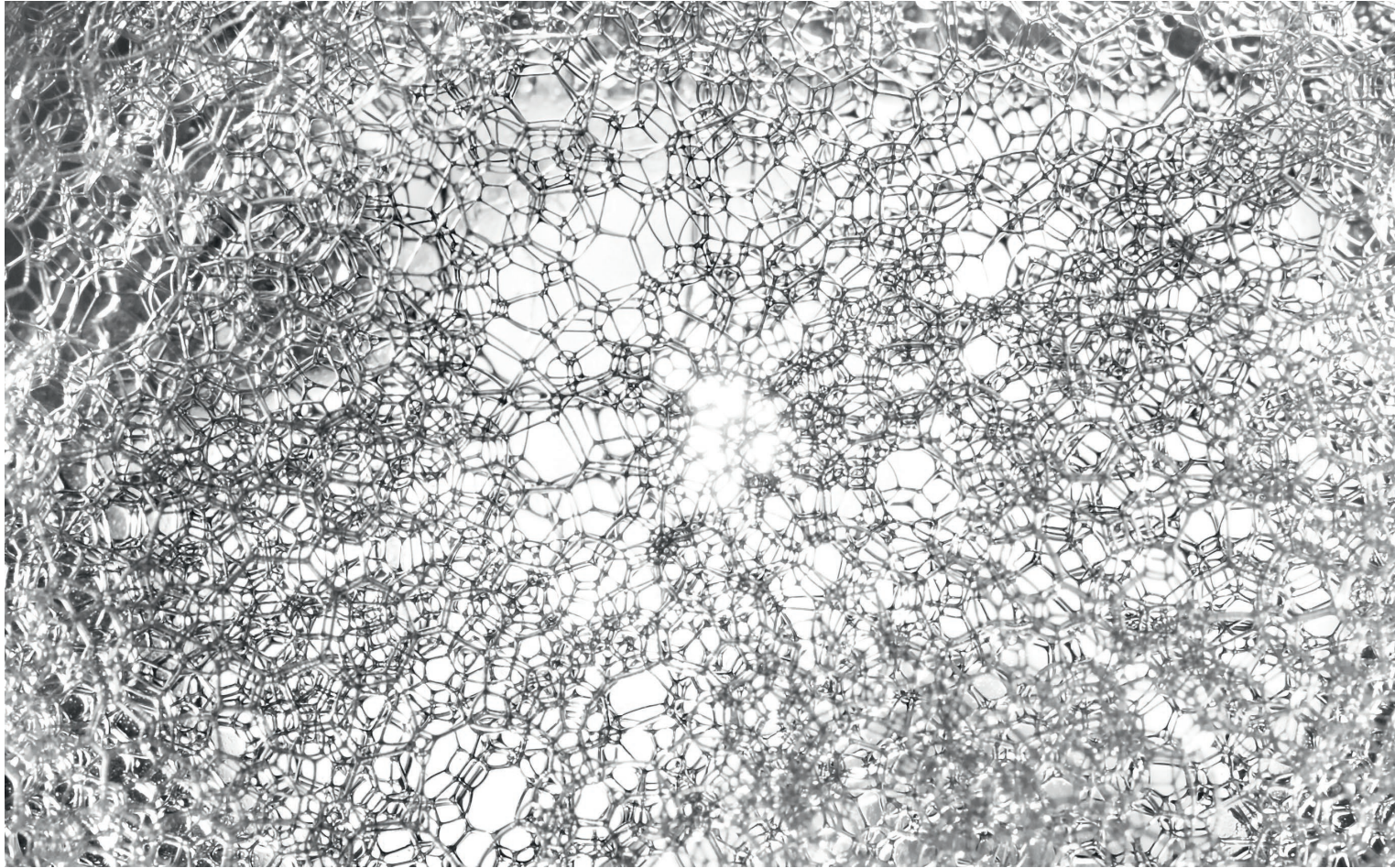


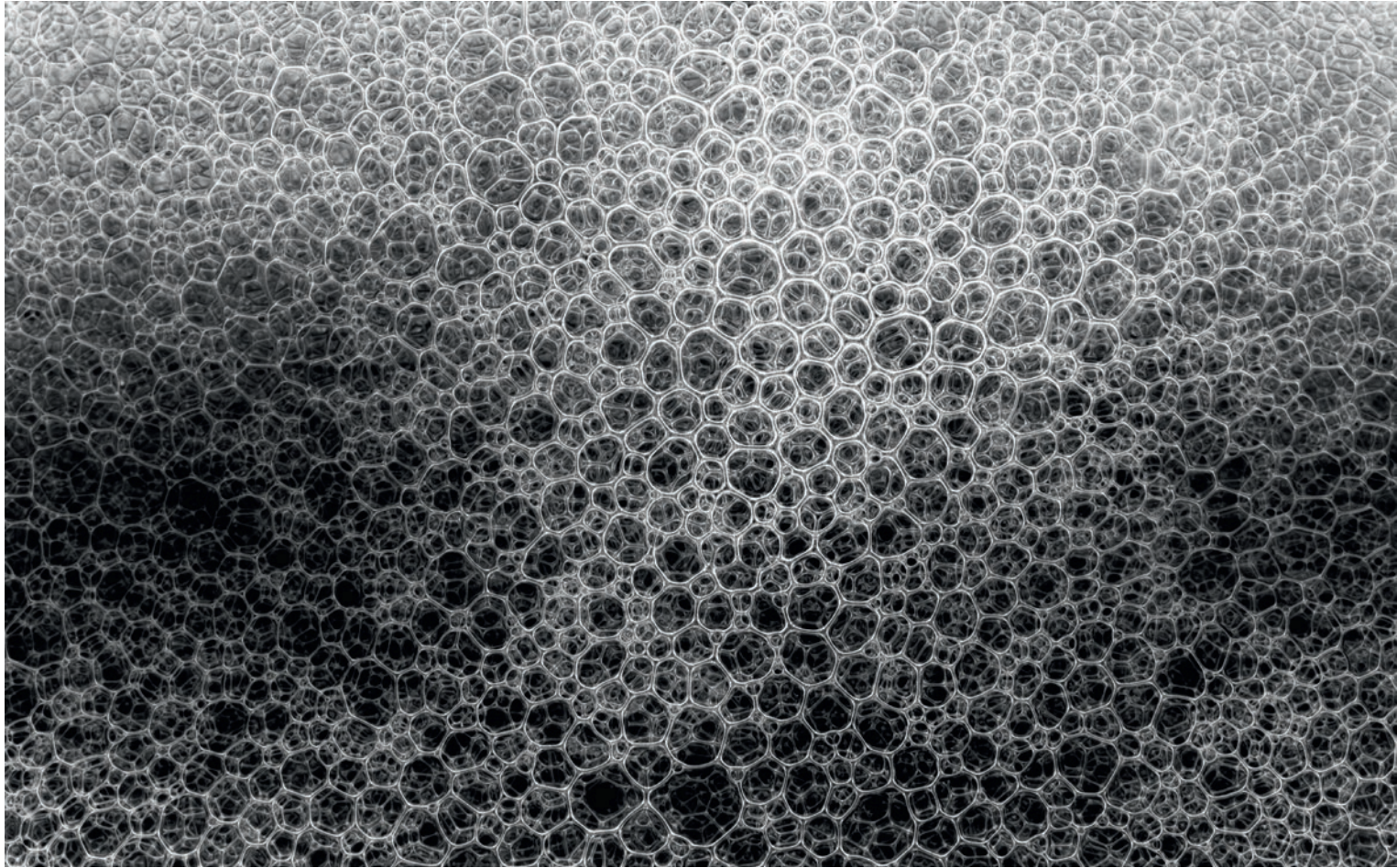


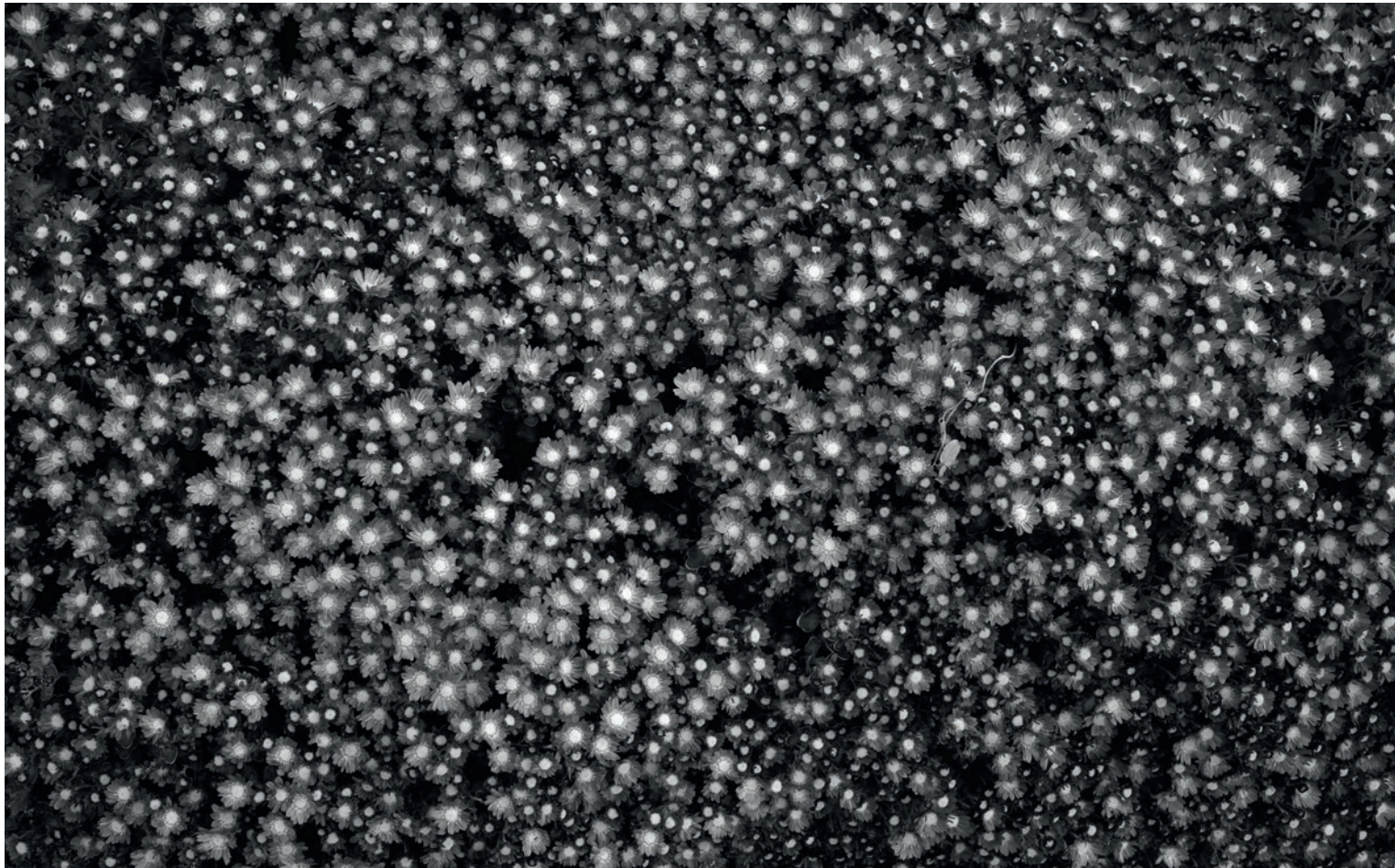




















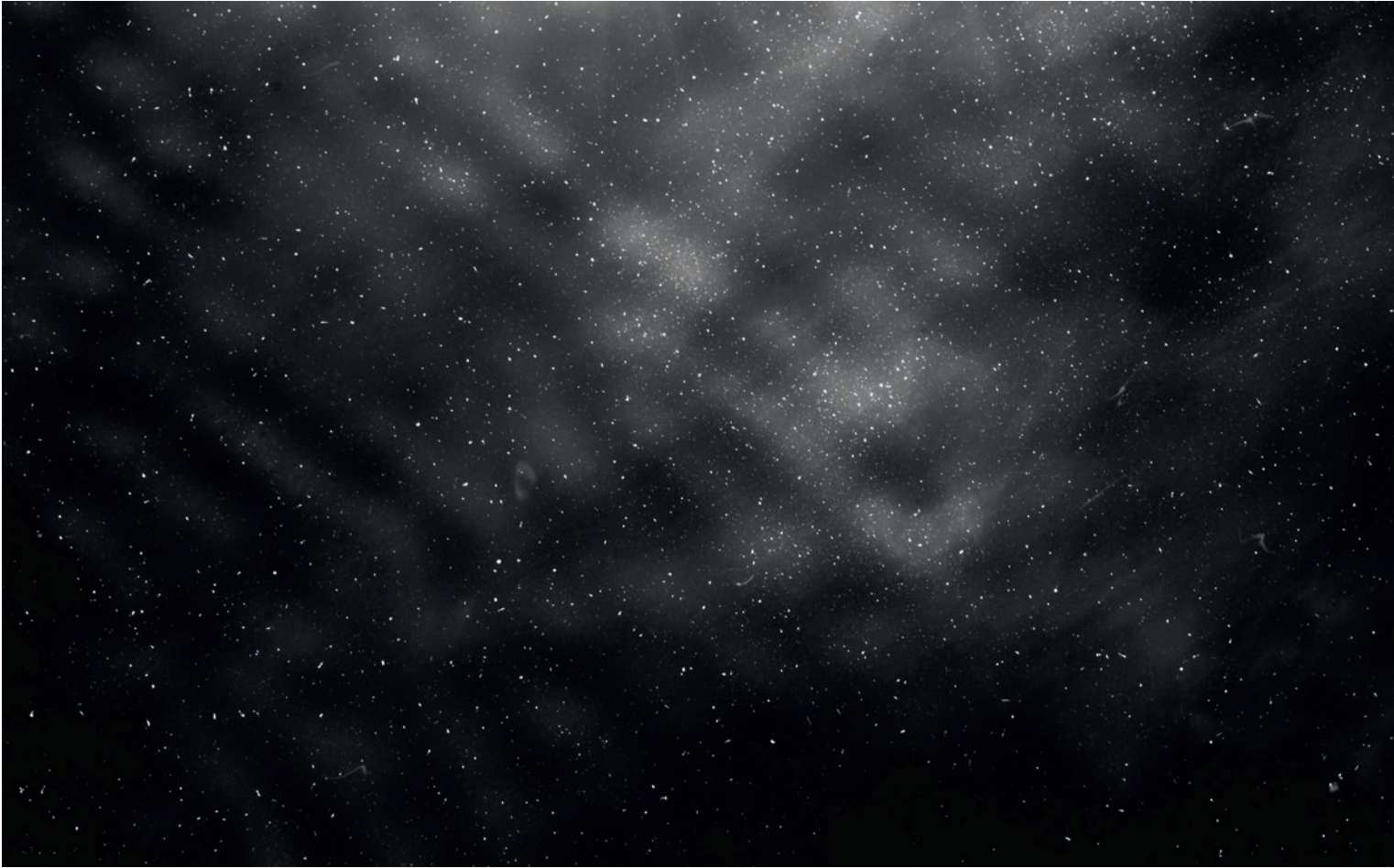






















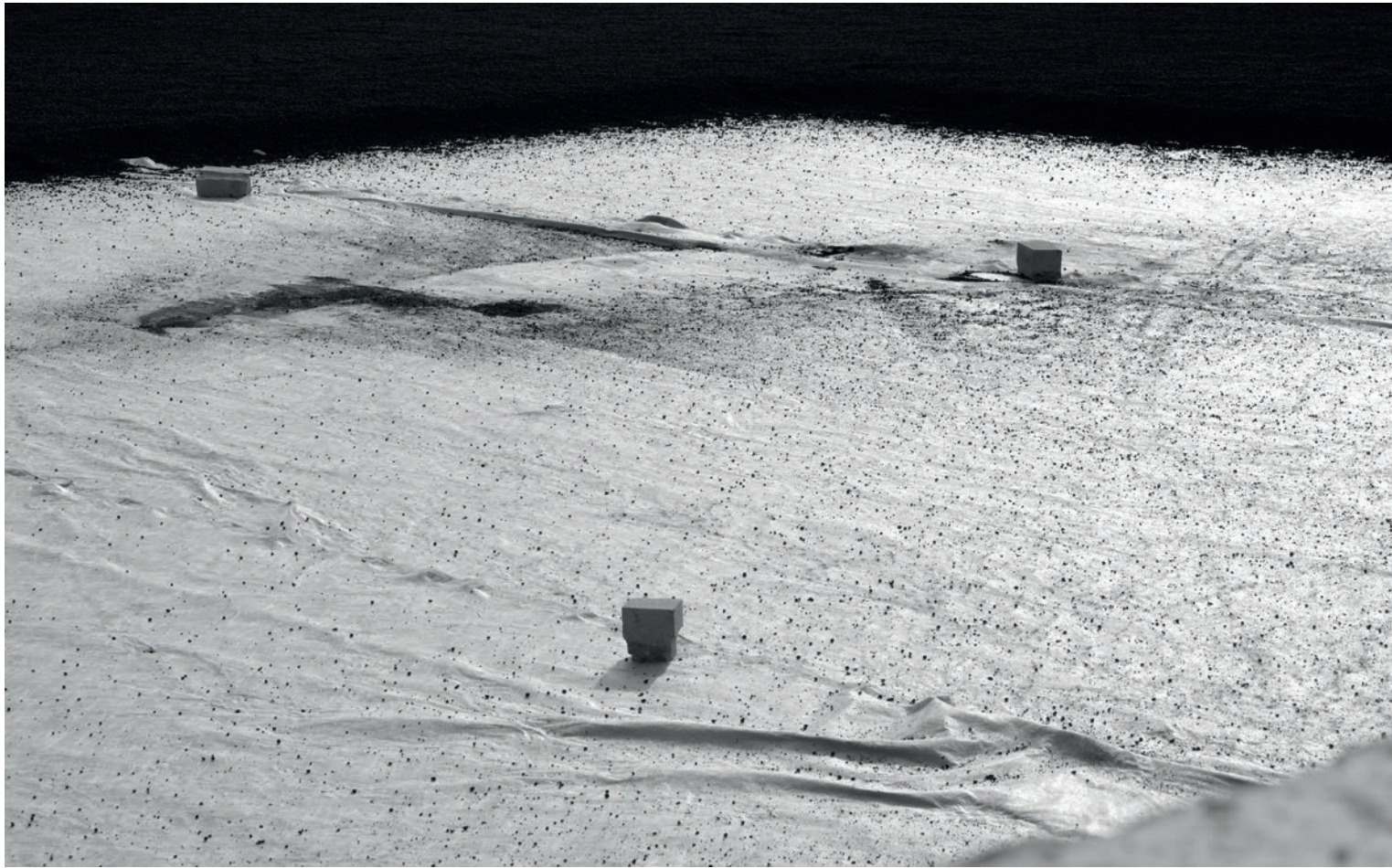










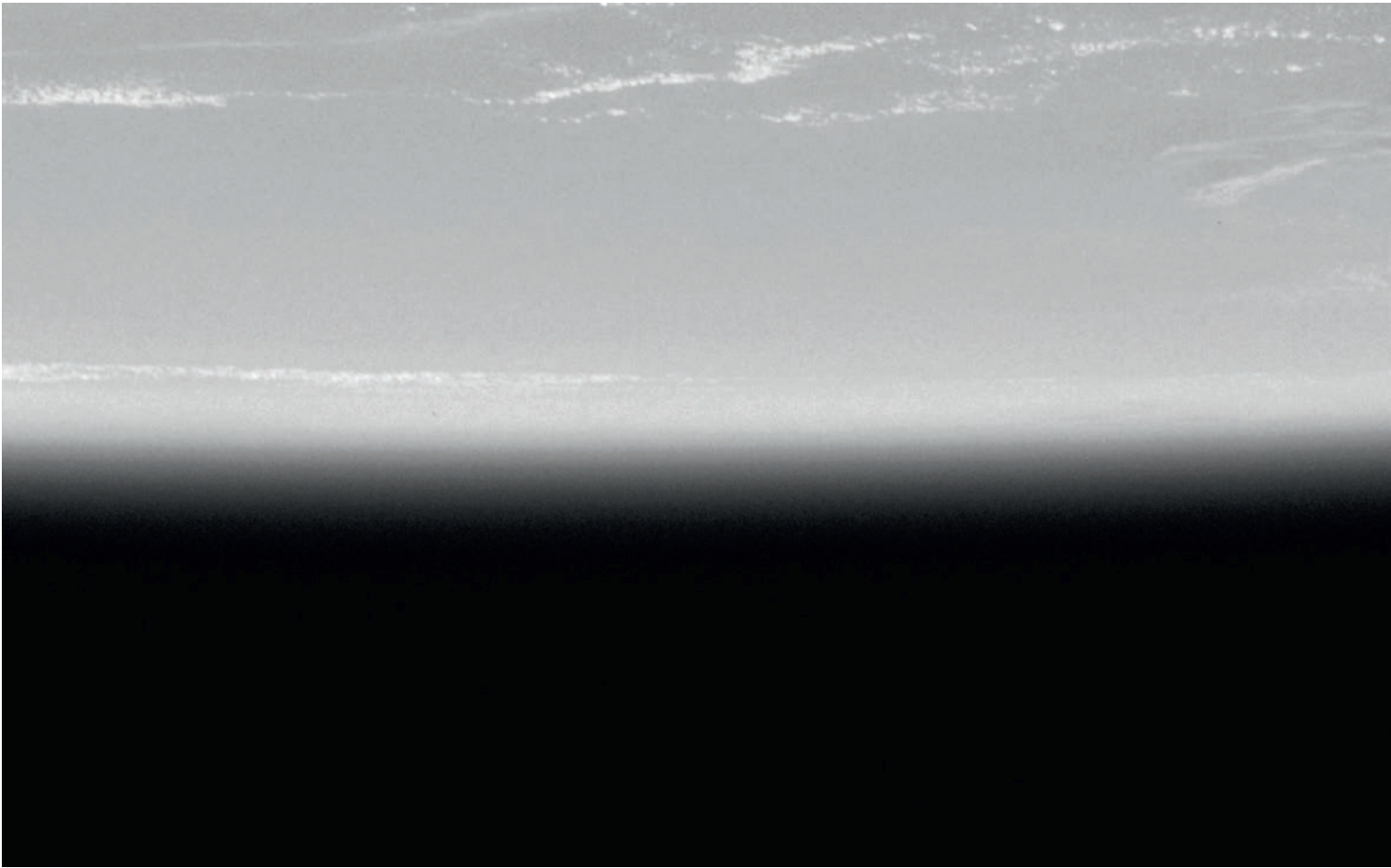






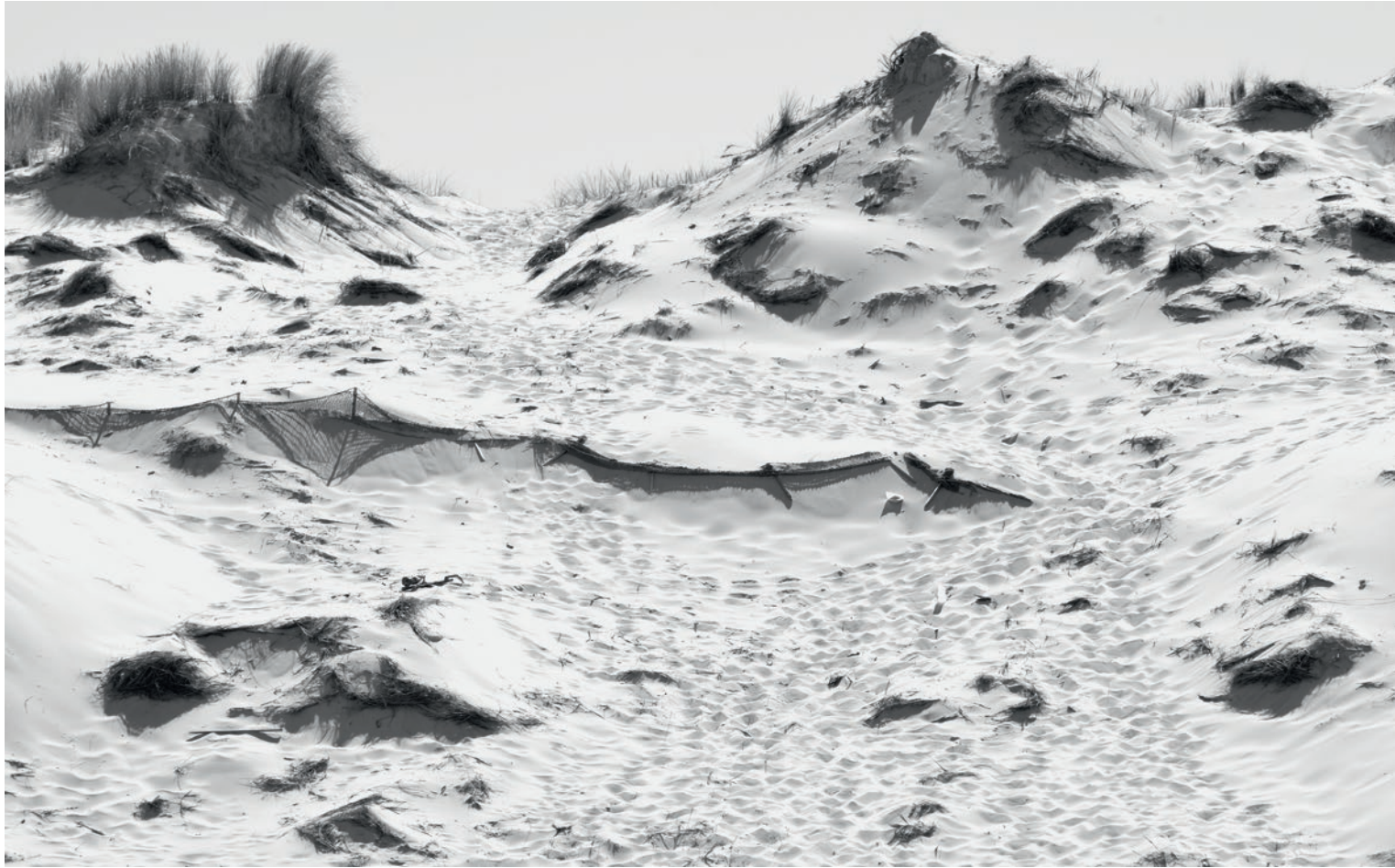














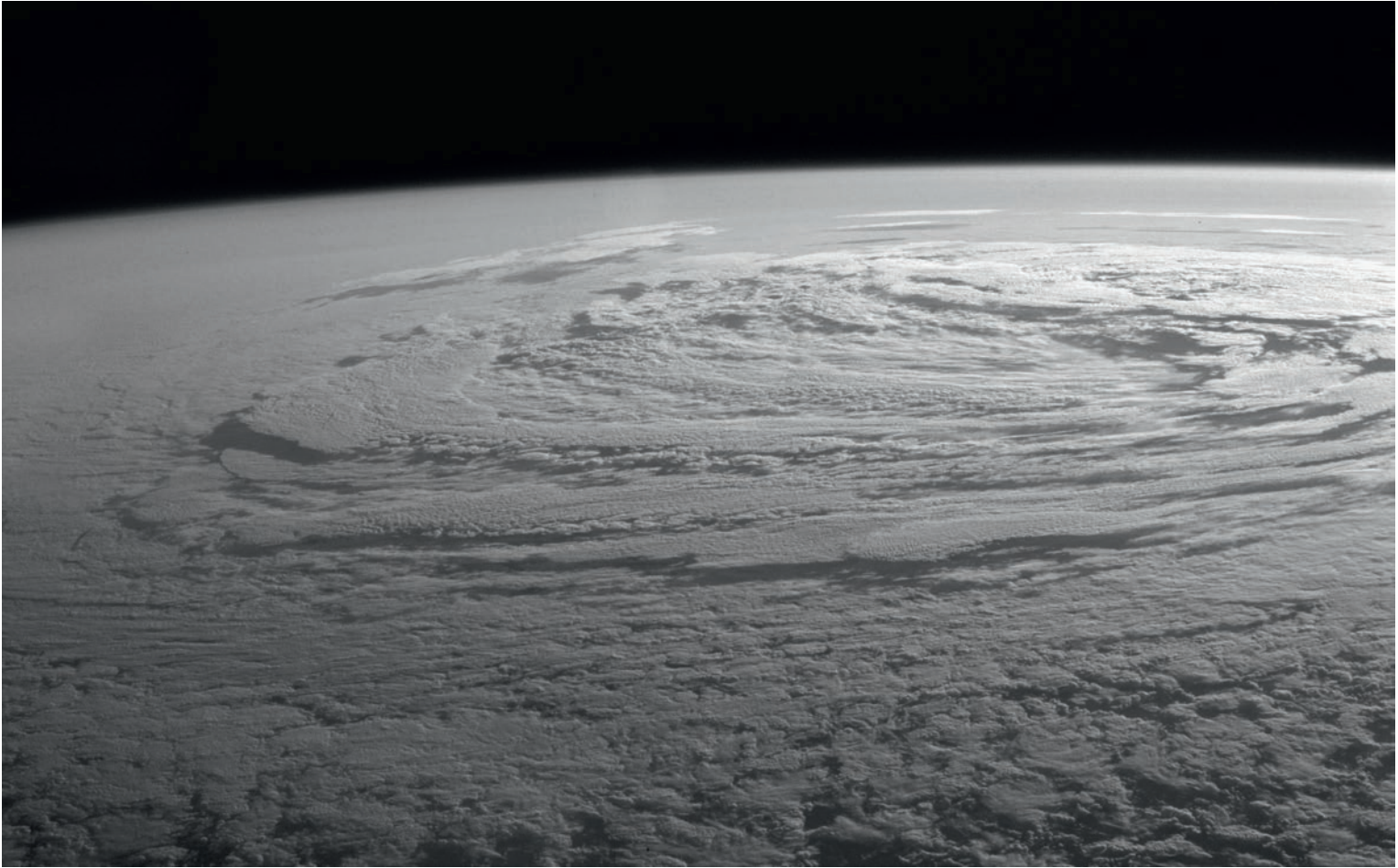
















Index

11	Plant (1), Summer 2015
21	Dark waves and dust (1), Spring 2016
22	Contrails (1), Autumn 2011
23	Sunny side, Summer 2011
25	The moon (1), Summer 2019
26	High phase, Summer 2013
27	Spring's fluff (1), Spring 2011
29	The sun (1), Spring 2012 / Coronal loops (1), Winter 2012 / Credit: Nasa, Solar Dynamics Observatory, AIA, March 2012
30	Contrail, Summer 2012
31	Slight relaxation (1), Summer 2011
33	Broken wall, Summer 2012
35	Draughty corner, Autumn 2011
36	Waiting room, Summer 2013
37	Tatoo + Plane, Spring 2011
39	Curtains, Spring 2011
40	Tropism, Summer 2011
41	Stones, Spring 2017
43	Slight relaxation (2), Spring 2014
45	Buildings (1), Autumn 2014
46	Under the highway, Spring 2014
47	Street scene, Spring 2014
49	Stairs, Spring 2014
51	Bricks, Summer 2015
52	Crossing, Summer 2012
53	Dark side, Winter 2015
55	Museum of natural history, Spring 2015
56	Underpass, Autumn 2011
57	A perfect fit, Autumn 2012
59	What remains, Spring 2014
60	Dust on car, Spring 2011

61	Touch, Summer 2014
63	Advertisement stucked on a wall, Summer 2012
64	Dark waves and dust (2), Summer 2016
65	Slight relaxation (3), Summer 2013
67	Hole, Summer 2012
69	Little gift, Summer 2014
70	Parking tickets, Spring 2016
71	Plastic bags (1), Summer 2012
73	Three card monte, Summer 2019
74	Paper & cardboard, Summer 2015
75	Slight relaxation (4), Summer 2014
77	Roots (1), Spring 2017
79	Plastic bags (2), Spring 2015
80	Cardboards, Summer 2013
81	Man in car, Spring 2014
83	Check out, Spring 2018
85	Assemblage system, Spring 2012
86	Scaffolding, Spring 2015
87	Construction site (1), Summer 2014
89	Hall (1), Summer 2011
91	Hall (2), Autumn 2011
92	Plant on concrete, Summer 2016
93	Girl sitting at the window, Spring 2015
95	Curtain, Summer 2012
97	Shower (1), Winter 2007
98	Interval, Summer 2011
99	Cloud (1), Summer 2016
101	Mail, Summer 2015
102	Target, Summer 2012
103	Girl with phone, Summer 2013
105	Construction site (2), Summer 2012
106	Tree, tubes and wires, Autumn 2014

107 Roots (2), Summer 2012
 109 Plant (2), Summer 2013
 110 Boy and girl, Summer 2014
 111 Tablecloth, Summer 2014
 113 Slight inflection, Summer 2013
 114 Tree + sky, Spring 2014
 115 The sun (3) / Coronal loops (2), Winter 2012 / Credit: NASA, Solar Dynamics Observatory, AIA, March 2012
 117 Woman looking at a remote scene, Summer 2013
 118 Whirlpool, Spring 2016
 119 Cloud (2), Summer 2015
 121 Gravity, Summer 2015
 123 Bubbles, Spring 2015
 124 The moon (2), Winter 2017
 125 Flower + Butterfly, Summer 2017
 127 Galaxy cluster (1), Spring 2016 / VST image of the Fornax galaxy cluster. ESO. Acknowledgement: Aniello Grado and Luca Limatola
 128 Debris (1), Spring 2015
 129 Abandoned bicycle, Summer 2012
 131 Tree (Sequoia sempervirens), Autumn 2017
 132 Growing, Spring 2016
 133 Duckweed, Autumn 2017
 135 Little fishes, Summer 2016
 137 Sphere, Spring 2016
 138 Jellyfish (Turritopsis nutricula), Autumn 2014
 139 Earth atmosphere, Autumn 1968 / Credit: NASA, Apollo 7, 1968 – Apollo Archive Project - AS07-7-1821
 141 The moon (3), Summer 2020
 159 Wave, Summer 2015
 160 Debris (2), Spring 2013
 161 Plane + cloud, Spring 2014
 163 Foam on neon tube, Winter 2012
 164 Building and cloud, Summer 2013
 165 Shower (2), Spring 2011
 167 Flying dust, Summer 2012
 168 Branches and wires, Spring 2014
 169 Scaffolding tarpaulin, Summer 2013

171	On the other side of the highway, Spring 2016
173	Stormy weather, Summer 2017
174	Remnants (1), Summer 2016
175	Heap, Summer 2012
177	Streams, Spring 2014
179	Trees and insects, Spring 2018
180	Spring's fluff (2), Spring 2017
181	Eutrophication (duckweed), Autumn 2017
183	Distrail (1), Spring 2015
185	Fossils, Spring 2014
186	Comet, Autumn 2013 / Credit: NASA, ESA and the Hubble Heritage Team (STScI / AURA), october 2013
187	Ocean (1), Summer 2019
189	Nearby stars, Summer 2015
191	Bubbles (2), Summer 2016
192	Bubbles (3), Autumn 2012
193	Flowers (1), Autumn 2017
195	Galaxy cluster (2), Winter 2012 / VST image of the Hercules galaxy cluster / Credit: ESO/INAF-VST/OmegaCAM
197	Dawn, Winter 2008
198	Morning sunlight, Autumn 1968 / Credit: NASA, Apollo 7, 1968 – Apollo Archive Project - AS07-08-1933
199	Dark clouds, Summer 2019
201	Eating the earth, Summer 2012
202	Waterfall, Spring 2016
203	Chemtrails, Spring 2014
205	Slight relaxation (5), Spring 2019
207	Buildings (2), Spring 2012
208	Dark waves and dust (3), Spring 2013
209	Slight relaxation (6), Spring 2019
211	The room at the basement, Autumn 2011
212	Distrail (2), Spring 2015
213	Coffee cups, Spring 2015
215	Computers, Autumn 2011
216	Buildings (3), Spring 2018

217 Cardboards, Spring 2015
219 Plastic bags (3), Spring 2017
220 New facilities, Summer 2012
221 Two girls looking at a map, Autumn 2011
223 Construction site (3), Autumn 2017
225 Silent spring (1), Spring 2017
226 Remnants (2), Summer 2016
227 Silent spring (2), Spring 2017
229 Silent fall, Autumn 2015
230 Earth atmosphere, Autumn 1972 / NASA, Apollo 17, 1972 - Earth, LM Inspection, Orbital - AS17-148-22607
231 Slight relaxation (7), Spring 2008
233 Ocean (2), Summer 2018
235 Dunes (1), Summer 2018
236 Dunes (2), Summer 2016
237 Buried bunker, Summer 2020
239 Landslide, Summer 2018
240 Surfer, Autumn 2015
241 Sea foam, Autumn 2015
243 Remnants (3), Summer 2016
244 Clouds over Earth, Summer 1969 / NASA, Apollo 11, 1969 - A11-36-5297
245 Girl on the beach, Summer 2015
247 Foam landscape, Summer 2015
259 Dark waves and dust (4), Spring 2016



Achévé d'imprimer en mai 2023
Dépôt légal : juin 2023
Imprimé en France
ISBN 978-2-9563510-2-3