

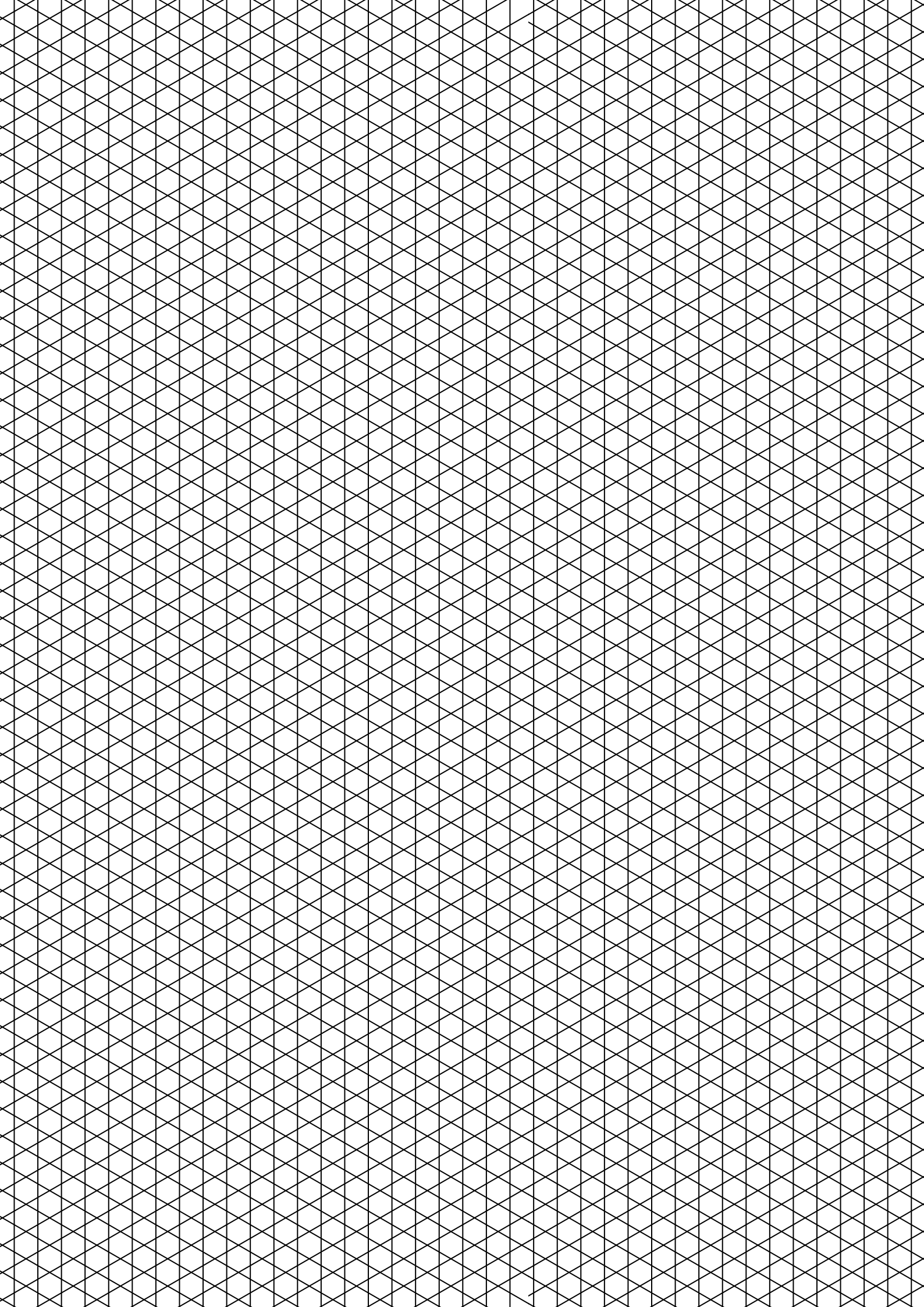


DOSSIER DE PRESSE



LA RÉPÉTITION

04.02.23 → 27.01.25



SOMMAIRE

1. ENTRETIEN AVEC ÉRIC DE CHASSEY, COMMISSAIRE.....	4
2. PRÉSENTATION.....	6
3. PARCOURS DE L'EXPOSITION.....	7
4. ARTISTES PRÉSENTÉS.....	14
5. CATALOGUE.....	15
6. PARTENAIRES.....	16
7. VISUELS DISPONIBLES.....	18

1.

ENTRETIEN AVEC ÉRIC DE CHASSEY, COMMISSAIRE

Comment est née l'idée de « *La Répétition* » ?

Chiara Parisi, directrice du Centre Pompidou-Metz, m'a invité à réaliser une exposition à partir de la collection du Musée national d'art moderne — Centre Pompidou qui, rappelons-le, possède la plus grande collection d'art moderne en Europe avec près de 60 000 œuvres. Plutôt qu'un parcours chronologique dans l'histoire de l'art, j'ai voulu concentrer l'attention sur le processus de création lui-même. On valorise en général l'invention et la nouveauté, mais la répétition est en réalité un mode opératoire et un motif très présent. Il me semblait intéressant de la mettre en valeur.

Quelle est votre définition de la répétition ?

Je n'ai pas véritablement de définition, car c'est un processus polymorphe et plus complexe qu'il n'y paraît. La création, y compris aux xx^e et xxi^e siècles, est aussi faite de gestes, de formes et d'actions répétitives. Certains artistes en ont même fait leur principale méthode, ce sont celles et ceux que j'ai réunis dans cette exposition. Comme le disait Deleuze, quand on se concentre sur la répétition, jusqu'à l'obsession, on y trouve des « petites différences » passionnantes.

Comment cette thématique vous a-t-elle inspirée dans le choix des œuvres du Mnam ?

J'ai une longue expérience des collections du musée. À vrai dire, j'ai avancé sans idée préconçue. Les œuvres se sont présentées d'elles-mêmes, l'une appelant l'autre, en contrepoint, en approfondissement ou en contradiction. J'y ai ajouté quelques œuvres provenant de collections privées ou d'autres collections publiques lorsque celles du Mnam que j'avais envisagées n'étaient pas disponibles, notamment parce qu'elles étaient engagées pour d'autres projets. Je dois avouer que j'ai eu une grande surprise en revisitant les collections du Mnam. C'est le tableau de Marie Laurencin, portant précisément le titre de *La Répétition*, très rarement montré. J'ai été frappé par le fait qu'il n'était pas seulement la représentation d'une répétition scénique, mais aussi, et peut-être surtout, une œuvre qui prenait la répétition pour thème et pour méthode, d'une manière que personne n'avait remarquée jusqu'à présent et que je n'attendais pas de la part d'une artiste que j'avais jusqu'à présent négligée, la réduisant à des clichés. Je crois que c'est une œuvre majeure, qui est effectivement décorative, facile et plaisante, mais qui n'en déconstruit pas moins les principes sur lesquels nous croyons que l'art moderne a été fondé, notamment en s'attaquant, sans en avoir l'air, à ce monument que sont *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

La répétition est-elle finalement un acte de création ?

La répétition fait pleinement partie de l'acte de création. Pour certains artistes, c'est l'acte de création même. La vie d'un artiste est faite de répétitions : se lever, aller à l'atelier... Ce sont là des tâches répétitives, et c'est d'elles que naissent souvent en fait les œuvres. La répétition est une méthode de concentration tant pour celle ou celui qui crée que pour celle ou celui qui regarde, très loin de l'image du génie isolé et soudain à laquelle nous continuons à croire. Nombre d'artistes se placent au plus près de l'art comme travail. La question du processus au quotidien me semble l'une des plus intéressantes qui soient : elle place l'art au plus près de notre expérience ordinaire, au lieu de le penser comme une chose extravagante et anormale. Sa « petite différence » est peut-être qu'il est particulièrement insistant, alors que nous passons la plupart du temps d'une chose ou d'une tâche à l'autre, sans nous y arrêter. Pendant que je travaillais à la préparation de cette exposition, une découverte est venue conforter mon intuition de l'importance négligée de la répétition comme principe majeur de création. Dans des dépôts d'outils préhistoriques de la grotte Mandrin, dans le sud-est de la France, datant d'il y a plus ou moins 54 000 ans, des chercheurs ont montré que ce qui distinguait ceux élaborés par *homo sapiens*, c'était moins leur inventivité que leur soumission à un processus de répétition systématique.

Un parcours d'exposition qui commence par une invitation à essayer et s'achève par l'idée de recommencer... Que nous réserve-t-il ?

Le parcours fonctionne en réalité dans les deux sens : c'est le principe même de la répétition. Selon moi, une exposition ne devrait pas avoir pour but de donner des leçons, mais de proposer des questions. Ce qui m'importe, c'est la façon dont les œuvres travaillent les unes avec les autres, et produisent chez les visiteurs des expériences singulières, qui vont ici, je l'espère, se répéter et produire des "petites différences" qui n'en deviendront que plus prégnantes.



Éric de Chassey est historien de l'art et responsable d'institutions culturelles et de recherche. Directeur de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) depuis juillet 2016 et professeur d'histoire de l'art contemporain à l'École normale supérieure de Lyon depuis 2012, il est directeur honoraire de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, qu'il a dirigée pendant six ans (2009-2015). Il a publié, dans diverses langues, des articles, essais, catalogues et livres sur l'histoire des arts du XIX^e au XXI^e siècle, l'histoire politique du visuel, l'histoire et la théorie de l'histoire de l'art. Il a également assuré le commissariat d'une quarantaine d'expositions, en France et à l'étranger. Depuis 2021, il est *chair of the editorial board* du projet «The Visual Arts in Europe: An Open History», affilié au RIHA.

2.

PRÉSENTATION

LA RÉPÉTITION

Œuvres phares du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou

Du 4 février 2023 au 27 janvier 2025

Galerie 1

Commissaire : Éric de Chassey



Marie Laurencin, *La Répétition*, 1936 © Fondation Fougita / ADAGP, Paris, 2022 - Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

En 1936, Marie Laurencin peint *La Répétition*. À première vue, rien ne distingue ce tableau d'une scène de genre convenue : la préparation d'un récital, prélude à une création future. Sans en avoir l'air, il n'est pourtant rien de moins que la reformulation des *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, l'une des œuvres inaugurales du modernisme : même rideau qu'ouvre un des modèles, même nombre de figures, même composition pyramidale... La répétition n'est pas seulement son sujet; elle est aussi sa méthode, incarnée par la similitude des visages représentés – un redoublement dans le redoublement.

Cette exposition s'attache à montrer comment, pour de nombreux artistes des XX^e et XXI^e siècles, la création naît de la répétition, par multiplication, accumulation, redoublement ou recommencement. Elle remet en cause l'idée simpliste que la modernité serait caractérisée uniquement par l'invention et l'exception. Elle rend visible la permanence au cœur de notre temps d'une très ancienne manière de créer des images et des objets, souvent utilitaires ou décoratifs, dont témoigne ici une stèle gallo-romaine qui présente trois figures féminines presque identiques.

Formant une boucle sans début ni fin, le parcours, composé d'œuvres essentiellement issues des collections du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, invite à une libre déambulation à travers les multiples phénomènes de la répétition.

3.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

ESSAYER

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la séparation est nette entre l'œuvre d'art et les essais qui l'ont précédée. Le modernisme introduit sur ce point une rupture. Il met en valeur le caractère répétitif, inchoatif, du processus de création. L'art devient un processus expérimental où le résultat final compte moins que le chemin. Henri Matisse ou Pablo Picasso donnent ainsi à voir une véritable cinématographie de la création, qui se concrétise par une suite d'états distincts, exécutés dans un laps de temps plus ou moins long, tandis que František Kupka tente de capter dans une seule image les moments successifs d'une action. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, l'impossibilité de toute finalisation apparaît comme un sujet en soi : Richard Serra ne réussit jamais à saisir le plomb fondu qui tombe régulièrement devant sa main, alors qu'il peut en faire par ailleurs des sculptures monumentales ; l'agrandissement par François Morellet d'une composition ancienne lui confère une plus-value mais le titre suggère que celle-ci est dérisoire.



František Kupka, *Femme cueillant des fleurs*, [1910-1911]
© Adagp, Paris, 2022
Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacqueline Hyde/Dist. RMN-GP

INSISTER

Le corps est le lieu des obsessions inconscientes ou conscientes, par ses actions aussi bien que par ses interactions, en particulier comme objet du désir ou de la répulsion. Se concentrer sur certains gestes, les répéter avec insistance, en allant jusqu'aux limites de ce qui est physiquement possible, est une manière d'en rendre compte. C'est le principe même des actions filmées de Bruce Nauman dans les années 1960 ou des performances de Marina Abramović & Ulay dans les années 1970 : leur durée transforme en chorégraphie hypnotique ce qui est montré, qui n'a le plus souvent pas de qualité propre et peut se rencontrer dans les situations les plus quotidiennes. Ces gestes peuvent aussi se porter sur des substituts du corps, qui deviennent des objets de dégoût ou de tendresse, comme les innombrables poupées, parfois démembrées, que colle sur une toile le peintre surréaliste Victor Brauner, ou les petits oiseaux qu'Annette Messenger dispose dans des vitrines après les avoir revêtus de tricots, comme s'il s'agissait également de poupées.



Annette Messenger, *Les Pensionnaires*, 1971 - 1972
© Adagp, Paris, 2022
Photo : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

MULTIPLIER

Réduire le vocabulaire de la création à un ou deux éléments géométriques, sans en chercher la justification dans le monde extérieur, est l'une des opérations fondamentales de l'art construit dont Aurelie Nemours est, à partir des années 1950, une des représentantes majeures. Cette réduction s'accompagne de la multiplication du module ainsi obtenu, avec ou sans variations. La même opération de multiplication modulaire est effectuée par Cornelia Parker dans sa série des *Dessins de balle*. Cependant, comme un retournement de l'abstraction dont elle revêt les apparences, le matériau de départ est trouvé dans le monde extérieur, y compris le plus violent : les grilles flottantes sont en effet constituées de filaments issus de balles de fusil. Marie Cool Fabio Balducci tirent, pour leur part, non seulement leur matériau mais aussi leur méthode du monde du travail, où la répétition des gestes obéit à la règle de maximisation du profit, tandis qu'elle devient ici source de beauté subversive.

DIVISER ET MULTIPLIER

Il n'y a guère de forme plus minimale que le carré. En le divisant puis en multipliant les éléments ainsi obtenus, ce minimalisme devient potentiellement dynamique, comme le montrent les constructions de Jean Gorin datant des années 1940, qui font suite à des tableaux se distinguant peu de ceux de Piet Mondrian. Josef Albers et Vera Molnár divisent pour leur part un carré en plusieurs carrés, qu'ils emboîtent ou décalent. Dans les *Hommages au carré* d'Albers, l'interaction des couleurs crée un espace complexe, chaque fois différent quoique similaire. C'est la répétition d'une seule couleur, affirmée dans sa matérialité littérale, que propose en 2006 Olivier Mosset dans une série de peintures carrées. Lorsque celles-ci sont assemblées en grille, qui les multiplie et les divise en même temps, elles produisent un effet résolument statique. Agnes Martin a également souvent recours à des formats carrés, mais, en y posant avec légèreté une succession de lignes horizontales, elle invite à une perception méditative, sans certitudes.



Vera Molnár, *2 carrés en 3 morceaux*, 2005

© Adagp, Paris, 2022

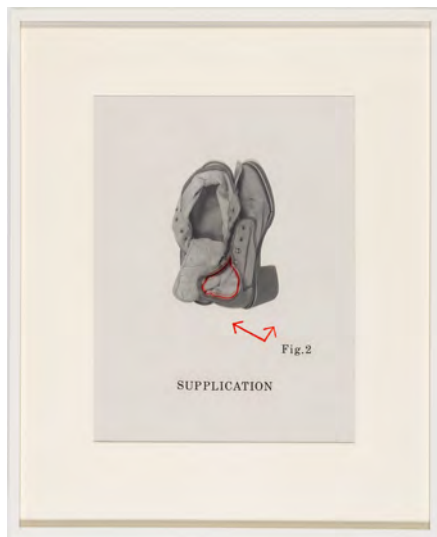
Photo : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

ARPENTER

Les années 1960-1970 sont marquées, en France comme dans le reste du monde, par un mouvement de déconstruction des composantes matérielles du tableau. À partir de 1966, Niele Toroni réduit définitivement son vocabulaire à une empreinte de pinceau de taille identique, espacée d'un écart invariable. Il se limite dès lors à une inlassable répétition, qui produit pourtant des variations infinies par le simple changement des couleurs et des supports. Cette manière d'arpenter la surface du monde par la peinture est également au fondement de l'œuvre d'autres artistes qui vont former, entre 1969 et 1974, le groupe Supports-Surfaces, dont Claude Viallat est la figure tutélaire, quoiqu'il l'ait quitté dès 1971. Marqués par un engagement maoïste, les artistes du groupe interprètent leur méthode comme une opération relevant du matérialisme dialectique, volontairement pauvre et ordinaire, avec des connotations paysannes chez Viallat, et ouvrières chez Noël Dolla ou Jean-Pierre Pincemin.

COMPTER

Le monde occidental se caractérise par la répétition comptable de moments ou d'objets, dont se sont saisis les artistes conceptuels – ou ceux dont le travail, quoiqu'utilisant la peinture, la sculpture ou la photographie, comporte un fondement conceptuel. À partir de 1965, en Pologne puis en France, Roman Opalka matérialise le passage du temps par une série de tableaux portant une suite de chiffres systématiquement progressifs, inscrits d'une couleur de plus en plus pâle sur un fond blanc, jusqu'à la disparition. Cette série, qui peut s'accompagner d'enregistrements et de photographies, constitue une sorte d'autoportrait, que seule la mort a interrompu. En Hongrie, Miklós Erdély réalise des œuvres qui combinent textes et images, où il analyse les effets de la reproduction mécanique, qui rend les choses à la fois identiques et différentes. Au Royaume-Uni, Mary Kelly propose, avec des moyens similaires, une réflexion sur la façon dont la société traite le vieillissement des femmes, métaphorisé par des vêtements. Aux États-Unis, Allan McCollum expose les mécanismes de la société de consommation en montrant la transformation de tout objet, y compris la peinture, en un signe facilement échangeable.



Mary Kelly, *Intérim : Corpus*, Œuvre préliminaire [*Interim : Corpus Preliminary Artwork*], 1984
 © droits réservés
 Crédit photographique : © Audrey Laurans - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

FIXER

À partir du milieu des années 1920, le surréalisme veut donner à voir les processus en œuvre dans les activités de l'inconscient qu'a découvertes Sigmund Freud, notamment celles des rêves. Si les peintres du mouvement se servent le plus souvent des codes traditionnels de la représentation, les photographes et les cinéastes – en particulier les femmes dont la place a été souvent minorée à cause d'une forte misogynie – s'y essaient sans recourir aux structures narratives habituelles, les remplaçant par un principe de répétition, fixé sur des objets ou des situations. Les films de Germaine Dulac montrent ainsi le caractère pulsionnel du rapport au monde, même chez ceux, notamment les hommes d'église, qui voudraient le nier. Les photographes surréalistes, comme les artistes de la Nouvelle Objectivité, qui partagent avec eux la sensation d'une étrangeté familière du monde, focalisent l'attention sur les activités corporelles qui relèvent de l'obsession, en particulier la vision et la préhension, avec une prédilection pour les jeux de miroir, dont s'emparent, près d'un siècle plus tard, les frères Campana.

PERSÉVÉRER

Arrivé en France en 1948, Simon Hantaï passe par le surréalisme, mais refuse de représenter iconographiquement les opérations de l'inconscient. Il choisit plutôt la méthode de « l'automatisme physique », qui donne naissance à des tableaux constitués d'une accumulation de gestes. Lorsque, au milieu des années 1950, il rompt avec le surréalisme, il systématise ce procédé dans des toiles frénétiquement couvertes de grandes traces, où s'incarne le fonctionnement obsessionnel de la sexualité. Les œuvres de 1959 traduisent une volonté de dépersonnalisation, qui passe par une pratique laborieuse d'infimes tâches répétitives, en particulier d'écriture, qui abolissent la notion de savoir-faire et jusqu'à celle de composition, aboutissant, à partir de 1960, au pliage comme méthode unique de création. La peinture, réalisée sans voir ce qu'on fait ni prévoir ce qu'on verra, s'en trouve profondément redéfinie. Il ne s'agit de rien d'autre, comme l'écrivait l'artiste en 1997, que de « faire face ce qui est arrivé en peinture, à la peinture ».



Simon Hantaï, *Peinture (Écriture rose)*, 1958-1959
© Archives Simon Hantaï / Adagg, Paris, 2022
Photo : © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

ACCUMULER

Le corps à corps avec le matériau devient une méthode de création après que la Deuxième Guerre mondiale a conduit l'humanité au bord de l'anéantissement et rendu inadéquats les modes traditionnels de célébration de la beauté. Les expressionnistes abstraits, dont André Lansky en France, créent ainsi des tableaux par accumulation de gestes et de traces. Leur postérité est immense, quoique paradoxale. Elle se marque notamment chez ceux qui multiplient les substituts corporels sans employer les moyens de la figuration, tels Rosemarie Castoro, Alina Szapocznikow ou Takesada Matsutani. Dans la performance, c'est le propre corps de l'artiste qui est soumis à l'accumulation, avec, chez Paul McCarthy, une violence à la fois prosaïque et parodique, tandis que les Nouveaux Réalistes, en particulier Arman et Gérard Deschamps, remplacent les gestes peints par les matériaux de la société de consommation. De façon plus isolée, Eugène Leroy fait de ses tableaux de véritables corps, en y accumulant les couches de peinture, parfois sur plusieurs décennies.

REDOUBLER

En 1969, le philosophe Gilles Deleuze a mis en valeur l'existence dans certaines œuvres d'art de « séries d'événements à petites différences internes, réglées par un étrange objet ». Cette observation peut s'appliquer aussi bien aux sérigraphies d'Andy Warhol qu'aux films que Samuel Beckett réalise pour la télévision, dans lesquels des figures répètent quasiment les mêmes actions de façon inlassable, sans explication. Le redoublement « à petites différences » devient un principe plus systématique encore lorsque des artistes comme Sturtevant ou des graphistes comme Peter Saville ne font plus que répéter des œuvres préexistantes, leur empruntant non seulement leurs images, mais aussi leurs procédés, de telle sorte qu'il devient à peine possible d'y reconnaître une nouvelle création. Les peintres et sculpteurs qui apparaissent dans les années 1980 sauront s'en souvenir, en produisant ces « petites différences » à l'intérieur de leurs œuvres, mais en y réintroduisant des significations explicitement psychologiques, pour donner à voir des relations humaines (Thomas Schütte), des environnements sociaux (Ludger Gerdes) ou des stéréotypes identitaires (Marlene Dumas).



Marlene Dumas, *Sang mêlé* [*Mixed Blood*], 1996
© Marlene Dumas
Photo : © Adam Rzepka - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

RÉITÉRER

L'espace humain est un espace habité par des corps dont les positions, quoique similaires, ne sont jamais exactement identiques. La réitération de ces positions dans une même œuvre donne naissance à des décalages et des variations plus ou moins immédiatement perceptibles dont certains artistes, directement ou indirectement, ont fait le sujet de leur travail. À partir de 1949, Barnett Newman ne peint que des tableaux abstraits où une surface unie est parcourue d'une ou plusieurs bandes. Celles-ci, qu'il nomme « zips » pour insister sur leur effet dynamique, ne représentent aucune figure, mais nous indiquent, à nous qui les regardons, une position dans l'espace : elles créent un lieu à la fois physique et spirituel. En peignant des personnages sur des panneaux monochromes, à échelle 1:1, Djamel Tatah propose une version plus sociale de ce lieu, de solitude et de solidarité à la fois. Les phasages et déphasages des mouvements de la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker, filmée par Thierry De Mey, vont dans le même sens, tandis que c'est dans la mort, en répétant deux fois un modèle de gisant dont le peintre Hans Holbein avait donné au XVI^e siècle un modèle saisissant, que Marlene Dumas trouve un espace à la fois commun et individuel.



Barnett Newman, *Qui resplendit (Pour George) [Shining Forth (to George)]*, 1961
 © The Barnett Newman Foundation / Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GPRMN-GP

SCANDER

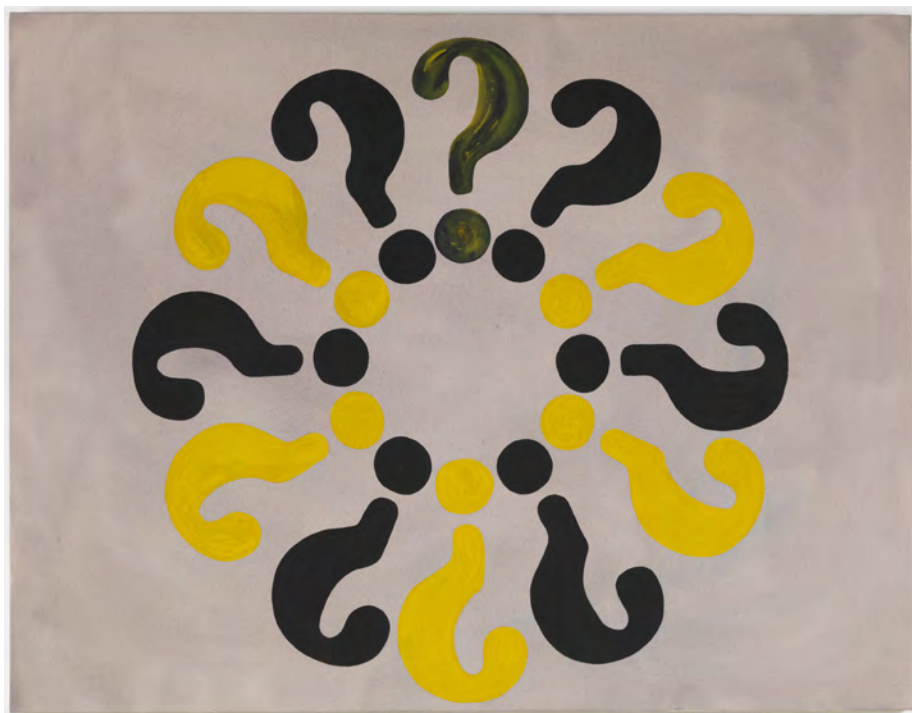
L'espace répétitif peut aussi être un espace représenté, qui suggère la projection mentale plutôt que l'identification, en montrant des paysages scandés par le retour du même. En procédant à un inventaire systématique des constructions caractéristiques de l'époque industrielle, Bernd et Hilla Becher créent des typologies qui en mettent en valeur la similitude en même temps que la diversité, dans des territoires pourtant éloignés géographiquement. On retrouve le même principe, mais sur un territoire plus limité, dans les paysages de sous-bois photographiés par Éric Poitevin, où chaque tronc est à la fois identique et différent, ou dans les images stéréoscopiques de Dove Allouche, redessinées à partir de photographies représentant des champs de bataille de la Première Guerre mondiale. Marijke van Warmerdam crée, quant à elle, ce type de situation en réglant le ballet dans le ciel de plusieurs avions, tandis que Dóra Maurer en trouve le support dans les plis d'un drap, se faisant et se défaisant.



Éric Poitevin, *Sans titre*, 2002
 © Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

RECOMMENCER

Au début des années 1980, le flux des images disponibles à tout instant a pu sembler condamner la peinture à n'être, au mieux, que la répétition d'images déjà existantes, sans possibilité d'invention. Pour sortir de cette aporie, certains ont trouvé le moyen de continuer en intégrant la répétition comme motif interne. Marthe Wéry multiplie les panneaux en en répétant les formats et en les recouvrant d'une couleur dont les variations tiennent à la densité différente de son application. L'image placée d'un côté d'un tableau de Bernard Piffaretti trouve sa justification dans celle, quasiment identique, de l'autre côté, sans que l'une apparaisse comme originaire par rapport à l'autre. Jonathan Lasker peint les transformations d'une forme selon sa situation dans la composition. Georges Tony Stoll brode, avec un module unique, des motifs en miroir. Tous montrent qu'il est toujours possible de recommencer. À condition, comme le suggère Camila Oliveira Fairclough, de laisser ouvertes les questions plutôt que de donner des réponses définitives.



Camila Oliveira Fairclough, *Many Questions*, 2018

© Adagp, Paris, 2022

Photo : © Audrey Laurans - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

4.

ARTISTES PRÉSENTÉS

Marina ABRAMOVIĆ
Dove ALLOUCHE
ARMAN
Bernd et Hilla BECHER
Samuel BECKETT
Jean-Pierre BERTRAND
Ilse BING
Victor BRAUNER
André CADERE
Claude CAHUN
Fernando et Humberto CAMPANA
Rosemarie CASTORO
Marie COOL Fabio BALDUCCI
Anne Teresa DE KEERSMAEKER et Thierry DE MEY
Gérard DESCHAMPS
Noël DOLLA
Germaine DULAC
Marlene DUMAS
Miklós ERDÉLY
Ludger GERDES
Jean GORIN
Simon HANTAÏ
Florence HENRI
Mary KELLY
František KUPKA
André LANSKOY
Jonathan LASKER
Marie LAURENCIN
Eugène LEROY
MAN RAY
Agnes MARTIN
Henri MATISSE

Takesada MATSUTANI
Dóra MAURER
Paul MCCARTHY
Allan MCCOLLUM
Annette MESSENGER
Vera MOLNÁR
François MORELLET
Olivier MOSSET
Bruce NAUMAN
Aurelie NEMOURS
Barnett NEWMAN
Camila OLIVEIRA FAIRCLOUGH
Roman OPAŁKA
Cornelia PARKER
Pablo PICASSO
Bernard PIFFARETTI
Jean-Pierre PINCEMIN
Éric POITEVIN
Peter SAVILLE
Thomas SCHÜTTE
Richard SERRA
George Tony STOLL
STURTEVANT
Alina SZAPOCZNIKOW
Djamel TATAH
Niele TORONI
Claude VIALLAT
Andy WARHOL
Marijke van WARMERDAM
Marthe WÉRY

5.

CATALOGUE

LA RÉPÉTITION

Inaugurée avec *Mimèsis. Un design vivant*, la collection « Dans les collections du Centre Pompidou » se consacre aux expositions que le Centre Pompidou-Metz organise en puisant dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Chacun de ses volumes met en lumière une cinquantaine d'œuvres de l'exposition. Sa fabrication soignée (papier teinté dans la masse, reliure suisse) et son design simple accompagnent les photographies d'une sélection d'œuvres et les textes développés qui en expliquent l'histoire et le sens. Le second volet sera publié à l'occasion de l'exposition *La Répétition*, sous la plume de son commissaire, Éric de Chassey, historien de l'art, directeur de l'Institut national d'histoire de l'art, et de Margot Sanitas, chargée de recherche.

Parution : 25 janvier 2023

Genre : album d'exposition

Collection : Dans les collections du Centre Pompidou

Thème : Beaux-arts

Format : 19 x 25,5 cm



6.

PARTENAIRES

Le Centre Pompidou-Metz constitue le premier exemple de décentralisation d'une grande institution culturelle nationale, le Centre Pompidou, en partenariat avec les collectivités territoriales. Institution autonome, le Centre Pompidou-Metz bénéficie de l'expérience, du savoir-faire et de la renommée internationale du Centre Pompidou. Il partage avec son aîné les valeurs d'innovation, de générosité, de pluridisciplinarité et d'ouverture à tous les publics.

Le Centre Pompidou-Metz réalise des expositions temporaires fondées sur des prêts issus de la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, qui est, avec plus de 120 000 œuvres, la plus importante collection d'art moderne et contemporain en Europe et la deuxième au monde.

Il développe également des partenariats avec des institutions muséales du monde entier. En prolongement de ses expositions, le Centre Pompidou-Metz propose des spectacles de danse, des concerts, du cinéma et des conférences.

Il bénéficie du soutien de Wendel, mécène fondateur.



Centre
Pompidou



En partenariat média avec

Le Monde BeauxArts



W E N D E L

MÉCÈNE FONDATEUR

WENDEL, MÉCÈNE FONDATEUR DU CENTRE POMPIDOU-METZ

Depuis son ouverture en 2010, Wendel est engagée auprès du Centre Pompidou-Metz. Wendel a souhaité soutenir une institution emblématique, dont le rayonnement culturel touche le plus grand nombre.

En raison de son engagement depuis de longues années en faveur de la culture, Wendel a reçu le titre de « Grand Mécène de la Culture » en 2012.

Wendel est l'une des toutes premières sociétés d'investissement cotées en Europe. Elle exerce le métier d'investisseur de long terme qui nécessite un engagement actionnarial qui nourrit la confiance, une attention permanente à l'innovation, au développement durable et aux diversifications prometteuses.

Wendel a pour savoir-faire de choisir des sociétés leaders, comme celles dont elle est actuellement actionnaire : Bureau Veritas, IHS Towers, Tarkett, ACAMS, Constantia Flexibles, Crisis Prevention Institute ou encore Stahl.

Créé en 1704 en Lorraine, le groupe Wendel s'est développé pendant 270 ans dans diverses activités, notamment sidérurgiques, avant de se consacrer au métier d'investisseur de long terme à la fin des années 1970.

Le Groupe est soutenu par son actionnaire familial de référence, composé de près de mille deux cent actionnaires de la famille Wendel réunis au sein de la société familiale Wendel-Participations, actionnaire à hauteur de 39,3% du groupe Wendel.

CONTACTS

Christine Anglade Pirzadeh
+ 33 (0) 1 42 85 63 24
c.angladepirzadeh@wendelgroup.com

Caroline Decaux
+ 33 (0) 1 42 85 91 27
c.decaux@wendelgroup.com

WWW.WENDELGROUP.COM

in Wendel

 @WendelGroup

7.

VISUELS DISPONIBLES

Tout ou partie des œuvres proposées dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Chaque image doit être associée à ses légende et crédit et utilisée uniquement pour un usage presse. Tout autre usage devrait être autorisé par les détenteurs des droits. Les conditions d'utilisation peuvent être transmises sur demande. Les œuvres dépendant de l'ADAGP sont signalées par le copyright ©ADAGP, Paris 2022 et peuvent être publiées pour la presse française uniquement aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention générale avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci.
- Pour les autres publications de presse : exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page. Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction / représentation.

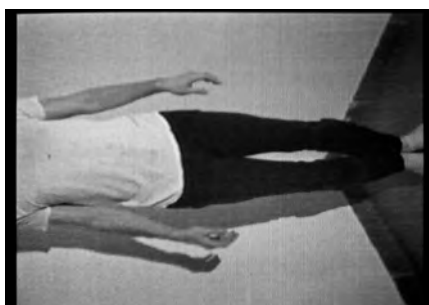
Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP. Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera: nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de ©ADAGP, Paris 2022 et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre. Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).

CONTACT : presse@adagp.fr
 Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques 11,
 rue Berryer - 75008 Paris, France
 Tél. : +33 (0)1 43 59 09 38
adagp.fr

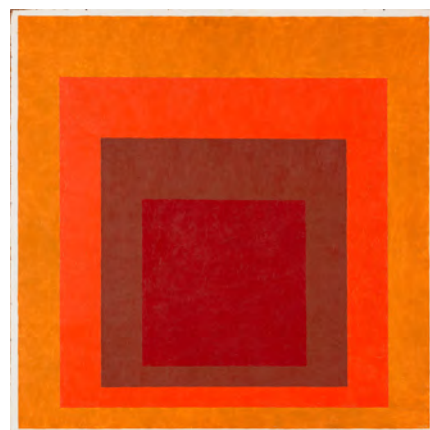
Nouveau : pour télécharger les visuels, rendez-vous sur votre compte presse sur notre site internet. Si vous n'avez pas encore de compte, veuillez à le créer. Cette procédure simple nous permet de mieux garantir le respect du droit à l'image des auteurs. Pour tout précision, vous pouvez nous joindre à tout moment à presse@centrepompidou-metz.fr



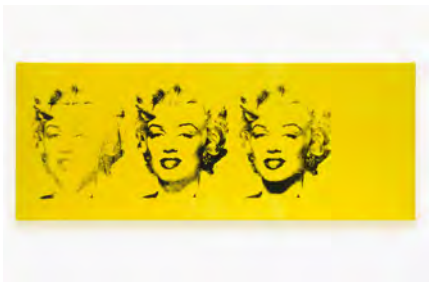
Man Ray, *yeux- Lee Miller*, s.d.
 © Man Ray Trust / Adagp, Paris, 2022
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP



Bruce Nauman, *Rebondissant dans le coin 1 et 2 (À l'envers)*
[Bouncing in the Corner 1 and 2 (Upside Down)], 1968-1969
 © Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Service de la documentation photographique du
 MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Josef Albers, *Affectueux (Hommage au carré)* [*Affectionate (Homage to the Square)*], 1954
 © The Josef and Anni Albers Foundation / Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Bertrand Prévost - Centre Pompidou, MNAM-CCI /
 Dist. RMN-GP



Sturtevant, *Etude pour Warhol, Diptyque (Study for Warhol, Diptyc)*, 2004
 © Sturtevant Estate, Paris.
 Photo: © Charles Duprat. Courtesy Thaddaeus Ropac gallery, London-Paris-Salzburg-Seoul



François Morellet, *Peinture*, 1952
 © Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Bernd et Hilla Becher, *Têtes de hauts fourneaux (Hochöfent)*, 1971-1991
 © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher
 © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Germaine Dulac, *La Coquille et le clergyman*, 1927
 Photo : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Claude Viallat, *Répétition*, 1968
 © Adagp, Paris, 2022
 Crédit photographique : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Arman, *Maudulation de fritance*, 1962
 © Adagp, Paris, 2022
 Photo : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

LE CENTRE POMPIDOU-METZ

1, parvis des Droits-de-l'Homme - 57000 Metz


+33 (0)3 87 15 39 39

contact@centrepompidou-metz.fr

centrepompidou-metz.fr

 Centre Pompidou-Metz

 @PompidouMetz

 Pompidoumetz

HORAIRES D'OUVERTURE

Tous les jours, sauf le mardi et le 1^{er} mai

01.11 > 31.03

LUN. | MER. | JEU. | VEN. | SAM. | DIM. : 10:00 – 18:00

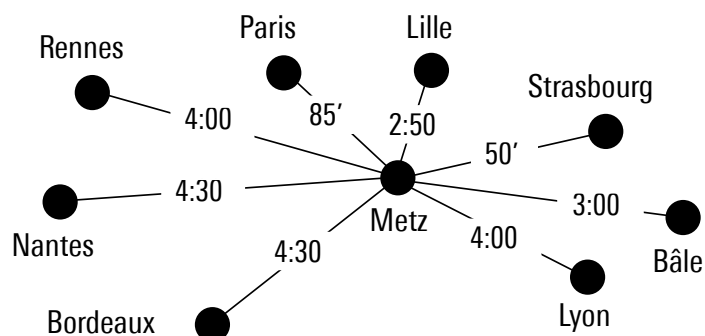
01.04 > 31.10

LUN. | MER. | JEU. : 10:00 – 18:00

VEN. | SAM. | DIM. : 10:00 – 19:00

COMMENT VENIR ?

Les plus courts trajets via le réseau ferroviaire



CONTACTS PRESSE

CENTRE POMPIDOU-METZ

Presse régionale
Marie-José Georges

Responsable Pôle Communication,
mécénat et relations publiques

Téléphone : +33 (0)6 04 59 70 85

marie-jose.georges@centrepompidou-metz.fr

AGENCE CLAUDINE COLIN

Presse nationale et internationale
Chiara Di Leva

Téléphone : +33 (0)1 42 72 60 01

chiara@claudinecolin.com

