

SAISON TEMPORADA  
FRANCE PORTUGAL  
PORTUGAL FRANÇA  
2022

CENTRE  
PHOTOGRAPHIQUE  
ROUEN  
NORMANDIE

# Daniel Blaufuks

*Tentativa  
de esgotamento*

[Tentative d'épuisement]

du 25 juin  
au 1<sup>er</sup> octobre  
2022



Photographies: Daniel Blaufuks, 14 de Agosto de 2015 3:50, 2016; 12 de Maio de 2016 2:55; 19 de Maio de 2016 2:26; 20 de Julho de 2015 5:38, de la série *Tentativa de Esgotamento* [Tentative d'épuisement]. Courtoisie de la galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortés, Lisbonne. Graphisme: Léo Favier

DOSSIER DE PRESSE  
EXPOSITION 25 JUIN - 1<sup>ER</sup> OCTOBRE 2022

CENTRE  
PHOTOGRAPHIQUE  
ROUEN  
NORMANDIE

# Daniel Blaufuks

*Tentativa de esgotamento*

[ Tentative d'épuisement ]

15 RUE DE LA CHAÎNE - 76000 ROUEN  
T/+33 (0)2 35 89 36 96  
INFO@CENTREPHOTOGRAPHIQUE.COM  
CENTREPHOTOGRAPHIQUE.COM  
ENTRÉE LIBRE  
DU MARDI AU SAMEDI, 14H-19H

À ce jour, l'œuvre de Daniel Blaufuks (Lisbonne, 1963) n'a encore jamais fait l'objet d'une exposition personnelle dans une institution photographique française. Parmi l'abondant corpus d'œuvres filmiques et photographiques qui la constitue, nous avons retenu une série ; le choix n'a pourtant rien de restrictif. À l'étroitesse saisissante du périmètre que l'auteur s'assigne dans cette *Tentative d'épuisement* – une fenêtre, une table de cuisine, éventuellement la chaise la bordant – répond la profondeur de la matière sondée. L'air de rien, sur un coin de nappe, contre le rebord d'une fenêtre, se rencontrent en murmures l'histoire d'un homme et celle du monde, de la photographie et de la littérature, de Cesare Pavese à Jorge Luis Borges et comme le titre de l'exposition le laisse présager, Georges Perec, dont cette année commémore le quarantième anniversaire de la disparition.

«Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extraordinaire: cinq colonnes à la une, grosses manchettes. [...] Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » Georges Perec formule ici, dans le recueil *L'Infra-ordinaire*, ce désir qui présida à toute son œuvre : donner « une langue » à ce que nous sommes en-deçà du spectaculaire et ses gros titres.

C'est en 2009 que Daniel Blaufuks entame sa *Tentativa de esgotamento*, écho lisboète à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* entreprise par l'écrivain français en 1974 depuis une terrasse de café de la place Saint-Sulpice. Perec y consignait, dans une volonté de totalité, tout ce qu'il voyait, buvait, mangeait. Chez lui, à Lisbonne, Blaufuks photographie inlassablement un coin de sa cuisine et les micro-événements qui l'habitent, au gré des jours, des pluies d'été et des soleils d'automne. Il enregistre, avec une pluralité de formes, d'échelles et de temporalités (film instantané, chambre photographique ; miniature de la diapositive, monumentalité du tirage ; temps de l'exposition, flux d'Instagram), la vie de la fenêtre, celle qui se tient tout contre elle, au fil des jours. Le coin de table, la cuisine – un milieu ambiant familial, peut-être le plus fréquenté au cours d'une vie –, cet espace intime apparemment vide et silencieux est disposé ici dans l'espace d'exposition, à

notre lecture. D'une paire de lunettes à peine repliée à un tas de pièces de monnaie, d'empreintes en indices, c'est la vie de l'artiste que la photographie parcourt ; comme des pages de ce journal plié en bout de table, se répand un peu de la rumeur du monde.

C'est encore Daniel Blaufuks que l'on devine dans cette succession de compositions de polaroids présentés dans l'exposition, dans le prolongement de *Tentative d'épuisement*. Extrait de son journal d'images et de mots, *Days are numbered* [Les jours sont comptés], fait le récit, ici, du mois de mai 2021<sup>1</sup> tel que vécu par l'artiste. Dans les grands blancs de la composition, quelques brèves annotations disent les commémorations, les décès, les rencontres amicales, les jours oisifs, le premier vaccin, et sans crier gare, de ce même coup de crayon discret, traduisent la trace de la brutalité du monde sur notre environnement le plus intime.

Motif récurrent dans l'histoire de l'art, cadre même de la première photographie réalisée par Nicéphore Niépce, la fenêtre a souvent été opposée au miroir. L'une et l'autre constitueraient, selon une certaine théorie, les deux prismes, a priori divergents, par lesquels la photographie serait pratiquée: vectrice de connaissance de soi chez les un.es, outil d'exploration du monde pour les autres. Le verre dépoli de la fenêtre de Daniel Blaufuks invente un territoire médian, délicat, à la surface duquel se sédimentent des fragments de mémoire, de l'homme et de son être au monde.



Daniel Blaufuks, *The destruction of Aleppo*, 2016, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Film instantané monté sur papier, graphite, 21x29,7cm. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortès, Lisbonne.

Exposition réalisée en collaboration avec la galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris.

<sup>1</sup> Le mois de janvier 2019 est exposé à la galerie parisienne de l'artiste, Jean-Kenta Gauthier, du 18 juin au 23 juillet 2022.



Daniel Blaufuks, *30 juin 2016 3:19*, 2016, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortès, Lisbonne.



Daniel Blaufuks, *Those Days*, 2016, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Films instantanés montés sur papier, graphite, 21x29,7cm. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortès, Lisbonne.

SAISON TEMPORADA  
FRANCE PORTUGAL  
PORTUGAL FRANÇA  
2022

Manifestation organisée dans le cadre de la Saison France-Portugal 2022

# BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE



Questionnant les liens entre la photographie et la littérature, Daniel Blaufuks a une prédilection pour les questions telles que les connexions entre l'espace et le temps, et l'intersection de la mémoire privée et publique. Né en 1963 au Portugal, où il réside aujourd'hui après avoir beaucoup voyagé et vécu en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, il utilise principalement la photographie, la vidéo et le texte et présente son travail sous la forme de livres, d'installations et de films.

Daniel Blaufuks, *I Accept*, 2021  
Courtoisie Daniel Blaufuks

Daniel Blaufuks est titulaire d'un doctorat en littérature et enseigne à la faculté des beaux-arts de Lisbonne. Il est l'auteur de nombreux ouvrages salués par la critique et son travail a fait l'objet d'expositions monographiques en 2011 au Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (Brésil), en 2014 au Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado à Lisbonne (Portugal) et en 2019 au Pavilhão Branco, Galeria Municipal, Lisbonne (Portugal) sous le commissariat de Sérgio Mah.

Plus récemment, il exposait en 2022 *Lisboa Cliché* au Museu de Lisboa, Lisbonne ; en 2021, il proposait l'installation in situ *Le Chef d'œuvre inconnu*, à la Rotonde Balzac, Fondation des artistes, Hôtel Salomon de Rothschild, Paris ou encore en 2018, *Aujourd'hui*, avec le compagnonnage des œuvres d'Eugène Delacroix et d'On Kawara, Musée Eugène Delacroix, Paris.

CV complet consultable :

[https://jeankentagauthier.com/cspdocs/contact/files/danielblaufukfs\\_cv\\_en\\_jeankentagauthier.pdf](https://jeankentagauthier.com/cspdocs/contact/files/danielblaufukfs_cv_en_jeankentagauthier.pdf)

# IMAGES DISPONIBLES EN HAUTE DÉFINITION

Envoi sur demande par email adressé à [info@centrephotographique.com](mailto:info@centrephotographique.com), les légendes mentionnées doivent obligatoirement figurer lors de toute parution. Aucun recadrage ne peut être appliqué aux images. 3 images au choix parmi les 7 ci-dessous peuvent être publiées libres de droit dans toute parution en lien avec l'artiste et l'exposition.



1 - Daniel Blaufuks, *Tentative d'épuisement, Koinobori*, 2019 de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.



2 - Daniel Blaufuks, *14 août 2015 3:50*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.



3 - Daniel Blaufuks, *17 juillet 2015 6:26*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.



4 - Daniel Blaufuks, *21 septembre 2015 3:10*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.

# IMAGES DISPONIBLES EN HAUTE DÉFINITION

Envoi sur demande par email adressé à [info@centrefotographique.com](mailto:info@centrefotographique.com), les légendes mentionnées doivent obligatoirement figurer lors de toute parution. Aucun recadrage ne peut être appliqué aux images. 3 images au choix parmi les 7 ci-dessous peuvent être publiées libres de droit dans toute parution en lien avec l'artiste



5 - Daniel Blaufuks, *20 juillet de 2015 5:38*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.



7 - Daniel Blaufuks, *23 avril 2022, 2:10*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.



6 - Daniel Blaufuks, *12 mai 2016 2:55*, de la série *Tentative d'épuisement*, 2009 - en cours. Courtoisie Galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris et Vera Cortês, Lisbonne.

# DANIEL BLAUFUKS, À PROPOS DE TENTATIVE D'ÉPUISEMENT

De 2009 à 2016<sup>1</sup>, j'ai photographié une table et une fenêtre dans ma cuisine à Lisbonne. Dans un premier temps, je fus attiré par son silence ; plus tard, par la manière dont les objets recevaient la lumière ; finalement, par leur composition géométrique. De plus en plus, je ne pus m'empêcher de remarquer comment les choses se répétaient sans véritablement se répéter. Chaque jour, de petits changements presque invisibles s'opéraient suivant la météo et la saison. Contrairement au tableau de Perceval tel qu'il le voyait depuis son café tabac parisien, le mien était vraiment vide de toute action. Devant ces fenêtres lumineuses et opaques, les objets sur la table étaient remplacés selon les nécessités du quotidien : assiettes, verres, journaux, magazines, fleurs, serviettes, fruits de saison, papiers, ustensiles, cartes. En retrait du monde extérieur, je transformais progressivement ma cuisine en un refuge, un abri, un lieu voué à l'introspection et au réconfort. Par moments, je voyais la lumière flottante comme un modeste rappel de celle d'une église ou mosquée que, par le passé, j'avais visitée en Iran. Tout semblait inchangé dans cette cuisine tandis que le monde extérieur se transformait. Un ami décédait, un gouvernement tombait, un livre paraissait, une guerre éclatait, une bombe explosait. Un jour, le monde tenta d'entrer par effraction : un entrepreneur frappa à ma porte et m'informa que le propriétaire de la maison souhaitait changer la vitre, que je serais bien plus heureux avec une fenêtre moderne aux vitres plus grandes, plus lumineuse et mieux isolée. Il parlait encore quand je lui fermai la porte au nez. Je continuais de photographier, commençais à expérimenter d'autres appareils, obtenant différents résultats. Couleur, noir et blanc, négatif, positif, numérique, argentique, film instantané. Quelque part je trouvai une vieille photo de mes grands-parents réfugiés assis à une autre table face à une fenêtre similaire. Il s'agissait bien de la même lumière, qui les avait eux aussi baignés.

Alors que je photographiais, jour après jour, je pris conscience que les images seules ne parviendraient jamais à reproduire la totalité de ce minuscule espace. Et même si l'on tentait de traduire cette intégralité par un nombre identique d'images en mouvement, la séquence épuiserait notre temps – à l'instar d'Ireneo Funes<sup>2</sup> qui n'avait pas le temps de vivre, consacrant ses jours à reconstruire une pleine journée de souvenirs passés. Bien plus, chaque photographie reflète la réalité à sa manière : de subtiles différences dans la couleur des images numériques, surexposition de positifs, le grain des gris des photographies en noir et blanc, et la fascinante réaction chimique du film instantané. Le format utilisé, l'optique choisie, le film et le bain, chacun représente une vérité différente. Mais alors que j'observe l'image qui, aussi lentement que rapidement, se matérialise sous mes yeux, dans ma main s'établit un rapport avec l'objet photographié qui n'existe pas dans la soudaineté de l'écran numérique : le contact physique, la prise en main de l'objet photographique, l'erreur, les choses qui résonnent avec les nombreuses erreurs faites dans le laboratoire photographique quand la photographie s'apparentait encore à une alchimie. Certaines de ces images durent être développées dans l'obscurité fantasmagorique qui, un temps, a gouverné les procédés de la photographie mais cela, tout comme la beauté

<sup>1</sup> Ce texte a été écrit pour le livre *Attempting Exhaustion* paru en 2017 ; la série se poursuit encore à la date de notre exposition.

<sup>2</sup> Personnage de la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Funes ou la Mémoire* (in *Fictions*, 1944), Ireneo Funes est doté d'une mémoire infaillible suite à une chute de cheval.

de l'erreur et l'évanescence de l'image, appartient désormais à un passé analogique. Dans le numérique, il n'y a pas d'imperfection, la répétition est vaine, rien n'est perdu, n'est transformé, ne meurt jamais. En vérité, rien n'existe jamais : ce n'est qu'une lumière informatisée. Ça n'est ni tangible ni palpable. Aujourd'hui, la photographie en tant qu'objet peut se trouver (bon marché) aux puces ou (cher) dans les galeries d'art.

Je photographiais toujours plus. Je sentais que, dans un monde inondé d'images venant de lieux tout à fait divers, cela faisait sens de toujours photographier le même lieu et la même image. Mais le lieu s'avéra ingrat. Cette tentative n'est qu'une tentative, et ma fenêtre est tout autant inépuisable que le café de Perec. Rien ne bouge, et pourtant tout bouge. Des centaines de photographies ne révèlent que le plus petit intervalle de temps au sein du temps : un fragment microscopique, insignifiant dans le contexte de son flux continu. Viendra le temps où je ne serai plus ici et quelqu'un d'autre finira par changer cette fenêtre. Et alors, oui, une lumière différente brillera sans fin. Peut-être quelqu'un rencontrera aussi le bonheur ici, dans cet autre temps qui n'est pas le nôtre.»

Daniel Blaufuks, octobre 2016

Traduction française par Jean-Kenta Gauthier

# À PROPOS DE L'ŒUVRE DE DANIEL BLAUFUKS

Rémi Coignet, entretien avec Daniel Blaufuks extrait de *Conversations*, 2014, The Eyes Publishing

Daniel Blaufuks est né en 1963 à Lisbonne (Portugal), où il réside actuellement. Son travail a été largement exposé, au Portugal bien sûr, mais aussi à New York, en Allemagne, en Espagne, au Brésil ou en Grande-Bretagne. Il est l'auteur de plus de vingt livres et a remporté, en 2007, le prix du meilleur livre de photographies de l'année au festival PhotoEspaña, dans la catégorie internationale, pour *Sob céus estranhos*.

Depuis la fin des années 1980, le photographe et réalisateur portugais Daniel Blaufuks a développé une œuvre marquée par une puissante réflexion sur la mémoire individuelle et collective, mais également par une forte dimension ironique. La vingtaine de livres qu'il a publiés n'ont pas vraiment été distribués à l'étranger. Ce n'est donc qu'avec le formidable *Terezin*, édité en 2010 par Steidl, que le public international a réellement pu le découvrir. Il revient ici sur les sources de son travail. Il évoque encore son usage des images trouvées, son emploi de formes littéraires ou le changement de paradigme qu'implique le numérique. Rencontre en décembre 2011, tandis que Daniel Blaufuks était en résidence à Paris.

**Rémi Coignet** : Tu as une exposition qui débute mi-janvier à Cardiff, au pays de Galles. Que vas-tu montrer ?

**Daniel Blaufuks** : C'est ma première exposition où je ne présente pas de nouveaux travaux. Le choix des images s'est fait avec deux curateurs, Filipa Oliveira et David Drake. Les images présentées montrent une direction très importante de ma recherche : la mémoire. On verra un travail complet, *Terezin* et des pièces extraites d'autres séries.

RC : L'exposition s'intitule justement « Works on memory ». « Travail sur la mémoire », ce pourrait être une définition de tout ton œuvre, non ?

DB : Oui, c'en est l'un des points les plus évidents et forts. Je m'y intéresse lorsque la mémoire personnelle coïncide avec la mémoire collective. Mais il y a également d'autres directions dans mon travail. La mémoire y occupe une place importante parce que mon travail est un reflet de mes préoccupations. Mais je ne suis pas réductible à mon travail.

RC : Je me demande si ton histoire personnelle, le fait d'appartenir à une famille juive qui a fui la Pologne et l'Allemagne pour s'établir au Portugal dans les années 1930, joue dans ton intérêt pour la mémoire ?

DB : Je pense que c'est fondamental. Je suis né dans un pays qui n'a pas beaucoup de mémoire, au sein d'une famille qui a dû changer sa mémoire. Au Portugal, les autres enfants avaient des parents, des grands-parents, beaucoup de cousins, et surtout ils avaient des villages où ils partaient pour Noël ou pour les grandes vacances. Leur mémoire personnelle se mélangeait avec l'histoire de la famille. Dans mon enfance, il n'y avait pas beaucoup d'étrangers au Portugal. Moi, je n'étais pas vraiment un étranger, mais je ne partageais pas cette histoire. Mon histoire était celle des cinq personnes qui formaient ma famille. D'une certaine façon, le passé n'était pas tangible, mais virtuel. Il n'y avait pas un village où aller. Pas beaucoup d'objets non plus, parce que ceux-ci étaient restés en Allemagne. Cet arrière-plan est la raison principale de mon intérêt pour ce thème énorme qu'est la mémoire.

Aujourd'hui, cela s'étend aux archives, car nous vivons le passage des archives analogiques aux archives numériques. Ces thématiques sont à la mode dans la photographie et dans l'art. Mais, pour moi, elles sont partie intégrante de ma personnalité.

RC : Tu as consacré un livre, et un film, *Under Strange Skies*, à cette histoire familiale. Mais aussi au fait que les autorités portugaises n'ont pas mis beaucoup de bonne volonté à accueillir les réfugiés. C'était important de faire surgir cette histoire ?

DB : Oui. Il a toujours été affirmé que le Portugal s'était très bien conduit avec les émigrants, les réfugiés. Et les immigrants étaient reconnaissants envers le Portugal. Pourtant, mon grand-père, qui était un homme rationnel, lorsque j'ai évoqué ce thème, m'a répondu : « Oui, on nous a aidés, mais... » Sa phrase est restée en suspens. J'ai vraiment pensé que je devais rechercher quel était ce non-dit. Alors, oui, le Portugal a aidé les réfugiés. Mais, comme tous les autres pays, il l'a fait en fonction de son intérêt propre. Contre de l'argent, par exemple. Mais lorsque l'on travaille sur de tels sujets, on traite du passé, mais aussi du présent et de l'avenir. Parce qu'il y a toujours des réfugiés un peu partout. Ce ne sont plus des juifs, mais il y aura toujours des gouvernements pour traiter les gens ainsi de manière intéressée.

RC : Pour autant, il me semble que ce qui est important pour toi est d'interroger la notion de mémoire. Comment elle se construit dans notre esprit, plutôt que d'être dans une attitude mémorielle. J'ai l'impression que c'est plus le processus de mémoire qui t'intéresse. Qu'en penses-tu ?

DB : Oui, bien sûr. Ne serait-ce que, parce que le médium que j'ai choisi, la photographie, est déjà une mémoire. Ça lui est intrinsèque. On n'a pas besoin de Roland Barthes pour le savoir, même s'il a fort bien écrit à ce propos. À l'instant où tu prends une photo, elle est déjà une mémoire. Même une photo de mode, destinée à une utilisation immédiate, sera, dans quelques années, une mémoire de ce vêtement, de ce style, etc. Je pense donc que questionner la mémoire par la photographie est une chose très logique. Je m'intéresse beaucoup au regard que l'on porte sur la mémoire et sur la photographie. Au cours des dix dernières années, avec tous les changements technologiques survenus dans la photographie, le cinéma et la vidéo, cela est devenu très important. La photographie disparaît en tant qu'objet réel. Elle devient virtuelle : les seules photos qui sont maintenant tirées sont destinées aux cartes d'identité ou sont des photos d'art. Toutes les autres demeurent sur des disques durs. Elles sont comme un mirage, en quelque sorte. Cela modifie toute notre relation à la mémoire.

RC : Tout cela peut paraître incroyablement sérieux. Pourtant, une dimension essentielle de ce que tu fais se joue dans l'ironie. Par exemple, *Blaufuks*, *A14 Pocket Library* est un pastiche de la célèbre collection de poche des éditions Abrams consacrée à des artistes comme Paul Cézanne ou le Gréco. Et toi, tu décides de te consacrer une monographie dans cette collection. Comment cette dimension ludique s'articule-t-elle avec ta réflexion sur la mémoire ?

DB : Il y a plusieurs explications. Tout d'abord, quand je photographie, j'ai toute la mémoire de l'histoire de la photographie en tête. Mais aussi celle de la peinture et celle du cinéma. Je ne peux pas prendre une photo en étant vierge. Je pense que c'est chose presque impossible. Je tiens beaucoup à faire ces connexions. Quand j'ai conçu ce petit livre, j'ai décidé de choisir dans mon travail les photos qui ont la relation la plus forte à la peinture. Il y a aussi le fait que, face à une photographie, beaucoup de gens pensent : « Ah, c'est très bon, parce que ça ressemble à une peinture. » Et ça,

c'est horrible. C'est frustrant en fait : si je voulais que ça ressemble à une peinture, je pourrais essayer de peindre. Si je fais des photos, c'est que je veux que ce soit vraiment des photos. Mais bon, il y a de nombreuses strates dans mon travail, et l'une d'elles est la mémoire de la peinture. C'était encore une raison de faire ce livre. Il y a également le fait de concevoir un livre qui est un fac-similé d'un autre livre. J'ai déjà fait deux livres que j'ai copiés de collections célèbres\*. Je travaille donc aussi avec cette mémoire de l'édition. On connaît le style de ces collections et j'en joue. En fait, mon plan secret est d'aller chez un bouquiniste avec *Blaufuks, A14 Pocket Library*, de le placer au milieu des autres livres de la collection [rires] et d'attendre que des clients le découvrent. Je ne l'ai jamais fait, mais c'est de l'ironie, c'est un jeu, bien sûr. Tout comme il est ironique de m'intégrer dans une collection entre Rembrandt et Eugène Delacroix...

RC : Bien entendu.

DB : C'est la même chose avec le livre que j'ai fait d'après la collection Penguin...

RC : *Collected Short Stories*.

DB : Oui, j'ai pris la collection des classiques Penguin, et je me place au même niveau que Graham Greene ou Truman Capote. Évidemment, je ne prétends pas être à leur niveau. Mais je veux aussi par cette démarche élever la photographie au rang d'un art considéré majeur, comme la littérature ou la peinture...

RC : Parce que la considération de la photographie te semble encore être un problème ?

DB : Oui, bien sûr. Il me semble que la photographie est toujours soutenue par les gens qui en font ou sont dans ce milieu. Au Portugal, on dit que si le tirage des livres de poésie est très bas, c'est parce que les seuls à acheter de la poésie sont les autres poètes. [Rires.] J'exagère peut-être un peu, mais je crois qu'il en va un peu de même pour la photographie. La situation est donc différente de celle de la peinture ou de la littérature.

RC : Dans *Blaufuks, A14 Pocket Library*, tu cites Robert Frank, qui dit à propos de *Me and My Brother* : « Dans ce film tout est vrai, et ce qui ne l'est pas est purement mon imagination. » J'ai l'impression que tu agis de la même manière.

DB : Oui, très souvent. J'aime bien qu'il y ait un mystère dans les images et dans les livres. Qu'on ne sache pas réellement ce que je veux exprimer à travers un travail. Oui, il y a beaucoup d'imagination. Dans tous mes livres, la réalité se mêle toujours à la fiction. J'aime Sebald parce qu'il fait ça très bien...

RC : On va parler de lui tout à l'heure.

DB : J'aime aussi cette phrase de Diane Arbus qui dit : « *A photograph is a secret about a secret. The more it tells you, the less you know.* » [« Une photo est un secret à propos d'un secret. Plus elle vous en dit, moins vous en savez. »] C'est l'idée d'un casse-tête, du fait qu'il n'y a pas vraiment de solution. Que la solution est une question. Je préfère cela aux œuvres qui affirment : « Le sens est tel et il ne peut pas être autrement. » J'aime bien que l'on sorte d'un livre ou d'une exposition en se posant des questions. Même s'il s'agit juste d'une interrogation sur la forme. Par exemple : « Pourquoi fait-il un livre comme un Penguin Books ? » Je lance des questions, mais toutes n'ont pas forcément besoin de réponse.

RC : Est-ce que cela signifie que tu ne crois pas à la capacité documentaire de la photographie ?

DB : Si, j'y crois, bien sûr, mais la photographie n'est toujours uniquement

qu'un pan de la réalité. Mais ce n'est pas réellement ce qui m'intéresse. Je suis plus attiré par la poésie de la photographie. Sa poésie visuelle et la possibilité d'établir un discours avec de multiples chemins possibles. Le fait de pouvoir prendre la route A ou bien la route B.

RC : Dans le même registre, ton dernier livre en date, *Cadernos Blaufuks 2*, se compose de photos trouvées représentant des tombes portant des noms juifs. Au début du livre, tu affirmes les avoir découvertes dans une enveloppe abandonnée dans une cabine téléphonique près de Saint-Sulpice, à Paris. J'ai du mal à te croire...

DB : Tu dis ça parce que tu me connais ! [Rires.] Mais c'est presque vrai. [Rires encore.]

RC : D'accord, ça rejoint la citation de Robert Frank. Tu utilises beaucoup et depuis longtemps des photos trouvées. Quelle importance, quel sens leur donnes-tu par rapport à tes propres images ?

DB : Il est très intéressant de prendre une photo déjà faite et de lui donner un nouveau sens. Cela survient très souvent par coïncidence. Je te donne un exemple. Il ne s'agit pas d'une photo, mais lorsque j'ai fait le film *Under Strange Skies*, je voulais qu'il débute par un plan, un travelling, du cimetière juif à Lisbonne. C'était la seule chose que je voulais filmer, parce que le reste du film est constitué d'archives, de photos trouvées et de photos que j'ai réalisées, mais pas d'images en mouvement. Tandis que je travaillais à ce projet, j'ai reçu un super-huit que mon grand-oncle a tourné en 1968. En visionnant ce film, j'ai découvert qu'il a filmé ce cimetière. Bien souvent avec l'image trouvée il en est ainsi : j'aurais aimé la faire ou la penser. Donc je la réutilise et je lui donne un sens différent au sein de mon travail. En outre, lorsque tu trouves une image, elle te parvient avec sa mémoire. L'image ne traite pas seulement du sujet représenté, mais aussi de sa technologie : noir et blanc ou sépia, ses traces d'usage... Elle survient avec une mémoire matérielle. Tu peux créer ça avec ton iPhone, bien sûr\*\* [petits rires], mais ce n'est pas la vérité, c'est un artefact. Avec une image trouvée, il y a une vérité que j'aime bien utiliser lorsque cela fait sens. Actuellement, la photo trouvée est en vogue. Je pense que c'est dû au fait que, en tant que société, et bien entendu en tant que photographes ou artistes, nous sommes conscients de vivre la fin d'un temps, celui de la photo papier. Dans l'avenir, la photographie sera parfaite et n'existera plus sur une feuille de papier. Je pense que c'est la raison de la folie contemporaine pour les photos trouvées, les archives et même les livres de photographie. Parce que nous sommes conscients que les livres sont finis. Les livres qui survivront seront ceux que nous aimons comme objets. Il y a de nombreux livres de photographie que l'on peut très bien regarder sur un iPad. Mais il en est d'autres que l'on ressent le besoin de posséder en tant qu'objets. Et je crois que cette conscience de vivre la fin d'une époque fait que les photographes et les artistes travaillent sur ces matériaux. C'est, pour moi, la raison de cette fascination contemporaine.

RC : À ce propos, si j'ai bien compté, tu as déjà publié vingt et un livres depuis 1986...

DB : Moi, je n'ai pas compté, tu me l'apprends. J'ai toujours aimé travailler sur le livre. La plupart de mes livres sont des petits budgets. Il est très difficile de faire des livres au Portugal. Ça devient même presque impossible, mais j'ai toujours trouvé une solution. Par exemple, lorsque j'ai une exposition et que l'on me propose de faire un catalogue, je dis : « Non, faisons un livre », même si c'est un livre très modeste. Par « livre », j'entends un objet qui présente une proposition, qui a un concept propre, qui n'est pas une

illustration de l'exposition et que l'on peut encore regarder un an plus tard. Alors qu'un catalogue a une vie très courte. Donc j'ai toujours voulu faire plutôt des livres...

RC : Des livres comme des œuvres autonomes ?

DB : Oui. *Collected Short Stories*, qui est un petit format inspiré de la collection Penguin, a été publié à l'occasion d'une exposition à la Fondation Calouste-Gulbenkian. On m'a alors proposé de faire un beau livre, une sorte de « *coffee table book* ». J'ai préféré un livre plus petit, qui réclamait un budget moindre, mais qui, dans une forme différente de l'exposition, correspondait davantage à ce que je voulais exprimer. Si tu me donnais à choisir, je préférerais faire un livre qu'une exposition, parce qu'on n'expose le plus souvent qu'une partie d'un travail.

RC : Outre la dimension plastique, on ne peut pas faire abstraction de l'aspect littéraire de ton travail. Par exemple, *Collected Short Stories* prend le modèle du recueil de nouvelles, et chaque double page se présente comme une nouvelle photographique en deux images. Penses-tu que les techniques littéraires soient transposables à la photographie ?

DB : Oui et non. Ce sont des domaines différents, mais je pense que la photographie peut raconter des histoires. Notamment en s'inspirant de la tradition américaine des nouvelles. Les nouvelles débutent à un moment donné, mais n'ont pas réellement de fin. Raymond Carver, par exemple, déroule une histoire, mais, à la fin, tu ne sais pas ce qui s'est réellement passé.

RC : Les nouvelles sont comme des instantanés ?

DB : Oui. Ernest Hemingway avait cette théorie de l'iceberg. Il disait que si tu vois la pointe émergée d'une histoire, tu ne sais pas ce qu'il y a sous l'eau. On peut encore prendre la comparaison d'une piscine en été. Tu peux choisir de regarder la piscine. Mais tu peux aussi décider d'y entrer et de ressentir le contact de l'eau, sa température. Et ce sont des sensations complètement différentes. J'aime bien concevoir mes photos ainsi. Tenter de faire entrer le spectateur dans une histoire pour qu'il se laisse aller au fil des images. *Collected Short Stories* fonctionne sur un principe que connaissent tous les gens de cinéma : dès que tu mets ensemble deux images, même si elles sont opposées, tu crées un dialogue entre elles et tu crées un montage. C'est la manière la plus primitive de monter, mais c'est déjà du montage. Dans ce livre, j'ai, en plus, donné un titre à chaque double page, qui fonctionne comme une troisième image qui va peut-être orienter la lecture. Avec ces éléments, chacun imagine l'histoire. Là encore, il s'agit d'un jeu un peu ironique, bien sûr. Sérgio Mah [enseignant et curateur] a parlé de « *snapshot prose* ». Voilà exactement ce que je veux faire.

RC : La littérature, bien entendu, est une construction. Ton travail utilise souvent des formes fragmentaires. Il y a un aspect de puzzle, une multiplication des points de vue, des éclairages différents. C'est très net dans *Terezin*. Ces formes, ce sont des constructions littéraires, non ?

DB : Oui. Nous avons parlé de la photographie documentaire. Mon but n'est pas d'être documentaire. Je veux être informatif, ça oui. Mais jusqu'à un certain point seulement. Si je recherche une information, je vais sur Internet et je la trouve. Mon intérêt pour la photographie est autre. Comme je l'ai dit, je veux fournir de la poésie, des chemins possibles pour l'imagination. C'est ma façon de faire de la photographie. Je ne pense pas qu'elle soit la seule valable et je m'intéresse aux approches différentes. Mais, moi, ce qui m'intéresse est de raconter des histoires qui peuvent se mêler à la réalité.

RC : *Terezin* trouve son point de départ dans une photo publiée dans

*Austerlitz* de W. G. Sebald. Tu as d'autres projets autour de Sebald. Qu'est-ce qui t'intéresse chez lui ?

DB : J'ai découvert Sebald après avoir conçu *Under Strange Skies*. Je me suis alors dit: «Mais pourquoi n'ai-je pas connu cet écrivain plus tôt?» Je le trouvais génial mais, en outre, la forme que j'ai utilisée dans *Under Strange Skies* est un peu à l'opposé de ce qu'il faisait. Sebald partait de l'écriture pour aller vers la photographie. Moi, avec *Under Strange Skies* et même auparavant avec *London Diaries* ou *Un voyage à Saint-Pétersbourg*, je vais de la photographie vers l'écriture. Il y a encore le fait qu'il donne l'idée que tout est vrai. Et si jamais un doute surgit, il place une photo qui apparemment prouve qu'il dit la vérité. Mais, bien sûr, la photo ne prouve rien vraiment. On ne sait jamais si Sebald a trouvé la photo, s'il l'a prise lui-même ou s'il l'a achetée. Ce mystère m'a beaucoup intéressé. Il n'est pas le premier à utiliser la photographie dans la littérature, mais il a poussé cette démarche à un niveau très élevé. Il me semble très important dans les temps que nous vivons, où nous sommes saturés d'images, que Sebald nous force, d'une certaine manière, à nous arrêter. Bien entendu, il y a une certaine nostalgie dans ses textes. Je ne sais pas en France, mais au Portugal ou en Espagne le mot «nostalgie» semble toujours quelque peu négatif. Mais je ne suis pas d'accord : la nostalgie peut être positive si l'on s'y confronte de manière naturelle. Être nostalgique, c'est penser à son enfance, mais ça ne signifie pas vouloir y revenir. On sait que c'est impossible. Travailler sur la nostalgie comme le fait Sebald revient à se projeter vers l'avenir. Je pense que la photographie aujourd'hui doit tendre vers cela. L'important n'est pas de prendre la photo, mais de la penser.

RC : Parmi les écrivains, je me demande si Georges Perec ou Jorge Luis Borges sont importants pour toi ?

DB : Bien sûr ! [Rires.] Borges, il est impossible de ne pas s'y intéresser, à cause de tout ce qu'il a écrit sur la mémoire, sur les images. *L'Aleph* est un conte sur lequel j'ai fait un travail. C'était une boîte de lumière dans la cave d'une maison à Buenos Aires. Borges est fondamental. Même pour Sebald, il me semble qu'il a dû être essentiel. Je pense à Funes [« Funes ou la mémoire », nouvelle publiée dans *Fictions*], ce personnage qui reste au lit à se remémorer toute sa vie de telle sorte qu'il n'a plus le temps de vivre. Perec est important pour moi parce qu'il a une ironie fantastique. Il travaille sur la mémoire, mais d'une manière ironique que j'aime beaucoup. Il modifie la réalité. Par exemple, il a inventé une rue de Paris. Tout le monde le sait, et en même temps ce qu'il écrit paraît très réaliste. Son histoire m'intéresse aussi. Il a perdu ses parents durant la Seconde Guerre mondiale. Sa mère l'a sauvé en l'envoyant à la campagne. Tous les autres enfants juifs des écoles de Paris ont été raflés par les nazis, et Perec n'a jamais parlé de cela. Il n'y a que dans *W* qu'il évoque le sujet. Il donne toujours la sensation d'être un «vrai» Français qui ne se préoccupe pas de ce passé. Et, pourtant, j'imagine qu'en permanence il devait avoir ces faits en tête. La perte de ses parents, être reconnu comme écrivain français mais être en même temps un juif d'origine polonaise. En rapport avec ma propre histoire, cette dimension-là, chez lui, m'intéresse. Et son texte Je me souviens — même s'il est en fait inspiré d'un Américain, Joe Brainard —, ses listes et toutes les choses qu'il voit depuis la terrasse d'un café, tout cela me fait penser qu'il a beaucoup à voir avec la photographie. Quand on observe le travail de typologie des Becher et tout ce qui en a découlé, on se dit que même si les photographes ne le savent pas, c'est très Perec. Et notre monde où tout est photographié, où tout est filmé est devenu très Perec.

RC : Oui, mais Perec sait qu'on ne peut pas épuiser le réel.

DB : Oui. Mais il est déjà lui-même une caméra. Avec cette anxiété de tenter de tout enregistrer. Par exemple, Perec regarde sa table avec la volonté d'enregistrer tout ce qui s'y trouve. C'est évidemment impossible. J'aime cette idée de se lancer dans un projet impossible. J'ai réalisé quelques travaux, comme *Perfect Days*, fondés sur Perec. J'ai également tourné une vidéo qui s'appuie/construite sur *Je me souviens*. Mais pour revenir à ta question je crois que les écrivains qui m'ont influencé sont certainement Perec, Borges, Sebald, mais aussi d'une manière différente Paul Bowles et les écrivains voyageurs.

RC : Tu as fait un certain nombre de livres consacrés à des villes : Londres, Tanger, Saint Pétersbourg. Et tu as un projet sur Rio de Janeiro. Quels sont les points communs à ces livres ?

DB : Le sujet de ces livres n'est pas tant les villes que moi dans ces villes. Ils traitent de la mémoire que j'y ressens. On ne peut pas se trouver à Saint-Pétersbourg sans penser à tout ce qui y est advenu. Idem à Paris ou à Londres. Et, bien sûr, je fais des connexions qui me sont propres : à Rio, je pense à Stephen Zweig, qui n'y est resté que quelques mois. Nous n'en n'avons pas parlé, mais à côté de la mémoire, la notion d'exil est également importante pour moi. Et forcément, l'exil est lié au voyage. Mais c'est une condition plus dure et plus forte.

RC : Tu parles de l'exil et du voyage qui est une chose plus légère. Dans ton livre *The Archive*, à un moment, tu compares le photographe à un touriste, tu peux m'expliquer ce que tu entends par là ?

DB : Voyager, c'est toujours être un touriste. C'est être un étranger qui comprend peu. Prenons les travaux de photographie sur l'Afrique, ils sont toujours un peu touristiques, parce qu'il y a une fascination...

RC : Il faut être Africain pour photographier l'Afrique ?

DB : Non, ce n'est pas ce que je veux dire. Il est possible de faire un travail très intéressant en Afrique, mais il faut avoir la conscience d'y être un touriste. Moi, à Rio je suis un touriste. Même si je parle la langue, même si j'y ai séjourné souvent et que j'y ai des amis, je reste cet étranger qui n'est pas habitué à cette explosion de couleurs, à cette sensualité. J'y suis peut-être un touriste informé, mais un touriste tout de même. Je pense que je peux regarder Rio d'une manière différente d'un brésilien. Ça ne veut pas dire que c'est mieux ou pas. Lorsque tu découvres un lieu, il y a tout d'abord un temps de fascination. Puis vient un temps où tu es déjà un peu critique. Enfin vient le temps où cette fascination disparaît. Je trouve intéressant de travailler dans la période centrale. La photographie est très liée au tourisme. Historiquement, la photographie se déploie lorsque les gens commencent à voyager au XIXe siècle. Les premières personnes qui achètent des appareils photo sont de gens riches qui ont les moyens de voyager, d'aller en Orient et d'y faire des photos. Et ça perdure. Si on regarde sur Internet, le plus gros des photos postées sur des sites comme Flickr sont des photos de voyage.

RC : Les gens photographient ce qu'ils ne connaissent pas...

DB : Je pense que la photographie, la carte postale ou Facebook aujourd'hui fonctionnent comme des preuves : « Je suis ici, sur la plage des Bahamas, et toi, mon pauvre, tu es à Paris, à ton boulot, et en plus il pleut ! » [Rires.] Les cartes postales sont une fabrique de jalousie. Et désormais c'est pareil sur Facebook : tu vois tous ces gens qui voyagent et c'est très frustrant. La photographie est utilisée comme une preuve que tu étais là.

RC : Pour finir, il y a une phrase de David Cronenberg...

DB : Ouh ! là ! là ! [Rires.]

RC : ... que j'aime beaucoup, qui dit : « *Nothing is real, except our perception*

*of reality, isn't it?* » [« Rien n'est réel, si ce n'est notre perception de la réalité, n'est-ce pas ? »] Est-ce que tu te reconnais dans ce doute ?

DB : Oui, cela correspond à ce que je dis souvent à propos de la mémoire : aujourd'hui n'existe pas. N'existent que le passé et l'avenir. Le présent est une perception. Au moment où nous prenons conscience du présent, il est déjà passé. Donc tout ce que nous pouvons toucher est le passé et l'avenir. Car on sait qu'il va advenir. Même si nous ne sommes plus là, il y aura un jour demain. Mais le présent est difficilement saisissable. C'est en cela qu'il est une perception de la réalité. D'où l'importance d'avoir conscience de la mémoire. Perdre la mémoire revient à perdre notre humanité en oubliant notre histoire. La mémoire n'est pas une vérité, mais une construction. La mémoire personnelle est construite par la structuration des souvenirs et des points de vue. La mémoire des pays est construite par les monuments, par l'histoire, par les guerres. Les historiens travaillent à construire une histoire. J'ai fait une exposition à Rio en forme de jeu de mot. C'était dans une fondation logée dans une maison de famille. J'exposais dans trois chambres, et en portugais le mot « chambre » est le même que « quart ». Alors j'ai appelé l'exposition « Trois quarts de mémoire ». Ce qui signifie que la mémoire n'est jamais complète. Elle est donc elle aussi une perception.

Le 16 décembre 2011

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Un second entretien, daté d'août 2016, est publié dans *Conversations 2*, 2016, The Eyes Publishing.

# AGENDA - PROGRAMME CULTUREL

## VERNISSAGE

Vendredi 24 juin, à partir de 18h

## RENCONTRE

Avec Daniel Blaufuks

Samedi 25 juin à 16h

## ATELIER POUR ENFANTS

Samedi 2 juillet, 10h

avec l'artiste Sophie Grassart (Tigre)

4/10 ans - *5 fruits et légumes par jour*

## VISITES COMMENTÉES

Tous publics

Samedi 30 juillet, 16h

Mardi 6 septembre, 19h

Samedi 10 septembre, 16h, doublée en langue des signes

## PERFORMANCE LECTURE

Autour de Georges Perec

Dans le cadre des Nuits Normandie Impressionniste

Samedi 27 août, à partir de 15h

## CONFÉRENCE

Samedi 10 septembre, 18h

par Christelle Reggiani, *L'écriture photographique de*

*Georges Perec*

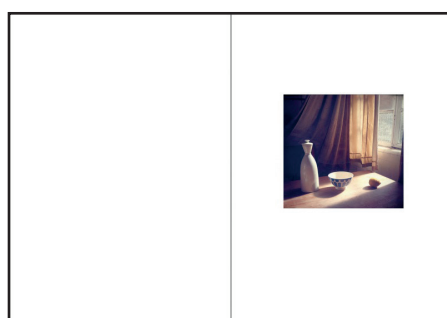
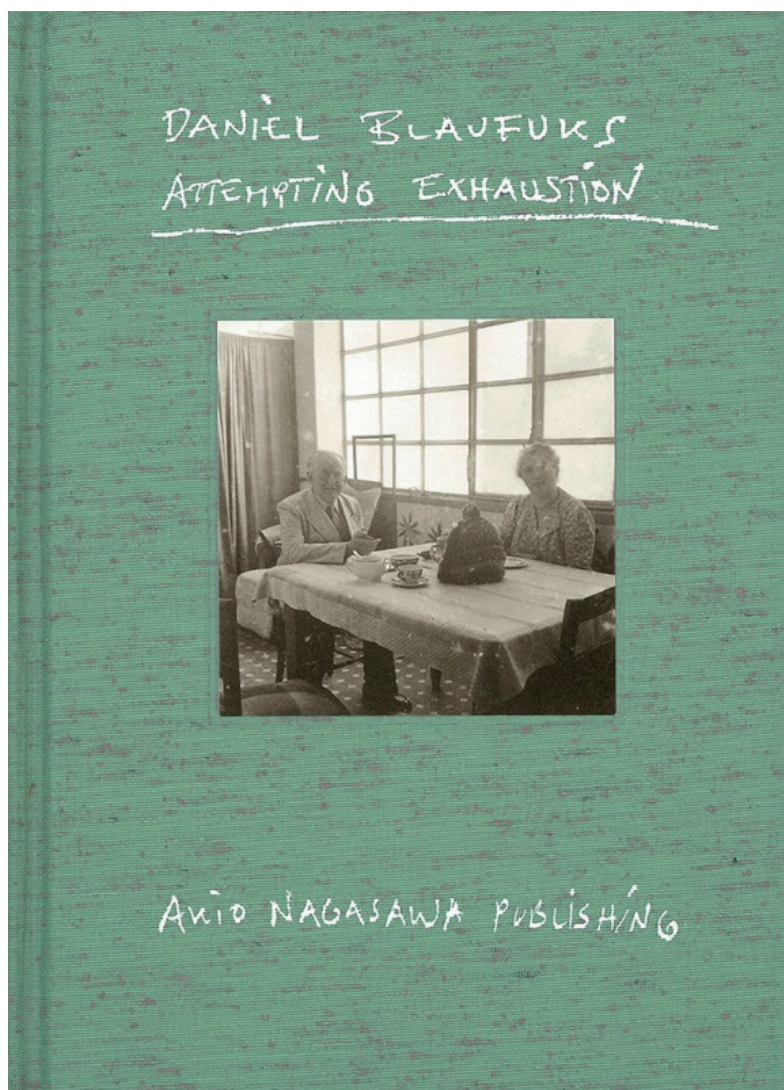
En écho à l'exposition de Daniel Blaufuks, nous invitons Christelle Reggiani à évoquer, dans la lignée de ses recherches nourries sur le sujet, la poétique photographique de Georges Perec, disparu voici 40 ans et dont l'œuvre imprègne celle de Daniel Blaufuks.

Christelle Reggiani est professeure de stylistique française à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Elle a notamment publié : *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999 ; rééd. Eurédit, 2013 ; *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, 2008 ; *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010 ; *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, 2014. Elle a également dirigé l'édition des *Œuvres de Georges Perec* dans la "Bibliothèque de la Pléiade" des éditions Gallimard (2017).

Événements gratuits.

Informations et réservation à [info@centrephotographique.com](mailto:info@centrephotographique.com)

# EN VENTE AU CENTRE PHOTOGRAPHIQUE



**DANIEL BLAUFUKS**  
*Attempting Exhaustion*

216 x 155 x 26mm

114 pages

Couverture rigide

2017

Akio Nagasawa Publishing, Japon

80 euros

# SAISON FRANCE PORTUGAL 2022

Décidée par le Président de la République française et le Premier ministre portugais, la Saison France-Portugal se tient simultanément dans les deux pays entre le 12 février et le 31 octobre 2022.

Cette Saison croisée, qui s'inscrit dans le cadre de la présidence française du Conseil de l'Union européenne, est l'occasion de souligner la proximité et l'amitié qui lient nos deux pays, incarnées notamment par la présence en France d'une très importante communauté luso-descendante, et au Portugal d'un nombre croissant d'expatriés français, deux communautés dynamiques, mobiles et actives, qui constituent un lien humain et culturel exceptionnel entre nos deux pays.

Au-delà d'une programmation qui met en avant l'Europe de la Culture, la Saison France-Portugal 2022 souhaite également s'investir concrètement dans les thématiques qui nous rassemblent et que défendent nos deux pays dans l'Europe du XXI<sup>e</sup> siècle : la transition écologique et solidaire notamment à travers la thématique de l'Océan, l'égalité de genre, l'investissement de la jeunesse, le respect de la différence et les valeurs d'inclusion.

A travers plus de 200 projets soit plus de 480 événements, majoritairement co-construits entre partenaires français et portugais dans 87 villes en France et 55 au Portugal, la Saison a pour ambition de mettre en lumière les multiples collaborations entre artistes, chercheurs, intellectuels, étudiants ou entrepreneurs, entre nos villes et nos régions, entre nos institutions culturelles, nos universités, nos écoles et nos associations : autant d'initiatives qui relie profondément et durablement nos territoires et contribuent à la construction européenne.

La Saison France-Portugal 2022, présidée par Emmanuel Demarcy-Mota, est organisée :

- pour le Portugal : par le Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P. - ministère des Affaires étrangères, et par le Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC) - Affaires culturelles, avec le soutien de la Présidence du Conseil des Ministres (Commission pour la Citoyenneté et l'Égalité de Genre) et du ministère de l'Économie et la Transition numérique ; du ministère des Sciences, de la Technologie et de l'Enseignement supérieur ; du ministère de l'Éducation ; du ministère de l'Environnement et de l'Action climatique ; du ministère de la Mer, et de l'Ambassade du Portugal en France.

Commissaire générale pour le Portugal : Manuela Judice

- pour la France : par l'Institut français, avec le soutien du ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, du ministère de la Culture, du ministère de l'Économie, des Finances et de la Relance, du ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, du ministère de la Transition écologique, du ministère de la Mer, de l'Ambassade de France au Portugal et du réseau des Alliances françaises du Portugal.

Commissaire générale pour la France : Victoire Di Rosa

# PROCHAINEMENT HORS LES MURS



***Dahlias,  
Et cætera***

Marion Maimon, Popel Coumou,  
Hubert Crabières,  
Jason Evans & The Garden Gate project

Château de Flamanville  
Du 1<sup>er</sup> juillet  
au 30 octobre 2022

Tous les jours de 10h30 à 12h30 et de 14h à 19h  
1, rue du Château 50340 Flamanville  
Renseignements: 02 33 87 66 66

Flamanville  
Centre Photographique  
Rouen Normandie  
Préfecture de la Région  
Normandie  
Droits Culturels  
Rouen

Avec plus de mille variétés issues des cinq continents, le Château de Flamanville abrite l'unique jardin conservatoire du dahlia en Europe. Dédié à la préservation de cette fleur, il présente la collection de la Société française du dahlia, dont les nombreuses variétés fleurissent jusqu'aux derniers mois de l'été.

Prenant pour point de départ le territoire du jardin, le Centre photographique Rouen Normandie a conçu une exposition associant quatre photographes réunis autour de la fleur.

L'invitation a d'abord été lancée à **Marion Maimon**, photographe française, afin de documenter, lors de la floraison passée, à l'automne 2021, les différentes variétés présentes dans le jardin conservatoire. En résidence à Flamanville, elle a arpenté le jardin et réalisé une galerie de portraits de dahlias, «posant» devant les éléments du paysage du littoral : ciel, eau, roche. Elle est ici rejointe par trois photographes ayant chacun développé récemment un travail personnel sur la fleur. La photographe néerlandaise **Popel Coumou** déploie des architectures savantes de papiers colorés et de fleurs de pâte à modeler oscillant entre naïveté et précision. **Hubert Crabières**, photographe français, portraiture la fleur artificielle, entre prétention au réalisme et tentation fantaisiste quand **Jason Evans**, photographe anglais, acteur du jardin communautaire **The Garden Gate Project** situé à Margate (Kent), fait de la nature morte le lieu du lien social, par la conduite d'ateliers photographiques.

Ponctuant ces travaux contemporains, une sélection de films amateurs issus des collections de Normandie Images évoque la fabrique et la pratique des corsos fleuris normands.

## DAHLIAS, ET CÆTERA

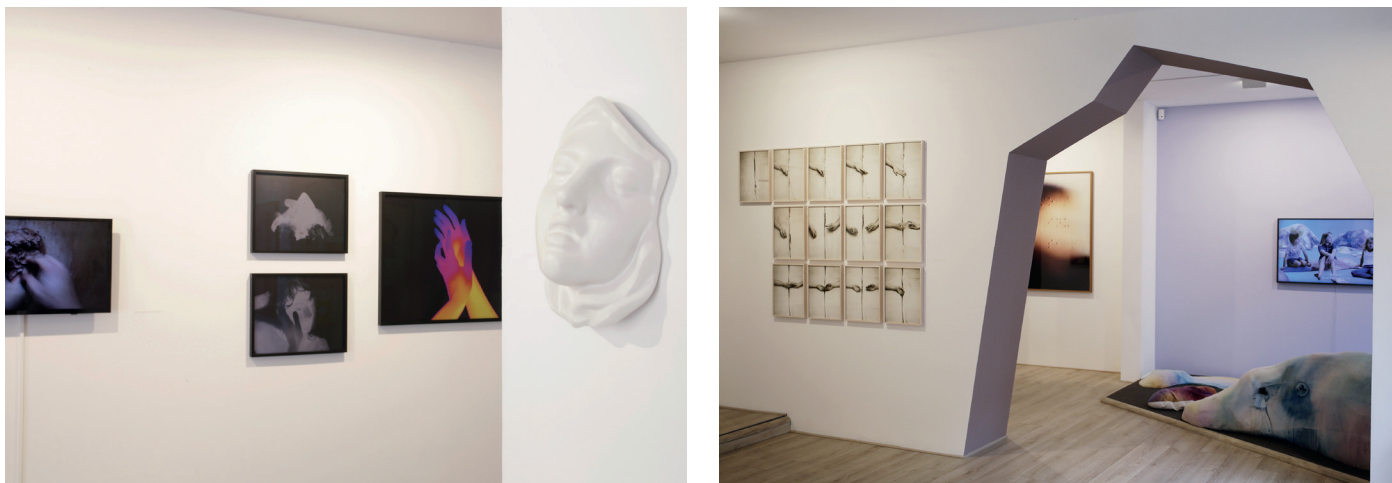
**Marion Maimon  
Popel Coumou  
Hubert Crabières  
Jason Evans & The Garden  
Gate project**

Exposition du 1er juillet  
au 30 octobre 2022  
Château de Flamanville  
Cotentin, Normandie

Renseignements presse :  
info@centrephotographique.com  
T/ 02 35 89 36 96

Ci-dessus : Hubert Crabières, *Fleurs et tissus d'Argenteuil*, 2022 ; Marion Maimon, 2021 ; Jason Evans & The Garden Gate project, *Flower Power*, 2017 ; Popel Coumou, *110. Untitled*, 2019

# LE CENTRE PHOTOGRAPHIQUE ROUEN NORMANDIE



Exposition *À Fleur de monde, à propos du toucher*, mai-octobre 2021. Centre photographique Rouen Normandie.

Le Centre photographique Rouen Normandie, situé en cœur de centre ville, déploie en ses murs une programmation annuelle de 3 à 4 expositions, complétée par des propositions hors les murs, en partenariat avec des institutions régionales et nationales (lieux d'art, établissements scolaires, hospitaliers etc.) et un programme de résidences artistiques au sein d'un espace dédié situé sur la rive gauche de la ville.

Avec une programmation rassemblant des auteurs tels que Walker Evans, Evelyn Hofer, Amie Dicke, Patrick Tosani, Marina Gadonneix, Marleen Sleuwits, Michael Wolf, William Klein, Eamonn Doyle, Dana Lixenberg, le Centre photographique s'attache à montrer les différents visages de la photographie et de ses usages. Faisant se côtoyer figures historiques et artistes dits « émergents », le Centre photographique défend des propositions artistiques singulières, en prise avec les réalités du monde, au travers d'expositions pour majeure partie inédites sur le territoire français et proposant un panorama international de la création photographique.

Une politique soutenue de projets éducatifs, tant en milieu urbain que rural, et un programme riche de visites, débats, projections, ateliers de pratique photographique, d'écriture littéraire, de performances, viennent offrir au plus large public l'occasion d'appréhender autrement le monde de l'image (photographie et image en mouvement), de mettre au jour ses résonances avec d'autres formes d'expression artistique et ses ramifications dans la société. Lectures de portfolios, workshops et bourses s'y adjoignent pour un accompagnement des photographes professionnels, régionaux et nationaux.

Le Centre conduit également régulièrement des résidences photographiques avec pour territoire assigné la région Normandie. Les artistes sont invités à porter leur regard sur un aspect de la région qui peut faire écho avec les enjeux à l'œuvre dans leur travail personnel. Chaque résidence est alors une rencontre entre une écriture visuelle, un cheminement conceptuel et les visages d'un territoire.

Le Centre photographique Rouen Normandie reçoit le soutien de :



Il est membre des réseaux :



Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union