

Centre de photographie de Lectoure → 5 rue Sainte Claire 32700 Lectoure
Tél. → **33 (0)5 62 68 83 72** Fax → 33 (0)5 62 68 83 03
E-mail → **contact@centre-photo-lectoure.fr** Site → www.centre-photo-lectoure.fr

L'été photographique de Lectoure 2007. Dossier de presse.



L'été photographique



Sommaire:

→ Présentation	3
→ Introduction	4
→ Journées d'inauguration	5
→ Les expositions	
Lucie B. et Pascal Rueff	6
Eric Baudelaire	7
Antonella Bussanich	9
Florence Carbonne	10
Barbara Crane et Kenneth Josephson	11
Anne Deguelle	13
Fatoumata Diabaté et Camille Millerand	14
Didier Lefèvre	15
Aki Lumi	16
Yuki Onodera	18
Mirela Popa	20
Bernard Rousseau	21
Jérôme Sother	22
→ Rencontres, ateliers, visites commentées	23
→ Informations pratiques	24
→ Générique	25

Le Centre de photographie de Lectoure présente :
L'Été photographique de Lectoure 2007,

Lucie B. et Pascal Rueff,
 Eric Baudelaire,
 Antonella Bussanich,
 Florence Carbonne,
 Barbara Crane et Kenneth Josephson,
 Anne Deguelle,
 Fatoumata Diabaté et Camille Millerand,
 Didier Lefèvre,
 Aki Lumi,
 Yuki Onodera,
 Mirela Popa,
 Bernard Rousseau,
 Jérôme Sother.

expositions	→ du 21 juillet au 26 août 2007 Ouverture du lundi au samedi de 14 h à 19 h et le dimanche de 15 h à 19 h. Forfait pour l'ensemble des expositions : 7 euros, tarif réduit : 5 euros, moins de 18 ans : gratuit.
inauguration	→ samedi 21 juillet et dimanche 22 juillet, en présence des artistes
direction artistique	→ François Saint Pierre

Introduction:

Dans les oeuvres qu'ils exposent à Lectoure, la plupart des artistes traitent de l'état du monde par l'emploi de différents médiums (photo, vidéo, peinture, dessin, son). Leurs démarches sont documentaires (Didier Lefèvre, Lucie B. et Pascal Rueff, Fatoumata Diabaté et Camille Millerand) ou métaphoriques, de constat ou de fiction, associant chez certains (Barbara Crane, Mirela Popa, Fatoumata Diabaté, Didier Lefèvre, Jérôme Sother) approches documentaire et autobiographique. D'autres artistes (Eric Baudelaire, Aki Lumi, Bernard Rousseau), plutôt que de livrer une vision du monde, préfèrent mettre à jour les ressorts de sa représentation. Certaines œuvres (Antonella Bussanich, Florence Carbonne, Barbara Crane, Yuki Onodera, Kenneth Josephson, Aki Lumi) métamorphosent la vision elle-même par des dispositifs qui créent une autre dimension. Dans la diversité de leurs démarches, tous s'attaquent aux apparences, cherchent à "capter l'épaisseur des choses pour accéder à d'autres niveaux de réalité", comme l'écrit Evence Verdier à propos de Yuki Onodera. Lorsque certains (Bussanich, Josephson, Crane, Rousseau, Deguelle, Lumi, Onodera) font appel au miroir, explicitement ou non, c'est moins pour y lire un reflet que pour le traverser.

Les traits marquants de la programmation sont, entre autres :

- la première exposition en France représentative de l'ensemble de l'œuvre de Yuki Onodera,
- l'hommage à Didier Lefèvre, décédé cette année, personnage principal et coauteur de la bande dessinée *Le Photographe*, photjournaliste hors normes qui préférait travailler au rythme des gens plutôt qu'à celui des médias;
- les paysages "préparés" réalisés par Kenneth Josephson lors de résidences à Lectoure et Mulhouse dialogueront avec les photographies de Barbara Crane, issue comme Josephson, de l'Art Institute de Chicago, rarement exposée en France,
- la présentation du diptyque de Baudelaire, *Dreadful Details*, dans un autre contexte que celui du photojournalisme, pour en susciter une lecture sereine qui permette d'en appréhender toute la richesse.

Comme en 2006, des expositions, projections et installations seront accueillies par des lieux partenaires de l'Été photographique : le bar restaurant brocante Cigale é Fourmi, le salon-galerie Jeanine Biasiolo et la bibliothèque municipale, qui présentera la première exposition de Nicolas Julien, étudiant à l'école supérieure des beaux-arts de Toulouse.

Projections de films, performances, rencontre avec des artistes, sont au programme des journées d'inauguration, les 21 et 22 juillet. D'autres événements, actuellement en cours de programmation seront proposés au public pendant la durée du festival. Les actions d'éducation artistique et de médiation culturelle seront reconduites et développées, parfois renouvelées : ateliers de photographie numérique pour les jeunes, visites commentées des expositions, rencontres avec des artistes exposants et des professionnels des milieux de l'art et de la photo contemporaine.

Programme des journées d'inauguration:

Samedi 21 juillet

- 10 h:
ouverture des lieux

- 12 h 30:
inauguration officielle

- de 15 h à 20 h: **projections, performances, rencontres**
 - *Les photos d'Alix*, film de Jean Eustache au cinéma Le Sénéchal
 - Rencontre avec Kenneth Josephson et Barbara Crane au théâtre Le Sénéchal
 - performance d'Olivier Macarez dans la cour de l'école Bladé
 - performance de Mirela et Maria Popa à la Halle aux grains
 - projection du documentaire de Juliette Fournot, chef de la mission MSF en Afghanistan en 1986, en présence de Juliette Fournot au cinéma Le Sénéchal

- 21 h: **dîner** suivi d'une **soirée** en fanfare (programmation en cours) au jardin des Marronniers et à Cigale é Fourmi

Dimanche 22 juillet

- de 10 h à 12 h: **ouverture des lieux** d'exposition.

- de 11 h à 12 h 30: **rencontre avec les artistes** à l'école Jean-François Bladé.

Lucie B. et Pascal Rueff:

Radio-Tchernobyl

Lieux d'exposition : la Cerisaie

Radio-Tchernobyl a vingt et un ans. Créée par accident, la station émet sans discontinuer depuis la frontière Nord de l'Ukraine : une sorte de radio sauvage, comme certaines étoiles peuvent l'être pour nos astrophysiciens.

Lucie B., photographe, et Pascal Rueff, ingénieur du son, installent à Lectoure un dispositif de traduction et proposent 60 minutes d'exposition aux rumeurs de Tchernobyl. Cinquante portraits photographiques, une émission de radio dans un poste d'époque, la voix de la photographe, débordée par son séjour de trois semaines aux abords de la zone interdite. Le temps du parlant. Cette proposition est la version vive du Musée de Tchernobyl à Kiev : là-bas des portraits militaires, balafrés d'une stupeur très digne. Ici, des gens ordinaires dans leur tendresse des jours de fête, photographiés par une étrangère venue leur offrir de se regarder sourire.

On entre à *Radio-Tchernobyl* comme reporter, comme photographe, comme speaker, par un élan du cœur, sans contrat, sans curriculum vite, sans entretien préalable. Ça vous rentre dedans. Vous y êtes. Princes et Princesses de Volodarka. Une cinquantaine de portraits dans des vieux cadres dépareillés. Radiophonie de la photographe et autres avis, dans un lieu calme, à l'abri.

Lucie Balme est née en 1976 à la Tronche, en Isère. Elle vit à Toulouse.

Pascal Rueff est né en 1966 à Belfort. Il vit dans le Finistère, à Douarnenez et à Brest.

À suivre "on air" sur www.tchernobyl.fr

Eric Baudelaire:

Dreadful Details

Lieu d'exposition : Maison de Saint Louis

Que peut une image de guerre ? Proposition de réponse avec le diptyque photographique Dreadful Details composé par Eric Baudelaire. Cette composition, « grande machine » sur la forme moderne des conflits, revisite toutes les images de guerre qui nous hantent.

Éric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées qui se tournent actuellement, *Over There* en tête. L'œuvre qui en est ressortie apparaît à la fois comme une critique radicale et comme une apologie feuilletée des clichés qui hantent nos âmes, nos écrans et nos livres. Essayons de comprendre comment l'apologie peut ainsi se tisser dans la critique jusqu'à mettre en abîme et les images de guerre et leurs justifications traditionnelles.

C'est une vaste fresque, de 209 sur 375 cm, emplie de héros et de souffrances, de sang, de fumée, de contrastes saisissants (d'un côté les gravats, les éclats de pastèque, les jambes étales de l'avant-plan; d'un autre la tranquillité apparente des collines à l'arrière-plan). Son sens obvie : c'est une fresque symbolisant la forme moderne des guerres, à savoir ni les grandes batailles conventionnelles, ni la guérilla des maquis de partisans ou des *focos* guévaristes, mais la guérilla urbaine où se mêlent troupes conventionnelles, supplétifs locaux et civils. C'est donc apparemment une « grande machine » au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande œuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique (*La mort de Sardanapale*) ou bestiale mais triomphante (*l'Attila* de la coupole de l'Assemblée) d'un grand événement.

Celle-ci semble toutefois produite pour fonctionner à l'envers. L'image est d'abord fracturée en son centre : il n'y a qu'un seul photogramme mais il est présenté en diptyque, brisant ainsi d'avance toute promesse d'unité et de mouvement d'ensemble. Plus encore, ce mouvement apparaît vite à la fois figé et découpé en zones de visibilité et de sens presque hermétiques les unes aux autres. Très vite on s'aperçoit qu'il n'y a *en fait* pas d'action ni de mouvement d'ensemble spontané ; les personnages sont des acteurs qui prennent la pose, hiératique ou faussement naturelle. Et un peu moins vite, on comprend que chaque zone de visibilité ne vaut primordialement que pour elle-même et ne se compose avec les autres que par un double artifice : l'unité de carton-pâte des décors et la prise unique de la photographie. Enfin, cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais à y regarder de près, on n'observe précisément aucun détail "effroyable" ou "insupportable" : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts, quand ils ne sont pas dissimulés sous une couverture, ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on n'entend nul cri de désespoir, on ne voit aucune bestialité en acte. En vérité, il n'y a pas davantage d'effets de réel des détails que de la composition d'ensemble. Sa vérité est à mi-chemin, dans des motifs ou des saynètes juxtaposés. C'est une anti-fresque.

C'est quand l'on parvient à un tel regard que commence véritablement la mise en abîme. Celle des clichés sur la guerre et de leur justification. Il faut prendre au sérieux ici cette notion de cliché, c'est-à-dire d'images toutes faites, sans affect et digérées d'avance, présentes autant en nous (sous forme de souvenirs à la fois flous et envahissants) que hors de nous (sous forme d'illustrations éculées de magazines ou de publicité), et rendant donc essentiellement obsolète toute distinction entre intérieur et extérieur, esprit et monde, acteurs et spectateurs. C'est notamment là une notion

essentielle de l'esthétique moderniste deleuzienne : dans un monde submergé d'images, il n'y aura encore des images d'art dignes de ce nom que par une lutte sans pitié avec les clichés.

(...)

[Oui], la photo peut rivaliser avec la peinture, semble promettre la fresque d'Eric Baudelaire; ou au moins, elle peut tout particulièrement rivaliser avec la peinture sur la question de la guerre. Et ce, pour une raison précise : parce que sur ce terrain, il y a une indéniable précellence visuelle de la photographie – la peinture n'a jamais su peindre la guerre, mais seulement des batailles, des triomphes ou des défaites (sauf, pour parodier Deleuze, dans des miracles comme celui de Goya); seule la photographie a su la saisir pour ce qu'elle est : toujours hors-champ, toujours en préparatifs ou en bilans, toujours multiple et décomposée dans ses motifs (le soldat apeuré, le soldat cruel, le soldat hébété, le mort, le vaincu, le témoin hagard), toujours inscrite dans des images qui l'ont préparée, accompagnée, réalisée mais sans jamais la saisir complètement, sans jamais permettre d'en ériger une essence ou "un" art (aux deux sens du terme). Autrement dit, la photographie peut aussi bien, sinon mieux, que la peinture exprimer la vérité non de la guerre, parce qu'elle seule, à la fois par son réalisme technique et par son caractère résolument commun (tout le monde peut prendre des photos), exprime spontanément la transcendance radicale de son expérience : la guerre ne peut pas être ressentie par ceux qui ne l'ont pas vécue, et ne peut pas être nommée par ceux qui l'ont vécue.

– Pierre Zaoui, *La fresque aux icônes*, Vacarme n°37

Né en 1973 à Salt Lake City (USA), Eric Baudelaire vit à Paris.
Il est représenté par la galerie Juana de Aizpuru (Madrid).

Ce uvre prêtée par le Fonds national d'art contemporain

<http://baudelaire.net/>

Antonella Bussanich:

Cieli

Lieu d'exposition : Centre de photographie de Lecture

Cieli est une petite série de paysages-vidéo. Des paysages où le regard glisse de l'image fixe à celle en mouvement, de la réalité à sa représentation, de la petite à la grande échelle. Dans ces trois séries, l'artiste réinvente le paysage en jouant sur des trucages minimalistes assez gros pour être devinés, mais irrésistiblement poétiques.

« Antonella Bussanich s'inscrit en total décalage d'un usage exalté des nouvelles technologies. Très loin des vertiges suscités par les possibilités infinies de montage, l'artiste garde le continuum des séquences et retouche ses images au minimum. "J'utilise avec parcimonie tous ces moyens. La caméra me permet de capter mon rythme propre, ma pulsation interne, mon sens de l'espace,... L'ordinateur me permet de mémoriser et d'analyser ces expériences", explique t-elle. Filmant très peu, elle se prépare, sent, puis saisit des instants sur le vif. L'improvisation comme outil de composition s'inscrit au cœur de son rapport à la vidéo. »

→ Laetitia Sellam, "Les vidéos intuitives. Frictions entre matières brutes et numériques", *Mouvement*, 2003

Quelques mots de plus...

Les mots, qu'ils soient écrits ou simplement énoncés, apparaissent de façon récurrente dans le travail d'Antonella Bussanich. Je voudrais à mon tour m'essayer à cet exercice et énoncer les quelques mots qui me semblent construire une partie de l'histoire du travail artistique d'Antonella Bussanich.

Le verbe

Le verbe c'est avant tout l'action. Antonella Bussanich filme et contemple certes, mais elle agit également. Dans *Le monde actuel*, les adolescents sont au centre de l'œuvre, ils sont le cœur du sujet, le sujet même de son discours, mais l'artiste tel un satellite en orbite crée le mouvement par son déplacement. Elle les accompagne tout en modifiant constamment le point de vue (...)

Perpétuellement

« On ne peut se baigner deux fois dans le même fleuve », par ces mots Héraclite d'Ephèse mettait en lumière le caractère changeant du monde. *Est-ce que ?*, installation réalisée en 2004, fait écho à la citation du philosophe en montrant deux projections vidéo dans lesquelles on voit une phrase découpée en fragments descendre le fleuve. Ce rapport à la durée, cette réflexion sur le temps qui passe est un élément essentiel de la démarche d'Antonella Bussanich

Incantatoire

Les œuvres d'Antonella Bussanich semblent plonger leurs racines dans quelques rituels oubliés. Dans *La marche infinie*, vidéo datant de 2001 dans laquelle l'artiste reprend les paroles d'un rituel de guérison Navajo, le spectateur s'attache aux pas d'une femme qui marche. La répétition du geste, le rythme du mouvement créent une alchimie particulière, et la sensation étrange qu'une harmonie peut se dessiner entre l'être et le monde.

→ Fabienne Fulchéri, *Le monde actuel* 2005.

Antonella Bussanich est née en 1963 en Toscane (Italie). Elle vit à Lignières (Aube)

Cieli est une œuvre inédite.

Les vidéos *Marche infinie* et *1" Of Speed* sont disponibles sur <http://www.oc-tv.net>

Florence Carbonne:

Lieu d'exposition : salon de coiffure Jeanine Biasiolo

Mon travail s'inscrit dans un rapport étroit entre l'environnement, les résidents du lieu et les spectateurs. Dès le départ, il m'a semblé intéressant de tisser des liens et de trouver des correspondances dans un espace consacré au bien-être de la personne.

Pour *L'été photographique de Lecture*, je propose une composition picturale dans laquelle on entre, on circule, on se perd, on se positionne, on cherche son point de vue privilégié, et enfin, on recompose, avec tous les souvenirs et sensations, une nouvelle partition, une vision subjective et sensible de l'œuvre.

L'espace singulier de ce salon de coiffure offre des volumes divers : au fond la salle obscure, au milieu, un puits de jour de dix mètres de haut, et devant, le salon donnant sur la rue.

Dans l'espace obscur, l'installation offre une expérience physique de vertige. Le motif du dallage du salon se répète sur un revêtement ajouré. La découpe en arabesque révèle le blanc du sol animé en lumière noire. Elle fait vibrer les formes et provoque une perturbation sensorielle. Le jour du vernissage, le motif de cette découpe sera reproduit sur le crâne des volontaires.

Au centre s'impose le cœur de l'installation : espacés régulièrement dans un carré de quatre mètres, envahissant l'espace vertical, 200 fils élastiques de soie orange fluo tombent en pluie lestés par des gouttes de plomb en une tension souple et vibrante. L'orangé du volume s'assombrit vers le bas en un gris plombant. Vers le haut, le dégradé coloré tire vers la lumière, se fait plus vif et culmine dans l'orange fluo. Dans cette mise en forme du fil résonne la mise en volume du cheveu.

→ Florence Carbonne

Florence Carbonne est née à Montmélian (Savoie) en 1968 . Elle vit à Toulouse.

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

Barbara Crane et Kenneth Josephson:

Miroirs, fenêtres

Lieu d'exposition : Maison de Saint-Louis

Depuis la fin des années 90, Josephson photographie les paysages d'Europe occidentale avec une vision poétique assez classique. La série inédite présentée cet été à Lectoure et réalisée en 2002-2003 lors de résidences à Lectoure et à Mulhouse marque une jonction entre ces photographies de paysages européens et la reprise des dispositifs d'image dans l'image qui caractérisent l'œuvre de Josephson.

Barbara Crane et Josephson ont enseigné l'un et l'autre la photographie à l'Institute of Design, fondé à Chicago par Moholy-Nagy. Ils y ont acquis le goût de l'expérimentation et celui d'une analyse systématique du médium photographique. En vis à vis des photographies bucoliques de Josephson, seront exposées deux séries sur la ville contemporaine réalisées par Barbara Crane au cœur de Chicago (*Neon* et *Chicago Loop*) et quelques-uns de ses *Polacolor*.

Kenneth Josephson

« L'œuvre entreprise dès la fin des années 50 fait de Josephson un précurseur du retour de la photographie dans le champ de l'art qui se produira dans les décennies suivantes. Par son questionnement obstiné du procédé photographique et de la vision du monde qu'il induit, cette œuvre anticipe les travaux d'artistes conceptuels comme Vito Acconci, Bruce Naumann, Ed Rusha ou John Baldessari. Josephson décline systématiquement cette exploration du médium dans une grande diversité de formes et de procédés tels que l'image dans l'image, l'introduction d'instruments de mesure dans le champ de la prise de vue, la surimpression, le photomontage, et toutes sortes d'effets d'illusion créés par la nature même du procédé photographique. Ces recherches sont largement fondées sur l'expérimentation, qui fut un élément fondamental de l'enseignement qu'il reçut et de celui qu'il dispensa à l'Institute of Design de Chicago fondé. Cela explique que, pour Josephson, nombre de ses photographies valent en tant qu'expériences autant que comme images. »

→ François Saint Pierre

« Si les années 60 et 70 furent propices à l'interaction entre photographie et autres pratiques artistiques, elles furent assez désastreuses pour la position des photographes. Josephson resta donc relativement inconnu hors des milieux photographiques. (...) Les pratiques conceptuelles d'artistes usant de la photographie et les pratiques artistiques de photographes étaient distinctes, mais complémentaires en bien des points, mais elles étaient rarement rapprochées et comparées, ainsi que le suggère Josephson. (...). Une autre raison pour laquelle la photographie est restée marginale est qu'elle n'a pas participé au discours critique sur l'art de certains mouvements artistiques contemporains, et qu'elle a manqué d'une analyse critique d'elle-même. (...) C'est peut-être cette absence de recul critique qui a conduit Josephson à commenter voire à critiquer la photographie elle-même ».

→ Andy Grundberg, extraits de "The Photograph and the Möbius Strip" dans *Kenneth Josephson: A Retrospective*, 1999

« Comment cataloguer cette œuvre, conceptuelle par le contenu, mais non par la forme ? Car, contrairement aux artistes conceptuels, Josephson produit des images qui répondent aux critères esthétiques de la photographie professionnelle et sont présentées selon les standards de la tradition photographique, impeccablement tirées, encadrées sous passe-partout dans les formats de l'industrie photographique. Ce refus de l'étiquetage, cette indifférence aux modes, Josephson les manifeste avec constance. Ainsi, lorsque la reconnaissance arrive, à la fin des années 70, pour l'aspect conceptuel et post-moderne de son travail, Josephson se fait rapidement oublier en s'intéressant à des formes aussi désuètes en apparence que la photographie de rue en Inde, puis le paysage européen, qu'il aborde comme une voie vers la méditation. »

→ François Saint Pierre

Barbara Crane

« Nombre de mes idées photographiques se sont développées par hasard ou par accident à la fois sur le plan visuel et technique, ou bien à partir d'une caractéristique offerte par le thème lui-même. Tout événement inexplicable résultant de la vitesse d'obturation, des changements de sujet, de conditions techniques, de mes erreurs ou de n'importe quoi d'autre, est le bienvenu. Lorsque de telles images imprévisibles se présentent, j'essaie d'exploiter l'épisode visuel en prenant des photos qui donneront l'occasion d'un renouvellement délibéré de l'expérience. Par bonheur, cette façon de travailler semble enrichir mes idées et produit constamment de nouvelles expériences visuelles. »

→ Barbara Crane

Barbara Crane étudie l'histoire de l'art en Californie lorsqu'elle entend parler du travail de László Moholy-Nagy et György Kepes à l'Institute of Design, où elle s'inscrit en 1964. En 1967, Ken Josephson, Harold Allen et Frank Barsotti l'invitent à enseigner à l'Art Institute de Chicago, où d'autres enseignants lui reprochent une démarche formelle détachée des réalités sociales. Deux conceptions de la photographie s'opposent alors aux Etats-Unis. Dans le texte de présentation de l'exposition *Mirrors and Windows : American Photography since 1960*, qui s'est tenue au Museum of Modern Art en 1978, John Szarkowski traduit ainsi cette opposition : la photographie est-elle « un miroir qui renvoie le portrait de son auteur ou une fenêtre pour mieux connaître le monde ? » Barbara Crane se situe à la fois dans ces deux catégories, alternant délibérément l'exploration de la complexité des phénomènes visuels et un mode d'approche par le hasard d'une humanité imprévisible.

Adeptes de John Cage et de Merce Cunningham, très controversés à l'époque, Barbara Crane pratique une méthode photographique qui consiste à combiner au hasard des motifs formels. Elle aime aussi expérimenter, en les détournant de leur usage fonctionnel, différents procédés techniques, tel que le Polacolor, film conçu pour les tests des photographes professionnels, qu'elle utilise pour photographier des objets trouvés dans son nouvel environnement de Tucson. Dans la série des Polacolor, les objets sont traités par l'artiste à la fois comme formes et comme allusions autobiographiques.

Kenneth Josephson, né à Detroit (USA) en 1932, vit à Chicago. Il est représenté par la galerie Rhona Hoffman (Chicago)

Barbara Crane vit à Chicago, où elle est née en 1928. Elle est représentée par les galeries Stephen Daiter (Chicago) et Françoise Paviot (Paris)

www.barbaracrane.desordre.net

Anne Deguelle:

Olivier

Lieu d'exposition : école Jean-François Bladé

Cette installation vidéo, créée pour l'Eté photographique de Lectoure, présente le portrait d'un comédien, Olivier Macarez, dans son quotidien à la fois intime et professionnel. Cadre serré, suite d'images fixes, extraits de scènes, c'est un portrait méditatif composé à partir de divers aspects liés à l'activité d'un acteur contemporain.

En voix off, un long monologue en anglais dit par ce même comédien, composé à partir du rôle emblématique de Hamlet, innerve la vidéo et la vie de cet acteur. Il les déporte vers une double méditation existentielle, celle de la vie et celle du théâtre. La très troublante contemporanéité du texte tant philosophique que politique se dédouble dans l'extrême musicalité des sonorités de la langue.

La disjonction qui s'opère entre la banalité des images et la beauté du texte ancien perturbe la perception entre regard et écoute. Sorte de schizophrénie telle que chacun peut l'éprouver aujourd'hui dans sa propre vie.

Hormis l'énigme de la transformation d'un visage suivant les variations d'un contexte, visage-miroir instable, *persona* antique, cette vidéo suggère en filigrane un parallèle entre notre monde et celui de l'époque shakespearienne qui a connu une transformation complète du rapport spatial, en découvrant que la terre n'est pas le centre de l'univers. De même aujourd'hui, la découverte d'un univers dont la matière et l'énergie se dérobent, hors limites, sans début ni fin et en perpétuelle extension, implique l'impossibilité mentale de représentation spatiale d'un monde qui échappe de toute part.

Image mythique de l'arbre, le titre "Olivier" fait référence au prénom du comédien, Olivier Macarez, il évoque aussi l'acteur Laurence Olivier, dont l'interprétation de Hamlet est devenue historique.

→ Anne Deguelle

Anne Deguelle est née en 1943. Elle vit à Paris et dans l'Aveyron.

www.annedeguelle.com

Fatoumata Diabaté et Camille Millerand:

Bamako-Paris

Lieu d'exposition : Halle aux grains

Deux jeunes photographes, une Malienne et un Français, ont partagé pendant quelques mois le quotidien de jeunes Maliens à Paris et à Bamako. Fatoumata Diabaté a retrouvé à Paris, parfois par hasard, des jeunes qu'elle avait connus au Badialan 2, le quartier de son enfance. Camille Millerand est allé à Bamako à la rencontre des jeunes de ce quartier.

Cet échange photographique, centré sur des moments d'intimité, montre comment, d'un continent à l'autre, une même culture est associée à des modes de vie différents. Le recueillement d'Anna, jeune femme du Badialan, au moment de sa prière, fait écho aux regrets de N'tata, manœuvre sur un chantier parisien, qui aimerait rentrer au Mali. Son quotidien ne ressemble pas à ce qu'il avait imaginé.

Un dialogue s'installe entre les deux séries d'images. Les photographies noir et blanc de Fatoumata évoquent la solitude et les manques affectifs que peuvent ressentir les jeunes Maliens vivant à Paris, émigrés souvent à contrecœur, avec leur propre culture, en quête d'un hypothétique épanouissement personnel et dans le but d'aider leur famille restée au pays.

Au Badialan 2, Camille est allé à la rencontre de jeunes qui évoluent entre la cour familiale, leur chambre et leur grin (regroupement de jeunes du même âge, rythmé par le thé) présent à chaque coin de rue. Ces images en couleur se concentrent sur des moments d'isolement recherchés par ces jeunes dans le contexte d'une vie familiale et collective omniprésente.

Ce double regard montre une culture et un peuple sans cesse en transit. Les jeunes restés au Badialan souhaitent que la jeunesse malienne expatriée en France revienne un jour, pour construire avec eux l'avenir de leur pays.

Fatoumata est née en 1980 à Bamako, où elle vit.
Elle est lauréate 2005 de Culture France aux Rencontres internationales de la photographie de Bamako.

Camille Millerand est né en 1983 à Saint-Dié (Vosges). Il vit à Aubervilliers.

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

Didier Lefèvre:

Lieu d'exposition : Halle aux grains

Didier Lefèvre est à la fois le personnage principal et le coauteur, avec Emmanuel Guibert et Frédéric Lemerrier, de la bande dessinée *Le Photographe* (Dupuis). Il est décédé brutalement en janvier dernier quelques jours après avoir reçu un prix *Essentiel* de la bande dessinée à Angoulême. Cette exposition est un hommage à son travail de photojournaliste.

L'Afghanistan, où Didier Lefèvre a fait de nombreux et longs séjours de 1986 à 2002, est son travail le plus connu. La bande dessinée *Le Photographe* raconte son engagement total au sein d'une mission de Médecins sans frontières qu'il accompagnait en 1986 dans l'Afghanistan occupé par l'armée soviétique. C'est certainement la force de cet engagement et la qualité de ses relations avec la population qui donnent à ses photos une intensité si particulière, dénuée de tout ressort spectaculaire.

Dans un autre registre, la course Paris-Roubaix était l'un de ces chantiers au long cours qu'affectionnait Didier Lefèvre. A contre-courant d'une pression médiatique qui pousse les photojournalistes à passer toujours plus rapidement d'un sujet à l'autre en se concentrant sur l'événementiel, il travaillait dans la durée, pour creuser ses sujets, suivre leur évolution dans le temps, nouer des relations durables avec les personnes qu'il photographiait. C'est ainsi qu'il a couvert tous les Paris-Roubaix depuis 2000 : pour lui, c'était un rendez-vous à ne pas manquer, au même titre par exemple que les séjours périodiques à Ljubeniç (Kosovo). Sur Paris-Roubaix, il ne s'intéressait pas seulement à la course elle-même - cyclistes et spectateurs - mais aussi à ce qui se passait après l'arrivée : l'épuisement des coureurs, la douche... Parallèlement, à partir de 2004, il entreprend une série sur "Les paysages du Paris-Roubaix", histoire de planter le décor de cette course mythique qu'est "L'enfer du Nord".

Entre une course de vélo, même mythique, et la résistance afghane contre l'armée soviétique, il n'y a évidemment aucune commune mesure, aucun lien, si ce n'est le regard attentif de Didier Lefèvre sur les acteurs de ces deux épopées aux enjeux si différents, sur leur courage, souvent leur héroïsme. Son attention aux paysages révèle aussi une étonnante harmonie entre ces acteurs et leur cadre de vie : rudesse abrupte pour les pavés du nord, rudesse aussi, mais grandiose des montagnes d'Afghanistan.

« Didier n'aurait jamais penser donner à son travail un autre rythme que celui de l'endroit où il était. Il aurait détesté traverser un pays à toute allure, dans l'urgence, les flashes et les dollars. Il prenait le temps, autrement dit des années. [...] Je me souviens de l'exclamation que lui avait lancée une fermière, pendant un reportage que nous faisons ensemble au Burundi : " Toi, tu es spécial comme journaliste. On dirait un homme". Didier Lefèvre était un photographe de presse qui ne travaillait pas comme un photographe de presse. »

– Florence Aubenas

Né en 1957, Didier Lefèvre vivait à Morangis (Essonne) .

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

<http://www.images-et-compagnie.com/photographe.php?photographe=1>

AkiLumi:

Polyfocal

Lieu d'exposition : Maison de Saint Louis

Comme l'ombre du nuage qui s'étend sur le sable, comme la pente d'une colline, peu à peu, de plus en plus, la relation prend forme. Wallis Stephen, *L'expert du Chaos*

Prendre en exemple une fourmilière pour expliquer la ville est une erreur évidente. Une fourmilière est un tout complet et achevé et rien n'a atteint ce degré de développement et de stratification infinie. Bien sûr, il n'existe chez nul autre l'intention d'une telle création. Les villes, construites grâce aux efforts de l'homme, ont une modalité que Mandelbrojt appelle "fractale". Le fractal est une méthode pour regarder l'infinitude. Si l'on regarde la ville comme un objet fractal, on peut certainement pénétrer au plus profond des détails de sa structure : les immeubles intelligents qui s'alignent dans les centres de toutes les grandes villes modernes, la carte mère des ordinateurs portables que les employés de bureau transportent avec eux à travers les couloirs de ces immeubles, et même les processeurs qui ne font que quelques millimètres carrés. Comme chacun sait, il existe une analogie entre chacun de ces détails tant au niveau de la structure de l'espace que de la structure sémantique. Si ce n'est pas une étrange coïncidence, ce n'est pas non plus la copie d'une construction naturelle. Tout cela n'est que le résultat des projets et des créations de l'homme. Autrement dit, ces constructions ne sont que le reflet de sa vision du monde.

Isaac Newton croyait que le cosmos était comme le corps d'un dieu. A l'instar de l'organisme vivant dans lequel toutes les informations, sans exception, sont transmises jusqu'à la moindre terminaison via le système nerveux, il a imaginé que tous les éléments de l'univers exercent les uns sur les autres une influence réciproque perceptible dans tous l'univers. (...) Comparer l'espace de la ville à l'espace de l'univers peut paraître sommaire, mais si l'on considère que les deux espaces ont été créés en fonction de notre présence humaine, il n'est pas ridicule de les mettre en parallèle. Leibniz a découvert la vie de l'univers dans une goutte d'eau. (...)

Je me suis toujours intéressé aux systèmes et à ce qu'ils représentent, et suis attiré par le "comment" plutôt que par le "quoi". Considérant en préalable qu'il n'existe pas de langage parfait, j'ai dirigé mon regard vers ce qui représente a priori les conditions de réalisation de l'expérience plutôt que vers l'objet de la réalisation expérimentale. J'ai dénommé le thème de mon travail globalement "System", à partir de la Forme et du Système qui font exister le monde.

Les lieux photographiés pour la série "Systems" et la série Systems "Elements" sont des lieux nouveaux ou anonymes. Les villes ne naissent pas en un clin d'œil en poussant des cris. Paris s'est construit en 2000 ans. Cependant, tous les lieux pris en photo ici sont brusquement apparus dans ce monde sur la base de projets urbains sur papier. Ce sont des corps cristallins sans éclat qui bavent en périphérie des villes historiques, ou bien des villes nouvelles. Ces lieux, que l'on peut également déterminer comme des espaces, représentent le cosmos que possède l'homme d'aujourd'hui ou encore des espaces où se manifestent ses illusions et ses espoirs infondés. Ces nouveaux espaces ont été construits à une vitesse incomparable, si l'on prend en référence l'échelle de l'histoire humaine, grâce à la puissance financière et au génie technologique. Les villes nouvelles, construites il y a cinquante ans, sont confrontées à de nombreux problèmes car elles n'ont fait que le premier pas de cette expérience grandiose qu'est celle de la création d'une ville.

Aujourd'hui, les mêmes informations couvrent le monde entier et celui-ci s'uniformise. En ce sens, la différence structurelle entre l'Histoire et l'espace tend à disparaître. Les espaces prennent une forme où l'image de la ville et celle du cosmos sont identiques et pures. Ce sont des espaces qui ne s'inscrivent pas dans le temps.

→ Aki Lumi

Les images du japonais Aki Lumi témoignent d'un mélange d'organisation et de chaos ; celui de troncs, de lianes, de branchages et de feuilles pour les photographies de la série *The Garden*, de câbles et de tuyaux pour la série *Mechanics* ; de lignes de courbes et d'angles pour la série de dessins *Trace*. Quel que soit le thème, les propositions de l'artiste présentent des analogies au niveau de leur système sémantique. Elles évoquent à la fois la structure des circuits imprimés et celle du système sanguin. Chaque image est comme la métaphore de ce qui se passe dans la tête du spectateur qui, bien qu'il soit en perte de repères, cherche du signifiant tant il a l'intuition que ce qu'il voit procède d'une intention. C'est comme s'il n'y avait plus lieu de distinguer le dedans du dehors et que tout était soumis à la loi d'une possible réversibilité. Que l'artiste appréhende l'extérieur de la réalité (les paysages) ou qu'il se faufile avec des autorisations spéciales sous les carrosseries, à l'intérieur des machines complexes construites par les ingénieurs, pour photographier leur mécanique, ou encore qu'il reste sur le seuil, au niveau de l'interface entre conception et réalisation comme dans le cas de ses fictions dessinées, chacune de ses images contracte une apparente vraisemblance et des indices d'étrangeté.

Aki Lumi cherche avant tout à travers ses propositions le moyen de construire un système, que ce soit avec ses mains (les dessins *Trace*) ou avec un appareil photo relayé par un ordinateur (*Mechanics* ou *The Garden*). Il présente moins à notre regard le miroir des objets du monde que le miroir du mode de fonctionnement de celui-ci. Voilà sans doute la raison pour laquelle il a besoin d'outils de distanciation : il réalise ses dessins avec des règles et des compas, jamais à main levée, ses photographies sont retravaillées avec des logiciels parce que sans doute, plus l'image est artificielle et plus elle réclame un effort pour recréer son objet. Dans le cas des *Mechanics*, Aki Lumi part d'une photographie de moteur de navette spatiale qu'il retouche sur ordinateur ; il peaufine les irisations, accentue les contrastes et les reflets, lisse les formes, leur confère une "brume" de surface et leur donne les tonalités orangé ou rose, bleu, vert des sucres d'orge. La photographie "trafiquée" devient un tirage numérique sur papier spécial. Pour la série en noir et blanc *The Garden*, Aki Lumi est parti de photographies d'architectures qu'il a ensuite recouvertes d'un paysage composite, comme pour signifier que c'est une grille de construction humaine qui sert de papier millimétré à la grille végétale pseudo naturelle. Toutes ses images clament leur artificialité. Lorsqu'il part d'une saisie de ce qui existe (*Mechanics* ou *The Garden*), il s'emploie à déformer le système de représentation, alors que lorsqu'il réalise ses dessins (*Trace*), il part de rien et, pour construire un système de relations dynamiques, il se laisse guider par la logique des outils qu'il a choisis.

→ Évence Verdier, Art Press n°320, février 2006

Né en 1957 à Tokyo, Aki Lumi vit à Paris depuis 1993.

Il exposera en 2007 au Shanghai Art Museum (exposition collective avec Yuki Onodera et d'autres artistes).

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

<http://monsieur.wanadoo.fr/AkiLUMI/index.jhtml>

Yuki Onodera:

Au delà de la pesanteur

Lieux d'exposition : Centre de photographie de Lecture

Quand Yuki Onodera s'installe à Paris en 1993 elle pratique déjà la photographie depuis plusieurs années. Elle a abandonné son premier métier, le stylisme de mode et s'est déjà fait remarquer dans le cercle étroit des artistes utilisant exclusivement le médium photographique, en recevant deux ans auparavant, à Tokyo, le New Cosmos Photography Award.

Depuis, elle a traité bien des sujets : tantôt ce sont des vêtements qui flottent dans un espace indéterminé, tantôt on distingue des silhouettes incertaines, ce sont des portraits à peine perceptibles ou bien des architectures qui se réduisent à un halo lumineux mais à travers cette diversité se perçoit une incontestable continuité. Formelle tout d'abord car ces images ont en commun d'être des photographies noir et blanc de grand format. Admirablement tirées, elles se présentent toutes à nous comme des "objets picturaux" au plein sens du terme faits pour le mur de la galerie ou la cimaise du musée. Mais au-delà de cette simple constatation matérielle s'impose une autre cohérence plus profonde. Car ce qu'elle traque, c'est la réalité d'un monde singulier et poétique, qui est le sien. Parce qu'elle est depuis longtemps une Japonaise de Paris, elle s'acharne à contredire sa langue maternelle : la photographie, entre ses mains, n'est plus une manière de capter la réalité (traduction littérale du mot *sashin*) mais elle devient un langage subjectif et poétique qui lui sert à exprimer sa propre vision du monde. (...)

Ce qui l'intéresse en effet, c'est le monde du « jamais vu », du jamais photographié. Alors, comment rendre compte de ces « Vues de la fenêtre » réalisées au cours de l'année 2000 et qui constituent à mes yeux l'une de ses séries les plus attachantes. Il s'agit apparemment d'architectures péri-urbaines banales : entrepôts, pavillons comme on en voit partout dans le monde et que rien ne vient caractériser. Ce sont des lotissements comme on en voit dans l'immense banlieue de Tokyo. Yuki Onodera les a photographiés de nuit en masquant au tirage tout ce qui entoure le bâtiment et qui pourrait nous permettre une identification du lieu. La lumière fait scintiller ces petites boîtes comme de minuscules objets précieux, les réduisant à l'éclat d'un halo lumineux au centre d'un immense à plat noir qui en masque la terrible banalité.

Lorsqu'on photographie un objet dans l'obscurité, c'est normalement l'éclair du flash de l'appareil qui en découpe et en fige le réel, alors que la lumière, ici, émane de l'objet lui-même. En inversant radicalement la logique du dispositif photographique, l'artiste ne nous livre pas un inventaire implacable et précis du monde mais l'ouvre, loin de l'anecdotique et du banal, à une vision éminemment subjective. (...)

Yuki Onodera fait exploser la fiction du réalisme photographique et des genres qui le servent. Ses portraits ne sont pas de vrais portraits, pas plus que ses sportifs ne sont de véritables sportifs ou ses architectures urbaines des architectures de pierre, de verre ou de bois. La photographie lui sert à débusquer sous le réel une vérité qui est la sienne, pleine de poésie et de charme. Elle n'enregistre pas le visible, elle le crée, ou plutôt, elle invente du visible avec de la lumière. Elle va ainsi à l'essentiel, travaillant la photographie comme construction d'une autre réalité. Peu nous importe le dispositif technique adopté, les petites manipulations employées, il est indifférent qu'elle parte d'images trouvées dans les magazines ou de ses propres photos, ce qui compte c'est qu'elle cherche avec application et constance à remettre en cause le statut de l'image. Figée, celle-ci devient vivante ; descriptive, elle se fait évocatrice. (...). Yuki Onodera se livre à un incessant travail de décapage des apparences pour nous faire accéder à un autre niveau de réalité, pour nous rendre visible l'invisible.

Yuki Onodera n'oublie pas qu'il en est de l'image comme de l'air qu'on respire. On la consomme en abondance et sans s'en rendre compte. Elle est partout : dans notre environnement, mais aussi en nous-mêmes, puisque que c'est par son entremise que nous accédons au réel, qui en soi n'existe pas. C'est bien par notre perception et nos interprétations que nous construisons et que nous donnons consistance à des mondes possibles. Parce que l'image est à la fois interface et simulation, Yuki Onodera se préoccupe essentiellement de réfléchir à ses enjeux et, simultanément, de la réfléchir, en convoquant le monde équivoque des ombres et des reflets.

(...)

Yuki Onodera veille à ne pas charger ses images d'émotions et de sentiments. Elle ne cherche ni à exprimer son ego, ni à enregistrer la réalité ; elle fabrique d'ailleurs des photographies "préparées", à l'instar des "pianos préparés" de John Cage qui plaçait entre les cordes de l'instrument divers objets destinés à en démultiplier le timbre. L'artiste a conçu sa série *How to make a pearl* (2000-01) en introduisant dans la partie basse de son appareil photo une bille de verre, avant de se fondre dans la foule qu'elle voulait photographier. Au développement, la bille est devenue une espèce d'astre lumineux dans la partie haute de l'image. Comme si en donnant un peu plus de poids à l'appareil, elle tentait d'en donner un peu moins à la réalité. Il s'agit bien de prendre ses distances avec celle-ci et de nombreuses photographies témoignent, non sans humour, d'un goût prononcé de Yuki Onodera pour tout ce qui est flottant, volant ou en apesanteur.

En outre, pour que l'image ne soit pas que de l'information, et que, d'une certaine manière, elle "décolle" aussi, l'artiste se livre à des opérations et des manipulations d'ordre technique (greffes, collages, superpositions et autres astuces d'illusionniste). Chaque photographie est le résultat de déformations et de petits décalages volontaires qui s'insèrent dans le circuit de l'information. Les séries *P.N.I.* (1998-99) et *Transvest* (2002-03) sont réalisées à partir de formes découpées dans des magazines. Les séries *Liquid and TV and insect* et *Watch your Joint !* sont nées de traitements appliqués à des images télévisuelles. Que l'artiste travaille à partir de données prélevées dans les médias, ou à partir de ses propres prises de vue, elle cherche à inscrire dans l'image fixe la capacité d'un mouvement, essaye de capter l'événement plutôt que l'objet, et tente par des opérations diverses de remettre en question le caractère d'une image qui, de figée, peut ainsi devenir vivante. Loin de vouloir photographier des "instants décisifs", elle scrute les apparences et cherche à capter l'épaisseur des choses pour accéder à d'autres niveaux de réalité. Elle tranche dans les flux de l'information plutôt que de se laisser emporter par eux, comme si pour comprendre un peu mieux le monde, il fallait non pas vouloir tout embrasser, mais prélever des échantillons, les isoler et les soumettre, comme le font les chercheurs ou les alchimistes dans leur laboratoire, à des examens, des expériences et des catalyseurs. Yuki Onodera ne crée pas une photographie sans avoir en amont d'abord imaginé des dispositifs de prises de vue et de mise en scène élaborés. (...)

L'image est une peau, un écran. Il s'agit bien de fabriquer un objet et pas seulement une image, d'ajouter quelque chose au monde et pas seulement de capter ses reflets. Non pas de copier la nature mais de procéder comme elle. (...)

Il faut peut-être considérer l'image comme une porte et chaque silhouette comme un trou de serrure à travers lequel il est possible de voir « l'autre côté », dans la même position que l'artiste qui plaque son œil sur l'appareil, avec le désir d'extraire des limbes, des images décalées par rapport à nos habitudes perceptives. Des images qui nous signalent que le reflet du même, c'est déjà autre chose.

→ Evence Verdier, extraits de *Les ombres incarnées de Yuki Onodera*.

Née en 1962 à Tokyo, Yuki Onodera vit à Paris. Elle est représentée par la galerie RX (Paris)
En 2006, elle a obtenu le prix Niépce et le Shanghai Art Museum lui a consacré une exposition personnelle.
www.galerierx.com

Mirela Popa:

Lieu d'exposition : Halle aux grains

L'occidental mis en face de l'œuvre de Mirela Popa, peut-être, haussera les épaules. De quoi y est-il question ? De frêles et un peu trop démonstratives gymnastes roumaines qui posent fièrement, quelque peu apprêtées, devant l'objectif photographique de l'artiste. D'images guère attractives de la Roumanie, ouvriers avec leurs machines de chantier, populations de grands ensembles, anonymes ou membres de la famille de l'artiste photographiés selon un mode réaliste, à la manière d'August Sander. D'allusions au passé communiste de ce pays balkanique – anciens carnets de citoyenneté frappés de l'étoile rouge agrandis et affichés tels quels par Popa, dans des expositions ou dans la rue –, un pays que l'imaginaire, de ce côté-ci du monde, ne conçoit que sinistré, jamais revenu de la dictature de Nicolae Ceausescu. (...) Bref, toutes les chances a priori pour que l'œuvre de Mirela Popa ne soit pas vue pour ce qu'elle est.

Autobiographie "politique"

(...) Inséparable de cet arrière-plan miné que forme l'histoire récente de la Roumanie, l'œuvre de Mirela Popa se présente comme un autobiographie, mais alors sélective, et orientée. *Répétition sans fin* (1999), par exemple, montre les clichés noir et blanc, grandeur nature, de fillettes gymnastes dans des poses d'équilibre. Popa a photographié ces dernières à Sibiu même, à l'endroit où elle s'entraînait une dizaine d'années plus tôt. L'allusion à sa propre vie est patente : comme une résurrection d'elle-même, un retour à sa propre condition enfantine. Autre allusion, non moins : la domination que le pouvoir exerce sur les corps. Celui qu'arborent ces fillettes, en l'occurrence, ne leur "appartient" pas, plus sûrement est-il la propriété du système, et l'otage du conditionnement social, sa construction. (...)

Une agrégation

(...) Empreinte d'une sensibilité inquiète mais aussi lestée de familiarité et de "reliance" (en attestent l'attention de l'artiste à sa famille, ses photographies de ses compatriotes, ou encore une performance réalisée avec sa mère), l'œuvre de Mirela Popa s'avère encore politique en ce qu'elle est *agrégative*, en tendance du moins. (...) Roumaine par ses origines, Mirela Popa est une expatriée, une Française d'adoption récente. Quoique installée en France, elle garde le contact avec son lieu natal, qu'elle fréquente rituellement. Élevée au lait de l'utopie socialiste (généreuse par principe), mais alors travestie, manipulée par des barbares déguisés en hommes d'Etat (le communisme soviétique : sa violence, son intolérance, son mépris de la personne et du droit humain), Popa vit à présent à l'Ouest, paradis des cultures matérialistes, hédonistes et individualistes mais aussi du cynisme et du mépris d'autrui. Trahison par trahison, en quelque sorte...

(...) Mirela Popa, donc ? Une autobiographie. Un corps entre deux mondes – un monde qui est là, un autre situé autre part –, entre deux histoires – l'une révolue, l'autre en cours – balançant entre deux modélisations esthétiques – soit faire tenir ensemble, par le truchement de l'art, des données séparées, soit devoir constater que la réalité est un pouvoir de division d'abord –, le tout ourlé dans une œuvre en rapport, aussi inscrite que fragile, aussi ancrée dans notre temps qu'elle se montrera parfois nostalgique. Ce qui dit bien l'artiste d'elle-même, d'un propos clair et sans équivoque : "Je me suis aperçue que ce qui m'appartenait en propre, ce qui me définissait, ce n'était plus un lieu, une histoire, mais une oscillation, une hésitation permanente entre deux lieux, deux histoires". Le rôle de l'art, cette donne étant ce qu'elle est ? Faire tenir l'ensemble, lui donner sa cohérence, stabiliser là où l'expérience du réel acquiert pouvoir à déstabiliser nos vies. Où l'art réenracine, fixe le corps du témoin du monde que nous sommes chacun, que promène et ballote le réel, sans répit.

– Paul Ardenne, *Mirela Popa, allers et retours*, texte pour le catalogue *Mirela Popa* (2004)

Mirela Popa est née en 1975 à Sibiu (Roumanie). Elle vit à Paris.

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

Bernard Rousseau:

Lieu d'exposition : Maison de Saint Louis

Voici des paysages d'eau, des visages et des mots, dans ma peinture, qui n'existent et ne sont réalité que par l'immersion qu'ils proposent, dans un lieu qui peut se définir et se penser en terme de séparation, de distance, c'est à dire de lien. Voilà, je les nomme, « les civils aux abris sous les bombes » 2006, « pressions panoramiques pour un cessez-le-feu » 2006...

Il y a toujours un côté et l'autre de l'image, tout comme il y a un côté et l'autre de la peinture. La conscience de la relation que l'on entretient avec l'image : photographique, télévisuelle, imprimée, textuelle ou même virtuelle..., donne sa réalité politique, si l'on peut dire à l'observation ou au travail avec le réel .

L'immersion à laquelle convie ma peinture s'inscrit dans la métaphore de l'invisible, du vivant et de la mort, du voyage que constitue ce lieu profond, inquiétant et mouvant qu'est la rivière.

On peut voir, aussi, y flotter des cervelles : « Etude pour un carnage de trop » 2006...et parfois derrière la surface, dans l'entre-deux du tableau, volent des mouches, noires, bien vivantes qui font du bruit.

Je cherche à mettre le visible et le réel à l'épreuve du temps de la peinture, à libérer l'image de sa subjectivité et de son rythme effréné, pour permettre au spectateur une appropriation et une nouvelle lecture et par la même enfin habiter l'œuvre de l'émotion ou de la pensée qu'elle lui procure. Il y a une temporalité propre au fait pictural et j'accorde à la peinture le pouvoir de retarder, de permettre une décélération du temps, et c'est dans ce pouvoir de ralentir que je situe les enjeux de la peinture.

Toucher c'est aussi penser. La matière est la mémoire du temps de la peinture, elle garde en mémoire les gestes, les opérations...dans ma peinture la première couche est un vide, un creux, une absence. Elle est l'empreinte d'une surface marquée par la chaleur d'une flamme, griffée, stigmatisée, qui laissera juste l'illusion de sa matière : la cire. Ainsi ce qui est visible à l'extrême de la surface du tableau est de l'ordre de l'invisible, juste la mémoire d'une opération, d'un geste.

Ma peinture est pour moi un moyen d'éprouver l'inabordable, de tenter l'expérience de l'invisible. Ce qui m'intéresse au-delà de la question posée de l'ambiguïté du regard c'est d'instaurer le trouble, le doute, le désir.

Je m'intéresse à ce qui me regarde. Faire un portrait à partir de l'image télévisée d'une personne c'est penser, par les moyens de la peinture, à partir d'une représentation soumise aux aléas du pouvoir, et se pose en préambule de toute expérience la question de la perte de l'origine (l'original), de son existence même, de la personne.

Je suis dans le désir de me voir « voir » et d'expérimenter un art dont l'action est de nature contemplative et esthétique, et dont l'utilité ne relève pas du seul instrumentalisme.

Je cherche à donner de la corporéité à l'image, à notre perception des visages et des paysages jusqu'à atteindre un point de vacillement, de tremblement, pour ouvrir un passage à travers la surface, en quête de profondeur, de mystère et de poésie.

– Bernard Rousseau, *La peinture vue comme lieu de médiation*

Bernard Rousseau est né en 1962. Il vit à Toulouse.

Exposition produite par le Centre de photographie de Lecture.

Jérôme Sother:

crocodile tears

Lieu d'exposition : école Jean-François Bladé

Crocodile tears se présente comme un journal intime en images, un album de photo familial, qui s'ouvre comme il se doit par une photo des mariés, se poursuit avec le portrait des parents, l'installation du lave-linge puis de la télé, l'arrivée de l'enfant et quelques moments de bonheur. Mais il s'y glisse aussi d'étranges images : une accumulation de packs de lait vides, un insecte prisonnier d'un bocal, l'artiste écrasé par un canapé très rouge... Il y a aussi des dessins et des textes : "le plafond blanc qui me regarde" est le plus court, pas le moins profond.

Du moins c'est ainsi que se présente le travail dans le livre *crocodile tears*, paru en décembre 2006. Le livre exige un choix définitif et un ordre immuable des photos. Mais lorsqu'il s'agit d'exposer, expérience encore assez neuve pour lui, Jérôme Sother n'est pas soumis à de telles contraintes : il commence donc par renverser sur une table les tirages accumulés dans des boîtes, puis se met à l'ouvrage, prélevant des photos dans le tas et les collant à même le mur, les ajustant patiemment comme les pièces d'un puzzle dont la construction ne serait pas commandée par la forme des pièces mais par la reconstitution d'une vie, ou plutôt sa représentation, ce qui est aussi la fonction d'un album de famille. Ce dispositif (modèle réduit du *Mnémosyne* de Warburg ?) permet de réécrire à chaque fois l'histoire puisqu'il y a une infinité de façons de représenter quelques années de sa propre vie, à plus forte raison lorsqu'on ne s'en tient pas à la réalité des faits et qu'on s'autorise même à faire semblant, de se marier par exemple.

Dans *crocodile tears*, Jérôme Sother déborde largement cette réalité pour rendre visible et même palpable son rapport au monde par des mises en scène d'une efficacité digne des meilleurs dessins humoristiques. Cette force évocatrice est redoublée par des choix judicieux de formats, de supports, de procédés photographiques, d'interventions graphiques qui font ressembler les photos à des documents trouvés de toutes sortes.

S'il y a de l'album de famille dans *crocodile tears*, c'est avant tout une œuvre autobiographique, peut-être un perpétuel *work in progress*. C'est en tous cas pour l'artiste, de bout en bout, une expérience de vie, depuis la conception des mises en scène et la prise de vue jusqu'à l'accrochage de l'exposition. Jérôme Sother s'engage tête baissée dans son projet artistique, sans dieu ni maître, sauf Walker Evans pour la méthode d'accrochage et Robert Frank pour l'inspiration. Lequel s'interroge, en personne, dans une brève préface au livre *crocodile tears* :
"Est- ce un monde bon pour lui ? Et pour nous ?".

– François Saint Pierre

Jérôme Sother est né en 1975. Il vit à Paris.

Livre: "crocodile tears", édition Gwin Zegal, 2006

Rencontres **ateliers** **visites** commentées:

Du 21 juillet au 26 août

Visites commentées pour tous (nocturnes, thématiques, ... programmation en cours) :

Les visites commentées sont comprises dans le forfait d'entrée aux expositions.

Rencontres-apéros :

Sur un thème en rapport avec les expositions de L'Été photographique, projection, puis discussion autour d'un verre.

Le programme des rencontres sera diffusé à partir du 18 juillet.

Ateliers de photographie numérique pour les enfants de 5 à 13 ans :

Animés par un étudiant en arts plastiques, d'une durée de deux heures, ces ateliers invitent un jeune public à s'exprimer en produisant des images numériques inspirées d'œuvres exposées à L'Été photographique.

Les vendredis et mardis de 10 h à 12 h (rendez-vous au Centre de photographie).

Inscription obligatoire au 05 62 68 83 72 (à partir de 14 h).

Ateliers gratuits : chaque enfant participant apportera un cd vierge pour conserver ses réalisations.

Informations pratiques:

Les lieux :

Halle aux grains : **Fatoumata Diabaté** et **Camille Millerand, Didier Lefèvre, Mirela Popa.**

Centre de photographie : **Yuki Onodera, Antonella Bussanich**

Ecole Jean-François Bladé : **Anne Deguelle, Jérôme Sother**

La Cerisaie : **Lucie B. et Pascal Rueff**

Maison de Saint-Louis : **Eric Baudelaire, Barbara Crane, Kenneth Josephson, Bernard Rousseau**

Salon de coiffure Jeanine Biasiolo : **Florence Carbonne**

Médiathèque municipale : **Nicolas Julien**

(ouverture : du mardi au jeudi de 15h30 à 18h ; vendredi de 9h à 12h et de 15h30 à 18h ; samedi de 9h à 12h)

Cigale é fourmi , café de jour, bar de nuit : **projections et rencontres** (programmation en cours)

Horaires d'ouverture des expositions (sauf médiathèque municipale) :

du lundi au samedi de 14 h à 19 h, le dimanche de 15 h à 19 h.

Tarifs :

Forfait pour l'ensemble des expositions : 7 € tarif réduit : 5 €

Gratuit pour les moins de 18 ans.

Situation et moyens d'accès :

En voiture :

Depuis Paris : autoroute A-20 jusqu'à Montauban, puis A-62 direction Bordeaux, sortie Valence d'Agen, à 30 mn de Lectoure par D-953.

Depuis Toulouse : autoroute A-62, sortie Valence d'Agen ou N-124 direction Auch jusqu'à l'Isle-Jourdain, puis direction Fleurance par D-654 et Lectoure par N-21.

Depuis Bordeaux : autoroute A-62, sortie Agen, à 30 mn de Lectoure par N-21.

En train :

Depuis Paris : TGV Paris - Agen

Depuis Toulouse : Toulouse - Agen

Depuis Bordeaux : Bordeaux - Agen

Correspondances autobus SNCF : Agen - Lectoure et Auch - Lectoure.

En avion :

Aéroport Toulouse-Blagnac, à une heure de Lectoure.

Aéroport Agen, à 30 mn de Lectoure.

Acteurs et partenaires:

L'été photographique 2007 a été réalisé

en collaboration avec :

galeries Françoise Paviot (Paris) et Stephen Daiter (Chicago)
École supérieure des beaux-arts de Toulouse
La Filature (Mulhouse)
Ciné 32 et le cinéma Le Sénéchal

avec le concours de :

Fonds national d'art contemporain
Cigale é Fourmi, brocante, café de jour, bar de nuit, restaurant
Services techniques de la ville de Lectoure
La Dépêche du Midi
Chambre de commerce d'Auch et du Gers en Gascogne
Consulat des États-Unis à Toulouse
les Abattoirs de Toulouse
Syndicat de producteurs des vins des Côtes de Gascogne (Eauze)
Comité départemental du Tourisme et des loisirs du Gers

Nos remerciements à :

Jean-François Berville
Armelle Canitrot

et pour l'accueil des expositions à :

Ville de Lectoure
Ville de Saint-Louis (Haut-Rhin)
École Jean-François Bladé
Salon-galerie Jeanine Biasiolo

Le Centre de photographie de Lectoure reçoit le soutien de :

Ministère de la culture et de la communication - DRAC Midi-Pyrénées
Conseil régional Midi-Pyrénées
Conseil général du Gers
Ville de Lectoure

Direction artistique : François Saint Pierre
Coordination générale : Eva Ferrés Ramos
Régie : Conrado Pineda, Audrey Arnaudeau
Médiation culturelle : Dominique Blanc, Isabelle Souriment et les étudiants stagiaires
Administration : Karen Touya
Secrétariat : Claudine Sorigué

Un grand merci à tous les bénévoles.

Graphisme : Yann Febvre