

Isabelle GIOVACCHINI



Vanishing point

12 mars – 23 avril 2011

Vernissage le 12 mars à partir de 16 heures

Isabelle GIOVACCHINI

Vanishing point

Communiqué

Vanishing Points est le titre d'une série d'images manipulées par Isabelle Giovacchini. Ce sont des photographies d'avions prises au moment où ils franchissent le mur du son. Elles ont été coupées par l'artiste qui a repositionné chaque partie l'une sur l'autre pour que l'avion disparaisse, ne laissant visible que l'onde de choc provoquée par l'atteinte de la vitesse supersonique. En effet à l'instant où un avion passe le mur du son se produit un bruit violent qui, lorsque l'air est assez humide, est accompagné par une sorte de nuage en cône autour de l'avion. Ce nuage est en fait la matérialisation visible du fait que l'avion se déplace plus vite que le son qu'il produit. Nous pouvons donc observer ces nuages comme la matérialisation du son de l'avion. Mais en faisant disparaître ce dernier par découpage, Isabelle Giovacchini construit une image qui ne représente pas un véhicule en mouvement mais le son de celui-ci. Et puisque l'avion, la cause de ce phénomène, est absent des *Vanishing Points*, on peut considérer ces images comme la seule figuration d'un bruit.

C'est à des exercices de ce type que se livre régulièrement Isabelle Giovacchini dont le travail consiste à produire des représentations paradoxales. En effet, chez elle, l'image est rarement considérée comme la figuration d'un instant arrêté extrait d'une action ou d'une situation. Au contraire son utilisation permet à l'artiste de figurer des phénomènes pour lesquels la photographie n'est a priori pas compétente, des événements temporels parfois même non visibles. En cela, l'image photographique est exploitée par Isabelle Giovacchini comme un outil de transcription ou de traduction, activité pour laquelle sont mobilisées les caractéristiques techniques qui fondent cette imagerie.

Ainsi dans *Quid sit lumen* les modalités par lesquelles l'image photographique se révèle sont exploitées pour transcrire l'utilisation particulière d'un instrument de musique. Les quatre tirages qui composent cette série sont des images presque intégralement blanches sur lesquelles apparaissent dans un gris évanescent une paire de mains. Ces photographies représentent un thereministe en action, musicien qui produit des sons en déplaçant ses mains autour des antennes de son instrument. Le son ici n'est pas issu d'une action directe par le toucher, mais par l'intervention physique dans un faisceau invisible. C'est le même type d'action qu'ont subi ces images. Lors de leur tirage sous l'agrandisseur, le flux de la lumière qui frappe le papier photographique a été interrompu par les mains de l'artiste. En ne laissant apparaître que celles du musicien est ainsi dévoilée une relation entre le processus musical représenté et les modalités de sa mise en image.

On retrouve cet intérêt pour la façon dont l'image photographique se forme et l'utilisation de ce processus pour la mise en représentation d'actions qui devraient logiquement échapper à cette technique de représentation dans *Révérances*. En 1700, Raoul Auger Feuillet utilise le terme de chorégraphie pour nommer ses transcriptions sur papier des gestes et déplacements dans certaines danses baroques. Elles sont placées par Isabelle Giovacchini devant des feuilles de papier photographique assez longtemps pour que la lumière du jour y imprime la trace des chorégraphies. Ici ce sont les notions de traces et de temps qui déplacent les enjeux des caractéristiques techniques de la représentation photographique.

En les confrontant à une notation qui écrit des déplacements physiques dans l'espace et le temps, Isabelle Giovacchini rend compte des limites de l'outil qu'elle utilise. Elle en rend compte et les dépasse puisqu'elle en fait un outillage qui, bien qu'écrivant la lumière, demande à son lecteur une prise en compte des manipulations qui lui ont été appliquées pour déchiffrer leurs représentations. Il doit également considérer les particularités de l'objet de la représentation lui-même qui s'oppose à toute prise de vue. On comprendra alors que *Vanishing Point* soit également le titre de cette exposition. En effet, ce terme qui se traduit par point de fuite, désigne un élément indispensable à la construction de représentations en perspective. Représentations qui donnent une sensation de profondeur rationalisée mais qui, de fait, produit une déformation des caractéristiques du visible. En effet subordonné au principe qui veut que ce qui est plus loin soit plus petit, deux distances identiques seront figurées de plus en plus courtes selon leur éloignement. C'est précisément dans ce paradoxe que se loge le travail d'Isabelle Giovacchini, à l'endroit où le réel se soumet à une règle qui le déforme pour en rendre compte.

François Aubart, 2011

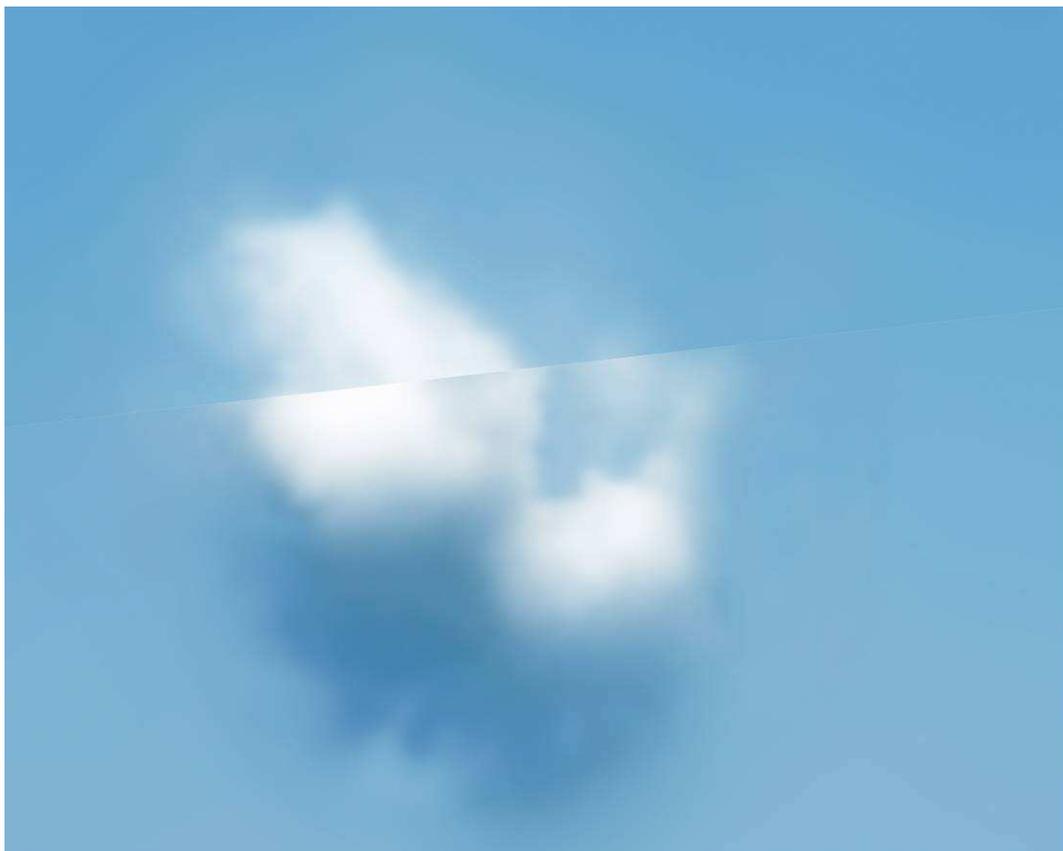
Isabelle Giovacchini est née à Nice en 1982. Elle vit et travaille à Châlons-en-Champagne en France.

Diplômée de l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles en 2006 (Félicitations du Jury à l'unanimité) et représentée depuis 2009 par la Galerie Isabelle Gounod, le travail d'Isabelle Giovacchini est exposé lors de différentes foires, Docks Art Fair (Lyon) en 2009, la 55^{ème} édition du Salon de Montrouge à La Fabrique en 2010 (Commissaire Stéphane Corréard) et lors de la 4^{ème} édition du Salon du Dessin Contemporain au Carrousel du Louvre à Paris en 2010.

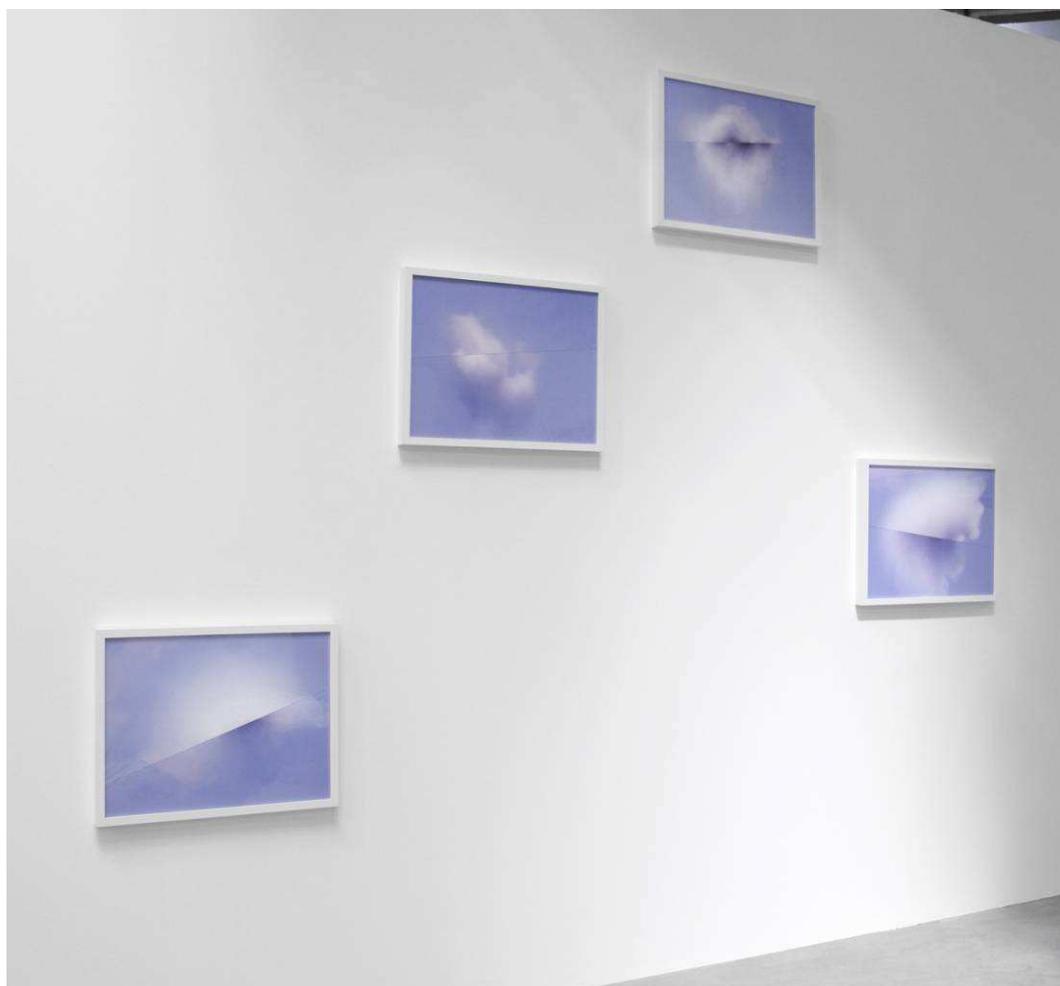
Elle participe à plusieurs expositions collectives, notamment au FRAC PACA en 2007 lors de l'exposition *Duels* (commissariat Laëtitia Talbot), au FRAC Languedoc-Roussillon, expositions *Regards Croisés* et *La dégelée Rabelais* en 2008 (Commissaire Emmanuel Latreille), au FRAC Champagne-Ardenne - exposition *La fête est permanente* en 2010 et à la Galerie Xippas à Paris dans le cadre de l'exposition *Membres Fantômes, Variations sur un thème de Peter Szendy*, (Commissaire François Quintin).

En 2011, son travail sera présenté en France et à l'étranger au cours d'expositions collectives, notamment à la Kingston Gallery de Boston (USA) pour l'exposition *Dialogues*, à la Kelman-Visser Gallery de Bruxelles pour l'exposition *Through the looking glass* ou encore à la Galerie Michèle Chomette à Paris *Entre deux eaux, Hypothèses et dérives avec ou sans photographie 1850-2010*.

Trois expositions lui seront consacrées, *Comma* à La Chaudronnerie (FRAC Champagne-Ardenne, Reims), *Gisants et transis*, à l'Agence Pomme Z de Reims, en partenariat avec le FRAC Champagne-Ardenne et *Vanishing point* à la Galerie Isabelle Gounod à Paris.



Vanishing points, détail #02, 2010, impression jet d'encre sur papier, 40 x 50 cm



Vue installation Salon de Montrouge 2010 : *Vanishing points*, 2010, impressions jet d'encre sur papier, 40 x 50 cm



Quid sit lumen, 2010
Série de tirages argentiques noir et blanc
contrecollés et sous caisse américaine, tirages uniques
70 x 70 cm chacun

Photographies d'un thereministe* en train de jouer de son instrument. Celles-ci sont presque intégralement effacées par « maquillages » lors du tirage en laboratoire noir et blanc. Le maquillage est l'étape où le tireur occulte une partie d'un négatif pour en révéler un détail. Il s'agit de placer ses mains à mi-chemin entre l'objectif de l'agrandisseur et la surface sensible du papier photographique en les bougeant constamment pour que leur démarcation n'apparaisse pas sur le tirage.

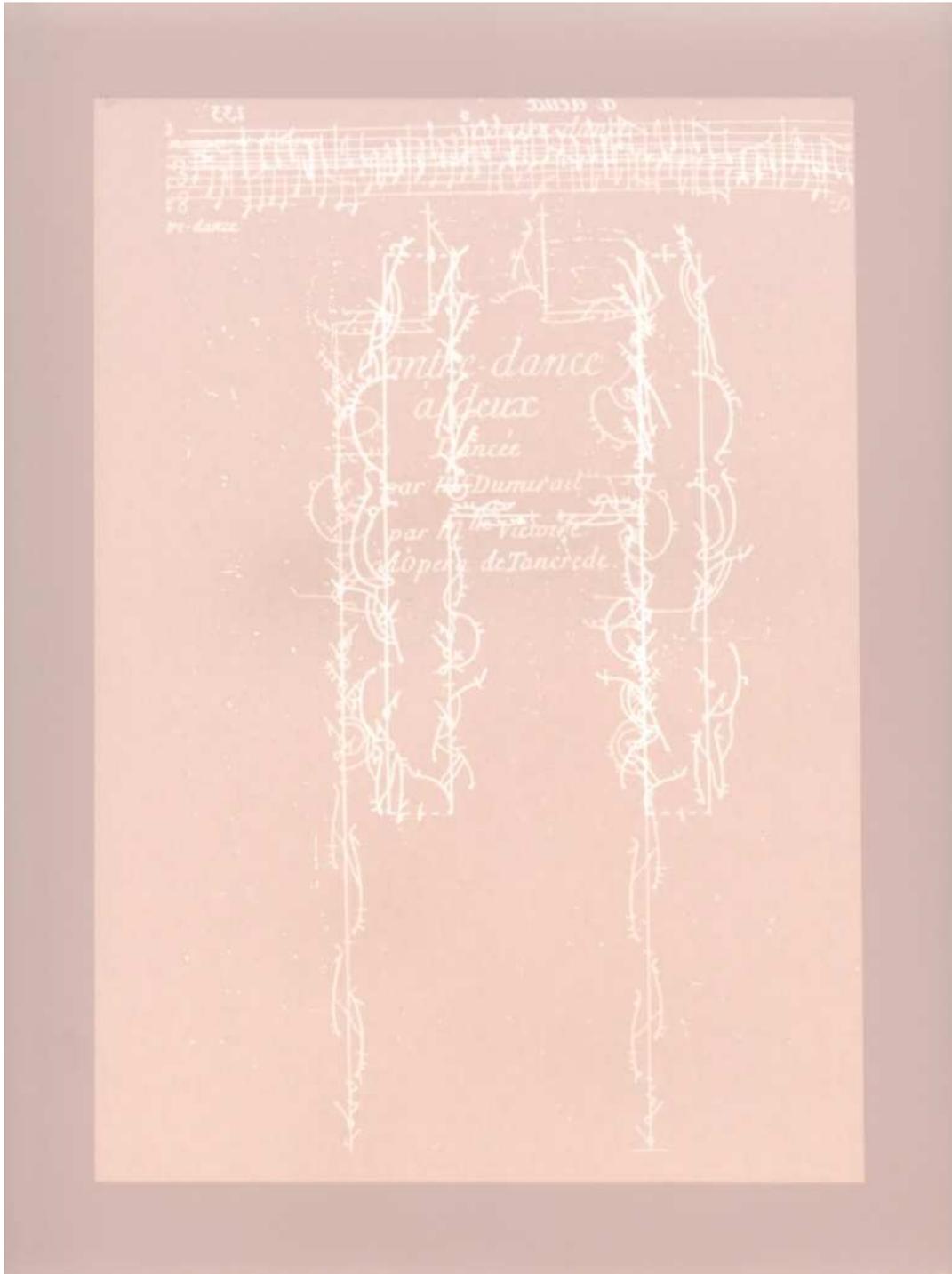
*Le theremin est l'un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le russe Lev Sergeïevitch Termen (connu sous le nom de Léon Theremin). Composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, le theremin a la particularité de produire de la musique sans aucun contact physique de l'instrumentiste.



Quid sit lumen
2010
détail 01
tirage argentique noir et blanc
70 x 70 cm



Quid sit lumen
2010
détail 02
tirage argentique noir et blanc,
70 x 70 cm



Révérences, ensemble "Contredance", 1/3, 2010, tirage argentique, 24 x 30 cm
D'après le système de notation chorégraphique mis au point par Raoul-Auger Feuillet (1660 - 1710)

Révérences a été réalisé à partir de chorégraphies* tirées d'un recueil de danses baroques. Ces chorégraphies, imprimées recto-verso, ont été apposées sur des feuilles de papier photographique noir et blanc vierges. L'ensemble a été maintenu sous une plaque de verre et exposé à la lumière du jour pendant plusieurs heures. Le papier photographique noir et blanc a la particularité de se colorer en une teinte violacée au contact prolongé de la lumière, rendant ainsi visible l'image latente. Cette teinte a été ci fixée chimiquement en plongeant le papier dans un bain de fixateur sans passer par l'étape du bain révélateur.

* Terme utilisé pour la première fois en 1700 par Raoul Auger Feuillet dans son traité *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*.



Lapidaires (Un désœuvrement), 2011
 Installation : or, vitrines, socles. Dimensions variables
 D'après la fresque *Disputa di santo Stefano* de Fra Filippo Lippi, 1452-1465

La fresque *Disputa di santo Stefano** fut peinte par Fra Filippo Lippi entre 1452 et 1465. Il y rehaussa à la feuille d'or huit des personnages, mais ce matériau, trop fragile pour les techniques picturales de l'époque, s'effrita peu à peu jusqu'à disparaître totalement de la fresque.

Lapidaires (Un désœuvrement) est une installation constituée de huit monticules d'or, disposés au sein de vitrines de différentes tailles.

On retrouve au centre de celles-ci la quantité d'or perdu par chacun des huit personnages de la fresque.

*Fresque constituant l'un des épisodes de la vie de Saint Etienne (visible à la cathédrale de Prato, Toscane, Italie)

Images bricolages

De part ses études à l'école de photographie d'Arles, Isabelle Giovacchini inscrit sa réflexion artistique initiale dans le cadre d'une dépendance consciente à l'égard de la production d'images, telle que la permettent la multitude d'appareils (photos ou caméras) depuis longtemps à la disposition de n'importe qui. Qu'il y ait des images, et que les moyens pour en faire apparaître toujours de nouvelles soient toujours plus puissants et efficaces, n'empêche cependant pas quelques individus de considérer que, pour parler comme Claude Lévi-Strauss, elles ne soient, en dépit de leur parfait accomplissement, les servantes « d'une vision « bête » du monde »¹. Sans manifester à l'égard de l'institution où elle s'était inscrite de comportement particulièrement hostile², Isabelle Giovacchini adopta bel et bien un point de vue proche de celui de l'anthropologue, et, dès sa deuxième année, porta son attention sur les outils mis à sa disposition plutôt que sur les fins qu'ils sont censés produire. Car si bêtise il y a, encore faut-il en apporter la, ou les preuves ! Chercher à faire apparaître dans une technique donnée un quelconque point d'« aberration » (le mot est de Giovacchini) a donc été le parti-pris de la jeune artiste : dès 2006 avec *Ambre*, elle insère un morceau d'ambre, par nature épais et translucide, dans un projecteur de diapositives à réglage automatique. La machine, « déboussolée », ne parvient plus à produire de la netteté et se met à donner le sentiment de... « chercher ». Si l'appareil ne trouve plus, mais cherche, c'est bien qu'il commence à sortir de la « bêtise ». Ou qu'en tout cas, celui qui fait appel à ses services, s'efforce de mettre en œuvre une vision plus complexe que celle que serait censée lui permettre l'usage correct des appareils. Photocopier les deux miroirs d'un face à main et les recoller sur l'objet où ils deviennent des monochromes noirs (*Miroir noir*, 2007), ou encore redessiner sur papier une image sur écran d'ordinateur représentant des « faux »³ (*Les faux*, 2008) et les rendre par ce moyen encore plus méconnaissables, font partie des quelques « aberrations » opérées à partir de machines plus ou moins sophistiquées.

Le bricolage est, on le sait aussi de Claude Lévi-Strauss, l'indice d'une intelligence proprement artistique⁴. C'est en bricolant, à partir des signes qu'il trouve « déjà là », et auxquels il confère une nouvelle organisation, que l'artiste parvient à construire une vision nouvelle du monde. Le travail d'Isabelle Giovacchini paraît, là encore, donner lieu à un éclectisme de l'ordre du bricolage : la récupération d'images anciennes, empruntées à l'histoire des sciences et techniques, lui permet de mettre en œuvre des pièces dans lesquelles la technique révèle son point d'« aberration ». *Cri* (2007) est une vidéo dédoublée réalisée à partir d'une photographie de femme en convulsion empruntée à Charcot : l'effet de zoom sur la figure la fait finalement disparaître dans une sorte de néant, puis resurgir aussitôt sur la seconde moitié de la projection, dans un va et vient infini, comme si ce cri ne devait jamais finir. *Fendre l'air...* (2009) emprunte à Louis Ferdinand Ferber, pionnier de l'aviation, trois images étonnantes de traces laissées sur des plaques photographiques par ses appareils volants, instruments dont il se servait pour corriger les trajectoires de ses machines. Isabelle Giovacchini ne garde que les détails de ces images qui montrent les traces blanches, comme des apparitions improbables d'ovni (les pionniers de l'aviation savaient sauter les étapes...) à la surface des plaques sensibles. Elle y ajoute cependant, comme un point de vue ironique, les commentaires de Ferber lui-même, constant la parfaite vanité de ses enregistrements. C'est aussi que le texte, l'écrit, est également un élément du « voir », ni plus intelligent ni plus bête qu'un autre, pourvu qu'on ose aussi le « bricoler », au lieu de lui vouer une sorte de respect souvent vain⁵.

En combinant donc des images trouvées et des techniques de mise en forme où se jouent des déplacements entre les éléments, l'artiste provoque des « visions étranges » qui, dans leur hétérogénéité, n'en sont pas moins bien davantage que de simples « exercices de style »⁶. On dirait que l'artiste s'attache à donner consistance à la surface lisse des images, comme dans ces toiles tendues sur châssis dont elle s'est contenté de percer la trame au moyen d'une aiguille (*about:blank*, 2009) : une « image » apparaît alors, presque imperceptible, ombre grisée parfaitement absurde sur ces supports destinés à recevoir généralement des matières qui les recouvrent et les « empâtent ».

A la fois conforme à l'outil (qui n'est pas « détruit » comme dans une toile fendue de Fontana) mais tout de même contraire à son usage conventionnel, les about:blank consistent en un étrange exercice d'équilibre qui permet de donner consistance à la matérialité du support, et à la faire apparaître par son épaisseur même. Il y a ici une convergence très subtile entre la fonction du médium et sa propre matérialité intouchée : non pas « vierge », comme dit le code Internet auquel il fait référence, mais « blanc », c'est-à-dire disposé à l'activité que lui a conféré, comme une baguette de fée, l'aiguille magique de l'artiste qui en a ouvert la surface. Il en va un peu comme si le support, à la manière des grottes des hommes préhistoriques, se trouvait alors doué d'une matérialité un peu moins « bête » que celle qu'on est censée lui attribuer généralement (« Sois belle et remets du rouge ! »). Ce faisant, Isabelle Giovacchini construit une sorte de relation au monde dont l'une de ses derniers travaux, extrait d'une série vidéo intitulée *Les misères*, donne la clé : Le piquant montre un hérisson en boule qui semble hésiter à sortir de la boule qui le protège, comme si le monde ne devait jamais apparaître mieux que dans cette inquiétude, indice d'une respiration dont la moindre intelligence est de l'éprouver à peine, comme avec le bout d'un bâton.

Emmanuel Latreille, septembre 2009

¹ Claude Lévi-Strauss, *Regarder Ecouter Lire*, Plon, Paris, 1993, page 32.

² Il faut évidemment indiquer aussi que la pédagogie des écoles n'est pas à ce point « bête » que leurs responsables ne soient en mesure de prendre en bonne part les « attitudes critiques » des futurs artistes recrutés par eux. Ceci est vrai pour l'École Nationale de la Photographie d'Arles comme pour toute autre école des « beaux-arts », même si la spécificité des enseignements techniques de la photographie détermine plus nettement la formation de la majorité des élèves. Les étudiants qui développent des recherches à la marge voire en dehors de ces techniques ne sont pas rares, et généralement appréciés.

Isabelle Giovacchini a obtenu son diplôme avec les félicitations du jury, sans présenter une seule photographie.

³ Le fau est une variété de hêtre aux repousses particulièrement nombreuses et tortueuses...

⁴ On se reportera à ses remarques sur le trompe l'oeil comme méthode bricolée de vision du monde, et on notera particulièrement la référence faite à *Etant donné*s de Marcel Duchamp, l'artiste bricoleur par excellence du 20^{ème} siècle.

⁵ À ce jour, quatre œuvres de l'artiste ont pris pour « matériaux » des livres fameux de Queneau, Dostoïevski, Büchner, et Poe. Mais il faut aussi signaler la pratique propre de l'écriture de l'artiste, qui révèle une maîtrise assez rare de ce moyen d'expression.

⁶ Pour faire référence au livre de Raymond Queneau qu'Isabelle Giovacchini a détourné dans une de ses pièces « littéraires ».

Isabelle Giovacchini - 55e Salon de Montrouge 2010

Maniériste ou virtuose ? Ingénue ou manipulatrice ? Le travail de Giovacchini brouille les pistes dans sa mise en forme même, parvenant à s'extraire du formalisme inculqué à la demoiselle à la hiératique école de la photographie d'Arles dont elle sortit il y a bientôt quatre ans.

En effet le propos d'Isabelle Giovacchini est indissociable d'un propos sur l'image et la représentation. Mais cette préoccupation abstraite s'incarne dans des réalisations mêlant vrais récits et fascinations subjectives, revendiquées par l'artiste et mises en œuvre d'une façon parfois didactique mais visant toujours à transcender la problématique de la représentation et à rattacher les images à des perceptions plus intimes.

Ce souhait de torturer l'image, d'en casser la cohérence première, s'incarne dans des sujets aussi variés qu'incongrus : le monde animal, l'expérimentation scientifique farfelue ; les figures de héros solitaires, en posture d'échec; les notions de démembrement, d'impuissance, de vision parcellaire, d'incommunicabilité... Ses préoccupations contrastent avec son obsession des réalisations impeccables, où les surfaces d'une lisibilité parfaite cachent la complexité des choses, des personnes et des significations. Un amour pour la littérature fantastique et absurde vient parasiter ce propos assez lisible sur l'image, dévoilant un côté spontané assez jouissif et contrastant avec le reste des productions. On sent alors dans certaines œuvres un potentiel de « dérapage », comme lorsque Giovacchini s'accapare un personnage évoqué par un autre artiste dont elle partage l'affiche d'une exposition et en tire une nouvelle érotique étrange convoquant là encore des processus d'apparition et de disparition à la limite de l'ésotérique et de la fable. Son goût pour les anecdotes et la méthodologie scientifique l'amène à détourner des monuments littéraires de façon plastique, dans un rapport de confrontation au texte assez littérale que renforce son respect affirmé pour la forme livre. Le texte introduisant son portfolio est par exemple un dialogue mimiquant une pièce de théâtre où Antonin Artaud, Raymond Queneau et Edgar Poe viennent se pencher sur son ordinateur pour commenter sa mise en forme et son contenu.

On notera la totale absence de scrupules de Giovacchini à convoquer ces personnages célèbres dans un objet aussi prosaïque que ce portfolio, ne revendiquant aucun autre statut pour ce texte qu'un éclairage aussi fortuit que gonflé sur sa pratique et s'achevant sur le regret de celle-ci d'avoir oublié, suite à leur disparition soudaine, de leur demander une... lettre de recommandation! Cette imbrication de la conscience la plus triviale du monde réel avec une vision complètement lyrique, fantasque et orientée constitue certainement le nœud crucial de la pratique de cette jeune plasticienne appliquée, à l'œuvre prolifique, sérielle jusqu'à l'obsession.

Dorothee Dupuis, mai 2010
In catalogue Salon de Montrouge 2010

Le fantôme dans la machine

À première vue, l'œuvre d'Isabelle Giovacchini peut paraître insaisissable. Protéiforme, multi support, décalée et singulière, jouant du langage comme d'une image ou des images comme d'un langage, alternant le sérieux de la référence avec l'humour et la dérision, son travail se joue constamment des codes de lecture traditionnels. Alors même que sa démarche semble se présenter au spectateur dans la continuité de l'art dit conceptuel, c'est pourtant de tout autre chose qu'il s'agit. Peut-être même est-ce tout l'inverse qui est en jeu, une tentative désespérée et louable d'en finir avec le discours en art pour réinvestir un certain espace du sensible. Mais il ne faut pas croire que ce soit chose facile, comme s'il suffisait de se taire pour faire silence, de faire « œuvre » d'art pour se voir quitte ainsi du sens et laisser surgir un espace de perception authentique qui ne soit pas de part en part déjà rongé par le langage et les codes discursifs. En toute lucidité, il importe donc pour IG de faire cette épreuve, de se confronter au conceptuel, afin d'expier par un geste spécifique ce qui vient paralyser le geste en général.

À cet égard, il serait dommage de ne pas saisir d'emblée la distanciation qu'instaure l'artiste avec le discours (par là même avec son propre discours) à travers la mise en œuvre d'une incroyable *parodie* du conceptuel¹. Si, selon l'étymologie, le parodique est ce qui « chante à côté », c'est parce que ce chant, par le dédoublement et la répétition qu'il instaure, simule le mécanisme de l'original afin de le rendre dérisoire. La violence propre à la parodie est alors ce parasitage mimétique qui épuise la signification par saturation et vide le contenu de tout le *sérieux* qui le définit en tant que tel. Dans une telle contamination de la violence parodique, ni l'art, ni le discours ne peuvent sortir indemnes. On peut ainsi les renvoyer dos à dos, dans la nudité arbitraire de leur prétention.

S'il fallait s'en tenir là, il serait vain alors de vouloir trouver un quelconque message dans cette œuvre qui n'emprunte les codes du conceptuel que pour mieux en dévoiler l'inanité. Pourtant, ce serait passer à côté de la richesse de ces pièces que de ne pas discerner le malaise et l'inquiétude sourde qui grondent à l'arrière-fond de cette parodie et qui en sont le moteur insistant. Pour qui s'y attarde, c'est toujours ici et là un univers froid et méticuleux, confinant au nihilisme, un univers fantomatique et monstrueux de dispositifs stériles, de formes épurées, de forces paralysées, d'empreintes informes et de traces spectrales. Toujours une obsession doublée d'une hantise.

Obsession de la répétition, hantise de la vacuité. Impossible de dire qui de l'une précède l'autre. Ainsi, se manifeste une obsession pour le dispositif technique, pour l'agencement, pour le geste comme procédé articulé et minutieux, producteur et générateur. Ce ne sont pas le produit ou le sens qui importent alors, ni l'image ou le discours, mais le procès de production, la structuration dynamique d'éléments hétérogènes dans leur prétention à se finaliser en cohérence. Et tout aussi bien, c'est la hantise du double, de la trace et de l'empreinte, de la répétition stérile, du parasitage qui vient dupliquer l'origine pour en faire un simulacre².

Ce qui hante toutefois ces pièces, ce qui obsède ici l'artiste, ce n'est pas le dispositif technique en lui-même, mais bien plutôt l'aberration qu'il produit lorsqu'il est contre-productif. On connaît le débat classique selon lequel la souveraineté de l'art sur l'objet technique consisterait dans le fait que l'œuvre d'art reste éminemment inutile alors que le produit technique se verrait quant à lui d'emblée asservi à une fonction. Mais cela revient à livrer l'art à l'arbitraire d'une « création » illusoire, comme si on pouvait être aussi facilement quitte de l'efficacité esthétique et du mode réglé de fonctionnement discursif d'une œuvre dans tel ou tel « jeu de langage ». Or, l'envers de l'art n'est pas la technique comme on le croit trop souvent (ce serait faire fi de ce dont témoigne le langage, tant poétique que fonctionnel, *téchnè* poétique par excellence) mais l'accident qui fait défaillir l'un et l'autre dans l'indifférenciation, autrement dit l'aberration qui menace dès l'origine toute prétention de production. Il ne faut surtout pas croire qu'il s'agisse là de générer du chaos, bien au contraire.

Ce n'est pas l'absence de code qui fait œuvre ici, mais le *désœuvrement* de toute entreprise de codification livrée à elle-même³. N'importe quel mot, phrase ou image, répétés inlassablement, finissent par perdre leur signification pour devenir infonctionnels, aberrations risibles et dérisoires. Ainsi, lorsque, comme ici dans ces pièces, l'accident n'est plus seulement accidentel, mais devient l'essentiel du dispositif, c'est toute la finalité du processus, qui, de traces en traces, de monstruosité en aberrations, se voit désavouée et anéantie⁴. Dans une sorte d'aristotélisme rendu fou, l'œuvre d'IG libère les genres et les espèces, les finalités et les causes, les formes et les matières. Ce n'est donc pas l'absence de finalité ou la gratuité qui meut ici l'artiste, mais une finalité perverse et rigoureusement inversée, un processus qui ne répéterait que son impossibilité de procéder, une reproduction stérile en même temps qu'une reproduction de la stérilité⁵. Il s'agira donc toujours pour IG de prendre l'accident au sérieux, ou pour le dire plus précisément, de n'accorder de sérieux qu'à l'accident, à la condition d'entendre ce dernier comme aberration systématique, et non comme défaillance provisoire.

En effet, l'accident absolu n'est jamais ce moment spectaculaire tant fantasmé, il surgit plutôt de la redondance la plus banale de toute machine ou structure tournant à vide, dans la mise à nue des prétentions, dans le parasitage incessant des limites, des matières et des supports, dans une contamination par l'informe. Ainsi, la déformation des formes, la mise en déroute des signes, la prolifération des codes parodiques, n'ont d'autre but que de désavouer le fantasme d'une présence à soi originelle, d'une cohérence achevée⁶. S'il s'agit d'épuiser les choses par complétude, c'est pour mieux faire surgir l'absence et le vide et pour parodier la prétention à la consistance. Comme si, par un étrange renversement, la parodie ne prêtait plus à rire mais devenait immédiatement inquiétante, dans sa capacité mimétique à hanter toute production, dans sa facilité à produire elle aussi, mais stérilement, c'est-à-dire avec l'avantage de ne pas y croire. En dévoilant ainsi la gestation d'un hétérogène, comme puissance d'insignifiance, au cœur même de l'homogène⁷, l'œuvre d'IG ne peut désormais plus s'inscrire dans des limites circonscrites. Quel que soit le support, le médium ou la référence, l'œuvre est ainsi habitée par l'étrangeté d'un non-lieu et donc en premier lieu, par l'étrangeté du support rendu à lui-même, devenu le « corps » désincarné d'une expérimentation aberrante. Ni figurative, ni conceptuelle, la difficulté apparente de cette œuvre n'est donc pas celle issue de la confusion ou de l'intuition tâtonnante que l'on prête si souvent aux artistes. Au contraire, la confusion est propre à notre regard qui s'attarde encore sur des formes qu'il voudrait abouties, alors que ce qui se montre de manière si protéiforme en apparence, ce qui ne cesse de se présenter de pièces en pièces, c'est la défaillance intrinsèque de la prétention productrice (qu'elle soit technique ou artistique, distinction qui ici n'a plus lieu d'être), la simplicité d'un accident figé dans son accidentalité. Dans ces œuvres, on assiste au processus de création lorsqu'il déraile, et qui, retenu pétrifié au stade de sa production, n'en finit plus alors de dérailler⁸. Ce qui se laisse entrevoir alors, mais qui s'avère pourtant si difficile à penser, c'est cette énigme d'une positivité du rien⁹, ce paradoxe d'une stérilité reproductrice, folie cancéreuse d'un code qui ne réfère plus qu'à lui-même, et qui par là même s'avère capable de se reproduire indéfiniment. Il faut donc cette aveuglante limpidité d'un projet obsessionnel, indéfiniment divers, indéfiniment répété, afin d'atteindre le point limite où un protocole agencé avec la rigueur d'un métronome en vient à ne produire de lui-même qu'une aberration¹⁰. Il faut faire l'effort de suivre ce travail comme une expérience à part entière de l'artiste sur sa prétention à faire et à produire quelque chose qui se nommerait « art », d'accepter par là même le pari d'une démarche protocolaire et d'éprouver les différentes strates sur lesquelles s'expérimente ce combat à part entière. En effet, tout se présente ici de manière déconstructive et régressive, comme un structuralisme en dysfonctionnement si l'on peut dire. Il conviendrait mieux cependant de baptiser ce travail comme protocolaire, à la condition d'ajouter qu'il s'agit d'exhiber ce qu'il y a de dérisoire au cœur de tout protocole, ce qu'il y a de risible dans le sérieux, ce qui menace de dysfonctionnement dans tout fonctionnement finalisé.

Art protocolaire et structuralisme du dérisoire, il s'agit bien par cette parodie du conceptuel de cerner cette case vide au cœur de tout système, cette béance de signification qui vient hanter tout processus fonctionnel lorsqu'on en dévoile la finalité réelle. Ni le langage, ni les images ne peuvent prétendre s'en excepter et se voient alors ramenés tous deux à la même source, réduits à la prétention vaine de leur fonction. Il se peut que du bruit à l'information, il n'y ait qu'une différence d'interprétation, simple convention, mais celle-ci ne fonctionne plus dans l'œuvre d'IG. Seule reste la hantise réciproque et contaminante d'un bruit qui s'informe et d'une information qui ne génère plus que du bruit¹¹. Au cœur de ce qui dysfonctionne, au seuil d'indifférenciation, il se passe donc quelque chose que l'on oublie de voir, mais dont on peut pourtant récolter les traces évanouissantes et le mouvement propre de l'artiste consiste alors à saisir ce moment dynamique de leur disparition infinitésimale¹².

Travaillant toujours à la marge, dans la charnière entre l'image et le langage, entre la forme et la matière, au plus proche de leur indifférenciation, exhibant des cosses vides, structures stériles et abandonnées, épaves, traces qui ne mènent nulle part, gestes paralysés ou accidentés, c'est moins l'échec initial de toute prétention artistique qui importe pour IG que de restituer dans toute sa splendeur hypothétique un naufrage néanmoins certain, et d'autant plus certain qu'il reste hypothétique. Dès lors, au même titre que l'on a pu autrefois invoquer des « natures mortes », il faut voir surgir ici plutôt des « techniques mourantes », techniques en pleines déréliction, hantés par la complétude et le désœuvrement. Il n'y a donc pas de fantôme dans les machineries d'IG ; ce sont les machines elles-mêmes qui deviennent fantomatiques.

Raphaël Mandin, septembre 2009
Enseignant en philosophie

¹ Parmi les nombreuses pièces manifestement parodiques, l'œuvre *Cloués* se joue ainsi de la prétention artistique en instaurant un code figuratif (le bec) à vocation performative et impérative (imposer le silence, c'est-à-dire « clouer le bec » au discours qui voudrait se surimposer à la figuration).

² L'œuvre *about:blank* consiste ainsi à transpercer le maillage d'une toile afin que naisse l'illusion d'une figuration par déformation de la matière elle-même. Rien n'est ôté ou ajouté, la toile est simplement blessée par ce geste répété qui ne fait que révéler l'inquiétude de tout geste artistique. De telle sorte que ce qui fait œuvre ici ce n'est pas tant le résultat final, dont on récolte seulement l'empreinte ou le symptôme, que la violence originelle latente, infiniment répétée et pourtant occultée, née de l'indissociation entre la matière comme support parodique et du dispositif technique comme geste protocolaire.

³ Ainsi, l'œuvre de traduction dite *Machine philologique* se présente comme la parodie de toute entreprise de traduction en appliquant à un texte de Büchner un code redondant et univoque, le plus signifiant qui soit en extension (le mot « machin » qui signifie tout et n'importe quoi) afin de prendre la signification à son propre jeu, puisque c'est alors le sens lui-même, devenu obsédant et dévorant sa propre lettre, qui devient producteur de son insignifiance.

⁴ Ainsi, dans le kafkaïen *Propositions de constats pour non-accidents de voitures*, l'accident devient la norme de la quotidienneté, car le rien, surgissant de son absence omniprésente, exige aussi d'être constaté.

⁵ Dans les dessins *La reproduction I & II*, nous assistons à la reproduction figurative de mantes religieuses (réduites par le procédé du calque à de simples formes désincarnées) saisies dans les trois moments processuels de leur « reproduction » (exhibition, accouplement et mise à mort du reproducteur). Autrement dit, en toute aberration, la reproduction indéfinie du processus de reproduction est hantée par l'échec et la stérilisation du geste reproducteur qu'il soit biologique ou artistique. De même, *Les parasites* présentent des photographies de guis parasitées par des épingles servant à soutenir l'image. La défiguration de l'image et l'épuisement du sens s'opèrent à nouveau par la mise en déroute et le retournement du processus contre lui-même.

⁶ Antécédant toujours son irruption, toujours en attente, maintenu en suspens au cœur même de tout ce qui fonctionne, l'accident est l'imminent, ce qui ne cesse pas de ne pas arriver (par exemple les vidéos *Misères* où des animaux sont saisis sur le vif de situations accidentelles dérisoires, pétrifiés dans un cadre, dans une absence totale de justification et de signification fonctionnelle).

⁷ Les images des *Corps Étrangers* exposent en négatif des agrandissements de radiographies, issues de fragments de corps humain, parasités par une intrusion préalable d'un objet hétérogène, exposant ces corps à l'image de leur propre étrangeté.

⁸ Ainsi la pièce *Ambre* où un dispositif photographique, accidenté par un morceau d'ambre, est rendu fou, pris au piège de sa prétention à faire la mise au point au cœur de l'informe.

⁹ Comme l'atteste la pièce *Miroir noir*, où une photocopieuse, « aveuglée » par le reflet de son mécanisme dans un miroir, s'étouffe et s'épuise par saturation dans sa propre représentation. Ce qui nous apparaît comme « lacune » ou « accident » à travers le résultat d'un monochrome noir, manifeste pourtant la vérité même de toute représentation comme réflexion.

¹⁰ Les *Ecceirxs de stye*, présentent une "traduction" des *Exercices de Style* de Raymond Queneau à partir d'un code éminemment rationnel (les lettres de chaque mot sont rangées dans l'ordre alphabétique, à l'exception de la première et de la dernière, sans perdre le sens général du texte). Encore une fois, il s'agit ici de rendre dérisoire toute traduction, puisque la désolation du style résulte de l'auto-organisation du code de traduction exposé à sa prétention de complétude et de perfection.

¹¹ L'empreinte issue d'un disque vinyl, dans *Do it again*, nous présente l'envers inquiétant de la parodie, exposée ici en tant que telle, dans la reproduction d'un chant désormais dérisoire.

¹² *Fendre l'air*, dans un écho à l'œuvre de Marey, présente les traces évanouissantes du mouvement désormais fantomatique d'un pionnier de l'aviation.

Isabelle GIOVACCHINI

Née en 1982 à Nice.

Vit et travaille à Châlons-en-Champagne.

<http://www.isabellegiovacchini.com/>

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2011 *Vanishing points*, Galerie Isabelle Gounod, Paris, du 12 mars au 23 avril.
Comma, La Chaudronnerie / FRAC Champagne-Ardenne, Reims, du 9 février au 25 mars.
Gisants et transis, Agence Pomme Z, Reims, du 18 janvier au 18 mars.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2011 Juin *Through the looking-glass*, Kelman-Visser Gallery, Bruxelles
 Jan. *Dialogues*, Kingston Gallery, Boston, E.U.
 Jan. *Entre deux eaux, Hypothèses et dérives avec ou sans photographie 1850-2010*, Galerie Michèle Chomette, Paris commissaires invités : Pascal Amoyel & Nicolas Giraud, du 26 janvier au 12 mars.
- 2010 Nov. *Para-imago*, festival Arte mare, Bastia. Commissariat : Léa Éouzan.
 Nov. *Panorama de la Jeune Création*, Bourges. Commissariat : Dominique Abensour.
 Oct. *55e Salon de Montrouge*, Vente aux enchères, La Fabrique.
 Oct. *La fête est permanente*, La vitrine du futur / Frac Champagne Ardenne, Charleville Mézières. Commissariat : Florence Derieux & Antoine Marchand.
 Sept. *Gala Triangle 2010*, vente aux enchères, Marseille.
 Sept. *Détournements*, Galerie Isabelle Gounod, Paris.
 Sept. *Membres Fantômes, Variations sur un thème de Peter Szendy*, Galerie Xippas, Paris. Commissariat François Quintin.
 Mai *55eme Salon de Montrouge*, La Fabrique, Montrouge. Commissariat Stéphane Corréard.
 Mars *4eme Salon du Dessin Contemporain*, Carrousel du Louvre, Galerie Isabelle Gounod, Paris.
- 2009 Sept. *Docks Art Fair 09*, Galerie Isabelle Gounod, Les docks, Lyon.
 Mai *Suprême & Isthmes*, La Générale en Manufacture, Sèvres. Commissariat Thomas Klimowski & Michaël Jourdet.
- 2008 Été *La Dégelée Rabelais*, FRAC Languedoc-Roussillon. Commissariat Emmanuel Latreille.
 - *Morts de Rire*, La Panacée, Montpellier,
 - *Le propre de l'homme*, Chateau de Villerouge-Termenès, Aude.
 Avril *Regards Croisés*, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier. Commissariat : Emmanuel Latreille & Éric Watier.
- 2007 Sept. *Mission Jeunes Artistes*, Printemps de Septembre, Les Abattoirs, Toulouse.
 Fév. *Duels*, FRAC Paca, Marseille. Commissariat : Laëtitia Talbot.
- 2006 Mai *Salon Européen des Jeunes Créateurs*, Montrouge.
 Avril *Forum de l'image*, Toulouse.

RESIDENCES

- 2011 Résidence *AIR*, FRAC Lorraine, Metz.
 2010 Résidence *Projet Artistique Globalisé «Natures de l'image»*, Chaudronnerie du lycée Val de Murigny / FRAC Champagne-Ardenne, Reims.
 2008 *Münzstrasse*, Réseau l'Âge d'Or, Berlin, Allemagne.
 2007 *Synapse*, École Supérieure d'Arts de Rueil-Malmaison.
 2006 Alliance Française, São Paulo, Brésil.

BOURSES

- 2010 Conseil Régional Champagne-Ardenne / ORCCA.
2009 Allocation exceptionnelle attribuée par le CNAP, Paris.

PUBLICATIONS, PARUTIONS, PRESSE

- 2011 *CLGB Newspaper* #11, interview par Alexis Jama-Bieri.
2010 *Panorama de la jeune création*, catalogue d'exposition.
Semaine # 42.10, numéro consacré à l'exposition *Membres fantômes* à la galerie Xippas
Textes de Peter Szendy et François Quintin.
Salon de Montrouge, article de Marc Lenot sur le site <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr>
55e Salon de Montrouge, catalogue d'exposition, texte de Dorothee Dupuis.
Le meilleur de 2010, article de Marc Lenot sur le site *Lunettes Rouges*.
2009 *Laisser des traces*, article de Marc Lenot sur le site *Lunettes Rouges*.
La Dégelée Rabelais, catalogue, FRAC Languedoc-Roussillon. Texte d'Emmanuel Latreille.
2008 *Offshore* #17, revue d'art contemporain :
Le pli rétroactif, nouvelle, commande du FRAC Languedoc-Roussillon.
Nioques # 3 nouvelle version : parution d'extraits de *Notes*.
2007 *Synapse*, Festival Hospitalités (réseau TRAM) / École Supérieure de Rueil-Malmaison.
2006 *Duels*, catalogue d'exposition, FRAC PACA. Texte d'Olivier Normand.
Images, revue du Forum de l'Image. Texte de Christian Gattinoni.
51eme Salon de Montrouge, L'Éphémère, le Fugitif, le Multiple, catalogue d'exposition.

FORMATION

- 2006 Diplôme de l'École Nationale Supérieure de la Photographie (Félicitations du Jury à l'unanimité), Arles.
2002 Licence d'Arts Plastiques (mention), Université de Provence Aix-Marseille 1.

Michel ALEXIS	Florent LAMOUREUX
Dominique ANGEL	Thomas LÉON
Antea ARIZANOVIC	Isabelle LÉVÉNEZ
Elvire BONDUELLE	Jérémy LIRON
Martin BRUNEAU	Slimane RAÏS
Julien des MONSTIERS	Joël RIFF
Lucie DUVAL	Mathieu ROUGET
Isabelle GIOVACCHINI	Michaële-Andrea SCHATT
Eric LA CASA	Claire TABOURET
Jérémy LAFFON	

• Programmation / Saison 2010-2011

- **Antea ARIZANOVIC, Elvire BONDUELLE, Lucie DUVAL, Isabelle GIOVACCHINI, Jérémy LAFFON, Florent LAMOUREUX, Michaële-Andréa SCHATT**

« *Détournements* »
4 sept. – 23 oct. 2010

- **SLICK 10**

Jérémy LAFFON, Florent LAMOUREUX, Isabelle LÉVÉNEZ, Jérémy LIRON, Slimane RAÏS, Michaële-Andréa SCHATT

21-24 oct. 2010
Carrousel du Louvre, 21-24 oct. 2010, Paris

- **Isabelle LÉVÉNEZ**

« *Poussière dansant dans un rai de lumière verte* »
Installation vidéo et dessins.
6 nov. 2010 – 23 déc. 2010

- **Martin BRUNEAU**

« *Le bruit des verres* »
Peinture
8 janv. – 26 fév. 2011

- **Isabelle GIOVACCHINI**

Photographie, installation.
12 mars – 23 avril 2011

- **DRAWING NOW - SALON DU DESSIN CONTEMPORAIN 2011**

Elvire BONDUELLE, Iris FOSSIER, Isabelle LÉVÉNEZ, Jérémy LIRON, Catherine MELIN, Julien des MONSTIERS, Bertrand RIGAUX, Michaële-Andrea SCHATT, Claire TABOURET

25-28 mars 2011, Carrousel du Louvre, Paris

- **Jérémy LAFFON**

Vidéo, dessin, installation.
mai – juillet 2011

ACTUALITÉS DES ARTISTES

- Michel ALEXIS - Ruth Bachofner Gallery, Santa Monica, USA, exposition personnelle du 23 avril au 22 mai.
- Dominique ANGEL - *L'art contemporain et la côte d'Azur – Un territoire pour l'expérimentation*, été 2011, Mougins.
- Elvire BONDUCELLE - *A ciel ouvert*, Communauté d'agglomération de l'Artois, France (juin - septembre).
- Guest House Gallery, Paris/New-York (octobre).
- Martin BRUNEAU - *Le bruit des verres*, Galerie Isabelle Gounod, Paris, jusqu'au 26 février.
- Exposition personnelle au Château de Kerjean, Finistère (organisée par EPCC Chemins du patrimoine en Finistère) du 8 avril au 6 novembre.
- Exposition personnelle à la galerie Occurrence, Montréal, Québec (octobre).
- Isabelle GIOVACCHINI - *Gisants et transis*, Agence Pomme Z, Reims, du 18 janvier au 18 mars.
- *Entre deux eaux, Hypothèses et dérives avec ou sans photographie* 1850-2010, Galerie Michèle Chomette, Paris, du 26 janvier au 12 mars.
- *Comma*, La Chaudronnerie / FRAC Champagne-Ardenne, Reims, du 9 février au 25 mars.
- *Through the looking-glass*, Kelman-Visser Gallery, Bruxelles, (juin – juillet).
- Eric LA CASA - Installation "Captured space". Avec Philip Samartzis, Kruger's park (Afrique du Sud).
- *A Grammar of listening*, par luke Fowler. Présenté au Centre Pompidou (Prospectif Cinéma), le 31 mars.
- *Paysages*, domaine de Kerguéhennec, Morbihan, du 16 octobre 2011 au 1^{er} janvier 2012.
- Florent LAMOUROUX - Artifice Artefact, Musée Bernard D'Agesci, Niort, du 3 décembre 2010 au 27 février 2011.
- Isabelle LÉVÉNEZ - *Cris et écrits*, cycle « Art & Langage », commissaire Philippe Piguet, Chapelle de la Visitation de Thonon-les Bains, du 15 janvier au 13 mars.
- *Le beau est toujours bizarre C.B.*, carte blanche au critique d'art et commissaire d'exposition Philippe Piguet autour des dernières acquisitions du FRAC Haute-Normandie, Sotteville-lès Rouen, du 12 février au 17 avril.
- *Femme Objet / Femme Sujet*, exposition de groupe organisée par Caroline Bissière et Jean Paul Blanchet, Centre d'art contemporain de Meymac, Abbaye Saint André, du 13 mars au 12 juin.
- Rencontres Traverse vidéo 2011, *L'art proxime*, Installation diptyque « Regards croisés » d'Isabelle Lévénéz et Catherine Helmer, Chapelle des Carmélites, Toulouse, du 16 mars au 2 avril.
- *Human Frames*, cycle présenté par Lowave (Paris) au Substation de Singapour le 20 février, présentation de la vidéo *Frontière* et présenté au Musée Kunst im Tunnel à Düsseldorf (Allemagne), entre le 11 juin et le 24 juillet.
- Jérémy LIRON - *Jérémy Liron*, Hôtel des Arts, Centre Méditerranéen d'Art, Toulon, du 29 janvier au 13 mars.
- *Une chambre à soi*, Centre Culturel Le Polaris, Corbas, du 11 février au 11 mars.
- Slimane RAÏS - *L'art dans les Chapelles*, 20^{ème} édition, Pluméliau.
- Joël RIFF - *POOP - Partage d'œuvres, œuvres en partage*, Circulation de 266 fiches dans trois écoles. Isère, octobre 2010 à juin 2011.
- *OUTRE-FORÊT, deuxième exposition d'un cycle au 6b*, Commissariat d'exposition avec Mathieu Buard, au 6b à Saint-Denis (93), du 17 au 24 février.
- *POOP - Partage d'œuvres, œuvres en partage*, Circulation d'œuvres en milieu scolaire Lycée de l'Edit à Roussillon (38), du 14 février au 1^{er} avril.
- *Rayon CHIC*, Itinéraires en collaboration avec Annabelle Blin. Chic dessin à l'Atelier Richelieu, du 1^{er} au 4 avril.
- *POOP - Partage d'œuvres, œuvres en partage*, Circulation d'œuvres en milieu scolaire Collège Frédéric Mistral à Saint Maurice l'Exil (38), du 4 avril au 6 juin.
- *EAU + ART + DESIGN*, Consultation art contemporain, au Pavillon de l'eau, Paris, du 24 avril au 31 octobre 2011.
- *10.10.10 dans le 10*, exposition personnelle avec Annabelle Blin, Galerie Michèle Chomette, Paris (Mai).
- Michaële-Andréa SCHATT - *Circuits céramiques aux Arts Décoratifs : la scène française contemporaine*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 17 septembre 2010 au 20 février 2011.
- *Paysages*, domaine de Kerguéhennec, Morbihan, du 16 octobre 2011 au 1^{er} janvier 2012.
- Claire TABOURET - Résidence Astérides, Marseille (janvier – juin).
- *Vendanges de Printemps*, Résidence Chamalot (avril).
- Exposition personnelle au Carré noir, Centre d'art Contemporain, Amiens (octobre).