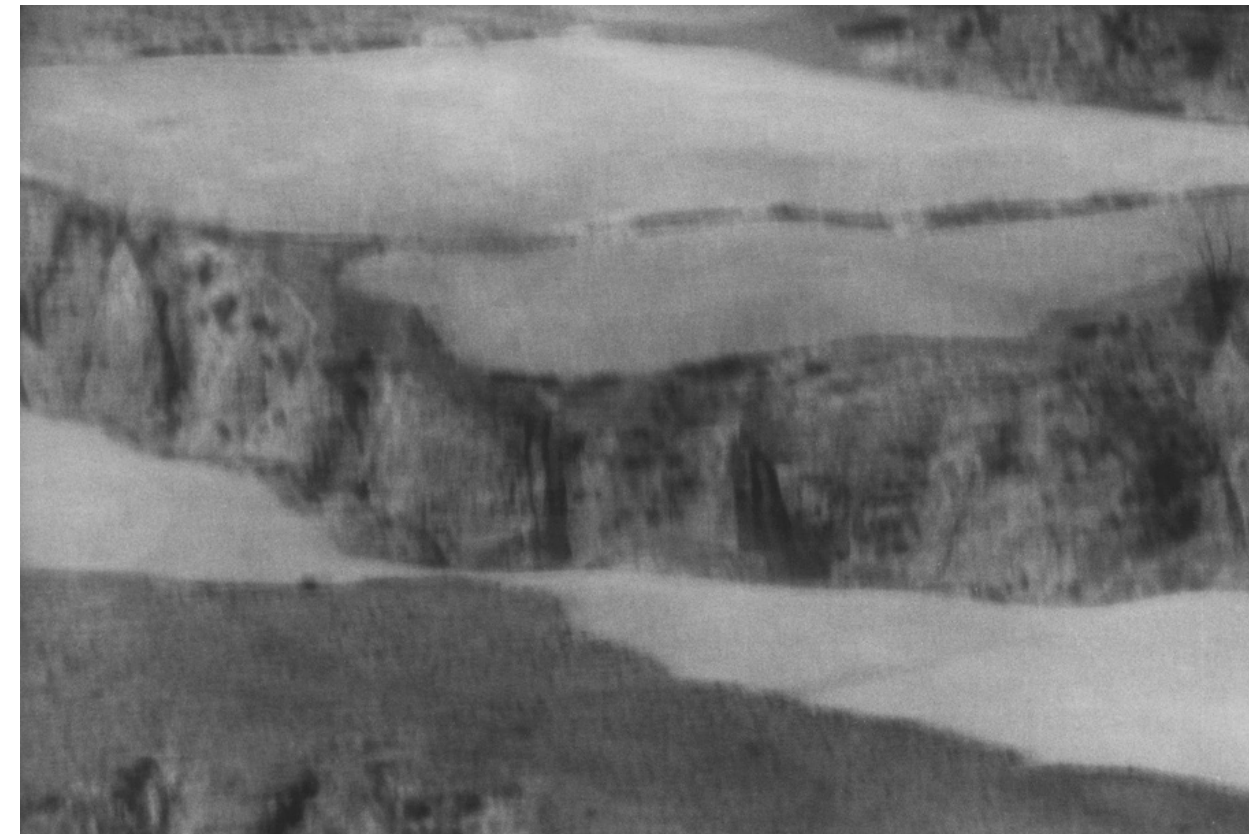
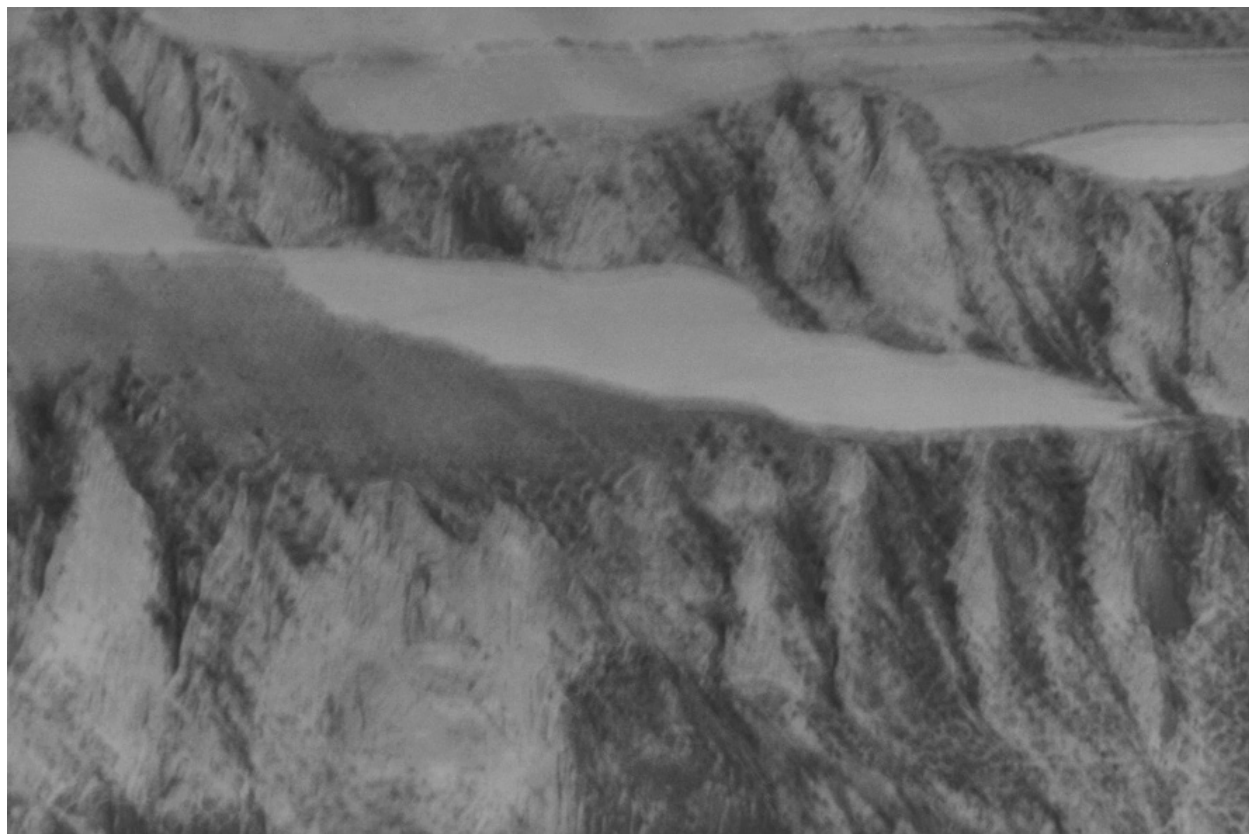




Ariadne Breton-Hourcq - Photographies - Encres

www.documentsdartistes.org/breton-hourcq

ariadnebreton@gmail.com - 06 43 62 66 43



Photographie et dessin sont, chez Ariadne Breton-Hourcq, indissociables.

Ces pratiques impriment le papier des mêmes nuées de gris sourd, de variations, de vibrations qui rendent provisoires les formes enregistrées. Rien pour accrocher le regard, mais au contraire, des lignes doublées, des rythmes flottants et des tons enchevêtrés pour le perdre.

Au premier regard, c’est comme si les premières photographies jamais prises étaient là: le lent travail du tirage argentique a fait naître des nuances que l’on avait oubliées, parfois si denses qu’il nous semble avoir sous les yeux des daguerréotypes ramenés d’ailleurs, par quelque explorateur méconnu.

Le dessin nous donne à voir en premier lieu le geste même de l’artiste, mais aussi mille paysages. Ceux, au plus près, des feuilles, des troncs, de la roche et des pierres. Ou au contraire, ceux que l’on contemple de loin, rizières, reliefs, risées...

Valeurs infinies de gris, densités poudreuses, masses indéfinies: c’est avec le même vocabulaire que s’écrivent les phrases de lumière d’Ariadne Breton-Hourcq. Elles arpentent les mêmes surfaces instables, et tracent lentement les oscillations sismiques d’un territoire commun, au plus près, dans la poussière de la matière ou les nervures de la végétation.

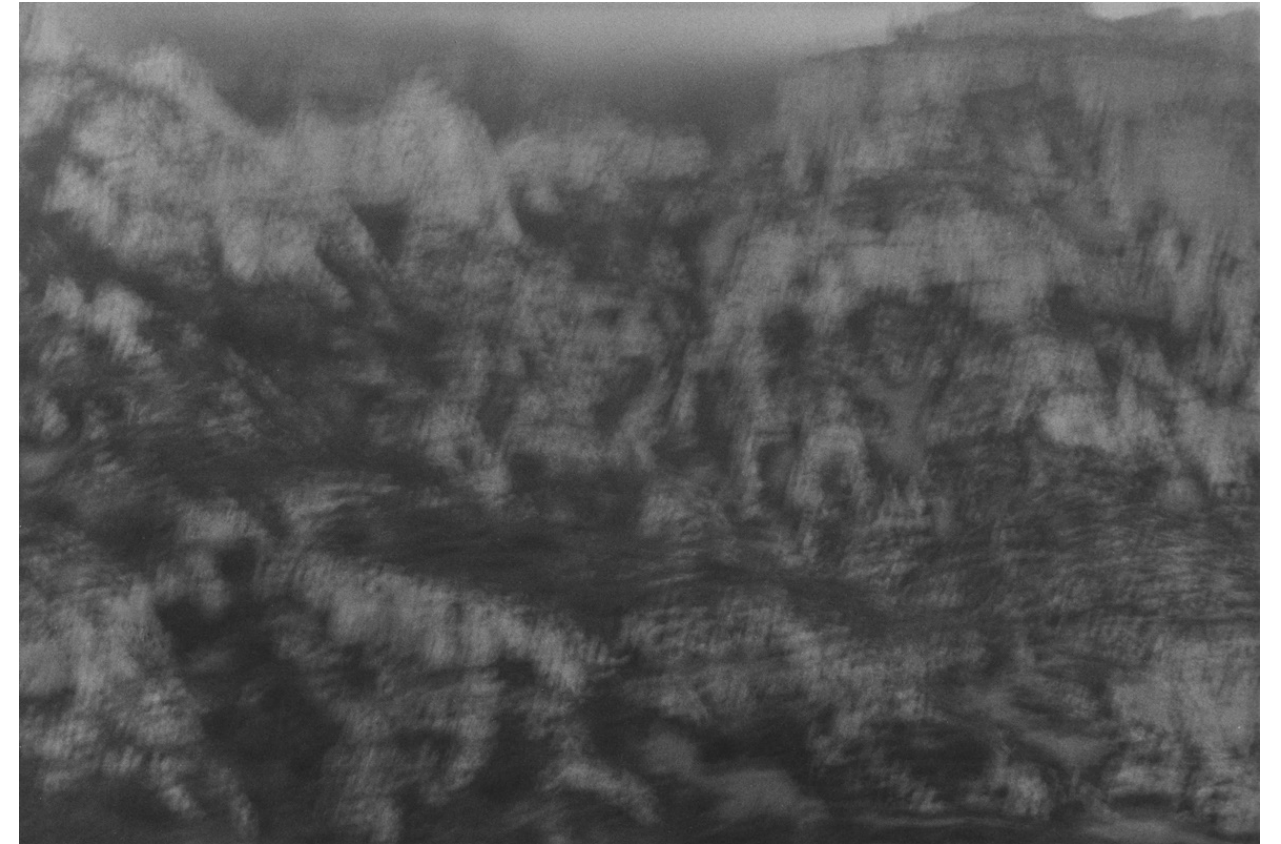
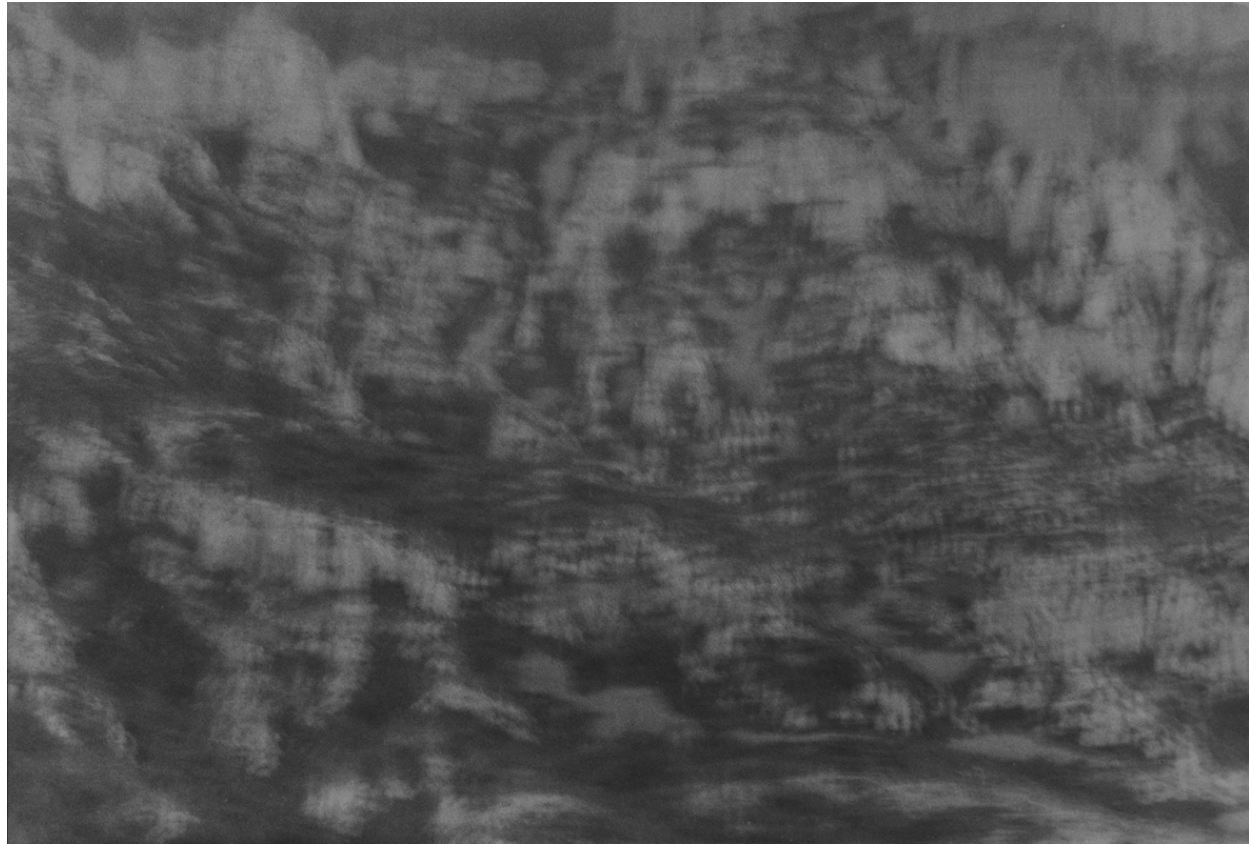
Vincent Tuset-Anrès



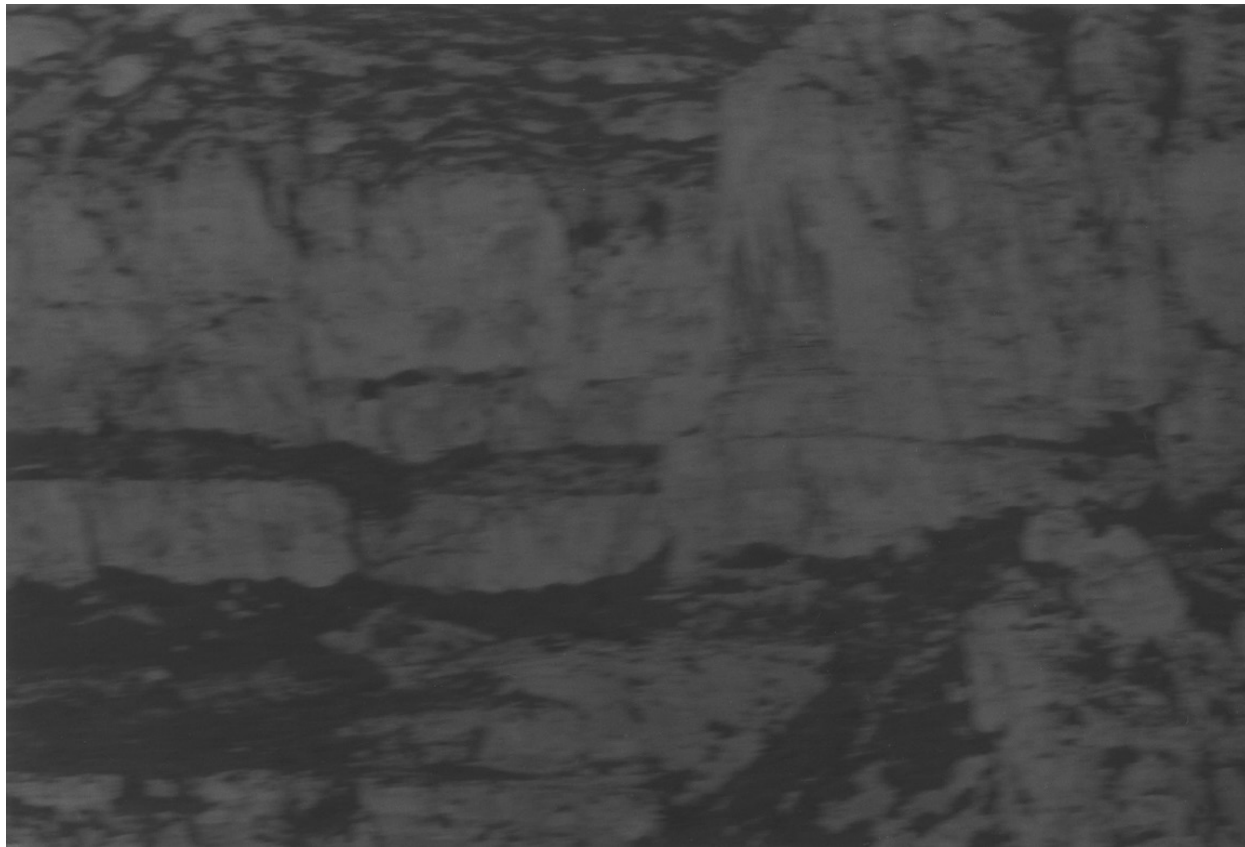


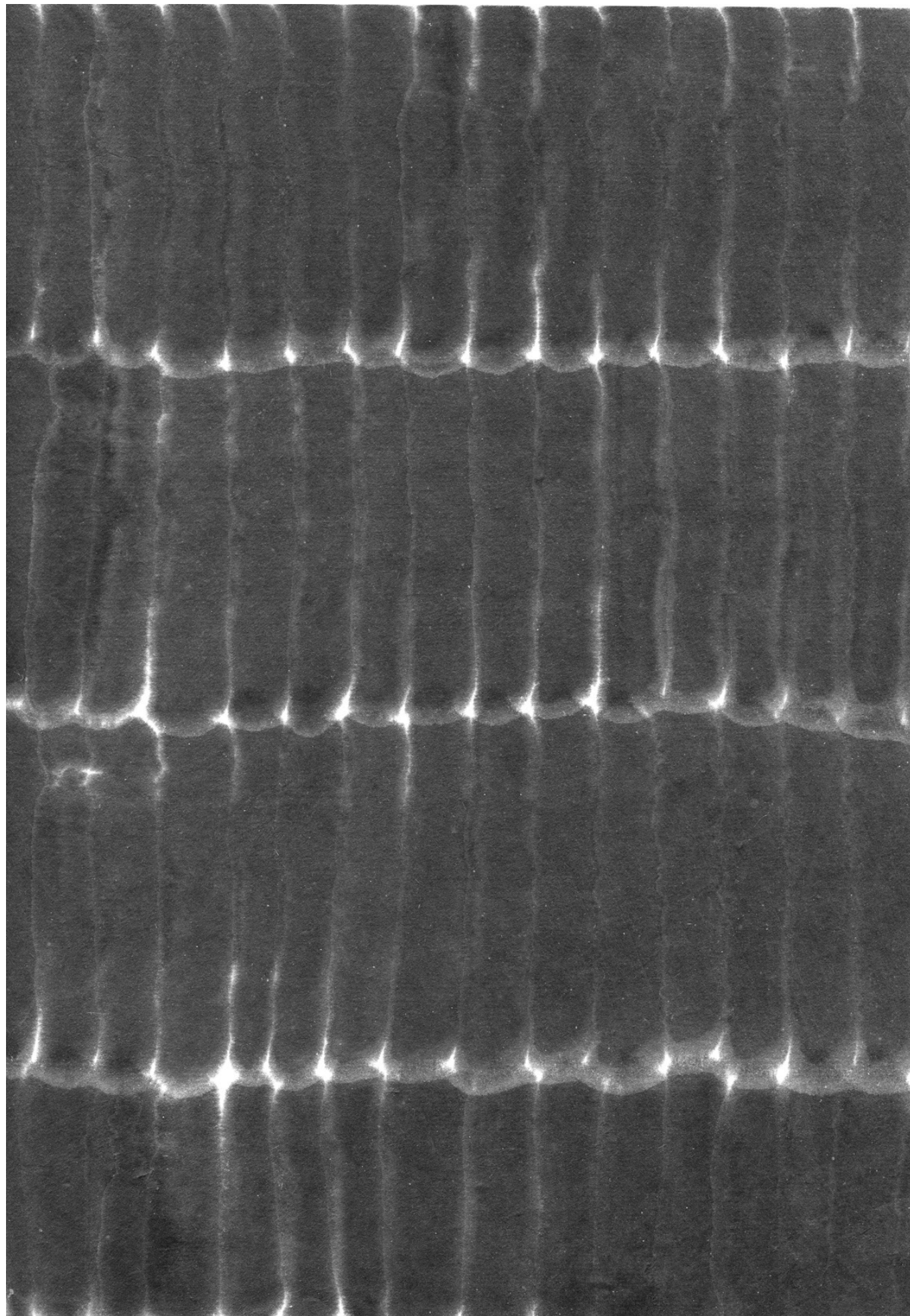


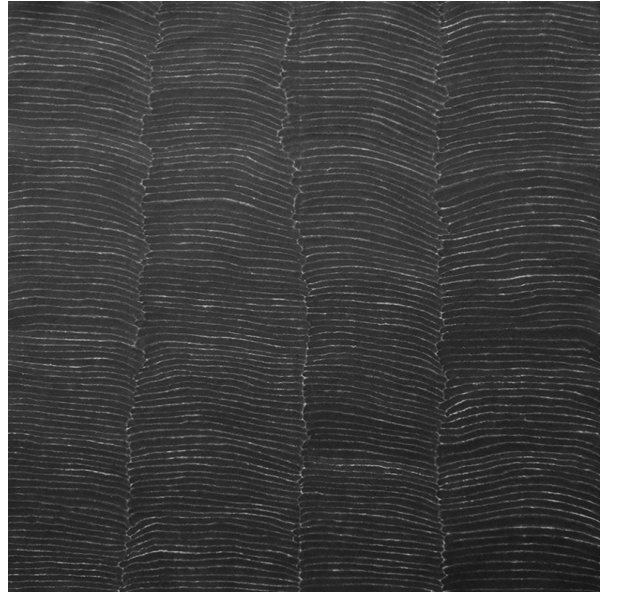
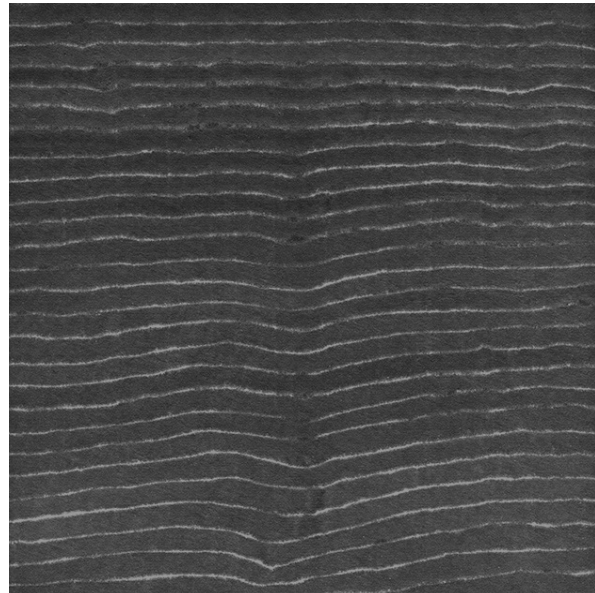
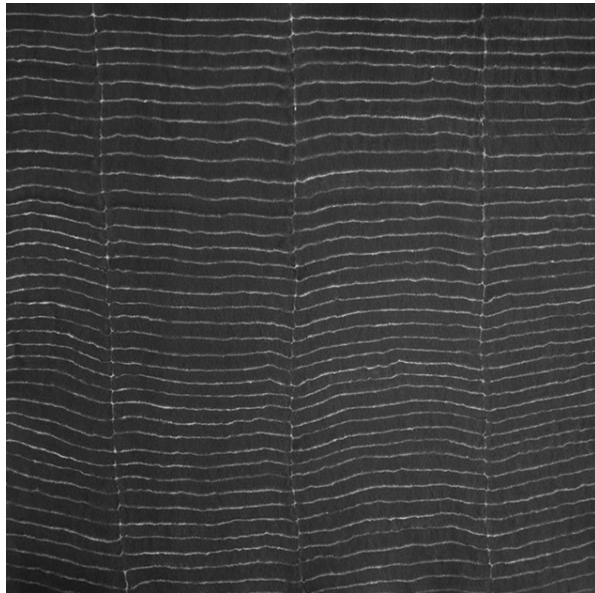
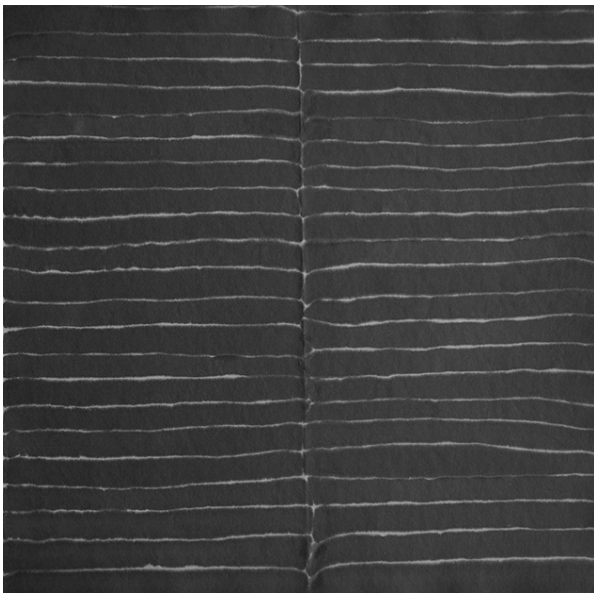
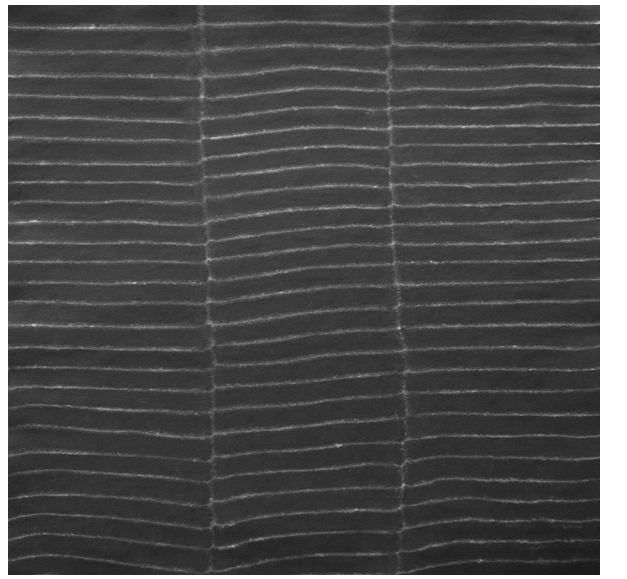
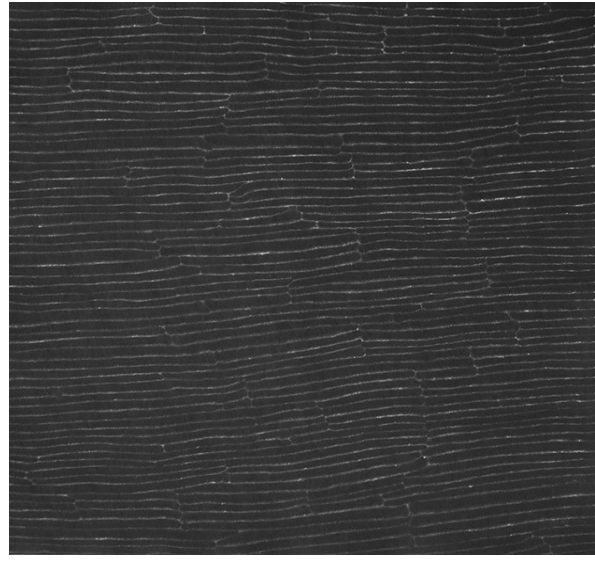
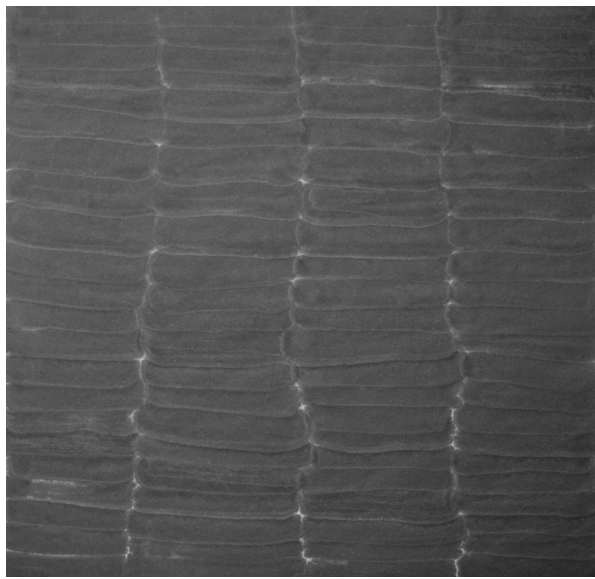
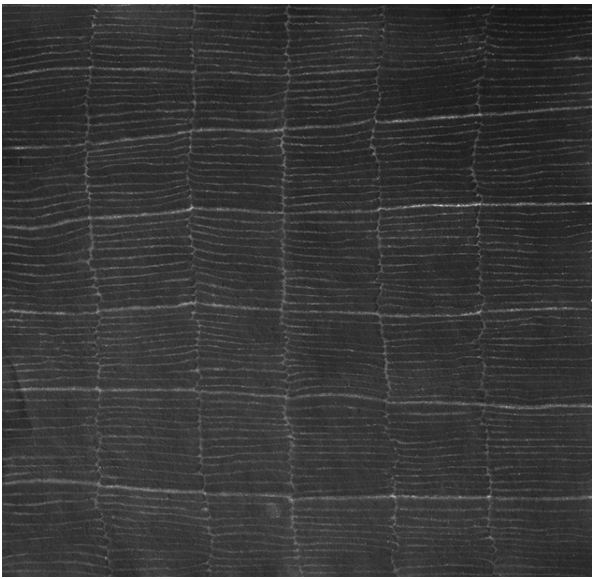
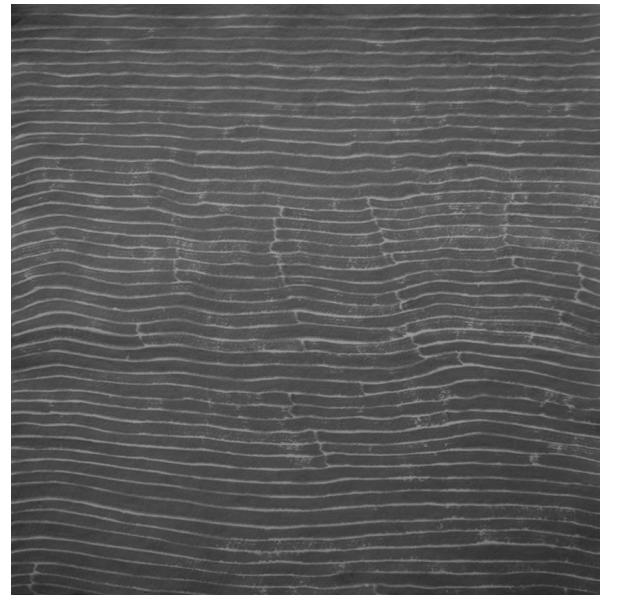
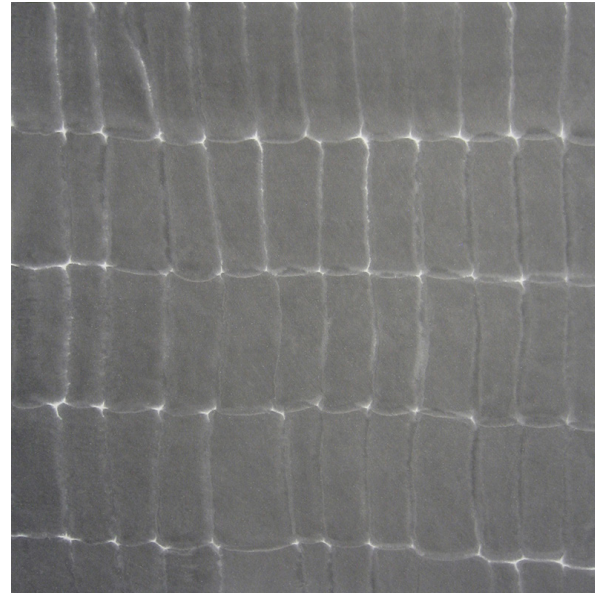
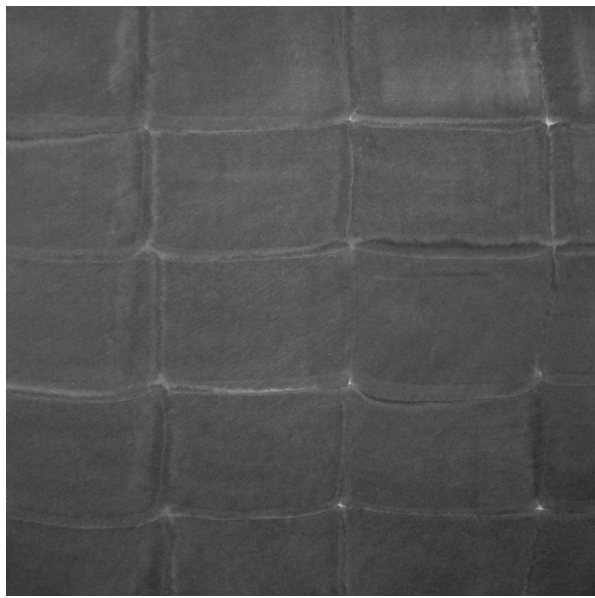
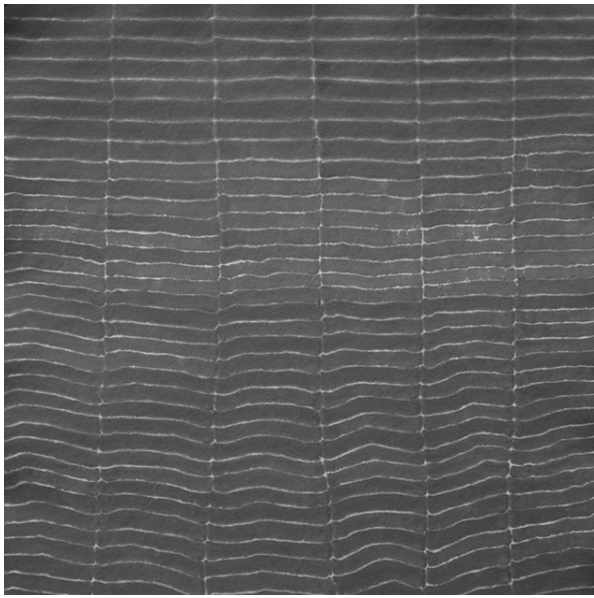


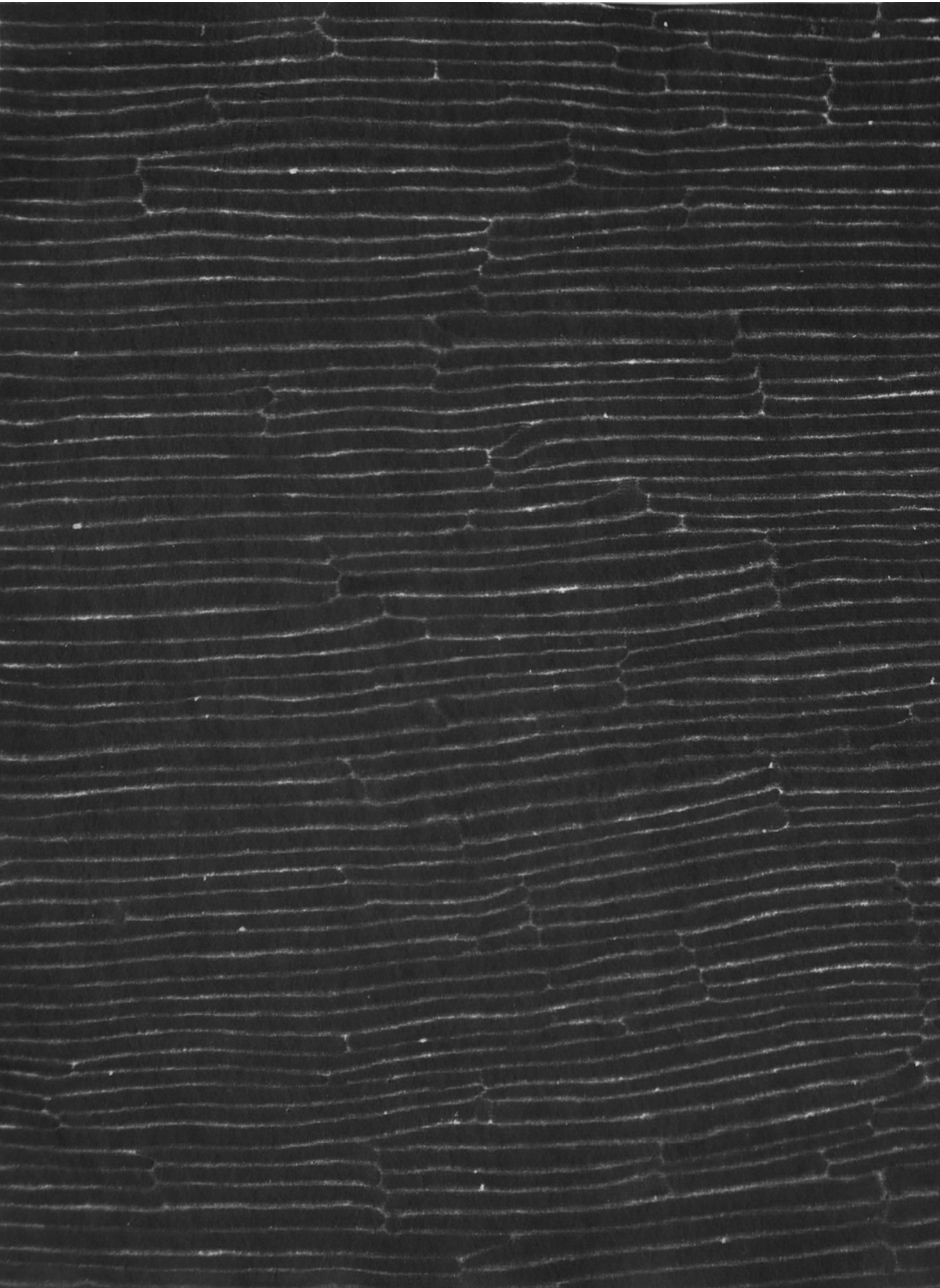
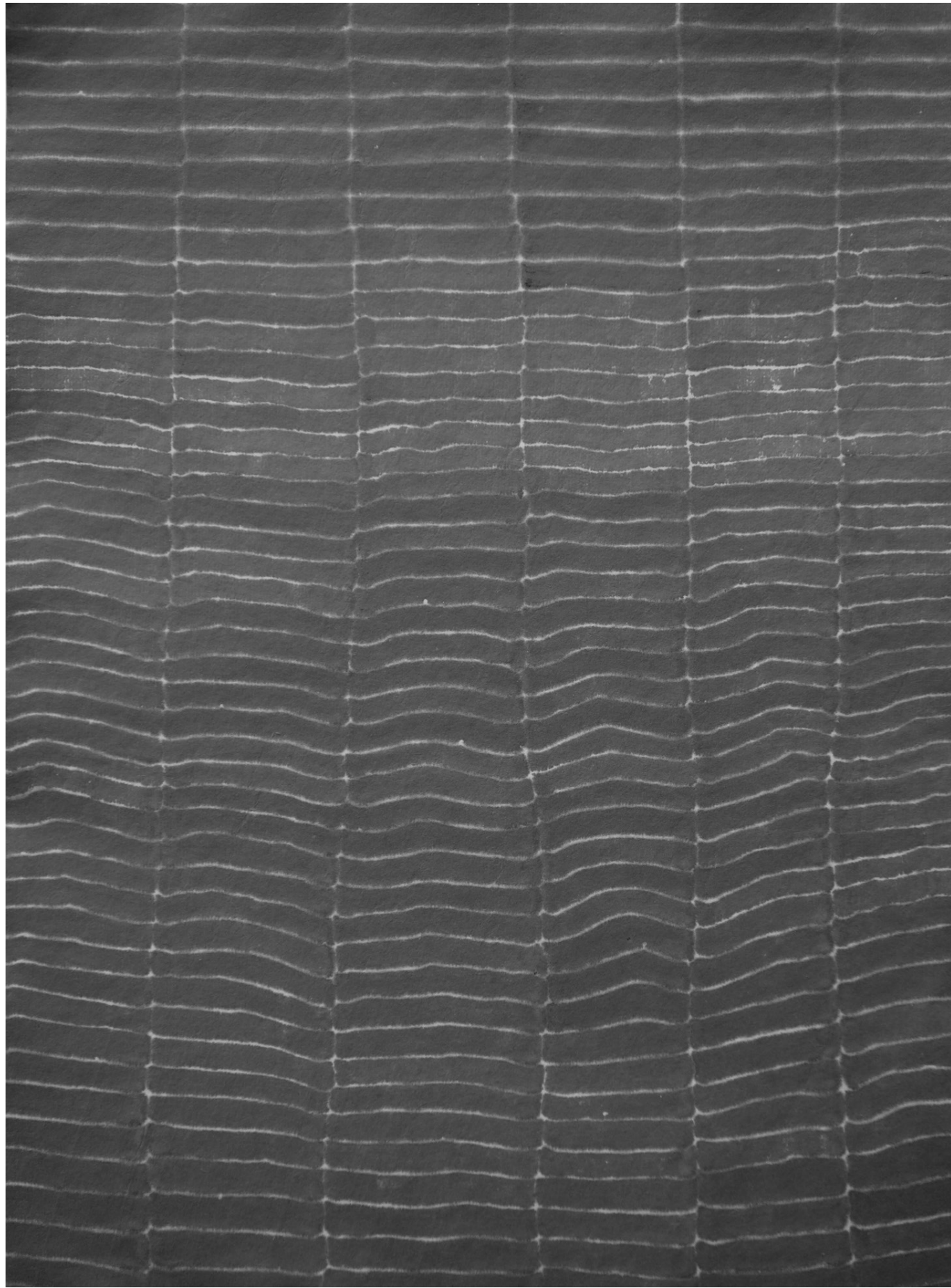


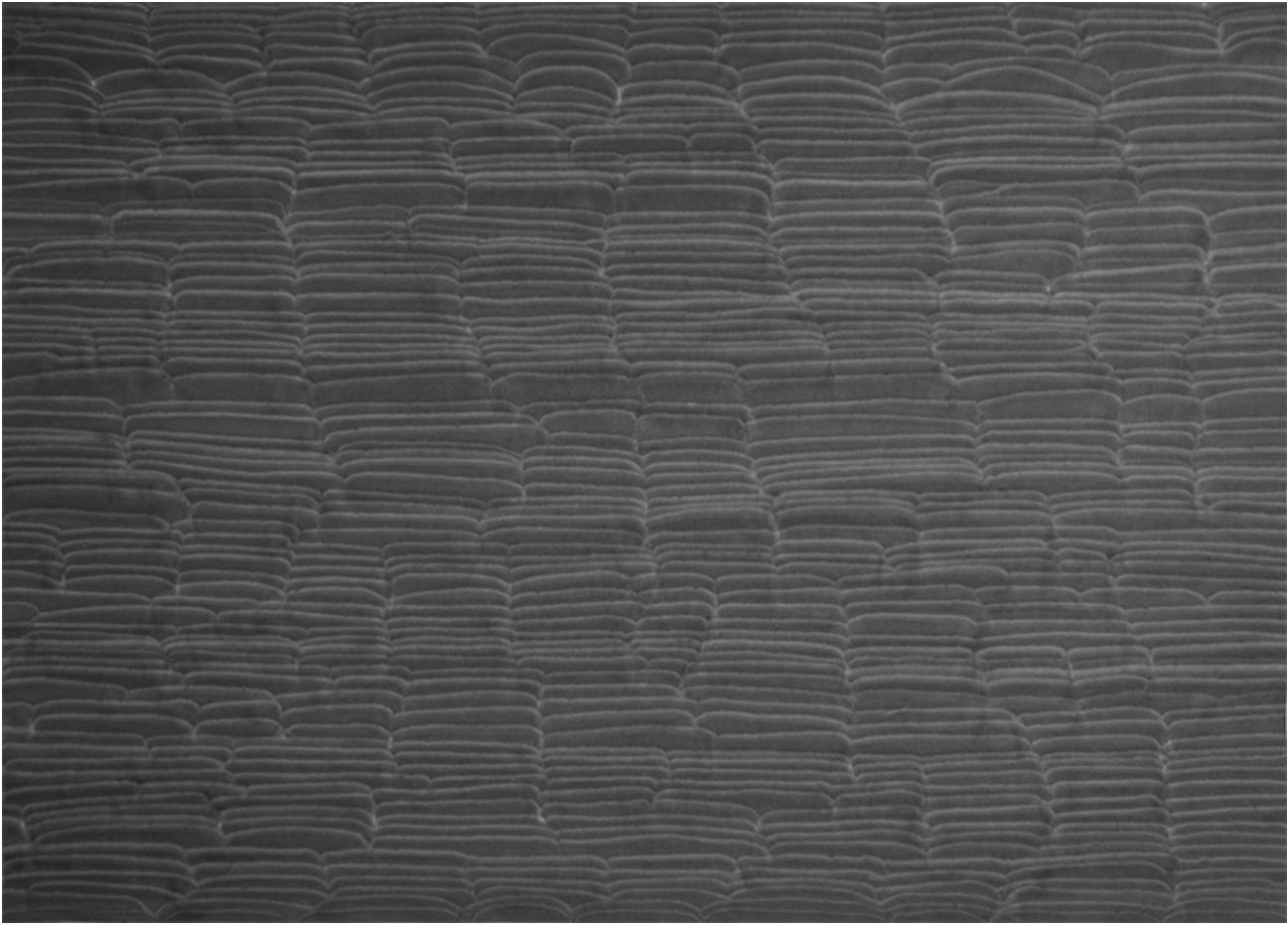
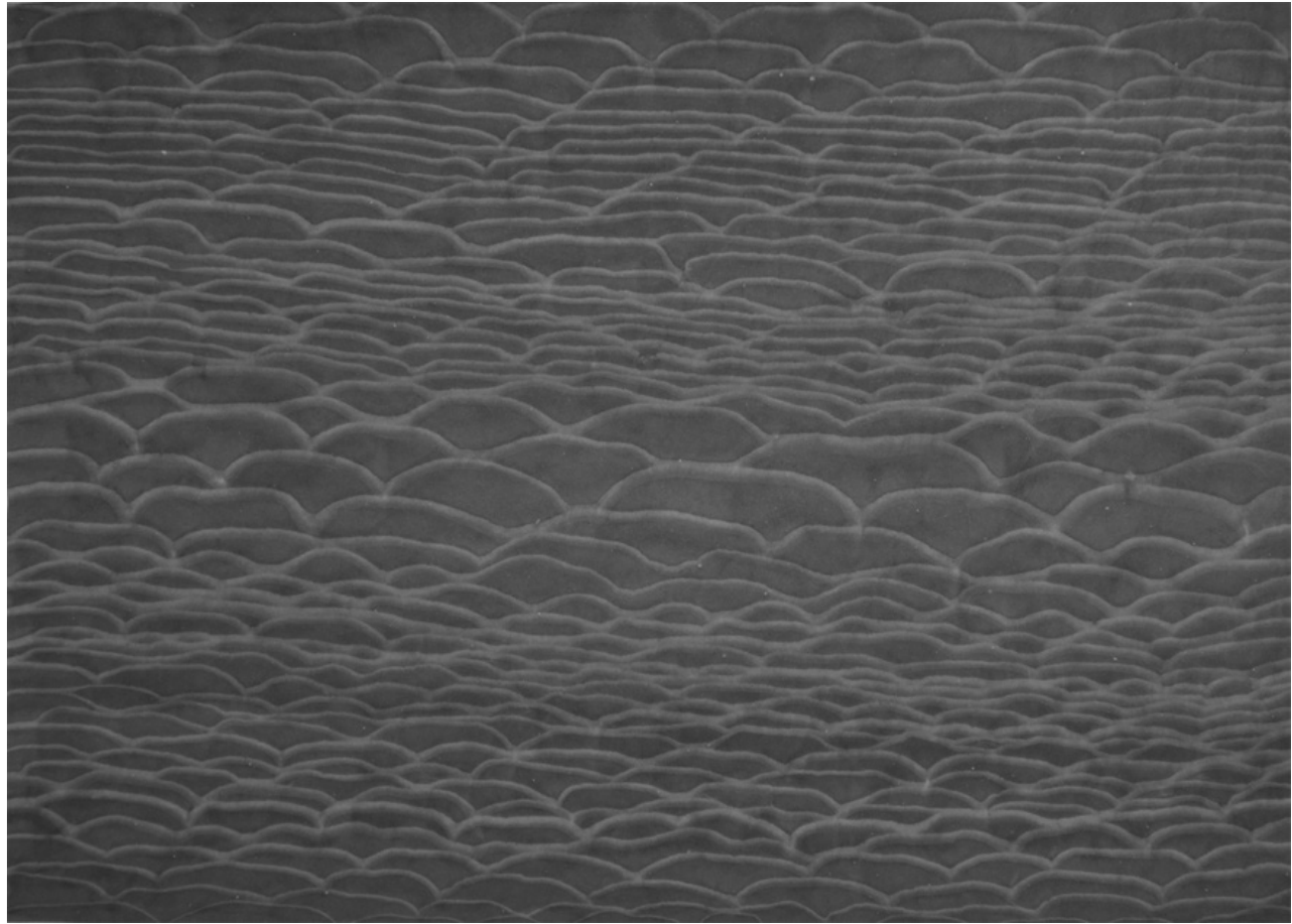


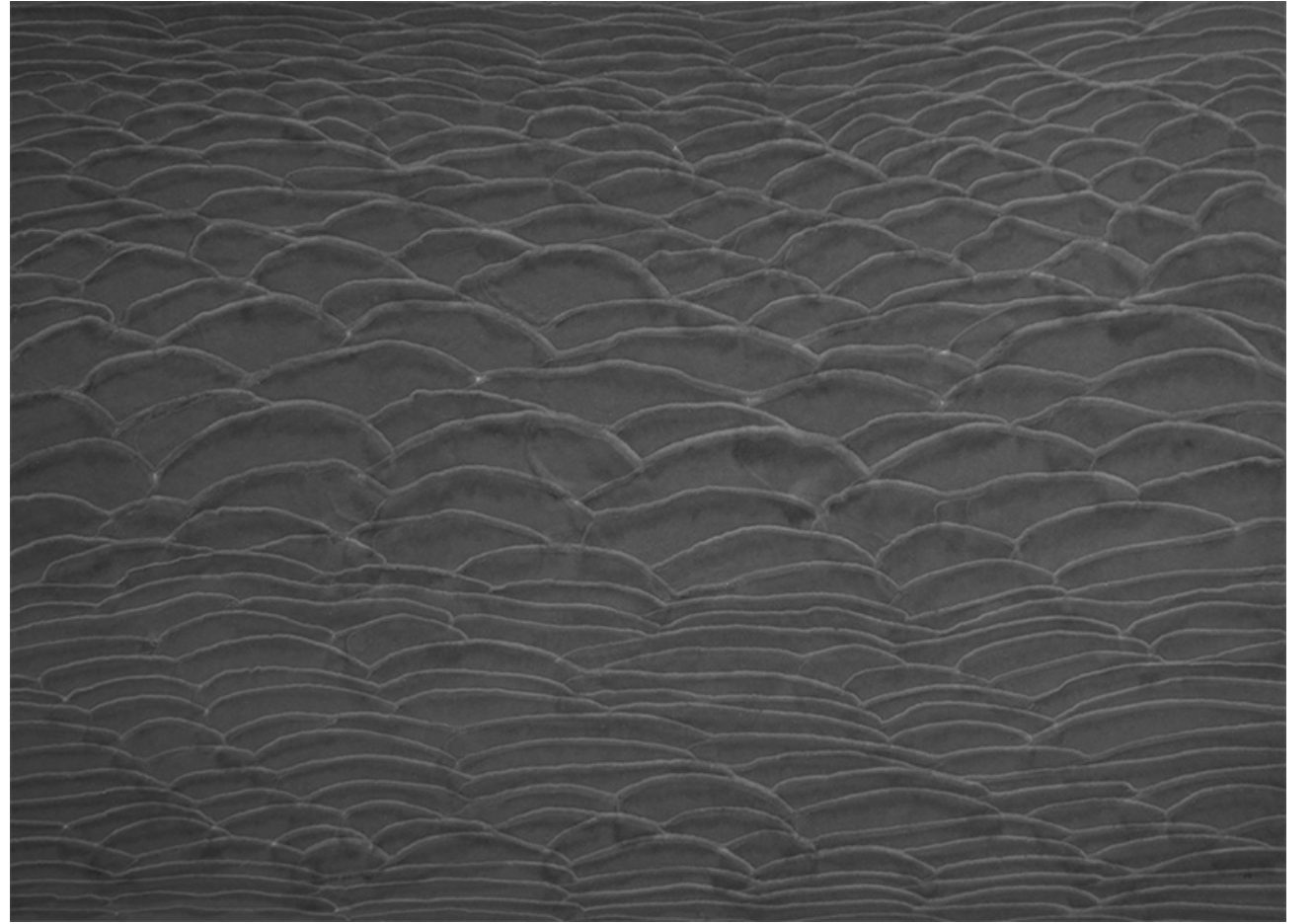
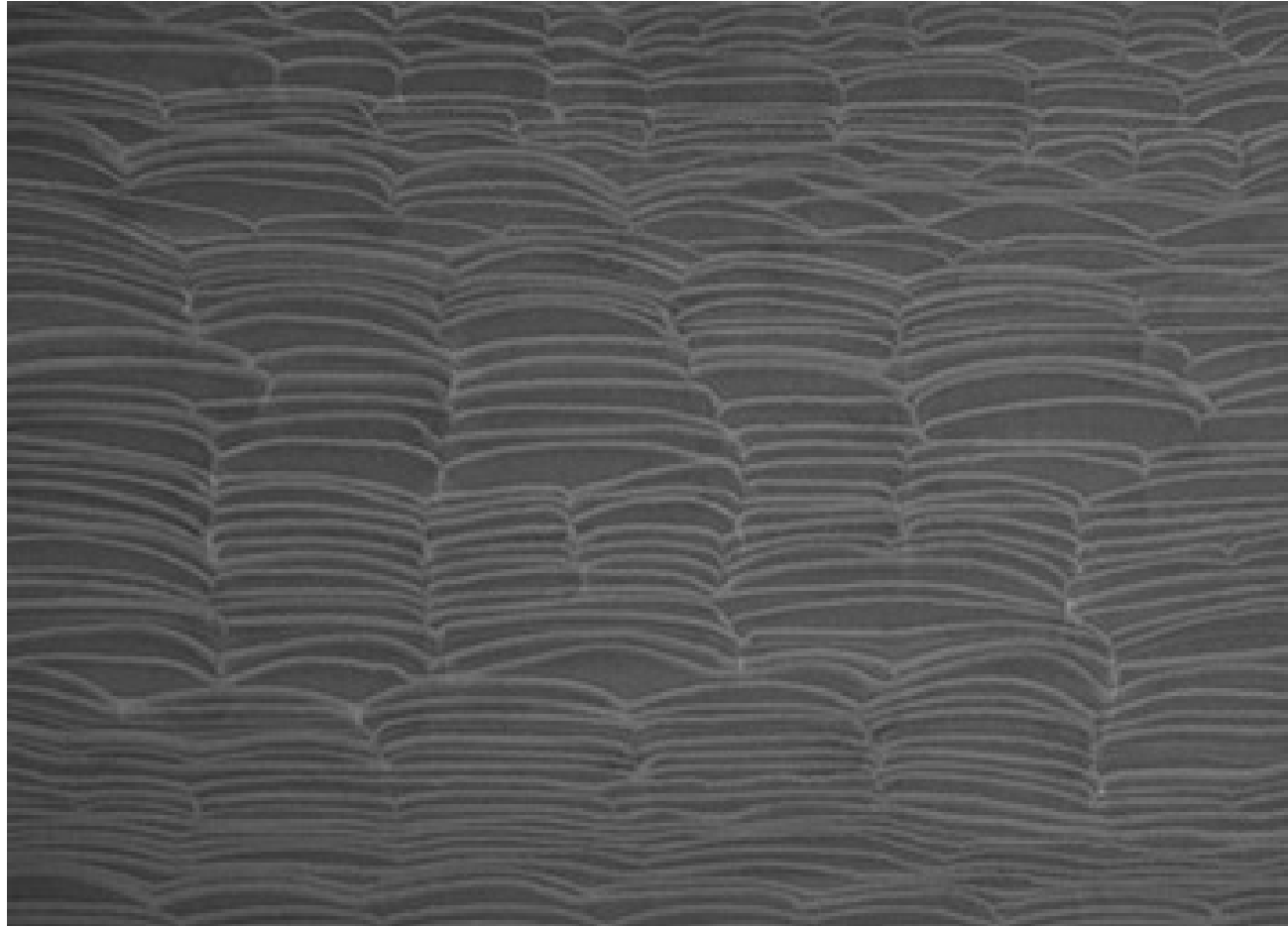




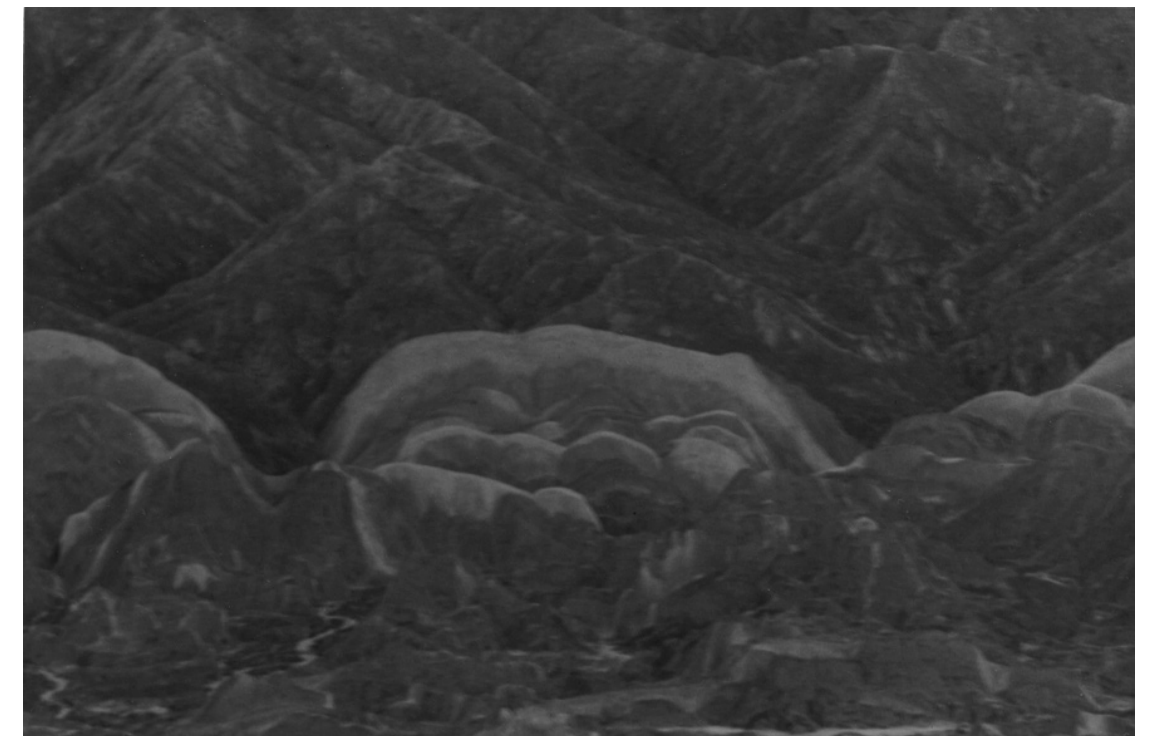
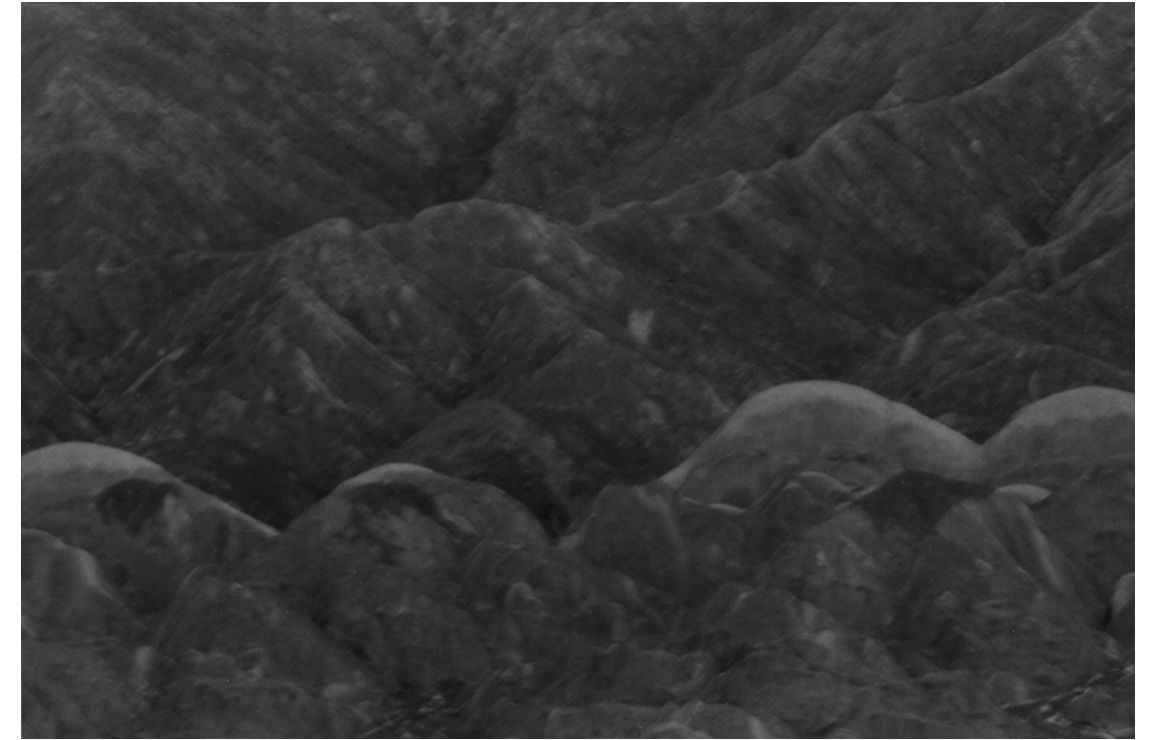
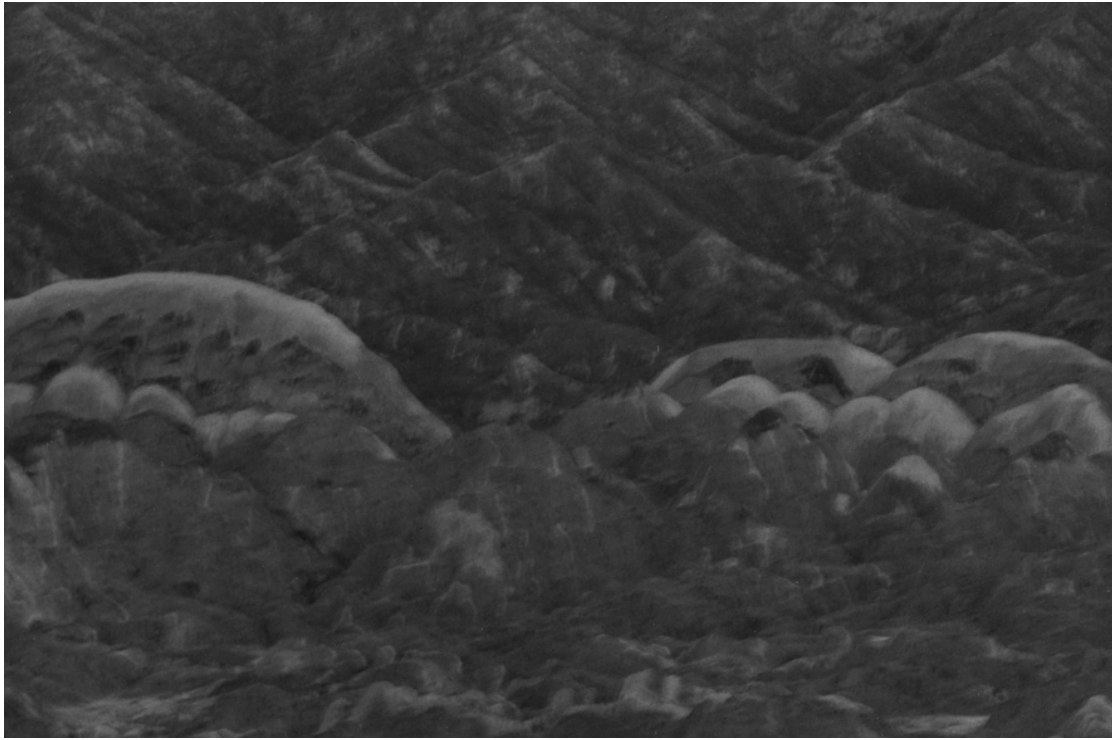


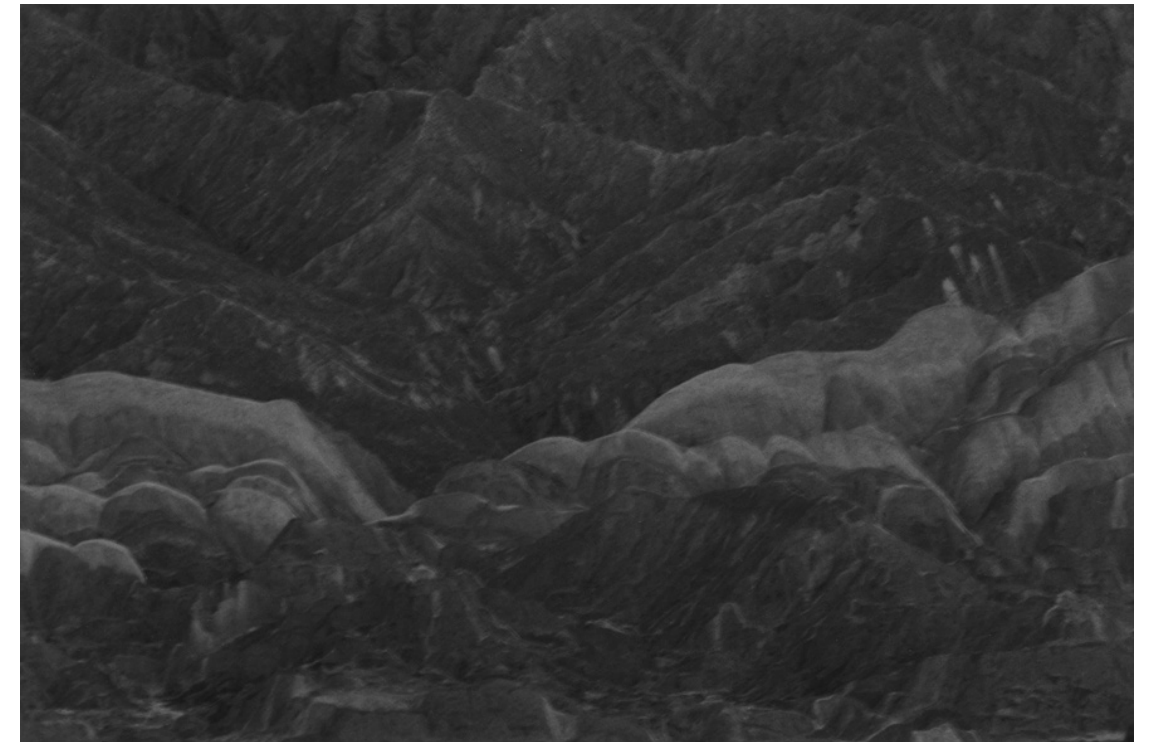
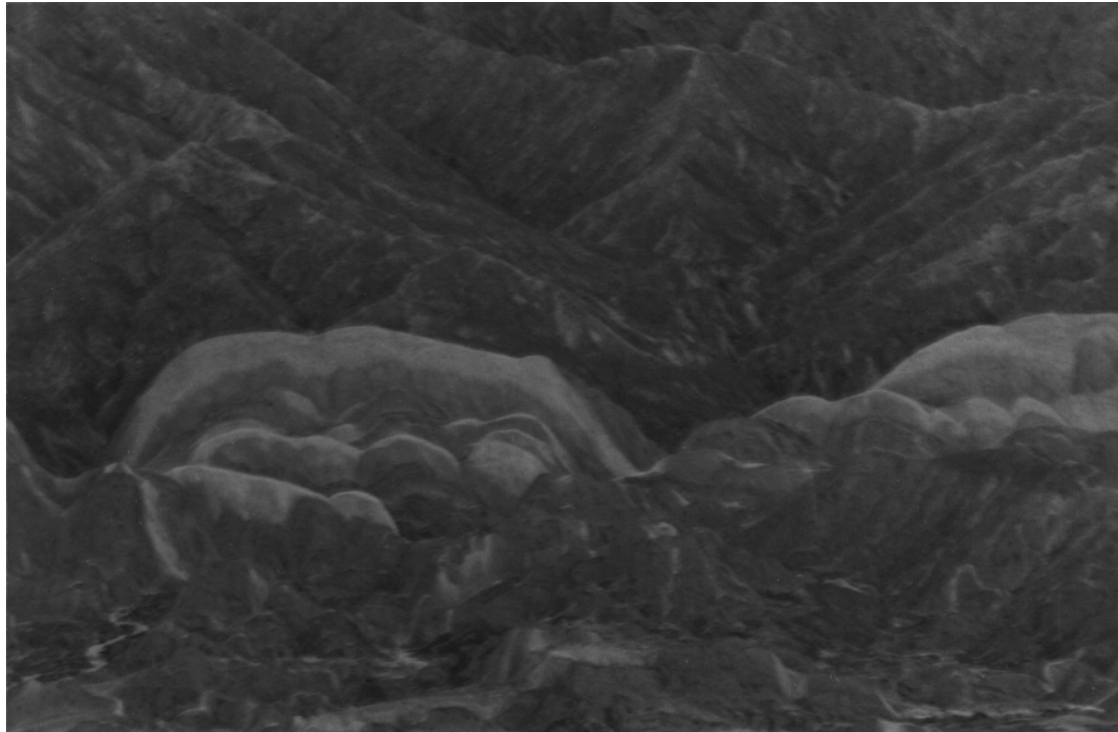


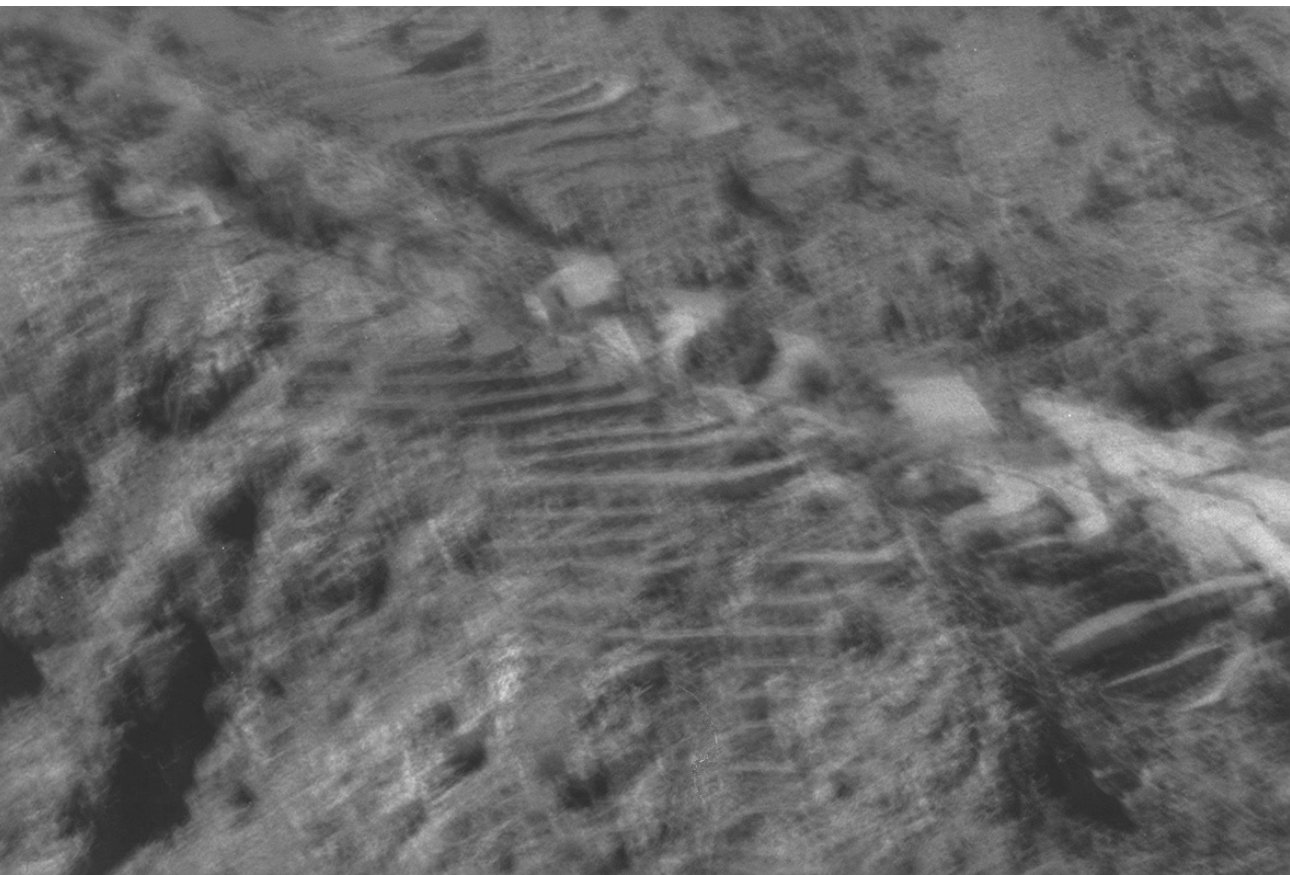
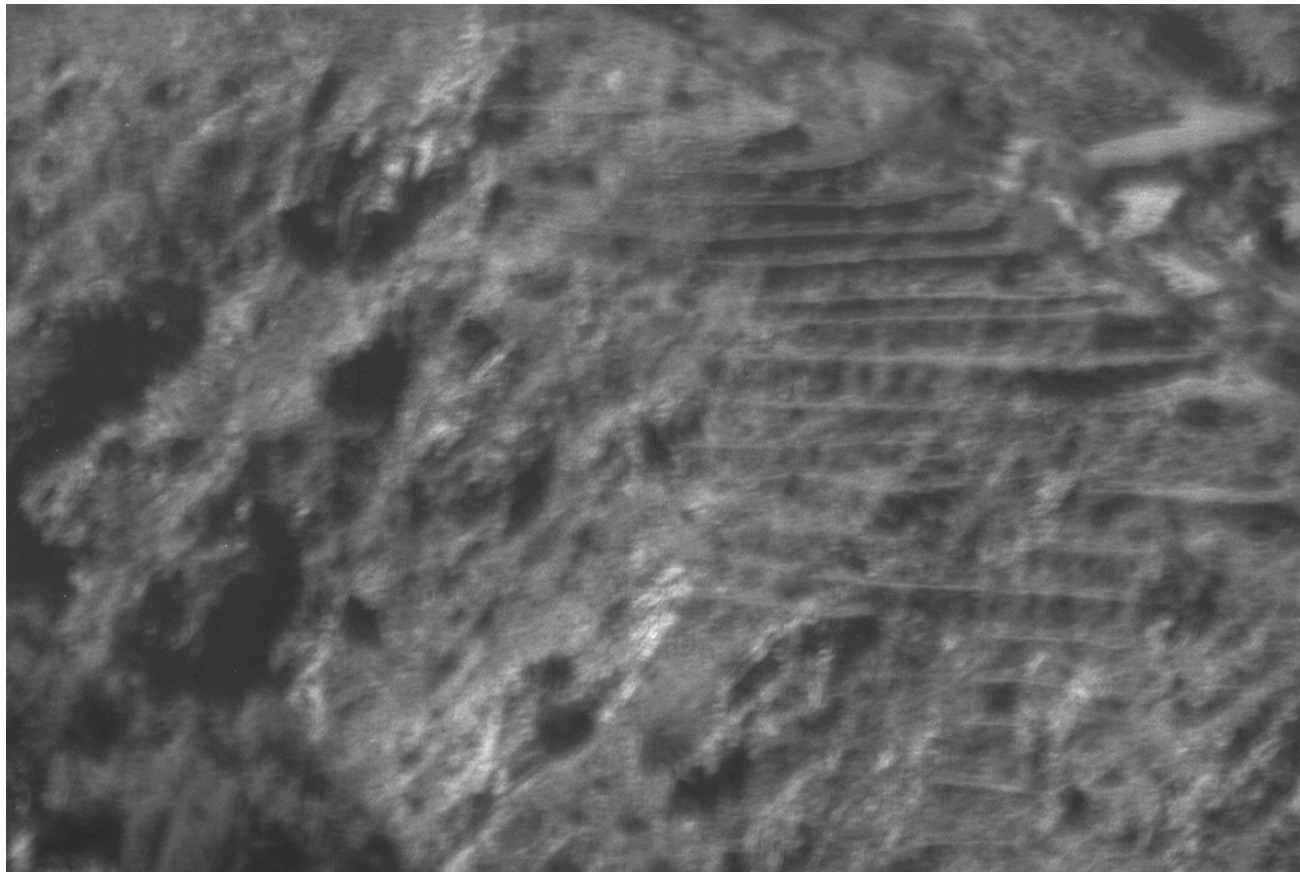














Ariadne Breton-Hourcq vit et travaille à Marseille.

Lauréate du Centre National de la Photographie, diplômée de l’Ecole des Beaux-arts de Paris en dessin et de Marseille en photographie, Ariadne Breton-Hourcq expose à Paris, Arles, Guadalajara, Turin, Hambourg, Barcelone, Portland de 1983 à 1993.

Diplômée de l’INALCO en chinois en 1986 et bénéficiaire d’une Bourse du Ministère des Affaires Etrangères, elle réside trois ans dans la région de Shanghai, s’initie à la pratique de la calligraphie et réalise des photographies dans le sud de la Chine.

Lauréate du programme de la Villa Médicis hors les murs en 1999, elle photographie les paysages du nord-ouest de la Chine. Ses photographies sont exposées à Pékin et Shanghai, à l’Atelier de visu à Marseille, au festival Mai-Photographies à Quimper, à Tarbes et à Barcelone.

Une résidence à Mexico en 2006 et une aide de la DRAC en 2009 lui permettent de poursuivre son travail photographique sur le paysage.

A l’occasion d’une résidence à l’Ecole des Beaux-arts de Marseille en 2011, elle réalise une série de grands dessins à l’encre de chine. En 2012, l’Institut Confucius de Rennes présente l’exposition «Reliefs», un ensemble de photographies de paysage et de grandes encres sur papier.

En avril 2015, le Studio Fotokino réunit un ensemble de ses photographies, encres et dessins et les présente au Printemps de l’Art Contemporain à Marseille.

En avril 2017, elle expose à Tokyo une nouvelle série d’encres et de photographies.

Une aide de la DRAC lui permet d’entreprendre en 2017 des recherches à partir de prises de vue réalisées sur le territoire marocain.

Le Frac Paca acquiert un corpus de ses encres sur papier en 2017.

En 2018, elle obtient le Prix Polyptique et expose au Salon de photographie contemporaine de Marseille.

Publication:

«tracés»

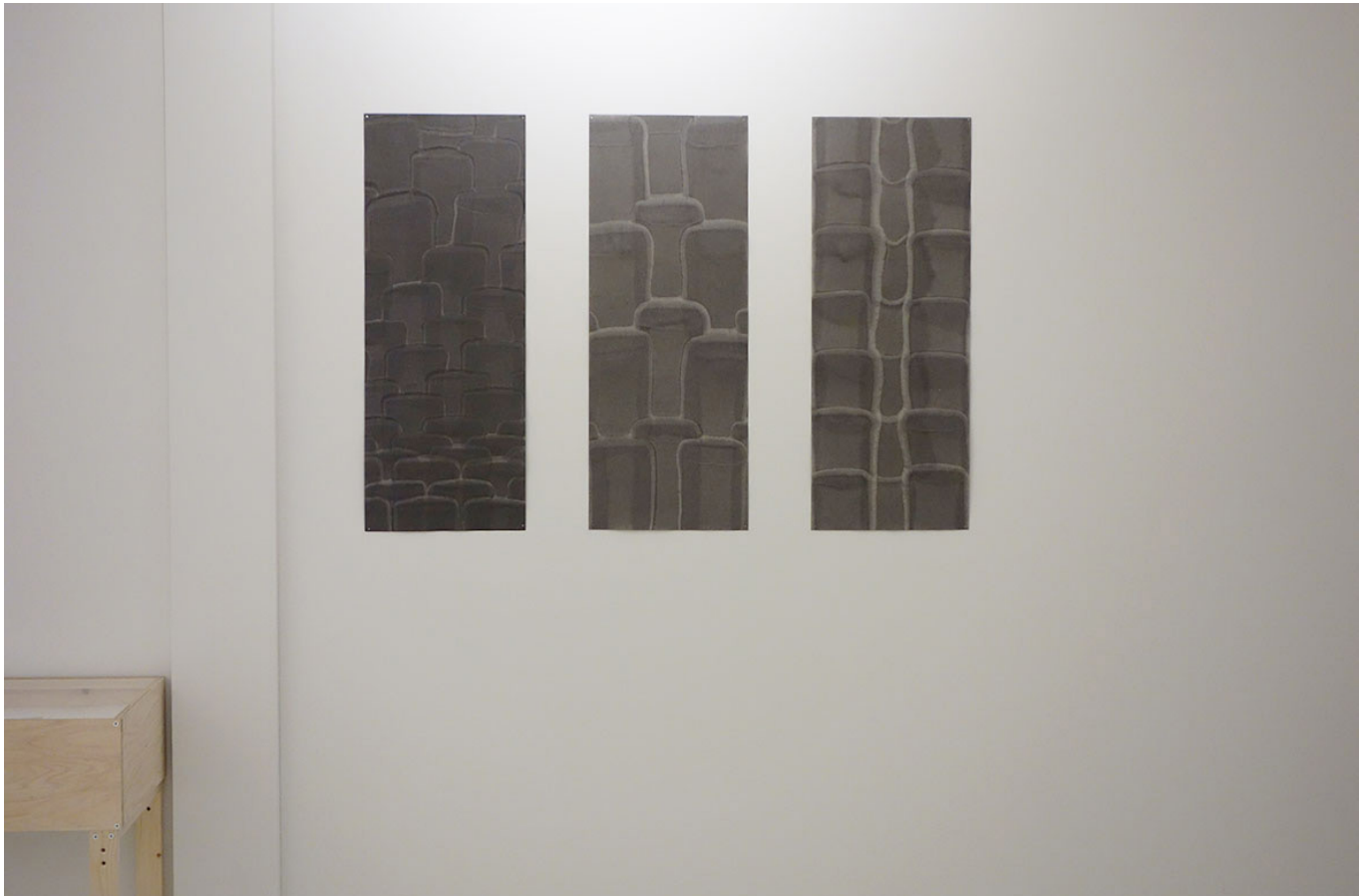
ouvrage monographique – éditions Marraine Ginette – 2008

graphisme: Fanette Mellier

textes: Jean Arrouye, Jean-Claude Lemagny, Camille Loivier, Brice Matthieussent.



Prix Polyptique - Galerie Binome - Paris - 2018



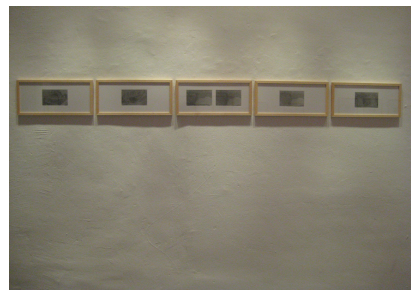
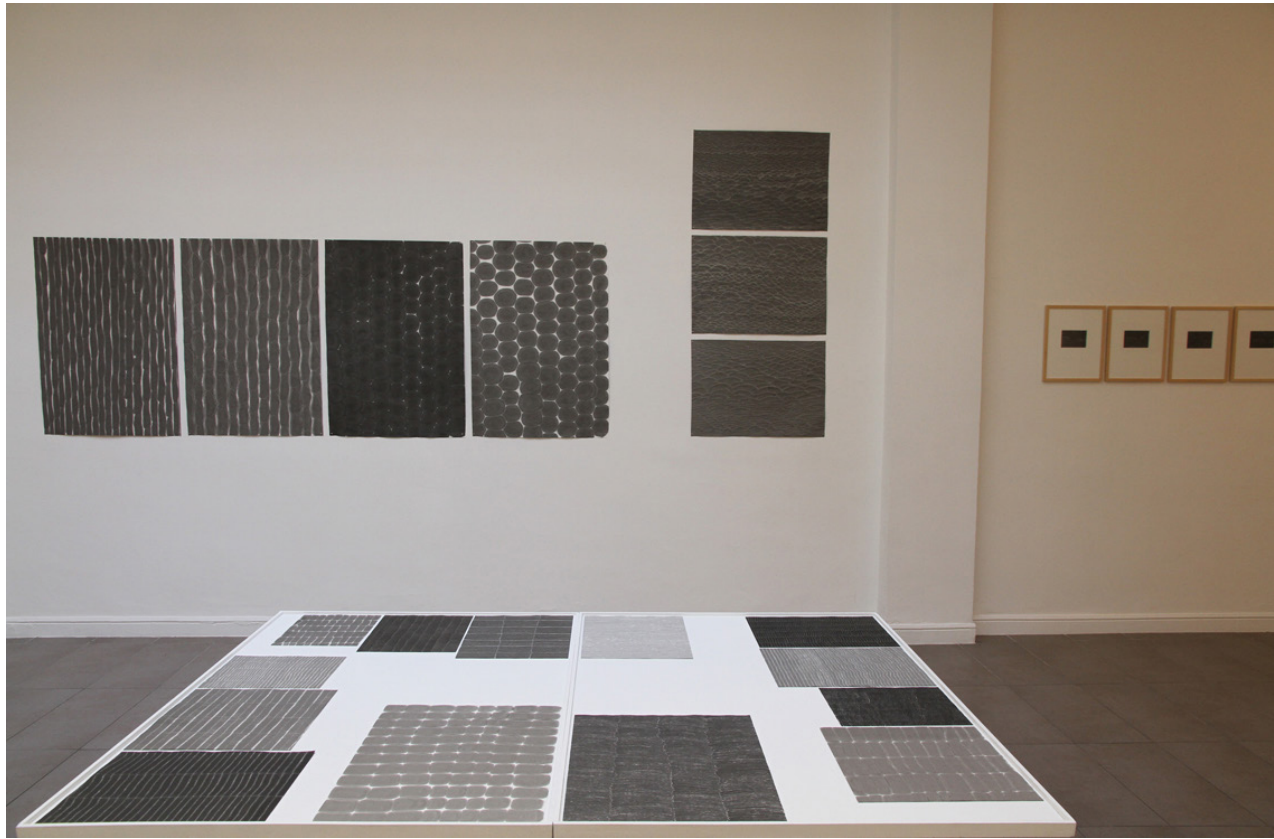
Reliefs 2 - Labo atrium - Tokyo - 2017



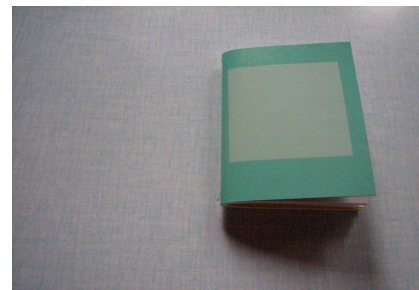
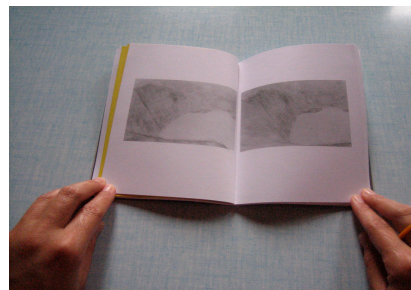
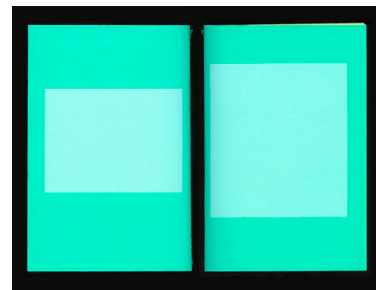
Prix Polyptique - Salon de photographie contemporaine - Marseille - 2018



Reliefs 2 - Labo atrium - Tokyo - 2017



Exposition «Taklamakan» - Atelier de Visu - Marseille - 2007



Monographie - «tracés» - Editions Marraine Ginette - 2008



Résidence - Ecole d'Art de Marseille - 2011



Studio Fotokino - Printemps de l'Art contemporain - Marseille - 2015

Vitrines - Cadratem - Marseille - 2012

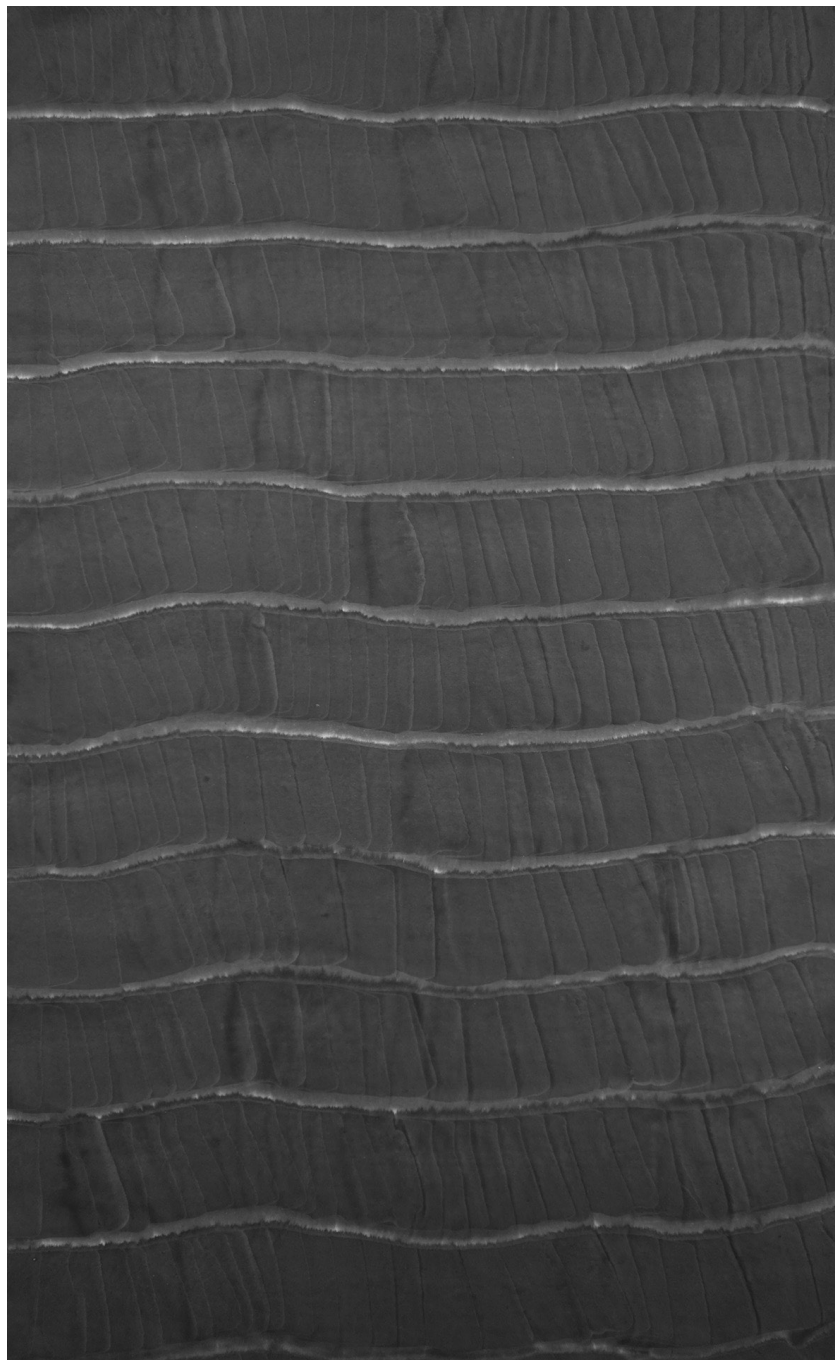




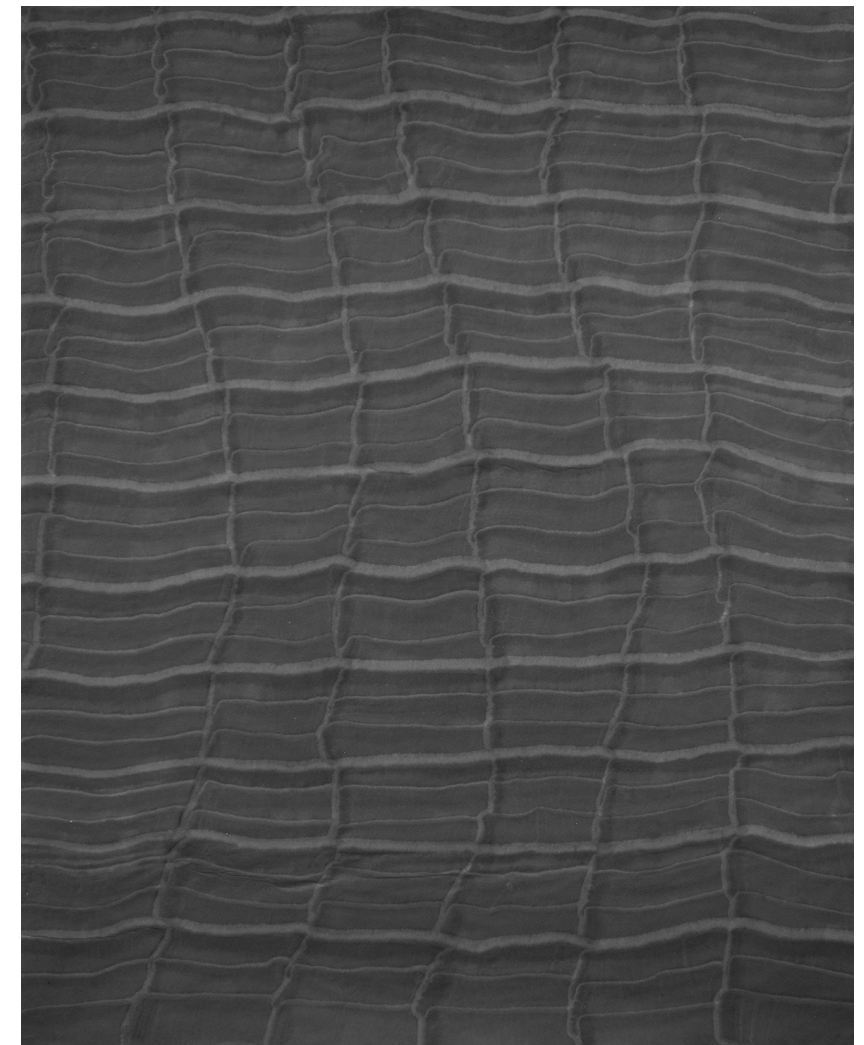
Vues d'atelier - Astérides - Marseille - 2015



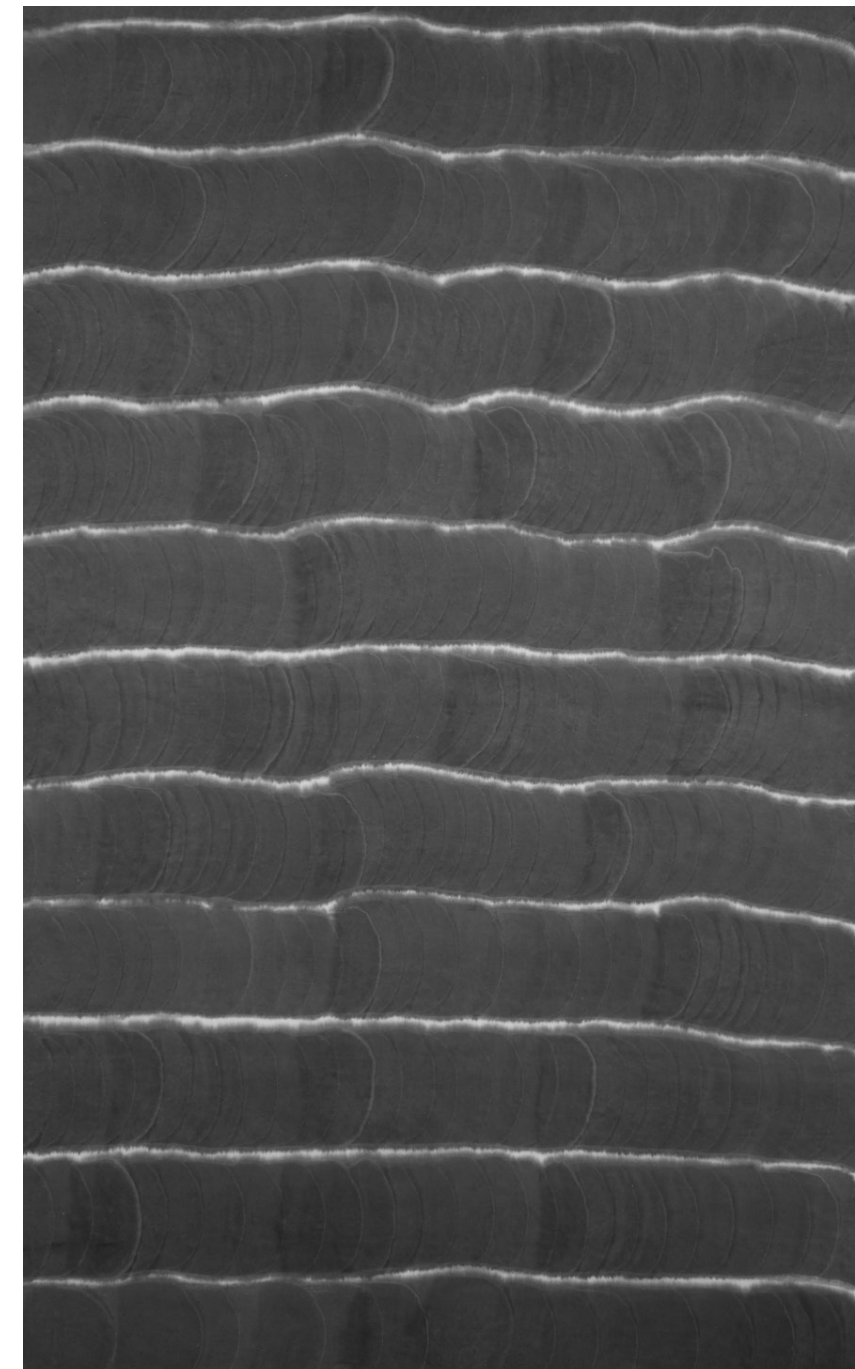
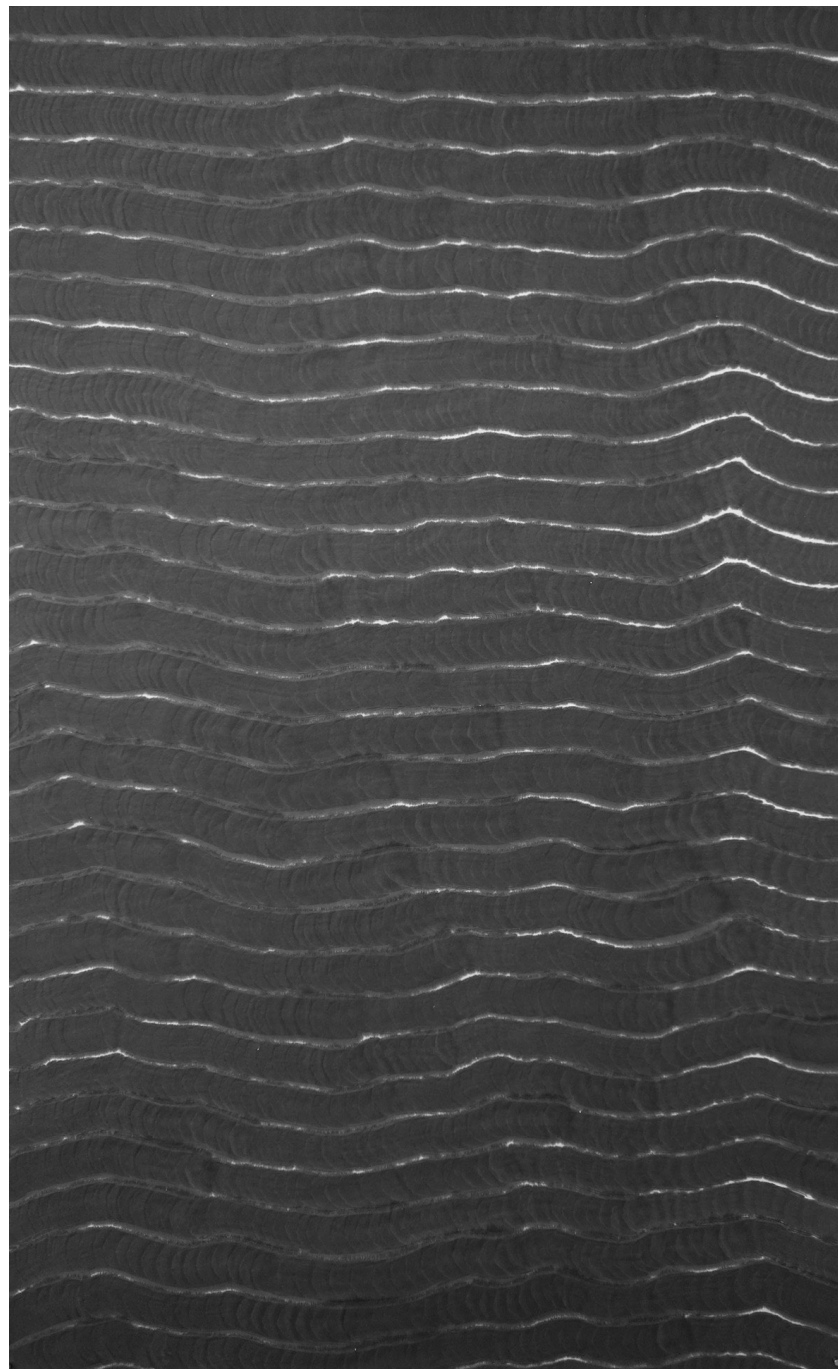
Encre de Chine sur papier - 70/115 cm - 2016

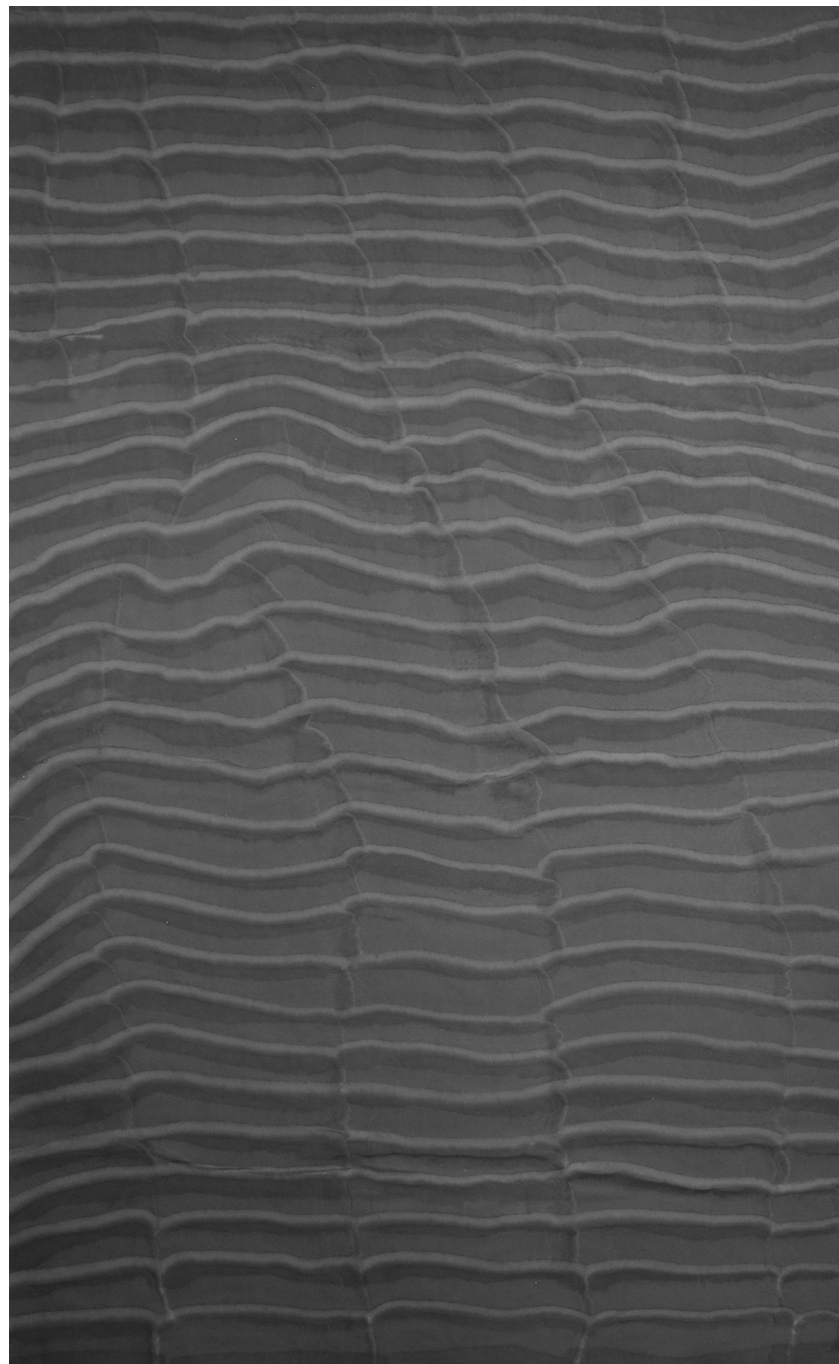


Encre de Chine sur papier - 70/115 cm - 2016

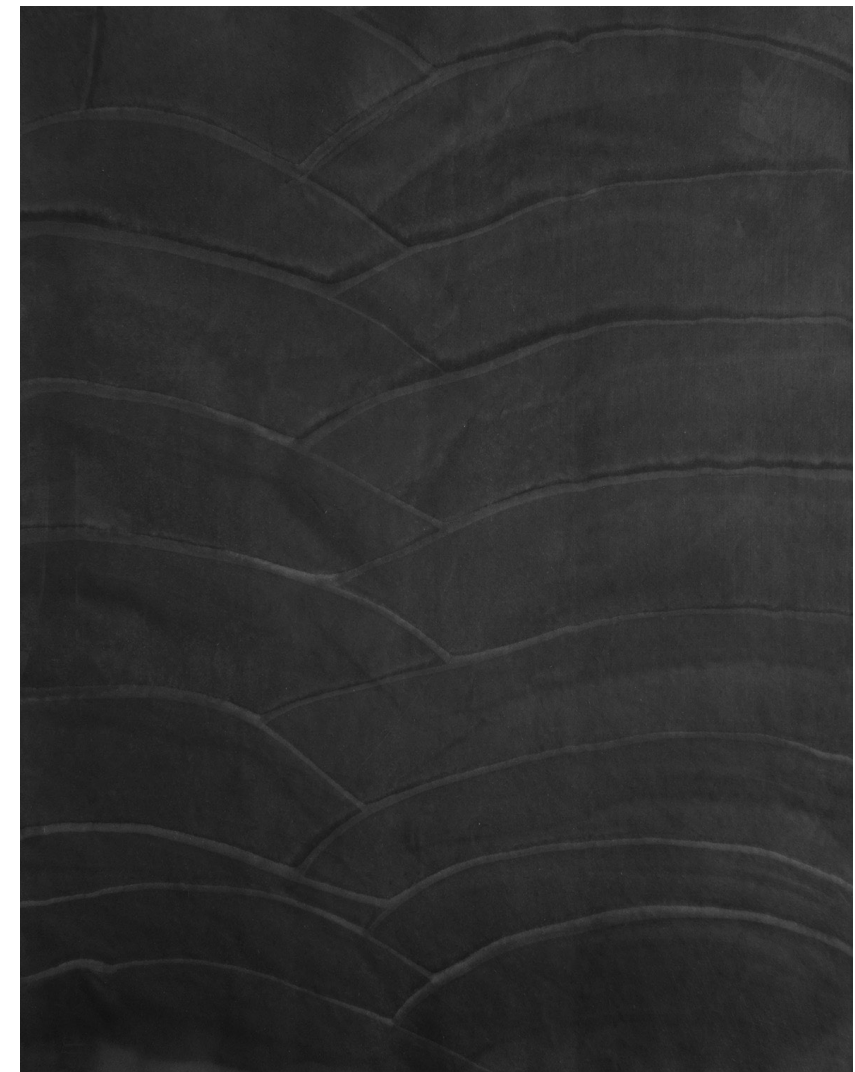


Encre de Chine sur papier - 70/86 cm - 2016





Encre de Chine sur papier - 70/115 cm - 2016



Encre de Chine sur papier - 70/86 cm - 2016

FIGURES DE L'INFIGURABLE

Jean Arrouye

Dans son recueil de poèmes *Denudare* (Gallimard, 1973) Pierre Torreilles semble commenter les photographies d'Ariadne Breton-Hourcq :

En ce jardin

De l'incessant oubli

Les mots sont en retrait

Les appeler

Déchire l'évidence.

Car en effet il est difficile de parler de ce « jardin » des souvenirs qu'elle a constitué avec des photographies qui semblent à première vue des paysages. Les considérer comme telles suppose en effet que chacune présente une image du monde dans laquelle des objets particuliers retiennent l'attention, que l'on puisse nommer séparément. Or, dans chacune des trois séries d'images qui composent le livre d'Ariadne Breton-Hourcq, d'une image à la suivante, c'est souvent à peu près le même paysage qui se retrouve et, en raison de ses conditions de prise de vue et de tirage, il est en outre difficile de décider quel est son sujet.

Les photographies de la série initiale, Taklamakan, montrent une large étendue plane de terrain dominée par des montagnes. Dans quelques unes des premières images les montagnes apparaissent en entier : les variations de leur hauteur et de leur découpe sur le ciel, ainsi que le plissement et le ravinement de leurs pentes peuvent en conséquence retenir l'attention et faire croire que ces photographies inclinent vers le pittoresque. Cependant sur les photographies suivantes le ciel et la ligne de crêtes ont disparu ; si la raison d'être de ces images était l'apparence des montagnes on ne comprendrait pas que celles-ci soient ainsi découronnées ni que les tirages soient si pâles et si peu contrastés. L'on se rabat alors vers l'autre composant, le plus vaste, de ces photographies, l'étendue de terrain au pied des montagnes, qui varie dans son apparence d'une image à l'autre, tantôt claire, tantôt parcourue de larges traces sombres horizontales, tantôt apparemment creusée de dépressions emplies d'ombre, tantôt striée en biais par ce qui semble des plissements du sol, tantôt porteuse de buissons, tantôt couverte par endroits de ce qui pourrait être des plaques d'herbe... On ne sait en fait pas de quoi il s'agit car tous ces détails sont vagues, le sol flou et les formes filées, car les photographies ont été prises d'un train en marche dans le Nord-Ouest de la Chine. De sorte que, entre les fluctuations du relief des pentes des montagnes et les incertitudes de l'apparence de la plaine, un seul lieu de l'image se présente au regard avec netteté et constance, la ligne étonnamment droite de séparation de la plaine et des montagnes.

Une fois que l'œil l'a perçue, il la quitte difficilement ; le regard la suit, glisse sur elle et par elle passe d'une image à la suivante. Ainsi s'impose la logique de leur succession ; elles constituent une séquence, un tout dont les parties n'ont pas à être considérées séparément. Ces vues prises par la fenêtre d'un wagon qui roule, images en conséquence distraites et attentives à la fois, cherchent moins à garder le souvenir de spectacles particuliers que celui du déplacement dans un espace lointain, de la traversée d'un paysage inconnaissable, puisqu'on ne s'y arrête pas. Elles sont d'autant plus fidèles à cette proximité vécue et à cet éloignement ressenti qu'elles sont plus semblables les unes aux autres et elles sont d'autant plus représentatives de « cette absence illimitée qu'on nomme l'espace », ainsi que dit Michel Schneider dans *Un rêve de pierre*, le radeau de la Méduse (Seuil, 1991) qu'elles sont plus évanescentes, elliptiques là où le filé dû à la vitesse gomme les détails. L'ellipse, dans le même temps qu'elle est une épuration du visible est une intensification du vécu. Elle invite le spectateur à imaginer l'état de la photographe faisant ces photographies, sa lassitude, peut-être, d'être interminablement emportée par le train infatigable, son exaltation, vraisemblablement, d'être en un lieu de démesure.

A la dernière image de Taklamakan, dans la barrière montagneuse qui s'oppose à ce que le regard aille se perdre dans des lointains comme il en va d'ordinaire en image, paraît une faille, un décrochement, l'ouverture d'une vallée pour l'instant cachée au regard, mais que l'avancée du train fera découvrir. Sur cette espérance s'achève cette première partie du livre.

La deuxième, Læss, en effet donne à voir une vallée, ou un vallon, sinuant entre des pentes raides bordées en bas d'arbres ou de buissons. Le point de vue a changé, on observe de haut, et le mouvement d'entraînement a cessé, on voit le vallon par trois fois, dont deux fois à l'identique : stase, figement du regard qui s'intériorise, qui s'ouvre sur un autre espace qui n'est plus le décor incessant d'une expérience vécue, mais celui du rêve qui fait voyager à travers des lieux qui, d'abord, semblent se créer à partir de la condensation locale du gris impondérable de la photographie, s'inventer de proche en proche en fonction de ses variations de densité, qui s'organisent sous le regard pour satisfaire « le plaisir figuratif de la circonstance », que Baudelaire affirme dans *Le peintre de la vie moderne*, être ce par quoi, pour quoi, la peinture, et plus largement l'image, peut être source de délectation.

Un autre voyage commence alors qui est voyage dans l'imaginaire. De photographie en photographie, l'œil et l'esprit sont conduits, par reprise de l'une à l'autre d'une même configuration, seuil rocheux, pâle tracé d'un chemin, chute rapide de terrain vers une rivière étroite, ou par simple continuation du paysage montagneux dans lequel on se trouve maintenant alors que précédemment on ne voyait les montagnes que de loin. De Taklamakan à Læss on est passé de l'autre côté du miroir. Un lac encaissé apparaît, dont la surface immobile, comme le fond uni du vallon d'abord aperçu, attire le regard, le retient le temps de trois images dont deux identiques encore, pause méditative dans l'errance dans ces lieux insituables avant que le paysage ne se perde dans une brume oublieuse ou que le regard ne

s'arrête au bord d'abîmes inaccessibles, double métaphore de la mise à distance du réel, de sa trans-mutation en occasion de rêverie lors de sa ressaisie mémorielle et de sa re-considération imaginaire. Læss est l'allégorie de l'usage onirique de la photographie.

Dans la dernière partie, Ajusco, le réel reprend le dessus, indubitablement : dans presque toutes les photographies se reconnaissent des arbres, symboles de la poussée du réel, justement. Cependant dans deux images on ne peut reconnaître la présence d'arbres que par relation contextuelle avec les autres de la série : sur l'une on ne voit sur un fond gris très clair, ouaté, que des précipitations de gris-noirs ; sur l'autre qu'une zone sombre, comme un frottis, traversant en biais l'image. C'est alors l'espace qui semble le sujet de la photographie. Or dans les photographies où les arbres sont immédiatement reconnaissables, quoique changés par un usage réfléchi du flou en ombres fuligineuses, ils sont soit établis au premier plan faisant valoir, selon une recette efficace empruntée à la peinture, l'espace situé au-delà de leur présence, soit éparpillés sur toute la surface de l'image, faisant à nouveau valoir par contraste, dans leurs intervalles, l'étendue. Le vrai sujet de ces photographies est donc l'espace, l'étendue du monde saisie en image, ce milieu que l'on appelle aussi volontiers le vide, qui en fait est plein d'air et de lumière.

Ainsi les véritables sujets des photographies d'Ariadne Breton-Hourcq sont l'état d'esprit d'une voyageuse en pays lointain, le mouvement de la rêverie, l'espace immatériel – l'en-deçà et l'au-delà des images, et le large du monde – autant d'infigurables qu'elles donnent cependant à connaître. Par cette subtilisation de la pratique de la photographie, le fait que ce qui du monde paraît dans les clichés n'est plus le tout du représenté ou n'est que l'occasion de désigner autre chose, l'image s'affirme comme une réalité propre, indépendamment de ce qui a été photographié. Dans une photographie de Taklamakan la terre se fait bronze tandis que la montagne paraît légère comme de la mousse ; le paysage devient irréel. Une autre, dans Læss, est d'un gris si généralement lumineux que toutes choses paraissent situées sur le même plan et que les formes à peine distinctes des parties du paysage se conjoignent sur sa surface comme les pans colorés d'un tableau de Poliakoff. Dans Ajusco, l'image "ouatée", dont le référent n'est plus reconnaissable, attache par ses effets illusoire de matière dans laquelle des taches noires éparses semblent s'enfoncer. Cependant Ariadne Breton-Hourcq ne cherche pas à outrepasser la représentation : ces images, parce que faisant partie, chacune, d'une séquence, gardent contextuellement leur fonction documentaire et participent activement à la fugue photographique que la photographe compose. Mais leur irréalisme met particulièrement en évidence le fait que les photographies ne donnent à voir le monde que tel que choisit de le montrer leur auteur, et dans la mesure où il le veut. Assurément Ariadne Breton-Hourcq fait œuvre d'auteur et, dès lors, il importe peu qu'elle ait photographié la Chine, la Patagonie ou l'Exopotamie. Compte seulement qu'elle ait inventé – aux deux sens du mot, trouver et imaginer – des images qui intéressent par leur singularité.

La gravure, bien sûr. Le dessin, on y vient. La photographie, malgré tout, comme espace d'inscription dans sa dimension d'infini. Et puis la Chine, l'insolite fadeur de la Chine et de ses reliefs grisés, un indistinct brouillé, des terres désolées, un désert terreux. Sont ici à l'œuvre les plages vides de la peinture chinoise, ces zones désertées qui toujours requièrent le regard du spectateur pour la parachever dans l'imaginaire, lui accorder sa touche finale et sans cesse provisoire. Un délavé qui ôte de la matière au lieu d'en ajouter. Une image précaire, qui se donne presque à regret, dans le retrait des signes et l'avènement du vide comme motif central. Contre la sémiologie, contre le trop-plein, aménager, dégager une absence, écarter le sens comme on écarte un importun, creuser l'image pour y libérer un désert de pensée, bannir jusqu'à la présence du paysage afin de laisser advenir le néant de l'espace, une géologie floue, un sable dont le grain se confond avec celui de la photographie. Retrouver un temps d'avant le temps ainsi qu'une vitesse de déplacement, un espace-temps qui dilue l'espace et annihile le temps.

Dépôts de lèss, traces de crayon sur le papier : c'est un matériau impalpable et granuleux, brassé, transporté, lâché par le vent en strates successives, en fines couches superposées selon des densités variables, comme des fibres musculaires, des amas de chair, un réseau de nerfs ou de veinules, tombés du ciel. L'organique paysager modifie l'échelle de la photographie, nous fait basculer vers l'intimité visuelle d'un corps opéré, des structures cellulaires juxtaposées, des organes observés d'un regard non plus scientifique et prédateur, mais sensible à la déclinaison des gris texturés, un regard qui voudrait toucher, caresser ce qu'il voit. Pourtant, en un mouvement inverse, ces images disent l'impossibilité de tout contact, de toute approche, elles disent la distance infranchissable, la disparition inéluctable malgré les prises de vue rapprochées dans le temps : le monde fuit. Aussitôt constitué et saisi par l'appareil, le paysage se défait, s'éloigne sans espoir de retour, englouti par le passé, par la vitesse, par l'irruption d'un nouvel espace. Mieux, ou pire, ces visions fugaces se dissolvent dans l'oubli et la photographie mime, ou plutôt redouble, cet effritement de la mémoire, notre incapacité à retrouver le temps perdu, l'ailleurs absent, fût-il privé de toute présence humaine. Seule nous sauve alors du désenchantement la persistance ténue, spectrale, de ces vestiges visuels, comme les images fantomatiques de la photographie spirite où derrière le cercle des adeptes aux yeux clos nous croyons reconnaître le visage de Napoléon ou celui de Victor Hugo qui plane dans l'obscurité d'un salon désuet.

Le dénuement et la fadeur, le dégradé et le peu d'indices induisent nos yeux voraces et grand ouverts à identifier ici non pas quelque célébrité paysagère – ah oui, la grande muraille ; tiens, la cité interdite – mais plus modestement un arbre, un lac, une vallée, une chaîne de montagnes. On trouvera, de ces objets banals, des diptyques proposant de légères variations de cadrage et de point de vue. Ces images presque stéréoscopiques,

loin de nous offrir le réalisme fallacieux de la troisième dimension, suggèrent simplement le voyage, le déplacement, le décalage et la tentation de l'image-mouvement.

La photographie se voit ici chargée d'une mission paradoxale : ni témoigner d'une quelconque stabilité du monde, ni pointer des coexistences temporelles, un patchwork d'aménagements contradictoires du territoire, mais plutôt affirmer avec légèreté – au bord de l'extinction de voix, à la lisière du vide et de l'inexistence – la vanité de toute saisie, la transformation incessante de l'objet regardé et du regard lui-même, un devenir-monde semblable au lèss qui voyage dans le vent et dont les particules versatiles, tantôt denses et tantôt dilatées, engendrent les formes éphémères et véloce d'une nuée d'étourneaux. Ces variations, qui définissent aussi les densités des sels d'argent sur la pellicule ou le papier photosensible, fourmillent à l'intérieur de chacune de ces images, d'une zone de gris à l'espace mitoyen, et c'est un lavis que nous voyons, une gradation dans la dilution de l'encre, un épiderme liquide, humide, une pellicule plus ou moins moite qui imprègne et définit jusqu'à l'aridité du désert. Soudain, le sable stérile, les montagnes nues, les étendues semées d'une maigre végétation se retrouvent gorgés d'eau, uniformément constitués d'une matière diluée, couverts d'un improbable voile aqueux dont les densités variables définissent une substance organique, un corps fragmentaire effleuré par notre regard. Ce sont des variations subtiles, de légers accents, une partition, des gammes, une petite musique de l'image : desert shore.

La vue est une modification du sens du toucher, devenu sensible à la lumière. L'oeil tâte à distance. De même la photographie ne se fait que par l'intercession de la lumière. Comme la gravure elle fournit des épreuves, mais ces épreuves ne sont pas des empreintes. En gravure le cuivre ou la pierre foule le papier, dans un baiser violent; en photographie l'image ne peut apparaître que par l'espace de clarté qui sépare l'objet de la rétine sensible.

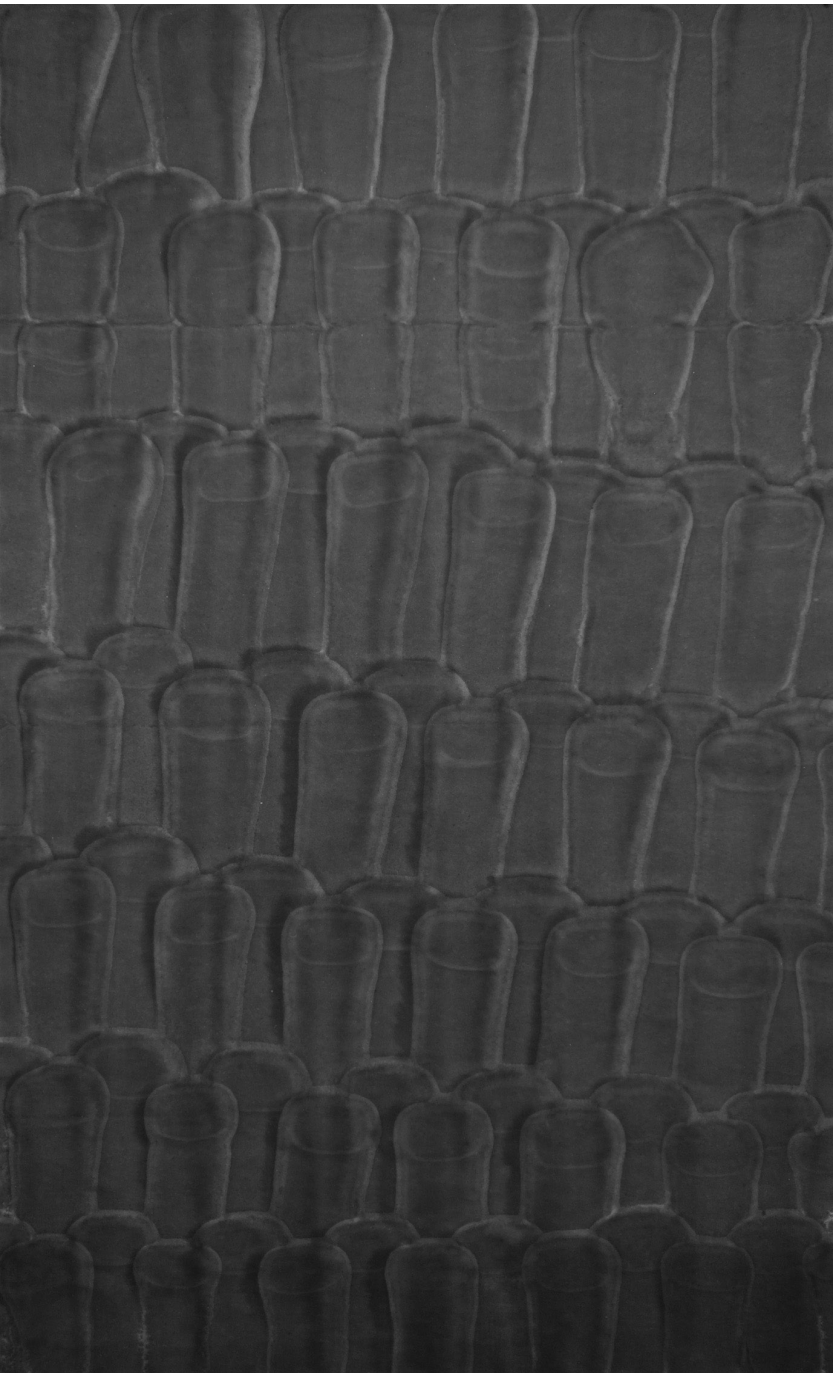
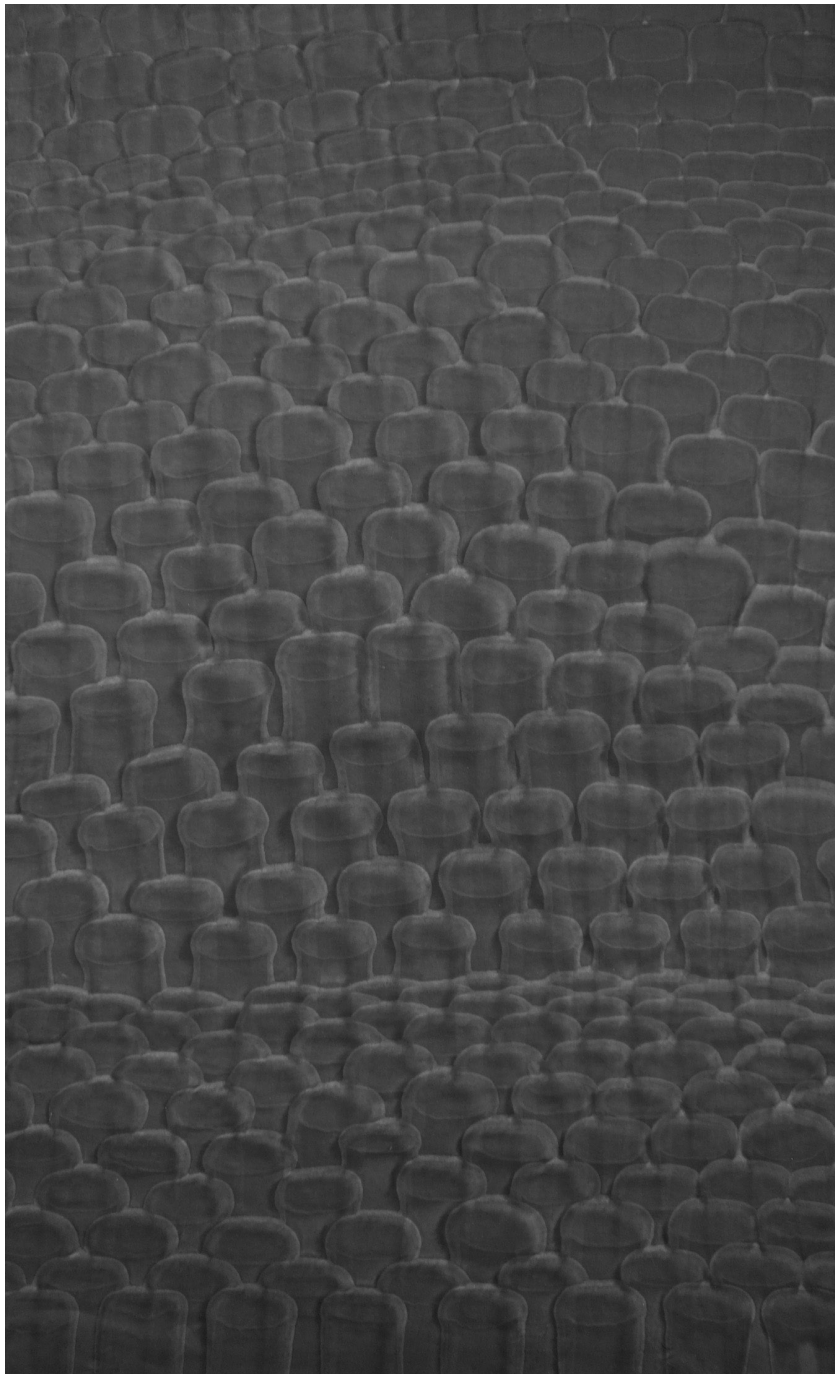
C'est là, dans cette étendue, que la photographie trouve l'occasion de devenir un art. C'est là que peut avoir lieu cette liberté dont tout art a nécessairement besoin. L'objet sera enregistré tel qu'il est, par un effet de la nature, mais l'espace qui le sépare de son image ne peut être que l'enjeu d'une décision humaine. La troisième dimension n'est rendue que par l'arbitraire d'un parti, assumé parmi d'autres possibles. Le photographe ne peut faire autrement que de décider d'un angle et d'une distance. Il peut choisir l'objet, il peut choisir une lumière, à condition qu'ils soient déjà là, offerts; l'espace, lui, est à chaque fois voulu.

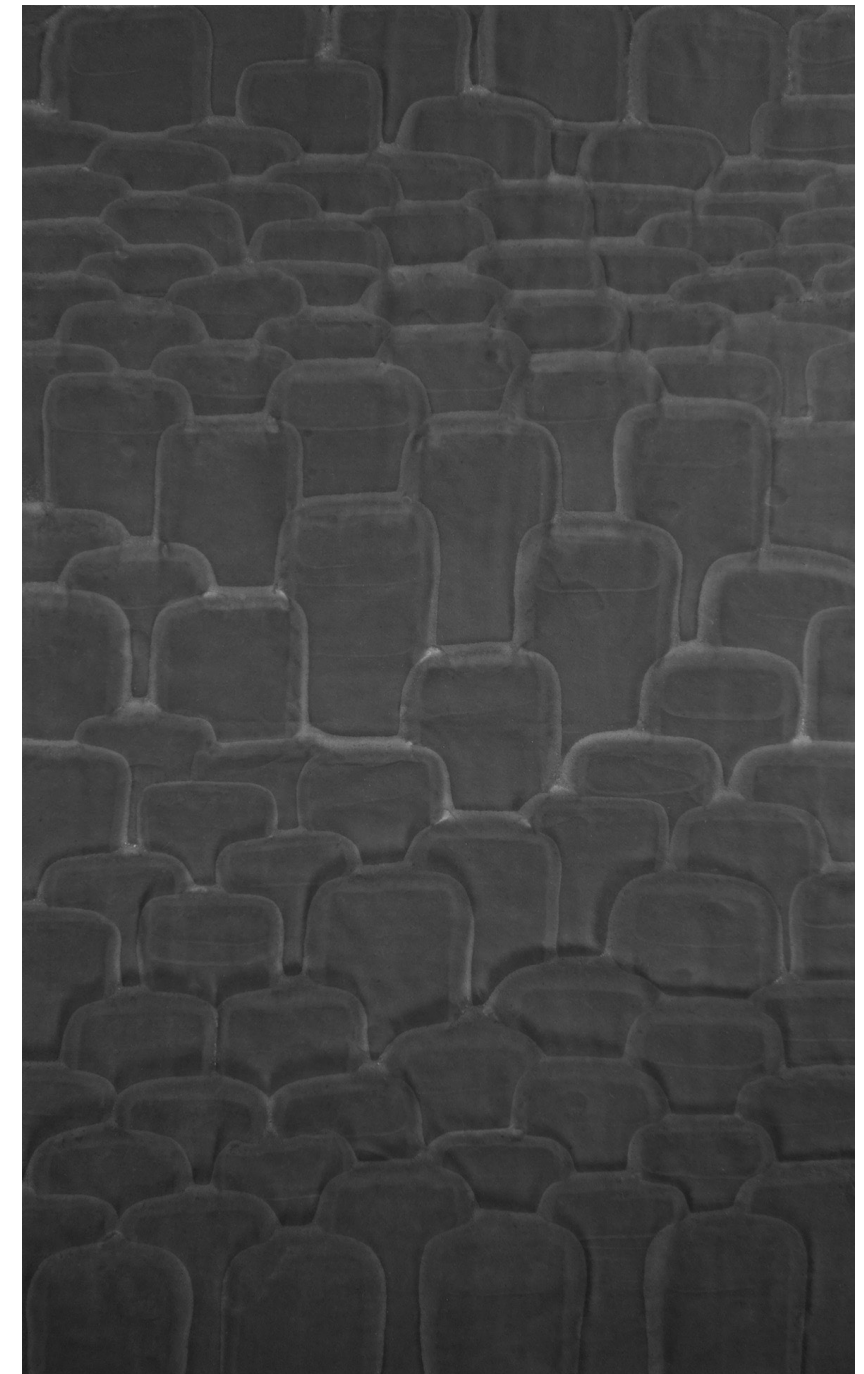
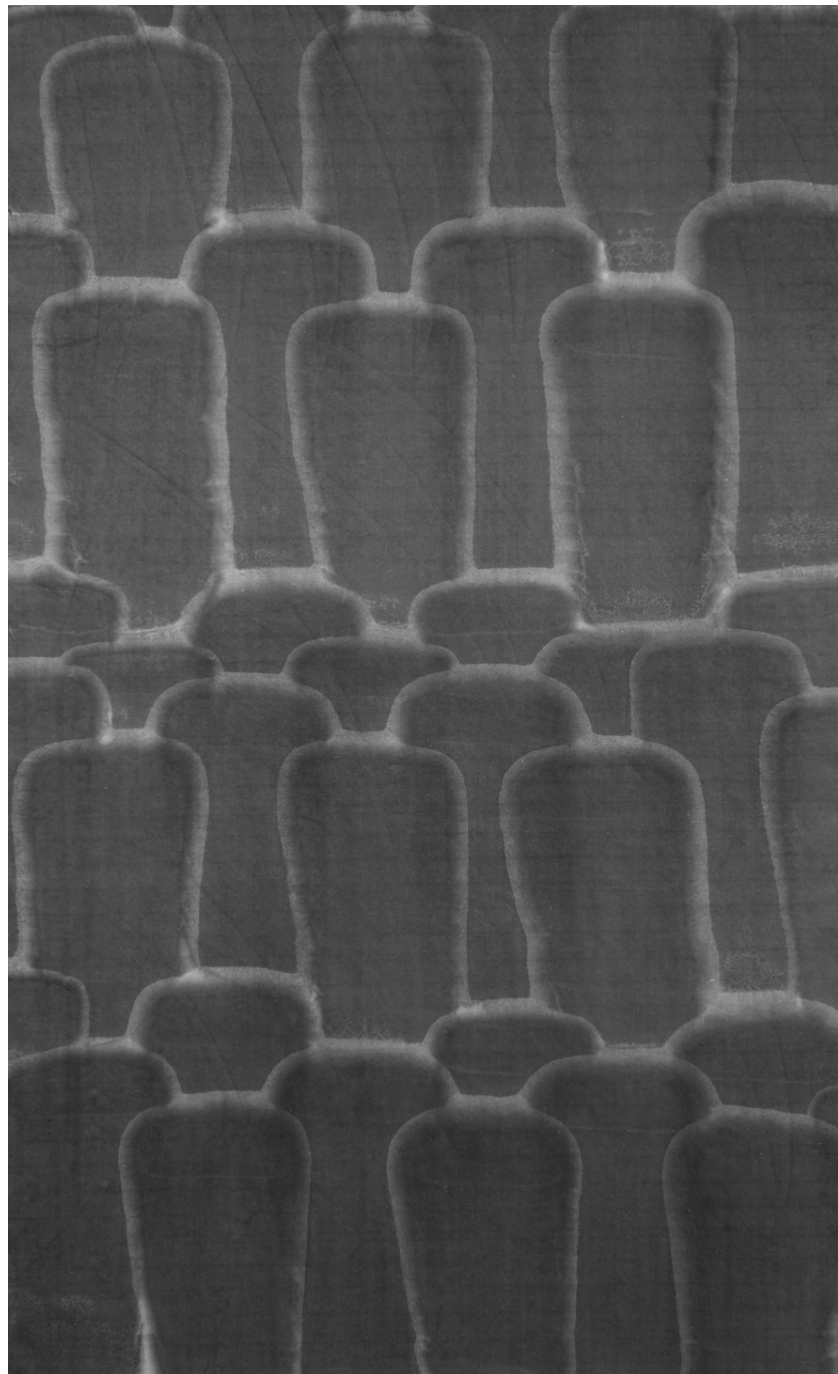
Or cet intermédiaire transparent, lieu des constructions mentales de la perspective, ne l'est jamais totalement. Pratiquement le photographe doit tenir compte des brouillards ou des ombres qui errent sur le trajet. Et s'il est transparent, comme dans les photographies de l'Ouest américain par Ansel Adams, c'est au fond un choix parmi d'autres, lorsque ce cristal même devient un instrument du lyrisme de l'auteur. Les photographies d'Ariadne Breton-Hourcq se donnent moins comme l'effet d'un rayonnement que d'une caresse. Ce milieu où se meut la pensée du photographe n'est pas, à l'éprouver, seulement une abstraction. Il porte en lui une qualité charnelle. Il n'est pas que géométrie et vue de l'esprit. Cette coupure logique entre l'étendue cartésienne et la matière dure des choses est ici transcendée par un regard poétique. La masse des montagnes et l'horizontale des plaines expriment à la fois l'espace et la matière, fondues dans une même douceur.

Et nous sommes rappelés à ce toucher qui est, à la fin du compte, toute photographie. Un toucher doux, intimement vibrant, en qui se manifestent à la fois la masse du réel et le vide de la distance. Ces gris très fins n'évoquent plus une lumière percutante et dure mais le frottement léger du fusain sur le grain du papier. Ici la photographie ne se révèle pas comme soeur de la gravure mais comme celle du dessin, tel celui de Seurat.

Nulle trahison envers la nature authentique de la photographie. Tout n'est ici que lumière et grain sur du papier. Mais face aux paysages immenses et glacés de l'Asie centrale l'artiste a choisi la sensibilité, celle offerte par l'argent délicat qui constitue le corps de la photographie.

Jean-Claude Lemagny





Formation du paysage

Après avoir étudié la photographie à Marseille puis le dessin à Paris, une bourse du Ministère des Affaires Etrangères me permet de résider deux ans à Nankin où je m’initie à la pratique de la calligraphie chinoise.

Depuis, je me rends régulièrement en Chine pour dessiner ou réaliser des prises de vue, et c’est en Europe, au cours d’allers-retours entre chambre noire et atelier que s’articulent ces deux pratiques.

Photographie et travail à l’encre

Les photographies sont noircies par la lumière. Elles représentent des reliefs arides, presque abstraits dont on parvient mal à évaluer l’échelle.

Les prises de vue sont souvent réalisées depuis des véhicules en mouvement, en bateau, en bus, en train. Sous l’effet du déplacement, les lignes se dédoublent, les aspérités s’effacent. L’image se construit autour de quelques points d’appui. Le détail est précis et rare.

Les masses sont arrondies, la teinte est métallique, les surfaces légères et poudreuses, essuyées par le temps. Le grain argentique se confond avec celui de la roche.

Les valeurs sont «fades», la gamme des gris est réduite et sombre. Le peu de contraste aplatit les reliefs, souligne les plis. Les monts perdant de leur dimension, apparaissent comme de légers froissements.

Dans ces mondes à l’étrange matérialité, la présence du végétal inquiète.

Le contour mouvant des plantes permet parfois de saisir l’ampleur du paysage. Elles peuvent apparaître comme des buissons ou des arbres minuscules, des signes immenses, des êtres alignés.

Les lavis sont gris aussi. Le pigment, mat, couvre le support de manière totale.

Les effets de cerne du papier chinois, ses propriétés d’absorption et de mémorisation, évoquent certains aspects du tirage argentique.

Le processus de recouvrement par superposition de lignes et de surfaces renvoie à l’espace géographique, à la formation du paysage.

Les formes, tracées l’une sur l’autre, s’enchaînent. Le rythme est régulier, le pinceau chargé, le contraste ténu. Des accents perturbent l’apparente monotonie des surfaces et rendent perceptible le volume des traits.

Le papier saturé d’eau pigmentée, présente un aspect velouté, une texture minérale, suscite l’envie de toucher.

Déposés chronologiquement, les lignes s’organisent selon deux principes. Elles se juxtaposent par contact direct ou se superposent, rangées en quinconce. Dans les deux cas, le processus qui fait se croiser verticales et horizontales, est celui du tissage d’une trame avec une chaîne.

Le dessin est serré, l’aspect uniforme, les signes denses.

Il peut s’agir de longues formes étirées ou de petits traits ramassés sur eux-mêmes.

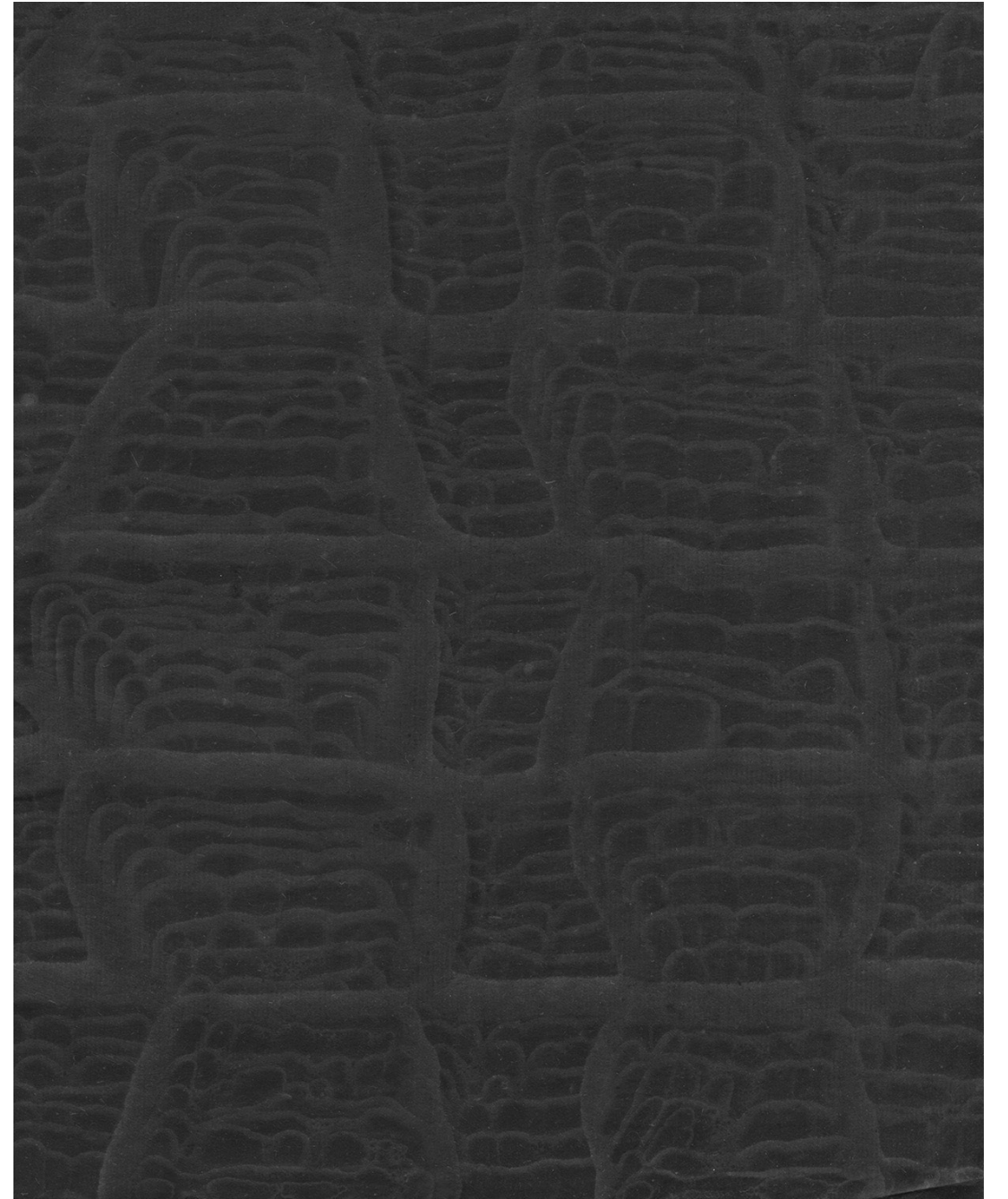
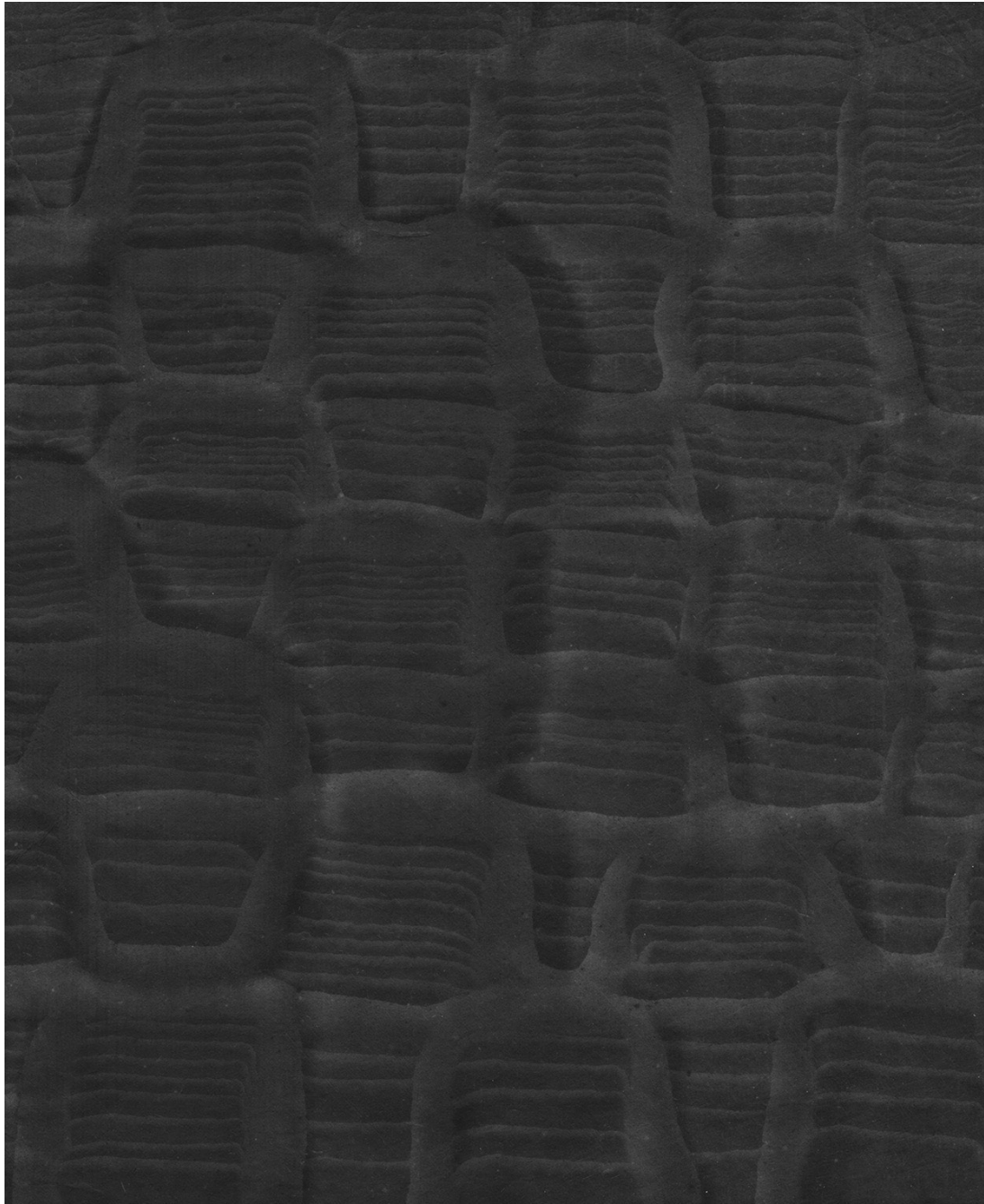
Une fois lancée, la main avance sans marquer d’arrêt. Elle inscrit sur le support de petites variations. En se répétant, le motif se transforme et parfois l’accident arrive, entraînant des changements en série. Ici, c’est une ligne qui imprévisiblement forcit et se rétracte. Là, c’est la valeur de la teinte qui s’éclaircit. Mais bientôt, l’anomalie se résorbe, comme avalée par l’ensemble qui la porte et l’amortit, prêt à absorber une nouvelle irrégularité.

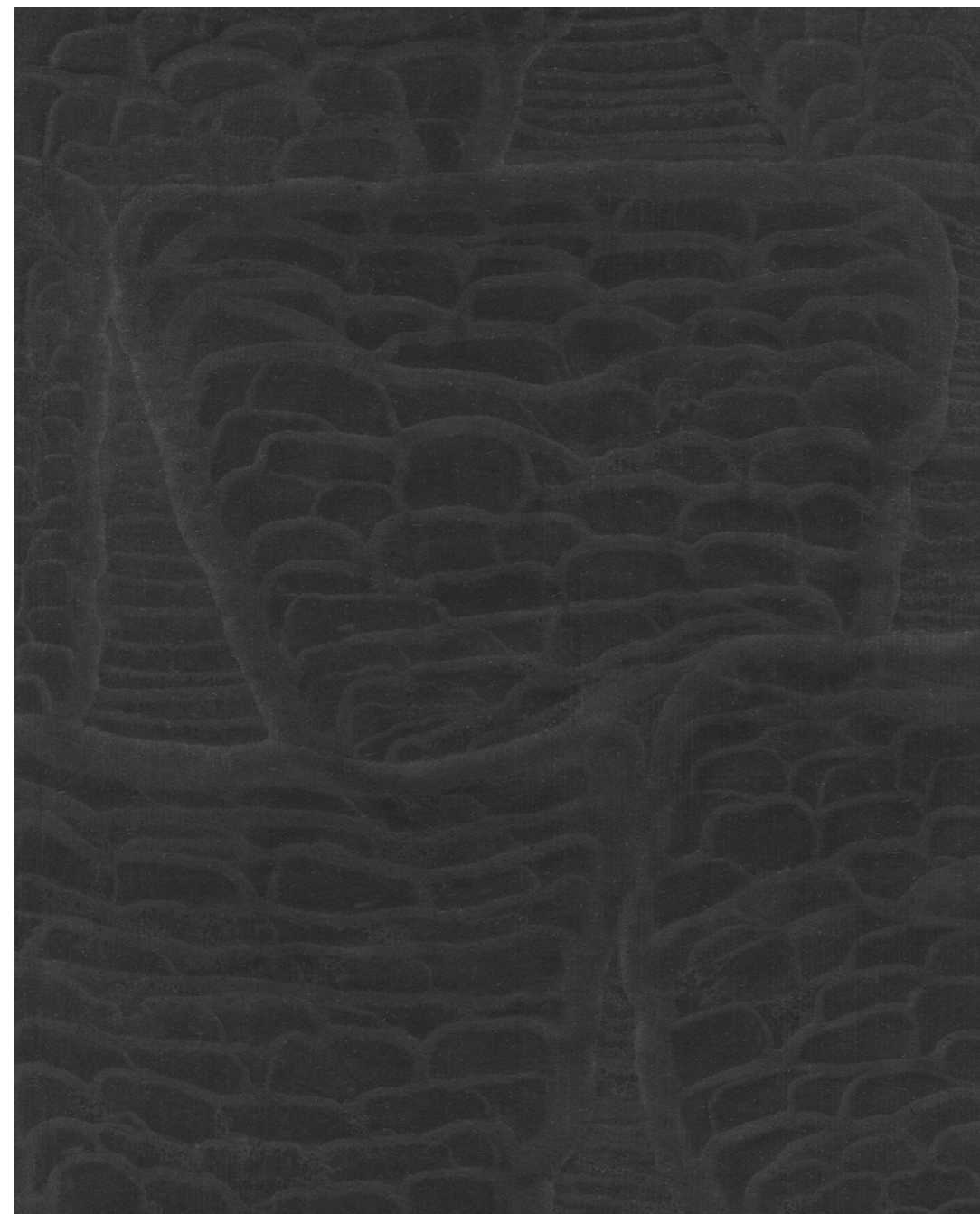
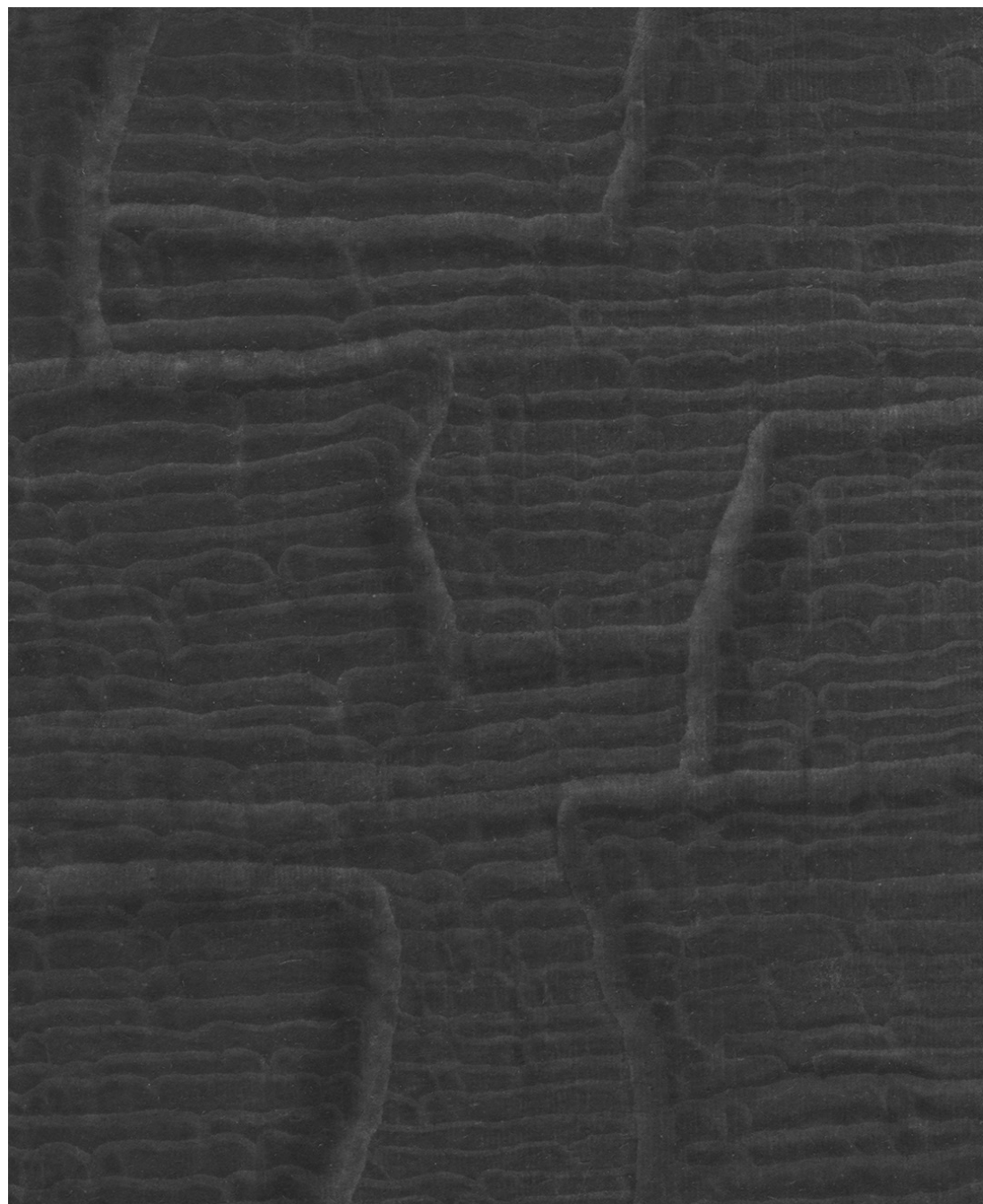
Dans ces masses plutôt sombres et homogènes, on distingue clairement des alignements que l’on hésite à qualifier de réguliers tant ils évoluent, individuellement ou par petites séries.

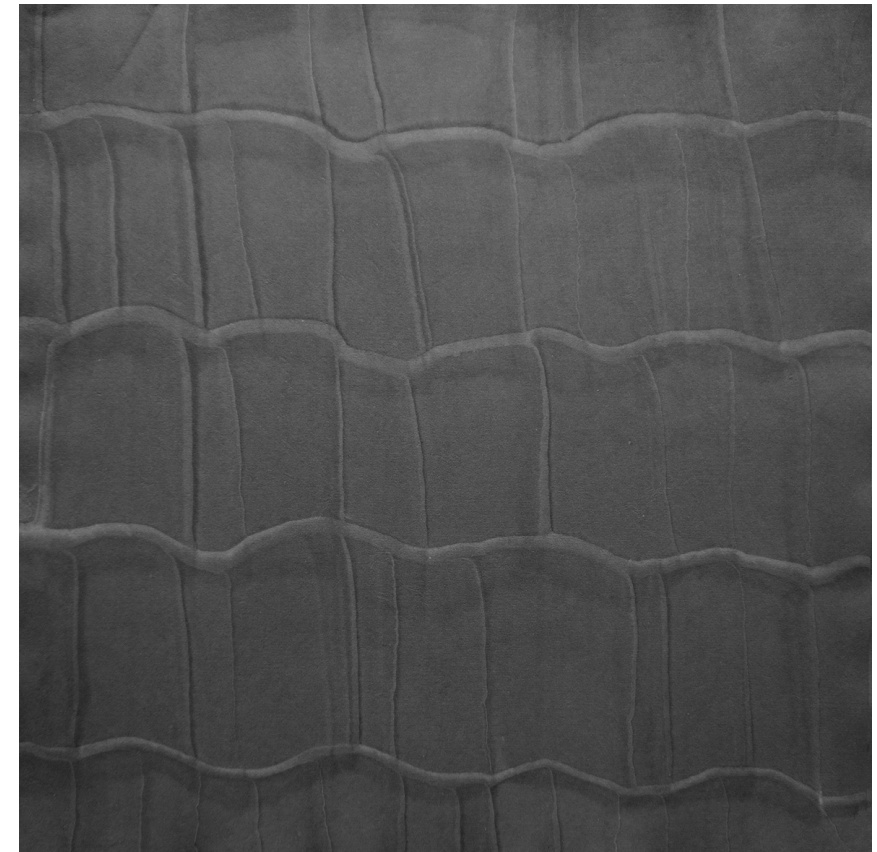
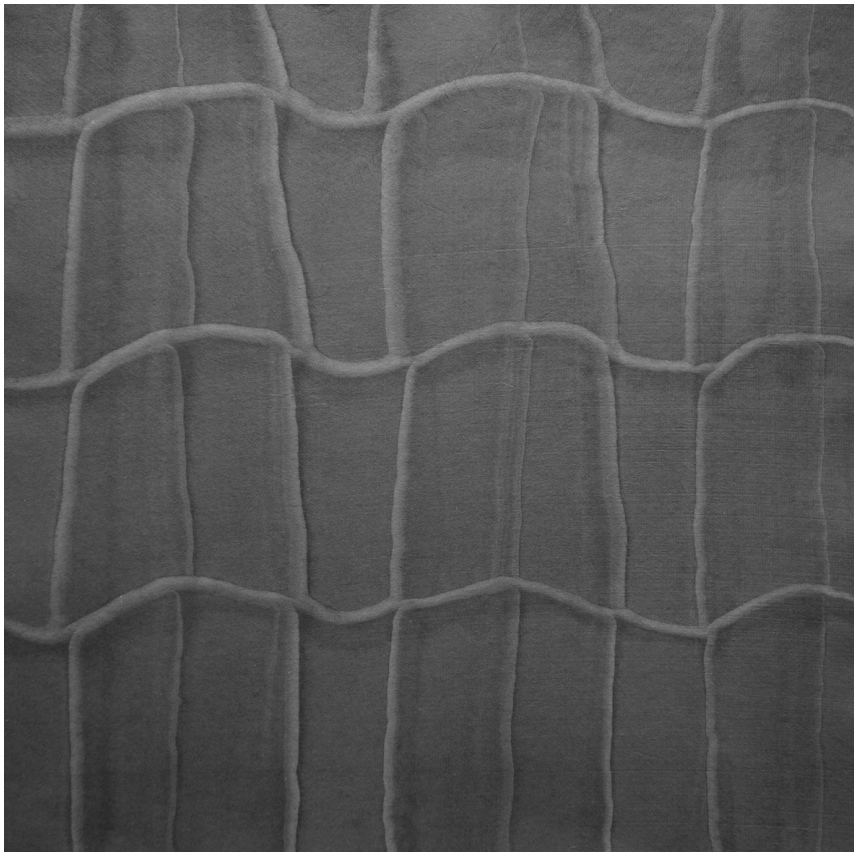
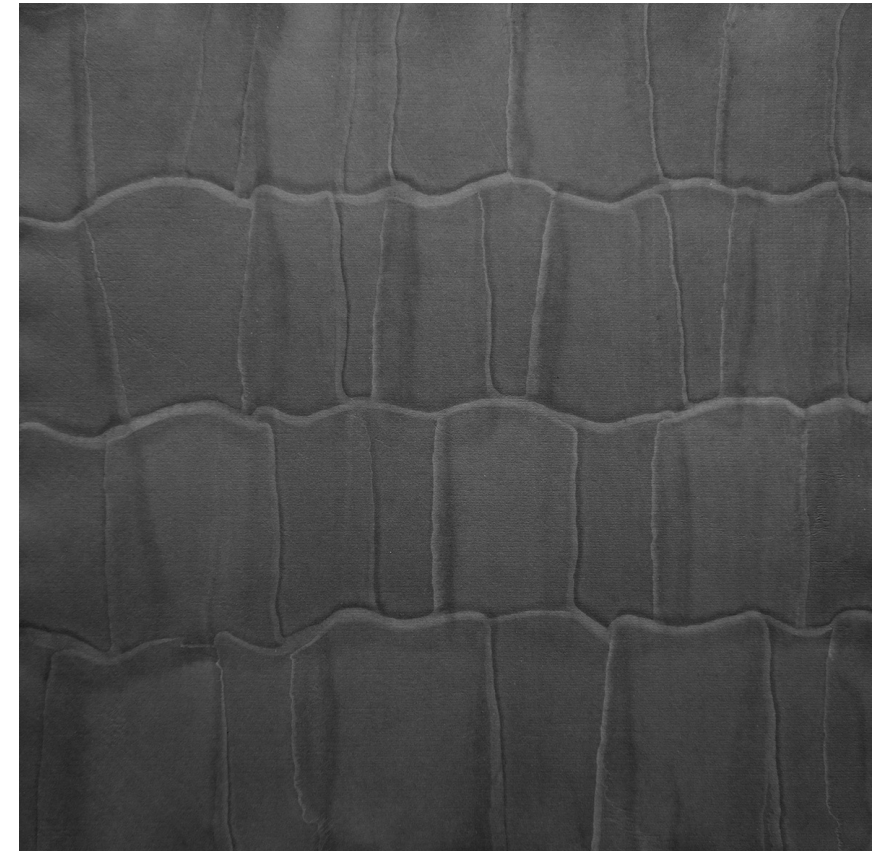
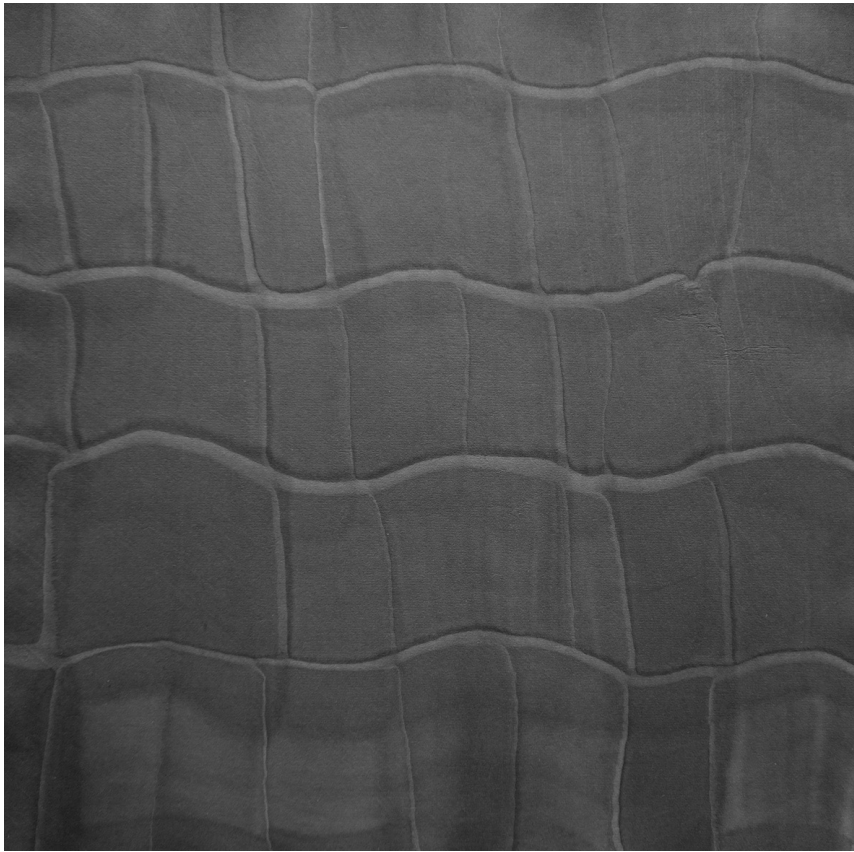
Le support se couvre sous nos yeux telle une page d’écriture qui s’étend d’un côté à l’autre de la feuille. Le geste semble n’avoir jamais commencé et ne plus devoir s’arrêter. On assiste à ce qui s’écrit dans un mouvement où tout est saisi et aussitôt repris.

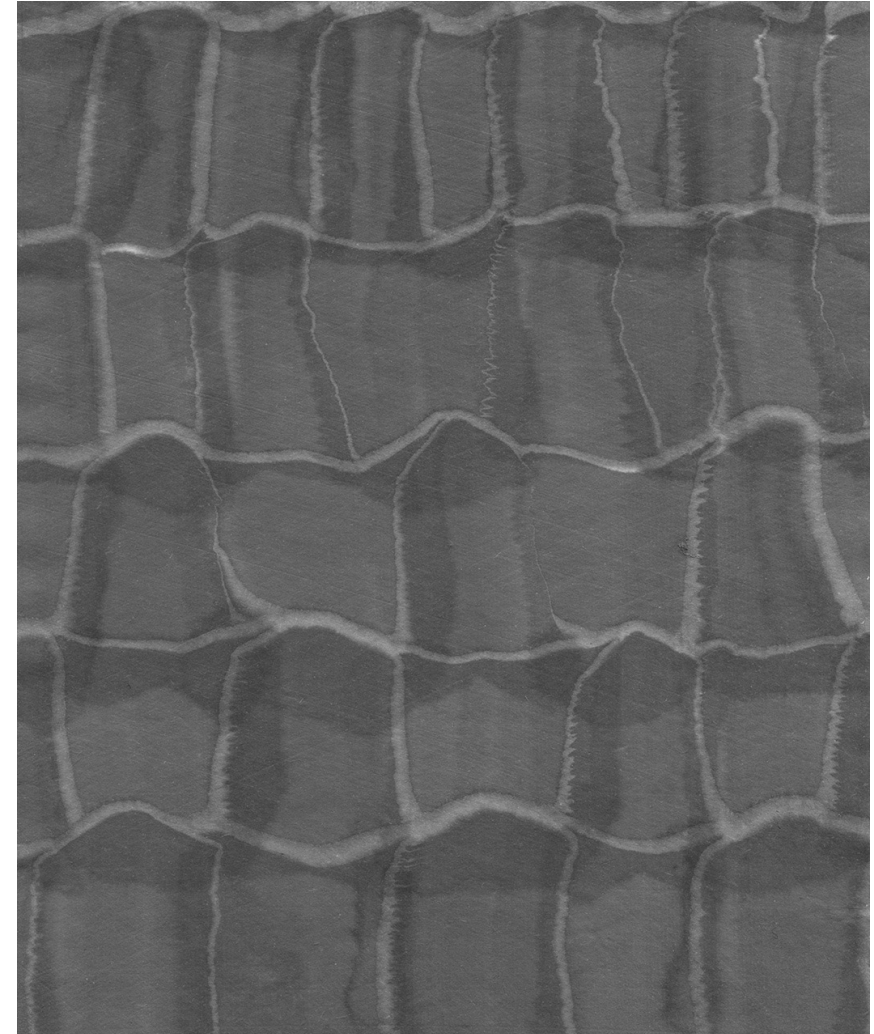
Les espaces sont infiniment grands et petits à la fois. On pense aux processus de construction des organismes vivants, à certaines structures géométriques des minéraux, aux superpositions de couches géologiques et aux plissements de l’écorce terrestre.

Ariadne Breton-Hourcq









Formation

1991 -- Institut national des langues et civilisations orientales. PARIS

1987 -- Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. PARIS

1984 -- Ecole supérieure des Beaux-Arts. MARSEILLE

Prix, aides

2018 -- Prix Polyptyque du Salon de la Photographie Contemporaine - MARSEILLE

2017 -- Aide individuelle à la création. DRAC PACA

2014 -- Aide à la production. CAC Arts visuels. Région PACA

2009 -- Aide individuelle à la création. DRAC PACA

2007 -- Aide à l'édition. Conseil Général des Bouches-du-Rhône

2007 -- Aide à l'édition. Ville de MARSEILLE.

1983 -- Prix «moins trente». Centre National de la Photographie. PARIS

Résidences

2011 -- Ecole d'Art de Luminy. MARSEILLE

2009 -- Alliance française de San Angel. MEXICO

2004 -- Bourse AFAA et ville de Marseille. MEXICO

2003 -- Plateau des mille étangs. FRANCHE-COMTE

1999 -- Bourse du programme de la Villa Médicis Hors les Murs. CHINE

1993 -- Ministère des Affaires Etrangères. Académie des Beaux-Arts de Chine. HANGZHOU

1987 -- Ministère des Affaires Etrangères. Université de Nankin. CHINE

Expositions individuelles

2017 -- Galerie Labo atrium. TOKYO

2015 -- Studio Fotokino. MARSEILLE

2012 -- Institut Confucius de Bretagne. RENNES

2011 -- Centre Photographique de Haute Provence. MANE

2010 -- Galerie La Tangente. MARSEILLE

2008 -- Le Parvis. Centre d'Art Contemporain. TARBES

2008 -- Atelier de Visu. MARSEILLE

1998 -- Galerie La Laverie. PARIS

1996 -- La Cité Radieuse. MARSEILLE

Collections publiques

2019 -- Fond communal. Ville de Marseille

2017 -- Frac. Paca

Expositions collectives

2019 -- Bassin. Centre d'art contemporain de Fontenille

2019 -- Oiseau. Médiathèque du Carré d'Art de Nîmes

2019 -- Sous le soleil. Librairie Candide. Bruxelles

2018 -- Salon de Photographie Contemporaine. MARSEILLE

2018 -- Imaging architecture. Palais des Arts. TOULOUSE

2016 -- Collection d'Arnaud Vasseux. Ecole supérieure des beaux-arts. NÎMES

2015 -- Supervues. Hôtel Burrhus. VAISON-LA-ROMAINE

2013 -- Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône. MARSEILLE

2009 -- Centre d'Art Contemporain. TPK. BARCELONE

2007 -- Mai de la Photographie. QUIMPER

2004 -- Rencontres Internationales de la Photographie. ARLES

2004 -- Centre d'Art Contemporain. MONTLUCON

2000 -- Galerie M sur le Bund. SHANGHAI

1997 -- Aubagne en vue. AUBAGNE

1996 -- Galerie Arena. ENSP. ARLES

1994 -- Ecole des Beaux-Arts de Chine. HANGZHOU

1991 -- Journée Internationale de la photographie. ARLES

1989 -- Centre culturel français. PEKIN

1985 -- Mois international des Arts Graphiques. BARCELONE

1985 -- Mois de la Photographie. GUADALAJARA

1985 -- Mois de la Photographie. TURIN

1984 -- Ecole d'Art de Portland. U.S.A

1983 -- Centre National de la Photographie. PARIS

Catalogues, revues

2015 -- Invece. Revue. Al Dante éditions

2015 -- Etapes. Revue. Design graphique et culture visuelle

2008 -- Tracés. Catalogue individuel. Editions Marraine Ginette

2008 -- Asian Doc(k)s. Revue Doc(k)s. Editions Akenaton

1997 -- Résonnances n°18. Revue. Editions Filigranes

1983 -- Photogénies. Catalogue collectif. Centre National de la Photographie

Enseignement

1993 à 2018 -- Arts plastiques. Institut Régional des Sourds et Aveugles de MARSEILLE

1990 à 1993 -- Photographie. Ecole supérieure d'Art d'AIX-EN-PROVENCE

1990 à 1993 -- Dessin. Ecole d'architecture de MARSEILLE

1985 à 1986 -- Photographie. Ecole nationale supérieure de la photographie d'ARLES

Dossier mis en ligne par l'artiste sur documentsdartistes.org

Documentation et diffusion de l'activité des artistes visuels de Provence-Alpes-Côte d'Azur

Documents d'artistes presents works by emerging visual artists living in the South of France

Le fonds documentaire rassemble actuellement une sélection de 200 artistes représentatifs d'une pluralité d'horizons et de pratiques dans le champ de l'art contemporain (installation, photographie, peinture, sculpture, dessin, video, son, multimedia) et résidant en Paca. Les dossiers d'artistes actualisés proposent de nombreuses reproductions d'œuvres, un CV, une bibliographie et des textes.

Documents d'Artistes provides a privileged point of view on artistic creation in the PACA region (French Riviera, Nice, Marseille...). The fund currently documents 200 artists spanning several generations and a variety of artistic horizons and practices (drawing, painting, sculpture, installation, photography, video, sound, multimedia). Updated on a regular basis, the artist files propose numerous reproductions of works, a CV, bibliography and texts.