

LE PRINTEMPS DE LA PHOTO

CAHORS 1992



FRAGMENTS

CATALOGUE DES EXPOSITIONS

Textes de Régis DURAND

FRAGMENTS

Fêter la photographie est déjà une longue tradition à Cahors, qui porte à ce médium un intérêt tout particulier. En 1991, un nouvel élan a été donné au Printemps de la photographie, pour en faire une manifestation à la fois populaire et de grande qualité artistique.

Avec l'édition 1992, nous souhaitons continuer dans ce sens, tout en affirmant plus fortement encore la place de la photographie dans la création contemporaine. Nous pensons en effet qu'un festival de photographie peut difficilement prétendre aujourd'hui couvrir tous les aspects de cette forme d'expression, sans tomber dans le gigantisme et la confusion. Le Printemps de Cahors se refuse à ces désastreuses accumulations, et souhaite au contraire affirmer son originalité et ses engagements.

Une photographie ayant sa place dans la création contemporaine, c'est beaucoup plus qu'une querelle un peu vaine autour de quelques mots. Peu importe en effet que certains parlent de photographie *créative*, ou encore *plasticienne*. Ce n'est pas un genre ni une école que nous souhaitons défendre ici, mais une exigence et une seule : celle d'avoir à faire avec une photographie qui ne se définit plus par ses *usages*, mais par le fait qu'elle constitue une œuvre, avec toute la rigueur que cela suppose. Et nous sommes bien conscients du fait qu'il existe aujourd'hui une certaine *photographie d'art* qui se définit elle aussi par un usage particulier, et qui semble parfois être produite pour figurer dans certains lieux (des musées en général), dans une tentative assez vaine pour rivaliser avec la peinture dans ses formes les plus académiques.

La photographie n'a plus à faire la preuve qu'elle peut être un art. De fait, elle est l'art contemporain, pourrait-on dire, puisque depuis une bonne quinzaine d'années, le support photographique est au cœur de la création contemporaine (on pense à Cindy Sherman, montrée ici en 1991, à Gilbert & George, à Boltanski, à Tosani, à Hamish Fulton, à Boyd Webb, parmi beaucoup d'autres). Mais cela est vrai aussi de photographes

« purs » dont le travail est reconnu au même titre que celui d'artistes travaillant dans d'autres médias (je pense à Mapplethorpe, à Lewis Baltz, à Dieter Appelt, par exemple).

C'est pour cela que les critères que nous avons retenus ne sont ni thématiques ni stylistiques. On trouvera des photographes travaillant en noir et blanc, comme Irving Penn, Jorge Molder, Bruce Weber, Bernard Plossu, Hiroshi Sugimoto, Marlo Broekmans, tous photographes au sens strict du terme, et dont le travail s'impose par la création d'un imaginaire personnel et un répertoire formel original. Mais on trouvera aussi des artistes pour lesquels la photographie n'a pas ce caractère d'analyse du réel, et représente plutôt un élément d'exploration d'une pensée plastique. C'est ainsi que nous montrons un aspect de l'œuvre photographique d'un grand artiste contemporain, Robert Rauschenberg, et un parcours rétrospectif du travail de Nils-Udo dans la nature depuis les années 70. La confrontation d'œuvres de John Hilliard et de Thomas Ruff mettra en évidence deux manières radicalement opposées d'utiliser le dispositif photographique pour construire une vision et une œuvre particulières. Le travail de Barthélémy et Sultra dans le Cloître est une manière d'aborder, à travers une installation multimédias, la question de la place de l'image photographique dans l'espace public ; tout comme d'ailleurs les projections géantes que réalise Krzysztof Wodiczko sur des monuments, et dont nous montrons une rétrospective sous formes de vues de ces installations forcément éphémères.

Nous sommes convaincus que le public a, dans sa perception intuitive des images, une maturité et une exigence considérables. C'est à cette exigence que nous souhaitons nous adresser, sans aucun dogmatisme, et en nous souvenant que ce qui nous réunit tous autour de l'image photographique, c'est avant toute chose un unique *plaisir de voir*.

Régis Durand

Irving PENN

(né en 1917)

Irving Penn est assurément l'un des grands photographes de notre temps, et l'exemple même d'une conscience artistique qui dépasse sans cesse le contexte particulier dans lequel elle puise ses matériaux. La parution d'un ouvrage rétrospectif cette année (*En passant*, Nathan) le rappelle avec éclat : qu'il fasse des photos de mode pour *Vogue* ou des portraits de célébrités, des photos publicitaires ou des natures mortes à partir de débris ramassés dans la rue, c'est toujours la même exigence qui prend le pas sur le sujet, au-delà de l'usage auquel est destinée la photographie. La clarté et l'élégance de la composition, la perfection des tirages qui donnent à l'épreuve une matière d'une richesse exceptionnelle, sont pour lui une véritable obsession. Mais par-delà la perfection formelle, et avec une constance remarquable depuis plus de 40 ans, c'est un univers imaginaire particulier qui se constitue. Les objets, par exemple, quels que soient leur nature ou leur usage, y acquièrent une densité et une présence quasi sculpturales. Cette force de présence n'est pas nécessairement, ou pas uniquement, une manière de célébrer les choses du monde, elle est aussi une façon de dire leur fragilité et leur vanité. L'objet témoigne ainsi de notre mortalité, et de l'omniprésence de la mort dans le monde, comme dans les *vanités* récentes que sont les photos de crânes d'animaux. Du coup, les portraits admirables des années 40 et 50 que nous montrons ici nous apparaissent rétrospectivement comme porteurs de la même ambivalence : célébrations de la gloire ou de la beauté, ils nous parlent aussi, comme toute photographie peut-être, du Temps et de la Mort.

MOULIN SAINT-JAMES, 30 portraits (dont de nombreux vintages) des années 40 et 50. Exposition réalisée grâce à l'obligeance de Didier Imbert Fine Art, Paris.



André Minaux - Paris 1951

Nils-UDO

(né en 1937 à Lauf, en Bavière)

Depuis plus de 20 ans, Nils-Udo travaille dans la nature, et surtout *avec* elle. Comme les artistes du Land Art, il intervient directement dans le paysage ; mais contrairement à eux, il n'y a chez lui aucune volonté de domination ou de transformation à une grande échelle. Ses interventions sont légères et éphémères, réalisées avec des matériaux trouvés sur place : branches, feuilles, mousses, neige, etc. C'est la saison et le paysage qui dictent le choix des matériaux, et qui deviennent des interlocuteurs et des agents de la création. Nils-Udo entend ainsi retrouver, ne fût-ce que fragmentairement, quelque chose de la relation profonde que l'homme a toujours entretenue avec la Nature, avant que celle-ci ne commence à s'éloigner irrémédiablement de nous.

L'artiste déplace, assemble ou dispose ces matériaux sous la forme de signes fragiles mais chargés d'énergie symbolique. Puis il confie à la photographie le soin de les faire exister et durer en tant qu'œuvres autonomes, d'abord en noir et blanc dans les premiers travaux, puis en couleur. Ces œuvres photographiques sont donc des traces d'un moment de méditation ou de rencontre face à la vie du monde naturel, ou ce qu'il en reste. Car la vision de Nils-Udo n'est pas idyllique, elle prend en fait souvent la forme d'une dénonciation (comme dans les sculptures faites à l'aide d'arbres tués par la pollution). Mais elle peut aussi, à l'inverse, prendre la forme d'une action symbolique de reconstruction : Nils-Udo réalise des plantations d'arbres et de plantes, dans le cadre d'aménagements d'espaces urbains (tels que le Parc d'Éole à Brest). Les fragments de nature ainsi transplantés sont un rappel constant de la folie qu'il y aurait à se couper définitivement d'un monde naturel dans lequel notre vie, spirituelle autant que physique, trouve sa source.

MOULIN SAINT-JAMES. *Exposition retraçant l'évolution de l'œuvre depuis les années 70, réalisée avec le concours de la galerie Claire Burrus à Paris.*



*Une fissure dans la lave
(pétale de langue de feu) - Ile de la Réunion 1990*

Jorge MOLDER

(né en 1947, vit à Lisbonne)

La première chose que les photographies de Jorge Molder donnent à voir, ce n'est pas tant ce qui est photographié que la *surface photographique* elle-même, qui retient notre regard par la densité de ses noirs, et l'étrangeté des constructions qu'elle figure. L'image ne peut pas être instantanément traversée pour une identification rapide (« c'est ceci ou cela »). Et du coup, toutes sortes de choses deviennent visibles, qui d'habitude échappent à ce terrible regard pressé qui est le nôtre. Ce qui apparaît tout d'abord, c'est une grande richesse de la matière photographique, des valeurs, du travail de l'ombre et de la lumière, de la composition aussi. Et peut-être surtout le rapport particulier avec le *temps* qui y est figuré. Dans certaines de ces photographies, en effet, le temps est comme rendu visible, et animé d'une vie secrète. Au niveau le plus simple, le bougé, le filé de certaines images apparaissent comme un traitement désormais classique de la matière-temps. Mais il y a aussi, dans les travaux les plus récents, des images tout à fait nettes, où l'expérience du temps passe par la profondeur de la scène qui se révèle à nous. Cette scène est parfois énigmatique : des objets ou des lieux reconnaissables y figurent, mais dissociés de toute anecdote, de tout contexte. C'est une scène mentale qu'explore le photographe, véritable « agent secret » de l'imaginaire (c'est le titre du dernier ouvrage publié par Molder). Des petites séquences apparaissent quelquefois, comme pour souligner que quelque chose s'est effectivement passé, mais que la reconstitution est affaire d'hypothèses et d'invention. Molder est très proche ici des écrivains qu'il connaît bien, que ce soit Pessoa ou Joseph Conrad, et qui ne cessent de dire qu'il n'y a pas *un* monde réel, mais une superposition de mondes possibles.

ESPACE SAINT-URCISSE. Exposition réalisée avec le concours de l'artiste, de la Galerie Cómicos/Luis Serpa à Lisbonne, et de la Fondation Cartier pour l'art contemporain.



The secret Agent - 1991

Bruce WEBER

(né en 1946)

Bruce Weber est un des photographes commerciaux les plus recherchés : ses photos de mode et de publicité ont rendu célèbre un peu partout son univers de jeunes gens aux corps parfaits, photographiés avec un mélange de sous-entendus érotiques et de froideur distante. Rien d'explicite en effet chez lui, si ce n'est le narcissisme absolu de ses sujets. Pas de véritable sensualité, mais plutôt une simulation, un signe vers une sexualité suggérée par quelques éléments et quelques postures. C'est sans doute ce qui a pu faire dire à certains que son œuvre publicitaire s'apparentait à une forme de pornographie. Mais ce serait assurément, si c'était le cas, une forme très douce, et qui ne conserverait du genre que la réduction de la sexualité à une combinaison de signes (et aussi peut-être le détachement du regard qui est porté sur tout cela). Plus que jamais, Bruce Weber est en phase avec son temps : en ces années de *safer sex* et de repli sur soi, ses photographies semblent répondre à un besoin d'*images* et d'*imaginaire* de la sexualité.

Les portraits (de stars, de chiens : l'ironie n'échappera à personne), s'ils relèvent de la même esthétique photographique, demandent à être lus différemment. D'abord, ce sont des photographies que nous voyons accrochées au mur (et non dans des magazines), et dont la présence plastique est infiniment plus forte – à charge pour elles de nous convaincre qu'elles existent bien comme œuvres, et non comme simples évocations de l'*aura* d'un sujet célèbre. Mais il me semble que le vrai sujet de Bruce Weber, précisément, est ailleurs – sans doute dans le sentiment très fort d'isolement et de clôture que donnent ses cadrages et ses mises en scène. Ses références constantes à un univers à la fois protégé et pervers sont une manière de parler de l'enfance qui rejoint celle de beaucoup d'écrivains et d'artistes. Et il y a chez lui une tension très forte entre la fascination pour les êtres mythiques (les stars, qui sont des formes sublimées des parents), et la banalité absolue, qui rappelle un peu Andy Warhol. Tension aussi entre le fait que *toutes* les images aient une certaine charge sexuelle, et l'éloignement, voire la froideur dont elles portent la marque, comme si un puissant surmoi venait censurer le désir qui insiste dans ce travail. Tout cela est porteur d'une ironie très calculée, mais qui demeure toujours sérieuse (pas de parodie ni de dérision) : c'est que le jeu de l'innocence et de la perversité, le jeu d'enfance par excellence, est une affaire qui exige effectivement le plus grand sérieux.

GRENIER DU CHAPITRE. Exposition réalisée avec le concours de la galerie Fahey-Klein à Los Angeles.



John HILLIARD/Thomas RUFF : « Une autre scène »

(John Hilliard est né en 1945, Thomas Ruff en 1958)

Voici deux artistes qui font une œuvre strictement photographique, mais qui repose sur deux usages radicalement différents du médium. John Hilliard a commencé, à la fin des années 60, une exploration systématique du dispositif photographique et de ses caractéristiques, en particulier le fait qu'il repose sur un nombre restreint de variables et d'opérations de type binaire : positif/négatif, netteté/flou, temps de pose/profondeur de champ, etc. C'est le jeu sur ces différents facteurs qui caractérise ses premières œuvres, véritables analyses structurales du médium, et souvent présentées en diptyques. L'idée de la dualité va d'ailleurs bien au-delà d'une technique (double prise) ou d'un mode de présentation, et constitue un thème essentiel de son travail. Le double inquiétant, la mort, la violence, hantent ses œuvres, et se profilent derrière l'éclat des couleurs et le caractère parfois spectaculaire, quasi cinématographique, de la mise en scène. Cet effet est renforcé par l'utilisation fréquente du scanographe, qui lui permet de traduire ses images en très grands formats sur des supports divers (c'est la technique utilisée pour la fabrication de certaines images publicitaires). Dans certains de ses travaux récents (ceux qui sont présentés ici), les images sont tirées soit sur Cibachrome, soit sur du papier à aquarelle. En même temps qu'on y retrouve les thèmes habituels de l'artiste (le voyeurisme, la séduction, le simulacre), on voit s'y affirmer de plus en plus une recherche sur les trois plans de la représentation (le plan de l'image à proprement parler, son arrière-plan dans l'illusion de la profondeur, et son avant-plan qui est l'espace du spectateur). Ces œuvres apparaissent comme des vanités, des méditations sur l'illusion et l'absence, et John Hilliard aboutit, à travers elles, à la création d'un véritable *fantastique contemporain*.

La construction de cette autre scène imaginaire, très élaborée, très concertée, suppose chez John Hilliard une maîtrise absolue du dispositif photographique. Pour un artiste comme Thomas Ruff, au contraire, le dispositif photographique est réduit à sa plus simple expression : portraits cadrés identiquement sur fond neutre, comme dans les photomaton ; photographies frontales de bâtiments ; photos de ciels empruntées à un observatoire spatial et simplement recadrées et agrandies ; ou encore photographies d'actualité prises dans la presse et rephotographiées (ce sont les *Zeitungsfotos*). Tout se passe comme si, pour Ruff, le dispositif de la représentation était frappé de suspicion, et qu'il fallait donc le ramener à son degré minimal. Ce scepticisme profond (qui caractérise toute une génération, et pas seulement en Allemagne) ne concerne pas seulement le médium lui-même. Il affecte aussi les sujets représentés : visages neutres, sans expression particulière, maisons banales, choix de couleurs douces, qui atténuent contrastes et expressions. La photographie n'est manifestement pas là pour donner une description ou une analyse du réel (comme chez Thomas Struth, par exemple), ni pour définir des identités individuelles (comme dans le portrait traditionnel). Elle est là pour saisir une surface, la surface des choses, et cela jusqu'au dépouillement le plus grand. Car l'artiste d'aujourd'hui ne représente plus la Nature, il se contente de prélever dans la masse des images qui existent déjà, et qui constituent en fait la vraie Nature de l'homme contemporain. Et il leur fait subir une transformation, minimale peut-être, mais suffisante pour qu'une œuvre caractéristique de notre temps prenne forme. L'« autre scène », alors, ce n'est plus celle du fantastique et de l'imaginaire, nourrie par toute une tradition artistique et littéraire. C'est celle d'une société du spectacle et de l'apparence, celle des réseaux de diffusion et de surveillance des images. Celle d'un temps où la frontière entre domaine public et domaine privé a cessé d'être claire.

CHANTRERIE. *Exposition réalisée avec le concours des galeries Liliane et Michel Durand-Dessert (pour John Hilliard) et Crousel Robelin BAMA (pour Thomas Ruff), et de la Fondation Cartier pour l'art contemporain.*



Thomas Ruff - Portrait 1989



John Hilliard, Distorted Vision, 1991



Bernard PLOSSU

(né en 1947)

« En photographie, on ne capture pas le temps, on l'évoque. Il coule comme du sable fin, sans fin... Et les paysages qui changent n'y changent rien ». On ne saurait mieux évoquer qu'il ne le fait lui-même le caractère *atmosphérique* de la photographie de Bernard Plossu, cette signature si particulière qui unit des images provenant d'expériences et de lieux très divers. Le temps qui coule, le temps qu'il fait : c'est la combinaison de ces deux acceptions du temps qui donne à ses photographies leur caractère à la fois proche et lointain, net et flou, comme baigné par une brume ou une poussière. Photographies à la fois claires et sombres (beaucoup sont faites la nuit, ou aux moments où le jour et la nuit se séparent ou se confondent, à l'aube ou au crépuscule).

A l'aide de moyens très simples (un vieux Nikon, une seule optique, le 50 mm, le même film, le Tri-X, ou quelquefois encore un appareil bon marché), Plossu crée un monde d'une très grande richesse sensorielle et affective. C'est que partout où il va, que ce soit en bas de chez lui ou au bout du monde, il a cette qualité d'attention, cette disponibilité au « génie du lieu » et à autrui qui caractérise les grands photographes.

TERRASSE. Exposition présentée avec le concours de la DGA (dans le cadre d'une commande réalisée au Centre de Recherches de Gramat), et par courtoisie de la galerie Michèle Chomette à Paris.



*Arrivée du car de ramassage le matin,
DGA/Centre d'études de Gramat - 1990*

Robert RAUSCHENBERG

(né en 1925)

Robert Rauschenberg est aujourd'hui un des artistes vivants les plus importants : une figure historique de premier plan puisqu'il fut, au tout début des années 50, l'un de ceux qui ouvrirent la voie à l'après-Expressionnisme Abstrait. Mais aussi un créateur toujours actif (la récente clôture de son projet planétaire ROCI (Rauschenberg Overseas Cultural Interchange) a donné la mesure de son extraordinaire énergie et de la richesse de sa contribution à l'art des années 80).

Son œuvre, commencée il y a plus de 40 ans, a toujours eu des liens étroits avec la photographie. D'abord parce que Rauschenberg n'a cessé lui-même de photographier boulimiquement toutes sortes de lieux et d'objets, en noir et blanc, en couleur, au polaroid. Et surtout parce que son œuvre picturale ou sculpturale a toujours eu une relation très étroite avec l'image photographique. Qu'il s'agisse de reproductions de tableaux anciens, d'images trouvées dans la presse, ou de ses propres photographies, on les retrouve dans ses tableaux, rephotographiées et sérigraphiées, ou encore décalquées, transférées à l'aide de solvants sur des supports divers : toile, tissus, métaux, etc. L'opération photographique est essentielle pour lui, car elle permet à la fois une ouverture au moment présent et au monde réel, et des possibilités infinies de transformations.

A l'inverse, dans la partie la plus strictement photographique de son œuvre, on retrouve la plupart des principales préoccupations de l'artiste : l'extrême sensibilité aux signes et aux matériaux urbains, par exemple ; mais aussi l'assemblage de choses hétérogènes, et le sens du détail concret, l'intérêt pour le vernaculaire, qu'il soit américain ou étranger. Les photographies de Rauschenberg sont parfois présentées telles quelles, parfois agencées en grands ensembles, véritables « sculptures » ou totems photographiques, parfois encore retravaillées à l'aide de peinture ou de solvants. Présence simultanée du monde et du geste de l'artiste : la photographie est un témoin essentiel des grandes tensions qui traversent l'œuvre de Rauschenberg.

Les pièces montrées ici sont des polaroids de format 76x56 cm, et datent de 1987. Elles représentent une des nombreuses explorations de Rauschenberg aux franges de la vie américaine : objets ou lieux abandonnés, configurations étranges qui apparaissent et recomposent une nouvelle réalité.

ESPACE SAINT-URCISSE. Exposition réalisée grâce au concours de la galerie Baudoin Lebon, Paris.



« Kento » - 1987

Hiroshi SUGIMOTO

(né en 1948, vit à New York)

Hiroshi Sugimoto semble pratiquer la photographie un peu comme d'autres le zen, comme une voie vers la méditation et la sagesse. Ses photos sont entourées de rituels complexes (il est connu, par exemple, pour les tirer uniquement à certains moments privilégiés, aux équinoxes). Son œuvre procède par séries qui explorent une caractéristique particulière de l'espace et de la lumière. Dans les *Dioramas* (1975-1980), il a photographié, au musée zoologique de New York, des animaux naturalisés disposés devant des paysages peints. L'espace ainsi représenté est suspendu entre une illusion de réalité et la conscience de l'artifice. Il retrouve également un lien avec l'une des origines de la photographie, le diorama précisément (il s'agissait d'une toile peinte montrant des vues urbaines ou paysagères, que l'on faisait défiler en l'éclairant par-derrière, et dont Daguerre fut un des pionniers). Le lien avec la série des *Théâtres* est manifeste : il s'agit d'anciens théâtres convertis en cinémas, découverts en divers lieux des USA, et qu'il photographie avec pour seule source de lumière celle de l'écran vide. L'architecture du lieu est alors redéfinie à partir de cette lueur blanche. Sur le plan symbolique, il faut noter que cette lueur est celle d'un écran sans image, comme si l'image filmique, qui a déplacé (sinon remplacé) la photographie en bien des cas, était elle-même en voie d'être déplacée par une autre lumière blafarde, celle des écrans de télévision.

Les *Seascapes*, enfin, sont des vues d'océan réduites à l'essentiel : surface de l'eau, lumière, ligne d'horizon. Images énigmatiques et superbes, où le regard qu'aucune anecdote ne retient, est livré à lui-même, à l'acte même de voir, « pur de tout accident ».

COUR DES BOUTIQUES. Exposition réalisée avec le concours de la Fondation Cartier pour l'art contemporain.



Diorama - 1988

Krzystof WODICZKO

(né en 1943 en Pologne, vit à New York)

Krzystof Wodiczko projette sur des bâtiments ou monuments publics des images géantes, avec comme objet d'en faire ressortir une « vérité métaphorique », un aspect ou un sens cachés derrière leur « vérité littérale », leur usage habituel. C'est donc un art *politique*, un art d'intervention, qui fait apparaître les liens étroits qui existent entre l'architecture et les diverses formes de pouvoir. A la différence des historiens pour lesquels ces mêmes liens font de l'architecture un « lieu de mémoire » privilégié, K. Wodiczko s'attache surtout à ce qui est occulté ou oublié, pour tenter de réveiller l'amnésie et l'insensibilisation croissantes auxquelles tout nous incite dans le monde contemporain.

Ces projections-installations ne sont d'ailleurs qu'une partie du travail de l'artiste, qui peut prendre, par exemple, la forme de propositions pour la construction d'un véhicule tous usages destinés aux sans-abris des grandes métropoles occidentales. Car sa réflexion porte en réalité sur l'analyse et la mise en évidence du refoulé de la société urbaine occidentale, ses marges, ses marginalités, qu'elles soient humaines ou idéologiques. A cet égard, il perpétue une grande tradition novatrice de la sociologie européenne, puis américaine, celle de Georg Simmel, par exemple. Mais il le fait avec les outils de l'artiste, qui donnent à son propos un impact considérable, non sans se retourner contre certains usages anesthésiants de l'art aujourd'hui.

COUR DES BOUTIQUES. Projection continue d'une rétrospective de son œuvre en diapositives, réalisée avec le concours de l'artiste et de la galerie Gabrielle Maubrie, Paris.



Memorial Arch, Grand Army Plaza, Brooklyn, N.Y. - 1985

Marlo BROEKMANS

(née en 1953, vit à Amsterdam)

Marlo Broekmans pratique une photographie construite, en utilisant des superpositions d'images sur un même négatif, et en ayant recours à divers objets, tels que miroirs, fragments de sculptures, tissus, végétaux, etc., pour transformer son sujet principal, qui demeure le corps et le visage humains. Pendant longtemps, elle a surtout pratiqué l'autoportrait, avant d'avoir recours à des modèles. Ces sujets sont donc aussi vieux que la photographie elle-même. Mais ce qui est intéressant, c'est que Marlo Broekmans les expose pour créer des emblèmes de sa propre vie intérieure. Contrairement aux portraits traditionnels, il ne s'agit pas ici de saisir un regard (ce « reflet de l'âme », dans lequel toute une tradition spiritualiste occidentale a vu la quintessence de l'individu). Le visage, chez elle, est plutôt comme un masque sur lequel passent, comme des lueurs dans une caverne, des fragments de rêves ou de fantasmes. L'univers de Marlo Broekmans est secret, privé. Mais il invite au partage, car même les rêves les plus intimes appartiennent à tous, d'une certaine manière, comme s'ils puisaient dans un fond commun avant de se particulariser. Ces photographies sont donc tout à fait transparentes et immédiatement accessibles. En même temps, elles ont une part de mystère. Lisses et ordonnées en apparence, elles sont menacées par la fragmentation et la dispersion. On peut les voir comme des moments fragiles où prend forme ce qu'il y a de plus insaisissable en nous (le rêve, le désir) et hors de nous (le temps).

COUR DES BOUTIQUES. *Exposition réalisée avec le concours de l'artiste.*



Autoportrait en Icare - 1986

Maria BARTHÉLÉMY & René SULTRA

(nés en 1960 et 1955 à Toulouse)

Ces deux jeunes plasticiens ont engagé avec la pensée et la vision héritées de la Renaissance un dialogue qui ne manque pas d'ambition. Rien d'étonnant alors à ce qu'ils aient choisi la photographie comme support de leur travail, puisqu'elle en représente peut-être l'aboutissement (l'achèvement, dans les deux sens du terme). Car d'une certaine manière, la photographie semble imposer le règne du point de vue fixe et unique et la frontalité la plus stricte. Mais c'est évidemment pour faire la démonstration du contraire qu'ils s'en emparent : déconstruire l'idée courante de la photographie, lui restituer profondeur et matière, volume et couleur. Et aussi, l'arracher à une esthétique « picturale » figée, et l'ouvrir à la pensée (scientifique notamment) de notre temps. Ce faisant, ils retrouvent précisément quelque chose qui caractérisait certains esprits de la Renaissance, avant que le savoir et que les activités ne se fragmentent irrémédiablement.

Leur travail relève de l'installation – occupation et reconstruction d'un espace – dans le but de mettre en évidence de nouveaux champs de force, de nouvelles échappées du regard, au-delà du confinement imposé par le réel ou par l'espace d'exposition. Ici, dans un espace clos (le Cloître), lié justement au confinement et à l'introspection, ils installent contre les murs et au sol des paysages fragmentés et des monochromes photographiques qui offrent au regard et à la lumière de nouveaux parcours.

CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE.



Série égyptienne - 1991

Patrick OLIVIER

(né en 1953)

Patrick Olivier photographie en noir et blanc des gens qu'il rencontre, dans la rue ou chez eux. Ce sont des portraits dépouillés de toute anecdote et de toute intention sociologique déclarée. Pourtant, il semble privilégier des êtres un peu en marge du cours moyen des choses, des êtres proches de la disparition, soit parce qu'ils sont âgés, soit parce qu'ils sont liés à un mode de vie dont notre société s'éloigne : petits paysans d'autrefois, manouches, etc.

Il y a une forme de nostalgie, sans doute, dans ces photographies. Et surtout un respect et une affection véritables pour l'intégrité que l'on décèle chez ces personnes. Mais ce qui aurait pu devenir sentimentalisme est contenu par la très grande précision des portraits, et la capacité de la photographie en noir et blanc à nous restituer quelque chose de l'inscription même du temps sur les visages des hommes.

CELLIER (dans le cadre de l'exposition Découvertes et racines du Lot).



Portrait - 1991

REMERCIEMENTS

Le « **PRINTEMPS DE LA PHOTO-CAHORS 1992** » est placé sous le haut patronage du ministère de la Culture et de la Communication.

Il a pu être réalisé grâce au soutien de ses principaux mécènes que je remercie sincèrement :

Fondation Cartier pour l'art contemporain
Champagne Demoiselle (groupe Vranken)
Crédit Foncier de France

Ville de Cahors
Conseil Général du Lot
Conseil Régional Midi-Pyrénées

Maison du Vin de Cahors
Crédit Agricole du Lot
Foies Gras Besse
M.A.E.C.

Je remercie les photographes qui, dans le cadre du parcours nocturne du « **PRINTEMPS DE LA PHOTO** », ont accepté de se prêter au jeu des projections et de la mise en scène en nous confiant leurs œuvres :

Hans SILVESTER
Anders PETERSEN
François PUYPLAT

Ils contribuent pleinement à la qualité et à la réussite du « **PRINTEMPS DE LA PHOTO** ».

Je remercie aussi les entreprises lotoises et nationales pour leur aide ainsi que **Jean LELIEVRE**, metteur en scène et **Régis DURAND**, directeur artistique. **Christine Borgoltz** et **Françoise De Luget** attachées de presse, et les galeries qui nous ont prêté les œuvres des artistes exposés :

Galerie Fahey-Klein, Los Angeles
Galerie Didier Imbert Fine Art, Paris
Galerie Claire Burrus, Paris
Galerie Croussel-Robelin-BAMA, Paris
Galerie Durand-Dessert, Paris
Galerie Baudoin-Lebon, Paris
Galerie Gabrielle Maubrie, Paris
et la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy en Josas.

Je souligne l'extrême gentillesse de tous ceux qui mettent à la disposition du Printemps de la Photo des lieux privés et prestigieux pour les expositions : **Mme Chabrier**, **M. Pebeyre**, **M. Cohen**, **M. Hubert Jardin**, **M. Delprat**, **M. Belmon** ainsi que l'Abbé **Lachiaize-Rey**.

Je tiens également à remercier les services techniques de la Mairie de Cahors pour leur participation active et efficace, ainsi que **Mme Tertre**.

Je rends hommage à la presse écrite et aux radios locales qui se font l'écho du Printemps de la Photo tout au long de l'année ainsi qu'à **M. Yves Mourousi**, directeur de Radio Monte Carlo, pour son aide exceptionnelle.

Ma gratitude va enfin à tous les bénévoles lotois et aux élèves de l'I.C.P.A. qui participent avec enthousiasme au Printemps de la Photo et en particulier à **Mme Francine Vayssières** et **M. Patric Manau** sans oublier **M. Nespoulous**, **M. Delpoux**, **Mme Sergine Mouly**, et **M. Erik Feller** pour ses compositions musicales.

Je dédie ce catalogue à **M. Jacques Bourrely**.

Marie-Thérèse PERRIN
Présidente du Printemps de la Photo

© FRAGMENTS ÉDITIONS
5, rue de Charonne
75011 Paris
Tél. (1) 47 00 76 48

© Photographies « LE PRINTEMPS DE LA PHOTO »
125, rue Fondue-Haute
46000 Cahors
Tél. 65 22 07 32

imb IMPRIMEUR - 70000 Vesoul – Achevé d'imprimer en Mai 1992 – Dépôt légal n° 3935
ISBN 2-908066-27-0



CAHORS 1992