

Je ne vois que le soleil qui poudroie... Le paysage dans les oeuvres de Ludovic Sauvage

I see nothing but the sun, which makes a dust... Landscape in the Works of Ludovic Sauvage

Vanessa Morisset

Number 88, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82978ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morisset, V. (2016). Je ne vois que le soleil qui poudroie... Le paysage dans les oeuvres de Ludovic Sauvage / I see nothing but the sun, which makes a dust... Landscape in the Works of Ludovic Sauvage. *esse arts + opinions*, (88), 68–75.

Je ne vois que le soleil

Le paysage dans les œuvres
de Ludovic Sauvage

qui poudroie...

Vanessa Morisset



Genre traditionnel en peinture, puis en photographie, occupant même parfois de longues séquences de cinéma où la nature passe au premier plan, le paysage est intrinsèquement lié à l'image. Saunderson, philosophe aveugle cité par Diderot, le disait déjà : pour lui, faute de voir la nature et de pouvoir la constituer en image, le paysage n'existait pas¹.

Mais, au-delà de la question du visuel, cela signifie aussi que le paysage comporte une part d'intervention humaine pour le mettre en forme. Dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger thématise cette double composante naturelle et artificielle en empruntant à Montaigne le terme d'artialisement de la nature, que le théoricien comprend à la fois comme intervention réelle, in situ – par exemple avec la taille des arbres selon des formes géométriques dans les jardins à la française –, et comme représentation, in visu – notamment par l'adoption de points de vue et de cadrages spécifiques². Plus encore, avec l'image mécanique et, aujourd'hui, numérique, le paysage comme représentation finit par relever autant, si ce n'est plus, de la technique que de la nature. À bien des égards, les œuvres de Ludovic Sauvage ouvrent sur ces vastes considérations en décomposant et en recomposant de manière expérimentale les éléments paysagers. Avec la création de dispositifs constitués d'éléments analogiques, tels que les diapositives et les projections, ou numériques, comme les animations 3D, elles font entrevoir l'historicité de la formation des paysages contemporains, qu'elles lient à l'évolution et à la circulation des images. Surtout, elles jouent avec les clichés pour inventer de nouveaux agencements esthétiques, par exemple en déplaçant des motifs d'un support vers un autre ou en extrapolant la présence d'une composante à la jonction du paysage et de l'image : la lumière. Ainsi, le paysage se retrouve à la croisée de questionnements sur les représentations collectives contemporaines tout en étant revisité selon une approche qui tient autant de la peinture et du cinéma que des arts numériques.

ARTIALISATION IN VISU

Une grande partie des œuvres de l'artiste fait référence au paysage en tant que représentation collective et pourrait de ce point de vue inscrire sa démarche dans le sillage des *visual studies*. Utilisant systématiquement des images trouvées chez des particuliers, dans des magazines

ou sur Internet, il apporte, à travers elles, une connaissance quasi sociologique de la place du paysage dans l'imaginaire contemporain, entre le tourisme, le besoin de grand air et la recherche de beauté. Ses œuvres peuvent par exemple être abordées en ayant en mémoire la collection de cartes postales rassemblée par l'artiste américaine Zoe Leonard autour des chutes du Niagara, pour l'œuvre intitulée *You see I am here after all* (2008). Mur de plusieurs milliers de cartes postales datant du début du 20^e siècle jusqu'aux années 1950, présentant toutes des vues similaires du site, l'œuvre invite à constater la façon dont le tourisme de masse et la fabrication de clichés répétitifs qu'il suscite aboutissent à la transformation de portions de nature en figures iconiques. Ludovic Sauvage travaille lui aussi avec des paysages reconnaissables à des détails devenus emblématiques, comme les champs de lavande pour la Provence, les cactus pour le désert... Il a aussi créé des cartes postales. Toutefois, sa démarche est moins démonstrative et plus ouverte à la créativité potentielle de l'imagerie populaire. Pour l'installation *Vallées* (2010), il a utilisé des photos d'amateur trouvées dans les archives familiales datant des années 1970, époque où les pellicules couleur ont été rendues accessibles au grand public. Sans doute réalisés au cours de simples balades, ces clichés témoignent d'une pratique photographique amateur inspirée de compositions professionnelles que l'artiste recycle dans le champ artistique. Au sein de l'installation, ils sont

1 — Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749. Plus précisément, le philosophe aveugle argumente contre la preuve de l'existence de Dieu déduite de la beauté et de l'harmonie de la nature. D'une part, il ne la voit pas et, d'autre part, lui-même incarne l'imperfection et la rupture de cette harmonie.

2 — Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16.

Ludovic Sauvage

Plein soleil, 2014.

Photo : permission de | courtesy of Galerie Escougnou-Cetraro



présentés par paires, grâce à deux projecteurs qui convergent et qui les synthétisent sur le mur en une seule image. Au-delà donc de l'aspect sociologique, l'œuvre donne à voir un paysage-mirage, comme surgi de souvenirs embrumés ou perçu dans un rêve. Le cliché est réinvesti par la poésie. Puis, dans un second temps, les images projetées sont rephotographiées pour être imprimées sous forme de cartes postales par séries de trois (les deux originales plus la synthèse), accompagnées de codes de couleur qui leur sont associés, à la fois classificatoires et décoratifs. Parodiant la production commerciale destinée aux touristes, cet ensemble réinvente les paysages de carte postale.

De même, dans *Plein soleil* (2014), projection d'un ensemble de 81 diapositives, soit un carrousel complet qui tourne en boucle, on rencontre des tournesols, la montagne Sainte-Victoire, autant d'images qui renvoient à la Provence naturelle aussi bien qu'à son évocation dans l'histoire de l'art. On peut y observer encore une fois les cadrages amateurs, inspirés de compositions artistiques, évoquant la démocratisation de la photographie. Mais là aussi un déplacement a été opéré par l'artiste qui transforme les clichés issus du quotidien en œuvres. Car le motif principalement visible sur ces diapositives n'est plus tant les paysages photographiés que de grands disques blancs qui occupent le centre de chaque image projetée, à l'origine du titre de la série tant ils ressemblent à des soleils. Ils semblent avoir été ajoutés, comme un geste pictural venant se superposer à l'image mécanique, alors qu'en réalité, ils ont été créés par soustraction, plus précisément par oblitération. Ici, à l'instar des paysages précédents, qui avaient été manipulés pour être déplacés vers d'autres supports et d'autres registres de l'imaginaire, les vues

provençales, pour une bonne part occultées, donnent le change à un excès fictif de lumière sur lequel il faudra revenir.

Enfin, très récemment, l'œuvre intitulée *Deux déserts* (2013-2015), vidéo 3D qui peut être présentée sous forme d'installation (projection encadrée d'un papier peint et accompagnée d'une musique originale), a pour point de départ les couvertures de *Desert Magazine*, publication spécialisée dans les reportages sur les déserts, parue de 1937 à 1985³. Encore une fois, l'artiste s'intéresse à la circulation des clichés qui peu à peu forment des représentations collectives finissant par se substituer à la réalité. Il faut rappeler ici que le désert est traditionnellement un milieu hostile, comme le suggère l'épreuve de la traversée du désert par les Hébreux dans l'Ancien Testament. Ce n'est qu'au 20^e siècle, grâce aux explorations menées par des aventuriers dont les récits en font un milieu exotique – on connaît tous l'exemple de Lawrence d'Arabie –, qu'il est érigé en paysage, la prédominance allant à l'erg, le désert de sable et au motif de la dune⁴. Quant au désert américain, il a lui aussi été schématisé, les caractéristiques retenues pour former son image étant majoritairement issues des westerns. Ainsi, l'œuvre de Ludovic Sauvage laisse entrevoir les poncifs des déserts de la planète, relayés par les couvertures de *Desert Magazine*. Mais là encore, la lecture des images est troublée par le dispositif mis en place par l'artiste. Comme dans *Vallées*, les images sont assemblées deux à deux, mais selon un procédé bien plus sophistiqué. Traitées en 3D, elles sont étirées et projetées sur une structure en lamelles de miroir formant des angles à 90 degrés et se transforment ainsi en des séquences proches de l'Op Art qui plongent le spectateur dans une promenade stroboscopique

Ludovic Sauvage

Deux Déserts – Motion Picture, 2013–2015, capture vidéo | video still.

Photo : permission de | courtesy of Galerie Escougnou-Cetraro

au cœur de paysages désertiques recomposés. En effet, l'œuvre rappelle autant le Salon d'Yacov Agam et ses frises peintes sur des panneaux en zigzag au début des années 1970⁵ que la dérive dans la vallée de la Mort du film *Gerry* (2002), de Gus Van Sant, et la vidéo du désert sous LSD vu par le prisme d'un miroir à bascule dans *Trypps #7 (Badlands)* (2010), de l'artiste américain Ben Russell⁶. Dans *Deux déserts*, les images de couverture des magazines sont transformées en hallucination artistique⁷.

LE PAYSAGE COMME AVEUGLEMENT

Si les œuvres de Ludovic Sauvage ont souvent pour point de départ des représentations de paysage stéréotypées, leur vision est troublée par des dispositifs qui les déforment, les occultent partiellement ou les fragmentent. Ce sont des projections superposées, des découpes, des reflets qui conduisent parfois les images à la limite de la lisibilité. Ainsi, les paysages, quoique relativement familiers, deviennent moins immédiatement accessibles. Une distance est instaurée qui mène à une phénoménologie artistique de la perception : les œuvres invitent à une introspection quant à l'approche du réel aujourd'hui.

La vision troublée des paysages apparaît dès ses premières œuvres, en particulier dans une installation vidéo intitulée *About Shangri-La* (2010). Reprenant des images du film *Lost Horizon*, de Frank Capra, où une cité paradisiaque, Shangri-La, est cachée au cœur des montagnes tibétaines, l'artiste a créé une animation 3D qui fait tourner une vue des montagnes tirée du film autour d'une structure en croix, une maquette de la cité apparaissant brièvement en transparence. Ce surgissement fugace évoque l'incertitude des personnages du film quant au caractère illusoire ou réel de la communauté. Ainsi, le trouble de la vision provoqué par la 3D est une métaphore de l'accès impossible à la plénitude. Mais c'est aussi, plus simplement, une expérience visuelle qui explore la nature de l'image. Cette approche expérimentale est également celle à l'œuvre dans *Deux déserts*, où les paysages sont mis à distance par la fragmentation et le reflet des images à travers les lamelles de miroir.

Cette recherche autour du trouble de la vision se retrouve dans les diapositives percées de *Plein soleil*, même si, à priori, l'œuvre thématise au contraire la clarté, à travers un éclairage littéral. Les oblitérations laissent en effet place à un pur faisceau de lumière non filtré par le celluloïd de la diapositive qui inonde le regard. De ce point de vue, on peut rapprocher cette œuvre des expérimentations de cinéma direct où « *what you see is what you see* », la lumière éclairant les manipulations directement effectuées sur la pellicule. Toutefois, ici, quelques secondes suffisent pour s'apercevoir que le disque découpé provoque plutôt un excès de lumière qui rappelle des expérimentations picturales de dissolution des éléments dans l'aveuglement : on pense avant tout aux soleils aveuglants de Matisse qui transfigurent la lumière en de grandes

surfaces noires⁸. La vision y est obscurcie par la lumière elle-même. Dans le prolongement de *Plein soleil*, les disques prélevés sur les paysages provençaux sont à l'origine d'une toute nouvelle œuvre intitulée *Pick'a'Point* (2016) – comme des points à fixer dans un paysage –, où ils sont trempés dans de l'encre noire, rephotographiés et projetés pour être imprimés sur des tissus flottants. Les pleins soleils se muent en halo de paysages sombres.

Cette nouvelle réalisation est proche d'une autre série, *Nocturnes* (2015), diaporama d'images perforées dont la partie découpée est seulement décalée de manière à laisser passer la pleine lumière du projecteur. Il en résulte une impression d'éclipse où le rapport entre la lumière et l'ombre semble, sinon surnaturel, du moins paradoxal et propice à une interrogation sur l'éblouissement.

Enfin, cette dialectique entre la lumière et l'aveuglement est d'une certaine manière aussi présente dans l'œuvre de grande dimension *I escape real good* (2015), constituée de deux panneaux de tissus mobiles sur deux tringles horizontales qui rappellent les rideaux ou les stores d'une grande fenêtre. Sur le tissu est imprimée une image trouvée dans la revue *National Geographic* représentant un oiseau. Œuvre encore plus matisienne que les autres, elle peut s'ouvrir en deux sur le blanc d'un mur, séparant l'oiseau de part et d'autre, ou se refermer pour reformer l'image à voir. Ainsi, le motif de la fenêtre qui traditionnellement s'ouvre sur un paysage est ici renversé, car c'est lorsque les panneaux sont fermés que le motif est visible. Le paysage n'est plus à voir à travers une fenêtre : il a imprégné le tissu, comme s'il avait imprégné une vision intérieure plutôt qu'extérieure. ●

3 — « Archives », *Desert Magazine of the Southwest*, <www.mydesertmagazine.com>.

4 — À ce sujet, voir par exemple l'ouvrage de Chantal Dagron et Mohamed Kacimi, *Naissance du désert*, Paris, Balland, 1992.

5 — La pièce a été réalisée par l'artiste sur commande du président de la République Georges Pompidou pour l'un des salons du palais de l'Élysée. Avec l'arrivée de Valéry Giscard d'Estaing en 1974, elle a été démontée et déposée dans les collections du Musée national d'art moderne.

6 — Ben Russell, *Trypps #7 (Badlands)*, 2010, vidéo, 9 min 58 s, <<https://vimeo.com/29406623>>.

7 — Pour l'histoire et la définition de ce phénomène, voir Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, L'Arachnéen, 2012.

8 — Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914, Paris, Musée national d'art moderne.



I see nothing but the sun, which makes a dust...

Landscape in the Works of Ludovic Sauvage

Ludovic Sauvage

Pick'a'Point (Blue), 2015.

Photo : permission de | courtesy of
Galerie Escougnou-Cetraro

Vanessa Morisset

A traditional genre in painting and photography, and featuring prominently in many lengthy film sequences that place nature at the fore, landscape is intrinsically linked with the image. Yet, for Saunderson, the blind philosopher cited by Diderot, being unable to see or to perceive nature, landscape does not exist.¹

Beyond the question of the visual, however, is the notion of shaping the landscape, which also implies some form of human intervention. In his *Court traité du paysage*, Alain Roger describes this combination of natural and artificial using a term borrowed from Montaigne: the *artialisaton of nature*, which the theorist understands as both a real *in situ* intervention (for example, the shaping of trees into geometric shapes in French formal gardens) and an *in visu* representation (notably, by adopting specific viewpoints and compositions).² And with the evolution of the image from the mechanical to the digital, representing landscape has become as much—if not more—about technique as about nature. In many respects, Ludovic Sauvage explores these wide-ranging considerations by deconstructing and reassembling landscape features in experimental ways. By creating devices comprising analogue elements such as slides and projections, or digital animation (including 3D), his works give insight into the historicity of the formation of contemporary landscapes, linking them with the evolution and circulation of images. Above all, he plays with photographic negatives to invent new aesthetic arrangements, by shifting motifs from one medium to another, for example, or by extrapolating a component at the juncture of landscape and image: namely, light. In this way, landscape is placed at the crossroads of questions about contemporary collective representations, while being revisited using an approach that springs equally from painting, cinema, and the digital arts.

IN VISU ARTIALISATION

With much of the artist's work making reference to landscape as a collective representation, Sauvage's approach could, from this standpoint, be seen to follow in the wake of visual studies. By systematically using found images from individuals, magazines, and the Internet, he conveys a quasi-sociological perspective of the place of landscape in the contemporary imagination: between tourism, the need for fresh air, and the quest for beauty. His works could be approached, for example, in relation to the collection of postcards of Niagara Falls by American artist Zoe Leonard in the installation *You see I am here after all* (2008). A wall of several thousand postcards spanning the first half of the twentieth century shows groupings of popular views of the site, inviting us to ponder how mass tourism and the plethora of idealized images associated with it perpetuate the transformation of parts of nature into iconic imagery. Sauvage likewise works with landscapes recognizable through what have become emblematic details, like the lavender fields for Provence or cacti for the desert. And he has also created postcards. However, his process is less demonstrative and more open to the creative possibilities of popular imagery. For his installation *Vallées* (2010), for example, he used snapshots found in family collections from the 1970s, an era when colour film had become widely accessible to the general public. Undoubtedly taken during leisurely walks, these shots bear witness to a type of amateur

photography inspired by professional compositions that the artist has recycled in an artistic context. Within his installation, two separate projectors transpose pairs of these images onto the same wall, synthesizing them into single images. Thus, beyond the sociological aspect, the work reveals simulated landscapes—mirages of sorts, borne of hazy memories or dreamscapes, images reinvested with poetry. These projected images are subsequently re-photographed and printed as postcards in sets of three (the two originals plus the synthesized image), accompanied by classificatory or decorative colour codes. Parodying commercial postcards aimed at tourists, this ensemble reinvents the postcard landscape.

Similarly, in *Plein soleil* (2014), a slideshow of eighty-one images (a full Carousel) plays in a loop showing images including

¹ — Denis Diderot, *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, trans. Margaret Jourdain (Chicago and London: The Open Court Publishing Company, 1916), accessed June 21, 2016, <http://tems.umn.edu/pdf/Diderot-Letters-on-the-Blind-and-the-Deaf.pdf>. More precisely, the blind philosopher argues against the existence of God based on the beauty and harmony of nature. On the one hand, he cannot see it; on the other, he himself embodies imperfection and the disruption of this harmony.

² — Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997), 16.

sunflowers and Montagne Sainte-Victoire—in other words, images that conjure up both the nature of Provence and its portrayal in art history. Once again, amateur photos inspired by compositions in well-known paintings evoke the democratization of photography. Yet, here they have been transformed into works of art, for the principle motif in these slides is not the photographed landscapes per se, but the white circles of light (like suns, as the title suggests) that dominate the centre of each image. They seem to have been added, like a pictorial gesture superimposed on the mechanical image, while in reality, they were created by subtraction, or more precisely by obliteration. Here, just like in the aforementioned landscapes, which had been manipulated to be transposed to other media and other registers of the imagination, the Provencal views—partially hidden for the most part—are exchanged for a fictitious excess of light, which we will return to later.

Finally, the recent *Deux déserts* project (2013–2015), a 3D video that can be presented as an installation (a projection framed by wall-paper, accompanied by an original soundtrack) whose point of departure are cover photos from the archives of *Desert Magazine*, published from 1937 to 1985, which as its name suggests, specialized in a broad range of desert subjects.³ Once again, the artist focuses on the circulation of photographs, which little by little form collective representations that ultimately substitute for reality. One must remember here that the desert is traditionally depicted as a hostile environment, as evoked by the challenges facing the Hebrews as they crossed the desert in the Old Testament, for example. It is only in the twentieth century, through explorations led by adventurers whose accounts tell of exotic lands—everyone knows the example of Lawrence of Arabia—that the desert was laid out as a landscape, with the erg, sand desert, and dune as prominent motifs.⁴ As for the image of the American desert, it too was conceptualized using characteristics mostly garnered from Western films. In this manner, *Deux déserts* gives us a sense of the desert cliché, as conveyed through the covers of *Desert Magazine*. Yet here again, the reading of the images is disrupted by the device introduced by the artist. Like in *Vallées*, the images are assembled in twos, but this time using a much more sophisticated procedure. Processed in 3D, they are stretched and projected onto a structure made of mirrored strips placed at 90° angles, thus transforming the images into sequences reminiscent of Op Art that plunge the spectator into a stroboscopic journey through recomposed desert landscapes. In fact, the piece is as reminiscent of Salon Agam, with its friezes painted on zigzag panels, created by Yaacov Agam in the early 1970s,⁵ as

of being adrift in Death Valley in Gus Van Sant's film *Gerry* (2002), and the video of the desert under the influence of LSD as seen through a rotating mirrored prism in *Trypps #7 (Badlands)* (2010) by American artist Ben Russell.⁶ In *Deux déserts*, the magazine cover shots are transformed into an artistic hallucination.⁷

LANDSCAPE AS DARKNESS

If the starting point of Ludovic Sauvage's works are often representations of stereotypical landscapes, as suggested above, their views are disrupted by devices that distort, partially hide, or fragment them: superimposed projections, cut-outs, reflections that sometimes drive the images to the limits of readability. In this way, the landscapes, although relatively familiar, become less immediately accessible. A distance is created that leads to an artistic phenomenology of perception: the works give cause for introspection on our approach to reality today.

Visions of disrupted landscapes have been present since Sauvage produced his earliest works, notably in the video installation *About Shangri-La* (2010). Recapturing images from Frank Capra's film *Lost Horizon*, which tells of the mythical city of Shangri-La hidden in the Tibetan mountains, the artist created a 3D animation showing a semi-transparent view of a mountain turning around a cruciform structure, which, as it turns, briefly reveals a backdrop showing the film set of the eternal city. This fleeting emergence evokes the uncertainty of the characters in the film regarding the real or illusory nature of the mountain community. Thus, the visual disturbance invoked by the 3D is a metaphor for the impossibility of accessing pure plenitude. Yet, on a simpler level, it is also a visual experience that explores the nature of the image. This same experimental approach is applied in *Deux déserts*, where the landscapes are set apart through the fragmentation and reflection of the images in the mirrored strips.

This research into visual disruption is also found in the pierced slides of *Plein soleil*, even if, in principle, the work focuses on the opposite—clarity—through its use of light, literally. Indeed, replacing each erasure, flooding the centre of each image is a single beam of light unfiltered by the celluloid of the slide. In this sense, the work can be compared to experiments in Direct Cinema where “*what you see is what you see*,” with light illuminating any manipulations directly made on the film. However, here, just a few seconds suffice to realize that the cut-out disc is caused by an excess of light, reminiscent of pictorial experiments on the dissolution of elements into darkness: I am thinking primarily of Matisse's blinding suns that transform light into broad black surfaces.⁸ The view is obscured

by light itself. In an extension of *Plein soleil*, the discs removed from the Provencal landscapes form the basis of a brand new series titled *Pick'a' Point* (2016)—as in fixing a point in a landscape. Immersed in black ink, projected, re-photographed and printed on coloured fabric, the suns transform into halos of sombre landscapes.

This new series is close to another, *Nocturnes* (2015), a set of perforated slides in which the cut-out disc is displaced within the image, leaving a crescent of light from the projector to shine through. The result gives the impression of an eclipse in which the relationship between light and darkness takes on an eerie, even paradoxical aspect, raising questions concerning the notion of bedazzlement.

Finally, this dialectic between light and darkness is, in a sense, also present in the large-scale work *I escape real good* (2015), comprising two fabric panels hung between two metal rods, like curtains or blinds in front of a large window. Printed on the fabric is a partial image of a bird taken from *National Geographic* magazine. A work even more *Matissienne* than the others, it can be drawn apart to reveal the white wall, separating the image of the bird into two, or drawn together to show the bird as a single image. In this manner, the traditional image of a landscape viewed through a window is reversed, for it is only when the panels are closed that the motif is visible. The landscape can no longer be glimpsed through the window: it has permeated the fabric, impregnating it with an interior, rather than exterior vision.

Translated from the French by Louise Ashcroft

³ — See *Desert Magazine of the Southwest*, www.mydesertmagazine.com.

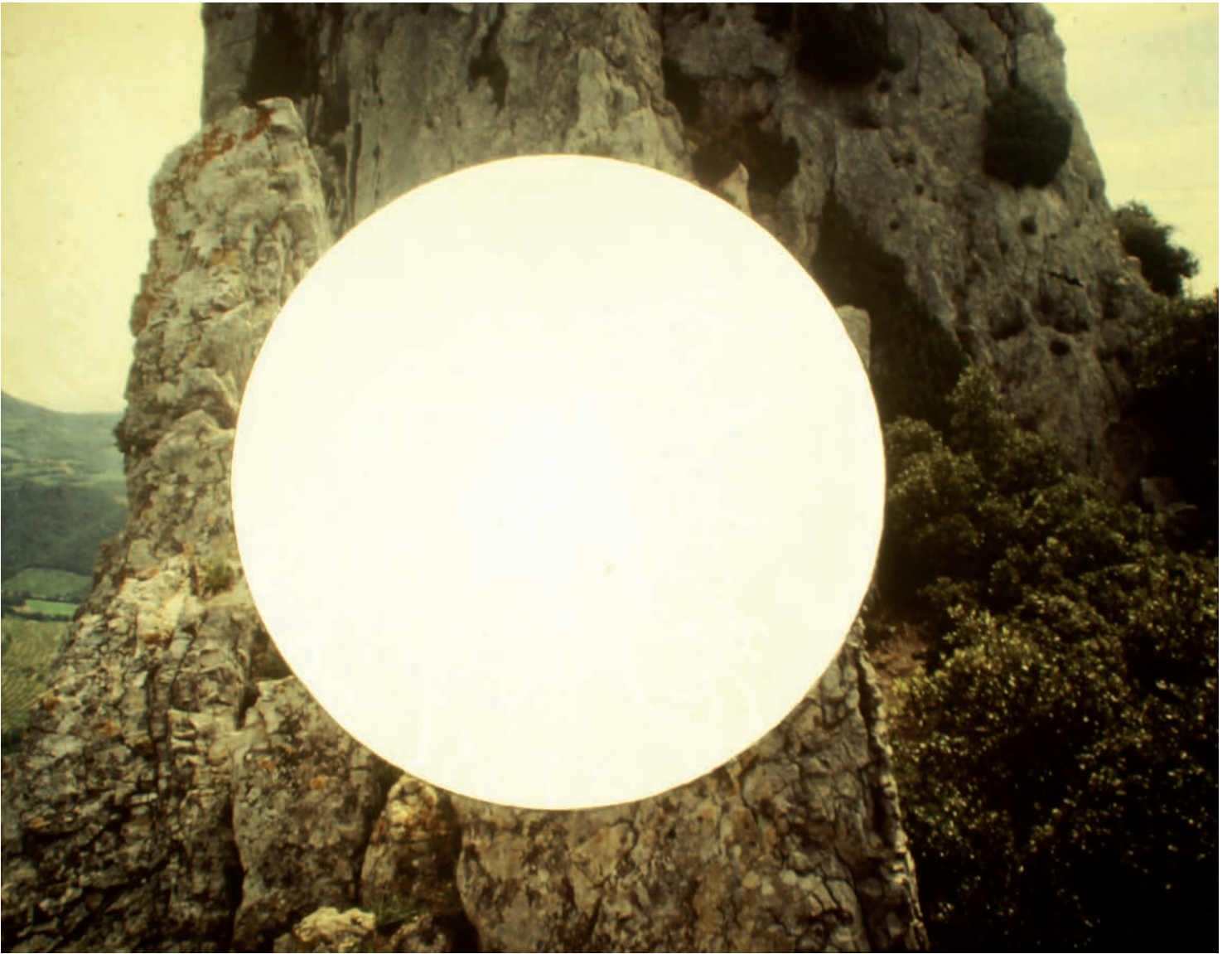
⁴ — For more on this subject, see, for example, the book by Chantal Dagron and Mohamed Kacimi, *Naissance du désert* (Paris: Balland, 1992).

⁵ — With the arrival of Valéry Giscard d'Estaing in 1974, the work commissioned by French president George Pompidou for one of the salons in the Élysée Palace was dismantled and deposited in the collections of the Musée national d'art moderne.

⁶ — Ben Russell, *Trypps #7 (Badlands)*, 2010, video, 9 min. 58 seconds. <https://vimeo.com/29406623>.

⁷ — For the history and a definition of this phenomenon, see Jean-François Chevrier, *L'hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke* (Paris: L'Arachnéen, 2012).

⁸ — Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914, Paris, Musée national d'art moderne.



Ludovic Sauvage

↑ *Plein soleil*, 2014.

→ *About Shangri-La*, 2010, capture vidéo | video still.

Photos : permission de | courtesy of Galerie Escougnou-Cetraro

