

Martine Locatelli





AZALÉE.

C’est un ensemble très particulier à bien des égards. Quarante photographies numériques prises au Japon et qui montrent des azalées dans un jardin public. C’est une explosion rose et blanche en puissant contrepoint du vert de l’herbe et du gris blanc des chemins qui sillonnent l’espace. Dans sa forme actuelle, l’ensemble est indissociable et organisé en murs, sorties papier et bâche imprimée, créant ainsi un véritable environnement, une sorte de mandala. Mandala, en effet ; moins cependant dans la cohérence traditionnelle des parcours qui s’y trouvent habituellement proposés, que par la circulation sans repos à laquelle l’œil y est soumis. Une vision aux antipodes du regard attendu des photographes, une autre logique que celle de la frontalité monoculaire que la Renaissance a imposée à quatre siècle d’histoire des représentations. Mais que de focus possibles, que de pauses révélatrices ! Tantôt le détail retenu ne semble fonctionner que dans l’économie de l’ensemble, tantôt c’est une petite merveille d’autonomie cachée. Celle-ci, par exemple, qui montre un homme comme en suspens, papillon au milieu des fleurs, et dont seul le buste émerge du fond étale et somptueux des rapports colorés. Plus haut dans cette même image, plus haut et non plus loin car le tapis rose et blanc établit un pur plan qui n’autorise aucune perspective, aucune profondeur ; plus haut donc, dans une trouée qu’on dirait découpée, l’arrière d’une tête masculine, le cou et la chevelure brune. Emportés par le mouvement des promeneurs croisant l’œil du regardeur, ces lieux mutent en non-lieux, c’est-à-dire en utopies, visions paradisiaques comme toujours au bord de la rupture : Paradis entrevu, Paradis menacé, Paradis perdu... Rose à en rougir ! Cette pièce, par sa lumière étale, par l’instantanéité des prises de vue, et nonobstant la conjonction des humains et des lieux qu’ils habitent, marque une nouvelle étape, pour ne pas dire une nouvelle orientation dans le travail de Martine Locatelli. Peut-être un acte sans suite. Peut-être pas. Une surprise.

CE QUE L’ON VOIT DANS (CE QUE MONTRENT)
LES PHOTOGRAPHIES DE MARTINE LOCATELLI.

Plus encore que les peintres, on dit que les photographes ont un sujet. Ou, plus justement, des sujets puisque aussi bien la photographie reste, malgré tout, photographie de quelque chose. Dans son acception traditionnelle, elle est analogique, ce qui signifie qu’elle suppose un référent. Évidemment, en tant que signe, elle présente la double caractéristique saussurienne de comprendre un signifiant et un signifié. Mais la question du référent demeure centrale. Et ce qui fait une bonne part de la complexité de la photographie, surtout quand elle s’exerce dans le champ de l’art, et tout particulièrement celle de Martine Locatelli, c’est précisément cette triangulation-là.

Ce que montrent ces photos, ce que, immanquablement, on y voit, c’est, au minimum, un ensemble d’espaces, presque toujours des lieux. Et dans ces espaces, dans ces lieux dont tout porte à croire qu’ils leur sont familiers, des gens, des êtres humains, des deux sexes et de tous âges.

Pour distinguer un peu plus finement ces lieux, on peut les partager entre espaces publics et espaces privés, ou bien encore entre extérieurs et intérieurs, la frontière se révélant parfois ténue. Le

naturel et le bâti s’y côtoient, mais l’urbain semble généralement l’emporter sur le rural, la ville sur la campagne, fût-ce dans le cas d’une nature urbaine. La situation géographique de ces lieux correspond aux voyages et aux séjours de l’artiste, qu’ils résultent de choix personnels ou des aléas de la vie, comme c’est un peu le cas pour tout le monde. C’est en France que vit Martine Locatelli et c’est là que, le plus souvent, elle exerce son activité d’artiste. Les marques françaises de ses images sont toutefois peu revendiquées et elles n’apparaissent qu’en tant qu’indices sociaux ou architecturaux. Plusieurs ensembles ont pour cadre l’Italie, la lumière et les couleurs de l’Italie. Ce sont des identifiants auxquels elle attache une grande importance. La couleur, la lumière, le rapport de la lumière et de la couleur, ce que l’une procure à l’autre de révélation et de transformation. Plus que les signes superficiels et racoleurs qui composent le pittoresque, c’est une véritable couleur locale (à l’opposé de ce qu’au dix-neuvième siècle, on entendait par ce terme) que Martine Locatelli cherche ici à capter : la lumière du lieu, qui est aussi un peu de son génie, de ce fameux *genius loci*. De nombreuses images ont été, également, réalisées au Japon, lors d’un séjour de plusieurs mois à la Villa Kujoyama, près de Kyoto. La spécificité japonaise, tant celle des humains que celle des lieux, y est très visible pour un Occidental sensible à ce qui, forcément, à un moment ou à un autre, relève de l’exotisme et du pittoresque. Dans d’autres photographies, et outre le fait que les titres, parfois, les annoncent, on reconnaît certains endroits : une foire d’art contemporain (Arco à Madrid), un centre d’art (Pougues-les-Eaux), un château historique (Azay-le-Rideau).

Ces lieux comme les personnes qui les occupent, on s’en doute, préexistent à la prise de vue, a fortiori au projet de l’artiste. Ils constituent le fondement même de la dimension documentaire de la photographie de Martine Locatelli, qui, on s’en doute aussi, ne saurait s’y réduire. Car d’autres paramètres viennent, chez elle, élaborer le signe et l’instituer en œuvre d’art. C’est, d’une part, un regard très particulier sur le monde/référent ; c’est également une manière spécifique de le constituer en signe, grâce notamment au maniement des sources lumineuses et à l’usage matrisé de la mise en scène.

LE FAUX CRITÈRE DU NOIR ET BLANC.
(JE SAIS BIEN MAIS QUAND MÊME).

Des ensembles réalisés entre 1990 et 1998, j’aimerais, dans un premier temps, m’arrêter sur les séries en noir et blanc et, en particulier, sur *Femmes seules*, *Parents et enfants*, *Hommage aux Grand-mères*. Le choix du noir et blanc peut, en effet, constituer un critère d’unité, et cependant, une fois reconnue l’atmosphère singulière dont il dote les images, ce sont d’autres points de convergence que je voudrais ici dégager.

Toutes ces photographies, et en cela elles fondent l’œuvre entière, présentent des gens en rapport avec des espaces, ici les lieux de leur vie : leur maison ou leur appartement, leur salle à manger, leur séjour ou leur chambre à coucher. En principe donc, des lieux familiers, mais que l’artiste nimbe d’une étrange atmosphère, comme si le regard, qui s’endort si vite sur l’oreiller de l’habitude, était ici maintenu en réveil, dans une sorte de vigilance qui oscille entre l’extrême attention et un soupçon d’inquiétude. Pourquoi parler d’inquiétude à propos de ces intérieurs banals et propres où vieilles dames fort dignes, parents

Azalée
(détail)





Hommage aux grandz-mères

respectables et femmes certes seules mais très fréquentables sont saisis par la photographe ? À cause du suspens. Le suspens dans le double sens de la suspension physique et de l'incertitude vis-à-vis de ce qui va advenir. Les regards sont perdus dans le vague des songes, rêveurs, absents ou ailleurs. Ils ne se tournent pas vers le petit oiseau qui va sortir. Ils sont dirigés vers le dedans, abîmés dans la vacuité, le rêve ou l'absence, irrémédiablement seuls au cœur de cette bulle créée par la lumière si particulière du noir et blanc travaillé de cette façon. Les gestes eux-mêmes sont immobilisés dans leur mouvement, mais plus encore que ne le veut l'arrêt photographique, momentanément interrompus, premier indice de ce temps suspendu qui va devenir la marque visible de ce travail. Ces mains figées sur la poignée d'une porte de buffet, sur le bord du couvre-lit, ces corps dont on ne sait pas s'ils se lèvent ou s'ils s'assoient, à mi-chemin. Ces étranges atermoiements qui sont au cœur de l'hésitation existentielle. Les œuvres d'art se construisent toutes sur un certain nombre de décisions et ce n'est pas le moindre paradoxe de celle-ci que de donner à voir l'indécision, l'effet de seuil. Et pour y parvenir, que de temps et de patience, que de concentration dans la préparation de cet anti-événement, de ce moment juste et cependant si éloigné du fameux instant décisif de Cartier-Bresson ! Cette subtile mise en scène, nous y reviendrons, explique en particulier pourquoi les êtres humains que Martine Locatelli photographie se tiennent toujours dans ce lieu flottant qui sépare la personne du personnage et sans qu'ils puissent être réduits à l'une ou à l'autre.

Le second point commun à ces différents ensembles me semble résider dans ce qu'on pourrait appeler l'embottement des images. On n'a sans doute pas assez souligné à quel point Martine Locatelli est une photographe de...photographies et plus largement d'images, y compris des siennes. À quel point l'intéressent les situations de regard. Au tout début des années 90, elle a réalisé une série de photos consacrée aux poupées Barbie. C'étaient des images en noir et blanc de 40 x 60 et de 70 x 100, sorte d'inventaire fragmenté des clichés du bonheur, des stéréotypes de la beauté officielle. Ces images, peu montrées seules, on les retrouve accrochées au mur des intérieurs de la série Les Femmes seules, ajoutant encore, par l'effet de contraste qu'elles produisent, à l'étrangeté des situations où elles apparaissent à la fois incongrues et cependant si familières. C'est un plaisant clin d'œil, par l'autocitation, mais c'est aussi un regard attendri, à peine emprunt d'ironie, sur ces solitudes baignées de rêves à l'eau de rose. C'est enfin un bel hommage à la complexe dignité des femmes. Des images, il s'en trouve plus encore sur les murs des Grands-mères, des reproductions de peintures soigneusement encadrées, modestes musées domestiques où se côtoient natures mortes et paysages, tel portrait de Vermeer ou L'Angélus de Millet, tous emblèmes touchants de la culture revendiquée de ceux à qui l'on n'en accordait pas forcément l'accès. Ce goût de l'image dans l'image, on en aura d'autres preuves quand Martine Locatelli photographiera des œuvres dans les stands de Arco, la foire d'art contemporain de Madrid ; ses propres œuvres et celles de ses amis, parmi lesquels on reconnait Gérard Petit et Lilian Bourgeat, au centre d'art de Pougues-Les-Eaux. Mais il ne s'agit pas seulement des œuvres, tout autant de ceux qui les regardent ; à Pougues, mais aussi à Azay Le Rideau, les visiteurs admirant l'intérieur du château. Ce faisant, elle s'inscrit dans une lignée où brille Thomas Struth, partageant avec lui, mais de manière si personnelle, la désormais fameuse maxime de Duchamp : « C'est le regardeur qui fait

le tableau ». Littéralement. Ce regard porté sur le regard de l'autre se trouve également à la source des images composant Azalées, cette fascination pour le regard fasciné.

J'aimerais enfin souligner une troisième convergence au sein de ces séries et sans doute, au-delà des images en noir et blanc, un motif récurrent dans nombre d'œuvres à venir : le lien très précis que l'artiste établit entre les personnages et le mobilier. Nous reviendrons plus longuement sur ces fondements documentaires, pour ne pas dire sociologiques de son univers, mais pointons déjà ce rapport intime, comme un prolongement quasi-physique du portrait : la place du buffet, de la table et du fauteuil, du lit également, tous ces objets inanimés dont le poète prétendait qu'ils avaient une âme et qui structurent très largement la plupart des images. Et c'est ici que Locatelli pousse plus loin encore la logique d'embottement et de combinaison des éléments. Elle conçoit en effet des installations composées d'une photographie de la série Parents et enfants accrochée au mur et associée à des éléments de mobilier, ici une console, là un guéridon portant une plante verte.

LES RAISONS D'UNE DIALECTIQUE (MISE EN SCÈNE ET DOCUMENT).

Les remarques qui suivent s'appliquent point par point aux œuvres dont il vient d'être question et il se peut bien qu'on y revienne à l'occasion. J'aimerais toutefois choisir à présent mes exemples dans d'autres séries qui s'échelonnent de 1998 à aujourd'hui et qui sont désormais systématiquement des photographies couleur. Il s'agit des ensembles intitulés Couples, Adolescents, La Famille ainsi que les séries japonaises, Intérieurs et Extérieurs.

La question des lieux est presque toujours (sauf dans le cas d'une image totalement fabriquée) de nature documentaire. On l'a déjà souligné, les lieux préexistent à la photographie, c'est la spécificité des images à enregistrement mécanique, le déjà-là du monde. C'est un soin tout particulier que Martine Locatelli apporte à l'observation de ces lieux, leur histoire et leur géographie, une relation physique assez proche sans doute du dessin préparatoire. C'est un temps qui peut durer et qui décidera si oui ou non il y a matière à image. C'est une errance et une quête, la recherche d'un esprit du lieu. Une quête, mais aussi une enquête, presque une sociologie. La plupart des images italiennes de la série La Famille montrent des hommes, qu'on imagine pères ou grands-pères, et des enfants. C'était alors (c'est toujours) une question dans l'air du temps, et précisément en Italie, que celle du rôle et de la place de l'homme dans la famille, dans le lien à l'enfant. Et l'on voit à quel point l'image se focalise et s'articule sur cette relation. Comment aussi la seule photographie qui montre une femme, sorte de maternité derrière les barreaux en arabesque d'un lit, fait ici figure d'exception, tant par le sujet que par le traitement de la lumière. À l'évidence, les lieux sont choisis avec beaucoup de rigueur et de précision. C'est bien davantage qu'un simple repérage, une véritable immersion, y compris linguistique s'il s'agit d'un pays étranger. Cette relation à l'espace s'inscrit d'abord dans une temporalité longue et patiente ; c'est la condition nécessaire de ce à quoi toute cette préparation est destinée : la suspension du temps, le temps précis d'une image, le temps aussi de celui qui la regarde. Mais, doit-on le rappeler, il n'est de temps photographique qu'arrimé à l'espace

qui est toujours la marque et la preuve tangible. La photographie est toujours et forcément une surface plane et circonscrite. Au rapport de l'homme à son enfant se superpose, à Naples par exemple, le lien à l'extérieur, en particulier par la médiation du balcon ou de la fenêtre. Ce groupe de trois jeunes femmes japonaises qui semblent se reposer s'inscrit également dans un espace significatif, et leur position, pour naturelle qu'elle s'affirme, , relève aussi du générique. (Le fait qu'elles ne se regardent pas dit sans doute quelque chose du Japon, mais ces regards qui partent dans des directions différentes tracent aussi des lignes virtuelles qui structurent le tableau). Toutefois, à viser le générique, on prend le risque du cliché. C'est un risque que Martine Locatelli assume, mieux, qu'elle revendique. Les images qu'elle ramène du Japon, qu'elles soient d'intérieur ou d'extérieur, témoignent souvent d'une réalité très codifiée (l'architecture de la maison, le rituel du thé, les cerisiers en fleurs...), et qui semble correspondre d'emblée à l'idée que le spectateur moyen se fait du Japon, cela que l'on désigne sous le nom de pittoresque. Naïveté ? Loin s'en faut ! J'y vois plutôt la lucidité d'une artiste qui sait sa position d'étrangère, son regard exogène, sa posture de capteuse d'images dont la nature et la capacité de rayonnement ne sauraient se réduire à cette seule question du décor et de l'arrière-plan, mais une artiste qui sait également la candeur qu'il y aurait à vouloir en faire fi. Cette jeune femme qui montre les fleurs de cerisier à sa petite fille, on la croirait sortie d'un calendrier des Postes. Elle semblera cependant familière à tout lecteur de Tani-zaki, de Kawabata ou de Soseki. Et la courbure très pure de la ligne du corps n'étonnera aucun regardeur de peinture ancienne. Enfin, on optera définitivement pour la vision personnelle contre le cliché en apprenant que cette femme est américaine, qu'elle est venue spécialement dans le pays de ses ancêtres pour partager avec son enfant le spectacle des cerisiers. Et, ma foi, que la petite fille touche la fleur, pour transgressif que cela puisse paraître dans de cadre de la culture japonaise, relève autant d'une allusion fugace à la tentation biblique, à tout le moins du geste simple d'un enfant...occidental. La majorité des photographies d'intérieurs japonais répond aussi à cette exigence de justesse et de synthèse. Car tout doit tenir ici dans une seule image, tous les possibles, tout ce qui entre dans le mouvement plus souple d'une vidéo par exemple, ou dans les arrangements que permet la peinture. Les photographies de Martine Locatelli sont affaire de cristallisation, de saisie entre l'existant documentaire et le rapport qu'induisent les personnages, entre eux d'une part, avec cet environnement d'autre part. C'est ici qu'intervient, comme une nécessité constitutive, la mise en scène.

Que signifie « mise en scène » dans le cas des photographies de Martine Locatelli ? C'est un terme qu'elle emploie et qu'elle revendique. On peut dire d'emblée que la mise en scène photographique s'oppose à l'instantané, à cet « instant décisif » évoqué précédemment. Et cependant, on ne saurait ici se contenter de cette opposition basique. Car il y toujours, dans ce travail, un moment où la prise de vue est déclarée possible, un moment fragile, qui tient à peu de chose et dont pourtant l'artiste a une conscience claire, quand bien même ce moment relève davantage de la seconde (qui est une éternité) que des fractions fulgurantes de l'instantané. On peut dire encore que la mise en scène intervient plus largement pour les images d'intérieur où la maîtrise des différents paramètre est plus aisée. En extérieur, il faut tenir compte de nombreux aléas et travailler avec davantage de souplesse. C'est très clairement lisible dans les photographies du Japon.

La mise en scène suppose des personnages, un décor, des éclairages. Les personnages des photographies de Martine Locatelli sont des personnes, c'est-à-dire des sujets qui jouent leur rôle, et ce rôle doit impérativement être juste, c'est-à-dire à l'exact équilibre des exigences de la photographie et de ce qu'ils sont vraiment, en tant que personnes. Ce ne sont pas à proprement parler des acteurs ; on ne leur demande pas de jouer un autre rôle ; ils ne sont pas Victorine Meurent posant pour (jouant) Olympia, ni toutes ces figures fictives qui hantent de si nombreuses photographies contemporaines. En saisissant ses sujets dans ces postures si particulières qui font une part de son style, Locatelli les hisse jusqu'à cette dimension de l'espace et du temps qui, plus qu'il ne restitue platement le réel, situe ce dernier dans la suspension de ses caractéristiques, dans une logique qui est celle de la représentation, certes, mais peut-être plus précisément encore, de la peinture. Mais revenons encore un instant à cette question de la mise en scène. On l'a suffisamment souligné, les photographies de Martine Locatelli sont construites. Or l'un des éléments essentiels, non seulement de cette construction mais aussi de la nature même de ses images, c'est à n'en pas douter la lumière. Il s'agit d'une lumière patiemment élaborée, tantôt à partir de sources naturelles, pour les extérieurs en particulier, tantôt au moyen d'éclairages ajoutés, et, dans presque tous les cas, on a affaire à une lumière captée, dirigée, sculptée même, généralement à l'aide de réflecteurs. Les points d'impact de cette lumière surprennent car ils se trouvent souvent là où on ne les attend pas. Évidemment on songe à la peinture, au clair-obscur de Léonard, de Caravage ou de Georges de La tour, de Rembrandt, cela va sans dire ; mais ce serait manquer une large part de la complexité de ce travail que de se contenter de ces rapprochements commodes et un peu paresseux. Certes il arrive que les visages soient ici éclairés, mais c'est loin d'être systématique. Parfois, oui, les deux visages, le rapport qu'ils entretiennent quoique souvent au-delà du regard ; parfois également, un seul visage, l'autre restant dans l'ombre ; souvent aussi une jambe d'enfant dont la lumière accentue la proximité avec la jambe de son père ; un endroit de la pièce qui en déplace le centre et en modifie la perspective. Autant de variations qui, si elles contribuent à identifier un geste photographique, témoignent surtout d'un souci de n'en jamais figer les formes et les effets : une grammaire fondée sur une vision du réel parfois déroutante, toujours très singulière et personnelle, dont le rapport avec la peinture mérite d'être précisé.

LE TEMPS SUSPENDU.

Le temps auquel convie l'œuvre de Martine Locatelli n'est à strictement parler ni celui de la photographie ni celui de la peinture. Ce temps, en effet, conserve dans ses caractéristiques picturales une part de la spécificité photographique, celle de la saisie mécanique d'une fraction d'espace/temps (on ne peut pas ne pas tenir compte de cette irréductible propriété-là). Il s'agit donc bien de photographie. Et cependant, il nous faut admettre que l'autre part des présupposés qui la fondent sont bien ceux de la peinture dans sa dimension historique, formelle et... temporelle.

La culture artistique de Martine Locatelli, par ses voyages familiaux en Italie et en France, par son intérêt pour l'art des églises et pour la peinture religieuse, excède largement l'actualité contemporaine. On peut parier que dans un autre contexte, dans une autre époque peut-être, elle eut été peintre. Il subsiste par exemple dans *Azalée*

quelque chose de profondément graphique, cet étrange parcours de l'œil qui aurait tout aussi bien pu prendre la forme du dessin, qui est peut-être la face avouée d'une intime propension au dessin. Mais revenons à la peinture.

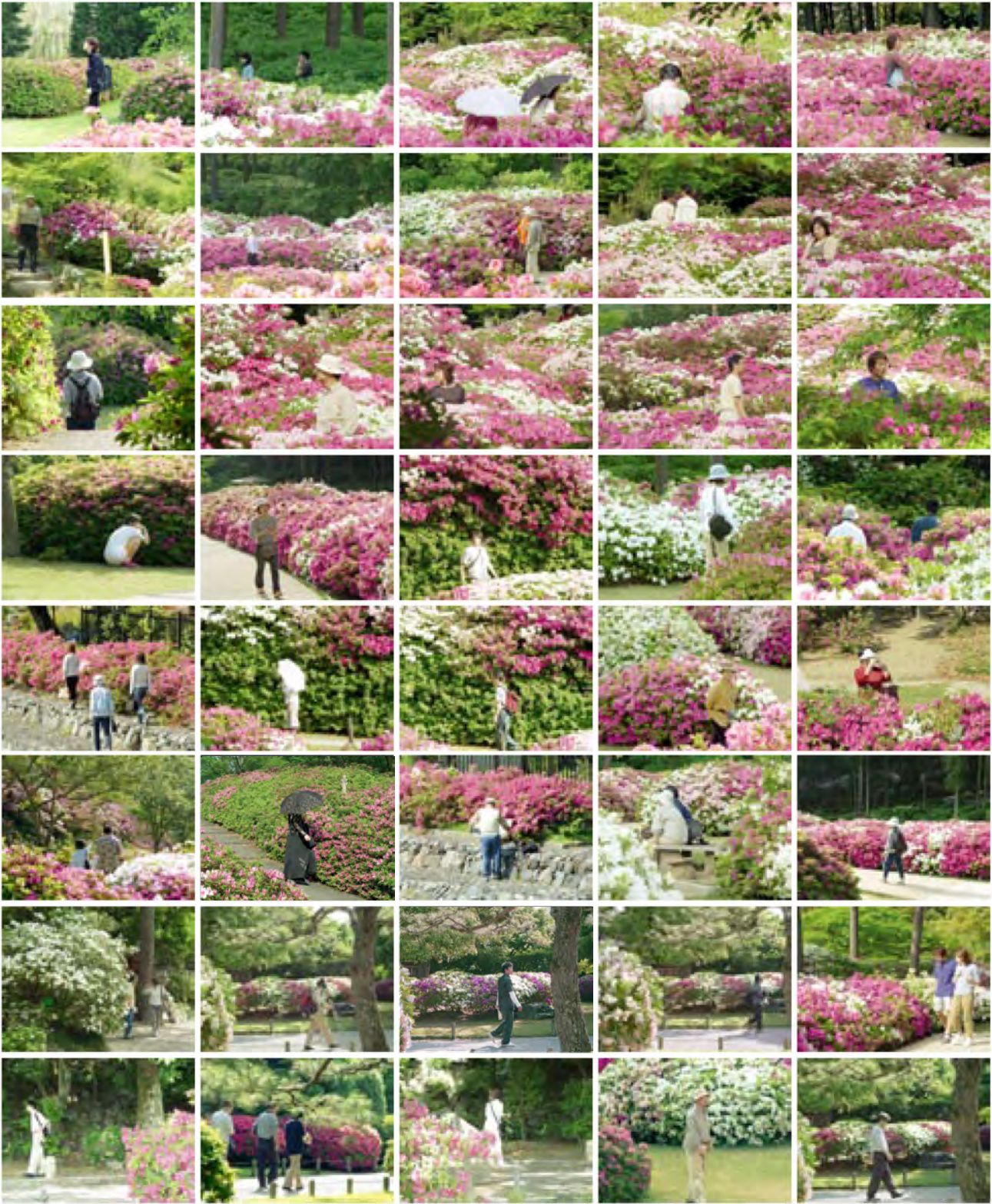
La série *Couples* (1997-98) est celle où l'influence de la peinture, au moins dans l'organisation formelle de l'espace, mais pas seulement, est la plus visible. Outre leur organisation en diptyques et en triptyques, ces photographies apparaissent comme des scènes de genre. On rappellera à ce propos qu'un tel type d'organisation s'appliquait plutôt aux scènes religieuses et n'avait plus vraiment cours au moment où la peinture d'intérieur fait son apparition, au début du 17ème siècle hollandais. On remarquera aussi que la dimension fortement documentaire et sociologique des images de Locatelli contredit également la structure solennelle et symbolique du triptyque. Et pourtant, si l'on considère ces trois éléments montrant un couple de trentenaires dans un intérieur de deux pièces reliés visuellement par une fenêtre ouverte (l'homme se trouve deux fois au premier plan, la femme une fois), on ne peut qu'être frappé par la saturation des indices picturaux. On y trouve, inscrits dans une perspective monoculaire, une scène de genre, un paysage et une nature morte (les fruits, le verre d'eau, la cruche) dans sa variante de vanité (les épluchures de pomme, le niveau de l'eau dans le verre). Et, comme souvent chez l'artiste, le principe d'emboîtement : la fenêtre ouverte constitue un triptyque dans le triptyque et vient très efficacement encadrer la scène du second plan, comme si une deuxième peinture avait été placée au mur, dans la première.

Dans la peinture religieuse, particulièrement celle de la première Renaissance italienne, la lumière est tout à la fois une question théologique et un problème de peinture. Je pense en particulier à l'An-gélico et à son *Annonciation du couvent San Marco* (Florence), non pas celle du haut de l'escalier mais celle qui se trouve dans l'une des cellules. Deux personnages seulement : l'archange Gabriel et Marie. Ils sont représentés face à face dans une de ces attitudes très codées qu'a décrites Michael Baxandall dans *L'œil du Quattrocento*. Rien entre eux que le blanc du mur de la cellule et le blanc, à peine diffèrent, du sol. Rien, sauf la lumière, c'est-à-dire tout. Et, bien entendu, c'est une lumière de peintre, extrêmement élaborée sur le plan technique, d'une incroyable subtilité. Mais c'est aussi une lumière de religieux, de moine convaincu, une lumière spirituelle. Cette atmosphère à double niveau (physique et immatériel), on la retrouve dans de nombreuses photographies de Martine Locatelli, dans les séries italiennes, mais aussi dans cette très belle image japonaise qui montre, dans une rue de la ville, une femme qui lave la façade en lames de bois d'un édifice. Elle a suspendu son geste et regarde ailleurs, vers un hors champ qui se situerait à l'avant gauche de l'image. À droite se trouve une petite fille, la sienne sans doute, qui tient ses mains au-dessus d'un seau où l'on peut supposer qu'elle a laissé tomber une serpillière. Comme souvent chez Locatelli, on trouve une image dans l'image, celle-ci sous la forme d'une affiche électorale qui comprend également deux personnages et qui rappelle le fondement documentaire de la composition. Partagée entre le visage de la mère et un carré sur le bas de la claustra, cette lumière semble venir de nulle part, une lumière en soi et qui constitue le cœur de la scène, la faisant basculer dans un au-delà du réel qui n'est cependant pas le surnaturel. Plutôt que le surnaturel, en effet, nous sommes ici au centre de la relation,

cette cristallisation que vise l'artiste, qui prenait jadis la forme de la conversation mystique et qui, aujourd'hui, marque l'espace du lien et de l'altérité. La position des bras et des mains de la petite fille, pour triviale qu'elle doit être en réalité, semble néanmoins, sinon produire au moins diriger le rayon lumineux vers la mère. Ce rayon lumineux, parfaitement délimité dans l'espace (dessiné pourrait-on dire, me rappelle une autre Annonciation de Fra Angelico, celle du Prado, qui, à la différence de celle de la cellule de San Marco, est ici très clairement dirigée de Gabriel à Marie. Que le mouvement se trouve ainsi inversé dans l'image de l'artiste française témoigne d'une vision du monde désormais fondée sur l'immanence. La lumière ne vient plus du ciel mais du rapport que les humains établissent volontairement entre eux ou qu'une tierce personne, ici l'artiste au cœur de sa fonction, cherche à établir. Cela signifie ensuite, et en conséquence, que malgré leur très forte connotation picturale, les œuvres de Martine Locatelli ne pouvaient être que des photographies. Pourquoi ? Parce que le type de lumière qu'enregistre l'appareil photographique n'a rien à voir avec la matière lumineuse des peintres. Il s'agit ici d'une lumière à la fois concrète, je veux dire matérielle, et technologique, une lumière du temps présent, celle du monde, véritablement, mais aussi celle d'une œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique.

Jean-Marc Huitorel

Rennes, mai 2006



Entretien
de Martine Locatelli (ML) avec
Danièle Yvergñiaux (DY) et Anne
Dary (AD)

DY : Tes séries de photographies sont construites à partir de relations entre des personnes et avec un espace, intérieur ou extérieur. Comment choisis-tu le contexte et le lieu, le type de relation que tu vas chercher à instaurer entre les personnages ?

ML : Le point de départ est presque toujours un espace, un lieu : une chambre d'enfant, des intérieurs domestiques, un espace public comme un centre d'art ou un château, ou encore une ville, un pays étranger : l'Italie ou le Japon. Je commence à réfléchir à la problématique que je veux explorer, et j'essaie de réunir beaucoup d'éléments autour de cet endroit. Je repère ce qui caractérise la relation des gens à cet endroit. C'est à la fois une enquête quasi sociologique et une démarche d'imprégnation presque inconsciente, par des promenades et observations. Les choses se cristallisent au fur et à mesure, et je finis par choisir spécifiquement les lieux, le type de relation et les situations qui vont se mettre en place.

Au Japon, c'est donc la première fois que je travaillais avec des gens que je ne connaissais pas. J'avais une traductrice avec moi et je connaissais suffisamment le pays pour savoir comment les gens allaient réagir et quelle était leur attitude possible à cet endroit-là. Je savais que potentiellement, je pouvais faire des images.

AD : Et en Italie, comment as-tu procédé?

ML : En Italie, j'ai aussi fait une enquête pour connaître les relations dans les familles et j'ai pris l'option de réfléchir sur cette relation père-enfant. Je faisais les prises de vue avec des gens que je connaissais ou des gens que l'on me faisait rencontrer. On choisissait ensemble un lieu qui leur était familier et on mettait en place un début de scène possible, une action qu'ils effectuaient régulièrement ; à moi de trouver la façon de tirer partie de ces scènes, de les faire évoluer. Parfois je laisse complètement faire, parfois j'interviens.

AD : Comment diriges-tu tes modèles? Es-tu très précise dans tes demandes : la position du corps, la place dans l'espace... ?

ML : Cela dépend des personnes. Il faut que j'arrive à les mettre suffisamment à l'aise pour qu'elles comprennent ce qui est en train de se construire sans que je sois obligée d'être trop directive, surtout en extérieur. Pour l'intérieur, par exemple pour la série « couples », le temps de pose étant plus long, les attitudes étaient plus arrêtées. On construit ensemble un début de situation et je la laisse évoluer. Les gens s'installent dedans, je regarde les choses qui se produisent et je décide de les utiliser ou non. Ensuite un geste ou une attitude s'impose et je demande aux personnes de s'arrêter sur le geste. S'il n'est pas bon, je peux leur demander de le refaire plusieurs fois tout en les guidant pour que ce soit leur geste et pas le mien. Si c'est le mien, l'image est fautive. Pour chaque photo, je dois trouver les bons moments et la juste façon d'intervenir pour que la construction de l'image soit intéressante, et qu'en même temps les choses ne soient pas trop figées, que cela paraisse presque comme du reportage.

Prenons cette image du Japon avec les petites filles qui sont habillées en rose. C'était la période des cerisiers en fleurs et elles étaient donc dans la logique de ce que je cherchais, cette relation entre la nature et l'homme qui est assez particulière là-bas.

AD : C'est un processus d'identification, d'empathie avec les gens que je photographie. J'ai l'impression que chaque photo constitue une sorte de psychodrame, il se passe quelque chose entre eux et toi, ce ne sont pas simplement des modèles.

ML : J'ai besoin de cette proximité pour mener l'image à bien, au sensible. Il y a la relation des personnes au décor, la relation des gens entre eux et ma propre relation aux personnes et aux lieux. Mais cela fait simplement partie du processus pour construire l'image. Au Japon, j'ai fait beaucoup de promenades d'observation. Avant de faire une image, pour comprendre comment j'allais travailler, je me suis promenée dans un parc en observant ce qui se passait. Je me suis aperçue que pendant la période des cerisiers en fleurs, il y avait beaucoup de petites filles habillées en rose ou en blanc.

AD : C'est une façon d'être en osmose avec la nature ?

ML : Je pense justement que c'est une idée de résonance, et c'est aussi, il me semble, une façon d'exprimer un état de bonheur. J'ai compris qu'il fallait que je pousse cette idée un peu plus loin, qu'il fallait la mettre en forme. Ce n'était pas l'idée des gens qui déjeunaient sous les cerisiers qui m'intéressait, c'était plutôt l'idée de relation entre les gens et la nature, avec le végétal, le minéral et l'eau. Cette idée de mimétisme qui apparaît dans la façon de s'habiller, de refléter sur soi quelque chose qui se passe à l'extérieur.

J'ai donc vu ces petites filles en rose, je les ai abordées avec mon amie japonaise, et je leur ai expliqué mon travail. Elles sortaient de chez le coiffeur et elles étaient habillées spécifiquement pour la balade des cerisiers.

Il y avait une relation d'osmose à la fois entre elles et le lieu dans lequel elles se trouvaient. On a décidé de travailler sous les cerisiers roses et de cadrer la photo dans un espace défini par les deux barrières. Les prises de vue ont duré à peu près une heure. Il y a eu plusieurs tentatives de scènes, pour jouer avec les barrières, avec cette idée de passer de l'autre côté ou de s'asseoir sur la barrière ; il y a eu des moments proches de la danse au milieu des cerisiers. A un moment, l'une tourne le dos, l'autre est plus en avant et les pieds des deux petites filles sont dans une espèce d'équilibre qui fait qu'on les relie visuellement. L'image est vraiment travaillée pour qu'on sente cette ambiguïté, et que se pose la question de savoir s'il y a eu mise en scène ou pas. Là, il y a eu plusieurs tentatives, mais j'ai essayé d'être au plus proche de ce qui se passait réellement.

DY : Comment travailles-tu les éclairages ?

ML : Selon les séries, la façon dont les éclairages se posent, sur les personnes ou sur le sujet, la couleur et les dominantes sont remises en question. Ils sont influencés par le pays dans lequel je me trouve, la lumière naturelle, l'usage traditionnelle de la lumière dans la vie quotidienne et dans la peinture. En Italie par exemple, la lumière est plus jaune, j'utilisais donc des réflecteurs à dominante jaune, tandis qu'au Japon, j'ai travaillé avec des éclairages à dominante or ou argent. Au Japon la lumière naturelle est beaucoup plus blanche qu'en Italie. En extérieur, j'utilise en général des réflecteurs différents selon les endroits, les séries, selon le langage que j'utilise. Pour moi la lumière



Hommage aux grand-mères

fait partie du langage photographique et c’est aussi une de mes façons d’intervenir sur l’image.

Ainsi, je peux mettre l’accent sur certaines parties de l’image, donc faire basculer le sens, inscrire des éléments de l’ordre de la fiction dans le réel, des histoires parallèles ou des narrations un peu décalées par rapport à la scène. Il s’agit de diriger légèrement le regard du spectateur pour éclairer ou suggérer des énigmes.

DY : Et en intérieur ?

ML : En intérieur, les éclairages sont travaillés la plupart du temps en lumière artificielle, avec les processus classiques d’éclairages quasi cinématographiques, des mandarines, des lampes assez puissantes de 500 ou 1000 W. L’éclairage est focalisé sur des éléments du mobilier, ou des personnages, et il va ainsi presque réorganiser la scène, ou du moins le décor, et faire basculer certains éléments dans l’artifice. L’éclairage précise certaines choses ou certaines scènes en les mettant en lumière et de ce fait introduit des échos à la première scène. Il y a un travail d’ombre qui permet de redoubler d’une deuxième scène et parfois même d’une troisième une partie de l’image. J’occulte certaines choses et mets l’accent sur d’autres. L’éclairage est un des éléments essentiels qui introduit la fiction.

DY : Il me semble que le cœur de ton travail se situe dans ce qui tu viens d’évoquer, cet effet de bascule du réel à la fiction, notamment par le travail des éclairages.

AD : Tu n’enregistres pas une situation qui existe, tu la recrées.

ML : Je la recrée en la décalant de façon à créer une fiction. C’est aussi en rapport avec ma façon de percevoir le monde. Je vois dans le réel plus de fiction que d’autres personnes. Ce qui m’intéresse, ce sont les passages entre le réel et la fiction, c’est-à-dire les moments où l’on va mettre en représentation le réel.

Ce questionnement qui touche aussi au rapport entre la représentation et le réel vient du fait que j’étais un peu dyslexique. La dyslexie, c’est pour moi, un glissement de sens, des moments, où le sens se décolle du mot. Il y a un vide, un écart qui se crée entre le sens et le mot. A partir de cette spécificité, j’ai réfléchi sur ma façon percevoir le réel, sur la consistance du monde et des individus. Cela m’a permis de définir mon langage photographique. De ce fait, je m’attache beaucoup plus à la représentation visuelle qu’à la pensée écrite ou théorique. J’ai une approche physique de monde, et je passe assez peu par l’écrit. Je m’intéresse à l’entre-deux gestes, à la chose qui est en train de se construire, et par là même on peut questionner la substance même des individus. Le questionnement sur la peinture est un peu du même ordre : comment passe-t-on de l’un à l’autre, de la vie réelle à la représentation.

AD : Est-ce que tu serais d’accord qu’on dise que ta photo c’est de la peinture, tu composes une image comme un peintre ?

ML : Mais je pense que mon questionnement est d’abord celui d’un photographe dans le rapport au référent, et dans le rapport au réel. C’est un langage et un outil. Pour travailler comme je le fais, j’ai avant tout regardé des photographes, même si ce sont des gens qui ont parfois

beaucoup à voir avec la peinture. J’ai besoin d’un contact direct avec le réel. Cette pensée, cette façon de fabriquer une image, je l’ai trouvée dans l’outil que j’utilise. L’image ne peut exister que parce que je me confronte au réel, que je m’y confronte physiquement, au moment de la prise de vue, parce que je suis en face des gens et parce qu’il y a quelque chose qui se passe entre eux et moi. Cette bascule entre le réel et la fiction ne peut exister de cette façon que parce qu’elle se met en place dans l’intensité du moment vécu de la prise de vue.

AD : Et dans l’art contemporain actuellement, est-ce que tu retrouves chez d’autres artistes des façons de résoudre ces questions ?

ML : J’ai regardé les œuvres de Jeff Wall, Karen Knorr, Cindy Scherman, des artistes qui pratiquent la photographie et créent une narration à travers une seule image. Ensuite, je me suis davantage tournée vers la peinture ancienne, d’abord la peinture de la Renaissance puis l’art du Moyen âge. Pour le travail au Japon, j’ai regardé la peinture traditionnelle, les images et les objets produits là-bas qui induisent une autre forme de pensée.

AD : Ce qui m’intéresse tout particulièrement dans ton travail, c’est ce rapport à la peinture, à l’histoire de l’art. Tu penses à la peinture quand tu fais tes images ?

ML : Bien sûr mon travail renvoie à la peinture que ce soit dans les compositions, dans l’usage de la lumière ou même parfois dans les sujets mêmes. Mais lorsque je fais une image, je ne pense jamais d’une façon spécifique à une peinture ou un peintre.

C’est comme si un lieu portait quelque chose qui aurait influencé les gens, à travers son histoire et à travers sa spécificité thématique et sociale. Selon l’endroit où ils vivent, il me semble que les individus ont un inconscient, en tout cas des attitudes différentes, qui induisent un art et une peinture différente. Quand je vais en résidence dans un pays, je vais regarder la peinture qui s’y est produite. En Italie, j’ai réalisé des recherches sur la peinture, notamment la peinture religieuse, plus particulièrement celle de la Renaissance. A Florence, j’ai travaillé au couvent San Marco sur les fresques de Fra Angelico.

AD : Quand tu dis «j’ai travaillé», tu les as simplement regardées ou bien tu as fait des recherches ?

ML : En fait, ce ne sont pas seulement des recherches théoriques, je les ai surtout regardées. Pendant une semaine, je suis restée dans le lieu. Je cherche à comprendre la fresque, ce qu’elle dégage, les couleurs, comment sont dites les choses, le rapport des peintures entre elles... C’est vraiment en regardant, que quelque chose va ressortir dans mon oeuvre.

C’est encore moins intellectualisé quand je suis dans un pays étranger. J’intègre les choses de façon à ce qu’elles ressortent d’une façon presque inconsciente, j’essaie de dépasser le stade de la connaissance théorique ou intellectuelle.

DY : Cette lumière, cette couleur déjà présente dans la peinture ancienne, tu l’as retrouvée dans le paysage.

ML : Pour moi les choses sont absolument liées. Au Japon, c’est la même chose, tu regardes certaines formes et tu t’aperçois qu’elles sont dans les peintures japonaises, dans les formes de représentation. Je travaille par imprégnation et il faut que je reste longtemps dans un endroit pour comprendre tout cela et l’inscrire dans le travail.

AD : Et dans la série couples que tu as réalisée ici, est-ce qu’il y a eu une étude de peintures ?

ML : Là, j’étais dans mon environnement familial, ma façon de penser française, dans mes acquis. Dans la série couples, je crois que ça se voit, j’ai travaillé en référence à la peinture populaire. Dans les images, il y a très souvent des tableaux ou des objets, souvent des reproductions, qui témoignent d’une forme d’assimilation de la culture savante par la classe moyenne, et donc d’un mode de pensée particulier, où la peinture ancienne a une certaine place, finalement. Elle a une influence, à travers différentes formes de représentation.

AD : Quand il y a des fenêtres ouvertes à l’intérieur, ou des miroirs, cela vient aussi de la peinture ?

ML : Oui, c’est une mise en abîme de la représentation ou un renvoi à d’autre espace de représentation. En tout cas c’est un questionnement. Un des questionnements essentiel de mon travail, c’est cette idée de bascule de la représentation au réel, donc forcément je questionne la façon de représenter les choses.

DY : Tu cherches à capter le moment où le personnage et le décor sont juste en train de passer à une forme de représentation. Il me semble qu’il y a des séries qui sont un peu à part. Je pense à la série que tu as réalisée au Parc Saint Léger, à Pougues-les-Eaux, et dans les musées. Il ne s’agit plus de lieux familiaux.

ML : Là, c’est la notion d’image dans l’image ou d’écho dans l’image, qui m’intéresse.

DY : Dans la série Couples il y a déjà des images dans l’image.

ML : Déjà, dans la série Femmes seules il y a des images dans l’image, et cela à différents niveaux : des images de poupées Barbies sont placées à l’intérieur des images, et ces photos de poupées sont elles-mêmes des images car elles utilisent des stéréotypes. Dans la série Parents-enfants ce sont des images de familles ou des photographies de familles qui sont présentes dans le décor, comme des échos aux personnages présents dans la scène. Ils sont parfois représentés sur des photos aux murs, et ils sont l’écho de l’usage de la photographie dans la vie quotidienne. Dans la série Couples, il y a beaucoup de fenêtres, de cadrages, de renvois à la représentation à l’intérieur de la représentation, une mise en écho des choses. Même dans la série Adolescents, il y a énormément de d’images au mur, d’éléments qui représentent l’imaginaire ou les projets des personnages.

A Pougues-les-Eaux, j’étais invitée pour une résidence. J’ai voulu travaillé de manière plus affirmée sur la relation des gens aux œuvres accrochées sur les murs. Je me suis vraiment demandé comment physiquement on pouvait s’imprégner d’une œuvre vue, regardée dans un musée ou dans un centre d’art. Ce rapport que je pratique réguliè-

ment comme processus de travail, je voulais l’observer chez les autres, visiteurs du centre d’art : Comment on regarde une exposition ou une œuvre, comment on s’en imprègne physiquement consciemment et inconsciemment. Cette expérience s’est poursuivie dans le château d’Azay-le-Rideau. Mes œuvres étaient directement accrochées dans l’espace du château, le plus souvent sur les tapisseries et les murs ou proches des peintures, qui étaient en relation avec l’endroit où les photos ont été prises. Il y avait donc une confrontation entre l’espace réel et celui qui est représenté sur les photos. De la même façon, il y avait une mise en abîme des scènes représentées, à savoir des visiteurs qui regardent le château sur les photos, et les visiteurs réels.

DY : A quel moment penses-tu que l’image est satisfaisante, qu’est-ce que tu cherches à travers cette image ?

ML : Je sens que l’image est bonne dès la prise de vue. Il y a une idée par série, et chaque photo a sa spécificité et sa place dans la série. Pour qu’une image soit réussie, différents facteurs doivent être mis en osmose : il faut que l’image contienne les différentes relations dont je parlais, la relation entre les gens eux-mêmes et la relation avec l’environnement. Il faut qu’elle traduise quelque chose de général, c’est-à-dire que l’on perçoive à la fois ce qui se passe entre les personnages sans jamais savoir réellement de qui il s’agit, et qu’elle cristallise quelque chose de plus général. C’est l’énergie qui sort de l’image qui est importante.

DY : Ce qui me frappe dans ton oeuvre, c’est qu’il s’agit toujours de gens «ordinaires », des gens qui ne sont ni d’une classe défavorisée ni d’une classe trop favorisée, des gens qui sont « communs », de la classe moyenne. Est-ce un choix délibéré ?

ML : Oui c’est complètement volontaire, de la même façon qu’est volontaire le principe de ne pas représenter l’événementiel. Je m’intéresse aux choses et aux gestes assez banals pour qu’on puisse s’y projeter.

AD : Mais il y a tout de même une impression d’exotisme !

ML : Oui, mais même quand je suis à l’étranger, je ne me place ni dans l’anecdote ni dans le particularisme. Je souhaite que le spectateur puisse se projeter dans l’image, qu’il se dise : ça pourrait être moi, mes parents, mes copains, mes enfants ou mes grands-parents. Ce qui m’intéresse aussi, c’est qu’à travers quelque chose de relativement anodin ou quotidien, on puisse percevoir différentes strates du réel, peut-être de l’être humain.

Je ne suis pas sur le particulier dans le sens où je ne travaille pas sur la pauvreté, ou bien des thématiques comme ça. Cela appartient à d’autres. Je viens effectivement de la classe moyenne, et il me semblait que ce n’était pas quelque chose qui était beaucoup traité. Je pense qu’à travers ça, je peux arriver aux choses essentielles, à l’être humain, à des questions plus universelles.

AD : Dans la pièce Azalée, tu expérimentes de nouvelles formes de présentation, alors qu’habituellement, tes œuvres sont présentées contre-collées sur aluminium.

ML : Depuis toujours, je m’intéresse à la façon dont l’image va avoir une



résonance, ce qu'on peut presque appeler une sorte d'aura, déborder du cadre, se « ré-étendre ». Je considère que l'image « s'étend » presque physiquement ou mentalement que ce soit sur les bords ou devant vers le spectateur.

Pour Azalée le processus de travail n'est pas tout à fait celui des séries précédentes. Je cherche à rendre la sensation physique qu'on peut éprouver face à un lieu et comment ce lieu peut imprégner une personne. J'ai pensé qu'on pouvait aborder cette question à travers le mode de pensée traditionnel au Japon, qui provient du shintoïsme, avec une tendance animiste, donc très différente de notre culture. Le processus de travail pour la série Azalée a un peu différé dans le sens où je n'ai pas cherché à organiser les images, j'ai uniquement cherché à rendre compte du mouvement de promenade des gens à l'intérieur d'un lieu. Je marchais en même temps que je faisais les images et je regardais les gens observer les fleurs eux aussi en marchant. J'ai juste enregistré ces relations entre les fleurs et les gens, sans autre but que simplement rendre compte d'une légèreté, de ce moment unique. Les images ont été faites avec un appareil photo numérique, ce qui n'est pas dans mes habitudes, et amène une légèreté. L'idée était de mettre le spectateur face à des vibrations colorées, et à une reconstruction d'une forme qui n'est pas arrêtée. L'agencement des 40 images se fait de façon à ce que l'œil du spectateur ne s'arrête pas sur l'une ou l'autre image, il circule d'une image à l'autre. C'est une ambiance, une résonance, une énergie envoyée, une énergie colorée de rose.

DY : Dans cet ensemble, tu as laissé de côté la dimension fictionnelle de tes autres séries, c'est une balade, une sorte d'abstraction donnée au spectateur.

ML : C'est plus pictural et moins condensé. Je me suis dit que je pourrais faire des photos en me laissant complètement aller en restituant de façon directe des sensations de promenade : rendre compte simplement, des relations des spectateurs et du lieu, ainsi que de son ambiance. Avant, je faisais cet exercice mentalement et lorsque j'avais collecté suffisamment de données et d'observation, l'ensemble se cristallisait sur les images argentiques. Ici les choses sont plus directes et la notion de mouvement est différente. Pour la mise en forme de la pièce, je suis partie de l'observation des mandalas tibétains. L'œil se promène sur l'image en même temps que l'esprit regarde l'image, l'esprit se construit. Dans Azalée il y a aussi l'idée du général et du particulier. On peut voir le panneau entier qui constitue un tout ou s'arrêter sur chaque image. On peut aussi à l'intérieur de chaque image ou du panneau entier passer de l'observation de la fleur même à l'observation de l'ensemble des fleurs, on peut faire ce passage-là constamment. Les personnages sont un peu inconsistants, un peu flottants, entre deux mondes, le monde des fleurs qui est en haut du panneau qui représente le ciel et en bas des images plus terrestres avec des chemins.

AD : Pour terminer, peux-tu nous dire sur quoi tu travailles actuellement ?

ML : Je reviens d'une résidence d'un an et demi à la Cité internationale des arts à Paris, où j'ai travaillé un peu de la même façon qu'au Japon, avec deux directions de travail : cette idée de promenade dans laquelle j'enregistre des moments, une ambiance avec des images assez légères qui constituent un stock d'images. Ce sont simplement des gens qui se

reposent le long de la Seine, des gens qui sont en train d'appréhender un lieu, de sentir le soleil. Je prends ces images en numérique, comme des notes dans un carnet. J'ai fait aussi de cette façon-là beaucoup de photo de ciels avec lesquelles je pense constituer un panneau comme la pièce Azalée. Parallèlement à ça j'ai fait des images plus construites, plus mises en scène qui abordent la relation des gens avec la nature à l'intérieur de la ville de Paris, les parcs, les jardins, le fleuve. Ce sont des images au bord de la Seine de gens seuls ou en couples, ainsi qu'aux Buttes-Chaumont. Je vais partir en résidence en Allemagne au Château de Balmoral à Bad Ems, où je pense continuer à travailler dans ces deux directions (argentique et numérique).

Intérieur - le Japon

n°1 à 11, 2005-06

photographies couleur, 60 x 60 cm



n° 03



n° 01



n° 03



n° 01

Extérieur - le Japon

n°1 à 10, 2005

photographies couleur, 60 x 60 cm



n° 02



n° 04



n°09



n°10



n° 03



n° 06

n° 07



n° 01



n° 05



n° 08

Azay-le-Rideau

n°1 à 9, 2002

photographies couleur, 30 x 30 cm



n° 03



n° 01



n° 01
n° 01



n° 06
n° 07



n° 03

Autour des œuvres

n°1 à 9, 2002

photographies couleur, 30 x 30 cm



n° 01



n° 03



n° 01



n° 03

La famille

n°1 à 20, 2001

photographies couleur, 100 x 100 cm



n° 01



n° 03



n° 01
n° 01



n° 06
n° 07



n° 03



n° 01



n° 03

Adolescents

n°1 à 9, 1999-2000
photographies couleur, ? x ? cm





n° 01



n° 03



n° 01
n° 01



n° 06



n° 03

Couples

n°1 à 32, 1997-98

photographies couleur, 100 x 100 cm et 100 x 150 cm



n° 01



n° 03





n° 01



n° 01



n° 03

Parents et enfants

n°1 à 10, 1995-96

photographies couleur, 62,5 x 60 cm et 85 x 85 cm



n° 01



n° 03



n° 01



n° 03

Femmes seules

n° 1 à 10, 1991-92
photographies couleur, 80 x 100 cm



n° 01



n° 03



n° 01



n° 03



n° 01



n° 03

Martine Locatelli

mail : martine.locatelli2@wanadoo.fr

Expositions personnelles *Solo exhibitions*

2022

Regards sur la Gravière, Parcours photographique, Gravières de Vielvierge , Côte d'Or

2019

Synagogue, chemin et chapelle, Foussemagne, projet Idylle initié par la région Bourgogne Franche-comté

2018

Asie Europe, regard mobile/immobile, Ecole d'art de Belfort

2009

Les interprètes, Festival d'Avignon 2008, Ecole des Beaux-arts, Avignon

2007

Plein ciel, Haus Burgund, Mainz, Allemagne

La rue, le jardin, la rivière..., Le Triangle, Rennes

2006

Martine Locatelli, Musée des Beaux-arts, Lons-le-Saunier

Éros au quotidien, Archives départementales, Vesoul

PLAYmobil, Künstlerhaus SchloB Balmoral, Bad Ems, Allemagne

Azalée, Parcours Saint-Germain, mairie du VI^e, Paris

Azalée, Biennale de la photographie et de la ville, Sedan

2005

Extérieur - le Japon, Galerie Polaris, Paris

2002

Images au Centre, Château d'Azay-Le-Rideau

2001

La famille, Galerie Polaris, Paris

Martine Locatelli - Adolescents, Autour des œuvres - Pougues-les-eaux, Musée Romain Rolland, Clamecy

1999

Printemps de la Photographie, Cahors

12èmes Rencontres photographiques, Solignac

1998

Couples, Musée d'art et d'histoire, Belfort

Couples, Galerie Polaris, Paris

1996

Intérieurs, Galerie du Théâtre Granit, Belfort

Expositions de groupe *Group shows*

2025

Bigre- Artistes issu-es de l'ENSAD Dijon 2025-1982 avec la complicité du FRAC Bourgogne, Ecole Nationale supérieure d'art et de Design de Dijon

Temps d'une vie - quand le quotidien devient art, Ecole des Beaux-Arts de Beaune

2024

L'Intime, de la chambre aux réseaux sociaux, Musée des Arts décoratifs, Paris

2023

En Dialogue französische und deutsche Stipendiaten, Haus Burgund, Mainz, Allemagne

2021

Cabane Mentale-Les émotions à l'école, Montreux-Château, projet Idylle initié par la région Bourgogne Franche-comté

Children Power, Domaine de Rentilly Bussy-Saint-Martin, oeuvres du CNAF

2017

En attendant l'oeuvre, le travail, Ecole d'art de Belfort

2014

Grand Bazard, L'hôte, la table et les invités Galerie du théâtre Granit Belfort

2013

Let's roc and pop, Hotel de Ville d'Aulnay-sous-bois

Triangulation Centre culturel de rencontre Prieuré de La Charité-sur-Loire - partenariat le FRAC Bourgogne et Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux, commissariat Alejandro Cesarco

Le plus bel âge, Kaléidoscope, Maison européenne de la photographie, Paris

2010

Conversation intime, Musée départemental de l'Oise, Beauvais

2009

16/9, FRAC, Franche-Comté, Besançon

Ser jovem na França / Etre jeune en France Caixa Cultural Rio de Janeiro, *Mission 2000* Sao Paulo, Brasilia

2008

La grande traversée : horizons photographiques, Maison de Champlain, Brouage.

2007

Kunstportable, Galerie Nord / Kunstverein Tiergarten, Berlin

Vie privée, Maison des expositions, Cesis, collection FNAC, Lettonie

Vie privée, Musée de Ventspils, Ventspils, collection FNAC, Lettonie

Halte contemporaine - latence des choses, Atelier Cantoisel, FRAC de Bourgogne, Joigny

Ví(e) à Vis, Musée municipal de Semur-en-Auxois, FRAC de Bourgogne, Semur-en-Auxois

Vie privée, Musée de Jūrmala, Jūrmala, collection FNAC, Lettonie

2006

Discussions dans le boudoir, Musée Magnin, Frac de Bourgogne, Dijon

2005

Cité Internationale des Arts, Paris

2004

Mois de la photo, Cité Internationale des Arts, Paris

Un air de famille, Centre photographique, Lectoure

2003

Imago, 10 ans d'acquisitions du Frac Franche-Comté,

Musée des beaux-arts, Dole

Home Sweet Home, Centre photographique, Ile-de-France

Et toutes elles réinventent le monde..., Musée Beumier-Rossel, Montbéliard

Œuvres en vitrine, Maison de la Franche-Comté, Paris

2002

1er mois de l'Art Contemporain, Frac Haute-Normandie :

Mission 2000, Sotteville-lès-Rouen

Le monde est familier, Centre culturel français, Turin

Fiac, Galerie Polaris, Série Azay, Paris

La edad más bella, Canal de Isabel II, Madrid

Galerie le Réverbère, Lyon

2001

Pingyao international photography festival, Musée provincial du Shanxi :

Mission 2000, Chine

Foire de Cologne, Galerie Polaris, Cologne

La jeunesse, Centre culturel André Malraux :

Mission 2000, Vandœuvre-lès-Nancy

Art Brussels, Galerie Polaris, Série Adolescents, Bruxelles

La toison d'or - un choix d'artistes italiens et français, Galerie Sabine Wachters, Bruxelles

Parc saint-léger, Centre d'art contemporain, Pougues-les-eaux

2000

Galerie Polaris, Paris

Biennale internationale de la photographie, Musée de la photographie :

Mission 2000, Moscou

Festival international du journalisme, Perpignan

La vie moderne, École d'art de Belfort

Une histoire de genre, Frac Franche-Comté, Vesoul

Capital Jeunesse, mairie du XIII^e : *Mission 2000*, Paris

1999

Photographie et photographes contemporains, Musée d'art et d'histoire, Belfort

Perfect, Galerie Polaris, Paris

Réalités contemporaines, Frac Franche-comté, Musée Courbet, Omans

L'homme sur son territoire, Image / Imatge, Orthez

1998

Galerie Polaris, Paris

Fiac, Galerie Polaris, série Couples, Paris

À propos d'inquiétante étrangeté, Lycée Mathias, Frac de Bourgogne, Châlon-sur- Saône

En visite, Galerie Polaris, Espace Bouhier de Savigny, Dijon

Champ 9 – Alsace / Bourgogne, Crac Alsace, Altkirch

1997

Espace Bouhier de Savigny, Dijon

1995

Avant travaux, Répétition générale, Le 19, CRAC Montbéliard

Avant travaux, Villégiature, Maison des associations, Bart

1991

État des lieux, L’Usine, Dijon

Collections publiques *Public collections*

2009

Les interprètes, Festival d’Avignon 2008, 11 photographies couleur argentique (80 x 80 cm) commande du Ministère de la Culture et de la communication en collaboration avec le Festival d’Avignon

2004

Azalée, 40 images numériques, format variable, Fond National d’ Art Contemporain, Paris

2002

Azay-le-Rideau, n°1, 2, 3, 4, 5, 6 (80 x 80 cm), commande du Ministère de la Culture dans le cadre d’Images au centre, Paris

Autour des œuvres – ARCO 02, n°1, 2, 3, 4, 5 (30 x 30 cm), commande ARCO, Madrid

2000

Couples n° 11, (100 x 100 cm), Fonds Régional d’ Art Contemporain Franche-Comté, Dole

Adolescents, n°1, 2, 3, 4, 5, 6, (100 x 100 cm), commande du Ministère de la Culture, Mission 2000 (100 x 100 cm), Paris

1999

Couples n°13 (100 x 158 cm), Fonds Régional d’Art Contemporain Franche-Comté, Dole

Parent et enfants n°8, (60 x60 cm), L’œil écoute, centre de la photographie, Limoges

1998

Couples n°9, triptyque, (100 x100 et 100x 50 cm), Musée d’art et d’histoire, Belfort

Couples n°4, diptyque, (100 x100 cm), Fonds National d’ Art Contemporain, Paris

1997

Parent et enfants n°4 (85 x 90 cm), et n°5 photographie N&B (60 x 62,5 cm) crédence en bois et marbre, étain, Fonds Régional d’Art Contemporain de Bourgogne, Dijon

Résidences *Residencies*

Festival d’Avignon, Avignon

Künstlerhaus Schloß, Balmoral, Allemagne

Cité internationale des Arts, Paris

Villa Kujoyama, Kyoto, Japon

Parc Saint Léger, Centre d’art contemporain, Pougues-les-Eaux

Voyage d’études en Italie : Rome, Naples, Palerme

Liste des travaux *Works*

2022

Regards sur la Gravière, 12 photographies constituant un parcours photographique, Gravières de Vielvierge , Côte d’Or

2019

Synagogue, chemin et chapelle

15 photographies couleur format 30x40cm, 3 bâches 100x100 cm, 4 affiches 230X100 cm issus de rencontres et promenades avec les habitants. Projet Idylle, Région Bourgogne Franche-comté

2018:

A l’écoute

10 photographies couleur format 60x80cm réalisées dans les paysages du territoire de Belfort (bois, près, chemins) sur les relations entre les femmes et les espace naturels.

2009

Les interprètes, Festival d’Avignon 2008

11 photographies couleur argentique (80 x 80 cm) prises avec des interprètes durant le Festival d’Avignon, saison 2008.

Résidence Festival d’Avignon

2006

Ciels

100 images numérique présentées sous forme d’installation (formats variables), Allemagne.

2005

Extérieur - le Japon

10 photographies couleur (60 x 60 cm) sur les relations entre les individus, le minéral et le végétal. Résidence Villa Kujoyama, Kyoto, Japon.

2004

Azalée

40 images numérique présentées séparément ou sous forme d’installation (formats variables), Japon.

2002

Azay-le-Rideau

9 photographies couleur (80 x 80cm et 100 x 100 cm) faites avec le public du Château.

Commande CNAP dans le cadre d’Images au Centre 02.

Autour des œuvres – ARCO 02

5 photographies couleurs (30 x 30 cm) faites durant la foire. Commande ARCO

2001

La famille

20 photographies couleur (100 x 100 cm) faites à Rome, Naples, Palerme sur le thème de la famille, et plus spécialement sur les relations, père-enfant. Bourse de recherches à l’étranger Bureau du Fiacre.

2000 - 01

Autour des oeuvres -Pougues-les-Eaux

5 photographies couleur (100 x 100 cm) sur les interactions entre le public et une exposition. Résidence Parc Saint-Léger, Centre d’art contemporain de Pougues-les-Eaux

1999 - 2000

Adolescents

6 photographies couleur et 1 triptyque (100x 100cm) d’adolescents dans leur chambre. Commande CNAP, Mission 2000.

1998

Hommage aux Grand-mères

8 photographies N&B (110 x 140 et 62 x 60 cm) de femmes mises en scène dans leur appartement.

1997 - 1998

Couples

32 photographies couleur (100 x 100 et 100 x 150 cm) associées en diptyques ou triptyques. Bourse d’aide à la création.

1995 - 1996

Parents et enfants

10 photographies N&B (62,5 x 60 et 85 x 85 cm), dont "Mobilier et photographie" : trois pièces composées d'une photographie associée à des éléments de mobilier.

1991 - 1992

Femmes seules

11 photographies N&B, (80 x 100 cm) de femmes dans leur intérieur.

1990

Les gestes

Clichés amoureux

Groupes et rencontres

18 photographies N&B de poupées (40 x 60 et 70 x 100 cm)