

GALERIE CATHERINE ISSERT, SAINT-PAUL-DE-VENCE
PASCAL BROCCOLICHI

Expositions à venir

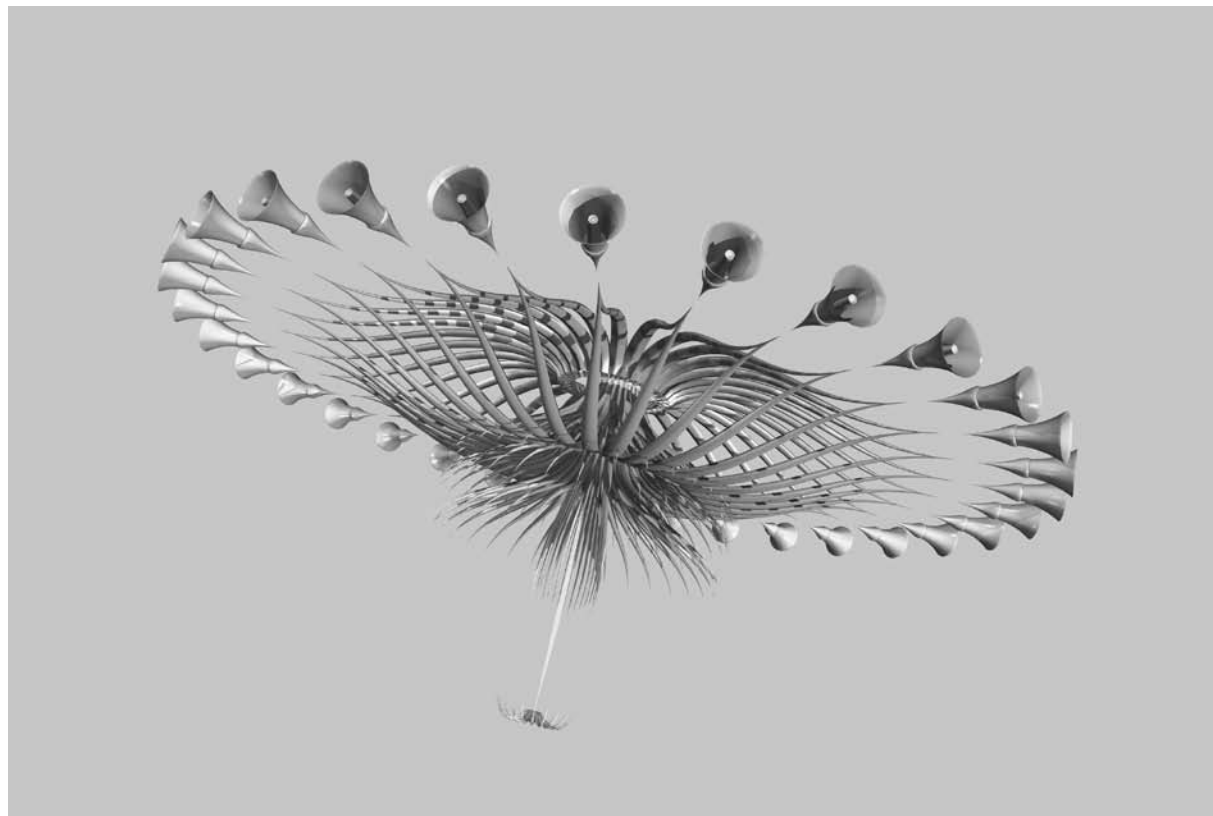
Dessins
exposition collective
du 15 décembre au 17 février
galerie Catherine Issert,
Saint-Paul-de-Vence

Pascal Broccolichi
du 23 février au 30 mars
galerie Catherine Issert,
Saint-Paul-de-Vence

Nice to meet you
exposition collective
du 10 mars au 3 juin
MAMAC, Nice

ci-contre: *Sonotubes*, 2006, installation sonore; au mur: série *Micropure*, 2006,
tirages numériques contrecollés sur dibon, 124 x 82 cm,
vue de l'exposition au Parvis, Ibos, 2006. Photo A. Alquier





*ULF.51, série *Micropure*, 2006*



*ULF.48, série *Micropure*, 2006*

JACQUES VIEILLE

Mara des bois, musée du Louvre, Paris



Exposition à venir

Contrepoint 3, de la sculpture
du 4 avril au 25 juin
Salle du département
des sculptures du
musée du Louvre

Plan de Bois / Louvre descriptif :

- 1 socle en contre plaque marine qui s'insère dans les 3 socles de buses Hauteur. 15cm.

- Un Tube "TPC" rouge de ϕ 16cm longueur 50m, étanche avec boudrons à chaque extrémité.

- Système Hydroponique : Tous les 10 m, une pompe immergée fait circuler par intermittence de l'eau chargée d'engrais (5 fois 15 minutes la journée) branchement 220V

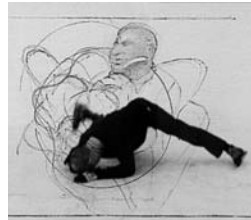
- 170 fraises "Plan de Bois" sont plantés dans des pots plastiques noirs remplis de bille de céramique.

- Maintenance assurée par l'artiste.



CORPS ÉTRANGERS : DANSE, DESSIN, FILM

musée du Louvre,
Paris, du 13 octobre 2006 au 15 janvier 2007



La programmation de l'automne 2006 du Louvre, initiée par l'écrivain américaine Toni Morrison, développe la problématique d'« étranger chez soi ». Au sein des salles Mollien, des œuvres sur papier des musées du Louvre et d'Orsay engagent un dialogue avec des films et des vidéos. Chez Degas, Delacroix, Le Brun, Bruce Nauman ou Samuel Beckett, le corps apparaît fragilisé, meurtri ou en apesanteur, lors des quatre sections de l'exposition (Champ de bataille, Plis, Chutes, Effacements). L'altérité et le corps dans l'espace sont au cœur de l'exposition *Corps étrangers : danse, dessin, film*. William Forsythe interprète au cours d'une performance le dernier tableau, resté inachevé, de Francis Bacon. Peter Welz filme celle-ci, sous différents angles, et la projette de manière fragmentée sur trois structures monumentales, disposées en zigzag dans la galerie de la Melpomène. *Retranslation / Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)* explore les identités multiples. Accroché à l'extrémité de la salle, le tableau représente l'esquisse d'un homme qui, tel Janus, se dote de plusieurs visages. Le chorégraphe, dans sa danse énergique, met en scène l'effervescence et la puissance des mouvements que l'on saisit chez le peintre. Forsythe laisse des traces de fusain, dont il s'est enduit les mains et les pieds, sur le sol. Il y dessine par ses gestes un portrait différent, une vision autre de la peinture de Bacon. L'installation de Peter Welz accentue ce fractionnement et cette division. Le visiteur perçoit ainsi trois sensibilités distinctes mais connectées en un rhizome plastique. Il explore cette dimension corporelle à la fois dans son aspect graphique et dans son aspect performatif. *Karen Tanguy*

William Forsythe et
Peter Welz, *Retranslation /
Final Unfinished Portrait
(Francis Bacon)*, 2006,
installation chorégraphique.
© William Forsythe,
Peter Welz et D. Dublin City
Gallery, The Hugh Lane, et
The Estate of Francis Bacon
© ADAGP, Paris, 2006

TELL ME ABOUT YOUR DREAMS

Christine Rebet, *Tiger Escape*, galerie Kamel Mennour,
Paris, du 17 novembre 2006 au 30 janvier 2007

On est immédiatement appelé à écrire sur le travail de Christine Rebet, du moins à le réfléchir, à l'accueillir en soi, et c'est dès lors comme tenter de se saisir d'un objet sans prise, agacer du doigt une forme rétractile et réticente : pression d'un paradoxe qui cherche à s'énoncer. Car le théâtre d'encre absurde et farfêlu de son *Tiger Escape*, au début comme une corde anodine, à peine étrange, vibre de dire son impossibilité de dire par le nœud d'une insistante résistance ; conformément aux principes du présocratique Zénon, immobile s'agite. Dans l'animation vidéo qu'elle nous propose, une brèche suspend toute issue dans un temps qui tient à la fois du deuil et du devenir. L'espace ne se résout. Convulsif (telle la beauté qu'entrevoit André Breton), il se ressasse ; comme le refoulé, sans être dit, ne peut être consommé comme fait. Entre mise en scène et subconscient, Christine Rebet trace la confusion de l'image vive, manifestation intérieure du souvenir et du désir en tant qu'ils cristallisent les composés divers et complexes de notre expérience vécue ou rêvée. Pour enfin ne pas la regarder comme on regarde une chose, mais errer comme en les limbes de l'être qu'elle révèle. Et si le trouble qu'elle met en scène nous est précieux, c'est en ce qu'il nous révèle comme nous sommes tous d'une certaine manière « coincés dans le passage », assiégés par nos fragments, que quelque chose se joue en nous, que quelque chose se joue de nous. Dans les galeries de nos faits divers, avec pudeur tournent en boucle les drames aliénés. *Jérémy Liron*



Christine Rebet,
Tell Me About Your Dreams,
2006, dessin, encre sur papier,
animation 16 mm, 5 min 38 s.
© Christine Rebet, Courtesy
galerie Kamel Mennour, Paris.

EIRINI LINARDAKI VINCENT PARISOT

Remonter les saumons, galerie des Grands Bains Douches de la Plaine,
Marseille, du 8 décembre 2006 au 20 janvier 2007

Theirland, a Not Unnatural Enterprise, 2006 (dispositif vidéo comprenant *The Ancient War*, vidéo 6 min 25 s et *The Absent One*, vidéo 3 min), collection du musée d'Art contemporain de la Macédoine, Thessalonique, Grèce

« Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). » *Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977



« Il y a moins de force dans une innovation artificielle que dans une répétition destinée à suggérer une vérité neuve »

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*

« Et chaque fois que produire ne signifie pas se reproduire, tout devient ténèbres pour nous »

Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*

« Ne sera gardé du cinéma que ce qu'on pourra refaire »

Serge Daney, *Journal de l'an passé*

THIERRY DAVILA HISTOIRE DE L'ART, HISTOIRE DE LA RÉPÉTITION

Souvent lorsque nous nous abandonnons vraiment à circuler au milieu des œuvres, c'est-à-dire lorsque nous les fréquentons sans motif particulier, par désœuvrement, lorsque nous allons en quelques jours et successivement – mais simplement pour être là – d'une exposition à une autre, d'un musée à un autre, s'impose à nous l'idée que l'histoire de l'art est l'histoire de la répétition.

Cette phrase est compréhensible pour une histoire de l'art au sens du génitif subjectif, au sens d'une histoire de l'art c'est-à-dire au sens d'une discipline entendue en particulier – mais pas exclusivement – comme une histoire des œuvres interprétant d'autres œuvres tel, par exemple, Manet interprétant Goya ou Raphaël, Picasso interprétant *Les Ménines*, *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *L'Enlèvement des Sabines*, Jeff Wall interprétant *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *Un bar aux Folies Bergères*, Richter interprétant le *Nu descendant un escalier...* Mais elle reste largement problématique voire impossible à contresigner pour une histoire de l'art au sens du génitif objectif c'est-à-dire au sens d'une histoire envisagée comme une discipline destinée à fournir à tout un chacun le récit censé être objectif, voire scientifique, du développement, autrement dit de l'évolution de l'art dans le temps¹. Or la première précède et conditionne la seconde, dans la mesure où elle est l'histoire des opérations plastiques singulières qui rendent ultérieurement possible toute formalisation historique générale, quelque

1 – Nous utilisons une distinction travaillée par Georges Didi-Huberman, cf. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minit, 1990, p. 51.

pertinence que cette dernière puisse avoir. C'est au regard de cette histoire de l'art que la répétition apparaît constituer, dans bien des cas, le rythme même de l'apparition des formes dans le temps, en tout cas c'est ce que nous essayerons de montrer à travers un certain nombre d'exemples. Pour l'histoire de l'art et, en particulier, pour l'histoire de l'art moderne, ce qui fonde la possibilité de la création est bien l'invention absolue des œuvres, leur originalité sans précédent. Les avant-gardes au XX^e siècle se sont toutes situées en-dehors de la répétition, postulant que l'art n'était possible qu'à partir d'une *tabula rasa* c'est-à-dire qu'à partir de formes jamais apparues auparavant dans le temps, jamais refaites mais toujours inventées *ex nihilo*. L'histoire des œuvres amène à interroger un tel discours pour en relever les limites, pour en extraire les présupposés et pour regarder dans les œuvres elles-mêmes de quoi il retourne.

Prétendre que l'histoire de l'art est l'histoire de la répétition nous met donc face à un certain nombre d'opérations plastiques à analyser de près. Mais cette affirmation nous met aussi d'emblée devant une difficulté de vocabulaire inhérente au problème à examiner. Car la répétition est comme l'être chez Aristote : elle se dit de multiples manières, elle prend plusieurs formes, si bien qu'il ne faut pas la traiter comme une idée générale (les lignes qui vont suivre voudraient d'ailleurs, au moins sur trois points, participer d'une tonalité aristotélicienne et de sa démarche *non catholique*, celle qui se manifeste dans *Métaphysique L*, où Aristote affirme, à titre d'exemple dans son analyse de la singularité, que l'homme en général n'existe pas – tout comme Duchamp et Gombrich poseront, à titre de principe méthodologique, que l'art en général n'existe pas –, celle qui ensuite et, d'une manière fort moderne, appréhende la forme comme « un système de différences », celle qui, enfin, ne sépare pas la question de l'individu « d'une problématique de l'information ou de l'individuation »²). Nous avons là affaire à une opération singulière qui pose un certain nombre de problèmes théoriques et historiques dont la désignation requiert vigilance. Souvenons-nous de la façon dont Bergson comprenait un des gros mots de la philosophie, le mot Raison, et la pluralité des définitions que les philosophes lui accordent. Il affirmait que, en réalité, derrière ce vocable et la problématique qu'il désignait, s'offrait une diversité de solutions, lesquelles « auront beau différer [...] elles ne s'en rapporteront pas moins au même problème, et c'est pourquoi le philosophe emploiera le même mot : à ses

2 – Sur ces questions voir Annick Jaulin, « Individu, individuation, histoire. Les individus chez Aristote », in *Vie, monde, individuation*, J.-M. Vaysse (éd.), Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2003, pp. 16-17.