

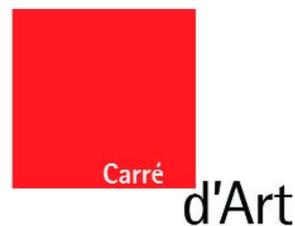
SUZANNE LAFONT

SITUATIONS



CARRÉ D'ART - NÎMES
DU 6 FÉVRIER AU 26 AVRIL 2015





Musée d'art contemporain de Nîmes

DOSSIER DE PRESSE

SUZANNE LAFONT

SITUATIONS

Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes
Exposition du 6 février au 26 avril 2015

Commissariat de l'exposition :
Jean-Marc Prévost, Carré d'Art-Musée, Nîmes

Sommaire

Avant-Propos

Communiqué de presse

Catalogue de l'exposition

Entretien de l'artiste avec Jean-Marc Prévost (à paraître dans le catalogue)

Liste des oeuvres exposés

Biographie sélective

Documents iconographiques

Informations pratiques

Expositions à venir

Contact presse : Delphine Verrières-Gaultier – Carré d'Art
Tél : 04 66 76 35 77 – Fax : 04 66 76 35 85
Courriel : communication@carreartmusee.com





L'un des moindres paradoxes de la photographie n'est-il pas de fixer le mouvement, c'est-à-dire le temps, avec la possibilité, certes, d'en pondérer le déroulement, ce qui à la fois simplifie et complexifie la donne.

Marcel Proust, par les mots, a réussi cette gageure au fil de sa "Recherche".

Suzanne Lafont s'y emploie en artiste de la photo. Elle a été invitée dans tous les musées majeurs de la planète.

On évoque à son égard une "ouverture du visible".

Elle parle elle-même de "[ses] images qui participent de la mobilité des phénomènes".

Ses racines puisent dans la mythologie que l'Antiquité rendit lisible. Elle la conforte par sa connaissance fine, et sa passion, pour ces... siècles où l'essentiel de la philosophie fut dit. Et depuis, sans cesse glosé. Sans omettre ce relais majeur que sont près de nous, Flaubert et Duchamp, ce dernier créateur mais aussi "regardeur" inspiré.

Nous sommes heureux de recevoir à Carré d'Art la vision nouvelle de l'image (de l'icône) que la réflexion, et la maîtrise technique inspirent à Suzanne Lafont.

Nous faisons nôtre sa conclusion à l'entretien qu'elle a confié à un autre expert, notre ami Christian Milovanoff : "Dans la vie intérieure, le temps tient lieu d'espace".

Jean-Paul Fournier
Sénateur du Gard
Maire de Nîmes

Daniel J. Valade
Adjoint au Maire de Nîmes
Délégué à la Culture

COMMUNIQUE DE PRESSE

Suzanne Lafont (née en 1949) est une des figures les plus importantes de la scène française. Son travail a connu une grande visibilité dès les années 90. Une exposition personnelle lui a été consacrée au Jeu de Paume en 1992. Elle a exposé la même année au MoMA (New York) et a participé aux Documenta IX (1992) et X (1997). Elle développe un travail photographique dans un champ élargi où sont convoquées des références au théâtre, à la performance, au cinéma et à la littérature.

L'exposition à Carré d'Art est une mise en perspective de ses travaux les plus récents. La plupart sont réalisés pour l'exposition. Le projet puise son matériau dans les clichés pris par l'artiste depuis 1995. Ils alimentent chaque proposition et permettent de recourir à différents régimes d'images à travers une suite de situations.

En introduction, 468 de ces images sont organisées sous forme de diaporama (*Index*) et sont en quelque sorte la matrice de l'exposition. L'exposition se développe ensuite autour de la figure de l'acteur/performeur. Ce protagoniste active d'abord l'espace du spectateur, puis, avec *Situation Comedy, From General Idea's Pamphlet Manipulating the Self*, il investit le champ du livre avant de lui laisser entièrement la place (*The First Two Hundred Fifty Five Pages of Project on the City 2, Guide to Shopping*) qui est une mise en espace du livre culte de Rem Koolhaas. Il reparaît enfin dans l'adaptation d'un récit littéraire, *The Mystery of Marie Roget* d'Edgar Allan Poe dans une double référence à l'espace littéraire et l'espace topographique de New York.

L'exposition se clôt sur une annonce (*On annonce une série de conférences*) qui, en l'absence de tout contenu informatif, restitue au musée sa littéralité, son rôle de scène pour l'exposition.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Catalogue bilingue français / anglais.

Contenant un texte de Marcella Lista et un entretien entre l'artiste et Jean-Marc Prevost.

L'ouvrage est pensé à la fois comme un catalogue rendant compte de l'exposition et un livre réalisé par Suzanne Lafont. Le texte de Marcella Lista analyse le travail de Suzanne Lafont en le situant dans une histoire de la photographie mais aussi de la performance. L'entretien avec Jean-Marc Prevost permet de suivre le développement du travail de l'artiste tout en abordant les enjeux présents dans les œuvres les plus récentes.

SUZANNE LAFONT

192 pages

environ 140 documents

Format 22 x 29 cm

Ouvrage broché

ENTRETIEN ENTRE JEAN-MARC PREVOST ET SUZANNE LAFONT

Après une formation en littérature et en philosophie, je voulais savoir pourquoi dans les années quatre-vingt vous vous étiez intéressée à la photographie ?

Je ne crois pas avoir jamais été philosophe. Cependant, au cours de mes études universitaires, je me suis intéressée à une certaine forme de philosophie mettant en relation les idées et les situations.

Disons qu'à travers la forme particulière du dialogue socratique j'ai découvert une manière de contextualiser l'idée dans l'échange de la parole et le mouvement de la marche. Je lisais également Mikhaïl Bakhtine. Cette lecture m'a conduite à la découverte de genres littéraires mêlant gravité et comédie, rationnel et irrationnel, débat philosophique et roman d'aventures. Parallèlement je lisais le Quichotte, Jacques le Fataliste, Bouvard et Pécuchet. Ce n'est que confrontée à la difficulté d'écrire, que s'est posée la question de la réorientation de mon travail. Cela ne s'est d'ailleurs pas passé à la façon d'une table rase, mais comme un déplacement progressif nourri principalement par le cinéma et la danse. Le cinéma représentait évidemment le temps et l'image mécanique.

La danse représentait le déroulement réel du temps dans l'espace.

J'allais régulièrement à l'American Center où j'ai vu à la fin des années soixante-dix, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs. Le travail sur les mouvements ordinaires m'intéressait et bien sûr la marche dans le mouvement dansé. Le choix de la photographie n'a pas été guidé par un goût particulier pour ce medium, ni par une connaissance de son histoire. Je me suis tournée vers la photographie avec une préoccupation de ce type : faire du cinéma sans les moyens du cinéma. Cela signifiait que chaque proposition ne serait pas constituée d'une image, mais d'un ensemble d'images, qui nécessiterait afin d'être activé le déplacement du spectateur. J'ai commencé à m'intéresser à la photographie à partir d'un questionnement sur le temps dont le spectateur ne pouvait qu'être le moteur. Il est aussi évident que ce choix a été déterminé par une composante économique. La photographie contrairement au cinéma ne mobilisait pas de moyens de production et offrait une garantie d'autonomie.

Dans un entretien, vous avez mentionné l'utilisation de la citation dans les dernières œuvres de Flaubert. Dans le domaine de l'art, le recours à la citation a été utilisé systématiquement par le Pop Art mais si nous revenons à Flaubert, et donc au langage, il me semble que le recours à la citation est une stratégie pour signifier l'autonomie du langage en sachant qu'il n'y a pas d'adéquation entre signifiant et signifié. Cette absence d'adéquation signifiant/signifié donne forcément une liberté quand à la création d'une forme littéraire que l'on peut trouver chez Laurence Sterne ou James Joyce. Pourtant, la photographie amène forcément l'idée d'indexation, d'indexation au réel.

C'est aussi la citation littéraire, particulièrement chez Flaubert, qui m'a orientée vers la photographie. De la même manière que la citation linguistique correspond à un régime de langage *readymade*, la photographie paraît se ranger du côté de « la mort de l'auteur » pour utiliser les termes de Barthes, car mis à part le choix du cadrage, l'appareil opère par un enregistrement non discriminatoire de ce qui lui fait face. On peut se demander si l'enregistrement est la garantie du monde, et si, par un effet de vases communicants, ce qui est retiré au sujet est forcément versé au compte de l'objectivité. Je ne crois pas que la baisse du coefficient « auteur » coïncide forcément avec une hausse du coefficient « monde ». C'est plutôt par le sens, la direction qu'on lui attribue avec le langage, qu'une photographie s'attache à un référent. Benjamin qualifiait de « poteaux indicateurs » les légendes des images. Sans ces indications l'image reste hors contexte. Une légende est une manière de faire un monde. Il y a plusieurs mondes possibles dans une image, et plusieurs récits peuvent y être associés, celui de la littéralité, celui du rêve, celui des énoncés poétiques ou celui des descriptions... C'est la raison pour laquelle dans *Index* certaines images sont qualifiées plusieurs fois et diversement. La photographie se nourrit de la réalité et l'indexe, et n'importe quelle photo, même la plus vide, ressemble à un magasin de choses plein à craquer, mais avant d'être légendée et associée à un maillage de sens, le contact avec le monde ne paraît pas établi. C'est pourquoi les photographies sans légende semblent entourées d'un silence si dense.

Dans l'exposition, on trouve la présence du langage aussi bien dans Index que dans le recours à l'espace du livre ou le dispositif qui annonce un programme de conférences.

Ce sont trois régimes différents de langage. *Index* est un ensemble non exhaustif de données qui associe à chaque image une ou plusieurs entrées linguistiques. Accompagnées de leurs « poteaux indicateurs », les images sont orientées vers différents contextes. Les entrées linguistiques permettent par ailleurs un classement alphabétique des images qui ne tient pas compte de la chronologie, des thèmes, ou de tout autre mode de classement. C'est bien la tâche d'un dictionnaire que de rendre les items disponibles en les isolant de toute corrélation. Le parcours de l'exposition commence donc par une sorte de coulisse, salle assombrie pour les besoins de la projection, où sont rassemblées les données utiles. À partir de la fin des années quatre-vingt, pendant près d'une dizaine d'années, j'ai photographié la figure humaine. Ces images étaient mises en scène et les figures représentées dans une activité généralement ordinaire. Des actions comme regarder dans telle ou telle direction, souffler, grimacer, soulever un objet, le déplacer, se déplacer, danser, dormir, rêver, etc... m'ont permis de prendre en compte l'espace dans lequel se tient le spectateur. C'est notamment avec des images de têtes grimaçantes dirigées vers le public que j'ai compris que les deux territoires, celui du mur à deux dimensions, et celui de la salle à trois dimensions, pouvaient se croiser et entrer en résonance, par conséquent que l'action avait partie liée avec l'actualité de l'exposition. Ce n'est qu'à partir du moment où, sous forme de photomontages de grand format, j'ai commencé à associer aux photographies d'actions des photographies d'éléments de décor, que j'ai constaté un repli de la représentation sur l'espace du mur. Plus l'action se complexifiait, ajoutant d'autres plans aux plans, moins elle pénétrait l'espace volumétrique du spectateur. Je crois que c'est là qu'a commencé mon intérêt pour le livre. *Situation Comedy* s'approprie un livre et le réplique au mur sous forme de planches. C'est sans doute un trait d'humour noir que d'avoir choisi, pour le répéter, un livre dont le thème est précisément un mouvement de gymnastique ! Quant au langage, sous forme de numéros de pages et de distribution des rôles, il reste couché sur le papier. La sortie de l'exposition est occupée par l'annonce d'une série de conférences. Entièrement indéterminée, cette information ne fait pas mention de ce que l'on est en droit d'attendre d'un programme : indications de lieu, de dates, d'horaires, communication du nom des conférenciers, de leurs titres et contenus. L'espace de quelques secondes, elle place en situation d'attente les éventuels candidats à l'écoute, tandis qu'une horloge numérique compte le temps réel de 30 mn en 30 mn, durée supposée de chaque prise de parole. Quelques photographies de chaises sont accrochées dans la salle du musée à titre décoratif et évoquent les conventions d'ameublement liées à ce genre de circonstance. L'énoncé agit comme la déclaration perpétuelle d'une ouverture de séance. Il dramatise l'actualité de la situation et redonne sa place au spectateur, en lui confisquant toutefois le spectacle.

La photographie dans les années quatre-vingt a difficilement conquis son autonomie dans le système de l'art. Une lecture de la photographie a été construite par rapport à la peinture et plus particulièrement à l'idée de tableau. Jean-Marc Bustamante a appelé certaines de ses œuvres « tableaux photographiques ». Pour vous, quelles sont les limites de cette lecture alors qu'aujourd'hui il est d'évidence que nous lisons la photographie au regard de la vidéo, du cinéma, de la performance ou du théâtre ? C'est aussi un moment où la photographie n'a plus à justifier de son statut.

Dans les années quatre-vingt, c'est peut-être surtout en Europe, que la photographie a été comprise à partir du tableau. Aux États Unis, dès les années soixante, Ed Ruscha, Sol Lewitt, Carl André... utilisaient la photographie dans la forme du livre, très éloignée du tableau. Mon point de départ n'a pas été le tableau, il n'a pas été non plus l'art conceptuel que je connaissais très peu à ce moment-là. J'avais étudié la forme du dialogue, et j'avais travaillé sur ces questions avec Jean-François Lyotard, je ne pouvais qu'être familiarisée avec des formes traversées par la contradiction, avec des régimes différents de langage. Le fait que la parole ne transmette pas une image achevée et fermée de la réalité m'avait en quelque sorte initiée au collage. Je lisais Brecht également. J'ai plongé tête la première dans l'interruption de l'illusion. C'est ce contexte qui m'a amenée par la suite à développer des formes qui empruntaient au théâtre et au cinéma. Jean-François Chevrier avec qui j'ai travaillé à partir du milieu des années quatre-vingt m'a permis de regarder la photographie et son histoire. Dans le débat autour de l'image-tableau j'étais logiquement plus attirée par les procédures de montage. Je commençais à faire des photographies avec le souci de leur attribuer un certain caractère d'« insuffisance » qui leur permettrait d'entrer en relation les

unes avec les autres. Je travaillais avec l'idée, par exemple, qu'une montagne ne serait pas photographiée dans l'ensemble d'éléments qui constituent un paysage, mais en tant qu'unité. Ce qui ne veut pas dire qu'elle devait avoir nécessairement l'aspect fragmentaire d'un détail, mais plutôt celui d'une « pièce détachée ». Comme pièces détachées les images m'apparaissaient disponibles et repositionnables, de la même façon, exactement, que les mots d'une phrase le sont dans le contexte d'autres phrases. Ce qui, bien entendu, n'empêche pas les mots et les images d'exister isolément, à titre élémentaire.

En regardant les différentes séries de photographies, on voit les références au cinéma, parfois explicitement comme dans L'Argent, un hommage à Robert Bresson. Quel est votre rapport au cinéma et plus généralement à l'image en mouvement ?

D'interruption du mouvement dans les images, et par la multiplication des images, de remplacement du temps dans le mouvement du spectateur. Ce qui m'intéresse est un déplacement des questions de temps dans l'espace et une prise en compte du contexte dans l'expérience de perception.

On trouve également des relations avec le théâtre mais il me semble que nous ne sommes absolument pas dans la théâtralisation que l'on peut trouver chez Jeff Wall qui se situe à l'intérieur de l'image. S'il y a une référence au théâtre c'est avant tout dans la définition d'un espace sensible où les images sont assemblées de façon temporaires en prenant en compte le contexte de leur apparition ?

Je le disais les formes dialogiques m'ont amenée à la représentation d'actions non sous forme de « tableaux » rassemblant l'ensemble des informations mais par agencement de morceaux disparates. Dans le montage, c'est la réalité brutale du *cut*, qui arbitre le passage d'une image à une autre image, d'un espace à un autre espace, qui libère le jeu des associations et souligne le caractère provisoire de la représentation. C'est également l'interruption qui réserve un territoire au spectateur, fût-ce au titre de projection mentale, car l'intervalle qui joint et disjoint les éléments, aussi mince soit-il, est occupé par l'espace réel. Mais c'est véritablement lorsque les planches s'organisent en grille, et que la grille, à son tour, s'organise en « volume » et s'affranchit du mur que le lecteur/spectateur retrouve un espace physique de confrontation, dans le geste de la main qui feuillette et tourne les pages. Je pense que le montage m'a servi à approcher la forme du livre. Cette exposition comprend un livre, son catalogue.

Aborder la référence au théâtre c'est aussi trouver une dimension performative dans votre travail. Vous travaillez avec des acteurs même s'ils ne sont pas des acteurs professionnels. On le voit par exemple dans Trauerspiel réalisé pour la Documenta de Kassel et il me semble que cette dimension performative est encore plus présente aujourd'hui ?

Je ne dirais pas qu'il y a performance simplement parce qu'il y a une action jouée. Le spectateur se trouve d'ailleurs devant une action jouée/photographiée. Il y a en fait deux moments de l'action dramatique. L'un est celui de la prise de vue, l'autre celui de l'exposition. Le premier moment se déroule dans un studio ou un atelier, à l'écart du public. Seul l'acteur est présent, accompagné si nécessaire de quelques éléments de décor. L'appareillage est constitué par la caméra et d'éventuels éclairages. L'action a été décidée d'un commun accord avec l'acteur. Elle est répétée et jouée dans le champ de l'appareil. Les gestes ne sont pas étudiés pour être photographiés *live*, mais pour être le produit d'une expérience optique. Walter Benjamin mentionne cela à propos du cinéma dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. L'appareil, dit-il en substance à propos du cinéma, a si profondément pénétré la réalité que seuls les artifices du montage peuvent restituer à l'image un semblant de naturalisme. On a souvent noté l'excès de théâtralité que présentent les personnages que je photographie. Paradoxalement ce qui apparaît « théâtral » est ce qui les soustrait au théâtre et actualise les gestes sur le territoire de l'observation et dans son cadre restreint. Je ne cherche pas à « rendre la réalité » du jeu dramatique comme le ferait une photographie de plateau. L'image obtenue est à la fois la représentation de l'action et sa documentation. Je serais tentée de dire que l'image, à ce stade, est un document doté d'un potentiel d'action. C'est sous cette double forme qu'elle est transmise à un public. Second moment, au cours duquel les documents « actifs » sont organisés dans l'exposition (échelle des images / placement dans l'espace) et paraissent

jouer la comédie en cherchant la complicité du spectateur. Avec la question du livre, cet aspect du travail est passé au second plan, bien qu'il soit thématiquement évoqué dans *Situation Comedy*. En revanche *On annonce un cycle de conférences* est entièrement orienté vers le spectateur et l'expérience performative, mais sans le médium des documents/performeurs.

Dans l'exposition, Situation Comedy est une référence à Manipulating the Self de General Idea qui ont développé un langage visuel et performatif dans une esthétique post-warholienne. Quelle est l'origine de cette œuvre ?

L'idée d'une appropriation m'intéressait. Il y a eu beaucoup de raisons à ce choix particulier. D'abord le nom du collectif *General Idea*. Le goût également pour le nom de cette publication *Manipulating the Self*, ces noms comme autant de « poteaux indicateurs ». Parce qu'il s'agissait d'une figure de gymnastique qui n'avait d'existence que dans un livre. Parce qu'aussi j'aimais beaucoup la façon dont ces artistes au début des années soixante-dix avaient ouvert au public leur espace de vie sous forme de boutique, affirmant le marché comme document poétique de l'existence. Je me suis donc procuré le livre avec l'intention de répliquer toutes les occurrences du fascicule. J'ai décidé toutefois de faire subir à la répétition un certain nombre de modifications :

- seules les occurrences nommées du livre sont répétées
- les images ne sont plus en noir et blanc mais en couleur
- la communauté *underground* d'origine est remplacée par une fausse communauté, un groupe d'étudiants qui n'a de communautaire que le rassemblement institutionnel
- la dimension participative est devenue prescriptive ; les photos originales qui avaient été réalisées sur les lieux de vie des protagonistes sont rejouées selon un protocole de prise de vue constant : unité de lieu (studio photo de l'école), éclairage artificiel (d'une situation à l'autre la couleur filtrée de la lampe varie), photographe arbitrant et enregistrant la scène (j'ai endossé le rôle).

À travers cette série d'exercices scolaires, le projet dramatisait la dévaluation de l'expérience vécue, la palette chromatique des éclairages de chaque scène n'étant destinée qu'à leur attribuer un pseudo-éclat de singularité. Toutefois, à ce moment du travail, la proposition ne faisait place qu'à des occurrences séparées, ne rendant nullement compte d'une expérience communautaire, fût-ce celle, sans vie, de marionnettes. Ce qui faisait défaut à cette collection d'individus rassemblés sous un même geste, était une surface de communication qui permettrait précisément de créer des situations et de les fonder communautairement. J'ai donc décidé de poursuivre le jeu en photographiant l'espace sans l'acteur dans l'éventail des teintes (soit trois m³ de lumière colorée), tandis qu'à la manière d'un programme ou d'un générique, l'attribution des rôles était maintenue sous forme de notations. Les vingt trois actions effectivement performées et photographiées peuvent alors être mises en situation sur divers rythmes colorés, ou trouver leur place chromatiquement assignée lorsque le jeu prend la forme ordonnée d'un nuancier. À partir d'une proposition historique, j'ai tenté de réaliser un document poétique qui substitue à la réduction de l'expérience individuelle l'existence du jeu.

Michael Fried dans son livre Contre la Théâtralité signale que « situation » est un terme employé par Robert Morris pour signifier que chaque élément compte dans une situation donnée qui est la condition de l'objectivité. Le cadre serait en quelque sorte plus important que le sujet ou tout du moins aussi important ?

Oui, le jeu entre les éléments est la condition d'une situation. D'après Winnicott, il est au départ de la construction symbolique.

BIOGRAPHIE SELECTIVE

Née en 1949 à Nîmes - Vit et travaille à Paris

FORMATION

1974 Études universitaires en littérature française et philosophie. D.E.A. philosophie, Paris VIII
Diplôme de Sémiotique, Université d'Urbino, Italie, 1974

EXPOSITIONS PERSONNELLES (Sélection)

2011 *Situation Comedy*, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam, Luxembourg
Caractères, Arendt & Medernach, Luxembourg

2008 *Index*, Galerie Erna Hécey, Bruxelles

2005 *Episódio*, Pinacoteca do Estado, São Paulo

2003 *Caractères*, Centre Régional d'Art Contemporain, Sète

2001 Galerie Anne de Villepoix, Paris
Remue-Ménage, Centre d'Art Contemporain "La Galerie", Noisy le Sec

1999 Musée d'Art Contemporain de Marseille
Centre Chorégraphique National du Havre / FRAC Haute Normandie

1997 *Le Défilé*, Musée de Rochechouart
Galerie Wohn Maschine, Berlin

1994 Galerie de France, Paris

1993 Peter Kilchmann Galerie, Zürich

1992 Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris
Museum of Modern Art, New York
Marian Goodman Gallery, New York

1991 Centre Genevois de Gravure contemporaine, Genève

1989 Centre de la Vieille Charité, Marseille

EXPOSITIONS COLLECTIVES (Sélection)

2014 *Punctum*, Salzburger Kunstverein, Salzburg

2013 *Des images comme des oiseaux* (une traversée dans la collection photographique du Centre National Des Arts Plastiques), Friche La Belle de Mai, Marseille

2011 *La photographie en France, 1950-2000*, Maison européenne de la Photographie, Paris
Questions d'images (visages de sable), 30 ans du Frac Languedoc-Roussillon, Carré d'Art, Nîmes

2010 *Le sourire du Chat (opus 2)*, Frac des Pays de la Loire
Années 1980, Un parcours photographique, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, MAC Marseille
Higher Powers Command, autour de la collection Lhoist, Limelette

2009 *Trauerspiel*, Passerelle, Brest
Reflexio, Imagem contemporânea na França, Santander Cultural, Porto Alegre
elles@centrepompidou, artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

2008 *Universal Archive, The Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*, Macba, Barcelone
L'argent, Le Plateau / FRAC Ile de France, Paris ; Real, DZ Bank AG Collection, Städel Museum, Frankfurt ; Street & Studio, An Urban History of Photography, Tate Modern, London ; Museum Folkwang, Essen

2007 *Faces à Faces*, Musée des Beaux-Arts, Chambéry - Exposition itinérante en 2008, Center Art Museum, Edinburgh ; Fotografins Hus, Stockholm ; KNAP, Érévan ; Akureyri Art Museum, Akureyri ; Silom Galleria ; en 2009, Bangkok, en 2010, Musée de la Photographie, Thessalonique, Centre Culturel Mélinea, Athènes

2006 *Entre realidade e ficção*, Obras do Fonds National d'Art Contemporain da França, Pinacoteca do Estado, São Paulo
Numéro, présentation des collections, Musée des Beaux-Arts de Nantes

2005 *La photographie dans le contexte de l'art moderne et contemporain*, Collections de l'IAC-FRAC Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, Villeurbanne et Saint-Étienne
Une journée particulière : extrait de la collection du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève, Villa du Parc d'Annemasse
Nouvelles Vagues, présentation des collections du MNAM, Centre Georges Pompidou, Musée des Beaux-Arts, Shanghai, Musée de Guangdong, Musée de Canton, Millenium de Pékin

2004 *Fabrique de l'image*, Villa Médicis, Rome

2003 *Dali und Die Magier der Mehrdeutigkeit*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf
Photo España, Madrid

2002 Présentation des collections, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

2001 *Let's move*, Galerie Anne de Villepoix, Paris

- 2000 *Pause / Pose*, Galerie Anne de Villepoix, Paris
- 1999 Présentation des collections du Musée de Rochechouart, Musée d'Art Moderne, Buenos Aires (Argentine) et Santiago du Chili, (Chili)
Présentation de la collection de la D.G.Bank, Centre National de la Photographie, Paris
- 1998 *Ghost in the Shell : Photography and the Human Soul, 1850-2000*, County Museum of Art, Los Angeles
Zomer van de fotografie, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers
Galerie Vohn Maschine, Berlin
- 1997 *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble
- 1996 *Containers*, County Museum of Art, Los Angeles
Hall of Mirrors : Art and Film since 1945, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, et Wexner Center for the Arts, The Ohio State University
- 1995 *Echanges d'espaces*, Musée Arlaud, Musée des Beaux-Arts de Lausanne en collaboration avec la Direction du FRAC de Franche-Comté
Photography and Beyond (New Expressions in France), Boca Raton Museum of Art et The Israël Museum, Jerusalem
L'effet Cinéma, Musée d'Art Contemporain de Montréal
- 1994 *Of the Human Condition, Hope and Despair at the End of Century*, Spiral/wacoal Art Center, Tokyo
Images du plaisir, FRAC des Pays de Loire, Laval
Ashiha City Art Museum
Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Brème
- 1992 *Réflexions voilées*, The Israël Museum, Jérusalem
Documenta IX, Kassel
- 1991 Kunst Europa, Kunstverein, Ulm
A Dialogue about Recent American and European Photography, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 1990 *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris ; Fundacio Caxia de Pensions, Barcelone ; Wexner Center for Arts, Columbus, Ohio, Museum of Modern Art, San Francisco
- 1989 *Photo Kunst, Arbeiten aus 150 Jahren*, Staatgalerie, Stuttgart ; Musée des Beaux Arts de Nantes
Galerie Pace-Macgill, New York
- 1988 *Another Objectivity*, Institute for Contemporary Arts, Londres ; Centre National des Arts Plastiques, Paris ; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato
- 1987 *Contemporary French Landscape Photography*, Cleveland Museum of Art

COLLECTIONS PUBLIQUES (sélection)

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris
Carré d'Art, Nîmes
Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne
Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne
Musée des Beaux-Arts de Nantes
The Los Angeles County Museum of Art
San Francisco Museum of Modern Art
Staatsgalerie, Stuttgart
Fonds Régionaux d'Art Contemporain : PACA, Languedoc-Roussillon, Pays de Loire, Haute Normandie, Lorraine, Rhône-Alpes.

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

Courtesy Erna Hecey Office

- Index, 1987-2014, diaporama, 468 clichés légendes en français / 468 clichés légendes en anglais

- Trauerspiel, 1997-2005, 5 affiches images (ombres), 300 x 236 cm chaque wall paper ; 9 affiches images (personnages), 150 x 117,5 cm chaque wall paper ; 10 objets & accessoires, 84 x 66,5 cm chaque image numérique sur papier photo

- Situation Comedy, 2010, 99 éléments, tirages numériques sur papier photo contrecollés sur aluminium, 60 x 45,4 cm chaque

- Situation Comedy (annonce), 2009, tirage numérique sur papier photo, 150,77 x 143,5 cm

- The First two hundred fifty five pages of Project on the City 2, Harvard Design School, GUIDE TO SHOPPING, 2014, 255 éléments, tirages numériques sur papier photo, 43,81 x 53,29 cm chaque

- A Dialog between three characters of David Lynch's television series "Twin Peaks", 2014, 2 éléments, tirages numériques sur papier contrecollés, 102 x 79,31 cm chaque

- Le nouveau mystère de Marie Roget / The New Mystery of Mary Cecilia Rogers, 6 éléments, tirages numériques sur papier photo, 93,4 x 140 cm chaque ; 2 éléments, tirages numériques sur papier photo, 114,45 x 171,7 cm chaque ; 2 affiches textes, 200 x 144,53 cm chaque ; 1 affiche texte, 140 x 180 cm ; 2 diaporamas, 90 images chacun

- On annonce une série de conférences, 2014, 13 éléments, tirages numériques sur papier photo, 83,22 x 58 cm chaque

Exposition
SUZANNE LAFONT



Trauerspiel (détail), 1996



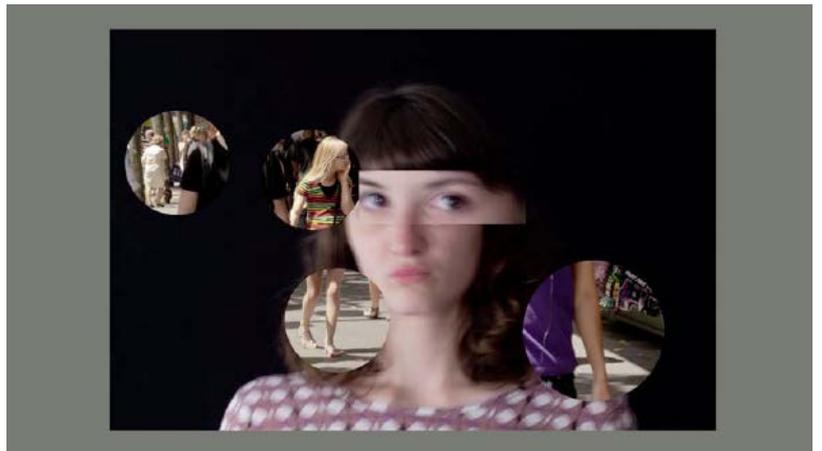
Trauerspiel (détail), 2004



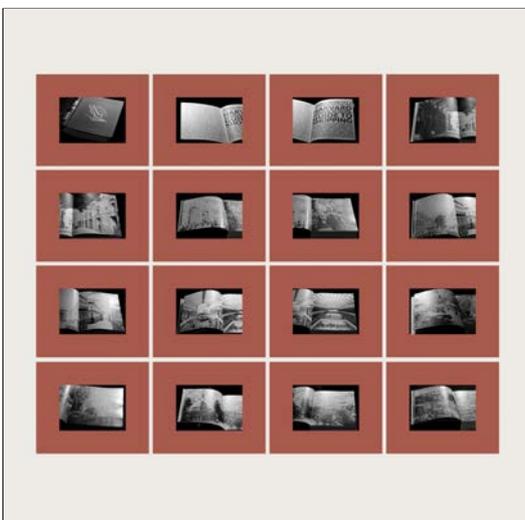
Sans titre, 2006



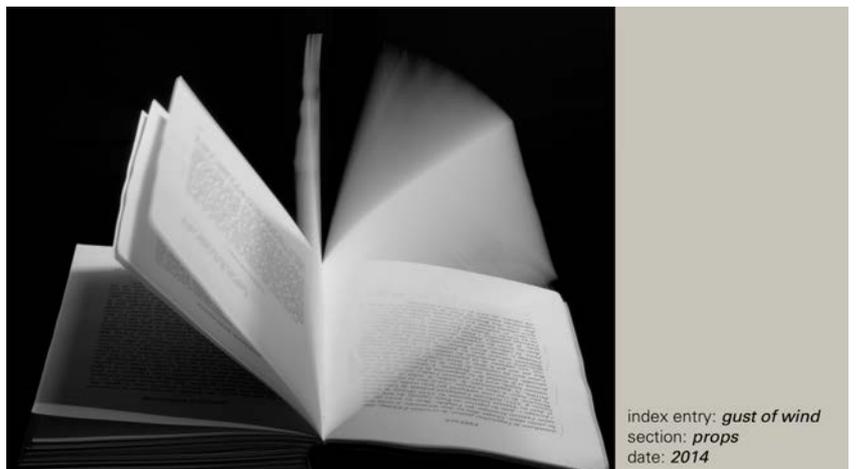
Annonce (Situation Comedy), 2009



Le nouveau mystère de Marie Roget (détail), 2014



The First 255 pages of Project on the City 2..., 2014



Index (détail) : *Gust of Wind*, 2014

INFORMATIONS PRATIQUES

Ouvert du mardi au dimanche inclus de 10h à 18h

Carré d'Art–Musée d'art contemporain. Place de la Maison Carrée. 30000 Nîmes
Tél : 04 66 76 35 70 - Fax : 04 66 76 35 85
Courriel : info@carreartmusee.com.
Site web : www.carreartmusee.com

Tarifs

Individuels : Tarif plein : 5 €
Groupes : Tarif réduit : 3,70 € (groupes à partir de 20)

Gratuités

Jeunes de moins de 26 ans ; Etudiants en art, histoire de l'art, architecture ; Enseignants du premier et second degré de l'Education nationale ; Artistes ; Journalistes ; Personnels de musées, titulaires de la carte de l'ICOM
Et pour tous le premier dimanche du mois

Visites guidées

Départ accueil Musée, niveau + 2

Individuels (comprise dans le droit d'entrée)

- Tous les samedis et dimanches à 16h30
- Pendant les vacances scolaires, du mardi au vendredi à 16h30
- Entrée gratuite pour tous le premier dimanche de chaque mois avec visites commentées à 15h et 16h30
- Dernier dimanche de l'exposition visite également à 15h.

Groupes (tarif unique pour la prestation de visites guidées : 30 €)
Possibilité d'abonnements pour les scolaires
Uniquement sur rendez-vous avec le service culturel du Musée
Contact Sophie Gauthier (04 66 76 35 74)

Atelier d'expérimentation plastique

Pour les enfants de 6 à 12 ans, sur rendez-vous. Contact : Sophie Gauthier

Individuels (tarif unique : 5 €)
de 14h à 16h le mercredi et pendant les vacances sur inscription.

Groupes (tarif unique pour la prestation de l'atelier + visite : 30 €)
Possibilité d'abonnements pour les scolaires
Du mardi au vendredi sur rendez-vous avec le service culturel

Atelier collectif en famille

Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits et grands de 14h à 16h les 11 février, 4 mars et 1^{er} avril. Accueil sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art

Stages adultes

De 10h à 13h les 28 février, 7 mars et 14 mars. Sur inscription ; RDV au premier étage de Carré d'Art

EXPOSITIONS A VENIR

FORMES BIOGRAPHIQUES – 29 mai – 20 septembre 2015

L'exposition est une réflexion sur la construction et reconstruction de la subjectivité. L'activité artistique, dans sa forme expérimentale, y est pensée comme une construction biographique qui souvent se concrétise sous la forme de mythologies individuelles. Cette notion de « Mythologies individuelles » trouve son origine dans la littérature de la fin du 19ème siècle pour réapparaître dans les pratiques artistiques des années 60. La linéarité du récit biographique est déjouée pour mettre en lumière les ruptures, les crises et les identités multiples du sujet sans oublier que la subjectivité se construit dans un contexte culturel et social donné. L'exposition prend sa source dans les écrits de Gérard de Nerval ou de Franz Kafka avec lesquels dialoguent les œuvres d'artistes contemporains.

Liste des artistes exposés : Philip Guston/ Clark Coolidge, Claire Tenu, Anne-Marie Schneider, Martin Honert, Edward Krasinski/ Eustachy Kossakowski, Paul Klee, Robert Filliou, Gérard de Nerval, George Widener, Antonios Loupassis, Marc Pataut, Étienne-Martin, Carl Andre, Thomas Schütte, Lygia Clark, Valie Export, Marcel Broodthaers, Kerry James Marshall, Sigmar Polke, Ahlam Shibli, Santu Mofokeng, Chantal Akerman, Henrik Olesen, Paulina Olowaska, David Lamelas, Peter Friedl.

Commissaire : Jean-Francois Chevrier

PRIX MARCEL DUCHAMP – 26 juin – 1er novembre 2015

Exposition, organisée en partenariat avec l'ADIAF, des 4 nominés du Prix Marcel Duchamp. Nomination des artistes en février.

YTO BARRADA – 16 octobre 2015 – 10 janvier 2016 (à confirmer)

Yto Barrada réalise photographies, sculptures, installations et vidéos. Ses projets ont commencé en 1998 par des séries d'œuvres liées à Tanger au Maroc, ville dont sa famille est originaire. Elle y révèle les processus de globalisation et les espoirs d'individus dans une émigration possible vers l'Europe. Elle présentera pour la première fois de nouvelles œuvres liées à la ville de Casablanca et un projet concernant des fouilles archéologiques liées à des objets préhistoriques qui révèlent la présence de dinosaures. Yto Barrada a exposé au Witte de With (Rotterdam), Haus der Kunst (Munich), SFMOMA (San Francisco), Tate Modern (Londres), MoMA (New York), et les Biennales de Venise de 2007 et 2011. En 2011, elle a été nommée Deutsche Bank Artist of the Year. Yto Barrada est fondatrice de la Cinémathèque de Tanger.

LATOYA RUBY FRAZIER – 16 octobre 2015 – 10 janvier 2016 (à confirmer)

Les photographies de Latoya Ruby Frazier (née en 1982) ont pour sujet sa ville natale, Braddock en Pennsylvanie ou plus exactement les habitants de la ville. C'est la banlieue ouvrière de Pittsburgh où dans la première moitié du 20ème siècle était présente une importante aciérie appartenant à la famille Carnegie. A partir de la fin des années 70, Braddock est entrée dans une phase de déclin économique. Dans cette série, elle poursuit un travail sur ses proches en les prenant comme des témoins de la crise économique. Son travail s'inscrit dans une longue tradition de photographes engagés comme Dorothea Lange, Walker Evans et Gordon Parks. Dépassant le cadre de la photographie documentaire, Latoya Ruby Frazier réalise des compositions complexes qui utilisent plusieurs cadrages et mises en abîme. Elle a exposé essentiellement aux Etats-Unis (MOMA, New Museum de New York, Biennale du Whitney Museum ou le Musée d'Art Contemporain de Chicago). C'est la première exposition monographique dans une institution muséale française.