

SOMMAIRE

3 → 5

Avant-propos

Éric Lengereau,
directeur de l'ésam Caen/Cherbourg

7 → 31

L'exposition

Raphaël Brunel,
commissaire d' *À suivre... 2014*

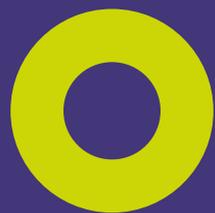
33 → 75

Les diplômés

Entretiens avec Raphaël Brunel

77 → 80

Informations pratiques et crédits



Avant-propos

Éric Lengereau,
directeur de l'ésam Caen/Cherbourg

Dans tous les établissements d'enseignement supérieur, il existe une dynamique associative qui s'exprime, qui produit, qui organise, qui œuvre et qui rayonne plus ou moins à l'intérieur comme à l'extérieur de l'institution. À l'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg, l'association des étudiants a pris le chemin d'une activité ambitieuse qui se développe chaque année davantage. À côté de cette association des étudiants va naître tout prochainement une association des anciens étudiants qui épouse la constitution progressive de l'annuaire des diplômés de l'école. C'est un moment important pour la vie de l'établissement. Il se fait directement l'écho de l'exposition des diplômés devenue une tradition pour chacun. Le petit catalogue qu'on a entre les mains est publié chaque année à l'occasion de son finissage, alors que s'organise la rentrée académique de l'automne, tandis que les nouveaux étudiants de 1^{re} année font leur apparition.

Avec la volonté de mettre en scène et promouvoir la qualité des travaux de diplôme des étudiants de l'école, l'exposition *À suivre... 2014* se trouve à l'articulation de l'année dernière et de cette année. Elle fait la transition entre les promotions d'étudiants. Elle donne à voir le fruit des formations qui se croisent, qui se complètent, qui se confrontent et qui imposent finalement la cohabitation stimulante des multiples univers créateurs. Comme chaque année, l'ésam Caen/Cherbourg a sélectionné un commissaire d'exposition motivé pour cet exercice original qui l'invite à pénétrer dans les coulisses d'une école d'art, dans le secret de ses pratiques pédagogiques.

Une exposition collective pour l'expression des personnalités

Pour l'exposition *À suivre... 2014*, c'est Raphaël Brunel qui a été sollicité. Il est

venu à l'école avec son expérience et sa curiosité. Il est entré dans le paysage incertain des jurys de diplôme pour assister en silence à toutes les soutenances. Il s'est immiscé délicatement dans le collectif des étudiants. Il a construit avec eux un espace d'échange, de confiance et de complicité. Au contact des enseignants, il a mesuré la complexité du moment où s'exprime l'aboutissement de tout un parcours de formation, fruit du travail de l'équipe pédagogique, de l'équipe technique et des personnels administratifs de l'établissement. Le résultat de ce processus s'est matérialisé dans la grande galerie de l'école et, pour celles et ceux qui ont vu l'exposition, la réussite est au rendez-vous. Raphaël Brunel a parfaitement joué le jeu de cette figure imposée dont le cahier des charges est contraignant. Il l'explique en détail dans les pages suivantes : il s'est agi pour lui d'appréhender le travail de dix-neuf étudiants pour concevoir une exposition collective qui est aussi l'expression des individualités, des personnalités, des maturités que l'école a en charge de faire naître et former.

Chaque année au début de l'été, les diplômés qui étaient étudiants ne le sont plus. Ils deviennent d'anciens étudiants et vivent les premiers instants de leur trajectoire professionnelle. Avec cette exposition et son catalogue, l'ésam Caen/Cherbourg a fait le choix de les accompagner dans cette mutation. Pour eux c'est un pied à l'étrier. Pour l'établissement c'est un devoir permanent car, comme partout ailleurs dans l'enseignement supérieur, former des étudiants n'a qu'un objectif prioritaire, celui de concevoir et prévoir pour eux une véritable insertion professionnelle. C'est pour cette raison qu'il est si important, pour les enseignants, de procurer à leurs étudiants une maturité spécifiquement adaptée au monde culturel de la création.

Non pas seulement une maturité qui embrasse les horizons économiques du marché du travail dans le domaine de l'art. Mais bien une maturité qui conjugue les enjeux du « comment faire » avec les enjeux du « quoi faire » pour affronter les dehors de la vie professionnelle, pour s'inscrire avec dans le paysage incertain des métiers de la création. L'ésam Caen/Cherbourg porte en elle cette exigence qui tend à « fabriquer » des personnalités dont l'autonomie est un atout majeur, dont la capacité d'initiatives est une carte maîtresse.

En parcourant l'exposition *À suivre... 2014*, on comprend bien que l'école est un carrefour des enjeux de la création. La plupart des enseignants qui façonnent l'offre de formation sont des professionnels aguerris, reconnus en France et à l'étranger. Ils connaissent bien le fonctionnement des milieux de l'art et le mécanisme des métiers de la création. Ils savent bien que l'ésam Caen/Cherbourg est précisément cet espace complexe des formations au processus de création. Ils savent aussi qu'elle est à la fois un équipement culturel et un établissement d'enseignement supérieur. Ils savent enfin qu'elle doit pouvoir construire en permanence des passerelles entre le monde de la culture et le monde de l'entreprise. Les analyses soulignent fréquemment cette réalité : les impulsions de la « société créative » gagnent tous les secteurs de la vie quotidienne.

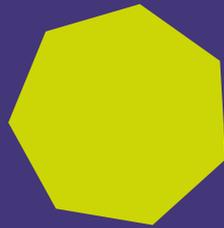
Une école qui est sans cesse à la manœuvre

Durablement installée dans les institutions d'enseignement supérieur de Normandie, l'ésam Caen/Cherbourg prend toute sa place aux côtés des autres écoles et universités. Elle assume les responsabilités d'un établissement régional implanté sur deux sites, à Caen et à Cherbourg, avec les ambitions d'un rayonnement à l'échelle nationale et internationale. Car c'est bien

ce que viennent chercher les étudiants lorsqu'ils entrent à l'école pour y vivre quelques années : un lieu, une réputation, une efficacité, le bonheur d'apprendre et un avenir professionnel... Voilà ce qu'il faut pour une institution qui se développe dans la durée, qui a le devoir de s'ouvrir sur des perspectives nouvelles, de visiter des contrées inconnues, d'emprunter des chemins incertains, d'expérimenter, de tenter, de bousculer les habitudes... Bref, de prendre des risques et démontrer, même en période de crise économique, que le danger qui menace est celui de l'immobilisme.

C'est pour cette raison que l'ésam Caen/Cherbourg est sans cesse à la manœuvre, qu'elle est dans l'action permanente. Un jour elle crée une classe préparatoire publique pour former les jeunes bacheliers du nord de la France au concours d'entrée dans les écoles d'art. Le jour suivant elle crée une unité de recherche, le Laboratoire de l'art & de l'eau, pour que naissent de nouvelles formes de production intellectuelle, à mi-chemin entre recherches artistiques et recherches scientifiques. D'un côté elle travaille avec le secteur pénitentiaire pour que les pratiques artistiques puissent interroger l'espace carcéral. De l'autre côté, elle organise le mariage de l'art et des territoires en créant le Musée éclaté de la presqu'île de Caen, opération culturelle participative qui introduit l'art contemporain dans le paysage maritime de l'agglomération caennaise.

L'exposition *À suivre... 2014* met en scène le travail remarquable de ces étudiants qui ne le sont plus. Elle montre ce qui est à voir, ce qui est à entendre, ce qui est à comprendre, ce qui est à ressentir. Mais à travers les œuvres, elle dit aussi tout ce qu'il faut savoir des équipes qui font l'école. Avec elles, je veux exprimer les vœux d'une très belle réussite à ces dix-neuf artistes.



L'exposition

Raphaël Brunel,
commissaire d'À suivre...2014



Your knuckles bleeding
the fear in your eyes
Cette rage que tu portes
et les tranchées sur ton corps
these wonderful scars
under the light
ne les cache plus
I can see them
their details
from another era
je les touche
les caresse
breathing you in
je te fume
smoking you out
je t'expire
oh baby
let's be adventurers
courons
let's be who we've always
wanted to be
be brave
be soft
partons.
walk it off.

L'exposition *À suivre...2014* pourrait être envisagée comme une zone autant que comme un rite de passage. Un moment signifiant entre un avant toujours palpable, en partie encore à digérer, et un après aux contours flous restant à écrire. Elle est une fin et un début : celle d'un cursus entier ou partiel passé au sein de l'ésam Caen/Cherbourg sanctionné – gratifié serait plus heureux – en cinquième année par un diplôme national (DNSEP) ; celui qu'offre de fait, telle une porte ouverte, ce type d'aboutissement. Dans cette temporalité flottante cohabitent ainsi, réellement pour la première fois hors de l'atelier et avant que chacun ne poursuive sa propre trajectoire, les dix-neuf étudiants diplômés en 2014, issus pour douze d'entre eux de l'option Communication et pour sept, de l'option Art.

En guise de maître de cérémonie, chargé de veiller à ce que chacun trouve sa place, que la richesse d'une polyphonie ne vire à la cacophonie, l'ésam Caen/Cherbourg invite chaque année depuis 2011 un commissaire d'exposition (ou curator) à venir s'immerger dans les univers singuliers de ses étudiants fraîchement diplômés. Et autant que faire se peut, à en jauger et digérer au mieux les tenants et aboutissants, qualités et failles. À proposer sûrement aussi, une vision d'ensemble. Si tenté que cela ait vraiment un sens – nous verrons. Toujours riche en émotion, l'épisode du diplôme prend fin le 3 juin. L'exposition débute le 26. Il y a une dimension épique dans ce projet à la temporalité ramassée qui le rend pour le moins excitant.

Pour résumer : *À suivre...2014*, soit dix-neuf artistes, un commissaire invité, un espace

Carole Levy

Sans titre/Untitled, 2014

Mine graphite, dimensions variables

Thomas Auriol

Sans titre (Palmier), 2014

Acrylique sur toile, 46x38 cm

d'exposition (la galerie de l'école à Caen) et quelques éléments de scénographie préexistants, des rencontres, des échanges, des choix d'œuvres concertés et peu à peu motivés par une « logique » sur laquelle il nous faudra revenir. Et une contrainte de départ incompressible : une liste d'artistes prédéterminée – du fait même de l'unique condition de participation à l'événement.

Le commissaire est donc convié à travailler « avec » ou « à partir de » (ce qui n'a évidemment rien de péjoratif). Il entrevoit très vite la complexité de faire coexister autant d'œuvres (au moins une par tête) et d'orientations esthétiques dans un volume d'un seul tenant, qui, malgré ses belles proportions, se révèle rapidement investi. Privé du choix des artistes (généralement il est celui qui le propose), il ne tient dès lors qu'à lui de jouer au mieux de cette donnée jusqu'à y trouver, paradoxalement peut-être, une certaine liberté. Liberté ne signifiant pas instrumentalisation et posture autoritaire. Le commissaire invité a en effet le privilège d'être ce regard extérieur porté, souvent pour la première fois, sur le travail de ces jeunes artistes, hors du cadre pédagogique. Si l'exposition peut faire office de dernière « leçon », le point de vue du curator se situe assurément ailleurs, répondant à une perception et à des enjeux bien différents de ceux évoqués quelques semaines plus tôt face au jury. Il ne peut donc s'imposer en force, sans autre forme d'échange que la sélection arbitraire d'une pièce. Arrivé sans a priori ni idées préconçues sur la méthode et le projet à mener, il ne peut non plus venir à leur rencontre dépourvu de toute subjectivité. Le commissaire est peut-être avant tout celui qui propose, notamment par le

Camille Binelli

Horizonèdre, 2013

Série de photographies, impression UV sur dibond alu brossé 3mm, 50x70 cm



biais d'une mise en espace, une lecture d'une œuvre. Dans le cadre d'un projet collectif, il la met en perspective avec un ensemble d'autres démarches, dessinant ainsi une sorte de transtextualité ou de constellation personnelle. Cette posture de « lecteur » semble particulièrement opérante dans le contexte d'À suivre... 2014. Il s'agit de se concentrer sur les caractéristiques du travail de chacun des dix-neuf diplômés et de tenter une lecture à double niveau tenant compte autant de son intégrité propre que de sa potentielle mise en réseau et en espace. En d'autres termes : comment proposer ici une exposition collective sans renier la singularité de chacune des œuvres, dans la diversité de leurs médiums, des problématiques et imaginaires qu'elles véhiculent ? Peut-on détextualiser une ligne de cohérence entre ces dix-neuf univers ? Est-elle même souhaitable ? Tout discours sur cette exposition serait-il vain ? Seule son élaboration ne compterait-elle pas ? Mais sur quoi la faire reposer ?

Revenons un instant en arrière. Toute lecture nécessite une indispensable empathie, une rencontre préalable. Celle qui nous concerne a évidemment lieu lors de la soutenance des diplômés (une session de deux jours par option) auxquels j'ai assisté en tant qu'observateur silencieux, découvrant pour la première fois le travail de chacun. Le jury parti délibérer, quelques paroles s'échangent enfin avec l'artiste sur ses œuvres et l'exposition à venir. Le moment étant peu propice aux longues conversations (fatigue, tension,

besoin urgent de prendre l'air ou de fumer une cigarette), nous nous revoyons par la suite et commençons à réfléchir ensemble au choix d'œuvre(s) ou aux différentes alternatives s'offrant à nous, aux formats et modes de présentation. Il semblait important d'entrevoir, quand cela paraissait opportun, la possibilité d'adapter ou rejouer certaines propositions en fonction de l'espace et du contexte de l'exposition. Toutes les pistes évoquées ne furent pas retenues, mais elles auront permis, je l'espère, de prolonger le dialogue et la réflexion.

Chercher à réunir des travaux aussi hétérogènes sous l'égide d'un sujet ou d'une référence bien sentie permettant en quelque sorte de « ficeler » l'ensemble paraissait une direction peu satisfaisante, trop artificielle. L'idée fut plutôt d'envisager les choses sous la forme d'une investigation s'amusant, dans une optique certes un peu formaliste, avec les « basiques » de l'exposition collective. Esquisse du projet : une tentative de faire entrer en résonance, sans forcer ni imposer les choses, ces dix-neuf univers singuliers par le biais d'options de circulation et de présentation pensées en fonction de la galerie et de ses contraintes. En somme risquer la proximité plutôt que l'isolement et observer quelle communauté de sens et de formes pourrait en émerger. Ce parti pris relativement simple, mais impliquant une réelle attention portée à la sélection des œuvres et au plan d'accrochage – ainsi qu'une situation souvent inédite pour ces jeunes diplômés, a été en grande

Victor Héлары

Contrevérités sur table Martini, 2014
Dimensions variables

Salomé Pia

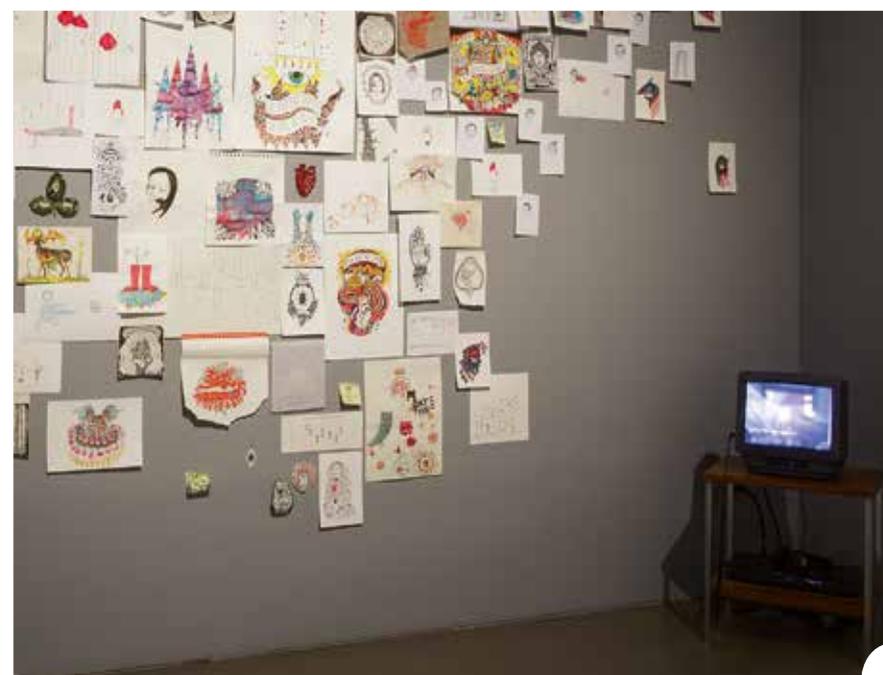
Le Lapin, 2014
Dessin, crayon à papier et crayon de couleur sur papier, 60x100 cm

Samantha Ferry

Patchwork alphabétique, 2014
Dimensions variables

Cyrielle Vincent

Le Bocal, 2013 - 2014
Vidéo, 7'36



partie motivé par la nature même des travaux qui m'étaient présentés. De nos échanges a surgi le constat de l'emploi récurrent par les artistes des termes de déplacement, montage et collage (déjà en soit des formes de déplacement), qu'il semblait possible de transposer dans le vocabulaire de l'exposition et intéressant de définir comme les enjeux propres à *À suivre... 2014*. Bien que ces notions soient évoquées sous une forme ou une autre dans un grand nombre des œuvres présentées, elles ne sont pas ici convoquées comme une entrée thématique, mais plutôt comme un modèle, comme le cadre d'une projection. Une exposition du – plutôt que sur – déplacement et de l'association donc, dans laquelle chaque pièce pourrait apparaître comme l'indice d'une enquête sans nom ni origine se construisant au fil de la déambulation, à partir de jeux d'échos, de miroirs déformants, de fausses-pistes peut-être aussi. Elle propose moins une énigme à résoudre qu'un potentiel à investir.

À suivre... 2014 se présente donc comme un espace ouvert, sans sections ni sous-ensembles, dans lequel les œuvres dialoguent entre elles et se répondent (ou non) selon des critères de formes, de sens, d'échelles, de rythmes, de circulation. Comme une invitation faite au visiteur à proposer sa propre lecture des travaux et des fils tissés de l'un à l'autre. Dans la galerie de l'ésam Caen/Cherbourg, l'entrée est également la sortie. L'exposition est donc un aller et un retour – qui sait alors si de nouvelles pistes ne seront pas dépliées.

En pénétrant dans l'exposition, le spectateur se retrouve face à une cimaise disposée

de biais cachant une partie de l'espace, sur laquelle Carole Levy a reproduit à l'aide d'une mine graphite un texte où s'entremêlent phrases françaises et anglaises. Compréhensible dans chacune des langues, il l'est également en passant de l'une à l'autre. Bilingue, elle s'appuie sur les écarts entre les langues afin de proposer une réflexion sur l'altérité autant qu'une forme poétique interrogeant, entre fragment autobiographique et fiction, la mémoire et l'expérience individuelle. Elle en explore, à travers l'écriture et le dessin, les moments perdus, absences et non-dits. Placée ainsi en exergue de l'exposition et se substituant en quelque sorte à l'habituel **statement**, sa proposition résonne comme une adresse au spectateur et certains de ses vers comme un programme pour la suite : « Let's be adventurers/Courons/ Let's be who we've always wanted to be/ Be brave/Be soft. »

Dans cette perspective et sous forme de clin d'œil, la pièce de Carole Levy partage la cimaise avec un tableau de petit format de Thomas Auriol représentant le feuillage d'un palmier aperçu à Cherbourg où il réside. Paysage du quotidien et image – mythe – du lointain, de l'exotisme fusionnent soudain.

À quelques pas de là se détache sur le mur de la galerie une série photographique réalisée par Camille Binelli lors de ses déambulations sur la presqu'île de Caen, territoire jalonné de friches industrielles où est installée l'ésam Caen/Cherbourg. Dans sa pratique, la marche est envisagée comme un véritable processus de création. Afin de rendre compte au mieux des différents degrés de réalités de cette zone urbaine en mutation, Camille Binelli superpose deux prises de vues dont l'une



Jonathan Daufresne-Latour

La Partition, 2014

Vidéo, 14'28

Alexandre Daull

Mobilier potentiel, 2013

Occurrence du 26 juin 2014

Installation interactive, métal, sangles, mousse, tissu, cordes, bois, 2m²



est incrustée dans un cercle central qui agit comme une percée dans l'image, comme la projection mentale d'un paysage aux caractéristiques multiples.

Pluriel et hybride, *Mobilier potentiel* d'Alexandre Daull l'est également. Ce projet évolutif repose sur un vocabulaire de formes déterminées dont la combinaison est modulable au gré des besoins et envies de ses utilisateurs. Entre dessin en kit et jeu de construction, cette pièce fonctionne comme un espace d'expérimentation – dans les finalités de son assemblage mais aussi pour le spectateur invité à l'investir et à penser l'interaction entre son corps et l'objet obtenu. Au regard de son indéniable valeur d'usage, il nous semblait important qu'elle recouvre une fonction spécifique dans le cadre de cette exposition collective. Maillage de sangles en guise d'assise et mousse roulée faisant office de dossier, cette nouvelle occurrence, initialement imaginée pour regarder la vidéo de Jonathan Daufresne-Latour, s'est révélée un idéal point de vue sur l'exposition, permettant d'embrasser du regard une grande partie des œuvres présentées.

En premier lieu donc, le film de Jonathan Daufresne-Latour. Directement projeté au mur, il est le résultat d'un assemblage où s'interpénètrent bribes de récits, images de qualités variées (issues indifféremment d'une caméra HD ou d'un smartphone) et sons. Une voix off raconte dans une langue étrangère sous-titrée ce qui ressemble à un souvenir de famille. *La Partition* est une « histoire d'histoires » qui se construit progressivement et suggère une plongée quelque peu fantastique dans la subjectivité d'un personnage, une déambulation dans les arcanes de sa mémoire. Elle est le résultat d'une analogie

entre montage cinématographique et mécanismes mnémoniques, possible territoire d'une fiction intime échappant au cadre strict de la narration linéaire.

« Un montage chaotique qui cherche à trouver des sens de lecture ». C'est par ces mots que Samantha Ferry décrit sa proposition pour l'exposition : un accrochage proliférant des nombreux dessins qu'elle réalise de manière intuitive, dans l'urgence de fixer une pensée. Elle puise dans l'iconographie populaire et le flux incessant d'images les figures récurrentes (quelques super-héros notamment) qui vont, telles de petites ritournelles, peupler ses travaux. En investissant le mur comme une salle de montage, elle réorganise ces dessins les uns par rapport aux autres, jouant des évidences et différences jusqu'à discerner les prémices d'un dialogue, de récits sous-jacents.

Dans l'angle droit de la galerie (se découpant en marge des dessins de Samantha Ferry), tel l'âtre rassurant des maisons d'antan, trône un téléviseur à tube cathodique posé sur un guéridon au design rétro et sur lequel est diffusé le tryptique vidéo de Cyrielle Vincent, *Le Bocal*. Écho à un univers pour le moins « domestique », cette mise en scène s'amuse à prolonger le propos de l'artiste s'attachant à décrire, à partir d'un patchwork d'images de famille glanés ou réalisés par ses soins, l'expérience, tour à tour amère ou comique, du quotidien. Scènes de mariages, de repas du dimanche ou de la vie d'un couple (repassage pour elle, télé pour lui), glissent progressivement, à renfort d'effets visuels et sonores, vers une situation mystérieuse dont on ne sait si elle relève du rêve ou du cauchemar.

Audrey Eude

Harnais n°1, 2013

Céramique émaillée, 65x25 cm

Harnais n°2, 2014

Céramique émaillée, 70x33 cm

Florent Djeghloud

Spolium, 2013

Laine, poussière et fils de coton, dimensions variables



Ce sentiment d'inquiétante étrangeté est également palpable dans le travail de Salomé Pia dont la pratique du dessin se fonde sur une stratégie collagiste. Elle s'appuie en effet sur une collection d'images préexistantes dans laquelle elle pioche les motifs et fragments qui vont donner lieu à la production d'une nouvelle composition. La question du corps – humain, animal, mythologique – comme forme ambivalente, à la fois «enveloppe» et «viande», y est centrale comme en témoigne son *Lapin* anamorphosé et surréalisant prêt à être dégusté tout cru et poilu sur ce qui pourrait s'apparenter à une table de dissection.

Transition idéale – il faut parfois savoir tirer son bon plaisir des évidences – vers la pièce voisine de Victor Hélaré. Évidence, car il s'agit d'une table. De guingois, fragile, un peu miteuse, faite de vieilles planches. On y trouve également une écorce de cocotier faisant office de napperon, une plaque électrique apparemment hors d'usage, ainsi qu'une vieille bouteille de sirop accrochée à l'aplomb. De subtils jeux de correspondances se tissent entre ces différents éléments, à travers l'aspérité de ces formes brutes, et dessinent une poésie du trivial et du quotidien, du périssable et de l'entropie.

C'est peut-être sans nous en apercevoir que notre regard sera attiré, à l'opposé de là, par une légère irrégularité colorée dans le mur sombre de la galerie. Peut-être sommes-nous même déjà passés devant sans la remarquer. Placée à hauteur de toile, une pierre peinte de la série «Les Extrémités oubliées» de Margot

Cannevière semble comme remise à jour à la suite d'une mission archéologique. Elle a pourtant été littéralement encastrée dans le placo par l'artiste ne laissant affleurer que sa surface rougeoyante. À l'affût de toute découverte fortuite, Margot Cannevière travaille à partir de «peintures trouvées», produites a priori sans volonté d'art (les pierres ont été découvertes le long d'une ligne de chemin de fer), qu'elle se réapproprie et réinterprète dans un contexte nouveau. Un autre exemple de ses ready-made picturaux est présent plus loin dans l'exposition : une affiche de cinéma dont les motifs (des monstres, une cascade) paraissent dialoguer avec des lignes de couleurs vives produites par hasard par un geste extérieur et anodin.

Une démarche presque opposée anime le travail d'Audrey Eude. Alors qu'elle mène au travers de sa pratique une réflexion sur le monde paysan contemporain, ses codes, tabous et mutations, elle découvre dans un bâtiment désaffectée de la ferme familiale plusieurs harnais d'attelage pour chevaux. Fascinée par ces reliques d'un autre temps, d'un monde tournant à une autre vitesse, elle décide de leur redonner vie en les reproduisant en céramique émaillée rouge, comme pour mieux se les réapproprier et les remettre en perspective – pour garantir peut-être aussi la transmission de leur portée historique, culturelle et sociologique.

Florent Djeghloud travaille également à partir de formes préexistantes, mais qu'il choisit pour sa part de déconstruire. Défaire plutôt que faire. L'objet de son expérimentation concerne l'ornement

Margot Cannevière

«Les Extrémités oubliées», 2014
Pierre peinte trouvée et encastrée dans le mur, dimensions variables

Thomas Auriol

Corail, 2014
Acrylique sur toile, 89x130 cm

Kelly Fené

L'Établi, 2014
Acier, bois, lampe, plâtre, pigments,
2,40x1,80x3 m





et le décoratif, plus particulièrement le « motif dans le tapis » pour emprunter le titre de la célèbre nouvelle d'Henry James. Avec *Spolium*, il le dépouille littéralement jusqu'à obtenir une simple boule de laine. En réintroduisant un geste « artisanal » – du fait-main – dans un processus de production industrielle, il revient ainsi à la matière même, à un état initial où forme et motif se confondent.

Employée dans une usine durant ses études aux beaux-arts, Kelly Fené s'attache quant à elle à déjouer les logiques déshumanisantes à l'œuvre dans la production industrielle et le travail à la chaîne. *L'Établi* s'inspire ainsi de cet espace de travail ouvrier et propose le résultat d'un geste répétitif donnant pourtant lieu à une série d'objets uniques. Partant du modelage d'une pièce automobile, elle obtient un ensemble de tirages dont l'aspect se modifie cependant à mesure que le moule en alginate utilisé se détériore et s'épuise. La répétition accélère ici l'entropie en même temps qu'elle génère, contrairement à la mécanisation industrielle, originalité et différence.

À l'arrière-plan de l'installation de Kelly Fené, nous retrouvons Thomas Auriol rencontré plus tôt dans l'exposition. Entre abstraction et figuration, son travail pictural rend compte de divers déplacements au cours desquels intervient la soudaine prise en compte d'un élément du quotidien ou d'une situation singulière. C'est suite à ces « révélations » qu'il va envisager la production d'une nouvelle toile. Ainsi, *Corail* traduit-elle la perception de gouttes d'eau accrochées aux fenêtres du train reflétant le paysage alentour.

Jean François Herpin

Là, où le tout droit n'existe pas, 2014
Bois, corde, élastique, et techniques diverses, dimensions variables
(max : (1728 x 1,5 cm) = 25,92 m)

Dans l'entrebâillement de deux cimaises disposées en quinconce se déploie l'installation de Jean-François Herpin composée d'un ensemble d'éléments en bois. Chacun d'entre eux semble occuper une place déterminée et déterminante dans ce qui ressemble de toute évidence à un processus de fabrication organisé autour de la réalisation et de l'assemblage de petits cubes. Cherchant les manières de déplacer les enjeux de la géométrie dans un cadre plus ludique tout en exprimant un besoin d'expérimenter par lui-même les formes complexes, il propose ici un atelier de confection d'un casse-tête constitué de plus d'un millier de cubes. En bout de chaîne, un « espace de jeu » est aménagé où le spectateur peut expérimenter cet objet et ses innombrables combinaisons.

Structure heptagonale aux finitions extérieures brutes, *Point de vue* consiste en la spatialisation d'un travail photographique d'Anto. Influencé par la pensée *do it yourself*, l'artiste fabrique ses propres appareils de prise de vue afin de s'émanciper des normes techniques de la photographie. L'espace intérieur de son dispositif, dans lequel le spectateur est invité à pénétrer, abrite six tirages réalisés dans un parc surplombant Caen, où trône un cèdre du Liban entouré de bancs qui offre un panorama sur toute la ville. Mais plutôt que de photographier le paysage perçu depuis chacun d'entre eux, Anto préfère se retourner vers l'imposant végétal et le photographier depuis ces six différents angles – dont la perspective se retrouve de fait bouchée. Seul espace fermé de l'exposition, cette installation apparaît dans ce contexte comme l'antithèse de la proposition d'Alexandre Daull.

Carole Bertaux

Lonely Light, 2014
Vidéo 16/9, 3'52



D'une séquence à l'autre, nous arrivons à la proposition de Romain Sadier. Pétrie de références à la littérature de science-fiction, au polar et à la série B, sa pratique se développe selon une logique de montage, cut-up permanent lui permettant d'interroger les rapports entre corps et technologies dans nos sociétés contemporaines. Soucieux des enjeux de diffusion et d'accessibilité à un large public, il privilégie des techniques de reproduction comme la sérigraphie, le cinéma ou le son. Sa proposition pour l'exposition – l'agencement linéaire de plusieurs exemplaires d'une affiche sérigraphiée rouge et noire rappelant le fragment d'une pellicule – semble rejouer ces différentes préoccupations.

À quelques centimètres de là, une forme ténue et discrète se découpe à peine au milieu des interventions volumineuses ou colorées de Romain Sadier, Jean-François Herpin et Anto: deux pendentifs suspendus à l'une des cimaises par Marianne Deligné comme un trophée, une parure ou un porte-bonheur. Sur le premier, on peut lire: «orne» (recto)/«mental» (verso), et sur le second: «superflu»/«M.D. 2012». Sa démarche témoigne d'une volonté de (re)mettre en circulation un ensemble de formes impliquant, non sans humour, situations langagières et pratiques populaires. La présentation de ces «amulettes» fait par ailleurs écho à une performance qu'elle a réalisée le soir du vernissage.

En ligne de mire depuis un petit moment déjà, *Klankstelsel* de Jean-Charles Remicourt-Marie flotte dans le fond de la galerie. Cette sculpture s'inspire d'un prototype de systèmes de surveillance imaginé dans les années 1930 pour

faciliter la mission d'observateurs chargés de prévenir les attaques aériennes et navales. Avec leur propriété amplificatrice, ces «oreilles» apparaissent donc comme une sorte de radar archaïque. Les débarrassant de leur portée initiale, Jean-Charles Remicourt-Marie les transforme en un objet de captation et de diffusion sonore qu'il active au cours de déambulations dans la nature. Leur place dans l'exposition joue sur leur ambiguïté: elles pourraient être la source d'émission des sons audibles dans *À suivre... 2014* en même temps que l'outil d'enregistrement des bruits et commentaires des spectateurs.

On pourrait d'ailleurs imaginer un instant que la bande-son de la vidéo *Lonely Light* de Carole Bertaux, qui pose l'atmosphère sonore de cette exposition, est diffusée par l'intermédiaire de *Klankstelsel*. Cette rumeur qui s'installe dans l'espace accompagne l'évocation d'un voyage, non pas à travers les images des paysages filmés mais à partir d'une réflexion formelle et conceptuelle sur le guide touristique, qui devient dès lors l'objet de cette œuvre autant que la promesse de nouvelles pérégrinations – cette fois mentales.

L'exposition ne se termine cependant pas tout à fait ici. Il reste à la retraverser et, espérons, à la redécouvrir, comme l'envers d'une même pièce. En sortant, le spectateur se retournera peut-être une dernière fois sur les mots de Carole Levy et les réévaluera-t-il cette fois à l'aune de la nouvelle situation qui attend ces jeunes diplômés: «Let's be adventurers / Let's be who we've always wanted to be».

Anto

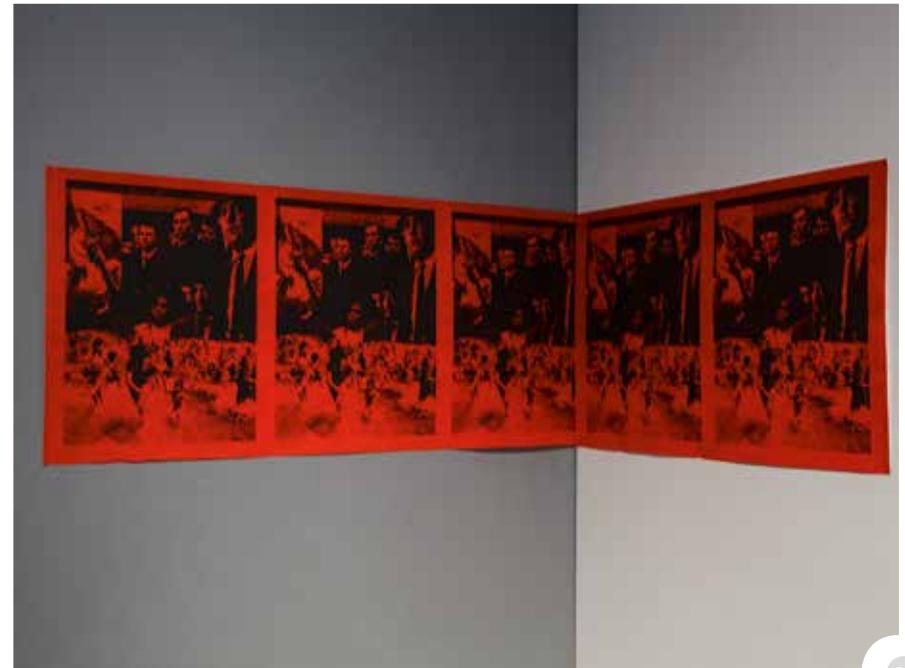
Point de vue, 2014

Structure en bois et plaques de plâtre,
6 tirages jet d'encre 75 x 75 cm

Romain Sadier

Contrôle rapide et précis

de toutes pièces mécaniques, 2014
Sérigraphies, 70 x 60 cm





Anto

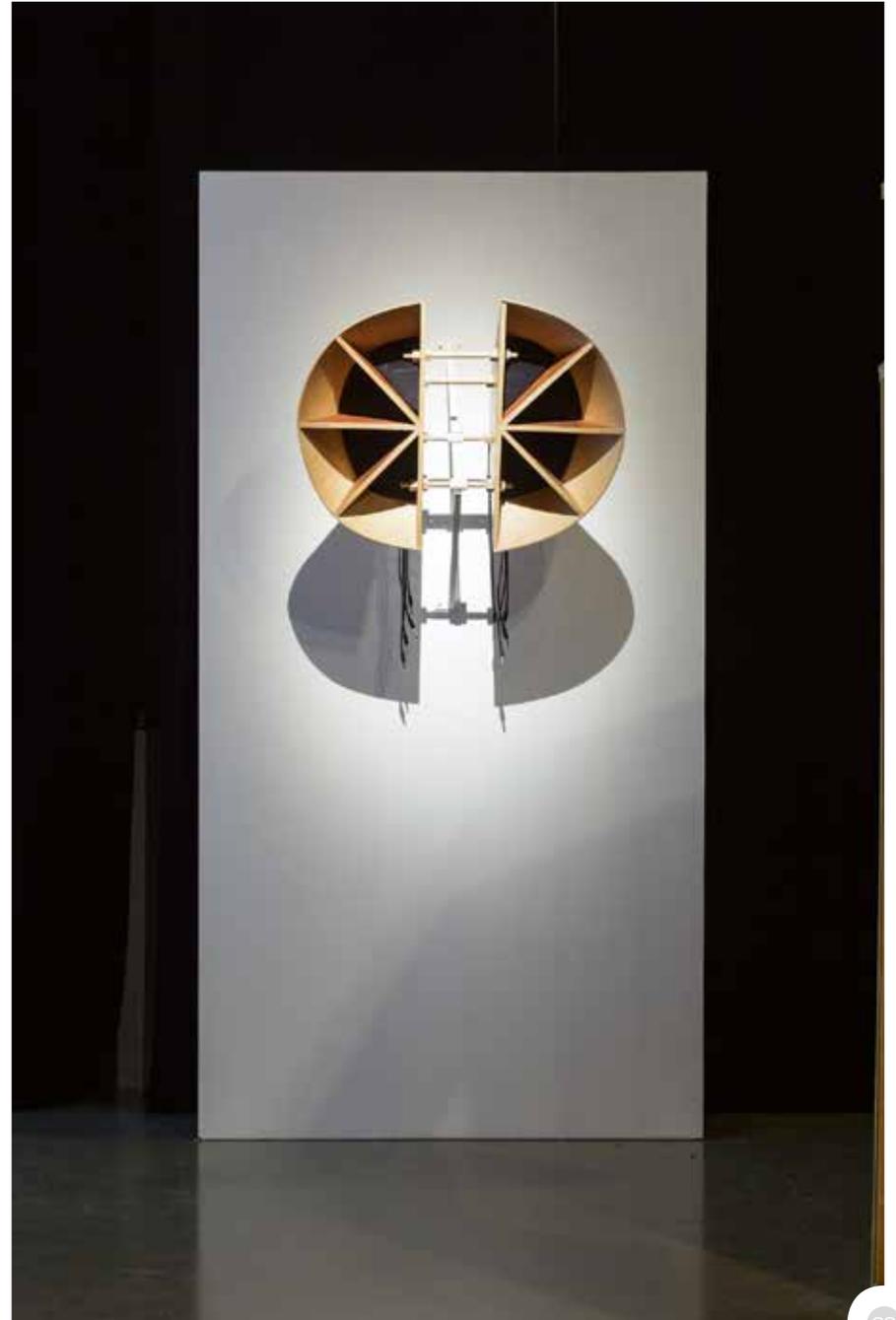
Point de vue, 2014

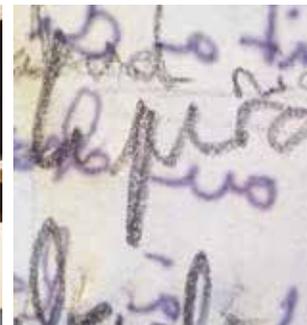
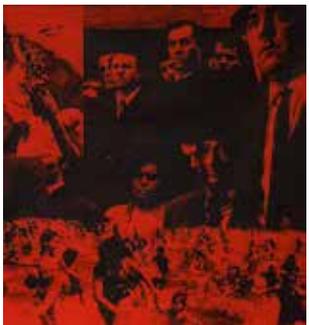
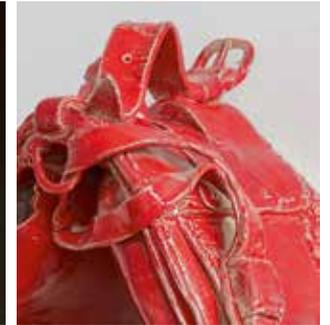
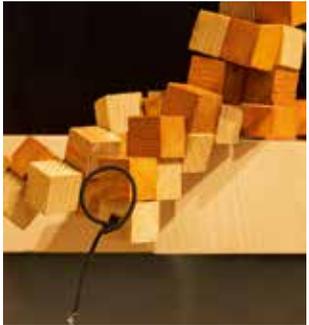
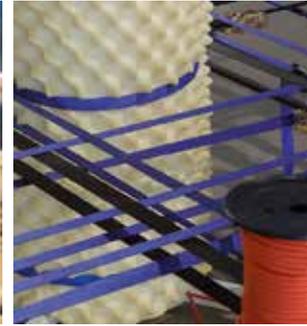
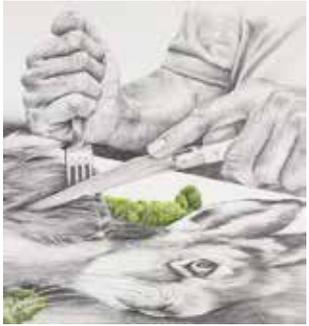
Structure en bois et plaques de plâtre,
6 tirages jet d'encre 75 x 75 cm

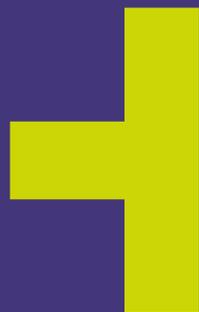
Jean-Charles Remicourt-Marie

Klankstelsel, 2012-2014

Bois, hauts-parleurs, nylon,
85 x 65 x 55 cm







Les diplômés
Entretiens avec Raphaël Brunel

ANTO



DNSEP Communication (mention Intermédias)

Dans une logique *do it yourself*, tu fabriques tes propres appareils de prises de vue. Cela traduit-il une volonté de prendre tes distances avec une certaine façon de faire des photos ?

Je fabrique mes appareils photo pour m'affranchir de certains aspects qui ne me conviennent pas avec les modèles « industriels » tels que les formats standardisés ou l'utilisation de produits issus de l'exploitation animale (gélatine, albumine, cuir). De manière générale, je ne suis pas à l'aise avec leur utilisation. Je construis donc mes propres outils en fonction d'un projet, d'une envie, afin de produire des images singulières hors des normes photographiques.

Ton travail semble se situer quelque part entre une image technologique et une forme de photographie presque primitive. Comment te situes-tu par rapport à cette histoire des techniques de reproduction ?

Selon les projets, j'aime faire des allers-retours dans l'histoire des techniques photographiques. J'ai une fascination pour l'argentique ou les procédés dits « alternatifs », mais je ne souhaite pas négliger, par « réaction », le numérique. Chaque procédé ayant ses avantages

et inconvénients, je les choisis donc en fonction de l'effet recherché. Par exemple, l'utilisation de scanner dans certains de mes appareils apporte un grain spécifique : une trame horizontale due au balayage du capteur, qui apporte une identité esthétique forte aux images. Le numérique a par ailleurs l'avantage d'être plus économique.

Le paysage semble être un motif récurrent dans tes images. Comment établis-tu le choix de la prise de vue et cherches-tu à proposer une lecture politique ou culturelle de ces territoires ?

De même que pour l'aspect « technique », je m'intéresse à la dimension politique et sociale de ce qui nous entoure et nous traverse. Le paysage est un vaste sujet qui permet d'étudier un ensemble de concepts comme le territoire, l'urbanisation, les dispositifs touristiques, les espaces privés et publics ou la question du « naturel ». Induisant un point de vue, il permet d'aborder le regard, l'intimité, la sensibilité, autant de questions éminemment politiques selon moi.

Parcelles, 2014
Photographie constituée
de tirages laser A4



THOMAS
AURIOL



DNSEP Art

Tes toiles rendent compte de certains déplacements, de passages d'un état à un autre, d'une image à une autre. Comment s'effectue le choix de tes sujets ?

Le choix des sujets traduit la soudaine prise en compte d'un élément connu : un mot entendu à la radio, un lieu que j'arpente quotidiennement ou une action plutôt commune. Ces « révélations » me semblent régulières mais peu nombreuses. Je les note rapidement sur papier avant de passer à un long travail de la couleur.

Je m'interroge actuellement sur le passage d'une image à une autre dans la série « Cameraman de mariage ». J'ai récemment constaté que ce qui motivait mon travail était aussi de compléter la peinture précédente ou d'y faire écho.

Tu peins à partir de photographies, mais tu declares entretenir une relation conflictuelle avec ce type de représentation. La peinture constitue-t-elle un moyen de se réappropriier le réel ?

Pendant un certain temps, j'ai eu du mal à détacher mon regard des photographies préparatoires à une toile. Le déclic a eu lieu avec *Laguna I* : sous cette peinture, une couche reproduit le flou, les ombres portées, la perspective et les aberrations chromatiques de la photo. Ce qui me gênait je crois, c'était que l'image

renvoyait sans raison à un instant précis, qui figeait la peinture. En supprimant dégradés, ombres et détails, et en réduisant le nombre de couleurs, le travail de peinture s'est révélé plus direct. Il fallait presque reprendre le travail à zéro en se posant des questions de représentation simples. Cette gymnastique n'est pas sans évoquer l'usage de logiciels de traitement photographique, mettant à disposition filtres, calques et outils de retouche divers et variés.

Le véritable sujet de tes toiles ne serait-il pas le motif, une certaine ambiguïté entre figuration et abstraction ?

Chacune de mes peintures prend indifféremment appui sur un lieu ou un objet réel ou une source immatérielle comme la météorologie, une image numérique ou un souvenir. C'est pourquoi je ne tiens pas vraiment à la distinction entre deux courants historiques. Une peinture n'est pas abstraite ou figurative en soi, c'est le regard qu'on y pose qui va la faire pencher d'un côté ou de l'autre. Cet entre-deux me fascine de plus en plus, c'est là je pense que le regard est pleinement convoqué.

Corail (détail), 2014,
Acrylique sur toile, 89x130 cm



CAROLE BERTAUX

DNSEP Art

Le déplacement semble être une question centrale dans ton travail. De quelle manière le voyage ou la déambulation sont-ils traités dans une vidéo comme *Lonely Light*?

Le déplacement constitue la base sur laquelle se construit *Lonely Light*, mais la direction donnée à ce film fut déterminée a posteriori. Si l'expérience est l'élément déclencheur du projet, c'est avec le travail de l'image que le voyage que je souhaite transmettre se forme. Je pars de la matière issue de déambulations, tels que des rushes et des notes, que je manipule et transforme jusqu'à être satisfaite du périple par l'image ainsi produit. C'est à ce moment-là, en faisant disparaître l'expérience initiale que s'effectue le second voyage.

Dans certains cas, la vidéo donne également lieu à des dispositifs spécifiques de diffusion. De telles installations te permettent-elles d'aborder cette problématique sous un aspect plus « physique » ?

Ces dispositifs permettent de mettre en mouvement le spectateur. Il s'agit de le laisser s'appropriier le travail et de lui donner la possibilité d'adopter plusieurs points de vue. La projection vidéo est un élément malléable qui donne une direction au regard et a fortiori à l'ensemble du corps. Je pense que les installations, simples ou complexes, font partie du champ des possibles associé au travail de l'image. Dans ma pratique, le dispositif forme un écho à mes propres déplacements enregistrés par la caméra, c'est un élément important.

Pourrait-on dire que tes images témoignent d'une certaine picturalité ?

Je dirais que c'est ce vers quoi je tends. Pour le moment, je considère le médium vidéo comme une matière picturale mais je suis loin d'avoir exploité toutes ses possibilités. Je privilégie une recherche colorimétrique lors de mes prises de vues et j'opte pour le travail de la matière lors de l'élaboration des dispositifs. Dans mes futurs projets, je souhaite privilégier le mélange de ces techniques afin de favoriser les rencontres picturales.



CAMILLE BINELLI

DNSEP Communication (mention Éditions)

Comment la marche intervient-elle dans ta pratique artistique ?

L'idée du mouvement est très importante dans mon travail. La marche constitue pour moi une occasion d'appréhender et de parcourir des territoires non accessibles par d'autres moyens. J'associe la marche à une pratique de la photographie. S'il m'arrive d'établir des protocoles, je ne suis pas d'itinéraires déjà tracés, sans pour autant qualifier mon déplacement de « dérive », terme trop associé aux situationnistes. Je me sens plus proche du travail du collectif italien Stalker, qui consiste à traverser les marges et les « zones » urbaines.

Pourrais-tu revenir sur le projet *Fulton Google Walk* ?

Il s'agit d'un projet de marche visant à relier toutes les villes américaines baptisées « Fulton » - en hommage à l'artiste Hamish Fulton. Soit 7473 miles ou 2446 heures de marche, et l'envie de réaliser un projet photo. Le budget manquant, il a pris forme via Google Street View, chaque jour de marche étant simulé et accompagné d'une prise de vue « virtuelle » du territoire atteint. L'idée du déplacement prévaut ici sur sa réalisation concrète. *FGW* a d'abord

donné lieu à une édition en deux volumes intégrant respectivement l'itinéraire complet et les photographies, qui a ensuite généré une carte réappropriée, une série de posters ou des volumes reprenant les contours des différents Fulton.

Ton travail pourrait-il être qualifié de « romantique conceptualism » pour reprendre l'expression forgée par le critique d'art Jorg Heiser ?

Je pense que mon travail peut être rapproché de cette notion mise en avant par Jorg Heiser en 2007 lors de l'exposition éponyme à la Bawag Foundation regroupant des artistes qui m'ont beaucoup marquée tels que Lawrence Weiner, Douglas Huebler ou encore Bas Jan Ader. En effet, mon travail peut être à la fois rapproché du conceptuel dans la manière dont j'intègre protocoles et récoltes de données objectives, et du romantisme dans un rapport à la perception (physique ou virtuelle) du paysage ou d'un territoire relevant d'une certaine forme de contemplation.

Fulton Google Walk, Map, 2013
et Fulton Google Walk, Wood, 2014
 Dimensions variables



MARGOT CANNEVIÈRE

DNSEP Art

Peux-tu revenir sur la manière dont tu t'empares d'images ou d'objets préexistants et sur ce que tu qualifies de « peintures trouvées » ?

Je crée à partir de ce que je trouve. En quelque sorte, je m'approprie le fruit d'un travail d'un inconnu, que j'extrait brusquement de son contexte pour le faire dialoguer avec un nouvel environnement. Par ce geste de déplacement, je m'attache à le sauver de la disparition, à lui donner une seconde vie.

Envisages-tu tes œuvres comme des traces archéologiques ou des résidus d'une certaine culture ?

Pour « Les Extrémités oubliées », par exemple, je ne gratte pas le mur pour y trouver quelque chose mais pour y incruster une pierre « précieuse ». Je l'envisage comme un geste archéologique inversé. C'est pourquoi je préfère parler de résidus plutôt que de traces archéologiques. Je me considère comme une chercheuse, une glaneuse d'objets peints. Mais les peintures que je trouve viennent à moi de manière fortuite et ne sont que des parcelles d'autres choses.

Les aquarelles de la série des « Télés » sont des fragments d'images de la télévision et *Les Fonds peints* sont issus de photographies trouvées sur internet puis découpées. Enfin, « Les Extrémités oubliées », plus mystérieuses, pourraient évoquer une portion de montagne ou de carrière souterraine. De plus, la peinture qui s'y trouve est le fragment d'un geste pictural potentiellement inconscient.

Quelle place tient le geste dans ta pratique ?

Ma pratique se compose de gestes concrets : je découpe, extrais, agrandis, reproduis, peins, contourne, gratte, frappe, troue, encastre, etc. Pour Michel Guérin, les gestes portent en eux « le vœu d'une parole fantôme ». Le geste imite l'idée. Autrement dit, l'artiste pense avec les mains. Travaillant avec des formes trouvées, je choisis parfois de ne pas produire d'objet. Toute décision est déjà un geste : je ne me dis pas « que vais-je produire ? » mais « quels sont les gestes nécessaires ? »

« Les Extrémités oubliées », 2014
4,5x5,5 cm



JONATHAN DAUFRESNE- LATOIR

DNSEP Communication (mention Intermédias)

Pourrais-tu revenir sur la manière dont tu as tourné et réalisé ton film *La Partition*, ainsi que sur la place qu'y tient la voix-off? Quels liens entretiennent images en mouvement et mémoire dans ton travail ?

La Partition est un objet filmique dont j'ai appréhendé l'écriture et la réalisation comme j'appréhende et j'analyse les interactions intérieures des individus. C'est une fiction intra-mémorielle, qui met en exergue la question de l'écriture : celle des possibles montages ou remontages des images que nous emmagasinons à chaque instant de notre vie.

La Partition pourrait être un objet audiovisuel dont le déroulement serait assez proche de celui d'un montage résultant d'interactions intérieures. Les idées d'enchevêtrement, de corrélation, de fragmentation d'images et de sons, tantôt se répondant, tantôt en décalage complet vis-à-vis d'un ensemble, font part du fait que la mémoire est un territoire interactif (avec ce que l'on perçoit) mais également un territoire composé de données interactives. C'est dans ce sens que j'ai abordé l'écriture de cette «partition». Une partition composée de fragments, celle d'un personnage de fiction dont j'ai au préalable composé la mémoire à un certain instant (une journée) que j'ai

intégré dans une interface multimédias interactive qui me sert de boîte à outils pour l'écriture de mes films. De cette mémoire, qui devait être vue comme une interface malléable, j'ai écrit une partition comme si j'étais le régisseur de toutes les données qui composaient la mémoire de ce personnage.

Ainsi dans le film, nous déambulons. Et c'est bien cette idée de pérégrination intérieure que je voulais donner à voir. L'aventure d'un récit, plutôt que le récit d'une aventure. L'histoire d'histoires! Certes, il peut apparaître difficile de se frayer un chemin parmi toutes ces bribes d'histoires qui s'entremêlent, mais le spectateur est invité à déambuler, guidé par cette voix off russe qui vient rythmer les différents fragments du film. Une sorte de berceuse, de mélodie quasi monotone qui invite à une déambulation linéaire dans un ensemble touffu non linéaire. La voix off permet de souligner deux thèmes principaux dans le film : la fabulation et l'identité. La voix off vient mettre en exergue l'idée de souvenirs qui seraient ressassés, retravaillés, remontés qui apparaîtraient ou réapparaîtraient de façon brute.

La Partition, 2014
Vidéo, 14'28



ALEXANDRE DAULL



DNSEP Communication (mention Éditions)

Mobilier potentiel se compose d'un ensemble d'éléments standards à partir desquels tu réalises différents agencements. Fonctionne-t-il comme une œuvre en kit ou un jeu de construction ?

Il s'agit plutôt d'un jeu de construction. Je vois l'ensemble comme des modèles, non soumis à la sacralité avec laquelle on considère une œuvre d'art. Néanmoins l'idée du kit est également présente dans le répertoire d'objets que je propose. Il pourrait être comparé à un meuble suédois, mais doté de nombreuses pièces en trop et dépourvu de notice.

En ce sens, j'aurais été bien égoïste d'avoir conçu un jeu pour moi seul ! *Mobilier potentiel* a pour vocation d'être partagé sous une forme encore indéterminée, et d'investir – d'être investi dans – des espaces variés aussi bien publics que privés.

Conçois-tu ces structures comme des sculptures et comment envisages-tu leur valeur d'usage ?

Le terme de sculpture ne reflète pas selon moi l'étendue du projet. Il pose un statut particulier sur les pièces alors qu'elles ne sont qu'une exécution matérielle de l'idée

et peuvent donc être reproduites, refaites, éventuellement modifiées.

Je préfère parler d'installation interactive car le spectateur agit sur l'objet et l'objet agit sur lui. Le spectateur/concepteur est amené à penser son utilisation des pièces, à prendre position (au sens physique) par rapport à elles, mais aussi, dans d'autres circonstances, à concevoir sa propre mise en place en fonction de ses besoins.

Te considères-tu plutôt comme designer ou plasticien ?

Je me considère comme designer mais évoluant hors du champ séduisant de ce que j'appelle le « déco-design », celui où naissent continuellement de nouvelles formes de mobilier sans que soit remise en question notre façon de consommer l'objet. Pour pouvoir tenir cette position de recherche par rapport à la discipline même du design, j'ai choisi de me situer dans l'espace des arts plastiques et, par conséquent, d'admettre et d'intégrer le statut de plasticien.

Mobilier potentiel, 2013
Installation interactive,
dimensions variables



MARIANNE DELIGNÉ

DNSEP Communication (mention Éditions)

Ton travail semble reposer sur un ensemble de jeux de mots et d'effets comiques. Pourrais-tu en dire plus sur cette démarche et sur la manière dont tu extrais du quotidien ce que l'on pourrait qualifier d'heureux hasards ?

Le langage est le dénominateur commun de nos échanges verbaux, une base que j'ai choisi d'exploiter pour sa malléabilité et l'infinité de ses possibles en décloisonnant son et sens.

Dans la rue, tous les jours, quand un panneau se fait l'écho d'une scène, quand des objets mobiles se répondent par leurs formes et leurs couleurs, les éléments fonctionnent comme des mots dans une figure rhétorique. Je traduis alors ces images en pixels, et me mets en état de veille pour traquer les suivantes : je suis une touriste éternelle dans ma propre ville.

Comment envisages-tu la diffusion de telles recherches ? Travailles-tu selon une logique de collection ?

La collection est inhérente à cette pratique de relevé perpétuel. J'y puise la matière pour composer des livres ou des livrets qui sont ensuite disponibles à la vente chez des éditeurs/libraires associatifs, mais aussi accessibles gratuitement en ligne. Je compose avec des images qui ne m'ont rien coûté et souhaite donc pouvoir les

restituer gracieusement à ceux qui me les ont inspirées.

Tous mes travaux sont en construction continue. En plus de collectionner mes éléments de travail, je crée des pièces collectionnables. Cette fragmentation « Panini » aspire à une lente saisie d'un cosmos que je ne comprendrai peut-être jamais.

Cela peut-il donner lieu à une approche plus performative ?

Un moyen de rendre totalement gratuites la production et la diffusion de mes pièces consiste justement à proposer des performances qui empruntent à la forme de la conférence ou de la lecture publique. Combiner des images avec du texte en direct génère des accidents heureux, des lapsus éleveurs et des moments fugaces de clairvoyance. L'humour me sert à réfléchir simplement à des concepts sérieux.

<http://lefictionnairemd.wordpress.com>
<http://dabordnous sommesdesnumeros.tumblr.com>

D'abord nous sommes des numéros, 2014
 Mise en espace du blog et des éditions
 « Les gens sont formidables »
En attendant de trouver quelque chose de mieux, 2007
 Collection d'objets trouvés



FLORENT DJEGLLOUD



DNSEP Art

Pourrais-tu revenir sur l'ensemble des pièces réalisées autour du tapis ?

L'ornement est un élément central dans mon travail, car il induit mouvements, répétitions, constructions et rythmes. Le tapis fait l'objet de déplacements de gestes vers différents mediums tels que la sculpture et la peinture. La première étape a été l'étude d'un motif que j'ai déconstruit et qui a généré une série de monochromes. J'ai ensuite agrandi un autre motif de ce tapis dans le but de replacer cet élément périphérique au cœur de l'objet. Le motif se pixélise au fur et à mesure qu'il est élargi et qu'on retire de la matière, dessinant ainsi une nouvelle forme à la surface du tapis. La laine prélevée lors de ce dépouillage donne lieu à son tour à une sculpture.

Ce travail de déconstruction t'a également amené à une réflexion sur le nœud. Quelles formes cela prend-il ?

Je me suis intéressé au macramé, une technique de nœud plat nécessitant énormément de matière qui m'évoque un passe-temps. Je suggère à travers elle une certaine infinitude de l'action et de la matière. Mes pièces prennent la forme de grands échantillons de plusieurs mètres suspendus à des tasseaux de bois placés contre le mur. Ces sculptures sont

volontairement non finies pour montrer que le travail reste à faire, qu'il peut potentiellement être poursuivi. L'utilisation du tissu à la place de ficelle ou de corde est une manière de déplacer un geste pour recréer un mode de tissage qui m'est propre.

Cherches-tu ainsi à réintroduire du fait-main dans un processus industriel ?

Je pense que le rapport entre fait-main et processus industriel est une idée importante aujourd'hui. Vouloir réintroduire un certain savoir-faire dans une démarche artistique est une façon pour moi de les faire interagir et d'apporter une certaine valeur à mon travail. Le hasard est pratiquement exclu de la production industrielle contrairement aux choses que l'on produit manuellement. L'accident est une variable très intéressante à exploiter car lorsque le rythme se casse il se passe quelque chose qui va introduire une résonance. Dans la répétition du geste, qu'il soit industriel ou artisanal, peut s'installer une certaine litanie qui va au-delà de la production pure. Ce qui se passe autour du geste, les hors-champs, m'évoquent des choses d'ordre plus spirituel.

Modules empilés, 2013
Velours, dimensions variables



AUDREY
EUDE



DNSEP Communication (mention Intermédias)

Tu développes ta pratique à partir d'une observation d'un monde paysan contemporain en pleine mutation. Comment a débuté ce travail ?

Ce travail a commencé suite au décès de mon grand-père, personnage important dans ma famille. Pour faire plaisir à mes proches, je me suis mise à fouiller dans les cartons contenant de vieilles photographies afin de les restaurer et de les partager. Ces images m'ont très vite intéressée et menée à me pencher sur le milieu paysan, ses codes et tabous. J'ai produit mes premiers travaux à partir de photographies « rebus » réinterprétées en sérigraphie trichromie pour leur donner une nouvelle vie tout en conservant l'atmosphère de ce monde agricole qui me tient à cœur.

Cherches-tu à porter un regard sociologique sur ce milieu ?

Je pense qu'une partie de mon travail a une portée sociologique, ma première intention étant de faire un constat à partir de mon univers familial, notamment sur la disparition des petites exploitations, souvent construites sur plusieurs

générations, et sur l'effilochement de certaines traditions, ainsi que la déroute de certains agriculteurs face aux nouvelles technologies et méthodes marketing. Je veille toutefois à aborder ces sujets avec un certain recul, afin d'éviter toute forme de nostalgie.

Une série comme « Harnais » semble reposer sur la remise en lumière d'objets « traditionnels ». Pourquoi choisis-tu de présenter leur réplique plutôt que les originaux ?

La réappropriation occupe une place très importante dans mon travail. J'ai trouvé des harnais d'attelage pour chevaux dans une grange désaffectée faisant partie du corps de ferme à l'abandon de ma grand-mère. Presque comme un archéologue, je me suis intéressée à la provenance de ces beaux objets et à leur utilité. J'ai alors voulu les réinterpréter par le biais de la terre et du modelage pour faire ma propre expérience de chaque partie du harnais. La couleur rouge vient rappeler, comme une nouvelle peau, qu'il ne s'agit pas seulement d'une copie mais aussi de ma propre vision de ces objets.



KELLY
FENÉ



DNSEP Art

Ton expérience de travail dans une usine automobile a-t-elle nourri ta démarche artistique ?

Ma démarche rend compte du déplacement que j'effectue depuis sept ans entre mon statut d'employée et celui d'étudiante en art. J'aime confronter la manière de travailler de ces deux milieux que tout oppose. De façon répétitive, j'exécute plusieurs tirages d'une pièce jusqu'à l'épuisement du moule afin de produire des différences de l'un à l'autre. Je détourne ainsi les outils de la production industrielle pour créer des pièces uniques. C'est une façon pour moi d'investir ces objets d'un nouveau sens.

Comment les questions du geste et du corps interviennent-elles dans ta pratique ?

C'est au travers de l'objet que l'on retrouve la force de travail qui a été employée. Il devient porteur de nombreuses traces. L'objet industriel est cependant loin d'être l'unique véhicule des gestes standardisés. Il est d'ailleurs fabriqué par plusieurs mains, sans lesquelles il n'existe pas. L'ouvrier non qualifié exécutant une

tâche répétitive dépouille le travail de son intérêt. La mécanisation et la fabrication en série paraissent antinomiques avec le geste de l'artiste et c'est ce déplacement là que je tente de rendre visible.

Considères-tu que tes pièces véhiculent une dimension critique ou politique ?

La question de l'intime est omniprésente dans ma pratique. Il ne s'agit pas seulement de faire part de mon expérience personnelle du travail à la chaîne, mais aussi de rendre compte des traces qu'il laisse sur mon entourage. J'essaie finalement de porter une pensée ouvrière. En jouant maladroitement le mode de production, je pointe du doigt la besogne de l'ouvrier comme un travail déshumanisé et déshumanisant. Bien sûr, en me nourrissant de cet univers, je ne peux échapper à la question politique qui a totalement sa place dans le paysage que je crée. J'ai le sentiment que les conditions de travail actuelles ne sont plus interrogées comme elles l'étaient auparavant. Cela révèle peut-être une certaine lassitude et résignation face au travail, à des acquis qu'on ne parvient plus à faire évoluer.



SAMANTHA FERRY

DNSEP Communication (mention Éditions)

Cherches-tu à travers le dessin à faire surgir des formes de manière plus ou moins inconsciente ?

Ne pas chercher à tout contrôler ou préméditer permet d'assumer une sorte d'héritage graphique, une nourriture visuelle qui nous constitue. Du flux incessant d'images qui nous parvient, on en retient certaines, on en retrace d'autres sans même savoir d'où elles viennent. Certaines formes deviennent récurrentes, surgissant de notre main comme si elle en était devenue la matrice. Nous leur attribuons un réel sens, même s'il est parfois éloigné de celui de l'image initiale. En se les réappropriant par le dessin, nous en faisons notre propre langage – un langage tendant toutefois à l'universel dans son réemploi d'une imagerie commune.

Comment envisages-tu la diffusion de ton travail ?

L'image sans spectateur perd beaucoup de sens... La question de la diffusion est quelque chose qui m'intéresse autant qu'elle m'inquiète. C'est pourquoi je cherche à multiplier les supports.

Privilégier le multiple et l'édition, la sérigraphie ou l'impression numérique, permet d'atteindre un public plus large. Dans le cadre de collaborations, comme avec le collectif La Moelle, les images peuvent également prendre un autre sens, une nouvelle direction dans leur diffusion.

À travers tes installations murales ou tes animations, cherches-tu à sortir à la fois de l'atelier et de l'espace de la page ?

C'est parce que je ne cesse de suggérer le mouvement et le son dans mes dessins que j'ai voulu aller vers l'animation. Plutôt que de travailler à partir de nouveaux dessins, j'ai choisi de mettre en mouvement un matériau préexistant, de le faire évoluer en en décortiquant la composition. Au lieu de déposer les formes sur chaque page d'un carnet, je les ai imbriquées sur une grande feuille, produisant ainsi une confusion dans le sens de lecture et de nouvelles évidences. Ce procédé est mis en relief avec la projection. C'est une façon de développer la recherche pour qu'elle sorte de l'atelier, mais aussi de créer une narration décousue tout droit sortie de mes éditions.



VICTOR
HÉLARY

DNSEP Art

De quelle manière t'empares-tu d'éléments du quotidien pour réaliser des installations évoquant autant l'art brut qu'une expérience (al)chimique très empirique ?

Je pose parfois un coup d'œil distrait sur un objet ou un matériau qui peut révéler une nouvelle manière de le considérer. Ce sont les aspérités des choses qui happent mon regard et me font imaginer le dispositif qui les révélera le mieux. Ainsi, chaque pièce constitue en quelque sorte son propre laboratoire : la moisissure qui gonfle dans une cuvette ne pourrait évoluer sans la table en bois de palettes qui la soutient et qui, au lieu d'être le simple support d'une expérience, répond à d'autres exigences supplantées par mon sens de l'observation et mes capacités de (non-)bricoleur. Ce qui supporte ce qu'il y a à voir conditionne ce qu'il y a à voir, c'est cette condition qui fait œuvre.

Quelle place tient l'écriture dans ce processus de travail ?

L'écriture permet une prise de conscience, une introspection qui, outre le travail de mémoire qu'elle impose, me fait aller au-

delà de ma sensibilité visuelle en cherchant à la formuler précisément. C'est une manière simple de démêler le « pourquoi » du « faire », de mesurer la portée de nos actions en somme. Il m'a semblé que les éléments composant mes installations ne pouvaient faire sens sans ce travail d'introspection et j'ai donc cherché à intégrer de différentes manières le texte dans certains de mes dispositifs. Il leur confère une dimension assez intimiste.

Cherches-tu à mettre en abîme ou en lumière l'atelier comme le territoire privilégié de ces expériences ?

L'atelier qui était à ma disposition tenait effectivement une place importante dans mon processus créatif puisque c'est là qu'évoluaient mes pièces au jour le jour. C'était donc une évidence pour moi de composer pour mon diplôme avec des bribes de cet espace de travail. J'insiste sur ce terme de composition puisqu'il ne s'agissait pas de reconstituer l'atelier tel qu'il était, mais de jouer avec ces différents éléments. Il se peut qu'à d'autres occasions ce soit le cadre d'exposition lui-même qui devienne « le territoire privilégié de ces expériences ».



JEAN-FRANÇOIS HERPIN



DNSEP Art

Pourrais-tu nous présenter ta boule de peinture qui semble ne jamais te quitter? Symbolise-t-elle la tâche que tu t'imposes au quotidien – la force vive de ta créativité, une relecture du mythe de Sisyphe en quelque sorte – ou une projection mentale – ta propre planète?

En réalité, toutes ces propositions sont justes. Étant donné que ma boule de peinture fait partie intégrante de mon quotidien, et qu'elle m'accompagnera jusqu'à la fin de ma vie, et que je la considère comme étant le curseur de mon existence, tout dépend dans quelle perspective je l'appréhende. En fait, la question: «où est-elle?» est indissociable de la question: «où suis-je?» à laquelle je répondrai: «dans un espace qui n'est ni subjectif ni objectif, ni personnel ni impersonnel, ni matériel ni immatériel.» J'en ai fait à la fois le fardeau et l'égérie de ma créativité. Je suis Sisyphe qui joue à la poupée avec son rocher.

Quel rapport entretiennent mécanique, logique mathématique et hasard dans tes pièces? Es-tu intéressé par l'expérience en elle-même ou par son résultat?

Tout d'abord, c'est de mon goût prononcé pour la géométrie que proviennent la mécanique, la logique mathématique et le hasard. Comme les atomes se sont mus pour former astres et planètes, et ont fait émerger la conscience – qui ne

sont, selon moi, que des concrétions géométriques momentanées dans un univers qui tend vers l'entropie – c'est dans cette dynamique processuelle que se situe ma pratique artistique. Ayant aussi une propension naturelle au «pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué», l'aboutissement au résultat est souvent incertain, à mesure que s'accroît la complexité du processus en cours. Un casse-tête est amusant, mais un casse-tête résolu ne l'est plus.

Quelle place tiennent le corps et le geste dans ton travail? Tes constructions peuvent-elles être manipulées par d'autres?

Le rapport du corps et des gestes qui composent mon travail est inséparable du rapport que j'entretiens avec le monde. Fondamentalement, il est important pour moi que les gens manipulent mes objets, pour qu'ils puissent avoir une meilleure appréhension de mes constructions et se glisser au mieux dans les processus cognitifs qui régissent ma pratique. Pour moi, la créativité se situe dans cet espace entre la chose et l'homme, il ne s'agit que d'un va-et-vient perpétuel entre la perception que l'on a d'un objet et l'expérience que l'on en fait. C'est dans le mouvement entre l'imaginaire et la connaissance, et réciproquement, que l'on «est» au monde. Nous ne sommes jamais en dehors ni en dedans.



CAROLE
LEVY

DNSEP Communication (mention Éditions)

Ton travail témoigne d'une réflexion sur l'absence et le fragment. Est-ce une manière d'aborder la question de la mémoire et de se réapproprier ses blancs, ce qui n'est plus formulé ?

J'ai commencé à m'intéresser à la question de la mémoire quand j'étais en deuxième année, c'est d'ailleurs là que j'ai réalisé ma première édition. Les projets qui ont suivi sont presque tous tournés vers la mémoire individuelle, et surtout ses blancs – espaces dans lesquels je peux « voyager », créer des fictions... C'est dans les cases vides et les non-dits que je me sens le mieux, la plus inspirée : je m'y installe pour me les réapproprier et les retranscrire, de façon plus ou moins implicite.

Puises-tu dans ton histoire personnelle et familiale les sujets ou composants de tes œuvres ? Exploites-tu notamment ton bilinguisme français/anglais ?

De façon générale, je m'inspire des gens de mon entourage. Des détails de leurs visages ou de leurs personnalités découlent des pièces plus ou moins

autobiographiques ou fictionnelles. Quant à mon bilinguisme, il influence beaucoup ma pratique : il y a un intervalle entre les langues, un espace que j'aime investir et exploiter quand j'écris. De plus, lorsqu'on est dans une situation de bilinguisme, on est confronté à deux altérités, deux cultures et deux identités ; au-delà des définitions, ce sont deux façons complètement différentes de s'exprimer, et c'est probablement de cette dualité qu'est né mon intérêt pour l'altérité.

La forme éditée constitue-t-elle le support de diffusion privilégié de ton travail ? Cherches-tu par ailleurs à sortir du format de la page en expérimentant texte et dessin à une autre échelle ?

En effet, mon travail prend principalement la forme d'éditions, elles tiennent souvent dans la main et quand j'ai quitté ce format, c'est un océan de possibilités qui s'est présenté à moi. J'ai travaillé le dessin sur des formats plus grands, j'ai eu envie d'expérimenter directement le support du mur et j'en suis venue à y placer mon texte bilingue. Cette expérience m'a vraiment donné envie de « voir plus grand ».



SALOMÉ PIA



DNSEP Communication (mention Éditions)

Comment travailles-tu la composition de tes dessins ?

Ma pratique du dessin est nourrie par celle du collage. La composition relève d'un travail de découpage et d'assemblage à partir d'images préexistantes que je collectionne. Peu importe leur provenance ou leur nature, elles deviennent les éléments potentiels d'une nouvelle image. Certains travaux gardent l'empreinte esthétique propre au collage préparatoire : décalages, coupures nettes, disparités, incohérences apportent une dimension étrange au dessin.

Quelle place y tient le corps, qu'il soit humain ou animal, voire mythologique ?

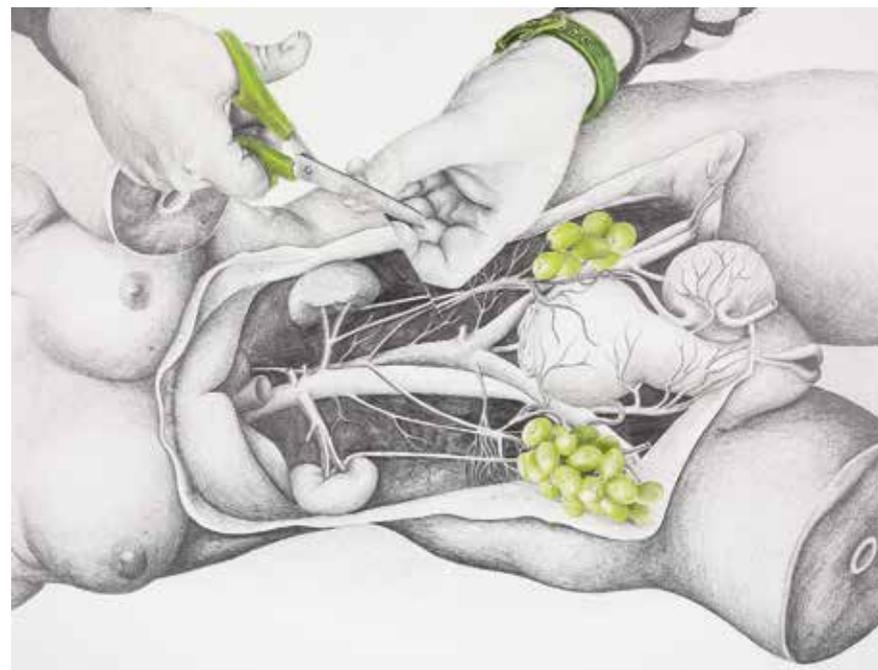
Le caractère dichotomique de notre rapport au corps tient une place centrale dans mon travail. D'un côté, le corps-enveloppe, celui qui fait barrière avec le monde et nous représente dans notre singularité ; et de l'autre, le corps déchu, le corps-viande, que nous avons tous en commun. L'idée que le corps-enveloppe soit fait de la même matière que celui que je mange est récurrente dans mon travail, qui exprime un désir d'abattre les

frontières entre viande et corps, soi et l'autre afin d'observer ce qu'elles cachent. Le corps mythologique met à mal ces catégories car il peut être tout à la fois, animal et humain, enveloppe, viande ou âme désincarnée. Il se métamorphose constamment. Pour moi, il exprime de manière métaphorique un monde en perpétuelle mutation.

Cherches-tu à transcrire une « inquiétante étrangeté » à travers tes dessins, à y insuffler une forme narrative ?

L'« inquiétante étrangeté » désigne un (pré)sentiment à l'égard de choses familières, ce « chez soi » qui soudainement perd son caractère rassurant et nous devient étranger, mettant ainsi en péril nos certitudes. Il s'agit d'un outil très intéressant puisqu'il génère à la fois inquiétude et fascination.

Je ne cherche pas directement à raconter des histoires mais la narrativité apparaît immanquablement lorsque le regardeur féconde l'image par son regard, venant combler les manques, un peu comme un souvenir de rêve qui ne peut être raconté sans être réinventé.



JEAN-CHARLES REMICOURT- MARIE

DNSEP Communication (mention Intermédias)

Comment articules-tu questions liées au contrôle et formes issues de la modernité ?

J'aborde les questions de l'organisation et du contrôle des individus en tant que dérive du modernisme et plus particulièrement du constructivisme. Je m'intéresse à cette frontière ténue où la volonté de participer à l'élaboration d'une société plus juste bascule dans l'oppression et la rationalisation à outrance de l'espace public et privé. Plutôt que par rejets, j'opère dans ma pratique par glissements, en cherchant à exploiter l'ambiguïté de certaines formes. Je travaille à partir d'une vaste collecte d'images et de formes que j'assemble en invitant le spectateur à établir des passerelles entre ces éléments hétéroclites.

Le champ de l'art constitue-t-il à tes yeux un territoire privilégié où porter un regard critique ?

Nous sommes à une époque où chacun est encouragé à devenir un spécialiste et l'art demeure un espace où proposer une approche globale et originale d'un phénomène donné, où la contradiction a sa place. Le regard critique doit participer d'un mouvement chaotique où chaque

pièce contribue à épaissir une pensée tout en la mettant à mal. Proposer de nouvelles significations par la forme est essentiel pour moi, car elle intervient comme un retour direct à la réalité, à la matérialité de ce que l'on approche.

En quoi consiste le projet *Klankstelsel* ?

Klankstelsel est une pièce où se rencontrent les domaines de la sculpture, de la vidéo, de l'installation et de la performance. Produite en 2013, elle prend pour point de départ une série d'archives photographiques découverte par hasard, présentant des systèmes de surveillance à l'état de prototypes, élaborés à la fin des années 1930 par l'armée néerlandaise. Ces sortes d'oreilles métalliques servaient à amplifier les capacités auditives d'opérateurs chargés de scruter ciel et mer afin d'anticiper l'arrivée de vaisseaux ennemis. Je souhaitais désarmer son utilisation militaire originelle afin d'exploiter le fantasme que peut susciter un tel objet. Tour à tour actrices d'une vidéo, outil de captation sonore ou objet d'étude historique, ces oreilles constituent le moteur d'un scénario qui se construit encore aujourd'hui.



ROMAIN SADIER

DNSEP Communication (mention Éditions)

Ta pratique semble régie par l'idée de montage. À partir de quels types d'images travailles-tu ?

Je travaille principalement à partir de deux types de sources médiatiques : des images tirées de journaux et d'Internet, et des images cinématographiques. Je les collecte au fur et à mesure, au gré du hasard, puis les archive et les classe. Ensuite, à partir d'une idée ou d'une image précise, je teste différentes combinaisons. Ce qui m'intéresse en me réappropriant cette matière, en la sortant de son contexte, c'est de produire un nouveau sens par le biais de l'assemblage. Je cherche aussi à inclure une forme de narration proche du montage cinématographique.

Quelles relations entretiennent corps et technologie dans ta pratique ?

Je suis principalement influencé par les romans de science-fiction de J.G. Ballard ou William Gibson, les écrits de William Burroughs et Michel Foucault, les poèmes de Claude Pélieu ou des cinéastes comme David Cronenberg. Ce qui m'intéresse c'est comment la société enferme et contrôle les corps par la technologie.

Dans mes dessins, montages ou films, ils disparaissent au milieu de la technologie et deviennent eux-mêmes factices. Ce ne sont plus que des poupées désarticulées, prisonnières d'un amas de métal, de béton et de plastique.

Qu'est-ce qui t'intéresse plus particulièrement dans des techniques reproductibles comme la sérigraphie, le son et le cinéma ?

C'est qu'elles sont directement accessibles et relèvent de la culture populaire. Elles ne sont pas destinées à un « cercle d'initiés » ni à rester exposées dans une galerie. Il s'agit d'objets du quotidien qui peuvent être diffusés largement. Cet intérêt est directement lié à l'influence des théories de détournement de l'Internationale Situationniste.

De plus, la question de la robotisation de l'individu tenant une place importante dans mon travail, ces médiums viennent servir mon discours car ils sont tous liés à l'industrialisation des médias. Comme le disait Marshall McLuhan : « Le message, c'est le médium. »

Les Anges déchus, 2014
Film, 12'



CYRIELLE
VINCENT

DNSEP Communication (mention Éditions)

D'où proviennent les images et sons que tu utilises dans tes vidéos ?

Mes vidéos sont composées de sons et d'images glanés puis mélangés à des captations que j'ai moi-même effectuées. J'utilise des images issues de la télé (publicités ou émissions) comme des fragments de films de famille trouvés dans des brocantes. Je cherche ainsi à créer des ensembles hétéroclites tant en termes de source que d'esthétique. Le montage de ces différentes bribes, dans lequel j'introduis des effets visuels et sonores venant appuyer une sensation ou une idée, tente de faire émerger une forme narrative et d'exprimer une vision du monde.

Pourrais-tu revenir sur l'expression « caméra oubliée » et sur le rapport que tu entretiens au voyeurisme ?

Lorsque je parle de « caméra discrète » ou « caméra oubliée », j'évoque mon désir de ne pas dénaturer la scène qui se déroule devant mes yeux. En laissant ma caméra tourner à l'insu de mes proches, en me cachant ou en filmant des situations où cela semble aller de soi (mariage ou baptême), je tente de capter au plus près la réalité telle que je la perçois,

sans attirer la méfiance de mes proches. Bien sûr, ce procédé pose la question du voyeurisme. Mais s'il est présent, c'est que je m'intéresse avant tout à l'intime et il me semble que ce soit le prix à payer pour capter ces instants décisifs. Évidemment, je montre les rushes à mes proches pour avoir leur accord quant à leur utilisation dans mes vidéos.

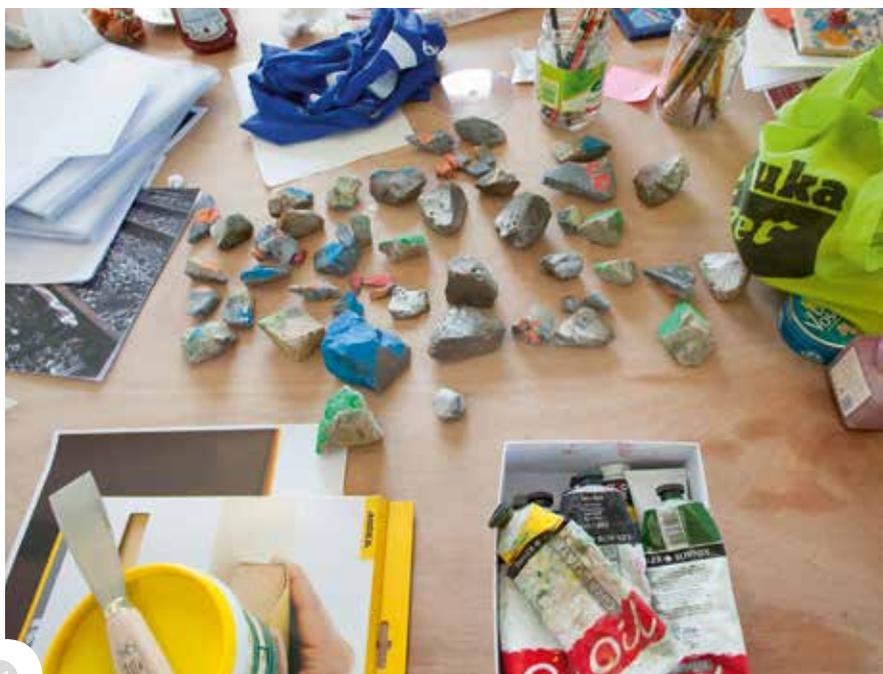
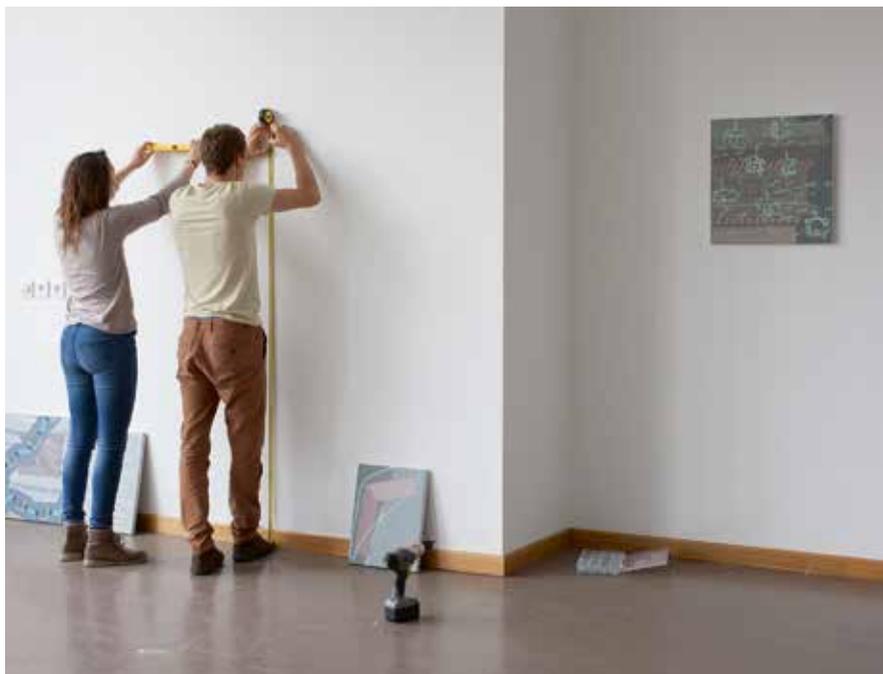
Portes-tu un regard plutôt bienveillant ou critique à l'égard de la cellule familiale et des petits rituels du quotidien ?

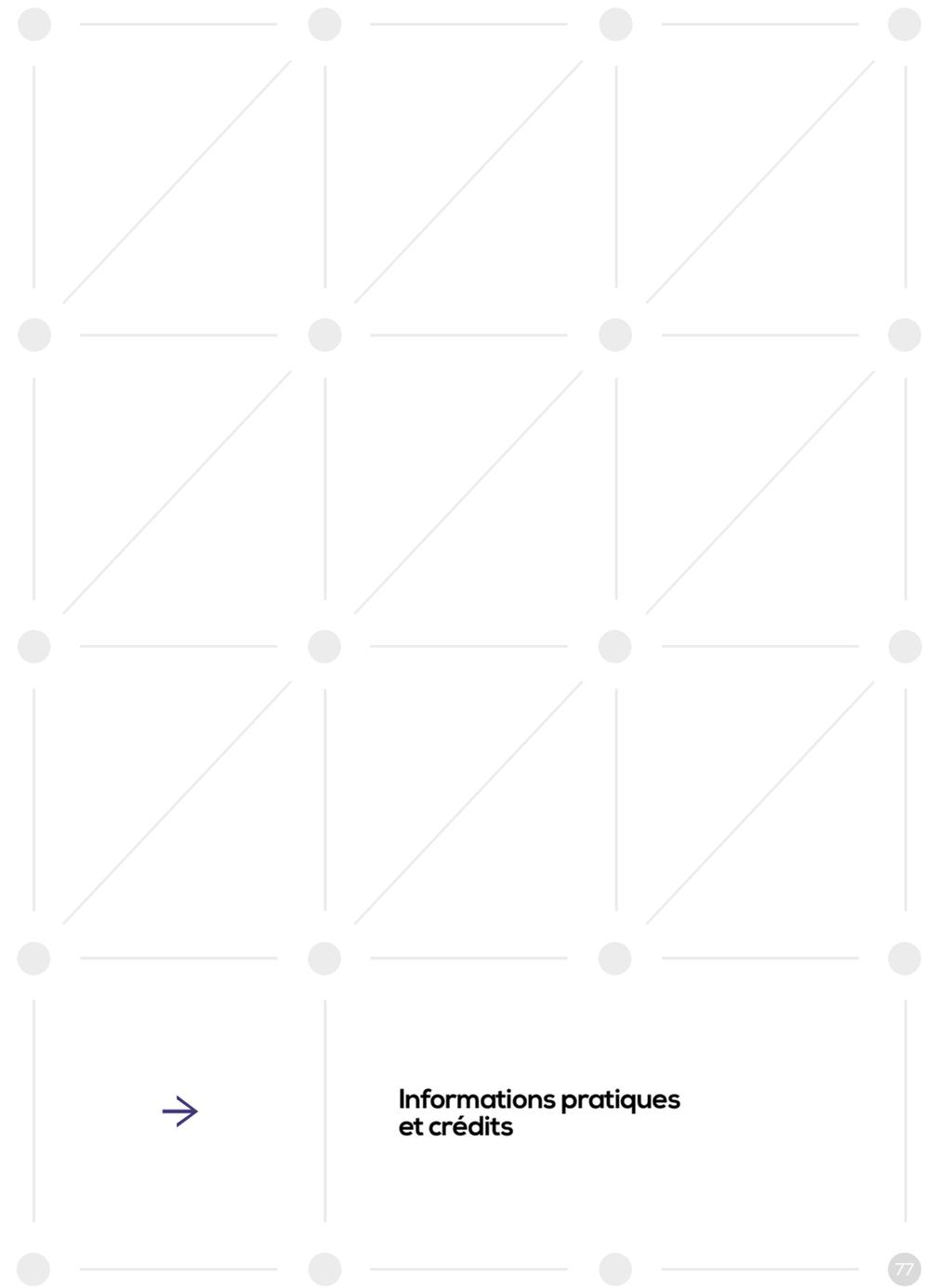
Je ne cherche en aucun cas à me moquer. Mon travail contient une part autobiographique, car je fais part au spectateur de mes peurs et angoisses, de mes questionnements face aux stéréotypes, ce qui n'exclut pas pour autant une dimension critique. Le quotidien et la famille sont des notions confortables et rassurantes, mais elles peuvent être également amères et nous enchaîner. À travers mes vidéos, je souhaite pousser le spectateur à prendre du recul et à s'interroger sur des conventions qui parfois peuvent brimer notre libre arbitre.

Le Bocal, 2013-2014
Vidéo, 7'36









INFORMATIONS PRATIQUES

Site de Caen

17 cours Caffarelli,
14000 Caen

L'école est située sur la presqu'île portuaire de Caen, à 10 minutes à pied du centre-ville.

• En train :

L'école est située à 700 mètres de la gare de Caen

• En bus :

Lignes 10, 15, 33 - arrêt «ésam»

Ligne 20 - arrêt «Rond-point de l'Orne» à 300 mètres de l'école

Lignes 1, 3, 6, 11 et 26 - arrêt «Gare SNCF» à 700 mètres de l'école

Lignes 7 et 21 - arrêt «Place du 36^{ème} RI» à 750 mètres de l'école

• En tram :

Trams A et B - arrêt «Quai de Juillet» à 600 mètres de l'école

• À vélo :

Station V'éol «Rond point de l'Orne» à 300 mètres de l'école

• En automobile :

Périphérique Nord, sortie n°2, «Caen ZA, Montalivet, SNCF»

Site de Cherbourg

61 rue de l'Abbaye
50100 Cherbourg-Octeville

L'école est située dans le site de l'ancien Hôpital Maritime de Cherbourg-Octeville, rebaptisé Espace René Lebas, en face de l'Arsenal.

• En train :

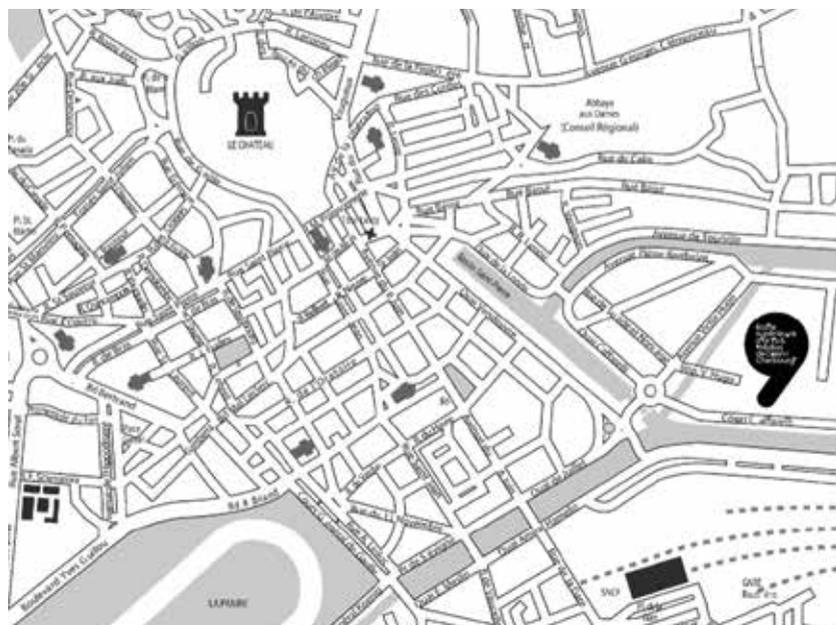
L'école est située à environ trois kilomètres de la gare. À la sortie de la gare, prendre la direction «Équeurdreville».

• En bus :

Ligne 3 ou 5 - arrêt «Hôpital Maritime» (dans les deux sens)

• En automobile :

Accès par la rue de l'Abbaye. Venant de Cherbourg, faire demi-tour à l'hôtel des impôts.



CRÉDITS

Catalogue édité par l'ésam Caen/Cherbourg à l'occasion de l'exposition À suivre...2014 présentée dans la grande galerie de l'école, à Caen, du 27 juin au 2 octobre 2014.

Conception graphique :

Julien Foulon & Thomas Rainfroy

Mise en page :

ésam Caen/Cherbourg

Photographies :

Michèle Gottstein & Justine Viard,
sauf page 51: Florent Djeghloud

Coordination :

Julie Laisney

Impression :

Corlet, Condé-sur-Noireau

Remerciements à Raphaël Brunel et aux diplômés pour la sélection des visuels et pour leurs textes. L'ésam Caen/Cherbourg souhaite bonne continuation à ses diplômés 2014 ainsi qu'à Camille Audebert.

**école supérieure d'arts
& médias de Caen/Cherbourg**

Président : Marc Pottier

Directeur : Éric Lengereau

Site de Caen (siège social),
17 cours Caffarelli
14000 Caen

Site de Cherbourg
61 rue de l'Abbaye
50100 Cherbourg-Octeville

02 14 37 25 00
info@esam-c2.fr
www.esam-c2.fr

L'ésam Caen/Cherbourg est un établissement public de coopération culturelle placé sous la tutelle conjointe de la Communauté d'agglomération Caen la mer, la Ville de Cherbourg-Octeville, l'État et la Région Basse-Normandie.