

PRINTEMPS DE LA PHOTO



FRAGMENTS

En couverture :
John Baldessari, Figures at Beach,
Figures on Mountain Peak, 1990
Mixed Media

CATALOGUE DES EXPOSITIONS

Textes de Régis DURAND

FRAGMENTS

L'expérience de l'édition 1992 du Printemps de la photo nous incite à confirmer les orientations que nous avons souhaité alors lui donner : une manifestation de dimensions raisonnables, de grande qualité quant au choix des artistes et des œuvres, internationale bien sûr, et prenant comme domaine principal une photographie qui se situe dans le champ de la création contemporaine, à l'exclusion de tous autres usages particuliers (documentaire, journalistique, publicitaire, etc.).

L'écho rencontré par le Printemps 1992 conforte aussi, au passage, l'idée que nous défendons depuis longtemps, selon laquelle la création contemporaine n'est, en elle-même, aucunement difficile ni « élitiste », bien au contraire. Si difficultés et malentendus il y a parfois, cela tient le plus souvent à la manière dont les œuvres sont montrées ou présentées, plus qu'aux œuvres elles-mêmes. Cela est particulièrement vrai de la photographie contemporaine qui a su, grâce à la nature analogique du médium, conserver un lien plus ou moins grand avec l'apparence des choses, et qui ne se prive pas de jouer sur la force de présence et la séduction visuelle de ce matériau exceptionnel.

Certes, il est d'autres usages contemporains de la photographie dans lesquels cette force d'évidence s'éloigne, et qui peuvent de ce fait déconcerter en invitant à une lecture non référentielle de l'œuvre. Mais nul n'est besoin d'être spécialiste pour apprécier, comme ce fut le cas l'an passé pour des dizaines de milliers de spectateurs, la splendeur énigmatique des effigies de Thomas Ruff, ou la fascination ambiguë des scènes de John Hilliard. Jamais ce que disait Antoine Vitez à propos du théâtre ne m'a paru plus à propos : « un art élitaire pour tous ». « Elitaire » désignant une exigence de qualité et de rigueur, une volonté de proposer une expérience forte et riche de sens, et non le privilège de quelques-uns.

C'est donc dans le même sens que le Printemps 1993, tout naturellement, s'engage, avec toutefois, des modifications sen-

sibles. Les lieux d'exposition, d'abord. Une des originalités du Printemps de Cahors réside dans son nomadisme dans la ville. Heureusement, certains lieux forts, qui offrent de remarquables espaces d'exposition, demeurent d'une année sur l'autre : le Moulin Saint-James, la Chantrierie, le Grenier du Chapitre. D'autres, que nous avons aimés l'an passé, ont disparu, retrouvant leur vocation première de locaux commerciaux. Pour les remplacer, nous en avons visité beaucoup d'autres, que des Cadurciens ont spontanément et généreusement mis à notre disposition. Parce que nous tenons à l'idée d'un parcours clair et concentré, nous avons finalement opté pour deux pôles d'expositions principaux. Celui de vieille ville, avec les espaces cités plus haut (auxquels s'ajoutent le Cellier des Élus et la remise de la cour du Grenier du Chapitre). Et celui que forment le Musée Henri-Martin et le Palais de Justice. Au Musée, ce sont les quelques salles qui ont fait l'objet d'une rénovation, en espérant que cette rénovation va maintenant se poursuivre, afin que Cahors se dote ainsi d'un espace d'exposition de qualité dont la ville a le plus grand besoin. C'est aussi la très remarquable chapelle du même Musée, tirée pour quelques semaines de son sommeil poussiéreux. Quant au Palais de Justice, c'est la salle des pas perdus qui connaîtra là un usage quelque peu inhabituel : le plaisir de la contemplation prendra provisoirement la place de l'argumentation et du souci.

Au total, donc, 14 expositions, soit un programme nettement plus substantiel que l'an passé, sans qu'il déborde des limites que nous nous sommes fixées. Si on voulait à toute force distinguer des catégories, on pourrait dire qu'y apparaissent trois types de travaux : des œuvres plus purement photographiques, qui interrogent les possibilités et les limites de la représentation photographique du monde ; des œuvres qui dialoguent avec la peinture et la sculpture, mais aussi avec le cinéma ; et enfin, des travaux qui relèvent plutôt de l'art de l'installation. Parmi les premières, on compterait William Klein, Gabriele Basilico, Alain Turpault, mais aussi, d'une certaine manière, Eric Poite-

vin et Roland Fischer, ainsi, bien entendu, que la plupart des photographes représentés dans la collection de Bernard Lamarche-Vadel. Parmi les secondes, il y aurait Pascal Kern, Pierre Mercier, Rémy Fenzy, John Baldessari, Joel Peter Witkin. Quant à Lewis Baltz et Bertrand Gadenne, ils relèveraient plutôt de l'installation. Bien sûr, ces distinctions sont assez artificielles, elles ne rendent pas compte de la spécificité du travail de chacun. Les pages qui suivent s'efforcent, en quelques mots, de situer plus précisément chacun des travaux exposés.

Avec un programme renforcé, des expositions prolongées plus longtemps, des lieux nouveaux, des rencontres avec le public, le Printemps de Cahors a maintenant trouvé sa place parmi les grands rendez-vous photographiques de l'année. Ce qui suit donnera un aperçu de ce qui reste tout de même l'essentiel : le plaisir de la découverte ou de la redécouverte d'œuvres contemporaines qui parlent à nos sens et à notre esprit.

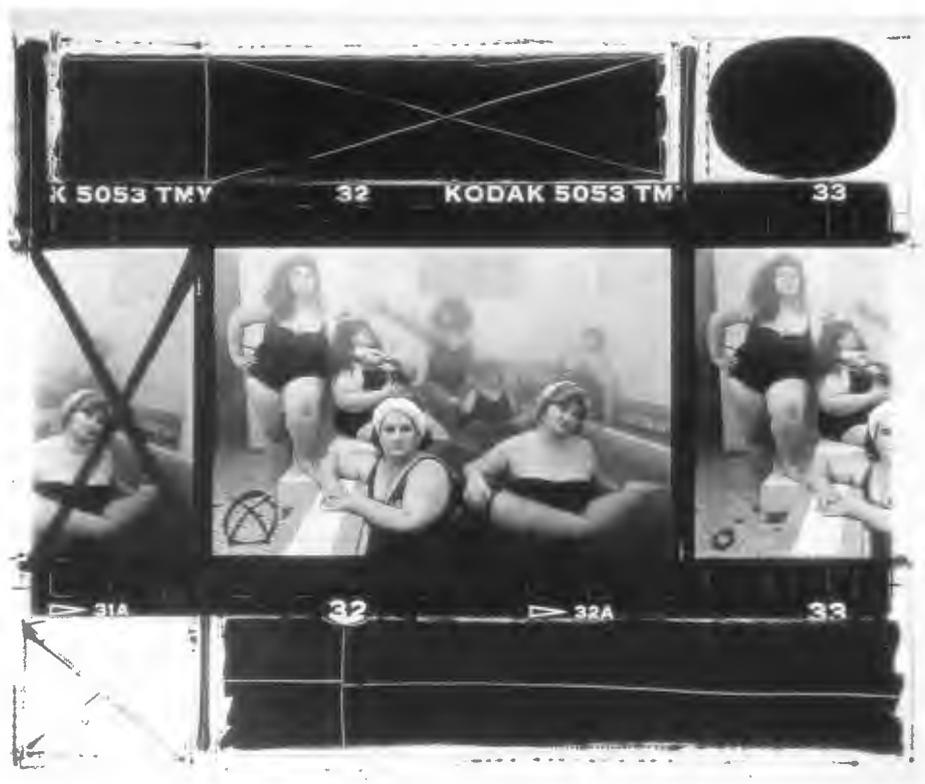
Régis Durand

William KLEIN (1928)

William Klein a commencé par la peinture (dans l'atelier de Fernand Léger), puis est devenu photographe et cinéaste. C'est dire que ce qui l'intéresse avant tout, ce n'est pas une technique particulière, mais la manière dont plusieurs peuvent s'interpénétrer et s'analyser les uns les autres. Entre 1965 et 1980, W. Klein cesse pratiquement de photographier. Mais les œuvres des années 50 constituent un moment décisif de l'histoire de la photographie contemporaine, tandis que celles d'après 1980 représentent un nouveau départ – la photographie, après, ou avec le cinéma si l'on veut, puisqu'il pratique maintenant les 2 activités ensemble. Avec W. Klein, en tous cas, éclatent les tensions violentes entre l'énergie de la vie, et l'abstraction du plan et de la composition de la photographie. Et ce sont bien ces « convenances » photographiques qu'il ne cesse d'agresser et de contourner, introduisant du flou, du bougé, de l'irrégulier, du continu, jusque dans l'univers policé de la photographie de mode.

Tout se passe comme s'il s'agissait de faire de l'appareil non pas un instrument au service d'un projet artistique, mais l'agent même de la création, avec ce que cela suppose d'aléatoire. En 1989, W. Klein met en chantier la série de films, *Contacts*, qui se proposent de montrer comment les photographes choisissent telle photographie plutôt que telle autre sur leurs planches-contacts. Ce qui était évidemment aussi une manière de faire leur portrait à travers leurs commentaires et leurs décisions. C'est alors qu'il a l'idée de transposer cette expérience à des tirages d'exposition de ses propres photographies : exposer maintenant non pas une image seule, mais une image accompagnée d'une partie de celle qui précède et de celle qui suit, comme pour désacraliser l'image unique, l'image-fétiche parfaite, et relativiser l'idée du choix décisif. C'est donc un fragment de la planche, traitée ici comme un film, qui est isolé et agrandi. Et W. Klein trace alors à la peinture l'équivalent du trait de crayon gras par lequel le photographe indique son choix de l'image à tirer. Le geste de sélection est donc ironiquement renversé, vidé de son côté un peu mystérieux, pour devenir pur geste pictural.

MOULIN SAINT-JAMES. 25 tirages de grand format et de format moyen. Simultanément, une sélection des films de William Klein sera montrée au cinéma ABC à Cahors. Une exposition à caractère rétrospectif sera présentée à la Maison Jacob à Castelnau-Montratier.



William Klein, Club Allégro Fortissimo, Paris 1990

Pascal KERN (1952)

Pascal Kern a d'abord fait des installations, à partir d'objets trouvés et répertoriés par classes, qu'il rehaussait à la craie de couleur avant de les photographier avec une vieille chambre (*Fictions colorées*). Le principe d'une « sculpture » restituée sous la forme d'une photographie à l'échelle 1/1 est resté à la base de son travail, mais la nature des matériaux utilisés ainsi que sa réflexion sur le volume et l'espace ont considérablement évolué. Dans la série *Icônes*, P. Kern mettait l'accent sur l'idée d'apparition et de disparition. Dans la série *Sculptures* (qui se poursuit à ce jour), les objets eux-mêmes (des formes et des moules en bois utilisés dans des anciennes fonderies) renvoient aux différentes étapes dans la fabrication d'une pièce industrielle, avec en particulier toutes les inversions (positif/négatif) et les passages par des matériaux différents. Les cadres métalliques ou en bois dont il entoure ses tirages renforcent encore l'élément « sculptural », tout en soulignant le paradoxe de la représentation d'un volume par l'image plane. L'abstraction du processus va ici de pair avec la force de présence la plus grande.



Dans les travaux récents (les séries *Nature* et *Culture*, ainsi que les derniers travaux de la série *Sculptures*), Pascal Kern poursuit l'analyse de ces paradoxes. Il réalise maintenant lui-même des tirages en plâtre à partir des formes, ou bien des moulages ou des empreintes de légumes ou de fruits, dont les formes en creux, imprégnées de pigments, semblent avoir littéralement « bu » le volume. Ou bien encore, il a recours à des objets moulés industriellement (baignoires d'enfant, seaux, éléments de carrosserie de voiture, etc.) qui deviennent à leur tour des moules possibles. Et toujours, dans cette analyse subtile des représentations de la surface et du volume, un paradoxe supplémentaire est apporté par la splendeur des couleurs de l'image, et par l'évidence apparente du constat photographique, accentuant encore les tensions entre volume et plan, plein et vide, peinture et sculpture.

MOULIN SAINT-JAMES. 9 œuvres (diptyques, triptyques et polyptyques), de 1989 à 1992.



La photographie française contemporaine ou l'expérience des limites : aspects de la collection de Bernard LAMARCHE-VADEL

Écrivain et critique d'art, fondateur de la revue *Artistes*, Bernard Lamarche-Vadel est aussi collectionneur d'art contemporain. Les motivations d'un collectionneur sont toujours complexes, mais en ce qui concerne la partie photographique de sa collection, il semble que ce soit le travail effectué avec les artistes autour d'un livre ou d'un catalogue d'exposition qui ait amené B. Lamarche-Vadel à vouloir s'entourer de leurs œuvres.

L'aperçu nécessairement restreint que nous donnons de cette collection, qui est une des plus importantes collections privées de France, fait néanmoins ressortir un engagement pour des aspects de la création contemporaine qui ne sont pas toujours ceux que nous proposent les institutions officielles... B. Lamarche-Vadel défend une photographie exigeante, souvent radicale, qui exclut les métissages opportunistes et les clins d'œil en direction de la (mauvaise) peinture.

C'est cette radicalité que nous avons prise comme fil conducteur, ce passage à la limite qui est la marque de la véritable démarche artistique, quelle que soit la forme qu'il prenne, dans un médium qui se contente trop souvent des facilités du constat ou de l'enregistrement.

Une collection reflète aussi un parcours personnel. Certains photographes ont beaucoup compté dans la réflexion et l'action que Bernard Lamarche-Vadel mène depuis une quinzaine d'années, et sa collection en porte la marque. Car une collection est, d'une certaine manière, une œuvre. En tous cas, c'est une construction vivante, qui se transforme au fil des échanges avec les artistes, des expositions que le collectionneur organise ou visite, des textes qu'il écrit, etc.

Nous avons opté, en accord avec lui, pour un choix d'artistes français (ou travaillant depuis longtemps en France). Car si B. Lamarche-Vadel s'intéresse à de nombreux artistes étrangers,



Jean-Philippe Reverdot, sans titre - 1992

c'est néanmoins ce qu'il appelle l'atelier photographique français qui semble surtout le passionner. Cet atelier est effectivement un des plus riches du monde, et il existe en outre dans une continuité historique ininterrompue depuis l'invention de la photographie. Les artistes présentés ici ont en commun de s'y inscrire, chacun à sa manière, mais sans autres alibis que ceux de la fidélité à leurs propres principes et à leurs propres exigences de rigueur. De nombreux autres photographes présents dans la collection auraient trouvé leur place dans cette présentation. Nous avons dû y renoncer faute de place. Certains avaient déjà été exposés par nous l'an passé (Bernard Plossu), d'autres n'étaient pas représentés dans la collection d'une manière qui eût permis de rendre compte de leur travail actuel d'une manière satisfaisante. D'autres enfin feront l'objet d'une exposition personnelle dans une prochaine édition du Printemps.

CHANTRERIE. Philippe Bazin, Florence Chevallier, Patrick Feigenbaum, Frédéric Gallier, Yves Guillot, Jean-Luc Mylaine, Jean-Philippe Reverdot, Bettina Rheims, Magdi Sénadji, Keichi Tahara, Jean-Loup Trassard.



Florence Chevallier, Le bonheur (détail), 1993

Gabriele BASILICO (1944)

Gabriele Basilico a une formation d'architecte, et il s'est fait connaître d'abord par des photographies d'architecture, de paysages urbains, et d'archéologie industrielle. C'est la campagne menée en 1984-1985 dans le cadre d'une commande de la Mission Photographique de la DATAR, qui a été pour lui un tournant décisif, et l'occasion de développer une pratique nouvelle ainsi qu'une réflexion sur le paysage. Jusqu'alors, Basilico sélectionnait quelques fragments de la réalité, selon une technique proche du reportage, pour constituer un langage personnel qu'il résume ainsi : « Des choix thématiques très précis donc, typologiquement assimilables, et une prédilection pour des fragments spécifiques, extraits de leur contexte, comme pour recharger syntaxiquement leur aspect symbolique : une attention pour le fragment en tant qu'échantillon du « tout »... ».

Avec le travail sur le littoral du Nord de la France, son approche se modifie progressivement. L'usage de la lourde chambre 10 x 12 impose un ralentissement des opérations et la découverte de nouveaux horizons. Cette « lenteur du regard » le conduit à privilégier les grandes visions d'ensemble, « le jeu dialectique des différents plans et l'harmonie qui unit les différentes parties ». Le photographe lui-même disparaît alors complètement derrière ce qu'il appelle une contemplation du paysage, ce qui signifie pour lui « vision directe et consciente, pure, sans acrobatie d'interprétation ». Cette simplicité apparente est évidemment le résultat d'une discipline et d'une attention extrêmes. Et ce qui en ressort est étonnant. Des lieux en apparence « quelconques » deviennent alors des « paysages extrêmes », tant la saisie que Basilico en donne nous paraît exacte et limpide, familière et étrange à la fois.

GRENIER DU CHAPITRE. 25 photographies sélectionnées spécialement par Gabriele Basilico dans son travail des dernières années.



Gabriele Basilico, Ault, 1985

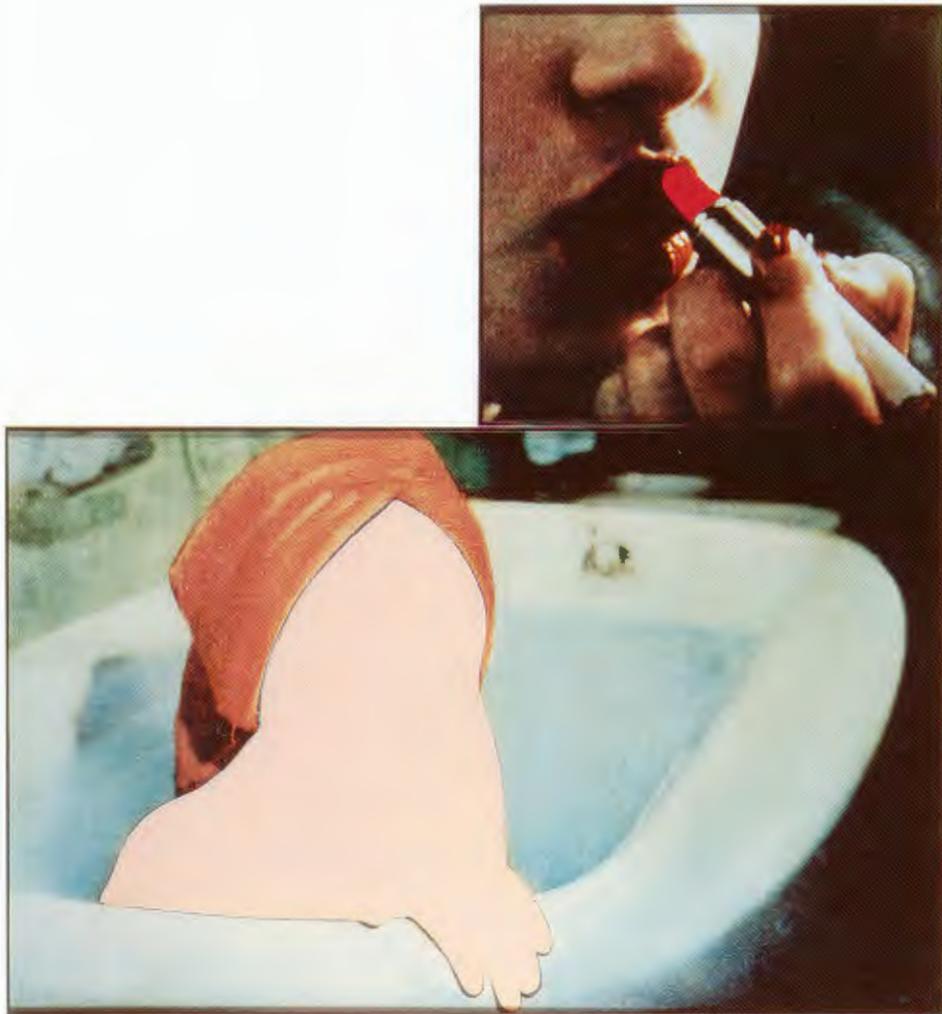
John BALDESSARI (1931)

John Baldessari a profondément influencé deux générations d'artistes qui fondent leur travail sur l'appropriation et le détournement d'images publiques (Barbara Kruger, Jenny Holzer, David Salle, Matt Mullican, parmi beaucoup d'autres). Ce qui frappe chez lui, c'est l'inventivité constante d'une pratique qui puise dans des images de films anciens, de presse ou de publicité, un matériau qu'il découpe, assemble et transforme de diverses manières. Les montages qui en résultent doivent beaucoup au cinéma, et s'ils ont souvent un caractère humoristique marqué, ils n'en font pas moins éclater la violence inhérente à nos sociétés et à notre culture. Violence des désordres de toutes sortes, mais aussi de l'ordre qui tente de les contenir, violence des équilibres ainsi fragilement maintenus. A cela, Baldessari oppose la recherche d'« équilibres » différents, des équilibres construits à partir de rapprochements et de croisements inattendus, tant sur le plan formel que sur le plan symbolique.

Il y a en effet dans ses tableaux des collisions fortes entre mouvement et immobilité, entre domaine public et domaine privé. Ou encore entre le contenu apparent d'une scène ou d'une image (de cinéma, par exemple), et le contenu latent qu'un changement de contexte fait apparaître. L'image photographique, ainsi traitée, devient un instrument d'analyse pour les autres images, et les opérations de montage sur lesquelles reposent les tableaux de Baldessari écrivent de nouvelles narrations, de nouvelles « allégories » critiques. Au passage, ce sont nos mythologies familières, notre foi dans les représentations et les symboles, notre confiance dans la stabilité des identités, qui sont sérieusement ébranlées.

Il n'y a toutefois chez lui ni nostalgie ni moralisme, mais un humour et un plaisir manifestes. Ce caractère ludique ne saurait pourtant faire oublier que ces images sont très méticuleusement élaborées (elles font l'objet de maquettes préalables). Et Baldessari a pu très justement établir un parallèle entre cette démarche et la recherche rigoureuse du mot juste chez l'écrivain : ... trouver le mot précis et unique, les images justes. Et quand ces particules entrent en collision, des significations puissantes peuvent s'en dégager ».

GRENIER DU CHAPITRE. 10 compositions de 1990-1991. Exposition réalisée grâce à l'obligeance de la Galerie Crousel-Robelin/BAMA à Paris.



John Baldessari, Transform (Lipstick), mixed media, 1990

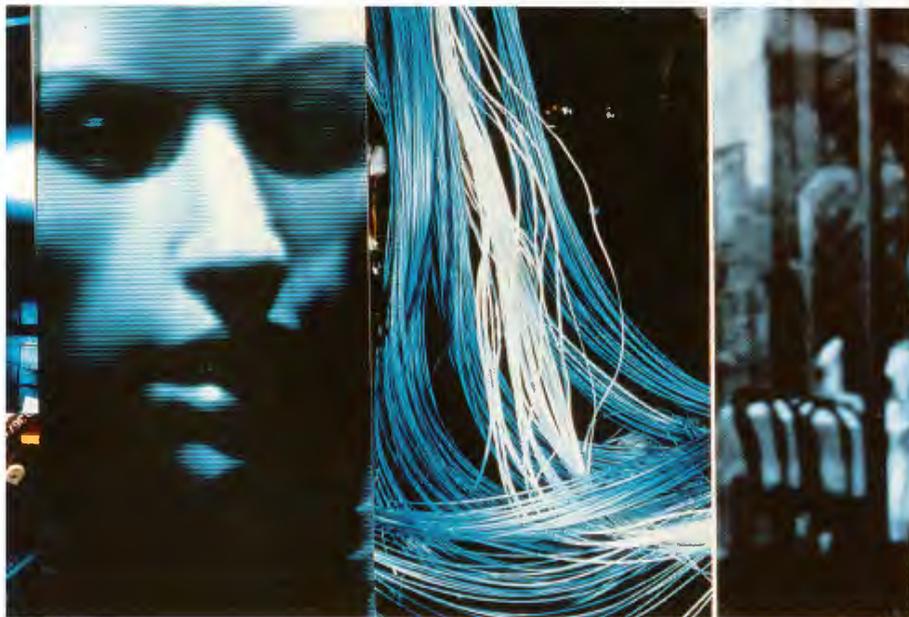
Lewis BALTZ (1945)

Lewis Baltz est un des grands artistes américains de sa génération, et la rétrospective de son œuvre que vient de présenter le Musée d'Art Moderne de Paris (mars-mai 1993) en a témoigné avec force. Lewis Baltz est photographe, certes, mais il serait peut-être plus juste de dire qu'il se sert de la photographie pour explorer un certain nombre d'hypothèses et d'idées sur le monde contemporain. Les notions d'entropie et de transformations énergétiques, par exemple, sont au cœur de ses travaux de la fin des années 70 et du début des années 80 sur les espaces indéterminés aux franges des grandes métropoles (Candlestick Park, San Quentin Point).

Progressivement, l'intérêt de Lewis Baltz se déplace vers des phénomènes ou des processus, et il va dès lors tenter de donner une image à ce qui semble défier toute représentation visuelle. « En 1988 », écrit L. Baltz, « j'ai été soudain fasciné par les deux phénomènes de la haute technologie et du nomadisme. Ils semblaient être liés entre eux, ainsi qu'à la disparition du monde. Les nouvelles technologies représentaient la subversion finale de l'idée d'information visuelle : tout devenait visible, et de moins en moins de choses étaient intelligibles ».

La Ronde de Nuit est une parfaite illustration de cet intérêt pour les deux phénomènes évoqués, puisque L. Baltz y fait alterner des images de composants ou de sites de haute technologie, et des vues d'espaces urbains mal définis (ces « non-lieux » dont parle Marc Augé) ainsi que des gens qu'on peut y rencontrer. L'ensemble de 12 panneaux de 2 mètres de haut, pour une longueur totale de 12 mètres, fait alterner des images dont la résolution est différente, de sorte que le spectateur n'est jamais tout à fait à la bonne distance, et doit inconfortablement rechercher sa place devant ces images. Cette œuvre met en scène, avec une sobriété et une force remarquables, les tensions entre espace public et espace privé, entre visibilité et invisibilité, entre l'apparente ouverture de la ville et la surveillance généralisée qui caractérise en fait notre société. Une bande sonore accompagne l'installation, dans laquelle une voix de femme égrène une liste de mots qui sont comme les composants de ce que les images saisissent dans sa totalité muette.

CHAPELLE DU MUSÉE HENRI-MARTIN. *La Ronde de Nuit* est une commande du Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais (Mission TransManche), et est présentée grâce à l'obligeance de cette institution. Checklist d'Olivier Boissière, lue par Anneliese Varaldiev.

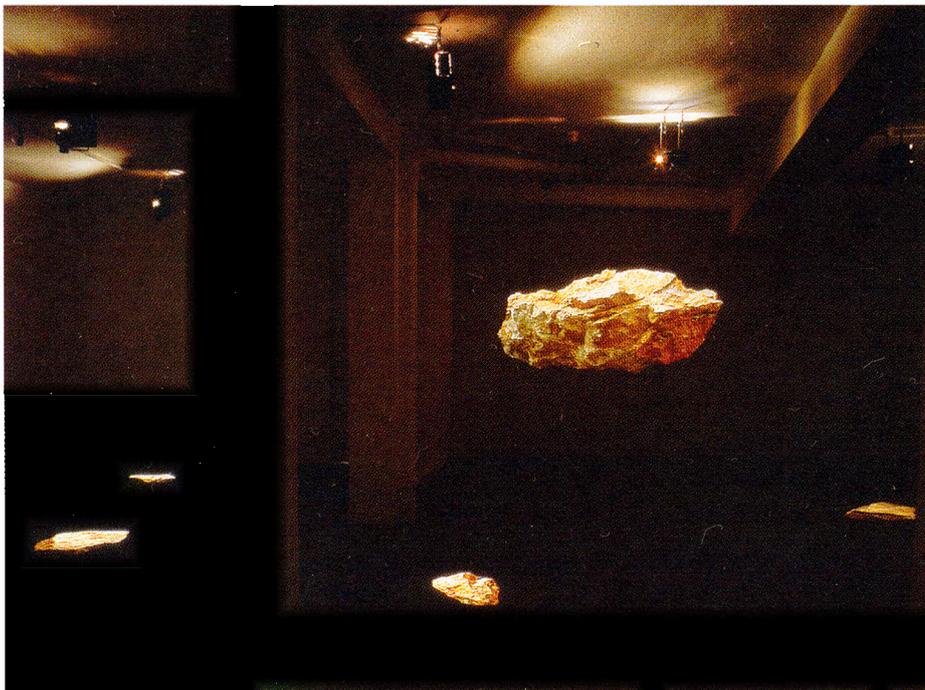


*Lewis Baltz, La Ronde de Nuit (détail) - 1991
(Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais)*

Bertrand GADENNE (1951)

Les installations que réalise Bertrand Gadenne depuis une dizaine d'années paraissent d'une très grande simplicité : une image projetée sur les murs ou au sol, ou parfois encore dans l'espace où elle semble flotter. Ce travail constitue pourtant une proposition radicale et passionnante. Car loin d'être convoqués à un simple spectacle, nous sommes au contraire invités à entrer dans une relation de découverte et d'expectative. Parfois, ce sera le corps ou la main du spectateur qui feront littéralement apparaître l'image en coupant le faisceau lumineux à la bonne distance. Parfois, l'image est bien déjà là, mais elle nous invite, par sa nature paradoxale, à méditer sur la matière, sa gravité ou sa légèreté, son apparition ou sa disparition, le rapport entre ombre et lumière, entre l'objet et sa représentation. Au cours des dernières années, il y a eu la série des feuillages, des allumettes, des papillons, des pierres. C'est cette dernière que reprend ici Bertrand Gadenne. Mais il ne s'agit pas, on l'aura compris, de décrire quelque chose. C'est le dispositif tout entier qui intéresse Gadenne, l'image, certes, mais aussi sa place dans un lieu donné, son rapport à la source lumineuse (qui peut se déplacer lentement, osciller d'avant en arrière, etc.). Dans ce dispositif de l'installation, le spectateur est une présence active. A l'opposé d'un usage médiatique des images, celles-ci nous invitent à la méditation, à une expérience silencieuse du temps.

REMISE. COUR DU GRENIER DU CHAPITRE.



Bertrand Gadenne, « Les pierres », Espace Faux Mouvement
Metz, 1992 (crédit photographique : Hervé Paitier, Metz)

Rémy FENZY (1965)

« Mon travail consiste à trouver une peinture existante, un portrait de préférence, réalisé par un artiste connu, et de l'associer à un visage de mon entourage ou de rencontre, le plus ressemblant possible. Ensuite, je fais une reproduction en noir et blanc de la peinture, je fais le portrait de la personne qui lui ressemble, et je superpose les deux négatifs »* Rémy Fenzy situe l'origine de ce travail dans un passage d'*Un amour de Swann* dans lequel Swann est frappé par la ressemblance d'Odette avec un personnage d'une fresque de la Chapelle Sixtine. Mais R. Fenzy est conscient aussi de l'importance de sa rencontre avec l'œuvre d'Arnulf Rainer, notamment ses portraits ou ses photographies de masques mortuaires recouverts de peinture. Dans tous les cas, la question qui l'occupe est celle de l'entrecroisement et de la fusion entre l'art et le corps réel. Les œuvres qu'il produit sont des pièces uniques en noir et blanc, de petit format (10 cm x 10 cm) de sorte que le spectateur est obligé de s'approcher d'elles pour les décrypter, et que son attention est maintenue sur ces « petites icônes », avec toutes les questions qu'elles adressent à la représentation de l'identité individuelle, et aux fantasmes qui l'entourent.

MUSÉE HENRI-MARTIN.

*In François Bazzoli, *Vertige de la connaissance*, cat. Musée de Toulon, Images en Manceuvres Éditions, 1992.



Rémy Fenzy, sans titre - 1988

Pierre MERCIER (1946)

Pierre Mercier explore lui aussi, depuis ses premiers travaux, les relations entre photographie et sculpture –, ou plus exactement, ce que l'expérience photographique peut nous apprendre et nous donner à voir de la sculpture, du rapport entre intérieur et extérieur, surface et volume, corps et espace. Les séries de grands tirages Cibachrome des années 1983-1987 (les « Légumes » et les « Viandes »), les constructions en pâte à modeler photographiées en noir et blanc, les consoles et tables en fer ciré ou graphité qui accompagnent des photographies de ciels et de lignes d'horizon – autant de travaux qui jalonnent ce questionnement. Autant d'œuvres qui témoignent d'une constante inquiétude spirituelle, tout en assumant lucidement la dimension esthétique de l'objet d'art, voire son caractère décoratif.

Les œuvres récentes que nous montrons (dont certaines ont été créées spécialement pour cette exposition) représentent une nouvelle direction dans le travail de Pierre Mercier. Les éléments photographiques sont maintenant de petites dimensions. Avec leurs cadres d'acier brut et leurs motifs qui se répètent d'une pièce à l'autre, ils sont comme des pièces d'un puzzle ou d'une mosaïque qui s'organisent de manière variable. Assemblés selon un dessin précis ou soudés ensemble, ils forment parfois de véritables sculptures posées au sol ou accrochées au mur. Disposés au mur, ils invitent le spectateur à entrer dans le dessin ouvert qu'ils esquissent. Les motifs récurrents sont une tête de mort, ainsi que des pétales de fleurs bleus et rouges. Mais certains cadres demeurent vides, alors que d'autres contiennent un miroir dans lequel notre image vient parfois se prendre à notre insu. Ces œuvres sont, avec toute la charge de séduction et d'angoisse que comporte cette notion, des *vanités*.

MUSÉE HENRI-MARTIN. Exposition réalisée avec le concours de la Galerie Laage-Salomon à Paris, et de la Galerie Sollertis à Toulouse.



*Pierre Mercier, sans titre, 1992
Fer, verre, Cibachrome - Kodak, court. Galerie Sollertis, Toulouse*

Joel Peter WITKIN (1939)

L'œuvre de Witkin fait son apparition en 1980 et s'impose immédiatement par son originalité absolue et sa puissance souvent dérangeante. Car ce que montre Witkin, c'est un univers personnel aux confins du cauchemar, un monde de souffrance muette qui est pourtant, selon ses propres termes, comme une prière adressée à Dieu. Car cette œuvre est profondément religieuse, et les corps monstrueux qui y figurent, la panoplie de toutes les infirmités et malformations humaines, les membres épars, les postures grotesques, tout cela doit être vu comme un hymne sombre mais fervent à la beauté de toutes les créatures créées par Dieu, jusque dans leur plus grande indignité.

Mais Witkin n'est pas Diane Arbus : son monde n'est pas celui de la rencontre frontale avec la bizarrerie ou la monstruosité, pour en donner une description où se mêlent amour et voyeurisme fasciné. C'est au contraire celui d'une relation à la fois plus étroite et plus distante, où se mêlent le réalisme le plus cru et la mise en scène, les corps vivants et les accessoires. Tous ses tableaux sont en effet soigneusement scénographiés, avec esquisses et maquettes préparatoires. Tout ici relève d'une très savante composition, que nourrissent d'innombrables références à l'histoire de la peinture : Bosch, Vélazquez, Goya, Géricault, Courbet, Picasso, et beaucoup d'autres. La photographie, très retravaillée (virages, rayages, rehauts, etc.) est la peinture de notre temps, la « peinture de la vie moderne », au service ici d'un imaginaire au catholicisme ténébreux.

MUSÉE HENRI-MARTIN. Exposition réalisée grâce au concours de la galerie Baudoin Lebon à Paris.



Joel Peter Witkin, Vanity, New Mexico, 1990

Roland FISCHER (1958)

Dans la série des moines et moniales (qu'on a pu voir au Musée d'Art Moderne en 1987), Roland Fischer ne cherchait pas à faire une typologie d'une classe particulière d'hommes et de femmes. Ce qui l'intéressait plutôt, c'était de saisir ce qui sur ces visages de religieux témoignait du passage (parfois difficile) de la vie mondaine et charnelle à la vie spirituelle à laquelle ils s'étaient voués. Et les portraits saisissaient bien cela, ce caractère d'instrument du corps au service de la vie intérieure.

Dans les *Portraits de Los Angeles*, il s'agit de visages (de femmes pour la plupart), cadrés uniformément à hauteur du buste. Tous les sujets sont photographiés dans des piscines, la surface de l'eau fournissant à la fois une découpe précise et un fond de couleur uniforme. Ce dispositif a pour effet de mettre en évidence le visage qui semble avancer légèrement hors du plan – de le mettre à nu également, avec quelque chose d'implacable dans ce dépouillement que la frontalité et le grand format accentuent encore.

Ce qui est ainsi révélé, ce n'est pas, là non plus, une typologie sociale, ni même des identités individuelles. Ces portraits sont anonymes, sans aucun signe de reconnaissance. Ils nous parlent plutôt de l'effort de chacun pour conserver ou conquérir une parcelle d'autonomie et de reconnaissance dans un monde qui est devenu, justement, celui de l'anonymat et de l'indifférence. Ces visages sont des masques, les masques que nous nous donnons pour affronter le monde, et à travers eux percent parfois l'inquiétude, et une invocation inquiète du regard d'autrui. Ce sont des nus, d'une certaine manière, car aucun artifice, aucune échappatoire, ne leur sont accordés. Ils sont saisis dans une solitude irrémédiable, sous le soleil californien, exactement.

MUSÉE HENRI-MARTIN. Exposition réalisée grâce à l'obligeance de la galerie Mosel und Tschchow à Munich, et de la Galerie Brachot à Paris.



Roland Fischer, sans titre, 1991

Éric POITEVIN (1961)

Éric Poitevin a souvent photographié des êtres ou des lieux en voie de disparition. Non par nostalgie ou par simple souci d'en garder une trace, mais parce qu'ils sont porteurs d'une charge de temps et d'expérience sur le point de se dissiper. Et c'est cette charge, et l'imminence de sa disparition, qui donne à ses portraits d'anciens combattants de la Guerre 14-18, de paysans d'Arbois, ou de dignitaires de la Curie romaine une telle concentration, et à ses paysages de sous-bois une telle aura de mystère et de présence. Chacune des séries qu'il réalise comprend peu d'œuvres (il ne s'agit évidemment pas chez lui d'une typologie ou d'un relevé de type sociologique). Les photographies sont parfois tirées en grand format, mais uniquement lorsque ce format paraît juste, et sans recherche du monumental. Elles sont présentées en ensembles soigneusement construits (diptyques ou triptyques, par exemple).

Éric Poitevin montre ici des travaux inédits, faits à partir de chevreuils tués par des chasseurs et qu'il photographie juste avant que la *rigor mortis* ne les fige définitivement en cadavres. La posture qu'ils ont ici garde quelque chose du naturel du vivant, et elle est celle que les cadavres ont pris lorsque le photographe les a déposés sur le sol, à l'exclusion de toute autre manipulation. Ce sont des œuvres sobres, précises, sans recherche du sensationnel ni du pittoresque – une tentative pour donner une présentation aussi exacte que possible d'une présence dans une circonstance paradoxale. A travers elles s'engage un véritable dialogue avec la peinture, sans qu'elle soit jamais ni imitée ni parodiée.

PALAIS DE JUSTICE.



Éric Poitevin, sans titre, 1993

Javier BALDÉON (1960)

L'œuvre de Javier Baldéon est une œuvre des limites – limite entre le visible et l'invisible, l'apparition des formes et leur disparition, limite aussi entre peinture et photographie.

Peintre, Javier Baldéon redécouvre l'origine même de la peinture (selon la légende rapportée par Pline) : fixer l'ombre d'un objet ou d'un être sur le point de disparaître. Ses tableaux se présentent en effet comme des surfaces sensibles, des surfaces-pièges dans lesquelles des résines, des pigments, des cires et autres substances capturent l'ombre d'un objet ou la lumière qui filtre à travers une fenêtre, une porte.

Le passage au support photographique était donc dans la logique de ce travail. Mais c'est une photographie elle aussi « primitive », qui retrouve ses intentions premières : fixer sur la surface sensible des traces de lumière. Cette photographie-là n'est pas faite pour nous renseigner sur le monde des apparences. Son propos n'est pas de décrire, mais de saisir quelque chose de l'apparition, à la limite du visible. Les formes qui sont ainsi saisies sont celles de l'environnement familier, les fenêtres ou les portes ou certains objets de l'atelier de l'artiste. Il s'en dégage pourtant une très forte impression d'étrangeté et de mystère, si on veut bien toutefois laisser le regard contempler la beauté et la variété des noirs et des textures, et la manière dont la lumière joue sur ces surfaces.

PALAIS DE JUSTICE. Cibachromes et résine sur toile. Exposition réalisée avec le concours de la galerie Fúcares, Madrid, et de la galerie Yvon Lambert, Paris.



Javier Baldéon, sans titre, 1990 (court. Galerie Fúcares, Madrid)

Alain TURPAULT (1954)

« Ces photographies, réalisées avec l'aide de quelques habitants des Arques, voulaient transcrire une idée simple : celle d'une mise en abîme de la présence à travers le rituel du repas. Comment un personnage résiste-t-il à sa « mise en image », comment s'éclipse-t-il pour réapparaître métaphoriquement ? Peu à peu se joue dans la dialectique présence/absence (passage) la recherche d'un sujet ou du sujet qui ne soit pas simple alibi.

Note sur la pose longue : La pose longue tente de repousser jusqu'au seuil de la transparence les limites du visible. Dans ce champ de l'aléatoire, les sillages lumineux se transmutent en énergie onirique.

Sans en faire une méthode absolue, il me semble qu'il y a là un territoire passionnant encore explorable – sachant que les frères Bragaglia et les Futuristes italiens préexistent, et qu'il s'agit moins pour moi d'une célébration de la vie moderne et de son dynamisme, que de la recherche d'une autre perception de la nature humaine qui passerait par la destruction de l'intégrité du corps » (Alain Turpault)

CELLIER DES ÉLUS. Exposition présentée dans le cadre de Racines et découvertes du Lot.



*Alain Turpault, Présence (détail) n° 17, 1993
(court. Éditions du Laguet)*

Jeff WALL (1946)

Jeff Wall a toujours porté une grande attention au contenu implicite de l'image, ainsi qu'à la façon dont celle-ci peut cristalliser des rapports sociaux, humains, économiques et esthétiques. Ses œuvres sont parfois liées à la lecture qu'il effectue des chefs-d'œuvre du passé, dont certaines de ses photographies reprennent des thèmes ou des compositions. La force incomparable de ses images est sans doute liée à la réconciliation qu'il propose entre histoire et théorie, mémoire et modernité.

L'utilisation systématique de caissons lumineux pour présenter son travail apporte une lumière étrange à la photographie qui parvient ainsi à la fragilité d'une projection, donnant l'impression d'une présence rêveuse, peu matérielle, comme si l'image venait d'ailleurs. Ni photo, ni peinture, ni cinéma, ni publicité mais ayant des associations fortes avec tout cela, cette technique a permis à l'artiste de parvenir à un effet singulièrement efficace.

En 1991, la Fondation Cartier pour l'art contemporain décida de confier à Jeff Wall une importante commande pour sa collection.

L'artiste proposa alors la réalisation d'une œuvre conçue d'après la célèbre estampe d'Hokusai, « Coup de vent à Ejiri », dont la réalisation ferait appel aux nouvelles technologies.

L'image serait réalisée selon une technique évoquant celle du cinéma : acteurs, décors, assistants, effets spéciaux et montage. Commencée en 1992, cette œuvre aura nécessité plus de deux cents prises de vues, chaque partie de l'image étant photographiée séparément : les papiers qui s'envolent, la lumière de l'eau, le ciel, chaque personnage... Une trentaine de clichés sélectionnés, puis synthétisés par ordinateur, donnent ensuite l'œuvre finale dont l'apparence se rapproche le plus possible de l'intention originelle de l'artiste.

« Coup de vent à Ejiri » d'Hokusai (1760-1849) est la première estampe de son plus célèbre recueil « 36 vues du mont Fuji », réalisé entre 1831 et 1833, dont la découverte et les tonalités influencèrent tant les artistes européens de la fin du XIX^e siècle. Hokusai s'est souvent intéressé à la peinture occidentale et, en particulier, hollandaise. En s'inspirant de cette œuvre, Jeff Wall renverse cette curiosité et, en transposant la scène de la banlieue de Vancouver, zone instable entre ville et campagne, il la fait correspondre à ce monde flottant, transitoire qu'Hokusai sut dépeindre en renouvelant la tradition de l'ukiyo-e (extrait d'un texte de présentation de Jean de Loisy, pour la Fondation Cartier).



*Reportage sur la réalisation de l'œuvre « Un brusque coup de vent »
d'après Hokusai de Jeff Wall , Vancouver - 1993
(photographie : Roy Arden)*

*MUSÉE HENRI-MARTIN. L'œuvre de Jeff Wall, présentée ici en avant-première,
est une commande de la Fondation Cartier pour l'art contemporain.*

REMERCIEMENTS

Le « **PRINTEMPS DE LA PHOTO-CAHORS 1993** » est placé sous le haut patronage du ministère de la Culture.

Il a pu être réalisé grâce au soutien de ses principaux mécènes auxquels je rends un hommage tout particulier :

Fondation Cartier pour l'art contemporain,
sous l'égide de la Fondation de France
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 :

Franco FONTANA, Georges FESSY, Alain WILLAUME

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

Je dis un grand merci à **Jean NOUVEL** qui s'est fait le complice de certaines de ces projections dont le thème, cette année, est l'architecture.

Je remercie aussi les entreprises lotoises et nationales pour leur aide précieuse en services ou en produits ainsi que **Jean Lelièvre**, metteur en scène, **Régis Durand**, commissaire des expositions, **Jean-Bernard Hebey** pour Images en continu, **Christine Borgoltz**, **Nicole Sonnevile**, **Françoise de Luget** et **Anouk Deque**, attachées de presse, **Corinne Bocquet** et **Patricia di Pasquale**, chargée permanente de dossier.

Nous devons la qualité des œuvres exposées aux galeries et aux particuliers qui ont accepté de nous les prêter :

Galerie Baudoin-Lebon, Paris
Galerie Crousel-Robelin-BAMA, Paris
Galerie Yvon Lambert, Paris
Galerie Isy Brachot, Paris
Galerie Mosel und Tschechow, Munich
Galerie Sollertis, Toulouse
Galerie Laage-Salomon, Paris
Galerie Zabriskie, Paris
Galerie Fúcares, Espagne
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas
M. Lamarche-Vadel.

Je leur témoigne ici ma reconnaissance ainsi qu'à **Jean-Luc Monterosso** pour la vidéo de **Pascal Kern** et à **David Fahey** et **Herb Ritts** pour leur soutien dans Images en continu.

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 : **M. Pebeyre**, **M. Cohen**, **M. Agnès**, **M. Gouzen**, **M. Nalbert**, **M. Reutenauer**, **M. Delprat** ainsi que l'Abbé **Lachiaize-Rey**.

Je tiens également à remercier les services techniques de la Mairie de Cahors qui, autour de **M. Mazet**, participent de façon active et efficace à la préparation des lieux d'exposition, ainsi que **Mme Tertre**.

Je sais gré à la presse écrite et aux radios locales qui se font l'écho du **PRINTEMPS DE LA PHOTO** tout au long de l'année et en particulier à **Radio Monte Carlo** pour sa participation exceptionnelle.

Ma gratitude va enfin aux 150 bénévoles lotois et aux élèves de l'I.C.P.A. qui s'impliquent avec enthousiasme dans le Printemps de la Photo et en particulier à **F. Vayssières**, **J. Tisserand**, **M. Roumegoux**, **M. Lecuru**, **S. Mouly**, **P. Manau**, **N. Nespoulous** et **F. Berhier** ainsi que **M. Delpoux** et **M. Vitrat**. Leur contribution spontanée et positive est pour moi le meilleur des encouragements.

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 Juin 1993 - Dépôt légal n° 4057

ISBN 2-908066-39-4 - ISSN : 1242-5796



CAHORS 1993