

REFLEXIONS

dossier de réflexion sur les expositions

L'Événement dédié

de Dove Allouche

- originalité, tolérance et doute

de Leonor Antunes

Les deux expositions présentées au Crédac permettent une rencontre entre deux univers précis et exigeants : Dove Allouche présente cent quarante dessins au graphite réunis sous le titre *Mélanophila 2* (le mélanophila est un scarabée qui détecte les incendies pour s'installer ensuite et y effectuer sa ponte à l'abri des prédateurs). Les dessins sont réalisés à partir de cent quarante photographies prises dans une forêt calcinée du Portugal. Il s'agit bien de représenter un sujet disparu, tout en choisissant l'eucalyptus, un arbre qui a la vertu de vite se régénérer.

Leonor Antunes propose ici une installation sculpturale ainsi que des collages composés de fragments d'images ou de formes empruntés aux productions de l'architecte Eileen Gray et de l'artiste Eva Hesse. Dupliquer ces formes aujourd'hui renvoie à la résistance d'une forme dans le temps, à une préoccupation sur la structure (d'une architecture, d'une sculpture), et à l'observation des détails qui la composent, ouvrant ainsi une spirale sans fin.

Le Reflex propose les textes de présentation de ces deux expositions, par Claire Le Restif. Pour aller plus loin,

des extraits de Genet et un regard sur ses préoccupations et sur celles de Pasolini permettrons d'éclairer le travail de Dove Allouche. Un aperçu du travail d'Eileen Gray et d'Eva Hesse offrira des clés supplémentaires sur la pratique de Leonor Antunes. Enfin, une réflexion générale sur les préoccupations, communes aux deux artistes, de la reproduction, de la copie, de la citation, donnera un point de vue et des pistes dans l'histoire de l'art et de la culture.

Expositions
Du 21 Novembre
2008
au
11 Janvier
2009
...

Dove Allouche

L'Ennemi déclaré

Les cent quarante dessins au graphite (10x15cm) réunis sous le titre *Mélanophila 2*, présentés par Dove Allouche dans son exposition *L'Ennemi déclaré*, constituent la restitution d'une fulgurance (le mélanophila est un scarabée qui détecte les incendies pour s'installer ensuite et y effectuer sa ponte à l'abri des prédateurs).

Les dessins sont réalisés à partir de cent quarante photographies prises dans une forêt calcinée du Portugal. La trajectoire suivie par Dove Allouche est à ce moment-là hystérique. Il évolue dans un périmètre très réduit. Comme si l'œil photographique avait passé le site au peigne fin, sous tous les angles.



Dove Allouche, *Mélanophila II*,
Mine de plomb sur papier, 2003-2008
Courtesy galerie Gaudel de Stampa, Paris

Il s'agit bien de représenter un sujet disparu, tout en choisissant l'eucalyptus, un arbre qui a la vertu de vite se régénérer. Même s'il s'agit de la représentation d'une chose qui fut, il y a un retour possible. C'est de transcendance et non de ruines dont il s'agit.

Le sujet dessiné est peu ou prou cent quarante fois le même, mais d'un point de vue décalé. La reconstruction par le dessin est plus lente que la réalité. En effet, les photographies ont été faites l'été 2003 et la série de dessins s'achève pour l'exposition, cinq ans plus tard, en 2008.

Aux cent quarante dessins s'ajoute un cliché photographique intitulé *Portrait de Ninetto Davoli*, interprète de/chez Pier Paolo Pasolini. Cette image a été prise par Dove Allouche en août 2008,

dans la maison de Davoli (qui fut celle de Pasolini à Sabaudia, dans le sud de Rome), près du mont Circé, à la fin des Abruzzes, au bord de la mer. Le visage de l'ange lumineux et muet chez Pasolini est ici, cinquante ans plus tard, invisible, en surplomb au-dessus d'un mur.



Dove Allouche, *Portrait de Ninetto Davoli I*,
Tirage Duratrans, caisson lumineux, 2008
Courtesy galerie Gaudel de Stampa, Paris

Cette image est une photo off, qui échappe autant à Davoli qu'à Allouche.

A Pasolini, vient s'ajouter Jean Genet, une des deux grandes paternités artistiques de Allouche.

L'Ennemi déclaré est le titre de l'exposition, mais aussi le titre d'une des œuvres, placé dans le panneau lumineux à l'extérieur du centre d'art, qui illustre le volume posthume de textes et d'entretiens de Jean Genet paru en 1991. Ce livre qui contient *4h à Chatila* a accompagné la réalisation des cent quarante dessins de Dove Allouche durant cinq ans.

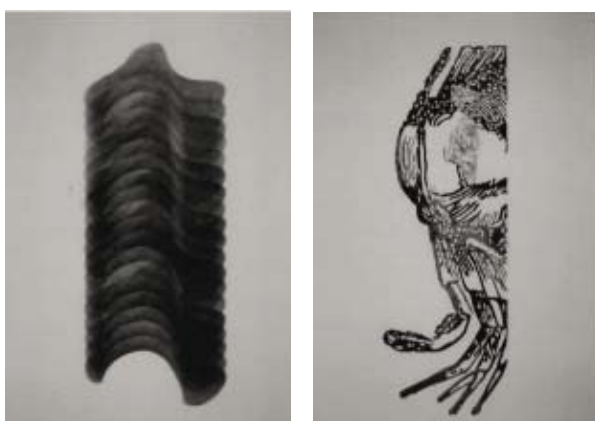
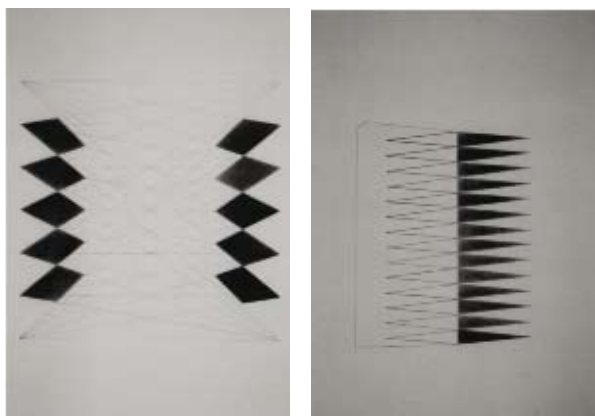
On observe sur la couverture les traces d'affûtage du crayon graphite.

Lorsque Genet écrit ce «témoignage» des massacres dans les camps de Sabra et Chatila, il n'a pas écrit depuis dix ans. Genet met en place la restitution d'une fulgurance dans un texte d'une grande beauté, d'une grande poésie, qui va au-delà de la réalité. Une image ne peut restituer l'horreur.

Ce texte, d'une grande précision, témoigne d'un passage éclair et met en place la puissance du souvenir, de la mémoire après l'expérience. Tout comme Dove Allouche a dessiné durant cinq années la restitution d'une fulgurance.

Claire Le Restif

Rostros 2002-2003



Dove Allouche, *Rostros*, 2002-2003
Mine de plomb sur papier
Dimensions : 24 cm x 32 cm chacun
Courtesy galerie Gaudel de Stampa, Paris

Rostros, est un ensemble de soixante dessins à la mine de plomb, tous issus de la même source. Il s'agit d'une photographie représentant un parachutiste en plein vol. Cette image, reproduite en plusieurs exemplaires et qui volontairement n'apparaît jamais, a subi différentes transformations d'échelles. Chaque reproduction a ensuite servi à la réalisation de « patrons » exploitant les détails de la photographie originale à des échelles différentes. C'est à partir de ces mêmes « patrons » que les dessins ont été réalisés en provoquant dans le même mouvement une dislocation du sujet ainsi qu'une décomposition mécanique de la chute.

Dove Allouche

Retours 2003-2005

"Prenant la forme d'un livre composé de dix volumes, *Retours*, est une œuvre réalisée à partir du secteur poésie de la bibliothèque municipale de la ville de Sarcelles.

Au dos des mille trois cent trente-trois ouvrages que constituent le secteur poésie, sont collées des fiches sur lesquelles figurent des dates de retours tamponnées, correspondant aux périodes d'emprunts de ces ouvrages.

Sur une période de trois ans, j'ai procédé à la numérisation systématique de l'ensemble de ces fiches, selon l'ordre de classement alphabétique des auteurs. Une fois ce travail achevé, l'ensemble des fiches numérisées a été imprimé puis réparti en dix recueils de deux cent quatre-vingts pages chacun. A la fin de chaque volume figure le nom des auteurs, des ouvrages et des éditions dont sont issues l'ensemble de ces fiches."

Dove Allouche



Dove Allouche, *Retours*, 2003-2005
Ensemble de dix volumes, numérotés de I à X
Édition en 5 exemplaires
Dimensions: 32 cm x 23 cm, 280 pages
Courtesy galerie Gaudel de Stampa, Paris

Le temps scellé 2006



Dove Allouche, *Le temps scellé*, 2006
Ensemble de 13 cibachromes
Dimensions : 50 cm x 60 cm
Courtesy galerie Gaudel de Stampa, Paris

"En 1979, Andrei Tarkovski réalisait *Stalker*, et définissait à travers ce film, les contours d'un nouvel espace, une géographie abstraite que l'on ne maîtrise pas : La Zone.

L'histoire se passe dans un pays indéterminé, à une époque inconnue, dans un univers où règne la désolation, les ruines, la froideur, dans une zone cernée de barbelés et de miradors, étroitement gardée, mystérieuse encore, et qui abriterait une maison renfermant une Chambre comblant les vœux de l'homme qui y pénètre.

Lieu de tous les fantasmes et de toutes les légendes, tabou absolu dont les autorités interdisent l'accès et dans lequel ils n'osent pas même se risquer, la Zone

fascine. Qui a créé cette Zone ? Pour quelle raison ? Inconnue effrayante, beaucoup n'en sont pas revenus. Aucune rationalité ne semble avoir de prise sur elle. Les règles de la physique la plus élémentaire ne s'appliquent pas là où la ligne droite n'est pas le plus court chemin et où l'on ne peut revenir sur ses pas. Mais que viennent y chercher ceux qui bravent le danger ? Quel est donc le thème central de *Stalker* ? « D'une manière générale, c'est celui de la dignité de l'homme et de l'homme qui souffre de son manque de dignité », écrivait Tarkovski.

Près de trente ans après la réalisation de ce film, je me suis rendu à Tallinn en Estonie, afin d'accomplir une nouvelle reconnaissance topographique et de retrouver avec exactitude les paysages de La Zone. Il s'agissait avant tout, d'une fuite initiatique par la quête d'un territoire, une approche du mystère qui passe par le mouvement et surtout l'Art de se mouvoir (to stalk: s'approcher furtivement). À ma grande surprise, rien avait bougé, seule la hauteur des arbres indiquait le passage de toutes ces années. Équipé d'une chambre noire, je réalisais un ensemble de treize photographies réactivant les points de vue du film de Tarkovski, et l'idée d'un lieu de tous les possibles, un espace métaphorique ou le présent se confond avec le futur, un temps scellé. "

Dove Allouche

Stavroguine : Dans l'apocalypse, l'Ange jure que le temps n'existera plus.

Kirilov : Je sais, ça y est net, vrai et précis. Lorsque l'homme tout entier aura atteint le bonheur, il n'y aura plus de temps, parce qu'il sera devenu inutile. Une idée très juste.

Stavroguine : Mais où est ce qu'on le cachera ?

Kirilov : On ne le cachera nulle part. Le temps n'est pas un objet, mais une idée. Il s'éteindra dans l'esprit.

Dostoïevski,
Les Possédés,
deuxième partie,
chapitre V

Leonor Antunes

original is full
of doubts

Leonor Antunes (née au Portugal en 1972) présente une série de nouvelles sculptures, produites spécialement pour cette exposition, où est placé en premier plan le travail de l'artiste et en toile de fond une œuvre préexistante, ici celle d'Eileen Gray (1878-1976) versant architecture, bien qu'elle soit davantage connue comme designer.

Eileen Gray n'a en effet construit que deux villas dans le sud de la France. Il s'agit de la *Villa Tempe a Pailla* à Castellar achevée en 1934 et la *Villa E1027* (1926-1929) à Roquebrune Cap-Martin pour laquelle elle crée quelques meubles d'inspiration rationaliste dont le fauteuil *Transat* (1925-1930) et la table en tube métallique et verre *E1027*.

Les objets / sculptures, présents dans l'exposition, établissent une relation à des fragments de la villa *E1027* que Eileen Gray construisit pour son amant Jean Badovici et que Leonor Antunes a visitée récemment. Les sculptures, aux titres évocateurs comme par exemple *the lacquer screen of E.G*, *the sensation of being out-doors*, sont ici à analyser comme des sculptures objets, qui ont une présence spécifique dans l'espace. Leonor Antunes convoque également le travail de l'artiste Eva Hesse (1936-1970) quant à la manière d'installer ses sculptures.

Leonor Antunes s'est déjà intéressée au travail de Eileen Gray lors de l'exposition *Dwelling Place* à Turin en 2007. L'œuvre d'Eileen Gray est reconsidérée, étudiée au travers de la lecture libre et propre à Leonor Antunes, qui, comme pour chaque projet observe, saisit, retient : une forme, un fragment, un plan.

La duplication, l'étude et l'approfondissement sont les préoccupations majeures de l'artiste à travers l'unité de mesure et ses dérivés, « la notion d'échelle, le volume ambiant d'un objet, enfin son rapport à l'homme. »¹

De son travail on retient un intérêt pour l'inventaire, le témoignage, le mode d'emploi, la reconstitution minutieuse d'une fulgurance.

Pour Leonor Antunes, dupliquer n'est pas uniquement copier à l'identique - dupliquer c'est faire une copie - c'est reproduire, tirer en plusieurs exemplaires car

« original is full of doubts ». *Duplicate* est d'ailleurs le titre « manifeste » d'un de ses premiers catalogues.



Leonor Antunes
Dwelling Space, 2007
Associazione Barriera, Turin
Photo : Perdo Tropa e Teresa Santo

La production de *duplicata* et son étrange éloignement de « l'original » est ici en quelque sorte le sujet de Leonor Antunes. D'une part parce qu'elle veut éviter d'ajouter de l'information dans le trop plein d'informations que nous recevons et d'autre part, parce qu'elle se passionne pour les différents contextes et environnements dans lesquels nous vivons, à la manière dont nous traitons les choses. Elle s'intéresse aux systèmes d'architecture et d'urbanisme qui déterminent nos vies et surtout, parce qu'elle a l'intuition que l'observation des détails ouvre une spirale sans fin.

Claire Le Restif

1. in communiqué de presse de l'exposition *Dwelling Place* organisée par Aurélie Voltz pour l'Associazione Barriera à Turin en 2007.



modo de usar #12 2006



Leonor Antunes, *modo de usar #12, 2006*
Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris
Sculpture, cuir, cuivre
© Leonor Antunes

Comme l'œuvre précédente, celle-ci est liée au tapis perse qui appartenait à la collection Calouste

Gulbenkian et qui était originellement placé dans le deuxième atrium du bâtiment de la fondation. L'œuvre, faite en métal, présente le plan nécessaire à la construction d'un octaèdre. La boîte en cuir qui l'accueille est une reproduction d'un sac ayant appartenu au collectionneur Calouste Gulbenkian. C'est une copie d'un sac dessiné par Louis Vuitton.

duplicate 2005



Leonor Antunes
duplicate, 2005
Kunsterhaus Bethanien, studio 2, Berlin
© Leonor Antunes

"La séparation de Berlin par un mur après-guerre, séparation qui dura de 1961 à 1989, laissa la ville avec des bâtiments dupliqués. Le bâtiment original existait dans Berlin Est ou Ouest et à cause de la division de la ville, un nouveau bâtiment identique était construit de l'autre côté du mur.

Les 5 sculptures font référence aux 5 bâtiments qui ont dû être reconstruits après le mur.

Après la réunification, Berlin se retrouva avec 2 Bibliothèques Nationales, 2 tours de Télévision, 2 Musée des Arts Appliqués, 2 Académies des Beaux-Arts, 2 Musées de l'Art Européen.

how to use #7, #8, #9, #10, #11 se composent d'une boîte en bois contenant une pièce à assembler et un livre d'instructions expliquant le contexte de la ville et donnant les consignes pour assembler les sculptures."

Leonor Antunes

Doux

deux

+

bon

///

1- Jean Genet, Dove Allouche et Pier-Paolo Pasolini

Jean Genet

(1910-1986)

Les premiers écrits de Jean Genet sont autobiographiques. Il aborde ses différents séjours en prison (*Miracle de la rose*, 1944), décrit ses passions amoureuses avec des militaires et des voyous (*Journal du voleur*, 1946). Pourtant il n'est pas question d'épanchements narcissiques.

« Son autobiographie n'est pas une autobiographie, elle n'en a que l'apparence : c'est une cosmogonie sacrée. »

J.P. Sartre

Il fait entrer en littérature le crime, l'homosexualité, la prison dans un rapport complexe avec le lecteur :

« A la gravité des moyens que j'exige pour vous écarter de moi, mesurez la tendresse que je vous porte. »

extrait de
Journal du voleur

Témoignant de sa « marginalité », il n'en dresse pas moins un miroir de l'humanité, lui renvoyant un reflet terrible et beau. Des bas-fonds, de la violence, de ce qui est rejeté ou objet de dégoût, il fait jaillir la beauté, s'inscrivant ainsi dans ce que l'on pourrait appeler une « littérature du mal »¹ à l'instar de Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Bataille...

A partir de 1947, Genet se consacre au théâtre (*Les bonnes*, 1947) et au cinéma (*Un chant d'amour*, 1950).

La prison, le crime, la passion restent des sujets récurrents dans lesquels se développe une réflexion sur la représentation, les masques, le faux, le simulacre, le mensonge, la trahison, le sacré.

Progressivement ses pièces vont prendre une tournure de plus en plus politique (*Les nègres*, 1957, *Les paravents*, 1961), préfigurant l'écrivain que l'on redécouvre dans *Le captif amoureux* (1986).



Jean Genet par Hulton Getty
Photographie noir et blanc, non datée
© Hulton Getty

Dans les années 70, la réflexion politique semble l'accaparer. Avec les Black Panthers il mène campagne pour la libération de Bobby Seale (l'un des fondateurs du mouvement, accusé de meurtre). Par la suite (de 1970 à 1972), il rejoint les palestiniens, vivant avec

eux dans les camps, les bases ou les montagnes. Son engagement est radical, entier.

Mais ses préoccupations ne le détournent pas de son engagement poétique, comme le montre *L'ennemi déclaré*, recueil posthume des écrits politiques de Genet, compilés par Albert Dichy (1991).

Quatre heures à Chatila extraits

« Tout, tous, sous les arbres, étaient frémissants, rieurs, émerveillés par une vie si nouvelle pour tous, et dans ces frémissements quelque chose d'étrangement fixe, aux aguets, réservé, protégé comme quelqu'un qui prie sans rien dire.

(...)

La photographie ne saisit pas les mouches ni l'odeur blanche et épaisse de la mort. Elle ne dit pas non plus les sauts qu'il faut faire quand on va d'un cadavre à l'autre.

(...)

Quelle ruelle prendre maintenant ? J'étais tirailé par des hommes de cinquante ans, par des jeunes gens de vingt, par deux vieilles femmes arabes, et j'avais l'impression d'être au centre d'une rose des vents, dont les rayons contiendraient des centaines de morts.

(...)

Le visage noir et gonflé, tourné vers le ciel, montrait une bouche ouverte, noire de mouches, avec des dents qui me semblèrent très blanches, visage qui paraissait, sans qu'un muscle ne bougeât, soit grimacer soit sourire ou hurler d'un hurlement silencieux et ininterrompu.

(...)

Cet amas de boucliers sentait fort, il ne sentait pas mauvais. L'odeur et les mouches avaient, me semblait-il, l'habitude de moi. Je ne dérangeais plus rien de ces ruines et de ce calme.

(...)

Brisant les ordres archaïques, une

liberté neuve se fraye à travers les peaux mortes, et les pères et les grands-pères auront du mal à éteindre l'éclat des yeux, le voltage des tempes, l'allégresse du sang dans les veines.

(...)

C'est ne rien comprendre au cœur humain que nier que des hommes peuvent s'attacher et s'enorgueillir de misères visibles et cet orgueil est possible car la misère visible a pour contrepois une gloire cachée.

La solitude des morts, dans le camp de Chatila, était encore plus sensible parce qu'ils avaient des gestes et des poses dont ils ne s'étaient pas occupés. Morts n'importe comment.

(...)

Mais, dans cette page, il devait être question surtout de ceci : une révolution en est-elle une quand elle n'a pas fait tomber des visages et des corps la peau morte qui les avachissait. Je ne parle pas d'une beauté académique, mais de l'impalpable - innommable - joie des corps, des visages, des cris, des paroles qui cessent d'être mornes, je veux dire une joie sensuelle et si forte qu'elle veut chasser tout érotisme. »

Jean Genet
L'ennemi déclaré, 1991

1. Cf George Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard 1957

Pier-Paolo Pasolini

(1922-1975)

Poète, critique, dramaturge, cinéaste, Pasolini a laissé une œuvre riche, dense et protéiforme.

Ces films ne ressemblent à aucun autres. Ils bénéficient d'une telle singularité, qu'aujourd'hui encore ils conservent une beauté mystérieuse. Cette singularité repose – entre autre – sur le rejet de Pasolini des formes classiques du cinéma hollywoodien. Il a toujours cherché à inventer son propre langage filmique, qu'il désignait comme un « cinéma de poésie ». Soulignons à ce propos que cinéma et littérature ont toujours été fortement imbriqués dans son œuvre.

Toute sa vie Pasolini s'est consacré

à l'écriture : la poésie d'abord, le roman, puis le théâtre et les scénari (trente quatre collaborations entre 1954 et 1962, notamment avec Fellini et Bolognini). Celle-ci est d'une grande singularité. Novatrice et expérimentale, elle dévoile un anticonformisme très fort. Son cinéma est profondément marqué par cette expérience. Ainsi en 1968 lorsqu'il réalise *Théorème*, il travaille en parallèle à l'écriture d'un roman éponyme (qui n'est pas le scénario). D'autre part, l'origine de ses films est très souvent littéraire. Que ce soit la tragédie grecque (*Œdipe-Roi*, *Médée*, *L'Orestie*), Boccace (*Le Décameron*), la littérature orientale (*Les Mille et Une Nuits*) ou encore Sade (*Les 120 journées de Sodome*).

Cet attachement à la littérature accompagne son vif intérêt à l'égard du réel et de ses contemporains comme en attestent ses films « documentaires » (*Enquête sur la sexualité*, *Carnet de note pour une Orestie africaine...*). D'autre part, plus que des acteurs ou des personnages, il filme des personnes, des individus, l'humain (Il a d'ailleurs très souvent recours à des acteurs non-professionnels). Son attachement au réel se manifeste également dans son engagement politique : « (...) l'engagement, pour Pasolini, surgit aussi de l'expérience directe, de la façon de vivre, de l'implication subjective et physique, dans la réalité (proximité, ici, avec quelqu'un comme Jean Genet). Et cette implication, c'est ce qui passe tout autant dans sa poésie, lyrique, ambiguë, scandaleuse, dans ses romans, ou dans son art du cinéma. »

G. Scarpetta
in *Le monde diplomatique*,
février 2006



Pier-Paolo Pasolini par Hulton Getty
Photographie noir et blanc, non datée
© Hulton Getty

2- Eileen Gray et Eva Hesse

Eileen Gray

(1878-1976)

Architecte et designer peu reconnue de son vivant, Eileen Gray est pourtant, avec Charlotte Perriand, l'une des figures féminines qui a marqué l'avant-garde architecturale du XXème siècle.

D'abord influencée par un exotisme et un éclectisme oriental, ses premières créations s'orientèrent du côté des arts décoratifs, notamment avec une série d'objets en laque, dont elle maîtrisait parfaitement la technique.



Eileen Gray
Brick Screen, 1919
© MoMa, New-York

Au cours des années 20, ses réalisations s'affirmèrent de plus en plus dans une recherche géométrique. Abandonnant petit à petit le procédé de laque, luxueux et décoratif, elle s'orienta vers des matériaux plus industriels tels que le verre, le métal, mais qu'elle utilisait toujours de manière artisanale.

C'est en 1924, suite à la rencontre de son ami Jean Badovici, qu'elle décida, sous l'influence de celui-ci, de se consacrer à un ensemble

architectural : la maison E1027, située à Roquebrune-Cap-Martin, dans le sud de la France.

A la fois synthétique et sentimental, ce titre lui est donné par affiliation méthodique de leurs noms respectifs : « E » pour « Eileen », « 10 » pour le « J » de « Jean », dixième lettre de l'alphabet, « 2 » pour le « B » de « Badovici » et « 7 » pour le « G » de « Gray ».

Cette propriété, en bord de mer, a été conçue comme maison de vie et de vacances, permettant à chacun de ses habitants de pouvoir tout à la fois s'isoler et ainsi trouver tout le calme et le repos qu'il souhaite, et vivre des moments de communauté dans les espaces dédiés : salons, terrasse...



Vue extérieure de E1027
Architectes : Eileen Gray et Jean Badovici
1926 - 1929
© L'architecture vivante, hiver 1929
Ed. Albert Morancé

La maison a été conçue dans son ensemble : les murs, comme le mobilier fixe ou le mobilier mobile / transformable, constituent un environnement à la fois vital et artistique.

Eileen Gray considérait l'architecture comme une œuvre à part entière dont chaque surface, chaque élément faisait partie d'une rigoureuse composition.

Il n'était donc pas concevable d'y rajouter quelque élément étranger, comme une peinture ou une photographie, qui serait venu déranger sa composition.

Mais l'architecte ne se contente pas de construire un bel ensemble. Une habitation est avant tout créée pour l'homme, pour son habitat, et se doit de respecter l'intimité et la singularité de chaque individu. La pensée d'Eileen Gray, plus poétique, la séparait des grands architectes et designers qui lui

étaient contemporains tels que Gerrit Rietveld, Le Corbusier, Martin Gropius... et qui orientèrent leurs recherches sur une modernité plus collective, fonctionnelle et rationnelle.



Vue du living-room de E1027
Architectes : Eileen Gray et Jean Badovici
1926 - 1929
© J.-P. Rayon, vers 1975

Bien que consciente du besoin de fonctionnalité d'un espace habitable, elle s'éloigna de l'idée de rationalité lui préférant une certaine émotivité et humanité.

« Le seul choix d'une matière belle en soi et travaillée avec une simplicité sincère suffit à faire s'exprimer une émotion. »¹ Visionnaire, Eileen Gray affirma ses craintes, lors d'un entretien avec Jean Badovici, concernant une architecture toujours plus dépouillée, rationnelle et globalisante, un modèle architectural pourtant dominant aujourd'hui.

1. Extrait de *E1027 - Maison en bord de mer*, Eileen Gray et Jean Badovici, facsimilé éditions Imbernon, 2006, Marseille.

Eva Hesse

(1936-1970)

Eva Hesse est une artiste Américaine d'origine allemande apparentée au mouvement Anti-form.

Ce mouvement, dont le nom a été repris d'un article publié par l'artiste Robert Morris en 1968, prône, en contradiction avec les préceptes minimalistes¹, une valorisation de la matière tout en acceptant ses imperfections et sa dégradation.

L'œuvre d'Eva Hesse va à l'encontre des formes rigides et froides de ses pairs pour au contraire investir des matériaux malléables tels que le

latex, la fibre de verre qui lui permettent d'engendrer des formes plus organiques.



Eva Hesse, *No title*, 1970
Latex, corde, ficelle, câble
© Whitney Museum of American Art, New York

Malgré sa disparition précoce - seulement 10 années de carrière, elle a réalisé un nombre important de dessins et de sculptures qui ont marqué son époque.

Non monumentales, ses œuvres déjouent les phénomènes de gravité et s'apparentent souvent à ce qu'on appelle aujourd'hui l'installation. Prenant simplement appui contre un mur, sol ou plafond, elles sont tendues, suspendues... de sorte à laisser la matière prendre corps dans l'espace et le temps. Car, en effet, Eva Hesse ne considérait pas ses œuvres comme des objets finis mais comme des objets « vivants », subissant les effets du temps et du vieillissement.



Eva Hesse, *Sans titre*, 1966
Filets, émail, papier-mâché, métal et corde
© Hauser & Wirth Zürich London

1. Minimalisme :

Le minimalisme ou art minimal est un mouvement artistique qui, bien que prenant sa source dans l'Amérique du début des années 60, hérite des recherches plastiques et fondamentales des artistes russes et européens du début du XXème siècle tels que

Mondrian, Malévitch ou Rodtchenko...
 Voulant se détacher d'une période empreinte de figuration (pop art) et de subjectivité (expressionnisme abstrait), les artistes de l'art minimal vont pousser leurs recherches vers l'extrême simplicité des formes, abstraites, dans le but d'en restituer toute l'objectivité matérielle : il n'y a rien à voir d'autre que ce qui est visible, la forme n'exprime rien d'autre qu'elle-même.
 Leur travail et leur réflexion portent avant tout sur la perception des objets et leur rapport à l'espace et au corps, dans un rapport de présence, et d'échelle. L'œuvre, en plus de ses qualités intrinsèques, est un révélateur de l'environnement dans lequel elle se trouve.

3- Copie, original et reproduc- tion

Walter Benjamin présente la photographie comme la perte de ce qu'il appelle « l'aura » de l'œuvre d'art. En effet, grâce aux techniques de reproductibilité (ici de l'image, mais aujourd'hui cela s'applique aussi à la sculpture), ce n'est plus la main qui prime et la copie peut-être identique à l'original. Cette perte d'unicité définit pour lui une perte de l'aura, l'œuvre étant désincarnée par sa multiplicité.

L'invention de la photographie entraîne une mise en question de la valeur de l'œuvre : d'un côté de l'utilité de la peinture et autres arts comme reproducteur du réel, car leur capacité de reproduction est forcément en deçà du réalisme de la photographie et du côté de la photographie dont le seul mérite est considéré comme technique. Ces deux écueils ont poussé peintres et photographes à aller plus loin et à réfléchir à la pratique de leur médium.

Dès lors, la peinture s'engage dans une réflexion sur nos perceptions visuelles, cherchant à toucher au

plus près ce que nous voyons, comment nous le voyons, perception qui diffère du regard monoculaire de l'appareil photo. L'impressionnisme exprime cette recherche d'une captation singulière du regard du peintre. Le cubisme formalise de son côté le caractère de l'artiste dans l'expression de son regard sur le monde. La peinture se dirige également vers l'abstraction : ici le rapport au réel est différé, le peintre cherchant à atteindre l'invisible, le monde des idées¹.

La question de la copie en art est à la fois celle de la copie du réel et également de la copie (ou citation) d'un autre artiste. Les questions de la copie et de la reproduction en art résonnent toujours avec des notions de légitimité : est-ce de l'art ? Où est la part de travail de l'artiste ? Où est sa singularité ? Où est son originalité ? Elles mettent ainsi en avant des interrogations sur la notion de l'auteur, sur sa part dans la création de l'œuvre d'art.

Un travail comme celui de Marcel Duchamp offre une position particulière sur ces questions : en prenant dans le réel un objet déjà existant et reproduit industriellement et en le déplaçant dans le contexte du musée, l'artiste fait œuvre sans rien produire de matériel.



Marcel Duchamp (1887-1968),
Porte-bouteilles, 1915,
 Ready-made.
 Collection Schwarzg.

Il met en avant l'objet lui-même avec un focus sur des caractéristiques

auxquelles l'utilisateur ne s'intéresse pas habituellement (qualités sculpturales, couleur etc.). D'autre part, il insiste sur l'acte de créer comme regard singulier sur les choses, donc avec une mise en avant de l'auteur, corroboré par la signature qui légalise et légitime l'objet comme œuvre et plus comme artefact du quotidien.



Marcel Duchamp, *Fontaine (Urinoir)*,
 1917-1964, courtesy, Musée national d'Art moderne
 (Centre Pompidou), Paris

Duchamp incorpore le réel, sans le reproduire et entraîne la mise en avant de l'auteur. Sur cette notion d'auteur, l'œuvre de Sherrie Levine entraîne une réflexion intéressante. L'artiste travaille à une copie qui déplace le contexte d'un objet, c'est-à-dire que ce n'est pas tant sur l'objet que le spectateur se concentre mais sur le contexte qui l'entoure : elle le transfère dans une autre époque, provoquant un regard différent.



Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981
 Untitled
 © Sherrie Levine

C'est le cas de sa pièce *After Walker Evans*, (1981). L'œuvre est composée de photographies de Walker Evans, rephotographiées par Levine dans un catalogue et présentées en tant

que telles. Les clichés d'Evans (rendus célèbres par son livre *Let Us Now Praise Famous Men*, ouvrage avec des textes de James Agee) sont largement considérés comme le principal témoignage photographique sur les pauvres de l'Amérique rurale pendant la Grande Dépression. Leur titre – *After Edward Weston* et *After Walker Evans* – ne renvoie pas seulement à leur référent, leur origine, il signale aussi que ces reproductions s'inscrivent dans une autre histoire, celle qui s'est continuée ensuite.



Sherrie Levine, *Fountain : 5*, 1996
© Sherrie Levine / Paula Cooper Gallery, New York

Les travaux de Levine comprennent également des photographies de tableaux de van Gogh, provenant d'un livre sur son œuvre, des aquarelles basées directement sur les peintures de Fernand Léger, des morceaux de contreplaqué dont les nœuds ont été peints d'une couleur vive, et sa *Fountain* de 1991, un urinoir en bronze, réalisé d'après celui de Marcel Duchamp (1917). Elle pose donc elle aussi un geste et une signature comme regard sur le monde, mise en perspective du réel. On retrouve cette idée désacralisante de l'art que rien ne se crée « de novo », à partir de rien, créer « de novo » signifiant créer des « uniques – des choses qui ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes et dont il n'y a ni ne peut avoir d'autres exemplaires dans l'univers ». (Saint-Thomas d'Aquin). Saint-Thomas d'Aquin précise que l'artiste ne « fait pas des types ». Il ne produit pas en série,

contrairement à la photographie donc ou à Andy Warhol et son célèbre « I want to be a machine ».

La notion d'original comme pièce unique ou comme expression d'un geste singulier de l'artiste est très ancré dans notre conception de l'art. Comme l'écrit Nelson Goodman, nous classons les arts en deux catégories : les arts autographiques et les arts allographiques ². Les premiers, comme la peinture, le dessin etc. s'opposent aux seconds (comme la musique ou l'architecture) qui sont l'application d'une partition ou d'un projet. Ici, chaque « interprétation » de la partition est considéré comme un original. Pour Maria Giulia Dondero, l'attachement à cette notion d'original est lié à « l'intersection des présences » entre le spectateur et l'artiste. « L'œuvre renvoie à un espace-temps lointain qui se manifeste dans le présent de la réception. » C'est d'ailleurs ainsi que Benjamin définit l'aura « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » ³. Mais la réactualisation par un geste artistique contemporain d'une forme, d'une image ou d'une action passée ne remplit-elle pas cette condition ? Peut-on réellement lier la création d'une forme et la main de l'artiste ? Toute forme nouvelle n'est-elle pas la réactivation d'une forme existante ? ⁴

Cette notion d'original est loin d'être évidente. En effet, pour prendre un exemple précis, le travail d'Auguste Rodin était reproduit par d'autres que lui avec des techniques spécifiques et existent aujourd'hui en plusieurs exemplaires, plusieurs matières, plusieurs échelles : chaque bronze connaît sa première mouture en terre cuite, ensuite la version plâtre issue de la terre cuite devant servir de modèle pour le bronze (les versions en plâtre existant suivant de nombreuses variations) et enfin la version bronze agrandie et produite à 12 exemplaires. Il n'était pas rare qu'un bronze existe aussi taillé dans le marbre, par Rodin lui-même ou par ses assistants, ceux-ci intervenant à de nombreux endroits de la production des pièces, parfois dans la

production des modèles eux-mêmes.



Vue d'ensemble de l'atelier de Rodin, épreuve gélatinoargentique, Jacques-Ernest Bullog, non-datée, Courtesy Musée Rodin

Jusqu'en 2007, la fonte d'un bronze de Rodin à partir d'un original en plâtre et respectant les règles législatives ⁵ était considérée comme original. Depuis 2007, la législation européenne considère comme original uniquement un bronze coulé du temps du vivant de l'artiste.

Comme l'a dit Eileen Gray, citation reprise par Leonor Antunes dans le titre de son exposition « Original is full of doubts ».

1. Sur la peinture de Malevitch, voir Mecca IV, *Le pouvoir de la forme*.

2. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Hachette, coll. Pluriel, 2005 (1968), cité par Maria Giulia Dondero in *Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, *Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique*. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375>

3. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003 (1936), p 70, cité par Maria Giulia Dondero, *ibidem*.

4. Sur cette question, l'exposition suivante « Le Travail de rivière » apportera un éclairage spécifique.

5. Pour qu'une fonte soit dite « originale », selon la réglementation française, il faut deux conditions :
- qu'elle soit issue d'un plâtre reconnu comme original et fidèle,
- qu'elle soit effectuée dans la limite de 12 exemplaires (numérotés sur 8 en chiffres arabes et sur IV - dits « épreuves d'artiste » - en chiffres romains) portant la signature, le numéro de fonte et l'impression du cachet du fondeur.

Biblio- gra- phie...

ANTUNES Leonor. *The city walker*.
Printed in Norwich, United Kingdom, 2000. n.p.

ANTUNES Leonor. *Dwelling place*.
Torino, Associazione Barriera, 2008. n.p.

ANTUNES Leonor. *The space of the window*.
Printed in Maia, Portugal.

ANTUNES Leonor et FALCAO Pedro. *Ante-sala*.
Lisboa, Fundação EDP, 2002. n.p.

ANTUNES Leonor et FALCAO Pedro. *Duplicate*.
Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2005. n.p.

Au Mac/Val

Centre de documentation
Du mardi au samedi de 12 h à 19 h
Tél. 01 43 91 14 64
cdm.macval@macval.fr

Sur Dove Allouche

LANAVERE Marianne, *Expéditions*, journal d'exposition, Noisy-le-Sec, La Galerie centre d'art contemporain, 2007.

ROSE Sean James, *Temps désarticulé, temps retrouvé*. In « Libération » du 25 juin 2007.

Sur Leonor Antunes

COHEN Françoise, (dir.). *Où ? Scènes du Sud : Espagne, Italie, Portugal*. Catalogue d'exposition, Nîmes, Carré d'art - Musée d'art contemporain, 2007.

RIBEIRO Ana Isabel, Apotomeus, Leonor Antunes : [Exposition, Almada, Casa da Cerca, Centro de arte contemporanea, 9 octobre - 31 décembre 2004]. Almada, Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporanea, 2004. 63 p.

Thématique

LANAVERE Marianne, *Expéditions*, journal d'exposition, Noisy-le-Sec, La Galerie centre d'art contemporain, 2007.

ROSE Sean James, *Temps désarticulé, temps retrouvé*. In « Libération » du 25 juin 2007.

BEYLOT Pierre, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BORREL Pascale et FERRET Sandrine (dir.), *Après-coup, l'invention de l'origine : création et temporalités*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.

CHIROLLET Jean-Claude, *L'art dématérialisé : reproduction numérique et argentique*, Wavre, Mardaga, 2008.

CUZIN Jean-Pierre, *Copier créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

GOUDINOUX Véronique et WEEMANS Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

NAUMANN Francis, *M. Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hagan, 1999.

ROBIC Jean-François, *Copier-créter : essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

A la Médiathèque d'Ivry

152, avenue Danielle Casanova
Fermé le jeudi
Tél. 01 56 20 25 30

A fleur de peau : le moulage sur nature au XIXe siècle : [exposition], Paris, Musée d'Orsay, 2002, catalogue d'exposition par Edouard Papet, Georges Didi-Huberman, Dominique de Font-Réaulx.

Copier créer : de Turner à Picasso, 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre : [exposition], Musée du Louvre, Paris, 26 avril-26 juillet 1993. Réunion des musées nationaux, 1993.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : version de 1939, Gallimard, 2007.
de CECCATTY René, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 2005.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Editions du Seuil, 1979.

GENET Jean, *Journal du voleur*, Gallimard, 1992.

GENET Jean, *Oeuvres complètes*, tome IV et V, Gallimard, 1968 et 1979.

GENET Jean, *Un captif amoureux*, Gallimard, 1986.

GENET Jean, *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, 1991.

PASOLINI Pier-Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Payot, 1976.

PASOLINI Pier-Paolo, *Théâtre : Calderon, Affabulazione, Pylade, Porcherie, Orgie*. Bête de style, Actes Sud (col. Babel), 1995.

PASOLINI Pier-Paolo, *L'Odeur de l'Inde*, Denoël, 1984.

Filmographie sélective

GENET Jean, *Portrait : un chant d'amour*, EPM, 2006.

PASOLINI Pier-Paolo, *Mamma Roma*, 1962, avec : Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti.

PASOLINI Pier-Paolo, *L'Évangile selon saint Matthieu*, 1964, avec : Enrique Iragoqui, Margherita Carugo, Suzanna Pasolini.

PASOLINI Pier-Paolo, *Oedipe roi*, 1967, avec : Franco Citti, Alida Valli, Silvana Mangano, Ninetto Davoli.

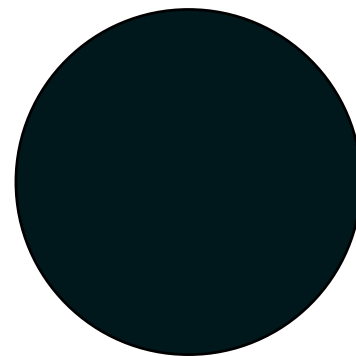
PASOLINI Pier-Paolo, *Théorème*, 1968, avec : Silvana Mangano, Terence Stamp, Anne Wiazemsky.

PASOLINI Pier-Paolo, *Médée*, 1969, avec : Maria Callas, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile.

PASOLINI Pier-Paolo, *Le décameron*, 1971, avec : Franco Citti, Ninetto Davoli, Jovan Jovanovic.

PASOLINI Pier-Paolo, *Les contes de Canterbury*, 1972, avec Hugh Griffith, Josephine Chaplin, Laura Betti, Ninetto Davoli.

PASOLINI Pier-Paolo, *Les Mille et Une Nuits*, 1974, avec : Ninetto Davoli, Franco Citti, Tessa Bouche.



les Crédac- tivités :

Le Crédac vous propose comme à son habitude une visite de l'exposition adaptée au niveau de chaque groupe. Le rythme de la visite s'ajustera à celui de l'exposition et s'agrémentera de moments d'exercices ludiques et éducatifs.

Visites : du mardi au vendredi, de 9h30 à 12h30 et de 14h à 16h30

Cette visite pourra être approfondie avec l'atelier *Copycat* un atelier de 2 heures, les mardis, jeudis et vendredis de 9h45 à 11h45 à effectuer dans un second temps après votre visite au centre d'art.

Dans la limite des places disponibles.
Pré-inscription conseillée auprès du Bureau des publics cpoulin.credac.galerie@ivry94.fr



Copycat*

L'atelier réfléchit de manière pratique les notions de reproduction, copie, répétition d'un geste et d'une forme.

Les enfants devront retrouver, à l'aide de photographies de détails d'œuvres et d'architecture du Crédac, des formes géométriques dans le centre d'art.

Après cette chasse au trésor formelle, ils reproduiront cette forme extraite du réel. Plusieurs matériaux seront mis à leur disposition, pastels gras, craies, crayons de papier, fusains, afin qu'ils expérimentent la texture et la consistance de ces matières et l'influence de ces matières sur le geste. D'autre part, la forme elle-même sera influencée par le choix des outils, de leurs couleurs mais aussi de leur utilisation singulière.

Les reproductions de cette forme en plusieurs exemplaires seront ensuite reliées afin de produire un objet, livre ou porte-folio pour chaque enfant.

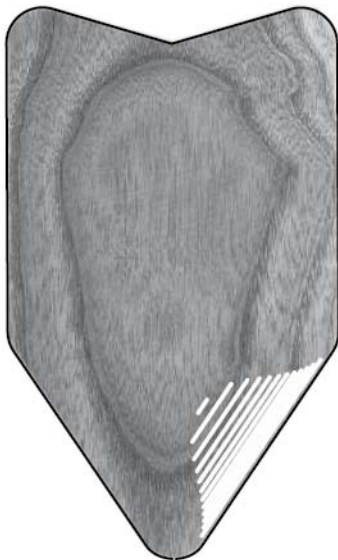
* Copycat est un modèle de raisonnement par analogie.

Exo...

Objet en tant que tel, support de réflexion, lien entre le travail d'un artiste et son public, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves, entre l'enfant et son parent, Exo est un livret-poster aux multiples fonctions.

Exo a deux faces : d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique mais surtout plastique du travail de l'artiste, à faire en classe ou avec ses parents. De l'autre un poster de l'artiste

exposé. Chaque enfant conserve son livret, pouvant s'il le souhaite, le ramener chez lui et l'afficher dans sa chambre. Exo c'est aussi ce petit bonus, le cadeau qu'on emmène avec soi, un petit morceau de Crédac...



Nouveau ! Accompagnement éducatif avec le Mac/Val

Au premier semestre :
visite-pratique « Geste et posture »,
1ère et 2nd séances au Mac/Val sur le
travail de Nathalie Talec.
3ème séance au Crédac sur le travail
de Dove Allouche.

Horaires : du mardi au vendredi,
après la classe.

Pour chaque semestre, un accompagnement
éducatif différent !

Rendez- vous !

dans le cadre
des expositions de
Dove Allouche et
Leonor Antunes

Déjeuner-rencontre

Vendredi 9 janvier à 12h,
en présence des artistes.
Prix du déjeuner : 4 euros
Adhérents : demi-tarif
Réservations au 01 49 60 25 49

Rencontre

Samedi 10 janvier à 17h
Dans le cadre de l'exposition
original is full of doubts, l'équipe du
Centre d'art contemporain d'Ivry -
le Crédac et Leonor Antunes invitent
Aurélié Voltz, commissaire d'exposi-
tion indépendante et critique d'art.
Entrée libre

Samedi-gouté

Samedi 10 janvier de 15h à 16h
Pour chaque exposition, les enfants
ayant déjà suivi une visite avec
leur enseignant deviennent
médiateurs du centre d'art et
guident leur entourage à travers
l'exposition.
Enfants, parents et médiateurs se
retrouvent autour d'un goûter.
Entrée libre



Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
93, avenue Georges Gosnat - 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06

www.credac.fr

Du mardi au vendredi de 14h à 18h, samedi et dimanche de 14h à 19h
et sur rendez-vous, "entrée libre"

M° ligne 7, mairie d'Ivry

A 50 m du métro (20 minutes de Châtelet)

Le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Le Crédac est membre des réseaux  et 