



HAL
open science

Entendre le pictural

Giulia Leonelli

► **To cite this version:**

Giulia Leonelli. Entendre le pictural. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017. Français. NNT : 2017PA01H304 . tel-01661565

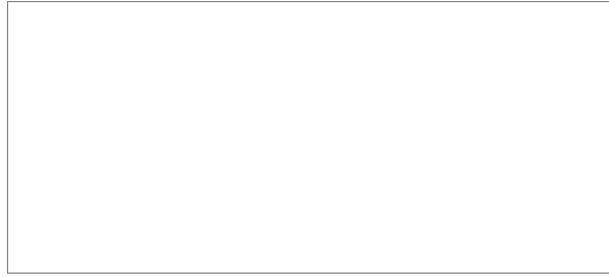
HAL Id: tel-01661565

<https://theses.hal.science/tel-01661565>

Submitted on 12 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE

UFR de Arts Plastiques

Laboratoire de rattachement : UMR Acte

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Arts Plastiques

Présentée et soutenue publiquement

le 30 JUIN 2017 par

Giulia LEONELLI

Entendre le pictural

Sous la direction de Mme Gisèle GRAMMARE

Professeure émérite

Membres du Jury

Mme. Valérie Arrault, professeure des universités, Université Paul-Valéry Montpellier.

Mme. Gisèle Grammare, professeure émérite, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne.

M. François Jeune, professeur des universités, Université Paris 8 Vincennes.

M. Makis Solomos, professeur des universités, Université Paris 8 Vincennes.

M. Yann Toma, professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne.

Résumé

Au cœur de cette thèse, la musicalité du pictural est défendue comme caractère absolu d'une quête artistique. La musique est le paradigme d'une errance des formes dont l'espace et le temps s'imprègnent. *L'écoulement* de la peinture répond à cette aspiration : il désigne les propriétés fluides du médium employé tout en évoquant une dimension temporelle propre au modèle musical et à l'expérience du vivant.

Entendre la forme picturale implique d'en éprouver le déploiement comme espace et comme temps. Dans la rencontre avec l'œuvre, le corps tout entier se fait réceptacle d'un rythme des formes au-delà de la simple appréciation visuelle. Cela évoque la manière dont la musique et le son nous environnent et nous envahissent, en considérant la forme comme une entité en perpétuelle autogenèse. Une telle conviction s'ancre dans la pensée philosophique d'Henri Maldiney et dans celle d'Erwin Straus. Le *sentir* admet la réceptivité aux formes artistiques dans leur surgissement et dans leur devenir,

A partir du sens du *pittoresque* promu par l'art baroque comme quête d'une forme ouverte et irrégulière, la dimension formelle propre à la démarche se déploie comme un *rythme* sans se figer en une structure close.

La peinture *résonne* dans son lieu comme un instant d'espace partagé : les notions de *surface* et d'*échelle* impliquent une entente temporelle du pictural. Tel est l'enseignement tiré de la collaboration avec le musicien et compositeur Joe Fee - lors du concert au LeFrak Hall en décembre 2012 - et du face à face avec la peinture de Barnett Newman (MoMA, New York) et de Mark Rothko (Rothko Chapel, Houston).

La notion de *justesse* empruntée au domaine musical se charge ici d'une valeur plastique : l'intonation des formes dépend de leur mise en espace autant que de leur naissance dans la matière. La mise en scène théâtrale (Antonin Artaud, Peter Brook) fournit un modèle particulièrement fertile pour évoquer le pouvoir générateur de la forme et le sens de *justesse* qui en dérive.

La pratique intensive de la taille douce a orienté la démarche vers une quête de justesse picturale par les moyens techniques de l'estampe. L'encrage des plaques s'est développé comme une étape incontournable qui s'apparente à l'exercice pictural bien plus qu'à un travail d'impression traditionnel.

Entre impermanence et renouveau, la forme a lieu par la justesse de son contexte. Dans l'instant provisoire de sa naissance, elle fait du pictural un lieu d'éclosion et du musical une aspiration première.

Summary

This thesis defends the musical quality of pictorial art as the absolute value of an artistic quest. Music is the paradigm of a wandering that impregnates space and time. The flowing of painting corresponds to this aspiration : it designates the fluid properties of the material while evoking a temporal dimension peculiar to the musical model and to the experience of life.

Entendre the painting means experiencing its unfolding *as* space and time. The whole body becomes a receptacle for the rhythm of forms beyond the simple visual appreciation of an artwork. The pictorial form is felt as an entity in perpetual autogenesis, just as music and sound surround and invade us. Such conviction is anchored in the philosophical thought of Henri Maldiney and Erwin Straus : *sensing* (to sense) admits the receptivity to artistic forms in their emergence and in their becoming.

The *painterly* quality of an artwork promoted by Baroque art as a quest for open and irregular shapes inspired the formal dimension of this research. Shape springs as *rhythm* rather than structure.

Painting resonates in a moment of shared space: the notions of *surface* and *scale* specify the temporal understanding of the pictorial, as well as the collaboration with musician and composer Joe Fee during a multidisciplinary event at LeFrak Hall, Queen College, December 2012 and the encounters with the paintings of Barnett Newman (MoMA, New York) and Mark Rothko (Rothko Chapel, Houston).

The idea of *intonation*, borrowed from the musical context, assumes a plastic value. It relies on the moment in which the form find its way through the material. The intonation of painting also depends on its spatialization. Theatrical experience (Antonin Artaud, Peter Brook) provides a particularly fertile model for evoking the generative quality of a form and the sense of accuracy that derives from its presence in a given time and space.

The intensive practice of intaglio oriented the artistic approach towards a quest for pictorial intonation by using the technical means of printmaking, especially during the inking of the plates.

Between impermanence and renewal, a form takes shape by the intonation of its context, in the provisional moment of its birth. In the personal practice of art, painting is the material place of a quest while music persists as its first aspiration.

Mots-clés

Pictural - Rythme - Sentir - Écoulement
Surface - Résonance - Justesse - Baroque

Keywords

Pictorial - Rhythm - Sensing - Flowing
Surface - Resonance - Intonation - Baroque

Remerciements

Je dois l'*intonation* de cette thèse :

A Gisèle Grammare,

Sans qui mon désir d'écrire sur l'art n'aurait jamais trouvé sa forme.

Pour l'entente du pictural qui se dégage de son dévouement aux Arts Plastiques, et qui me touche de près. Qui, tout simplement, *résonne*.

A Heidi Colzman-Freyberger et Shawn Roggenkamp,

Pour m'avoir accompagnée tout au long – et bien au-delà – des recherches d'archives menées à la Barnett Newman Foundation.

Ma profonde gratitude va en particulier à Heidi Colzman-Freyberger, pour son soutien inconditionnel et sa générosité, qui ne cessent de m'inspirer.

A Joe Fee,

Pour tout ce que sa vision et sa musique ont amorcé.

Pour sa présence aussi constante qu'essentielle, car le vrai rythme vibre et nous relie bien au-delà des distances mesurables.

A Bo Halbirk,

Pour tout ce qu'il rend possible, chaque jour.

Pour m'avoir montré un chemin viable, vivant, dans l'art comme dans l'existence.

A Thibault Daelman,

Pour son précieux et rare secours auprès de cet écrit.

Pour être au plus près des mots. D'être - là - à chanter la vie.

A ma mère.

D'avoir été ma première (re)lectrice, pour sa patience et son dévouement.

Parce que je lui dois beaucoup. Et ce qui dans cette vie m'éclaire et me porte, je le dois à son nom : *Musico*.

Je souhaite remercier mes parents, ma famille, mes amis, tous ceux qui m'ont encouragée et soutenue au cours des six dernières années. Sans eux, je n'aurais pas cherché à *entendre*.

Sommaire

Introduction	10
1. <u>Le rythme comme « dimension formelle »</u>	15
1.1 Le rythme comme passage : la question du temps	17
1.2 Dissolution : l'écoulement des formes	22
1.2a Le rythme comme fluidité du geste : le dessin d'après modèle	24
1.3 La dissolution de la règle : le <i>pittoresque</i> du style baroque	28
1.3a Michel-Ange	31
1.3b Diptyque des <i>Danses</i>	35
1.4 La forme <i>dé-formée</i> : l'ellipse	40
1.4a Introduction à la série des <i>Distances</i>	43
1.4b Rome : place du Capitole	45
1.4c <i>Extase d'ellipse : trajectoire du retour</i>	49
1.5 Entre visuel et sonore : le sentir et la <i>Stimmung</i>	51
1.5a <i>Lointain/Proximité Proche/Distance</i>	56
2. <u>La peinture accordée</u>	60
2.1 <i>Leçons Américaines</i>	61
2.1a <i>Dripping Tied</i>	63
2.2 <i>I Like This ! : une collaboration</i>	67
2.2a <i>A Rebours – Joe Fee</i>	68
2.2b Diptyque <i>En Suspension</i>	72
2.2c <i>Veils : une étude sur la spatialisation de la peinture</i>	76

2.3 Le corps à l'écoute : la musique pour percussions.....	80
2.3a <i>Flowing : Void, Gesture</i>	83
2.4 Le hasard comme discipline : l'exemple de Cage/Cunningham.....	88
2.4a <i>Drops Falling</i>	91
2.5 Sur scène : l'accord du sonore et du visuel.....	93
2.5a <i>Pelléas et Mélisande</i> – Maeterlink, Debussy, Wilson.....	98
2.5b <i>Shape ShiftLab</i>	102
2.6 <i>Asymmetries of Silence</i>	103
3. <u>Entre surface et échelle : la résonance du pictural</u>	110
3.1 Le plan pictural : un <i>instant de surface</i>	113
3.1a <i>Flow I</i>	115
3.2 Déconstruire la composition Le <i>temps non structuré</i> dans la musique contemporaine.....	117
3.2a Morton Feldman Imprimer au temps une <i>surface</i>	118
3.2b <i>Projection I</i> – Morton Feldman.....	121
3.2c <i>Flow II</i>	123
3.3 A l'échelle du pictural L'abstraction américaine.....	125
3.3a Barnett Newman.....	127
3.4 Déceler l'échelle dans le travail personnel : une <i>ré-encounter</i>	131
3.4a L'échelle en résonance : la présentation de l'œuvre.....	134
3.4b <i>Regards</i> – 80 WSE Gallery.....	136
3.5 <i>Rothko Chapel</i>	140
3.6 Diptyque <i>Obliques</i> <i>Oblique I</i>	146
3.6a <i>Oblique II</i>	149

4. <u>A l'épreuve de l'écoulement</u> :	
éprouver la temps de la peinture.....	152
4a <i>Éclaircie Oblique #1</i>	155
4.1 Le <i>all over</i> comme <i>dissonance fluide</i>	158
4.1a Entre ligne et couleur : Matisse / Pollock.....	160
4.2 Les peintres de l'écoulement	
La fluidité picturale dans l'art américain après Pollock.....	166
4.2a Helen Frankenthaler.....	167
4.2b Morris Louis.....	168
4.2c Brice Marden.....	171
4.2d Cy Twombly.....	172
4.3 <i>Percée verticale</i>	178
4.4 Contre la pure opticalité : la <i>plasticité</i> de l'écoulement	182
4.5 L'écoulement dans la peinture contemporaine	188
4.5a Callum Innes.....	188
4.5b Pat Steir.....	190
4.6 Diptyque <i>In/Audible</i>	193
5. <u>En quête de <i>justesse</i> : l'intonation de la forme</u>	198
5.1 L'<i>écho</i> de la forme : le fragment	201
5.1a <i>Percussion Serie</i>	
<i>Sketches for Paper Percussion</i>	204
5.2 Mantra Percussion	209
5.2a <i>Sketches for Printed Percussion</i>	212
5.2b <i>Série Rhythm / Rite</i>	215
5.3 Entre peinture et théâtre : la forme <i>accordée</i> à l'espace	225
5.3a Résonances : Barnett Newman - Antonin Artaud.....	227
5.3b La forme sans forme, ou forme <i>plasmique</i>	
L'attribut <i>métaphysique</i> de la forme chez Artaud et Newman.....	230
5.3c <i>Série Interférences (collage et gravure)</i>	239
5.3d <i>Double Horizon</i> – Joe Fee.....	244
5.3e <i>Série Interférences (peinture)</i>	245

5.4 « <i>La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment</i> » Un regard sur le théâtre de Peter Brook.....	253
6. <u>L'absolu pictural</u>.....	257
6.1 Les nuances d'un accord.....	260
6.2 Anish Kapoor : le pictural de la sculpture.....	263
6.3 Empreintes du pictural Le pictural dans la gravure.....	268
6.4 Atelier Bo Halbirk Lieu de création, lieu de rencontre.....	271
6.5 <i>Mandolin Days</i>	274
6.5a Le poésie.....	276
6.5b La typographie.....	278
6.5c La gravure des matrices.....	280
6.5d La transposition du pictural En quête du ton juste.....	284
6.6 Avi Avital Transpositions pour mandoline.....	287
6.7 Autour du <i>timbre</i>	290
7. Conclusion.....	296
8. Bibliographie.....	302
9. Table des illustrations (œuvres d'artistes).....	310
10. Table des œuvres musicales.....	315
11. Index des noms et des lieux.....	317
12. Table des illustrations (travaux personnels).....	320

Introduction

«*Le sentir est une disposition au monde qui est entière,
et source d'une vie incomparable.
Et pour dire cette vie, il faut la musique,
ou quelque chose qui appartienne à son ordre à elle.*»

Anne Boissière¹

Le discours propre à cette thèse de doctorat reflète l'enjeu d'un parcours artistique tracé dans les domaines de la peinture et de la gravure, qui exprime sa spécificité par une tension qui suggère l'errance et la fluidité du pictural.

En découle une mise en forme plastique qui atteste d'une aspiration musicale décisive : celle-ci a assumé, tout au long du parcours, des caractères récurrents tels que le refus de la forme close, la présence abondante d'une zone en réserve, ou encore le dynamisme imprimé aux configurations qui habitent la surface. Toutes ces données plastiques situent l'élan premier de la démarche du côté d'une approche qui préfère à la forme achevée un rythme de formation, une densité mouvante et incertaine.

L'écoulement s'affirmera en tant que principe lié, d'une part, à la fluidité du médium pictural et, d'autre part, à la dimension temporelle propre au modèle musical et à l'expérience du vivant.

A partir du sens du *pittoresque* promu par l'art baroque comme quête d'une forme ouverte et irrégulière, la pratique personnelle puise ses sources et son vocabulaire formel dans une tradition qui associe la masse à un caractère fluide et vague, toujours provisoire. La forme est, comme le temps, insaisissable. Comme le temps, elle s'écoule.

Dans ce contexte, la question de la forme est posée du point de vue de son cheminement, trace d'un parcours en devenir qui rythme l'apparition des structures et leurs évolutions d'une surface à l'autre, comme si la surface-même n'était qu'un instant ponctuel, un arrêt provisoire de ce flux qui déborde les délimitations du visible. La

¹ Anne Boissière, *Musique mouvement*, éd. Manucius, Paris, 2014, p. 18.

forme s'engendre comme un mouvant et devient *dimension formelle* plutôt que forme achevée.

Par la notion de *dimension formelle*, le philosophe Henri Maldiney entend désigner « *la dimension selon laquelle les formes se forment* ». ² En effet, pour Maldiney la forme diffère considérablement du signe ou de la trace, qui représentent des entités codifiables et thématiques, alors que le degré d'ouverture propre à la dimension formelle échappe à toute délimitation, visuelle ou conceptuelle : « *c'est se méprendre sur l'être de la forme que de l'assimiler à une portion d'étendue, à un contour ou à une figure, obtenus par la délimitation d'une surface ou d'un volume [...] La définition d'une forme passe par tous ses voisinages. Sa spatialité propre implique un quotient d'ouverture et un quotient de profondeur.* » ³

Le souci de nommer et identifier la nature de la dimension formelle s'est toujours avéré être une tâche ardue et paradoxale, car pour dire quelque chose de la forme, ou plus proprement de l'élan de formation qui régit toute dynamique créatrice, « *il faut la musique, ou quelque chose qui appartienne à son ordre à elle.* » ⁴

Le séjour à New York au cours de l'année universitaire 2012-2013 a été fortement marqué par la rencontre avec Joe Fee, musicien et compositeur, percussionniste de formation.

L'échange complice né de cette collaboration a révélé l'élan musical qui habite la démarche. L'expérimentation plastique s'est dès lors nouée à une approche du pictural comme matière à *entendre*.

Le propos ici défendu procède de l'assomption suivante : entendre la forme picturale signifie en éprouver le déploiement comme espace et comme temps. Dans la rencontre avec l'œuvre, cette épreuve évoque la manière dont la musique et le son nous environnent et nous envahissent, en considérant la forme picturale – ainsi que la forme musicale – comme une entité *en voie d'elle-même*, en perpétuelle autogenèse.

Une telle conviction, formulée par l'écoulement de la matière et la tension dynamique imprimée aux masses, s'ancre dans la pensée philosophique d'Henri

2 Henri Maldiney, *Art et existence*, éd. Klincksieck, col. Collection d'esthétique, Paris, 2003, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 Anne Boissière, *Musique mouvement*, éd. Manucius, Paris, 2014, p. 18.

Maldiney et dans celle d'Erwin Straus. Le *sentir* y est reconnu comme l'horizon propre à la rencontre avec l'œuvre : il admet la réceptivité aux formes artistiques dans leur surgissement et leur devenir.

*« La marque de la perception esthétique, son irréductible originalité par rapport à toute perception analytique, est d'être accordée et concordée à cette autogenèse, où les formes sont à elles-mêmes leur voie, sans autres coordonnées que leur concordance (rythmique) intrinsèque. [...] Aucune forme, même dans les arts graphiques classiques du contour, ne se réduit à l'image de son tracé. Elle est en essor. Elle n'existe à soi qu'en existant à l'espace qu'elle réquisitionne et qu'elle transforme pour en faire le milieu singulier et inédit de son déploiement. »*⁵

L'écoute consisterait à accueillir ce qui se présente à nous au moment de son éclosion, c'est-à-dire dans un contexte qui implique un temps et un espace : à cet instant, la forme artistique nous apparaît comme quelque-chose de vivant, de rythmé, et de partageable. L'œuvre est porteuse d'une vie qui ne peut, selon les enseignements d'Henri Maldiney, être thématisée ni codifiée une fois pour toutes : *« L'œuvre n'est pas effectuable sous la forme d'un thème, parce que les structures de son apparaître, qui sont indivisiblement celles de sa constitution et de sa donation, sont dans un état d'émergence et d'origine perpétuelles »*⁶.

Pour se faire témoins de cette émergence perpétuelle, il faut être présents au moment de donation de l'œuvre, où l'*apparaître* est tout autre chose que l'apparence : *« l'apparaître est lui-même inapparent dans la perception ou la représentation de la chose comme simple chose. »*⁷ L'*apparaître* de la forme en cerne le surgissement, le rythme constitutif, dans un espace qui d'emblée implique un mouvement et un devenir : *« L'espace pictural est forme ; mais non pas un contenant de formes, mais le lieu où les formes – qui ne sont ni images, ni figures, ni signes – ont lieu [...]. L'espace pictural est forme/événement ; la forme/événement est rythme : l'espace pictural est le rythme du visible »*⁸.

Le rythme du visible ne peut donc se restreindre à la saisie des formes dans leurs délimitations et dans leurs étendues. De même, les notions d'espace et de temps qui contextualisent l'*apparaître* de l'œuvre ne sont pas des données linéaires, mesurables.

5 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, éd. Du Cerf, col. Œuvres Philosophiques, Paris, 2012, pp. 185, 186.

6 *Ibid.*, p. 185.

7 *Ibid.*, p. 17.

8 *Ibid.*, p. 29.

Ce qui du temps, de l'espace et de la forme peut être évalué en données objectives semble suspendu – comme *fluidifié* - pour s'accorder à la présence, au regard. Ce même regard qui selon Maldiney participe activement au moment apparitionnel de l'œuvre : « or ce moment ne dépend pas de l'objet mais du regard. Regard de celui qui est là présent et dont la présence est façonnée de part en part par les structures de l'œuvre en fonctionnement »⁹, c'est-à-dire par son *rythme*.

Le rythme dépasse le système qu'il engendre : il n'adhère pas seulement à l'idée de cadence et de mesure, il amène aussi bien des nuances de *fluidité*. La proximité entre son origine étymologique (*rhuthmos*) et le verbe grec *rhéo* (couler) en atteste.¹⁰ Ce « tact à distance, que le rythme réalise en effet »¹¹ est un trait marquant de toute expérience véritable de rencontre et de partage, porteur d'une qualité vibratoire qui relie au perçu.

Si la tension ultime de ce travail de thèse demeurera une aporie - car à proprement parler le pictural ne relève aucunement de l'audible, et semble plutôt y résister - l'intérêt d'un tel questionnement repose sur l'expérience vécue, dans son évidence manifeste, face au pictural. Dans la création comme dans la réception, la rencontre avec l'œuvre picturale s'effectue de tout son corps.

C'est pourquoi les temps et les lieux de réalisation seront fréquemment évoqués comme autant de circonstances qui "donnent le ton" à une œuvre et qui en façonnent l'idéation et l'exécution.

L'*entente* du pictural repose avant tout sur l'effort de la quête plastique et sur l'expérience de la matière : le caractère *pictural* affleure comme un principe œuvrant. En ce sens, la qualité picturale attribuée à la démarche – au même titre que sa qualité musicale – est avant tout perçue et considérée comme une tension qui imprègne le processus plastique, plutôt qu'un caractère circonscrit au médium de la peinture. De ce fait, le pictural ne relève aucunement d'une technique mais il éclot comme l'attribut

9 *Ibid.* p. 210.

10 En réalité, l'origine et le développement de la notion de *rhuthmos* dans la pensée grecque est beaucoup plus complexe : elle n'est pas exclusivement nouée à un caractère fluide, mais prend également en compte un principe d'ordre et de mesure. Comme nous le montre Pierre Sauvanet, le rythme grec se présente toujours dans l'ambivalence du nombre et du flux. Or dans le contexte de la présente thèse, l'accent sera mis sur la concordance du rythme avec une forme fluide, soit par résonance interne avec les quêtes picturales propres à la démarche, soit pour défendre le propos de Sauvanet de « réhabiliter le sens "fluide" du rythme » afin de contrer l'idée très répandue selon laquelle le rythme coïncide absolument avec l'ordre et la cadence.

11 Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison, Tome I – Rythmologiques*, éd. Kimé, Paris, 2000, p. 106.

sensible d'une quête, dont l'œuvre plastique achevée n'est qu'une formulation temporaire, provisoire.

Depuis l'automne 2014, la gravure en taille-douce a pris une place prépondérante au sein de la pratique personnelle. C'est à ce moment que la notion de *pictural* s'en est dégagée comme une tension *absolue*.

L'engagement manuel et physique que la gravure en taille-douce requiert, ainsi que ses temps d'élaboration prolongés, ont corroboré l'inscription corporelle du geste artistique et la dimension temporelle qui y est associée comme indices constitutifs du sens de l'écoute d'une œuvre. Au sein de la réflexion menée, ces arguments confirment la place du corps - réceptacle du rythme - et celle du temps - dimension première du vivant – comme conditions essentielles à l'approche du *pictural* ici défendue.

Le développement général de la thèse suit de façon rigoureuse l'ordre chronologique des réalisations plastiques ; très tôt, cela est apparu comme un paramètre absolument nécessaire à l'articulation de l'écrit car un chemin s'y dessine, fait de conquêtes et de rencontres.

Toutes les œuvres prises en référence, à de rares exceptions près, ont été approchées directement ; il ne pouvait qu'en être ainsi, ayant choisi de poser l'accent sur l'expérience du corps à l'écoute.

Les écrits d'artistes qui ont inspiré ce travail insufflent à la thèse sa plus vive aspiration : faire de la parole écrite le lieu d'une quête. Une parole qui se façonne à l'épreuve de la matière pour en épouser les courbes, en retracer les débâcles, et qui ce faisant trahit un amour certain pour l'écriture.

Dans l'espoir que la pensée ici étalée soit à-même de tracer un chemin viable, je souhaite garder à l'esprit le propos de Richard Shiff au sujet de l'engagement artistique de Barnett Newman : « *se créer soi-même par un faire (écriture ou peinture) est un acte éthique de passion et de décision : on se forme, on se différencie d'autrui ; on sent qu'on a sa place dans le monde et l'on trouve sa plénitude, son intégrité.* »¹²

12 Richard Shiff in Barnett Newman, *Écrits*, trad. par Jean-Louis Houdebine, éd. Macula, Paris, 2011, p. 13.

1. Le rythme comme « dimension formelle »

L'intention de ce premier chapitre est de questionner la nature de la *dimension formelle* propre à la démarche et d'en observer le caractère fondamental : la fluidité d'une genèse en cours d'œuvre.

Si l'élaboration plastique est ici associée à une *dimension formelle* – selon la formule élaborée par Henri Maldiney - plutôt qu'à une forme tout court, c'est pour insister sur l'état d'une *formation* à l'œuvre qui fait éclater toute conception close et figée.

L'attention portée à la dimension temporelle de l'expérience artistique a profondément orienté le développement de la création et de la réflexion qui s'y associe, tant par analogie avec le modèle musical que par l'exigence de rendre au visible la dynamique interne au vivant. De ce fait, la plus grande partie de la production personnelle s'est organisée, dès le départ, par la présentation d'un ensemble de travaux issus d'une même série, et ce dans l'intention d'évoquer ces passages et ces déplacements qui conditionnent, au sens spécifique, la vie des formes, et au sens général, l'existence même.

Envisager un travail en série procède de la volonté de *suspendre* la solidité des formes. En ce sens, le modèle musical offre un exemple particulièrement fécond comme manière d'organiser une trame fluctuante qui ne cesse de se défaire à chaque tentative de saisie. Pulsions aussi volatiles que le temps lui-même, la musique est ici considérée comme le modèle de la vie de formes, de ces formes qui « *quoique vigoureuses et réelles, ont pourtant quelque chose d'inachevé : comme si elles voulaient continuer encore de croître pour atteindre, comme toute forme en musique, un point de tension extrême, et puis briser là, se dissoudre*

*pour entamer une vie nouvelle.»*¹³

Dimension formelle et dimension temporelle entonnent l'unisson du *rythme* : la lecture proposée par Pierre Sauvanet¹⁴ au sujet du rythme comme *rhuthmos* dans la pensée héraclitienne entretient une résonance particulière avec les quêtes de fluidité propres à la démarche.

La notion de rythme sera abordée en référence au rôle joué par le dessin d'après modèle : rythme d'un geste qui caresse à distance les mouvances du vivant. L'exercice du dessin a marqué le moment initial d'une intuition de la forme ouverte, imprégnée de la liquidité du médium et de la fluidité du temps.

Le sens du *pittoresque* propre au style baroque mettra au jour la tendance à la *dé-formation*, tout comme la fascination pour les formes irrégulières, obliques et asymétriques. L'art architectural sera pris comme référent pour observer la tension rythmique des masses et leur aptitude à éveiller un sentiment physique du mouvement, que Heinrich Wölfflin associe, par la notion de *Stimmung*, à l'écoute musicale. Dans ce contexte, la forme de l'ellipse, forme du temps par excellence, sera évoquée comme forme rythmique tendue à l'incomplétude : la visite de la place du Capitole à Rome avec son dessin elliptique occasionnera un sentiment de *spatialisation* des distances temporelles.

L'ensemble des tensions inhérentes à la démarche cherche à affirmer, à différents niveaux, la possibilité d'*entendre* le caractère temporel qui préside à la vie des formes dans leur acheminement vers le visible. En particulier, l'écoulement donnera au travail sa spécificité, selon des dynamiques et des modalités plastiques qui diffèrent d'une phase à l'autre de la production.

13 Rainer Maria Rilke cité par Karine Winkelvoss in *Rilke : la pensée des yeux*, éd. PIA, col. Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières, Asnières/Paris, 2004, p. 142.

14 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec : d'Héraclite à Aristote*, éd. Presses universitaires de France, col. Philosophies, 1999, Paris.

1.1 Le rythme comme passage : la question du temps¹⁵

« Le rythme est donc du temps, non pas au sens où il le découpe
(le rythme n'est pas un morceau de temps),
mais au sens où il le produit, non pas entièrement,
mais en lui donnant un sens.
Fondamentalement, le rythme temporalise »

Pierre Sauvanet¹⁶

« L'idée de donner de la forme à la fluidité des choses »¹⁷ est une préoccupation inhérente aux codes esthétiques qui fondent la naissance de l'art de la Grèce antique ; celle du temps est une question qui traverse la pensée philosophique des grecs et qui trouve dans l'activité artistique, poétique et musicale des formulations où s'esquisse « l'utopie grecque » de « conserver le sensible dans la mesure même [...] Amener le divers, organisé et dénombré, à l'unité qui le sauve comme une totalité cohérente, mais d'un autre ordre. »¹⁸ L'origine d'une pensée sur le temps se lie alors de manière indissociable à la question du nombre, de l'énumérable, de la mesure, ainsi qu'à une observation du monde pour en cerner l'unité ou la diversité, le multiple et ses proportions.

En interrogeant la nature du temps, Aristote identifie le mouvement auquel le temps participe comme ce qui est *défaisant*. («*Μεταβολή δὲ πᾶσα φύσει ἐκστατικόν* »¹⁹ - « *Tout changement est par nature défaisant* »). Or le terme employé pour signifier le mouvement est *μεταβολή* (*metabolè*), qui « est radicalement distincte de notre conception du mouvement, à savoir le changement de lieu dans l'espace géométrique. Pour Aristote, en effet, devenir plus savant c'est aussi un mouvement (même s'il n'y a là aucun déplacement). C'est pourquoi

15 Au cours de l'année universitaire 2011/2012, la recherche personnelle s'est enrichie d'une réflexion plus poussée autour du temps dans le cadre du séminaire de doctorat *Pour un art de la rencontre* dirigé par Gisèle Grammare : en effet, le thème de l'exposition commune des doctorants portait cette année-là sur le *passage du temps*.

16 Pierre Sauvanet, *Le Rythme et la raison : Tome I – Rythmologiques*, éd. Kimé, Paris, 2000, p. 105.

17 Jackie Pigeaud in *Le Rythme : XVIII entretiens de la Garenne Lemot*, sous la direction de Jackie Pigeaud, éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 17.

18 *Ibid.*, p. 16.

19 Aristote, *Physique : Livres I-IV*, trad. Par Henri Carteron, éd. Les Belles Lettres, Paris, 2000, p. 158 (222b).

*nous tentons de traduire "metabolè" comme suit : ce par quoi quelque chose est frappé au point de devenir autre qu'il n'était, et cependant encore le même.»*²⁰

Le *metabolé* figure le passage du temps, le ramenant ainsi au visible ou du moins au sensible, et s'il donne la mesure de quelque chose c'est bien de cet insaisissable limite entre le *déjà plus* et le *pas encore*.

Tout changement est par nature défaisant : la musicalité qui influence la pratique artistique personnelle vise à effleurer cette dynamique, où le rythme rendu au visible implique d'emblée un changement : en son sein, tout ce qui apparaît, en venant de quelque part, est mû en direction d'autre chose. Et il n'est pas anodin de se demander si en vérité ce n'est pas une prérogative de tout ce qui est *vivant*, d'être mu ainsi. Le mouvement de la *metabolé* serait alors caractère de la vie, et plus encore, caractère naturel, c'est-à-dire qui qualifie avec précision les conditions propres au vivant.

Poser la question du temps, s'interroger sur la nature d'une telle expérience suppose d'emblée de faire face à un insaisissable, car ce qui constitue le trait marquant de l'étendue temporelle qui nous détermine en tant qu'êtres humains est bien la conscience d'une échappée, d'une brèche qui se dérobe à la solidité des choses, à la certitude d'un arrêt. C'est précisément par cette suspension toujours sur le point de fuir, par la subtilité d'un tel déséquilibre qui empêche de marquer une succession continue sans que l'imminent soit pour le présent ce que le maintenant est déjà pour le passé, que toute détermination qui en découle ne peut rester figée dans l'approximation d'une mesure exacte. Le paradoxe étant que peu de choses sont aussi exactement mesurables que le temps qui passe, et pourtant la convention d'un tel calcul semble manquer l'essentiel : l'évidence du temps comme une portée qui déborde toute mesure.

A bien entendre ce que l'expérience du temps nous demande, la traversée qui détermine les êtres *temporels* que nous sommes n'est pas estimable : constamment sur le seuil d'un passage, cet espace ouvert qui tient les extrémités du loin et du proche sans jamais arrêter sa course, on ne peut prétendre à le mesurer sans accepter au préalable que quelque chose s'abstienne d'être nommé,

²⁰ François Fédier, *Le temps et le monde : de Heidegger à Aristote*, éd. Pocket., col. Agora, Paris, 2010, p.88.

qu'un écart prenne place pour ainsi permettre de s'en tenir au plus près de l'expérience. Car la réalité du temps demeure, au plus profond, abstraite.

Pour approcher la nature du temps il s'avère indispensable de poser une interrogation autour du rythme, car c'est précisément le rythme qui permet à la conscience d'avoir une prise sur le déroulement temporel, sur la permanence d'une durée qui ne saurait autrement se manifester à nous.

Pierre Sauvanet précise que le sens grec du rythme comme *rhuthmos* ne peut en aucun cas se restreindre à une signification univoque – ni simplement paradigme de mesure et de régularité, ni entité complètement soumise à une mobilité absolue- ; à la fois, il défend la nécessité de rendre à ce terme doué d'une étonnante *plasticité sémantique* le caractère *fluide* de la pensée d'Héraclite, dont le fameux *panta rei (tout s'écoule)* fait écho à *rhuthmos*, et en présente la même racine *rhéo*, couler. La compréhension même de ce qu'est le rythme ne pourrait donc se passer de l'idée de l'écoulement. « *C'est sans doute que, dans le mode de pensée héraclitéen, chaque chose n'est que ce qu'elle devient : tel est bien le paradigme du rythme qui n'est lui-même que lorsque il devient autre. En d'autres termes, la double apparition entre continuité et discontinuité, entre irréversibilité et réversibilité, n'est qu'apparente : elle se résout nécessairement dans le mouvement. Chaque être prend une forme, mais cette forme est fluide.* »²¹

Pierre Sauvanet²² met en lumière la tension dialectique entre l'idée de *schéma* associée à la tradition aristotélicienne qui introduit dans la pensée du temps l'idée du nombre et de la succession ordonnée et séquentielle, et le *rhuthmos* considéré dans son acception héraclitéenne comme fluidité propre à l'écoulement. Pourtant, cet écoulement n'est pas tant envisagé dans la condition du flux - « *un rythme absolument fluide est-il encore un rythme ?* » demande Sauvanet dans *Le Rythme grec*²³ - mais plutôt selon « *la configuration assumée à chaque instant par un mouvant [...] ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme.* »²⁴

21 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec*, *Op. cit.*, pp. 23, 24.

22 Pierre Sauvanet, « *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion* » in *Rhuthmos*, 28 octobre 2012 [en ligne] <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736> consulté le 30/01/2015.

23 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec*, *Op. cit.* p. 11.

24 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, *Op. Cit.* pp. 212, 213.



Les Passages
peinture acrylique sur papier, 2011.

La configuration assumée à chaque instant par un mouvant est l'élément qui définit le souci formel de la pratique à ses origines : en effet, le rôle joué par le dessin d'après modèle fut déterminant quant à l'acquisition d'une sensibilité concernant le mouvement des formes, le déplacement des masses et la fluidité du geste. Une sensibilité qui tente de saisir, plus que les proportions et la ressemblance, l'élan d'un corps qui ne nécessite aucun effort cinétique particulier pour manifester son rythme inhérent. Comme si tout ce que l'on percevait était déjà traversé par un dynamisme naturel, trace d'une authentique présence qui investit aussi bien la dimension temporelle que spatiale. « Le paradoxe veut que, pour qu'une chose soit, elle soit en mouvement. [...] L'unité même de l'être ne se trouve pas, comme on croit, dans l'immobilité, dans le repos, mais dans le mouvement lui-même, et la réunion des contraires qu'il implique : ici le solide et le liquide unifiés par l'art culinaire du mélange, ailleurs l'homme lui-même dans son existence. »²⁵

25 Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec*, *Op. cit.* pp. 24, 25 Le « mélange culinaire » ici cité fait référence au cycéon (breuvage antique fait d'une partie solide et d'une partie liquide, explique Pierre Sauvanet) dont Héraclite parle comme suit dans le fragment 131 (125) « *Le cycéon aussi se dissocie s'il n'est pas remué* ».

1.2 Dissolution : l'écoulement des formes

La question du *dissoudre*²⁶ pose l'accent sur la nature d'un processus en cours, évoquant un stade de formation plutôt que son aboutissement. Le choix de la dissolution répond au souci de désamorcer l'origine figurative du vocabulaire formel employé, pour en cerner le rythme sous-jacent.



Accrochage pour la soutenance de M2, septembre 2011.

²⁶ Au cours des recherches menées lors de la rédaction du mémoire « *Dissolution : l'écoulement des formes* » (mémoire rédigé en vue l'obtention du diplôme de M2 Arts Plastiques, option Espaces, lieux, expositions, réseaux, sous la direction de Gisèle Grammare, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011) la *dissolution* avait été désignée comme principe apte à qualifier les tensions plastiques propres à la démarche. Cette notion éclaire désormais le rôle joué par le rythme.

Ouverte aux profondeurs d'une *formation* inachevée, la dissolution picturale est envisagée telle une dynamique pure. Mais parler de « formation » est en soi paradoxal, car l'action propre au *dissoudre* est celle de défaire, de désagréger la matière. Reste à se demander s'il est possible de donner forme à quelque chose par un élan apparemment tourné vers la dispersion plutôt que vers la genèse.

Pourtant, le temps même semble se former en défaisant des instants... comme si il y avait dans le temps, en absence de toute forme qui appartienne au domaine du visible, un élan tendu vers une *mise en forme*, et plus particulièrement vers une genèse soustraite à toute fixité. La forme d'un pur mouvement.

Si à présent l'écoulement est traité comme un sujet pictural autonome, *l'écoulement des formes* inhérent à l'expérience du dessin d'après modèle a d'abord induit le choix de la dissolution en tant que méthode plastique.

1.2a Le rythme comme fluidité du geste : le dessin d'après modèle

Pendant plusieurs années la forme du corps a habité la démarche comme l'empreinte d'un souvenir dont la netteté n'est plus certaine et intacte. Trace d'un corps qui apparaît sans se laisser reconnaître, cette forme en retrait, à peine suggérée, agissait tel un substrat capable d'agencer la surface peinte à partir d'un mécanisme plastique intériorisé : celui du dessin d'après modèle comme exercice visant à cerner la dynamique des formes.

Dans le dessin d'après modèle, le regard et la main participent à l'activation d'un tracé. La réception de l'image conduit au geste par une transition qui relie l'œil à la main sans se traduire en donnée, dans une sorte de stade absolu et primitif de l'aperception où tout un ensemble d'équilibres subtils participent au cheminement de la forme. Le geste devient l'unité de mesure qui rythme l'étendue de la surface observée, la trace est l'accomplissement d'un parcours qui restitue la substance formelle à un niveau sensible et plastique. Le déploiement du geste effleure le corps à distance et restitue le mouvement souterrain et vital de la forme au-delà du motif. Comme si la forme ne pouvait être *comprise* que par l'expérience que l'on en fait et par le désir de la refaire à chaque fois. *Comprendre* : le perçu est pris en même temps qu'il nous tient, la forme saisit elle-même notre regard, tandis que le geste en retrace l'expérience.

On ne *sait* la forme qu'après l'avoir dessinée, on la sait d'un savoir qui joue de l'instinct et ne se soucie pas de l'analyse, mais se donne toujours telle une découverte. On sait la forme par l'empreinte de son rythme, qui est sous nos yeux mais que l'on assume réellement qu'au moment d'en retracer les courbes.

Dessiner serait alors *prendre avec* soi les contours d'une forme pour en refaire à chaque fois l'épreuve, tracer des lignes pour restituer ce que l'émotion de la forme a mis en mouvement, et en perpétuer le rythme par le filtre d'une humanité singulière qui, déjà, la transfigure. La forme cesse de vivre d'elle-même pour s'imprégner du geste qui lui donne corps ; fluide, elle se fait rythme pur, trace

d'une présence silencieuse mais stable : un substrat qui survit et ne cesse de se renouveler au contact de la matière.



Dessins d'après modèle, sanguine sur papier, 2011.

L'expérience qui en découle naît de l'interdépendance du percevoir et de l'agir : cela correspond parfaitement à la définition d'expérience que propose le philosophe américain John Dewey – dans son ouvrage *Art et Expérience* de 1934 - pour qui l'expérience de l'art, dans la réalisation comme dans la réception, suppose toujours une inclusion, une relation active entre l'horizon perceptif et la présence sensible dans la totalité de ses articulations :

« Quand nous manipulons, nous touchons et caressons ; quand nous regardons, nous voyons ; quand nous écoutons, nous entendons. La main se déplace avec la pointe à graver ou avec le pinceau. L'œil est témoin et enregistre

le résultat. A cause de ce lien intime (entre action et perception), l'enchaînement des actions est cumulatif et ne dépend pas d'un simple caprice, ni de la routine. Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception. Un rapprochement aussi vital ne peut exister si seuls la main et l'œil sont impliqués. Ceux-ci doivent fonctionner comme deux organes reliés à l'être dans tout son entier, sans quoi il ne peut y avoir qu'une séquence mécanique de sensation et de mouvement. »²⁷

Dans le dessin d'après modèle, les temps de pose jouent un rôle déterminant face à la nature du sujet perçu : l'expérience de la fluidité du geste est strictement liée à l'écoulement réel du temps. C'est ainsi que les poses de courte durée – entre deux et cinq minutes – encouragent la saisie des traits essentiels sans se concentrer sur les détails. L'urgence du trait prend finalement le dessus sur la définition des formes, alors que les poses du modèle s'alternent en quelques minutes à peine.

La pratique du dessin entraîne un mouvement de simplification qui vise à saisir la forme par son rythme intrinsèque, toujours lié à une dynamique ouverte et à une formation en cours. Dans la démarche personnelle, la transposition picturale de cette tendance rythmique a mené à une progressive *dé-formation* du motif initial.

Le fragment de figuration le plus souvent abordé fut le torse. Bien que ce choix ait toujours été instinctif, dicté avant tout par un intérêt plastique et par un amour des formes, il n'est pas anodin d'en remarquer la nature rythmique, un mouvement de *torsion* capable de surprendre la forme dans un élan inachevé, tendu vers un point de résolution non encore atteint.

C'est sans doute l'œuvre sculptée de Michel-Ange, et en particulier la série inachevée des *Esclaves*²⁸ qui a fortement orienté les choix personnels : la prédilection pour le thème du torse et la dynamique de la torsion fait écho au tourment qui traverse cet ensemble de sculptures, où l'effort des corps semble évoquer la volonté d'échapper au marbre qui les retient et les emprisonne. L'ampleur des masses que la forme du torse met en évidence caractérise la

²⁷ John Dewey, *Art comme expérience*, trad. par Jean-Pierre Cometti, éd. Gallimard, Paris, 2010, p.103.

²⁸ Confronter chapitre 1.3a Michel-Ange pour l'analyse plastique de l'ensemble des *Esclaves*.

monumentalité de l'œuvre de Michel-Ange comme thème plastique qui parcourt l'histoire de l'art, du *Torse du Belvédère* jusqu'aux *fragments de torse* d'Auguste Rodin.

Il a fallu longtemps, et le concours de regards extérieurs, pour renoncer à l'idée du corps comme sujet de représentation, dans la tentative d'identifier cette permanence aussi discrète que régulière d'un écho de figuration. Une prise de distance qui n'a pas été volontaire ni délibérée, mais qui est advenue naturellement.

La fascination pour la forme du corps pris dans son périple - le plus souvent dans une torsion considérée comme élan vital - cèle au plus profond une prédisposition vers la ligne courbe et la tournure soudaine qui interrompt toute progression régulière et figée. L'interruption crée un interstice, une ouverture où prend place ce qui s'écarte de la norme, cette tendance à l'irrégularité et à la déformation qui se noue puissamment à l'ascendant du Baroque.

1.3 La dissolution de la règle : le *pittoresque* du style baroque

L'origine formelle de la pratique est toute entière habitée par une tension vers le *pittoresque*, en évoquant par cette notion un ensemble de caractéristiques propres à ce que Heinrich Wölfflin – dans *Renaissance et Baroque*²⁹ - définit comme étant : « un des concepts les plus importants pour l'histoire de l'art mais en même temps un de ceux dont le sens est des plus riches et des moins clairs »³⁰ un trait marquant de l'art baroque en tant qu'il « vise à donner l'impression du mouvement. La composition par masses de lumière et d'ombre est le premier élément constitutif de l'effet recherché ; le deuxième en est la dissolution de la règle (style libre, désordre pittoresque). Toute règle est morte ; elle n'a ni mouvement ni pittoresque. »³¹

Wölfflin poursuit en précisant les caractères plastiques de ce style : « La ligne droite, la surface plane ne répondent pas aux exigences du style pittoresque. [...] N'y répondent pas non plus l'alignement uniforme, la disposition métrique. On leur préfère la disposition rythmique, plus encore le groupement accidentel – qui ne l'est, du reste, qu'en apparence, puisqu'il a une raison d'être : servir à la répartition précise des masses d'ombre et de lumière ». ³²

L'âme du Baroque opère, par la distorsion et l'effet grandiose, par le rassemblement des masses et la quête du mouvement, la saisie d'un élan vitaliste qui vibre au-delà de toute fixité apparente, et que Wölfflin qualifie de *rythmique*. Ce trait marquant cerne un aspect constitutif de la pratique personnelle en termes de valeur formelle, car il en précise l'origine culturelle, ayant vécu à proximité de Rome pendant plus de vingt ans – Rome, la ville baroque par excellence.

La particularité stylistique de l'art baroque est de faire du pittoresque – qui comme son nom l'indique relève plus naturellement de la peinture – un rythme architectural. Mais selon Wölfflin le pittoresque n'est pas en soi une valeur

29 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, trad. par Guy Ballangé, éd. Gerard Monfort, Paris, 1988.

30 *Ibid.*, p. 49.

31 *Ibid.*, p. 52.

32 *Ibid.*, pp. 52, 53.

exhaustive qui suffit à cerner les caractéristiques propres au Baroque : cette disposition va de pair avec la recherche d'un effet de masse qui s'explique soit par l'intérêt croissant pour le monumental et l'expansion des volumes, soit par une « *simplification et unification de la composition.* »³³

L'originalité de l'étude de Wölfflin est d'explorer l'art baroque au moment de sa genèse en observant les dynamiques et les changements stylistiques qui ont porté à sa constitution. Pour ce faire, l'historien de l'art choisit de présenter le style baroque comme une *dissolution* de la Renaissance qui l'a précédé.³⁴

Selon Wölfflin, si le Baroque a connu une floraison exceptionnelle en Italie c'est précisément en réaction aux caractères de la Renaissance italienne, à cette attention rigoureuse pour l'équilibre de la forme, à l'introduction de la perspective comme système de représentation du réel. La tension rythmique propre au style baroque parvient à brouiller l'ordre et l'harmonie typiques de la Renaissance : « *s'opposant très nettement à la façon de penser des classiques florentins, qui tiraient gloire de la régularité harmonieuse [...] le Baroque cherche à introduire un mouvement dans la composition, en concentrant tous les effets sur le milieu. Sous la forme la plus simple, ce principe apparaît comme une succession rythmique, opposée à une succession d'une simple régularité métrique.* »³⁵

Le classicisme perpétué par l'art de la Renaissance a basculé vers la prédilection d'un effet dynamique, vers l'irrégularité des formes et la puissance des masses afin de traduire la tendance inquiète et vitaliste d'un art qui rejoint sa plénitude dans l'absence de déterminations et de limites. Là où la Renaissance s'est épanouie avec le plus de génie, le Baroque a connu un mûrissement stylistique radical : à Rome, les prémices d'une sensibilité nouvelle émergent au sein même de la Renaissance. Ce trouble s'insinuera jusqu'à déterminer l'avènement d'un style autonome. Selon Wölfflin, la présence des monuments et des ruines d'époque romaine qui caractérisent de façon si décisive l'architecture de la ville est sans doute l'une des raisons qui ont porté au développement de la sensibilité baroque, « *aiguissant le sentiment architectonique d'une manière telle*

33 *Ibid.*, p. 59.

34 « *La dissolution de la Renaissance est le thème de la présente étude.* », *Ibid.*, p. 33.

35 *Ibid.*, p.79.

*que tout relâchement de la forme devait y être ressenti plus intensément que partout ailleurs. »*³⁶

L'architecture constitue alors la voie privilégiée par laquelle le style baroque parvient à concrétiser une impression du grandiose et de l'ineffable, grâce à la monumentalité des espaces et tout particulièrement des églises. L'épreuve corporelle d'une tension des masses qui semblent échapper à la stabilité et à la finitude est affectée par le recours fréquent à une planimétrie elliptique. L'inquiétude de l'ovale remplace la stabilité parfaite du cercle. Le style baroque est voué à donner l'impression de l'instant par des traits formels qui trahissent un état de suspension, une instabilité première ; dans ce contexte, la quête exaspérée du monumental privilégie les effets de masses et l'atmosphère générale, qui l'emportent sur la singularité de chaque élément.

Or, le monumental est « *ce qui garde le souvenir* »³⁷, du latin *monumentum* : « *tout ce qui rappelle quelqu'un ou quelque chose, ce qui perpétue le souvenir* »³⁸, ce qui s'impose dans sa grandeur pour abriter et accueillir quelque chose qui vient du passé et se destine au futur dans une exigence de rassemblement. Au sein de l'art baroque ce n'est pas seulement pour impressionner que les masses s'élargissent, mais aussi pour rassembler, car « *s'exprimer de manière monumentale signifie s'exprimer de manière universelle* »³⁹

36 *Ibid.*, p. 34.

37 *Le Petit Littré*, éd. Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche - Classiques Modernes, Paris, 1990.

38 Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, éd. Hachette, Paris, 1934.

39 Giulio Carlo Argan, *L'Age Baroque*, trad. par Arnaud Tripet, éd. D'Art Albert Skira, Genève, 1989, p.53.

1.3a Michel-Ange

Si c'est donc dans l'architecture romaine que l'art baroque touche à son apogée, Wölfflin reconnaît dans le génie d'un sculpteur qui fut aussi peintre, architecte, et poète, Michel-Ange, l'artiste qui a le plus marqué l'avènement du nouveau style.

La monumentalité qui habite l'œuvre de Michel-Ange dérive bien sûr de la plasticité qu'il confère à la définition des formes, mais au-delà de cet équivalent formel direct, le monumental chez l'artiste florentin est aussi une question d'intention artistique. Jamais auparavant la fureur de l'art n'avait été aussi évidente : chez Michel-Ange, c'est l'effort de la création qui devient monumental. Par l'exécution de ses œuvres, son souci premier n'a jamais été celui de répondre aveuglement aux attentes d'une commission. Ce qui est capital dans le travail de Michel-Ange, c'est un défi lancé à soi-même en tant qu'être humain, comme si chaque coup de scalpel cachait une résonance intérieure où se fraie l'interstice de la vie, où l'existence même devient possible à mesure que la vraie forme se dénoue du marbre.

Michel-Ange offre au mouvement une plasticité par la vigueur exaltée des masses qui condensent la force en un instant où le pathos est à son comble : on pressent la charge émotionnelle de l'imminent par l'élan d'une puissance impondérable. L'essentiel de la forme, du geste, de l'action reste alors ouvert *en puissance*, indéfini hors des limites de la matière, et pourtant incarné en elle.

La série des *Esclaves* est un exemple particulièrement emblématique de la façon dont le sculpteur suggère le mouvement des corps. Les six sculptures réalisées par Michel-Ange entre 1510 et 1534 étaient initialement destinées au tombeau du Pape Jules II : en effet, le Pape commissionna au sculpteur florentin en 1505 la réalisation d'un mausolée d'étonnante envergure compte tenu du nombre et de la taille des statues qui devaient y figurer. Mais le projet ne cessa

d'être redimensionné au fil du temps, et les *Esclaves* finirent par être écartés de la version finale de 1545.

L'ensemble est constitué de six nus masculins dont la tension des corps semble exaspérée et furieuse, à l'exception de l'*Esclave mourant* du Louvre dont tout effort est déjà tari, laissant la place à un abandon languide. A la différence des deux *Esclaves* conservés au Musée du Louvre et exécutés entre 1510 et 1516, les quatre *Prigioni* de la Galleria dell'Accademia à Florence apparaissent moins aboutis, ils sont encore partiellement enveloppés dans le marbre qui semble les retenir et véritablement les emprisonner.



Esclave Mourant
marbre, h : 209 cm, 1513 – 1515.

L'Esclave qui s'éveille figure la puissance d'un effort inachevé, à jamais suspendu. Seul le torse, le bassin et la jambe droite parviennent à émerger du bloc de marbre : en vue frontale, le buste est engagé en une torsion légère mais non moins vigoureuse, la jambe droite est repliée à former un angle, alors que le visage s'enfonce et se rétracte à l'arrière, les membres supérieurs ne sont qu'ébauchés.



Esclave qui s'éveille
marbre, h : 267 cm , 1520 – 1523.

Le sentiment de l'indéfini touche ici à son comble : les marques du scalpel restent apparentes et se substituent à la perfection d'une surface polie, la figure est laissée à un état d'incomplétude qui ne fait que révéler la nature et la puissance du travail accompli. L'œuvre montre ainsi un effort qui est tension fondamentale et toujours vibrante.

La manière de Michel-Ange diffère du bouillonnement baroque qui, tout particulièrement dans l'architecture, caractérisera l'évolution tardive de ce style. Cette retenue quasi austère, visant à l'essentiel, est pour Wölfflin un trait marquant du Baroque.

Alors que le pittoresque recherche l'effet, que ce soit dans l'architecture ou dans tout autre art, chez Michel-Ange la genèse de l'œuvre - son inscription matérielle - prend en charge un certain type de contenu et de signification. Le mouvement de la forme *coïncide* avec celui de la création. Le cheminement inhérent à l'éclosion de la forme au sein de la matière brute en fait le foyer d'une tension perpétuelle.

L'historien de l'art Giulio Carlo Argan, dans son étude sur l'histoire de l'art italien à partir de Michel-Ange, affirme au sujet du sculpteur florentin « *Le sculpteur ne se sert pas du marbre pour en tirer une image qui soit la manifestation d'un concept ; c'est à travers l'image, mais surtout à travers son propre travail, qu'il affranchit le bloc de son inertie matérielle, de telle sorte qu'il accomplit par là un exercice, une expérience ascétique [...] Il ne faut pas chercher le sens des images dans l'évidence iconographique de celles-ci, mais plutôt dans le processus de leur mise en forme.* »⁴⁰

Cette conscience accrue du processus même, qui fait de la sculpture en taille directe un travail de réduction afin de dégarnir la matière de sa part excédante, influence profondément la vision de Michel-Ange tout au long de sa carrière, non seulement dans le cadre de son œuvre sculpté mais plus largement vis-à-vis de chacun des médiums auquel il aura recours.

40 « *Lo scultore non si serve del marmo per trarne un'immagine che manifesti un concetto ; attraverso l'immagine, ma soprattutto attraverso il proprio lavoro, redime il blocco dalla sua inerzia di materia e così facendo compie un esercizio, un'esperienza ascetica [...] il significato delle immagini non va più cercato nella loro evidenza iconografica ma nel processo del loro formarsi* » Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana : da Michelangelo al Futurismo*, trad. par l'auteur, éd. Sansoni, col. Biblioteca Aperta, Florence, 2002, pp. 33,34,35.

1.3b Diptyque des *Danses*

L'importance de l'art de Michel-Ange au sein de la pratique constitue depuis toujours un repère premier et une référence essentielle. Les quêtes de fluidité qui habitent la démarche témoignent d'un lien puissant avec la sensibilité du premier Baroque italien.

En prêtant attention à la qualité des formes qui sont à l'origine de cet ascendant, il est possible de constater qu'il s'agit le plus souvent de formes traversées par un mouvement qui les maintient en tension. La torsion des corps, par exemple, dont le périple est à jamais suspendu en une fluidité complètement vivante. Si le dessin a été, en un premier temps, le moyen le plus direct de transférer cette pulsion en un acte de création, la quête s'est transmise par la suite à l'ensemble de la production picturale.

La série des *Danses* trouve son origine dans une ébauche réalisée au fusain, présentant la physionomie stylisée d'un torse. Cette première esquisse a servi de modèle à l'exécution d'un deuxième dessin à la sanguine. Ensuite, l'intervention de la peinture acrylique a porté à déformer progressivement la structure du torse : en suivant une dérive de sa cohésion formelle, celle-ci s'est finalement divisée en trois parties autonomes selon un processus de déformation graduel. Chaque partie a acquis une indépendance particulière par rapport au sens figural de la forme, pour devenir un détail abstrait doué d'une présence plastique autonome. Ce travail préliminaire a été suivi par la réalisation d'une esquisse à la peinture acrylique, organisée en trois volets.

Ces études préparatoires présentent, à travers le déplacement des masses et la redistribution de leurs étendues, une façon d'agir sur la *forme-matrice* déliée de tout souci de représentation : la forme, dans sa migration, annonce la teneur d'un rythme qui lui est propre.



Étude pour les Danses, technique mixte sur papier, 2011.

Ces esquisses ont inspiré l'exécution d'un diptyque, explorant le rapport entre le support vierge et la matérialité de la peinture. La réalisation de l'ensemble se caractérise par la restriction de la palette à une gamme de rouges contre le blanc de la toile, par l'orientation longitudinale de la surface, autant de critères qui seront par la suite adoptés sur l'ensemble de la production picturale de la première année du doctorat (entre décembre 2011 et août 2012). Il s'agit de limiter les possibilités de la peinture afin de développer une attention plus aiguë aux questions soulevées par l'activité picturale même.

Une des solutions techniques choisies pour la réalisation des *Danses* a été le recours au pastel – et plus particulièrement à un pastel soluble à l'eau. Le premier moment, le premier geste est donc tendu vers l'apparition d'une ligne qui recoupe des intervalles de vide. Ces lignes sont le plus souvent des courbes qui se fraient un chemin suivant des directions obliques, où chaque trace devient le soupçon d'une fugue. Puis, avec un pinceau humecté d'eau, les lignes tracées au pastel sont dissoutes par des gestes amples qui préservent la spontanéité et la fraîcheur de l'ébauche.

L'incomplétude est ici rendue lisible par l'intention d'arrêter l'élaboration picturale à un état où la genèse des formes reste en suspens. La matière se répand au sein du support selon différentes textures - de la fluide légèreté de la peinture diluée à l'eau, à la plénitude vibrante de la peinture à l'huile. Chaque couche de matière se superpose aux précédentes en recouvrant des zones toujours plus restreintes ; d'abord le pastel parcourt de manière sommaire l'ensemble de la surface et, une fois dilué, la matière assume une texture picturalement plus définie. Certaines de ces zones seront reprises par l'adjonction de la peinture acrylique afin d'introduire une matière légère travaillée rapidement en une seule couche. Pour finir, la peinture à l'huile intensifiera les valeurs picturales par un déploiement de la profondeur tonale, sans recouvrir l'entièreté de la surface. Ainsi, la spontanéité de la coulée initiale reste visible.



Dansétroit : Dansécart
pastel, acrylique et huile sur toile, 100 x 200 cm, 2011.

Par rapport à la première toile du diptyque, dans *État 2 : Dansécart* l'alternance entre les zones peintes et celles laissées vides est ponctuée par un élan aux cadences plus régulières ; l'organisation de la surface picturale par la succession des formes et leurs recouvrements trahit un souci pour la composition centrée et pour l'équilibre de l'arrangement formel.

1.4 La forme *dé-formée* : l'ellipse

L'ensemble des travaux plastiques réalisés au cours de la première année de doctorat est issu d'une réflexion sur les distances appréhendées dans l'expérience du temps, traces vivantes de l'insaisissable.

La pensée des distances temporelles fait suite à une visite de la place du Capitole à Rome à l'hiver 2011, qui suscita une impression assimilable à la sensation *physique* du temps. Suspendue entre temps et espace, la forme de l'ellipse en est l'occurrence.

Géométriquement - et littéralement - l'ellipse naît de la dissolution du cercle, qui se défait par un mouvement orienté selon deux directions opposées. Ce qui caractérise la forme elliptique est le redoublement du centre en deux foyers dont l'un disparaît : de là le nom d'ellipse, du grec *elleipsis* : un manque, quelque chose qui fait défaut.

Forme de l'incomplétude, l'ellipse recèle un principe de constance, voire de cyclicité temporelle comme parcours orbital des planètes autour du Soleil ; mais tout ce qui est régulier et mesurable dans l'ellipse se fonde sur des distances à chaque point instables, à chaque pas mouvantes.

L'impondérable qui caractérise la nature de la forme elliptique naît d'une tension interne qui en est la définition même. L'ellipse dérive d'une surabondance, d'un excédent, qui détermine à la fois un mouvement apparemment contraire : la disparition et la perte, le retrait soudain de quelque chose qui vient à manquer.

Le mouvement qui investit la genèse de l'ellipse comme forme géométrique est celui d'un dédoublement du cercle et de son centre en deux feux, dont un s'éclipse aussitôt. De même, l'impression physique de l'ellipse comme forme de l'architecture est bien – selon l'expérience personnelle de la place du Capitole à Rome – le ressentir d'une élongation opposée à un resserrement, tous deux exacerbés dans leurs tensions respectives, et à la fois prêts à une inversion

subite qui les ferait basculer l'un dans l'autre, le proche dans le lointain et le lointain dans le proche.

En littérature, l'instabilité produite par l'ellipse comme figure de style dérive de la lacune qu'elle introduit au sein de la phrase, ouvrant ainsi à la possibilité de l'évocation et du sous-entendu, là où ce qui manque assume une évidence exacerbée par son absence même.⁴¹

C'est précisément le paradoxe que l'ellipse inaugure comme figure de la disparition qui fait de l'absence un élan ouvert à la genèse.

L'ellipse définit le périmètre d'une forme instable où s'insinue un élan générateur capable d'agir sur le sentiment du proche et du lointain : ces sensations spatiales aussi bien que temporelles introduisent, au sein de la dynamique architecturale, la possibilité subite du rapprochement dans l'appréhension du lointain. Les distances linéaires et habituelles sont subverties par l'inquiétude d'une proximité soudaine. En témoigne l'application de la planimétrie elliptique aux églises du Baroque romain, notamment dans les espaces conçus par le Bernin et Borromini.

L'église de Sant'Andrea al Quirinale du Bernin présente une plante elliptique dont l'axe majeur est orienté parallèlement à l'entrée ; par conséquent, l'autel disposé frontalement le long de l'axe mineur semble étrangement proche, et c'est bien sa proximité qui perturbe une fois franchies les portes d'entrée de l'église, tandis que les extrémités longitudinales semblent s'élargir et s'éloigner hors du champ visuel. Il est intéressant de remarquer comment la force dynamique de l'ellipse révèle ici – suivant un axe d'orientation opposé à celui de la place du Capitole - la charge émotionnelle du lieu : en positionnant l'autel sur l'axe mineur d'une ellipse et face à l'entrée, la réalisation du Bernin instaure un sentiment

41 « La première caractéristique, essentielle, de la théorie de l'ellipse, c'est qu'elle considère que, dans un énoncé, des mots manquent. C'est-à-dire qu'on se trouve devant un énoncé lacunaire, incomplet, qui sollicite le recours à une réalisation "pleine". C'est ce renvoi à un énoncé autre, que les grammairiens reprendront dans le sens du renvoi à un modèle linguistique. La deuxième caractéristique, c'est que les mots manquants doivent être, à la lettre, sous-entendus, c'est-à-dire perceptibles malgré et par leur absence. [...] La "bonne" ellipse, celle qui réussit "heureuse", c'est celle qui maintient l'écart, c'est-à-dire qui porte en elle l'énoncé dit normal, naturel, qui en montre la présence par son absence même. » *Ibid.*, pp.14, 15.

d'inquiétude si particulier au style baroque, grâce à une proximité soudaine de l'espace sacré qui désoriente au premier abord.

L'ellipse recèle un principe de *déformation* qui agit sur la stabilité et la régularité d'une structure formelle. L'influence de l'art baroque et de l'architecture romaine au sein du parcours personnel a sans doute contribué à façonner une sensibilité particulièrement réceptive aux formes *ouvertes*, obliques et fluides.

La façon dont l'ellipse résonne dans la démarche n'a rien d'une traduction littérale. Elle n'y est pas décrite comme forme géométrique : le *manque* suggéré est en effet lisible par le choix délibéré d'épargner une zone en réserve afin de susciter une impression d'inachèvement.

D'autre part, la déformation implicite dans le délinéament de la structure elliptique met en lumière une tendance à traiter la forme comme une entité *déformée*, c'est-à-dire constamment traversée par une dynamique qui l'oblige à défier la stabilité de ses contours. La nécessité du vide et du silence – de la réserve, d'un point de vue plastique – trouve sa signification à partir de cette quête d'indéterminé qui exprime une dynamique vitaliste et créatrice.

Faire de la défaillance une brèche, plutôt qu'un obstacle, à partir de laquelle s'ouvre un autre possible : voilà l'horizon propre à l'esthétique de l'ellipse.

1.4a Introduction à la série des *Distances*

L'ellipse porteuse d'une « *logique de l'écart* »⁴² est la forme temporelle qui a inspiré la réalisation de l'ensemble *Distances* : impulsion première à faire de l'espace et de l'intervalle une matière active, où la distance est *entendue* comme mouvement générateur plutôt qu'écart mesurable, telle la matière du souvenir prête à basculer dans une proximité soudaine d'un moment à l'autre. L'intention n'était donc pas de considérer l'ellipse comme structure formelle à représenter ou à reconstruire, mais plutôt - à partir d'une observation à l'échelle architecturale et d'un ressenti spatial de la forme elliptique - d'effleurer ce que cette forme géométrique, poétique et figurée révèle sur la vérité du temps.

Ce moment du parcours a représenté une phase de transition absolument nécessaire : c'est précisément grâce à une attention portée sur la tenue du geste dans le travail pictural que cette ligne, cette courbe errante est devenue en soi signe du pictural. Toute trace d'une figuration latente a perdu sa raison d'être, car la question du pictural s'est alors liée à celle de l'abstraction, ou plus exactement à un sens de l'abstrait qui nie d'emblée toute sorte d'opposition.

L'élan gestuel, affranchi de tout soupçon de forme reconnaissable, est donc l'élément de base autour duquel se construit l'ensemble des *Distances* : dans chaque élaboration picturale, le pastel intervient comme moment premier de la réalisation, trace à partir de laquelle suivra le travail pictural, alors que le vide restera en réserve. Ce geste est inscrit dans une temporalité fugace dont la rapidité est dynamique génératrice : la trace laissée sur le support est porteuse d'une vitesse d'exécution nécessaire à sa genèse, ce qui la rend le signe d'une décision, d'une direction donnée à l'ensemble – ce même ensemble que l'imprévu ne cesse de traverser.

42 Gérard Dessons dans *Ellipses Blancs Silences : Actes du colloque du Cicada 6,7,8, Décembre 1990*, textes réunis par Bertrand Rougé, Université de Pau, éd. Rhétoriques des Arts, Pau, 1992, p.14.

Le signe est ici la marque d'une présence accomplie par une lancée qui traverse la surface de part et d'autre, sans que rien ne soit véritablement circonscrit comme dedans ou dehors, avant ou après. Seule la trace persiste, mémoire et ruine d'un geste *écoulé* qui a rendu au visible son empreinte matérielle. La courbe est le dessin d'une direction pure sans points d'appuis, construction en devenir d'un parcours ouvert à l'inachevé. Elle est aussi expression corporelle imprégnée d'une réalité physique : il ne s'agit pas d'un corps représentable ou représenté, mais d'un corps ressenti dans sa présence, dans sa droiture face à la toile. Le geste se fait élongation dans l'espace d'un souffle toujours vibrant et sensible.

L'intervention de Michel-Ange dans le cadre du chantier de rénovation de la place du Capitole à Rome est l'exemple qui, plus que tout autre, a accompagné la réalisation de l'ensemble *Distances*.

1.4b Rome : place du Capitole

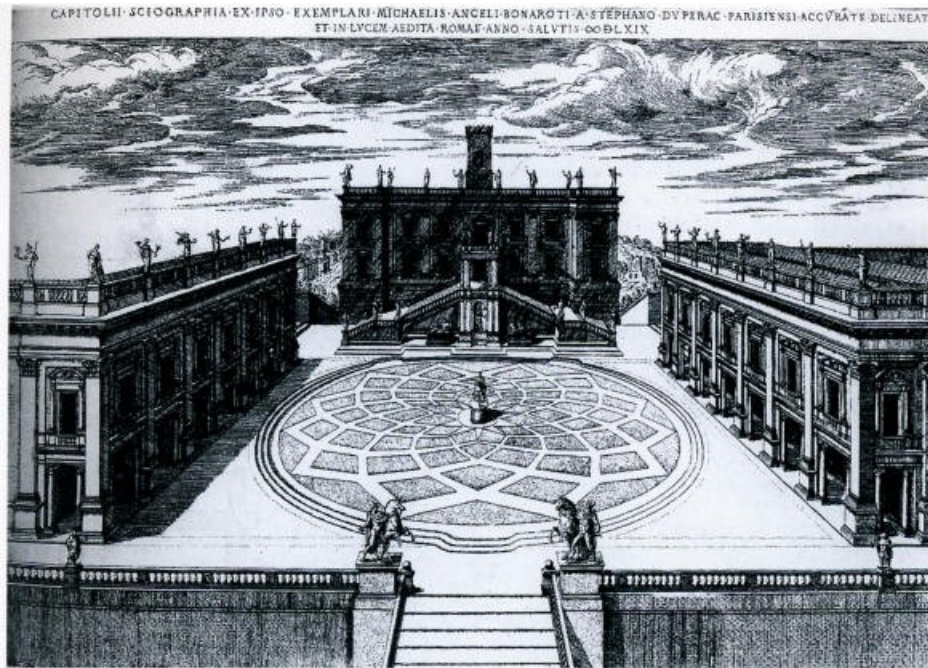
L'actuelle configuration de la place du Capitole à Rome dépend en grande partie du projet de rénovation conçu par Michel-Ange à partir de 1538 : la monumentalité des solutions plastiques et quasi-sculpturales que l'artiste florentin applique à l'échelle architecturale – notamment lors de la restauration des édifices du Palais des Sénateurs et du Palais des Conservateurs - ne fait que vivifier le caractère de *monument* de la place, exceptionnel lieu de mémoire de l'histoire de Rome. Il s'agit en effet de la première colline romaine à avoir été peuplée au cours de l'âge de bronze et puis de l'âge de fer, comme en témoignent les traces d'activité humaine découvertes sur place et qui attestent de l'emplacement, au sein du site, d'un centre de production d'objets en fer et en céramique. Le Capitole est aussi l'une des aires sacrées les plus anciennes de la ville où s'édifiait autrefois le temple païen du *Capitolium*. A partir du I siècle av. J.-C. le Capitole devient également le siège du *Tabularium*, les archives générales de l'empire romain, ce qui le rend à la fois centre administratif et religieux de la ville.

L'effet grandiose que le projet de Michel-Ange met en place, accompagné d'une rigueur puissante et essentielle si particulière à l'œuvre du sculpteur florentin, vise à préserver la mémoire inscrite dans le lieu en restaurant le prestige d'un espace autrefois sacré qui avait fini par être délaissé au cours du Moyen Âge.

Michel-Ange agrmente la façade du Palais des Sénateurs par un escalier monumental à double rampe qui mène à une porte centrale surélevée ; ce faisant, il introduit une rythmicité fortement plastique au sein d'un édifice irrégulier, qui avait été le siège des prisons, sans en altérer complètement la facture. Il va de même pour la teneur des interventions sur le Palais des Conservateurs, placé obliquement par rapport au Palais des Sénateurs – ce qui détermine le périmètre trapézoïdal de la place selon la position des trois palais.

A ce sujet, Alessandro Brodini souligne la qualité *fluide* qui connote les interventions de Michel-Ange en tant qu'architecte : « *bien que divers*

intervenants et plusieurs décennies ont été nécessaires à son achèvement, le Capitole présente un aspect extraordinairement unitaire, et il est un exemple paradigmatique des interventions de Michel-Ange à Rome : en effet, l'artiste ne réalise jamais un édifice ex novo mais opère toujours sur des édifices déjà entamés par d'autres et qui ne seront achevés qu'après sa mort. De plus, il n'élabore jamais un projet définitif car sa démarche consiste plutôt à maintenir le projet dans un état de fluidité perpétuelle, lui laissant toujours ouverte la possibilité de le modifier au dernier instant. »⁴³



Projet de rénovation de la place du Capitole par Michel-Ange, gravure, 1569.

L'inscription d'un ovale au centre de la place et le ressenti spatial qu'il occasionne ont entraîné une réflexion sur l'ellipse comme forme temporelle, à partir d'une sensation physique de perturbation des distances mesurables : la limite entre le lointain et le proche semble trébucher à chaque levée du regard.

⁴³ « *Il Campidoglio, nonostante le diverse mani e i molti decenni necessari al suo completamento, mostra un aspetto straordinariamente unitario ed è paradigmatico degli interventi di Michelangelo a Roma : infatti l'artista non realizza mai un edificio ex novo ma interviene sempre su edifici già iniziati da altri e che saranno sempre da altri completati dopo la sua morte. Inoltre non elabora mai un progetto definitivo, perché il suo modo di operare consiste nel mantenere il progetto in continua fluidità, lasciandosi sempre aperta la possibilità di cambiare idea all'ultimo momento.* » Alessandro Brodini, 1546-1557 : *Le Architetture per Paolo III – Palazzo Farnese e San Pietro in Michelangelo : una vita*, sous la direction de Patrizio Aiello, trad. par l'auteur, éd. Officina Libraria, Milan, 2014, p. 238.

La première impression ressentie dans l'aire de la place du Capitole est celle d'un lointain qui paraît se précipiter aussi soudainement que le proche s'enfuit, sensation paradigmatique du vertige occasionné par l'architecture baroque, dont Henri Maldiney décrit si bien la *contamination du proche et du lointain* : « dans le vertige nous sommes en proie à tout l'espace, lui-même abîmé en lui-même dans une dérobade universelle autour de nous et en nous. Le vertige est une contamination du proche et du lointain. »⁴⁴

L'ellipse de la place du Capitole, par rapport à l'observateur qui y parvient par l'escalier reliant la colline à la ville, est orientée sur son axe majeur, ce qui offre d'emblée un point de vue frontal sur le segment de distance maximale.

Suivant la courbe que l'ellipse spatialisée dessine comme périmètre, la distance à partir du centre s'alterne en segments de longueur variable, en passant progressivement de la distance maximale de l'axe majeur à celle minimale de l'axe mineur ; distance qui, compte tenu de l'étendue relativement restreinte de la place, se laisse appréhender en un seul coup d'œil. En dérive une sensation aiguë et complexe de contraction et d'expansion simultanées, sensation renforcée par la disposition des deux édifices qui cloisonnent latéralement la place : le Palais des Conservateurs à droite et le Palais Nouveau à gauche se resserrent autour de l'escalier d'accès à la place – la *Cordonata* - déterminant un espace trapézoïdal qui s'écarte vers le Palais Sénatorial au fond, vrai point focal de l'ensemble.

Dès l'entrée de la place par la *Cordonata*, on perçoit la distance qui nous sépare du Palais des Sénateurs, distance que l'axe majeur du délinéament elliptique semble prolonger, alors que l'axe latéral étroit et resserré apparaît contraint entre les façades des deux palais. En effet, la disposition légèrement inclinée des deux palais qui flanquent le périmètre elliptique des deux côtés de son axe majeur confine l'espace et la vision en un segment restreint. Seule l'ouverture sur le Palais des Sénateurs semble pouvoir libérer de cette compression, de telle manière que l'horizon le plus lointain devient à la fois le plus paisiblement appréhendable en termes de perception d'équilibre et de stabilité des formes, tandis que la proximité d'un espace contraint occasionne un sentiment d'inquiétude et d'étrangeté, suggérant l'hypothèse d'un basculement soudain des distances, d'un renversement du lointain et du proche. La formation même de l'ellipse semble

44 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, Op. cit.*, p. 205.

engendrer une alternance subite des oppositions qu'elle cerne : « *au lieu de considérer l'ellipse comme une forme close, figée, on pourrait – et mieux vaudrait – assimiler sa géométrie à un moment dans une dialectique formelle, de composants dynamiques multiples, projetables dans d'autres formes, et générateurs.* »⁴⁵

45 Severo Sarduy, *Barroco*, trad. par Jacques Henric et Severo Sarduy, éd Gallimard, col. Folio – Essais, Paris, 1980, p. 90.

1.4c *Extase d'ellipse : trajectoire du retour*

La première pièce de la série est une huile sur toile de 160 x 200 cm. La configuration qui traverse en oblique l'entièreté de la surface suggère une forme ovale dont le contour est interrompu sur une large partie de son bord inférieur, là où le blanc de la réserve semble effacer et noyer toute trace picturale, hormis quelques coulures qui ponctuent sobrement cette zone de silence.

Comme pour les séries *Danses*, le processus mis en œuvre ici pour atteindre cet effet d'inachèvement prévoit une alternance de la densité picturale qui affleure à la surface. Tout d'abord l'intervention au pastel est rapidement travaillée à l'aide d'un solvant pour dissoudre la netteté du tracé, ensuite la peinture acrylique est appliquée en un mélange très fluide. Puis intervient la peinture à l'huile, qui va intensifier l'apport chromatique sans recouvrir complètement la couche de peinture à l'eau. En travaillant de la sorte, le processus même de la peinture semble *dé-formé*.

Dans *Extase d'ellipse : trajectoire du retour* le rythme de la composition est donné par trois éléments principaux : tout d'abord, la courbe qui se dessine en diagonale à travers l'espace de la toile et qui est clairement inspirée de la forme elliptique. Puis, l'écoulement dans sa verticalité s'oppose au mouvement latéral et oblique des formes. Finalement, le blanc de la réserve semble être l'agent d'activation qui *met en forme* la peinture : son apparition marque l'avancée et le délinéament de l'ovale dans la partie supérieure de la composition, en procédant de gauche à droite par des ouvertures allongées qui ponctuent la surface peinte. Alors que dans la moitié inférieure, la réserve devient au contraire un aplat stable et dépourvu de dynamique.



Extase d'ellipse : trajectoire du retour
pastel, acrylique et huile sur toile, 160 x 200 cm, 2012.

1.5 Entre visuel et sonore : le sentir et la *Stimmung*

La série des *Distances* est issue d'une réflexion autour de l'ellipse comme forme architecturale et comme figure de l'incomplétude évoquant l'écoulement temporel. Cet ensemble est issu d'une *impression architecturale* de la place du Capitole à Rome.

« *L'impression architecturale, loin d'être quelque chose comme une "affaire de l'œil", se manifeste essentiellement dans un sentiment corporel direct* »⁴⁶

Telle est la remarque d'Heinrich Wölfflin dans son premier essai publié en 1886, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* : il y développe une étude de la perception entre appréhension visuelle et auditive, toutes deux reliées à une conscience spatiale de la corporéité.

En effet Wölfflin, se posant d'emblée la question de savoir « *comment est-il possible que des formes architecturales soient l'expression d'une âme, d'une Stimmung ?* »⁴⁷ introduit une notion polyvalente qu'aucun terme français ne peut traduire à lui seul. La *Stimmung* indique une disposition, un état d'âme, une tonalité affective, évoquant tout à la fois quelque chose qui émane une sonorité, pourvue d'une voix (*die Stimme*).

Wölfflin aborde dès le début des *Prolégomènes* le rôle joué par la présence corporelle dans l'approche des sons et des masses, au-delà d'une évaluation purement auditive et optique :

« *L'erreur qui est ici soulignée semble résulter de l'identification des formes corporelles avec leur qualités optiques, du fait que c'est l'œil qui les perçoit. Or, il semble que l'œil ne réagisse nettement, avec plaisir ou déplaisir, qu'à l'intensité de la lumière [...] Nous devons donc chercher un autre principe.*

La comparaison avec la musique peut nous mettre sur la voie. Nous y trouvons le

⁴⁶ Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la direction de Bruno Queysanne, éd. Carré, col. Arts & esthétique, Paris, 1996.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

même rapport. L'oreille est l'organe perceptif, mais la seule analyse de l'événement auditif ne pourrait nous livrer la compréhension de la capacité évocatrice du son. Pour comprendre la théorie de l'expression musicale, il est nécessaire d'observer notre propre production de sons, la signification et l'utilisation de notre propre voix. [...] Ainsi pouvons-nous affirmer : des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps. Si nous étions des êtres seulement voyants, nous n'aurions plus du monde corporel qu'un jugement purement esthétique. Mais comme hommes pourvus d'un corps, qui nous apprend à connaître ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force, etc., nous rassemblons en nous les expériences qui, seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état des formes qui nous sont extérieures. »⁴⁸

La corporéité met en avant un caractère participatif comme possibilité de rendre la présence solidaire du phénomène artistique. Notre réceptivité - en tant qu'êtres corporels - est éveillée par une capacité empathique aux formes et aux sons, et le rythme dans sa configuration sonore naît d'une vibration qui est transmissible non seulement à l'oreille, mais au corps tout entier. Tout ce qui est véritablement rythme se laisse traverser à pas de danse de manière instantanée : l'essence du rythme est une modulation de l'espace, un élan grâce auquel l'espace prend vie. En son sein, toute présence est active, ou plutôt ouverte. C'est par l'entièreté du corps que l'on participe de ce rythme, par un mouvement et un geste qui naissent spontanément de l'écoute.

Le sentiment architectural qui a marqué la réalisation de la série *Distances* traduit un ressenti de la forme qui ne transite pas seulement par le regard, mais qui appelle à une présence sensorielle plus étendue. La conscience du corps dans l'espace devient en ce sens le véhicule apte à canaliser la portée d'un rythme propre à la vie des formes. La spatialisation d'une œuvre peut mener à en apercevoir une dimension temporelle, à condition que la rencontre ait véritablement lieu en un face à face. Selon cette entente, le rythme se noue indissolublement à la fluidité du temps et à la possibilité de l'espace.

48 *Ibid.*, pp. 29, 30.

Au-delà du mesurable, la spatialité d'une forme s'engendre à partir du rythme que la présence instaure.

C'est en abordant la notion d'*habiter* dans la pensée maldinéenne que Raphaëlle Cazal met en lumière le rôle joué par l'architecture dans le travail du philosophe⁴⁹. En effet, le rapport à l'architecture rend manifeste la condition propre à la présence, puisque « *le corps animé habite, même immobile, car il est traversé de tensions motrices qui déportent son champ de présence au-delà de la surface théorique de sa peau.* »⁵⁰ L'habiter fonde donc une articulation entre « *existence rythmée* »⁵¹ et rythme des formes artistiques qui nous entourent, dont l'architecture offre de manière parfois soudaine l'intuition.

*« L'habiter n'est rien d'autre en effet que le paradigme d'une existence accomplie, et explique la place centrale qu'accorde Maldiney à l'art architectural. L'architecture a en effet cette caractéristique de relever à la fois du champ de la quotidienneté environnante, car elle constitue un fond accompagnant et soutenant notre existence sans même que nous en ayons conscience, et de la sphère artistique, dans la mesure où elle peut se manifester comme un éclair, comme un événement surprenant, nous plongeant dans une situation de vertige et d'être-perdu pour nous en extraire par la pulsation rythmique de ses formes. »*⁵²

La rencontre sensible avec l'œuvre architecturale est symptôme d'une communion directe, qui sans passer par un effort préalable de synthèse touche à une intuition plus profonde, ayant comme fondement l'acceptation et la reconnaissance d'une présence corporelle commune à la forme perçue et à l'individu percevant.

Le *sentir* qualifie avec précision ce moment de rencontre avec le vivant, raccord initial à un être au monde qui signifie le fond de l'existence. L'apport

49 Raphaëlle Cazal dans *Architecture et existence : le renouvellement maldinéen de la pensée heideggerienne de l'habiter*, in *Parole tenue : colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, sous la direction de Jean-Pierre Charcosset et Jean-Philippe Pierron, éd. Mimesis, Paris, 2014. Raphaëlle Cazal est également intervenue au sujet de l'esthétique du vertige dans l'œuvre d'Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Erwin Straus et Henri Maldiney à l'occasion du colloque *Architecture et Aesthesis*, à l'INHA de Paris le 9 décembre 2013.

50 *Ibid.* p. 71.

51 *Ibid.* p. 70.

52 *Ibid.* p. 69.

majeur d'Erwin Straus à la phénoménologie du sentir en définit les caractères : comme *mode de l'être vivant*, le sentir est d'emblée assimilé au devenir et au mouvement.

Le sentir qualifie le moment d'une *co-naissance*⁵³ des choses - ou plutôt *avec elles* - qui se distingue de la connaissance ordinaire comme de la faculté perceptive. Alors que la perception marque un écart face au perçu qui en devient l'*objet*, le sentir ouvre sur une dimension de rencontre où se joue la communication entre un sujet qui est lui-même « être en devenir » et le monde. Hors de toute considération élaborée après-coup - et donc hors de toute formulation conceptuelle - le sentir implique une participation directe, un prendre part au tissu du monde qui en même temps nous façonne avec lui.

Pour Straus, le sentir s'exerce dans une immédiateté de contact et de partage, essentiellement basée sur les modes de l'attrait ou de l'effroi. Or, tout ce qui est attrayant ou effrayant détermine un mouvement, un avancement ou un éloignement dans lesquels le sujet et le monde se reconnaissent, tous deux animés par le devenir, par cet intrinsèque possibilité de métamorphose. « *Tous les objets du sentir ont un horizon temporel en ce sens qu'ils transcendent le présent dans la direction du futur. [...] Les attributs des objets qui constituent le thème original du sentir n'existent en effet que pour un être qui peut se modifier lui-même.* »⁵⁴

Le devenir est donc l'indice d'une mouvance interne propre au sentir : Straus met au jour une entente du mouvement qui dépasse la simple connotation du déplacement mécanique ou musculaire : il s'assimile plutôt à une mouvance de la présence même - le *se-mouvoir* - qui fait écho au *temps impliqué* que Maldiney attribue à la dimension rythmique des formes artistiques.⁵⁵ Pour Straus : « *le sentir comme tel est lié par une relation interne au mouvement vivant. La musique et les*

53 « *Tout au long de son œuvre, Henri Maldiney reprend le magnifique jeu de mots de Paul Claudel, dans son « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », seconde partie de son « Art poétique », sur connaître et co-naître (qui revient donc à fonder le premier dans le second), où le monde et l'existant viennent au jour du même mouvement, et dans le même événement du sentir pathique.* » Jean-Louis Chrétien in Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, Op. cit.*, p. 20.

54 Erwin Straus, *Op. cit.*, p. 279.

55 « *Le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué. [...] Puisqu'une forme n'existe qu'à devenir elle-même et que – comme le dit en substance P. Klee – sa Gestalt est une chronogenèse, on doit dire des formes esthétiques que leur chronogenèse ne fait qu'un avec leur chronothèse, c'est-à-dire avec l'expérience de leur insertion dans la durée. Donc, le temps du rythme est un temps de présence et non pas un temps d'univers.* » Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, Op. cit.*, pp. 216 - 217.

mouvements d'une marche ou d'une danse sont unis entre eux de façon intermodale, et il n'existe aucune sorte d'associations particulières qui garantissent la connexion entre le son et le rythme car le mouvement suit immédiatement la musique. »⁵⁶

Le rythme est la preuve de l'interrelation du sentir au se-mouvoir. C'est aussi ce qui, d'après Maldiney, « est à l'œuvre dans le fonctionnement des formes »⁵⁷ non pas comme une structure imposée en dehors de l'apparaître, mais plutôt en tant que mouvement d'autogenèse du vivant. « *Le rythme laisse l'Ouvert être. Si l'art ne doit pas tout au Concept, il doit tout au Rythme. Là se séparent la logique de l'esthétique.* »⁵⁸

Le rythme s'adresse essentiellement au sentir. Autrement dit, le rythme comme mouvement premier et inné de la forme ne se rend entièrement audible qu'au sentir.

« La spatialisation rythmique peut procéder de la mise en œuvre d'un moment focal. Toute forme est foyer d'ouverture. Ainsi en est-il de l'élément fondamental de la plastique, pour lequel le français n'a pas de nom et que l'allemand nomme Mal. Voici une statue-menhir. Debout et à travers... elle est un amer de tout l'espace. A condition toutefois que nous soyons en résonance, au niveau du sentir, avec son moment apparitionnel, c'est-à-dire avec ce qui substitue à un bloc de pierre une œuvre en voie d'elle-même : son quotient de profondeur et son gradient d'ouverture. Elle n'est pas masse inerte. Elle se rassemble extatiquement. »⁵⁹

Une œuvre en voie d'elle-même : voilà ce à quoi nous donne accès l'écoute d'une œuvre. Non pas à sa finitude, à sa parfaite autosuffisance. Mais à l'effort par lequel elle entre dans ce monde, se frayant un chemin à travers la matière. Ce n'est pas une forme close ou inerte celle qui apparaît au visible, mais un véritable foyer d'ouverture, capable de nous inclure dans son instant d'éclosion.

56 Erwin Straus, *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, éd. Jérôme Millon, col. Krisis, Grenoble, 1989, p. 277.

57 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, p. 209.

58 *Ibid.*, p. 208.

59 Henri Maldiney, *L'Art : l'éclair de l'être*, éd. du Cerf, col. Œuvres Philosophiques, Paris, 2012, p. 126.

1.5a *Lointain/Proximité* *Proche/Distance*

Par l'acte pictural, le temps s'inscrit dans la matière : il se dépose à la surface en restituant la liquidité de l'écoulement, une part active d'insaisissable qui agit en direction du visible.

L'ensemble *Distances* accompagne la pensée des distances temporelles par la sensation d'un basculement soudain, où geste et matière transcrivent l'impression du souvenir, la trace d'un chemin à rebours qui restitue la proximité du lointain. La courbe est le signe de l'instable, issue d'un geste qui trahit la dynamique du retour, la rapidité par laquelle les distances s'annulent.

Le diptyque ici observé se compose de deux toiles mesurant 160 x 200 cm (*Lointain/Proximité*) et 130 x 200 cm (*Proche/Distance*), exécutées à la peinture acrylique et à la peinture à l'huile. D'abord, c'est le pastel et la peinture acrylique qui ont servi à offrir un élan rythmique à la surface de la toile, puis la peinture à l'huile est intervenue successivement afin de conférer à l'ensemble une densité picturale plus soutenue.

L'effet recherché est de maintenir chaque étape de réalisation visible jusqu'à l'aboutissement final, sans pour autant vouloir en rendre lisible la progression chronologique. Le processus de réalisation détermine l'alternance de plusieurs densités au sein de la surface picturale : les couches se superposent sans recouvrir entièrement la portion précédemment exécutée.

Les zones laissées en réserve constituent la base première sur laquelle se détachent quelques traces de pastel liquides et estompées, proches de l'effacement : ainsi, le vertige du lointain, sa fragilité précaire et les distances inestimables qui s'y interposent. Puis, le chemin du retour suit sa courbe, le souvenir retentit d'une épaisseur nouvelle, la matière vibrante de l'huile se substitue à l'évanescence aqueuse de la peinture à l'eau.



Lointain/Proximité, pastel, acrylique et huile sur toile, 160 x 200 cm, 2012.



Proche/Distance, pastel, acrylique et huile sur toile, 130 x 200 cm, 2012.

*Lointain, proximité*⁶⁰ témoigne d'une recherche plastique visant à cerner un rythme subjacent à l'écllosion des formes, qui régit tout élan de *formation*. Un mouvement ouvert à accueillir l'insaisissable, dont la première preuve réelle et concrète – qui n'est pas du tout de l'ordre de la rêverie ou de la fuite incontrôlée – est celle que nous offre la dimension temporelle propre à la vie.

C'est donc dans l'intention d'explorer la nature de l'écoulement temporel que se précise la réflexion sur le passage du temps en accord avec le travail pictural de *Lointain, proximité*. Lieu de rencontre qui tient ensemble ce que la logique discerne et pense à part - à savoir l'écart qui sépare le lointain du proche - la fugacité du temps dans son passage ne fait que détruire les distances mesurables pour en instaurer de nouvelles qui peuvent être comblées et parcourues en empruntant les chemins de la mémoire, où à chaque pas la courbe des souvenirs redessine la forme du vécu ; ces espaces sillonnés d'interstices et tendus vers un ailleurs encore inconnaisable, qui ne savent retenir l'éclair du dépassement car il s'agit d'un seuil qui reste toujours à franchir. Le passage du temps *défait* : le mouvement y est perpétuel, les transformations ne cessent de s'y produire, les distances dépassent largement toute conception de mesure.

La genèse de chaque forme d'art atteint ces profondeurs qui précèdent le figurable, habitant une dimension où le passé n'est pas inerte, où le rythme offre une direction qui devance la certitude du connu.

Dans la première pièce, *Lointain/Proximité*, la courbe dessinée dans la partie haute de la composition trace son parcours à partir de l'angle supérieur droit pour rejoindre la partie gauche en se repliant sur elle-même. Projetée ainsi en avant, son extrémité se termine en une succession verticale de formes plates sans épaisseurs, définies par le blanc de la réserve contre un accent chromatique plus dense. L'ensemble ainsi déterminé évoque vaguement, de manière tout à fait inconsciente et décelable qu'après coup, la structure d'une cage thoracique.

La *proximité* du titre fait référence à un sentiment de rapprochement que la courbe cherche à mettre en place par sa dynamique. La partie gauche semble avancer et, à la fois, se détacher du reste de la surface car c'est dans cette zone que

60 *Lointain, Proximité*, (pastel, acrylique et huile sur toile, 160 x 200 cm, 2012) a été présenté lors de l'exposition « *Passage(s) du temps* », Galerie Michel Journiac, Paris, juin 2012.

la couleur assume sa densité plus profonde. Or l'obscurité repousse aussitôt les structures vers un lointain non déterminé. Le clair-obscur des tons n'a donc pas une fonction narrative vouée à définir une perspective, il cherche plutôt à brouiller la séquence du proche et du lointain en instaurant une alternance incongrue entre ombre et lumière.

Proche/Distance présente, dans la partie supérieure, une ligne sombre qui contourne la configuration principale sur trois quarts de son étendue, pour ensuite s'élargir en une zone triangulaire qui cloisonne la partie supérieure gauche de la composition. Ici, l'ensemble des zones laissées en réserve semble avancer au premier plan, cerné par un ton sombre qui tout à coup suspend la progression des formes : elles semblent en apesanteur, arrêtées dans un état de formation qui échappe à toute séquence linéaire.

La proximité formelle entre *Lointain : proximité* et *Proche : distance* est renforcée par le choix du titre, qui évoque la déclinaison d'un même thème.

Alors que les deux surfaces présentent un agencement formel assez proche, où le délinéament gestuel dans la partie supérieure suit un profil tout à fait semblable, la manière dont les ombres, les terres et les bruns suscitent la profondeur détermine une variation de densité d'une toile à l'autre. Par conséquent, leur ressemblance formelle ne fait qu'amplifier cette alternance de profondeurs.

L'écoulement intervient soit par l'extrême liquidité de la peinture, soit par l'action des solvants qui dissolvent une zone déjà peinte au préalable. La fluidité de la matière dissoute imprègne le support par sa coulée, laissant des traces se répandre hors de toute volonté préétablie. La fragilité d'un mouvement ténu et léger qui vibre de silence, et l'intuition que ce presque rien se doit de durer jusqu'au bout. Des signes de l'inachevé, l'empreinte même du temps qui s'écoule *dans* la matière.

2. La peinture *accordée*

En approchant la peinture par ses qualités musicales latentes, on pourrait y déceler les *hauteurs* qui partagent les graves des aigus, l'*intensité* des dynamiques faibles ou fortes, ainsi que l'irradiance de ses *timbres*. Cependant, il s'agirait là encore de s'en tenir au niveau des correspondances formelles, de ces équivalences littérales qui n'ont lieu d'être retenues dans ce contexte.

L'essentiel du pictural est déclamé par le silence qu'il convoque. Et jamais silence n'a été plus éloquent.

L'écoute de la peinture ici envisagée est une hypothèse qui défend la propension du pictural à se laisser *entendre* par les données spatiales et temporelles qu'il implique et qu'il instaure.

L'accord entre expérience sonore et visuelle sera abordé à partir du concert au LeFrak Hall du Queens College de décembre 2012 : à cette occasion, un ensemble d'œuvres personnelles a accompagné sur scène la performance d'*A Rebours*, pièce originale de Joe Fee pour quintette et narrateur, inspirée du roman homonyme de Joris Karl Huysmans.

Cette rencontre interroge le déploiement à la fois distinct et conjoint du visuel et du sonore au sein d'un même espace. L'influence de la musique contemporaine sur le travail de création est à l'origine d'une activité plastique et théorique qui a considérablement sollicité la démarche en direction d'une expérimentation constante, dans un souci de *spatialisation* du pictural qui entraîne une résonance temporelle.

2.1 *Leçons Américaines*⁶¹

La deuxième année de doctorat s'est déroulée dans le cadre du programme d'échange entre l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et la New York University, en suivant une formation de Master of Fine Arts au sein de NYU Steinhardt.

Les études universitaires dans la filière artistique de NYU, pour les inscrits au programme de Studio Art, mettent l'accent sur une formation en prévalence axée sur la pratique artistique et sa transmission : de nombreux ateliers permettent de se familiariser avec une technique et de développer une maîtrise avancée dans plusieurs domaines plastiques, grâce au rythme assidu des travaux dirigés. L'apprentissage ne se limite pas aux leçons hebdomadaires : les ateliers de pratique sont laissés à la disposition des étudiants en dehors des heures de cours.

Outre le travail plastique mené au sein des différents ateliers selon le programme d'étude choisi, chaque étudiant est mis dans les meilleures conditions pour approfondir sa recherche personnelle grâce à l'assignation d'un atelier individuel, un espace de travail privilégié qui s'inscrit dans la visée globale du programme de Studio Art : celle de promouvoir la visibilité de la recherche personnelle.

Le Barney Building est le siège de la filière artistique de NYU ; logé au cœur de l'East Village à Manhattan, il abrite les ateliers des étudiants de première et deuxième année de niveau Master (*Graduate*) du programme de Studio Art.

L'espace de travail d'un atelier ouvre à une plus ample conscience du processus créatif, la création s'y enrichit de toutes les expériences, des tentatives et des obstacles que le processus entraîne.

61 Le titre choisi pour ouvrir ce chapitre se veut comme un emprunt et un hommage aux *Leçons Américaines* d'Italo Calvino : en 1985 Calvino est invité par l'Université d'Harvard à tenir un cycle de conférences et il choisit d'articuler ses six interventions autour des valeurs qui pourraient assurer la survie de la littérature à l'approche du nouveau millénaire. Il était tout naturel de porter hommage à cette œuvre incontournable d'Italo Calvino alors que je m'apprête à introduire le sens des leçons américaines dans mon propre parcours ; ce faisant, je n'aurais pu choisir exemple plus fertile d'ouverture et d'inspiration pour évoquer l'année de mon séjour à New York.

Dans l'espace de l'atelier, aucun temps ne semble perdu : tout participe à l'affirmation d'un chemin qui se trace peu à peu, très concrètement, jour après jour. On apprend la patience, et le temps nécessaire à exercer son regard sur la matière en transformation.

Un espace qui permet au processus de création de se déployer librement est le reflet d'une pensée qui mûrit dans la matière et qui accepte l'interstice du doute. Le transport et la jouissance ancrés dans la matérialité du travail, dans cette quête qui caractérise la substance profonde de toute expérience artistique, s'accompagnent parfois de nouveaux défis qui virent à l'échec. Tandis que la discipline est si facilement détournée par l'habitude de façon inaperçue.

La création désamorce tout projet, toute idée qui ne serait issue de l'expérience : la matière même travaille de l'intérieur une intention préalable, ce qui exige parfois le geste humble du renoncement, l'effort d'une sensibilité qui s'exerce à la patience.

L'expérience personnelle qui en découle a mis au jour une tendance exacerbée au contrôle de la surface picturale. Si d'une part la liberté du geste était toujours encouragée - ainsi que les aléas occasionnés par la fluidité du médium - d'autre part cela contrastait avec la volonté d'ajuster la composition globale selon un équilibre formel induit par l'étendue du support. En résultait une configuration souvent contrainte entre les bords de la toile, excessivement figée dans ses quêtes de fluidité.

2.1a *Dripping Tied*

La série réalisée au cours du premier semestre passé à NYU offre une trace visuelle du chemin accompli, rythmé par le souci du support et de sa tenue dans l'espace, par le déploiement d'un geste fluide et immédiat ainsi que par une investigation plus subtile de l'accord tonal. Ces réflexions plastiques ont travaillé de l'intérieur la nature du processus de création.

La première pièce réalisée dans l'atelier de NYU est *Dripping Tied*, une huile sur toile de 150 x 193 cm. Cette toile s'inscrit d'emblée dans la lignée des séries exécutées jusqu'alors, et particulièrement le diptyque *Distances*. En effet, un certain nombre de caractères récurrents semblent faire écho aux travaux plastiques qui la précèdent, comme la restriction de la palette à une tonalité de rouges, l'orientation horizontale du support, le délinéament d'une forme centrée et obtenue en épargnant des zones en réserve dans le blanc de la toile. La présence des coulures se fait régulière, bien que d'importance encore secondaire par rapport à l'intérêt pour la construction centrée de l'ensemble.

La matière picturale façonne une configuration symétrique dont l'étendue occupe toute la partie supérieure de la surface jusqu'aux trois quarts de sa hauteur ; en dessous de cette marge, une large partie en réserve vient contrebalancer le vide interne à la masse chromatique. Cette forme qui se construit autour de la réserve évoque, à nouveau, un mouvement de torsion, une nodosité dynamique placée au centre de la surface.

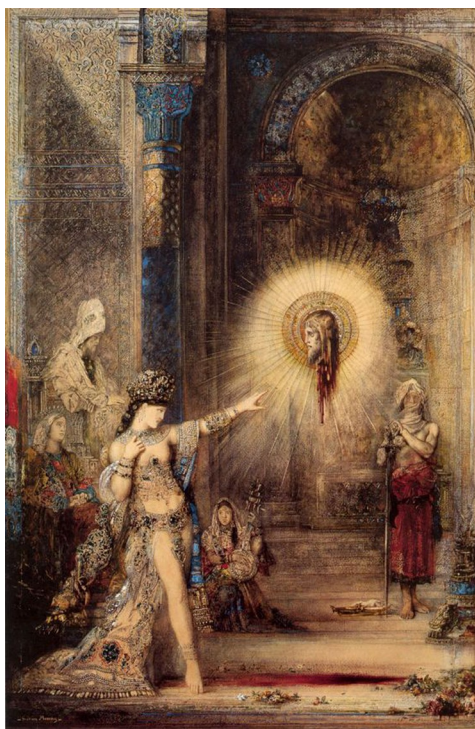
Ce sera cette peinture que Joe Fee, lors d'une visite à l'atelier de NYU, associera d'emblée à la danse de Salomé, l'un des thèmes qu'il avait mis en musique à partir du roman de Joris-Karl Huysmans *A Rebours*.

La princesse Salomé est citée par les Évangiles de Marc (vi, 14-29) et de Matthieu (xiv, 1-12) pour avoir demandé au roi Hérode, séduit par la danse que Salomé lui offre pour son anniversaire, la décapitation de Saint Jean Baptiste.



Dripping Tied
pastel, acrylique et huile sur toile, 150 x 193 cm, 2012.

Selon des Esseintes - le protagoniste d'*A Rebours* de Huysmans - la danse sensuelle et lascive à laquelle Salomé s'adonne pour charmer le roi Hérode ne peut être devinée par le biais des récits bibliques. Seuls les moyens propres à l'art pictural sont à même d'en figurer toute l'intensité et la magnificence, autant que le danger. En particulier, c'est la *Salomé* que Gustave Moreau représente dans deux de ses œuvres – respectivement, une huile sur toile⁶² et une aquarelle⁶³ - qui parvient à faire de ce personnage « *la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.* »⁶⁴



Gustave Moreau, *L'Apparition*

A partir de ce moment, la rencontre avec la musique de Joe Fee inaugurerà une collaboration fertile axée en prévalence sur l'intérêt commun pour d'autres formes d'art.

62 Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, huile sur toile, 144 x 104 cm, 1876.

63 Gustave Moreau, *L'Apparition*, aquarelle, 106 x 72,2 cm, 1876.

64 Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, éd. Gallimard, col. Folio classique, Paris, 2012 p. 132.

Il est important de noter d'ores et déjà que si l'impact du roman de Huysmans préside à la création musicale de Joe Fee, il n'en est pas ainsi pour l'ensemble d'œuvres picturales exposées au moment du concert. Hors de toute valeur narrative et littéraire, les peintures réalisées à ce moment visaient à résoudre des questions plastiques déterminantes au sein de la démarche, sans aucun emprunt direct ni à l'art ni à la littérature symbolistes.

Ce décalage ne nous a pas empêché de poursuivre un projet commun qui s'est avéré fructueux grâce à l'accord de ces deux formes de création hétérogènes. Une preuve ultérieure de l'impossibilité de *thématiser* de manière définitive une expérience artistique, dont seule l'épreuve directe peut témoigner.

2.2 *I Like This !*⁶⁵ : une collaboration

Entre Septembre et Octobre 2012, la collaboration avec Joe Fee a débuté suite à une annonce parue dans la lettre d'information hebdomadaire adressée aux étudiants de NYU Steinhardt. Le multi-instrumentiste et compositeur y sollicitait la collaboration avec un artiste – et plus particulièrement avec un peintre, sculpteur ou photographe – à l'occasion d'un concert de musique contemporaine : l'exposition des œuvres aurait accompagné la performance musicale. *A Rebours* de Joe Fee est une composition originale inspirée d'un classique de la littérature française, signé Joris-Karl Huysmans : roman à la sensibilité décadente, l'*A Rebours* de Huysmans ressent l'influence picturale et littéraire du Symbolisme français.

Par cette rencontre, il a fallu avant tout se familiariser avec la production de l'autre : les pièces composées par Joe Fee et celles qui étaient à ce moment encore à finaliser constituaient une succession de cinq morceaux pour quintette et narrateur. De son côté, Joe Fee visita à plusieurs reprises l'atelier de NYU pour se rapprocher du travail personnel et des recherches menées en peinture.

Il a été très frappant de constater dès le départ l'entente profonde par laquelle peinture et musique - *cette* peinture et *cette* musique - s'apprivoisaient de façon quasi naturelle, trouvant un accord qui honorait leurs respectives occurrences. La sensibilité partagée entre musique et peinture, bien qu'issue de langages différents, résonnait d'une proximité singulière qu'il a semblé bon d'encourager et de répandre.

65 *I Like This !* est le titre du concert donné au LeFrak Concert Hall du Queens College le 19 décembre 2012, organisé par le musicien et compositeur Stefano Di Lorenzo.

2.2a *A Rebours* – Joe Fee

La pièce de musique contemporaine *A Rebours* de Joe Fee est une composition pour quintette (piano, violon, basse, glockenspiel et percussions) et narrateur, d'une durée totale d'environ 17 minutes. La succession des différents morceaux propose, en conjonction avec les phrases exécutées par les musiciens, l'énoncé de scènes issues du roman de Huysmans, que Joe Fee a réadapté en traduction anglaise.

Le protagoniste d'*A Rebours* se nomme des Esseintes, jeune héritier d'une illustre lignée du Paris de la fin du XIX^{ème} siècle : face à l'ennui de la vie mondaine qui ne parvient plus à le satisfaire par ses excès et ses caprices, des Esseintes finit par se retirer du monde et de la réalité. Il choisit pour cela une demeure privée en dehors de la ville, lieu où l'on assiste à la matérialisation progressive et constante de toutes ses excentricités, dans une quête perpétuelle tendue à satisfaire le fantasme ultime, aussi extravagant soit-il. Des Esseintes cherchera à combler cette poursuite ivre et folle par l'art, notamment grâce à son admiration pour la peinture de Gustave Moreau et les estampes d'Odilon Redon et de Francisco Goya. La littérature lui servira également à façonner un royaume d'envoûtements voluptueux et macabres, et ceux qu'il préférera seront les grands poètes modernes de son temps : Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé.

La peinture de Gustave Moreau et celle d'Odilon Redon ont longtemps occupé une place de premier plan au sein de la démarche personnelle. L'origine de cette fascination est à rechercher dans la force expressive que recèle la partie moins réputée de leurs productions respectives.

Ainsi, ce sont les aquarelles de Gustave Moreau qui impressionnent d'avantage que ses peintures à l'huile. Avec grande dextérité et grâce à une sensibilité subtile, Moreau fait jaillir de la page blanche l'univers de ses

représentations fantastiques, où l'invention se mêle aux citations empruntées à la mythologie grecque et à l'Ancien Testament.



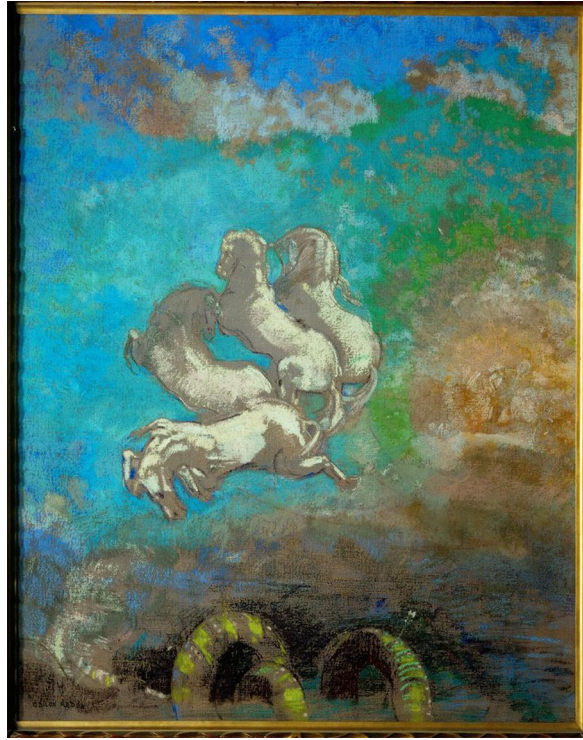
Gustave Moreau, *La chute de Phaéton*

*La chute de Phaéton*⁶⁶ est un dessin préparatoire que Moreau réalisa comme étude pour une aquarelle de grandes dimensions présentée à l'Exposition Universelle de 1878. Dans la mythologie grecque, l'épisode de la chute de Phaéton est relatée comme l'échec de ce héros, fils d'Hélios (le Soleil), qui tenta de diriger le char du Soleil mais fut lui-même foudroyé. L'aquarelle de Moreau énonce la chute effrénée du char de Phaéton par un tourbillon inextricable, où l'on devine à peine la figure d'un cheval et les rayons de l'astre en arrière-plan. Les figures se nouent en un magma fusionnel : ici, le goût du détail raffiné, la floraison dense de la mise en scène semblent s'abandonner à une fluidité tout à fait singulière, puissante.

*Le Char d'Apollon*⁶⁷ d'Odilon Redon – qui avait été fortement impressionné par l'aquarelle de Moreau lors de l'Exposition Universelle de 1878, ainsi que par la décoration du plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre, d'Eugène Delacroix - reprend à son tour le thème mythologique de la course du Soleil, mais cette fois le mouvement de la chute est inversé en une dynamique ascendante.

66 Gustave Moreau, *La chute de Phaéton*, aquarelle et crayon sur papier, 33 x 24,5 cm, 1877-78.

67 Odilon Redon, *Le Char d'Apollon* (pastel et détrempe sur toile, 91,5 x 77 cm, vers 1910.



Odilon Redon, *Le Char d'Apollon*,

Les figures des quatre chevaux s'alignent en éventail contre le bleu azur du ciel, moucheté de nuages. Le char guidé par le dieu se perd dans un halo de lumière, tandis que le serpent Python, vaincu, se tord et s'efface au bord inférieur de la toile.

Odilon Redon fut longtemps le peintre des monstruosités silencieuses et tendres, des rêveries mystiques ; celui qui, pendant des années, se plonge dans l'œuvre au noir de la gravure et façonne par l'eau-forte et la lithographie les figures inquiétantes d'un imaginaire sombre et discret. A la fin de sa vie, son œuvre est investie par une explosion soudaine de couleurs irradiantes, par la profondeur insondable de ses accents chromatiques. C'est par le pastel sec et la peinture à l'huile que cette couleur retrouvée touche à une intensité brûlante, présage du Fauvisme naissant au début du XX siècle.

L'ambiance décadente à la beauté toxique qui habite le roman de Huysmans, où l'art devient expérience totale confondue à l'existence même, est évoquée par Joe Fee comme une poésie sonore qui pense l'art aux frontières de la toute-puissance, jusqu'à en percevoir le danger.

La manière dont est tissée la dynamique temporelle de la pièce, par un rythme fait de précipitations et de détentes alternant des instants de suspension à la synchronie des instruments, caractérise les compositions de Joe Fee, percussionniste de formation.

Outre l'élégance et le raffinement des lignes de violon, les parties de piano aux sons espacés et les percussions semblent par moment élargir la dimension sonore à un espace physique plus vaste, par la façon dont le son lui-même paraît retentir et glisser. En effet, Joe Fee évolue dans l'horizon de la musique microtonale qui prône à étendre la portée de l'audible et sollicite, pour ce faire, des intervalles minimes situés au-delà du demi-ton.

2.2b Diptyque *En Suspension*

Le diptyque *En Suspension* est une œuvre au pastel, acrylique et huile sur toile, de 193 x 150 cm. Le support choisi est une toile en coton préparée, douée d'un faible pouvoir d'absorption : la première couche de peinture, très aqueuse, qui devait dissoudre les signes exécutés au pastel ne pouvait infiltrer la texture de la toile. Plusieurs passages ont été nécessaires pour en garder les traces, bien qu'à ce stade la fraîcheur du premier coup de pinceau – celui qui véritablement dessine l'imprévu – s'était déjà évanouie.

En quête d'une nouvelle spontanéité dans la pratique de l'écoulement, l'approche choisie pose l'accent sur le caractère physique du processus et sur la mobilité concrète du support : diversifier les directions offertes aux coulées en travaillant au sol et en déplaçant la toile au moment où la peinture commençait à s'écouler.

La recherche chromatique s'oriente ici vers un assombrissement des tonalités dominantes. Le travail prévoyait déjà auparavant des additions de tons terreux aux rouges qui primaient le plus souvent : la terre de Sienne et le brun Van Dyck intervenaient localement, presque *géographiquement*, au sein de la surface sans se fondre pour autant dans la tonalité ambiante.

L'assombrissement de la matière picturale est un désir qui a longtemps habité la démarche sans trouver le moyen de s'y exaucer par crainte d'excès et de pesanteur. *En Suspension* est, en ce sens, une réponse à cette ambition. La couleur sombre qui y apparaît comme tonalité dominante est en partie façonnée par le recours abondant à un gris froid au sein du mélange.

La peinture cerne l'ensemble de la surface comme si la couleur précédait la délimitation de la toile et se destinait à perdurer au-delà de son étendue.

Le titre choisi évoque les expériences menées autour de l'accrochage des toiles par suspension. En fixant un morceau de bois à l'extrémité supérieure du

support, la toile est suspendue au plafond à l'aide de crochets et de ficelles. Ce système sera amélioré tout au long de l'année universitaire passée à New York, jusqu'à sa formulation définitive lors de l'exposition commune des étudiants de Paris 1 en échange à NYU, en mai 2013.



En Suspension #1
pastel, acrylique et huile sur toile, 193 x 150 cm, 2012.



En Suspension #2
pastel, acrylique et huile sur toile, 193 x 150, cm, 2012.

2.2c *Veils* : une étude sur la spatialisation de la peinture

Très tôt, le souci de l'installation picturale destinée à la scène du LeFrak Hall a mené à la formulation de diverses hypothèses plastiques. *Veils* en est un exemple : il s'agit d'une étude autour de l'effet de transparence et de l'intersection des formes dans la mise en espace de la peinture.

L'intention première était celle de travailler un support flexible, suspendu et flottant au milieu de la pièce, dont seules les deux extrémités latérales seraient accrochées aux murs de l'atelier. L'enjeu était de solliciter un effet de transparence pour que les toiles de l'ensemble *En Suspension* soient recouvertes par la peinture flottante tout en restant partiellement visibles. Le choix du support est tombé sur la tarlatane, un textile en coton spécialement utilisé dans la gravure en taille-douce pour l'essuyage des plaques après l'encrage.

La tarlatane présente un tissage très large peu adapté à recevoir de la peinture mais efficace pour travailler la transparence de la matière ; il a donc fallu apprêter au préalable les zones à peindre à l'aide d'un enduit à base de gesso acrylique, puis procéder en appliquant une ou plusieurs couches de peinture à l'eau.

La dimension formelle et chromatique de cette nouvelle pièce fait clairement écho à l'ensemble *En Suspension*, dont *Veils* prolonge la résonance formelle dans l'espace d'exposition. C'est en particulier la deuxième toile du diptyque qui a servi à établir une connexion lors de l'accrochage : une série de prises de vue réalisée dans l'atelier de NYU témoigne de la manière dont les deux surfaces interagissent, en apposant *Veils* au croisement de deux pans de mur contigus alors que *En Suspension #2* reste en arrière plan.

L'interaction entre ces deux surfaces, ainsi que le cadrage de la prise de vue, confortent l'apparaître dynamique et inconstant de la forme, ses résonances secrètes et changeantes.



Vues d'atelier, NYU Barney building, New York, 2012.



Vues d'atelier, NYU Barney building, New York, 2012.

Une deuxième hypothèse a été celle de suspendre *Veils* verticalement, flanqué par *En Suspension #2* sur le mur adjacent. Ici, l'écho des formes est opéré par la proximité des deux surfaces ; le rapprochement latéral encourage une correspondance singulière dans la succession des plans. La distribution entre zones en réserve et matière chromatique définit une alternance rythmique dans le déplacement des masses d'une surface à l'autre.

Finalement, si aucune de ces solutions d'accrochage n'a été adoptée pour le concert au LeFrak Hall, la réalisation de *Veils* a influencé le choix définitif de suspendre une partie des œuvres exposées à une structure mobile pour qu'elles puissent avancer entre les musiciens.

2.3 Le corps à l'écoute : la musique pour percussions

Lors du concert au LeFrak Hall, la performance d'*A Rebours* a été suivie par l'exécution de *Third Construction*, une pièce pour percussion de John Cage datant de 1941.

Cette composition fait partie de la série des *Constructions* de Cage, pièces pour percussions réalisées entre 1939 et 1942. Les percussions se retrouvent ici isolées et indépendantes d'un ensemble orchestral : « *La percussion apparaît en tant que manière d'éviter la structuration hiérarchique de l'espace tempéré. En composant pour des percussions, la durée – le rythme et la mesure – devient le seul élément capable de structurer fortement une œuvre.* »⁶⁸

La primauté du timbre qui dérive du recours aux seules percussions encourage une plus large ouverture et inclusion du son au-delà du système tonal ; la frontière entre le musical et ce qui le dépasse – vers une entente totale du *son* - est accentuée grâce à l'intervention de nombreux instruments d'une facture particulière et insolite.

L'exécution de *Third Construction* se caractérise en effet par le recours à des boîtes en métal, une canne à pêche, un fil tiré par l'ouverture d'une bassine, ainsi qu'un certain nombre de percussions exotiques telles qu'un tambour de bois aztèque. Les boîtes en métal, ou tambours de fer blanc, sont des instruments introduits dans l'horizon de la musique contemporaine par John Cage à l'occasion de *Third Construction* ; ils sont constitués à partir de simples récipients alimentaires d'usage quotidien que Cage a choisi d'assembler en quatre séries de cinq boîtes chacune, toutes disposées en progression croissante suivant leurs tailles. La partition de *Third Construction* avise l'exécutant de la partie de l'instrument à percuter, que ce soit le bord ou bien le centre, car le timbre varie selon la façon dont l'instrument est sollicité.

En explorant l'autonomie des percussions par rapport aux enjeux de la musique contemporaine, John Cage relève de façon remarquablement subtile

68 Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, éd. L'Harmattan, col. Musique-Philosophie, Paris, 2007, p.44.

l'exigence de dépasser l'opposition entre ce qui appartient au domaine proprement musical - notamment dans la tradition de la musique occidentale- et ce qui en revanche constitue un environnement sonore affranchi des lois de l'harmonie tonale : « *le compositeur de musique pour percussions accepte n'importe quel son ; il explore le domaine "non musical" du son, interdit par l'Académie, dans la mesure où cela est possible manuellement.* »⁶⁹

En 1961, John Cage fut invité par le département d'architecture du Massachusetts Institute of Technology à rédiger un article au sujet du module. Le compositeur aurait dû notamment aborder certaines notions relatives aux problématiques formelles liées à la pratique de toute forme d'art : le rythme, la proportion, la symétrie, l'équilibre, la mesure. Si Cage refusa dans un premier temps d'aborder de tels principes de composition qui ne l'intéressaient guère, il se ravisa quand on lui accorda la liberté de mettre en doute la valeur absolue de ces notions.

John Cage utilisa des opérations du hasard pour composer ce texte, paru sous le titre de *Rhythm etc.* et publié en 1966 à New York⁷⁰, en déterminant au préalable le nombre de notions à aborder ainsi qu'une combinaison visuelle de feuillets à motifs biomorphes, géométriques ou transparents, superposés de manière à former un schéma de base que Cage suivra pour construire les différentes parties de son discours. Le procédé ainsi adopté illustre une méthode de composition indéterminée qui défie le sens de la proportion en musique.

L'idée de proportion fait référence aux rapports instaurés entre différents éléments d'un même système, entre les parties et le tout : la proportion est maintenue dans le contexte d'une vision perspectiviste qui sacrifie l'autonomie des parties, dont le sens est justifié par la totalité. S'instaure alors une dichotomie, un dualisme opposant la partie au tout, qui nous prive de l'expérience directe de chaque détail.

Par de tels propos, John Cage avance une critique du système de notation musicale qui s'étend à une mise en question plus générale du système tonal : en effet, le compositeur remarque que la notation en musique prétend codifier les

69 John Cage, *Silences : Conférences et écrits*, dans *Le Futur de la musique : credo*, trad. par Vincent Barras, éd. Contrechamps et Héros-Limite, Genève, 2012, p.5.

70 John Cage, *Rythme, etc., Op. Cit.*, pp. 219-237.

propriétés du son à partir de la place et du rôle que celui-ci occupe au sein d'une échelle, sans pour autant atteindre la nature réelle de l'élément sonore : le son réduit à une note se voit alors opposé à l'intervalle et au silence.

Une écoute authentique demande, selon Cage, de faire un saut audacieux en direction de ce qui excède le domaine musical, en acceptant que le bruit et le silence soient reconnus comme matériaux à part entière faisant partie de l'expérience sonore. Sa prise de position implique donc une critique ouverte contre le préjugé de la proportion, contre le déterminisme d'un ensemble où l'unité de chaque partie n'a pas de valeur en soi.

La tonalité inscrit la création musicale à l'intérieur d'un système codifié selon les lois de l'harmonie, visant à la résolution des dissonances ; Cage suggère de travailler à partir d'une exactitude qui n'a rien de la justesse basée sur la hauteur d'une note ou sur la *causalité* d'une succession de notes dans l'échelle prise en considération. Ici ce qui est juste résulte plutôt d'une précision et d'une ouverture dans l'écoute : il s'agit d'une justesse de *relation*.

Cette exactitude comporte une ouverture à l'autre – que ce soit dans la relation à l'espace, à la lumière, au bruit ou au silence – où la justesse n'a rien de mesuré au sens strict, sa nature n'étant pas calculable. C'est une unité qui s'étend au-delà des limites de l'œuvre, mais qui ne résonne qu'à partir de sa densité matérielle et particulière, dans le rayonnement qui lui est propre.

L'exactitude selon Cage est une ouverture propre à ce qui arrive. C'est en ce sens que le hasard joue un rôle déterminant dans son art : il est la discipline qui enlace l'imprévu pour accueillir le possible. Face au choix du hasard, tout système applicable n'est qu'une théorie parmi tant d'autres.

*« Quand quelqu'un s'exprime de façon informée, sur la manière dont quelque chose devrait être fait, écoutez, si vous le pouvez, avec un grand intérêt, sachant que sa parole décrit une ligne simple dans une sphère illimitée d'activités potentielles, et que chacune de ses mesures existe dans un champ largement ouvert à l'exploration. »*⁷¹

71 *Ibid.*, p. 237.

2.3a *Flowing : Void, Gesture*

Flowing : Void, Gesture est une toile qui s'étend horizontalement sur une longueur de 305 cm : un travail qui, par rapport au diptyque précédent, laisse apparaître une articulation chromatique variée et un geste dont la trace semble plus marquée et lisible.

D'abord, l'envol du geste déploie son élan par la matérialité du pastel à l'huile, où se mêlent des tonalités de sanguine, de vert anglais et de bordeaux. La main trace la fluidité d'une intention sans dessein, cherchant à s'emparer de l'espace vide dans sa quête d'inachevé.

Une fois que la direction générale est donnée, la matière est dissoute, le pastel s'écoule sous l'action de l'essence de térébenthine : les premières coulures verticales commencent alors à sillonner la surface à une cadence aléatoire qui se densifie par endroits. Suit l'intervention de la peinture à l'huile, d'abord maintenue très fluide pour renforcer et soutenir d'une cadence nouvelle les traces de pastel ; puis les couches successives deviennent plus épaisses et denses, toujours plus sombres.

La réalisation de *Flowing : Void, Gesture* a mis au jour une préoccupation accrue pour la structuration de la surface par le geste qui traduisait un souci formel parfois contraignant. Si la liberté et la fluidité du geste étaient toujours encouragées, le positionnement – toujours central, équilibré, *composé* - de la forme au sein de la surface *contre* le vide de la réserve déterminait souvent une tension, une friction qui précisément créait l'obstacle.

Dans *Flowing : Void, Gesture*, alors que la liberté du geste et la recherche chromatique tendent à affranchir l'espace pictural de ces contraintes, la présence du vide – qui reste périphérique – continue de contraindre l'élan général à une application locale qui s'oppose au blanc de la réserve.

La rencontre avec la musique contemporaine, ainsi que la prise en compte des percussions comme instrument autonome, ont influencé par la suite la façon de sentir et d'*entendre* le pictural. Progressivement, la possibilité de faire du son une réalité autonome par rapport à l'enchaînement des notes a mené à une réflexion autour de la fluidité de la forme picturale. Pendant longtemps, l'écoulement de la forme au sein de la pratique personnelle est resté lié à la qualité d'un tracé qui l'assimilait à l'expérience du dessin. La forme était inscrite au sein de la surface, et comme limitée par l'étendue de la réserve qui y était constamment opposée.

La rencontre avec la musique contemporaine a porté à dépasser et à penser autrement les oppositions qui subsistaient au sein du processus de création, comme celles entre tracé et coulure ou réserve et matière.

Le rôle joué par la musique pour percussions a été celui d'activer une conscience accrue sur la place du corps dans la sensation visuelle et auditive. Si la réception d'une œuvre ne peut se restreindre à un seul aspect de la sensorialité, et si le visuel est susceptible de s'adresser plus largement à la *présence* plutôt qu'au seul regard, la surface picturale admet un espace et un temps.



Flowing : Void, Gesture
pastel, acrylique et huile sur toile, 150 x 305 cm, 2012.



Flowing : Void, Gesture, détail.



Flowing : Void, Gesture, détail.

2.4 Le hasard comme discipline : l'exemple de Cage/Cunningham

Une seule consigne a guidé la préparation du concert au LeFrak Hall : celle de respecter l'écart qui sépare le visuel et le sonore sans tenter d'établir de correspondance formelle entre les travaux personnels et la pièce de Joe Fee. En effet, la composition d'*A Rebours* est si profondément inspirée par le texte de Huysmans que le seul moyen de l'accompagner visuellement impliquait un renoncement à toute description narrative et littéraire.

Ayant choisi dès le départ de maintenir une autonomie complète dans l'idéation et l'exécution des œuvres, chacun a travaillé en évitant que le processus de création ne soit influencé par les contraintes de la mise en scène. La façon dont musique et peinture s'accompagneraient dans la salle de concert ne pouvait être forcée d'avance : seule la confrontation directe avec la scène pouvait en décider.

En ce sens, le travail s'est enrichi d'une part de hasard aussi nécessaire qu'inévitable.

Un exemple particulièrement fertile pour évoquer la place du hasard au sein du processus de création est celui qui jaillit de la collaboration entre John Cage et Merce Cunningham.

Dès 1944, Cage et Cunningham ont travaillé à des performances où danse et musique se côtoient de manière indépendante, voire dissociée. Chorégraphie et musique retrouvent leur synchronie seulement en fin de séquences ; hormis ces instants d'union, les deux continuent d'occuper librement le même espace sans préméditation. L'avènement sur scène assure à lui seul la contemporanéité de l'événement, par une vitalité et une qualité de présence difficiles à concevoir ailleurs que dans l'imprévisible. « *Cunningham considérait que le seul rapport nécessaire entre la danse et la musique était celui d'exister simultanément dans un même lieu.* »⁷²

72 Kathan Brown, *L'art changeant : chronique autour de John Cage*, in *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, 1987-1988, p. 92.

Au Black Mountain College, la collaboration entre Cage et Cunningham s'étend à un groupe d'artistes, poètes et musiciens : en 1952, une performance théâtrale conçue par Cage - plus tard qualifiée de *happening* - est mise en scène sans être dirigée, de manière à ce que plusieurs événements se produisent au même instant. David Tudor est au piano tandis que John Cage lit un texte du haut d'une échelle, au même moment Charles Olson et Mary Caroline Richards récitent des poèmes du haut d'une deuxième échelle. Merce Cunningham improvise des pas de danse, alors que Robert Rauschenberg actionne un phonographe ; une série des *White Paintings* de Rauschenberg est suspendue au plafond.

Le Théâtre et son double d'Antonin Artaud avait inspiré John Cage à réaliser un spectacle théâtral délié de l'autorité d'un texte ou d'une ligne directrice qui limite les possibilités de la performance ; l'expérience de la scène, les occurrences qui y surviennent, sont désormais au centre de l'action.

La chorégraphie de *Walkaround Time* (1968) de Merce Cunningham est directement inspirée de la structure du *Grand Verre*⁷³ de Marcel Duchamp ; un ensemble de répliques des sept éléments qui composent le Grand Verre – répliques réalisées par Jasper Johns – sont disposées autour de la scène. La chorégraphie se dénoue autour de sept sections d'environ sept minutes chacune, et au cours du mouvement final, les sept pièces scéniques sont réassemblées pour former le *Grand Verre*.

Bien que l'idéation d'une telle chorégraphie soit strictement liée à l'œuvre de Duchamp, le hasard intervient au moment d'appréhender la proportion des éléments dans l'espace scénique : « *Je savais que les objets qui seraient sur scène allaient être transparents, mais je n'avais aucune idée de quelle allait être leur taille, car je ne les avais jamais vu jusqu'au jour précédent la performance ; mais je savais que l'on pouvait certainement voir à travers, j'ai donc gardé ça à l'esprit.* »⁷⁴

73 Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre]*, huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre, feuille d'aluminium, bois, acier, 321 x 204,3 x 111,7 cm, 1915-1923.

74 Merce Cunningham, *The Dances II*, in *Dancing around the bride : Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp*, catalogue de l'exposition au Philadelphia Museum of Art, 30 octobre 2012 – 21 janvier 2013, éd. Philadelphia Museum of Art, 2012, p. 125 trad. par l'auteur « *Then I knew the objects that would be on stage would be transparent although I had no idea how big they were going to be, because I never saw them until the day before the performance : but I knew that we could certainl be seen behind them, so I kept that in mind.* »

L'incertitude et le hasard vis-à-vis des éléments visuels disposés sur scène influencent la chorégraphie de Cunningham, dans la mesure où les mouvements de danse doivent s'ajuster à l'espace disponible à l'instant même de la performance : l'aléatoire instaure ici un rapport direct avec la façon dont le corps habite l'espace.

John Cage met en place une véritable discipline du hasard : il substitue à l'intention dirigée du compositeur et de l'artiste, à ses visées particulières, un processus qui met en avant la présence – parfois silencieuse – du vivant.

La discipline du hasard a trouvé, au sein de la pratique personnelle, une place considérable : la quête de l'accident est devenue une nécessité première, en particulier grâce au travail sur l'écoulement. Au moment de la première collaboration avec Joe Fee, cette recherche plastique n'avait pas encore trouvé un moyen d'expression conséquent, mais la réalisation de chaque pièce exposée lors du concert au LeFrak Hall semble marquer une étape particulière et déterminante au sein de ce questionnement plastique.

2.4a *Drops Falling*

La dernière toile de l'ensemble présenté lors du concert au LeFrak Hall, *Drops Falling*, est une huile sur toile de 150 x 193 cm. Si la façon d'habiter la surface est ici encore inhibée par le souci de structurer le plan pictural selon l'alternance de zones en réserve et de zones peintes, le travail autour de la fluidité amorce une nouvelle entente de l'écoulement.

En effet, les coulures occasionnées par la dissolution des traces de pastel à l'huile sous l'action de l'essence de térébenthine occupent désormais une grande partie de l'étendue picturale. L'écoulement assume ici une cadence inédite par la nature et la portée du flux qui s'étendent rapidement à toute la surface. En particulier, c'est le mélange des teintes qui est sollicité en apposant des touches chromatiques hétérogènes que le solvant finira par dissoudre occasionnant des amalgames variés et imprévisibles.

L'exécution de cette toile a été principalement orientée par le choix de l'*improvisation*. L'effort de l'improvisation n'est pas uniquement celui de produire une condition où tout advient par hasard, mais plus essentiellement celui de réagir constamment à cet impondérable, de sorte que chaque intervention successive puisse encourager l'accident tout en s'accordant à une vision d'ensemble.

Face aux coulures qui sillonnent l'étendue picturale de façon aléatoire, produisant des alliances chromatiques souvent inattendues, la peinture se donne à la surface d'instant en instant, par des coups de pinceaux qui soit prolongent la portée de l'écoulement grâce à l'intervention du solvant, soit tentent d'y résister par des ajouts de matière.



Drops falling
huile sur toile, 150 x 193 cm, 2012.

2.5 Sur scène : l'accord du sonore et du visuel

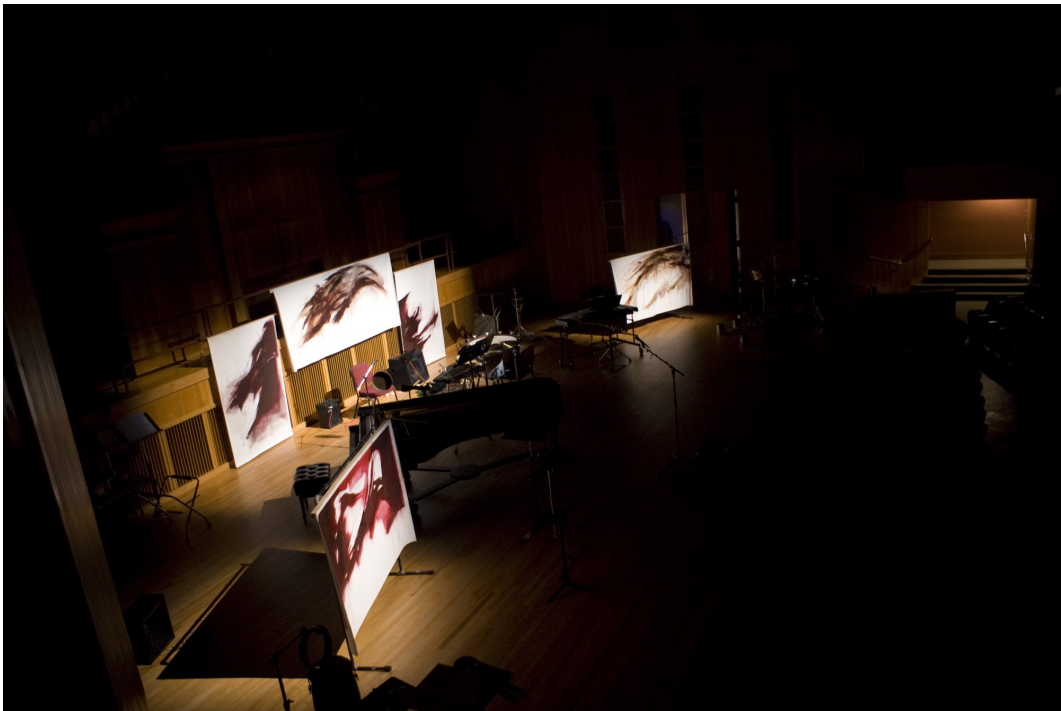
Les cinq travaux plastiques précédemment analysés au cours de ce chapitre constituent la série de peintures exposée sur scène à l'occasion de la performance d'*A Rebours*.

Cherchant à accommoder la scène de telle sorte que le dialogue entre musique et peinture mette en valeur les propriétés respectives de ces deux formes d'art ainsi que leurs heureuses interactions, le choix a été celui de solliciter la proximité entre l'emplacement des peintures et celui des musiciens et des instruments de musique, selon la répartition symétrique des toiles suspendues sur la scène : une, la plus large (*Flowing : Void, Gesture*), placée centralement à l'arrière, flanquée de chaque côté par une pièce du diptyque *En Suspension*. En accord avec l'expérience menée lors de la réalisation de *Veils* (peinture sur tarlatane), une partie des toiles présentées occupait le devant de la scène en se plaçant entre les musiciens. Ainsi, *Dripping Tied* sur la gauche et *Drops Falling* sur la droite ont été suspendues à des supports pour instruments à percussion. La salle de concert a été plongée dans la pénombre : seules les peintures restaient dans la lumière, grâce à un éclairage pointé directement sur chacune des toiles.

Sur scène, cinq instruments et cinq peintures se côtoyaient.

Le partage de la scène a posé un certain nombre de questions concernant la place de la peinture au sein d'un espace habituellement destiné à la performance musicale. Les solutions adoptées ont mis en lumière les limites d'un espace partagé, un espace que musique et peinture ne peuvent en aucun cas occuper de la même manière, car leurs façons de s'installer respectivement dans un lieu relèvent de dimensions différentes, de temporalités diverses.

D'une part, la peinture était devenue une présence conformée au déroulement musical et privée, de ce fait, de l'approche du face à face. A la fois, en partageant le même lieu temporel que la musique, la peinture assumait un caractère physique relevant de la performance.



« *I Like This !* » concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC
19 décembre 2012.

En ce sens, l'événement artistique partagé entre visuel et sonore instaure une unité qui déplace la tenue ordinaire de la forme picturale. La distance inédite qui s'interpose entre la peinture et son auditoire assimile la surface picturale à une donnée sonore. Si « *l'espace comme tel, l'éloignement comme tel, la distance comme telle ne sont pas perçus par les différents sens comme des données constantes, mais à chaque sens correspond une forme particulière de spatialité* »⁷⁵, en s'accordant à l'espace de la scène, la peinture a assumé une spatialité irradiante, qui tient de la musique. « *De la couleur, on peut dire qu'elle nous apparaît là, face à nous, qu'elle est limitée à un endroit donné, délimitant et divisant l'espace en parties qui se déploient en une continuité et une succession réciproque. Le son, par contre, semble avoir une existence propre, il nous arrive, nous atteint, nous saisit, il flotte à côté de nous, remplit l'espace, le traverse, il le divise en parties qui se suivent dans le temps l'une après l'autre.* »⁷⁶

La peinture exposée sur scène s'est nourrie de la qualité envahissante de la musique pour habiter l'espace et le temps de la performance d'une *existence nouvelle*.

La peinture se tient là, pour la première fois vivante. Elle déborde de la région étroite de mes conjectures. Elle donne preuve d'une évidence qui me dépasse, que je ne peux que dévoiler dans l'éclaircie fluctuante de cet instant, où elle se révèle *autre* que je ne l'ai éprouvée, encore. Désormais complètement entière, elle n'est plus de mon ressort. Elle n'appartient qu'à l'ici, à ce moment où elle se donne et s'accorde à l'espace comme au temps. A la musique comme à la vie.

La spatialité de la peinture dans son rapport à la présence sonore de la pièce de Joe Fee a révélé la *continuité* du pictural au-delà des limites du support., comme des *parties qui se suivent dans le temps l'une après l'autre*. En effet, les différentes pièces semblaient définir un horizon plastique au sein duquel l'unité de chaque surface agissait comme l'occurrence provisoire d'une dynamique plus

75 Erwin Straus, *Op. cit.*, p. 249.

76 *Ibid.*

ample, qui traverse la scène et se manifeste selon une cadence à chaque fois particulière.

La continuité rythmique de la peinture, d'une surface à l'autre, deviendra plus tard un caractère essentiel lors de la création et de l'idéation d'une série.



« *I Like This !* » concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC
19 décembre 2012.



« *I Like This !* » concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC
19 décembre 2012.

2.5a *Pelléas et Mélisande* – Maeterlinck, Debussy, Wilson

La question de la mise en scène visuelle d'une œuvre musicale répond essentiellement aux problématiques de la scénographie.

Un exemple particulièrement fécond à évoquer les résonances qui s'instaurent entre une œuvre littéraire, musicale et plastique est le *Pelléas et Mélisande* de l'écrivain symboliste Maurice Maeterlinck.

Le drame de *Pelléas et Mélisande* dans la création de Maeterlinck (1892) est parsemé de mouvements pour ainsi dire *elliptiques*, de silences qui interviennent dans un déroulement narratif laconique et qui semblent placer l'action en apesanteur. La caractérisation des personnages, et en particulier celui de Mélisande, est tout autant marquée par cette note de style.

Le mystère et le silence sont au cœur d'une histoire qui n'appartient à aucun temps. La beauté de Mélisande se distingue dans ce pays froid et sombre qu'est Allemonde. C'est Golaud, le fils du roi, qui l'a conduite ici après l'avoir épousée. Mais Mélisande est fragile et triste, constamment hantée par un drame dont on ne connaîtra jamais la teneur. C'est à l'amour de Pelléas, le demi-frère de Golaud, qu'elle finira par répondre, sans pouvoir échapper à la jalousie meurtrière de son époux, qui tuera Pelléas et poursuivra Mélisande. La mort la rejoindra, elle aussi, peu après, lui donnant le temps de mettre au monde une petite fille, *petite et triste*.

Pelléas et Mélisande est une quête poétique autour de la nécessité du silence : « *il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. Les lèvres ou la langue peuvent représenter l'âme de la même manière qu'un chiffre ou un numéro d'ordre représente une peinture de Memling, par exemple, mais dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire [...] Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans les moments où nous ne voulons pas apercevoir nos frères et où nous nous sentons à une grande distance de la réalité* »⁷⁷

⁷⁷ Maurice Maeterlinck cité in *Pelléas et Mélisande* : Debussy, programme, Opéra de Paris, saison 2014/2015.

En 1893, Claude Debussy découvre le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Il comprend très tôt qu'il s'agit bien de l'œuvre qui lui donnera enfin l'occasion de composer la musique d'opéra dont il rêve depuis longtemps, en vertu d'un texte qui est en lui-même assez laconique pour autoriser la plus grande liberté d'évocation.

En se poussant au seuil de l'atonalité, Debussy a été un révolutionnaire : le recours à l'échelle modale – propre à la musique ecclésiastique médiévale et au chant grégorien – ainsi que l'usage d'une échelle pentatonique propre à la musique gamelan de Java sont des moyens adoptés par le compositeur afin de brouiller un certain nombre de conventions musicales qui à la fin du XIX siècle étouffaient un expérimentalisme musical naissant. Debussy a sans doute été l'un des premiers compositeurs à promouvoir ces développements hardis qui bientôt bouleverseront l'histoire de la musique.

L'usage d'échelles modales grégoriennes ou non-grégoriennes occasionne des effets *atmosphériques* : en adoptant un intervalle unique – un écart d'un ton – entre les notes, elles fondent une sonorité particulière qui ne dépend pas des enchaînements propre à l'harmonie ni de ses équilibres internes.

Chaque élément de la mise en musique du *Pelléas* rendra la sacralité du silence propre au texte de Maeterlinck par une fluidité atmosphérique inédite, où la consistance affective et psychologique est constamment évoquée par des unités musicales qui fonctionnent comme repères d'une *Stimmung* ; le chant, contrairement à une œuvre lyrique traditionnelle, ne se fonde pas sur un système mélodique articulé et indépendant, mais sa structure repose entièrement sur le rythme du texte de Maeterlinck, jusqu'à en épouser le plus imperceptible des soupirs.

Dans l'une des premières partitions griffonnées par le compositeur : « il apparaît clairement que Debussy était tellement imprégné de la prosodie de Maeterlinck que les lignes vocales de son opéra sont notées avec une urgence presque sténographique : hauteurs et rythmes, les syllabes parfois réduites à des successions de notes, croches, doubles croches, etc., sans qu'il lui soit nécessaire d'écrire les paroles correspondantes : il les savait par cœur. On devine alors le compositeur au travail, se répétant inlassablement les phrases de Maeterlinck

jusqu'à en "entendre" la traduction en musique : chez Debussy, c'est la diction naturelle du texte qui informe la courbe vocale et non le texte qui se plie à l'invention mélodique du musicien, conception révolutionnaire qui fit déclarer aux premiers auditeurs que dans Pelléas "il n'y a pas de mélodie" ... »⁷⁸

Cette concordance qui s'opère entre la cadence d'une syllabe et le chant définit l'œuvre de Debussy : ici, la mise en musique ne résulte pas d'une illustration factice et pompeuse du texte de Maeterlinck, mais sa dynamique propre restitue et révèle le rythme inhérent aux situations psychologiques et intimes que traversent les personnages. L'unité qui s'en dégage est tout à fait extraordinaire, capable d'assurer la plus parfaite cohérence musicale de la pièce. « *Nous touchons ici au miracle de l'art debussyste, par lequel la musique, plus que nulle part ailleurs, pénètre le texte littéraire et le prolonge psychologiquement avec une profondeur et un mystère infinis.* »⁷⁹

Si l'audace pleine de poésie du *Pelléas* désoriente les contemporains de Debussy, la modernité de cette pièce en fait un chef-d'œuvre impérissable.

C'est en 1997 que Robert Wilson met en scène le *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Tout au long de sa carrière, Bob Wilson n'a cessé d'aborder l'impossibilité de la communication, de l'articulation narrative et de la parole même, faisant des défauts de langage et de l'incommunicabilité des ressources créatives, telles des situations qui définissent des modes de relation inédits, de systèmes d'interaction non conventionnels. Par un travail d'une sensibilité rare, il a bâti un univers d'expérimentation constante où toute défaillance, toute anomalie est sublimée en élan poétique.

78 Jean-Michel Nectoux in *Debussy : la musique et les arts (catalogue de l'exposition au musée de l'Orangerie, Paris, 22 février – 11 juin 2012)*, éd. Skira Flammarion, Paris, 2012, p.29.

79 Françoise Gervais, *Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 1954, p. 161 ; dans le passage cité Françoise Gervais fait référence à un passage précis du 5ème acte du *Pelléas*, où le recours de Debussy à l'échelle pentaphonique, ainsi que la « dispersion » successive du mode, est paradigmatique du génie du compositeur : « *Dans le 5ème acte de Pelléas, c'est le contraste entre l'angoisse humaine qui pèse dans la chambre où meurt Mélisande et la sérénité glorieuse du soleil couchant. La gamme pentaphonique, qui apparaît avec le mot « mer », s'efface ensuite peu à peu en se mélangeant de notes de passage étrangères (si bémol, la bémol), et la musique, comme le texte, nous ramène à l'intérieur de la chambre.* »

L'artiste américain confère au *Pelléas* de Debussy une dimension onirique extrêmement raffinée, grâce à des décors épurés et fluides, où seule la lumière offre une profondeur spatiale à la scène et une qualité picturale à l'ensemble, immergé dans une obscurité bleuâtre qui évoque si bien la mélancolie d'Allemonde et celle de Mélisande, ainsi que la délicatesse du sentiment qui unit les deux protagonistes.

La finesse du décor de Wilson repose sur une simplicité des plus essentielles, où les quelques éléments géométriques qui dessinent la spatialité de la scène semblent flotter. Les personnages, quant à eux, glissent sur ce fond onirique comme des silhouettes sur une mer de glace : leurs gestes sont sobres et désincarnés, d'une lenteur irréelle, ils semblent chorégraphier un rituel dont nul ne détient le secret.

Il ne reste plus que la musique, à habiter comme un monde : la voix – celle de Mélisande notamment - résonne ici dans ses plus subtiles inflexions comme un élan de grâce ; chaque détail de la mise en scène de Bob Wilson enveloppe la musique de Debussy d'un respect solennel.

2.5b Shape Shifter Lab

Au mois de juin 2013, une exposition personnelle au Shape Shifter Lab de Brooklyn a permis de travailler à nouveau avec Joe Fee afin de proposer une nouvelle rencontre entre musique et peinture à partir de la pièce *A Rebours*.

Le Shape Shifter Lab est un espace versatile qui entretient un lien important avec la tradition de la musique jazz : son directeur artistique est Matthew Garrison, musicien et fils de celui qui fut l'un des collaborateurs de John Coltrane, le bassiste Jimmy Garrison. Si l'espace est dédié principalement aux performances musicales, avec une majorité de pratiques liées au jazz, il accueille aussi bien des expositions d'arts visuels en encourageant les rencontres transversales entre différentes formes artistiques.

Du 6 juin au 26 juin, l'accrochage présenté au Shape Shifter Lab a agi comme une présence visuelle environnante parmi laquelle un grand nombre de groupes et de musiciens solistes se sont produits sur scène.

A l'occasion du vernissage de l'exposition, la pièce *A Rebours* de Joe Fee a été présentée une deuxième fois en conjonction avec un ensemble de travaux personnels. Alors que les peintures étaient à nouveau placées parmi les musiciens et les instruments de musique, un ensemble de gravures était également exposé sur le pan de mur opposé à la scène, au dos des spectateurs qui pouvaient profiter de cet accrochage à l'ouverture de la salle, avant que le concert ne commence.

2.6 *Asymmetries of Silence*

« Ce qui est merveilleux, c'est que la lune se lève encore,
même si nous avons changé d'avis sur le fait de pouvoir nous y rendre ou non. Symétrie.
Pure symétrie. N'existe pas.
(Il travailla pendant des années et, comme il travaillait,
sa technique progressa, mais il préféra préserver le manque de justesse,
pour révéler quelque chose non de parfait
mais qui témoigne qu'il a été vivant en le faisant).»

John Cage⁸⁰

Asymmetries of Silence est une série de huit gravures (eau-forte, pointe-sèche et aquatinte) et un texte réalisé à l'impression typographique, imprimé en cinq exemplaires sur papier Hahnemühle. Si au départ la conception de l'ensemble visait à en faire un livre d'artiste, le projet n'a finalement pas été finalisé sous cette forme.

Tout au long de l'année universitaire passée à NYU, la pratique intensive de la gravure en taille douce a joué un rôle important au sein de la démarche personnelle. Au premier semestre, les expériences dans le domaine de la taille douce se sont orientées essentiellement autour des techniques de l'eau-forte, de la pointe-sèche et de l'aquatinte. L'enjeu était celui de maintenir une tension entre la netteté des lignes et l'effet pictural de l'aquatinte. S'ajoute à cela la présence du vide comme élément récurrent : une partie de la plaque est constamment préservée, ce qui représente un défi intéressant au moment de l'essuyage en vue de l'impression.

Au fil des mois, l'intérêt pour l'aquatinte a porté à expérimenter la technique dite du *spit biting* et celle de l'aquatinte au sucre ou *sugar lift*. Dans l'aquatinte traditionnelle, la plaque de métal est recouverte d'une trame de résine qui, après avoir été réchauffée, adhère au cuivre ; une fois que la plaque est plongée dans un bain d'acide, ce sont les espaces entre un grain de résine et l'autre qui seront *mordus* par l'acide, produisant au final une texture homogène dont l'intensité du ton dépend du temps de morsure dans l'acide.

80 John Cage, *Op. cit.*, p. 224.

Or, dans la technique du *spit biting* c'est l'acide qui est directement répandu sur la plaque (il s'agit, pour les plaques en cuivre, d'un mélange de perchlorure de fer et gomme arabique ou salive), appliqué à l'aide d'un pinceau pour produire un effet semblable à celui de l'aquarelle. La profondeur de la morsure est assez faible et aléatoire, et nécessite plusieurs passages.

Dans une aquatinte traditionnelle, le vernis préserve certaines zones de la plaque recouverte de résine – celles qui doivent rester blanches à l'impression – de l'action de l'acide, il s'agit donc d'un travail en négatif. Au contraire, dans la technique au sucre, un mélange sucré (à base de sucre ou de sirop, parfois avec l'addition d'encre et de savon) est utilisé pour peindre sur la plaque en positif, c'est-à-dire pour marquer les parties qui seront effectivement mordues par l'acide afin de recevoir l'encre au cours de l'impression. Par la suite, l'entièreté de la plaque est recouverte de vernis et plongée dans un bain d'eau tiède qui dissout le mélange sucré, laissant ainsi à découvert les zones peintes au sucre qui seront mordues par l'acide.

L'expérimentation autour des techniques du *spit biting* et de l'aquatinte au sucre caractérise les estampes de John Cage, comme dans la série *Stones* de 1989.



John Cage, *10 Stones 2*, aquatinte au lavis et au sucre sur papier fumé, 35.2 × 40.3 cm, 1989.

A partir de la fin des années 1970, il travailla assidûment à la gravure dans l'atelier Crown Point Press de San Francisco, où il réalisa des centaines de planches. Ses gravures, au même titre que ses compositions musicales, sont issues de procédés où le hasard occupe un rôle actif dans la définition de l'œuvre, notamment par le recours au *I Ching* chinois ou *Livre des mutations* : « En 1950, Cage commença à structurer son travail en utilisant des opérations de hasard dérivées du *I Ching*. Il s'agissait là d'une méthode disciplinée mais non intentionnelle, une méthode incitant l'artiste à concevoir son travail comme une exploration du fonctionnement de la nature, plutôt que comme un moyen de communication de ses idées. »⁸¹

Les trois premières estampes de la série *Asymmetries of Silence* sont des eaux fortes avec des interventions à la pointe sèche et à l'aquatinte : il s'agit en réalité de deux plaques de même format travaillées de manière à produire une impression superposée, qui est celle de la troisième estampe. La quatrième plaque a été réalisée entièrement à la pointe-sèche, avec seulement une touche d'aquatinte.

C'est à partir de la cinquième plaque que les expérimentations avec l'aquatinte au lavis et au sucre ont véritablement commencé ; il s'agit également des quatre plaques sur huit imprimées en couleur et de formats variables, alors que les quatre premières avaient le même format et étaient imprimées exclusivement à l'encre noire. Si le recours à l'aquatinte dans *Sans titre #5* est encore timide, il s'agit néanmoins d'une première tentative de travailler la fluidité par les moyens de la gravure.

Les trois dernières planches présentent une interaction plus organique entre la définition des lignes à l'eau-forte et l'effet pictural de l'aquatinte au sucre. La part de silence, l'espace vide de la page blanche tend à s'intégrer progressivement à la matière, de façon à ce que la réserve soit une percée au sein de la surface plutôt qu'un vide inerte. Le vide participe de la mouvance que les formes impriment à la matière.

Cette série de gravures est présentée dans l'ordre chronologique de réalisation, sans qu'il y ait forcément un lien séquentiel pour assurer une lecture

81 Kathan Brown, *Op. cit.*, p. 90.

progressive – exception faite pour les trois premières planches. L'ensemble est complété par un texte original composé à la typographie. Paroles et formes sont porteuses d'un silence fécond, elle s'accompagnent mutuellement sans que l'une soit l'illustration ou la description de l'autre. Ainsi, elles sont libérées de tout lien de nécessité, de toute fonction discursive ; elles se font discrètes, pour que le silence y jaillisse.

Still
stand
in the flow

Silence
through layers of sound
a voice
part of the entire

A void
is the asymmetry of loss

A glance
toward the embrace
of enlightened darkness

A word
dissolve...
to the wholeness.

And along the path,

Again
Begin
Anew⁸²

82 Reste ferme dans l'écoulement. Le silence, à travers l'épaisseur du son ; une voix qui appartient à l'entier. Un vide : l'asymétrie de la perte. Un regard vers l'étreinte des ténèbres lumineuses. Un mot : dissoudre... jusqu'à la plénitude. Et, le long du chemin : Encore. Recommence. A nouveau.





Asymmetries of Silence

ensemble de huit gravures sur cuivre et une planche de texte (typographie au plomb), 2013.

3. Entre surface et échelle : la *résonance* du pictural

La notion de *résonance* revêt une importance capitale au sein de cet écrit : elle témoigne tout d'abord des affinités qui retentissent entre les trajets parallèles du sonore et du visuel. Elle exprime également une qualité propre à la rencontre avec l'œuvre : dans ce face à face, la résonance est ce qui nous relie au rythme par lequel *les formes se forment*. En ce sens, la résonance atteste de la forme artistique comme épreuve vécue dans le temps.

L'intention de ce chapitre est de préciser le sens que cette notion assume par rapport à l'expérience artistique personnelle. L'engendrement d'un processus qui préfère la fluidité du médium pictural à la solidité d'une construction formelle s'est avéré essentiel à penser la *surface* et l'*échelle* comme modes de résonance de la peinture, hors d'une structuration basée sur l'alternance entre matière et réserve, entre tracé et couleur.

Le point de départ de ce questionnement sera l'expérience de création au cours du deuxième semestre passé à NYU. Le rôle joué par l'écoulement au sein du processus plastique a acquis à ce moment une place fondamentale : par la suite, au souci de la forme tracée s'est substitué celui d'une dimension formelle définie par l'incidence du temps sur la matière. L'écoulement est devenu le parcours du temps imprimé à la matière et rendu visible à la surface.

Le travail intensif des mois passés à New York a permis d'observer avec une attention accrue la nature de l'élan qui traverse la pratique personnelle. L'enchaînement des réalisations picturales, grâce au rythme soutenu du travail d'atelier, a fini par mettre au jour un certain nombre d'obstacles. En pensant atteindre le vide par la réserve, le travail ne faisait que contourner – littéralement et au figuré – la nécessité du silence.

Considérer l'opposition entre la réserve de la toile et la matérialité picturale excluait dès le départ l'unité de la surface, qui était d'emblée structurée par l'impact de

ce contraste. Se posait alors le problème de comment occuper cette surface : tous les gestes étaient guidés par l'attrait du centre et par un désir de composition calibrée. Les limites du support portaient à focaliser l'attention sur l'emplacement des formes, à définir les proportions de l'ensemble par un équilibre recherché – bien qu'il s'agissait le plus souvent de lignes courbes et de configurations irrégulières. En définitive, la forme était cloisonnée par les limites du support.

Or, la résonance entend opérer comme écho de la surface hors de son cadre, en évoquant la persistance du phénomène pictural : celui-ci oblige le regard à s'y accoutumer dans la durée, par l'écoute.

Le sens par lequel le terme de *surface* sera employé au cours de cet écrit fait référence à la pensée du compositeur américain Morton Feldman, pour qui « *en peinture, la notion de surface s'oppose à celle de construction.* »⁸³

La manière dont Feldman nous amène à contempler l'idée d'une surface musicale – et picturale – foncièrement distincte de la composition comme méthode s'appuie sur l'attention portée au temps dans sa nature non structurée. Le temps est traité par Feldman tel un élément qui doit par lui-même se déployer à travers le son, sans être soumis à la composition ni utilisé comme structure rythmique. Pour ce faire, il donnera à sa création musicale une empreinte visuelle et clairement inspirée par la peinture. La plus haute aspiration du compositeur américain a été celle d'*imprimer au temps une surface.*

En accord avec la vision de Feldman, le temps est donc un élément indissociable de la quête d'une surface, que ce soit en musique comme en peinture. L'attention portée à la surface demande de dépasser la saisie d'une organisation des formes ou des sons : au-delà de la construction et de la composition par signes, la surface se déploie comme une épreuve de la sensibilité, dont les possibilités sont intrinsèquement liées à une dimension temporelle et physique. La surface entre en résonance avec l'espace qui lui est environnant et semble soudain participer d'une durée. En ce sens, la surface devient le *lieu* de la forme, bien plus que le fond inerte du support.

Le face à face avec la peinture abstraite américaine a permis d'éprouver le sens de la surface en peinture grâce à la notion d'*échelle*, qui se dégage de manière

83 Philip Gareau, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, éd. L'Harmattan, col. Univers Musical, Paris, 2006, p. 33.

particulièrement sensible dans l'œuvre et la pensée de Barnett Newman et de Mark Rothko.

L'attention à la surface comme principe de non-composition porte à identifier celle-ci à la genèse des formes qui y sont inscrites. Selon Henri Maldiney, c'est le rythme propre aux formes qui définit la surface en tant que *lieu* et qui mène à dépasser la conception des formes comme signes : « *L'identification des formes à des signes dénature leur rapport à l'espace, qui est leur existence. Un signe est autonome, indifférent à son support. Il est inscrit dans l'espace comme une configuration équilibrée en elle-même, récapitulée en soi. Il n'a pas d'horizon. Il est défini par une structure globale, sans tension spatiale ni tension de durée [...] Indifférent à l'espace qui le reçoit, un signe n'a pas de lieu propre. Une forme, au contraire, n'est pas transportable hors de son support, dont elle fait précisément un lieu. Son lieu lui est aussi essentiel qu'elle-même. L'incidence d'une forme à son support fait partie de sa genèse. Le rythme qui la constitue est ce par quoi et en quoi s'accomplit la spatialisation de la surface.* »⁸⁴

La forme, par rapport au signe, fait de la surface son occasion et son possible plutôt que sa limite. En dépassant le souci de la composition par signes, la surface demande au regard d'en explorer la consistance par une qualité d'attention qui avoisine celle de l'écoute.

84 Henri Maldiney, *Art et existence*, éd. Klincksieck, col. Collection d'esthétique, Paris, 2003, p. 29.

3.1 Le plan pictural : un *instant de surface*

Dans l'intention d'échapper à la structuration de la surface focalisée en son centre, l'expérience picturale qui a suivi la réalisation des pièces présentées lors du concert au LeFrak Hall est issue d'un effort particulier : celui de dépasser l'opposition dualiste entre matière et réserve, principe sur lequel reposait jusqu'alors la définition même de la surface picturale. Le renoncement à l'espace blanc de la réserve est survenu au moment où la pratique de la gravure a pris une place considérable au sein du travail plastique, devenant rapidement une source d'inspiration pour repenser l'écart entre forme et réserve.

Avant de renoncer complètement à l'espace blanc de la toile – ce qui adviendra suite à la visite de la Rothko Chapel à Houston – l'élaboration du diptyque *Flow* a constitué un moment de transition essentiel.

Le travail sur l'écoulement a permis d'atteindre une configuration nouvelle du plan pictural par des coulures qui sillonnent la surface en y imprimant les traces de leur passage. Hors de toute intentionnalité, la matière très fluide est laissée à son libre cours, occasionnant parfois des mélanges de teintes ou des irrégularités dans la trame picturale exposée à l'action du solvant, tout en gardant un lien régulier et stable avec la verticalité du support et l'orientation des coulures. Des strates de matière qui se superposent par interaction avec ce qui se trouve en dessous comme des pas de danse qui à chaque moment dessinent leur élan : les coulures interagissent entre elles et actualisent leur parcours d'instant en instant.

L'attention portée à la surface dans sa non-composition a fait de l'écoulement une dimension formelle privilégiée. Il a fallu pour cela renoncer à penser le rapport entre forme et surface comme une relation entre contenu et contenant : le souci de la proportion interne freinait l'épanouissement de la surface dans son unité et dans son retentir.

Le travail sur l'écoulement à partir du deuxième semestre à NYU a mené progressivement à entendre le plan pictural comme un *instant de surface*. La disposition décentrée des configurations formelles suggère l'expansion du pictural au-delà des

limites du support, comme si la forme même pouvait commencer et terminer hors de la surface : l'écoulement en prolonge l'écho et offre une qualité de résonance à l'ensemble.

Cette façon d'envisager une série de travaux comme si chaque surface marquait un état provisoire au sein d'une dynamique plus ample, qui se décline dans l'espace et dans le temps, est la formulation plus exhaustive de la leçon retenue lors du concert au LeFrak Hall par la façon dont l'ensemble présenté à cette occasion occupait la scène. Si le diptyque *Flow* ne s'inscrit pas encore délibérément dans une telle visée plastique, il marque néanmoins le passage à une considération du plan pictural comme un *instant de surface*.

3.1a *Flow I*

L'ensemble *Flow* se compose de deux peintures à l'huile de 229 x 147 cm.

Dans *Flow I*, l'écoulement qui s'étend à l'ensemble de la surface suspend l'acheminement des formes et en relâche la cohésion.

Pour la première fois, le blanc de la réserve se fond au blanc de la peinture : ces coulures claires obtenues par une matière très fluide se déversent au-dessus de coulées aux tons bruns et rouges, ocre et gris froid.

La partie supérieure de la toile est traversée par l'élan dynamique d'un geste pictural auquel fait écho, dans la partie centrale, une sinuosité générée par un seul coup de pinceau rapidement exécuté, qui scinde la surface en diagonale. Une configuration aux tons sombres et terreux occupe la partie supérieure gauche de la surface et glisse jusqu'à la partie centrale du plan pictural sans toutefois l'atteindre. Du côté gauche, elle rejoint le bord supérieur de la toile et semble ainsi suggérer un commencement qui précède la survenue de la surface.

Une coulée aux tons gris froids parcourt la partie droite en s'approchant de la marge du support qui en interrompt la progression : sa consistance et son timbre diffèrent quelque peu du ton d'ensemble. La fluidité picturale semble ici refouler les limites du support car l'écoulement de la matière déborde du périmètre de la toile.



Flow 1
huile sur toile, 229 x 147 cm, 2013.

3.2 Déconstruire la composition

Le temps non structuré dans la musique contemporaine

Le chemin vers l'écoulement pictural a redéfini la manière d'envisager les limites de la peinture : celles de la surface avant tout, considérée comme un accident qui survient pour *donner lieu* à l'occurrence picturale. Le flux pictural lui-même semble désormais brouiller les démarcations nettes entre commencement et fin. Une telle condition de fluidité se substitue à la *composition* d'une surface.

L'ascendant exercé par l'œuvre de John Cage et de Morton Feldman revêt dans ce contexte un rôle de premier plan, par la façon de repenser l'écoulement sonore en dehors d'une séquence structurée – qui serait celle de la musique tonale.

En insistant sur des éléments constitutifs isolés de leurs valeurs relatives par rapport à l'économie de la composition, Cage et Feldman inaugurent l'avènement d'un nouvel horizon où la musique, pour ne plus être considérée du point de vue de sa construction comme le produit d'arrangements calibrés, plonge à la source du langage qui lui est propre, et se fait pure expérience du temps.

Avec l'horizon de la musique contemporaine ouvert par John Cage, le compositeur cesse de *faire de la musique*, mais il cherche à *produire du temps*, à restituer l'écoute du temps dans sa réalité première et plus exactement, selon la formule employée par Morton Feldman, « *du temps dans son existence non-structuré.* »⁸⁵ La révolution de John Cage est celle qui libère la musique des proportions imposées par sa structure pour redécouvrir la nature originelle du son au-delà des notes, déconstruisant ainsi la logique qui ordonne et hiérarchise tout un ensemble de relations internes. On découvre l'unité inclusive du son qui n'opère plus de distinction entre son et bruit ou entre son et silence.

85 Morton Feldman, *Écrits et Paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, éd. Les Presses du réel, col. Fabula, Dijon, 2008, p. 269.

3.2a Morton Feldman Imprimer au temps une *surface*

L'œuvre du compositeur américain Morton Feldman, principalement actif sur la scène new-yorkaise entre le début des années 1950 et la fin des années 1980, éclaire les résonances entre musique et peinture : c'est grâce à une sensibilité extraordinaire tant dans l'écoute musicale que dans la réceptivité à l'œuvre picturale qu'il trace son parcours de compositeur hors des sentiers battus, et que son œuvre redessine l'horizon commun qui rassemble musique et peinture.

Morton Feldman envisage le déploiement du son hors des règles de la composition tonale traditionnelle comme un mouvement susceptible de faire de la *surface* une réalité temporelle, où le temps lui-même se donnerait à entendre. Faisant preuve d'une audace hors pair, Feldman manifeste une aversion tenace contre toute forme de système susceptible d'informer la composition musicale sur la base de règles jugées trop strictes et contraignantes : il refuse que la musique se construise sur l'image d'une stratégie à l'œuvre car cela équivaut, selon ses propres termes, à *manipuler* la nature du son et celle du temps.

Par-delà les principes de la tonalité, le travail autour de la surface porte Feldman à contester âprement ceux de la musique sérielle avec son système de *contrôle de la composition* : « *La musique, comme la peinture, a son thème aussi bien que sa surface. Il semble que le thème de la musique, de Machaut à Boulez, a toujours été sa construction. On ne peut pas produire des mélodies ou des séries à douze sons "spontanément". Il faut les construire. Pour démontrer chaque idée formelle en musique, la structure, soit la "structure", est un matériau de construction dans lequel la méthodologie est l'image du contrôle de la composition.* »⁸⁶

En définitive, si l'on considère la cohérence formelle que le sérialisme recherche par « *un élargissement considérable du contrôle sur le phénomène sonore* »⁸⁷ les dynamiques mises en œuvre à cet effet produisent, selon Feldman, le même genre de contrainte qui affecte la structure de la musique tonale.

86 *Ibid.*, p. 265.

87 Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, éd. Minerve, col. Musique Ouverte, Monaco, 1996, p. 155.

A présent, l'enjeu provocateur de Morton Feldman est celui d'écartier définitivement du discours musical tout système visant à *contrôler* une pièce : l'idée même de composition⁸⁸ est fortement contestée comme ayant été jusque-là le *thème* portant de la musique, sa visée essentielle ; or, Feldman se propose d'y substituer la notion de surface, ou plutôt de faire en sorte que le thème de la musique devienne sa surface. « *Mais si nous voulons décrire la surface d'une composition musicale, nous tombons dans quelques difficultés. C'est là où les analogies avec la peinture peuvent peut-être nous aider.* »⁸⁹

Toutes les citations de Morton Feldman reportées jusqu'ici sont issues d'un article publié en 1969, *Between Categories (Entre Catégories)*. Ce texte constitue une vraie profession de foi : les lignes directrices du travail de Feldman, ainsi que ses enjeux, y sont tracés. Le compositeur américain se place d'emblée du côté des peintres bien plus que des musiciens, en considérant la peinture comme modèle d'une sensibilisation à l'écoute de la surface en musique « *Je préfère penser à mes œuvres comme entre catégories. Entre temps et espace. Entre peinture et musique. Entre la construction de la musique et sa surface.* »⁹⁰

C'est Cézanne, notamment, que le compositeur prendra en exemple au cours de cet article pour indiquer quel est le sens et la portée de la surface en musique, dans l'intention de préciser que le temps de la musique est souvent confondu avec sa structure temporelle. « *On pourrait penser que la musique plus que tout autre art explore le temps. Mais le fait-elle ? C'est le chronométrage – non le temps – qui passe pour la réalité en musique.* »⁹¹

Le basculement que Feldman opère à la recherche d'un temps non structuré repose sur une dimension effective – physique et sensible – donnant accès à la musique *par* sa surface. Dans l'univers du compositeur, cela correspond à la tentative de placer

88 En effet, comme le remarque Philip Gareau, Feldman remplace l'action de *composer* par celle d'*imprimer* : « *Le fait que Feldman utilise le terme "imprimer" plutôt que "composer" en dit long sur sa démarche. Composer – du latin componere, qui signifie agencer, assembler, arranger ou mettre ensemble – représente pour lui l'acte par lequel un compositeur donne naissance à une œuvre musicale en employant un système de rhétorique qui permet de donner forme à la matière sonore. Composer, c'est donc déjouer le cours naturel du temps en le forçant à participer à la logique d'un discours musical. A l'inverse, imprimer, c'est donner le temps tel quel, dans son existence non structurée, en le laissant simplement s'imbiber des couleurs malléables de la matière sonore.* » Philip Gareau, *Op. cit.*, p. 37.

89 Morton Feldman, *Op. cit.*, p. 265.

90 *Ibid.*, p. 271.

91 *Ibid.*, pp. 269, 270.

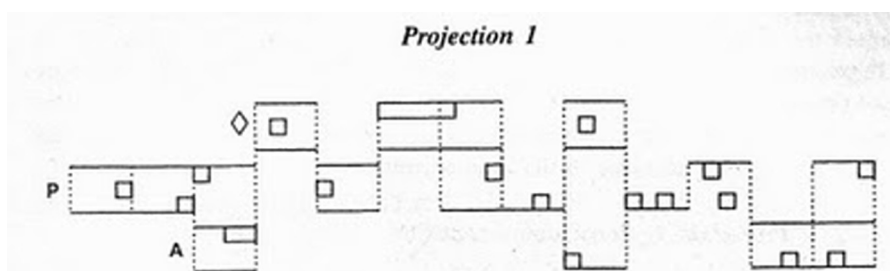
l'écoute au cœur de l'expérience sonore - autant l'écoute de l'auditeur que celle de l'interprète.

Pour ce faire, il élabore un ensemble de *stratégies de non-composition* - pour reprendre l'expression d'Yve-Alain Bois au sujet de la peinture de Barnett Newman - (bien qu'à entendre leurs œuvres la notion même de *stratégie* chancelle).

3.2b *Projection I* – Morton Feldman

La pièce *Projection I* de 1950 pour violoncelle solo est issue de la première partition graphique élaborée par Feldman ; en l'examinant, Philip Gareau constate que « *la non-structuration du temps chez Feldman passe d'abord et avant tout par une négation du rythme.* »⁹² En effet, le *tempo* dans la notation musicale traditionnelle se base sur une subdivision rythmique de la mesure : le rythme organise le temps musical en une séquence ordonnée. De plus, l'inscription d'une note au sein du pentagramme en fixe d'emblée la hauteur, sa qualité tonale par rapport à une échelle donnée, ainsi que la quantité correspondante à sa valeur temporelle. Dans la partition graphique de *Projection I*, les notes sont remplacées par des figures géométriques - des carrés ou des rectangles - indiquant la durée du son. La hauteur n'est pas déterminée, mais uniquement le registre au sein duquel l'interprète devra choisir par lui-même le son à jouer.

Du point de vue des valeurs temporelles, l'écriture graphique de *Projection I* permet de délier l'organisation rythmique et de la remplacer par des *durées* indépendantes. Afin de parvenir à isoler les sons de toute séquence rythmique, Feldman intègre des durées silencieuses qui contribuent à dilater la perception sonore.



Morton Feldman, partition de *Projection I*

Feldman travaille sur les durées bien plus que sur la subdivision rythmique : il part de l'écoute du son pour élaborer des systèmes de notation non conventionnels. Ce faisant, il procède en formulant la spécificité de la matière sonore sur un plan visuel.

⁹² Philip Gareau, *Op. cit.*, p. 48.

La construction d'une pièce de Feldman déjoue le principe même de la composition musicale. L'élaboration d'une structure n'a d'autre but que de se rendre imperceptible au moment de l'écoute pour se dissimuler derrière l'impression du temps et le développement d'un événement sonore entendu *comme* temps. La démarche du compositeur américain tend à favoriser l'émergence d'un certain degré de statisme sonore : le son lui-même est perçu comme durée temporelle déployé en apesanteur, qui occasionne ainsi la sensation d'une surface assimilable à l'unité du plan pictural. La conscience du temps s'anime d'une évidence tangible.

Comme dans la peinture de Cézanne, où « *ce n'était pas comment faire un objet, non pas comment cet objet existe par le temps, dans le temps ou autour du temps, mais comment cet objet existe comme temps* »⁹³, Feldman cherche à produire des *surfaces* ou *toiles de temps* : « *Mon intérêt pour la surface est le thème de ma musique. Dans ce sens, mes compositions ne sont réellement pas du tout des "compositions". On devrait les appeler toiles de temps, toiles que j'imprime plus ou moins d'une teinte musicale.* »⁹⁴

L'originalité de l'œuvre de Feldman est de penser le son comme un horizon perceptif où le temps s'offre à l'écoute dans sa nature non structurée : une surface de temps, où ce rayonnement sonore n'est autre chose que l'épreuve du temps comme durée, dans une dilatation qui annule la progression linéaire. Un pur espace de résonance où le son et le temps se donnent à entendre dans un état de suspension : la perception temporelle y est première, assimilée à une surface plane.

L'enjeu n'est pas celui d'en discerner les limites qui séparent le début de la fin, mais plutôt de les ressentir comme un tout réunit dans la présence, dans l'écoute.

93 Morton Feldman, *Op. cit.*, p.269.

94 *Ibid.*, p. 270.

3.2c *Flow II*

La deuxième toile du diptyque *Flow* s'accorde au même timbre gris froid qui se trouvait en marge de l'étendue de *Flow I*. Dans cette nouvelle pièce, la teinte issue d'un mélange de gris et de vert domine l'ensemble de la surface, en alternance avec une matière sombre mêlée de tons terreux et de violet.

Flow II naît précisément de l'intention d'étendre le ton qui clôt la première pièce du diptyque vers une autre surface, une deuxième occurrence.

Les tonalités de gris traversent *Flow II* d'un élan horizontal, bien que les coulures soient orientées verticalement. Le recours à une grande quantité de solvant permet une liquidité extrême du médium, et le passage entre les zones en réserve et celles peintes est modulé par des couches de peintures très fines et transparentes qui fonctionnent comme un raccord : ce n'est plus l'opposition des deux qui prime mais l'interdépendance et la fusion de l'un dans l'autre, au sein d'une surface où tout est en écoulement.

Des teintes plus sombres occupent l'extrémité supérieure gauche du plan pictural (comme pour *Flow I*, elles s'organisent en une configuration qui semble débiter avant que la surface n'advienne) ainsi que sa partie inférieure. La rapidité d'exécution offre à la moitié supérieure de la toile une empreinte gestuelle nettement marquée.

La rencontre avec Gerald Pryor, artiste et enseignant de photographie à NYU, est à l'origine d'une attention au geste comme moyen de rompre l'équilibre d'une composition. « *Peindre de la main gauche, ou les yeux fermés, comme Matisse* » étaient les conseils de Gerald Pryor lors d'une visite dans l'atelier de NYU.

Dès lors les possibilités d'accrochage formulées en vue de l'exposition à la 80WSE Gallery au mois de mai 2013 se sont associées à un questionnement autour de l'échelle. Il s'agit d'une notion étroitement liée à l'expérience du pictural, car la première donnée concernant l'échelle d'une œuvre d'art est son pouvoir de résonance et de relation avec ce qui l'entoure.

Toutefois la qualité agissante propre à l'échelle ne se limite pas à un ordre environnemental : ce n'est pas seulement l'espace qui est au cœur de cette expérience, mais le déploiement temporel que la peinture instaure – ou plus généralement les implications temporelles du pictural.



Flow II
huile sur toile, 229 x 147 cm, 2013.

3.3 A l'échelle du pictural L'abstraction américaine

La peinture est au cœur du bouleversement artistique initié par la génération d'artistes de l'École de New York dès la moitié des années 1930 – un élan novateur qui a investi aussi bien la peinture que la musique, la danse que la littérature - témoignant d'une façon tout à fait poignante et inédite de considérer l'*abstrait* comme une expérience à part entière.

A partir de 1945, le tournant historique qui investit alors l'art pictural, à un moment où l'on commence à s'interroger sur la fin de la peinture, ne fait pas l'objet d'un débat esthétique mais d'une véritable épreuve humaine, face à un drame d'une absurdité sans appel qui par sa cruauté et sa violence figure parmi les épisodes les plus sombres de l'histoire.

Parmi les ruines du monde, la peinture se lève alors comme le cri désarticulé d'une humanité qui cherche à se redéfinir. Que veut dire désormais être *humain*, là où aucune parole ne suffit à cerner le désastre, où aucune logique ne préserve de l'aberration, où aucune illusion de progrès ne peut réparer la fracture par laquelle le monde continue de s'effondrer? C'est en cherchant l'humain dans l'épreuve de la surface picturale *entendue* comme espace et comme temps, en faisant de la tragédie et du drame le sujet (*subject matter*) du pictural au-delà de tout intérêt strictement représentatif, que cette génération de peintres transcendera la question de la mort de la peinture.⁹⁵

Au-delà des appellations adoptées afin d'identifier et classer cette expérience artistique parmi les faits de l'histoire de l'art, – que ce soit celle de « New York School » ou de « Abstract Expressionism » - l'héritage qui nous vient des peintres new-

95 A ce sujet, voir l'entretien de Barnett Newman avec Emile de Antonio : Barnett Newman, *Écrits*, trad. par Jean-Louis Houdebine, éd. Macula, Paris, 2011, pp. 403-408. « *La formulation la plus subtile du sujet en peinture on la doit au Professeur Meyer Shapiro, qui a distingué entre sujet d'une œuvre et objets d'une œuvre. [...] Certains d'entre nous ont complètement mis au rancart ce genre d'objet : nus alanguis, bouquets de fleurs, tout le bric-à-brac qui a fini par se réduire à une sorte de folklore. Nous avons introduit un sujet différent, que la peinture elle-même requiert, qu'elle projette. En cela, me semble-t-il, c'est un sujet qui a davantage de pertinence (un mot à la mode...), un sujet mieux accordé aux véritables enjeux de l'existence que les babioles qu'on essaie d'enjoliver depuis des siècles. Les gens peignaient un monde beau et, à cette époque, nous avons compris que le monde n'était pas beau. La question, la question morale que s'est posée chacun de nous – De Kooning, Pollock, moi-même – était : qu'y a-t-il là à rendre beau ? La seule issue fut d'abandonner l'idée globale, disons, d'un monde extérieur à glorifier et de se mettre en position de trouver ce moyen, ce qu'on appelle un médium, de dire quelque chose d'important pour soi. C'est ce que j'appelle partir de zéro. »*

yorkais est d'ordre existentiel, et au moment historique qui a vu naître cette peinture, le travail de ces hommes et de ces femmes a permis de sauver quelque chose de l'humanité toute entière. En s'engageant de la sorte dans le pictural, quelque chose de la dignité humaine a été défendue.

La quête d'une immédiateté du langage qui puisse subvertir l'ordre logique et esthétique mènera ces artistes – tous fortement influencés par l'expérience du Surréalisme – à renouer un lien profond avec les arts dit *premiers* et notamment l'art des Amérindiens, mais aussi avec la Grèce antique et la Renaissance italienne, afin de désigner la tragédie et le drame comme expérience commune à tout être humain, et de contenir le sublime en une sobriété aussi puissante qu'essentielle.

La nature même de l'abstraction est observée à partir du pouvoir émotionnel du mythe, comme origine des *notions de réalité* qui rassemblent l'expression humaine d'une civilisation : « *Un mythe est en fait un symbole des notions de réalité d'une époque. Une série d'apparences dans un ensemble défini de relations par quoi l'homme, à un moment donné, a symbolisé les aspects du monde alentour qu'il avait pu combiner avec ses sensations connues.* »⁹⁶ L'importance donnée au sujet de la peinture, qui n'a strictement rien à voir avec la *représentation* d'un sujet, se fonde sur cette réflexion. Le sujet devient alors absolument pictural, tout en étant à la fois un sujet émotionnel.

Le *subject matter*, ainsi que ces peintres l'envisagent, recèle une qualité émotionnelle qui fait de la peinture une expérience agissante : son échelle résonne au-delà des limites du support, elle statue sur la qualité de l'espace qui l'abrite. Le peintre affranchit l'acte pictural de tout repère esthétique : son action se doit de réinventer la peinture pour « *repartir à zéro comme si la peinture n'existait pas.* »⁹⁷

96 Mark Rothko, *La réalité de l'artiste*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, éd. Flammarion, col. Champs/Arts, Paris, 2004, p.155.

97 Barnett Newman, *Op. cit.*, p. 403.

3.3a Barnett Newman

« La taille, au fond, ne compte pas.
Qu'un tableau de chevalet soit grand ou petit, la question n'est pas là.
La taille ne compte pas, c'est l'échelle qui compte.
C'est l'échelle humaine qui compte
et la seule façon d'atteindre cette échelle, c'est le contenu. »

Barnett Newman⁹⁸

Bien que les formats de plus en plus imposants aient contribué de manière décisive à instaurer un nouveau rapport à l'espace de la peinture abstraite, la question de l'échelle se pose néanmoins en deçà d'une identification directe avec le format qui lui correspond. L'échelle est avant tout ce qui permet la relation, l'évidence d'un geste adressé à l'espace. Éprouver l'échelle déjoue l'étendue de l'espace : la spatialité y est projetée vers l'intérieur, où elle se reconstitue en tant que donnée émotionnelle.

Le constat de Donald Judd au sujet de *Onement I* - la première toile à zip⁹⁹ de Barnett Newman, une huile sur toile de 69,2 x 41,3 cm - atteste de l'indépendance de l'échelle par rapport à la taille factuelle du tableau : « *Le grand format des peintures de Newman a son importance, mais leur échelle est plus importante encore. La première toile où Newman a peint une bande, une toile de petit format, est d'une échelle monumentale.* »¹⁰⁰

Dans la peinture de Newman, le rôle joué par les *zips* n'est pas celui de diviser ou de structurer l'espace afin d'isoler les parties qui *composent* la surface picturale ; à partir de 1948 – c'est-à-dire après la « conversion » opérée par *Onement I* - le souci de la composition ne concerne plus l'artiste. Désormais, le sens de la peinture – et celui de son *sujet* – assume le mode de la *déclaration*, qui implique un engagement autant moral que plastique.

98 *Ibid.*, p. 407.

99 *zip* – élément vertical caractéristique de la peinture de Barnett Newman, obtenu par apposition d'une bande adhésive sur la surface du tableau. Cette bande est d'abord recouverte de peinture et ensuite, le plus souvent, hôtée de manière à créer un vide par lequel émerge soit la couche picturale subjacente, soit une bande de toile vierge.

100 Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, trad. par Annie Perez, éd. Daniel Lelong, Paris, 1991, p. 340.

« Pour moi, le "zip" ne divise pas mes peintures, bien au contraire. Il ne coupe pas l'ensemble en deux, ni en plusieurs parties, il fait exactement le contraire : il unifie la chose. Il crée une totalité et, à cet égard, je me sens très éloigné, disons, d'autres conceptions : de ce qu'on appelle les bandes. »¹⁰¹



Barnett Newman, *Onement I*

Le refus de la composition coïncide avec le refus d'une construction fictive qui opposerait la forme au fond ; la planéité se substitue à l'illusion de la profondeur, et l'agencement du *zip* avec l'intervalle pictural suivant détermine une séquence dont l'unité est préservée par la relation qui s'instaure entre le plan de la toile et celui qui y fait face. « La signification du "zip" qui opère la division dépend entièrement d'une co-présence avec son référent et/ou le contexte de son énonciation réelle : sa signification réside entièrement dans sa coexistence avec le champ auquel il se réfère, qu'il mesure et déclare pour le spectateur. »¹⁰² La façon dont le zip et le plan pictural sont imbriqués et interdépendants occasionne l'unité de l'échelle picturale.

101 Barnett Newman, *Op. cit.*, p. 406.

102 Yve-Alain Bois, *Op. cit.*, p. 458.

Dans des toiles de grandes dimensions présentant plusieurs *zips* comme *Vir Heroicus Sublimis*¹⁰³, les consignes suggérées par Newman sur les conditions idéales pour approcher la toile - à savoir, en l'observant de près et en se rapprochant de sa surface de telle manière que l'entièreté de son étendue ne soit pas saisissable d'un seul coup d'œil - agissent de telle sorte que la séquence des *zips* s'enchaîne selon une progression latérale. Bien qu'activée, la vision ne se fige pas en un seul point : le souci de maîtriser et isoler l'objet perçu n'est pas satisfait, car le regard lui-même ne peut saisir complètement la singularité d'un *zip* alors qu'il est constamment sollicité par la présence du suivant. En ce sens, on assiste à un « *dessaisissement de la visée perceptive* »¹⁰⁴ qui pour Cyril Crignon est à la base du sens du *lieu* que la peinture de Newman instaure. Or « *le don d'un sens du lieu ne peut en effet se résumer à l'assignation d'un point de vue [...] il faut à minima un corps pour occuper un lieu, et un corps doué de mouvement [...] Pour nous le donner, nos peintres devaient par conséquent s'adresser à un regard qui réveille chez le spectateur la conscience d'avoir un corps – un regard qui engage, dans son activité, le corps en son entier, et nous permettre d'en prendre possession.* »¹⁰⁵



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*

103 Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, huile sur toile, 242.2 x 541.7 cm, 1950-51.

104 Cyril Crignon, *Le « dripping » de Jackson Pollock et le « zip » de Barnett Newman : les deux pôles de construction du lieu dans la peinture "à l'américaine" : pour une approche philosophique de la question*, thèse de doctorat en Philosophie sous la direction de Danièle Cohn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, p. 583.

105 *Ibid.*, p. 591.

Comme le remarque très justement Yve-Alain Bois, la présence des zips au sein de la surface nous oblige à un regard qui n'est pas frontal mais *oblique*, et qui sollicite notre vision périphérique. Le sens du lieu dans la peinture de Newman est atteint par la manière dont la symétrie bilatérale révèle la structure perceptive propre à l'être humain, tout en accentuant la latéralité de la vision périphérique plutôt que le redoublement à partir d'un axe central qui, dans ce cas, ferait office de ligne de démarcation :

«A la suite de Onement II, Newman réalisa que ce qui était essentiel pour lui dans la symétrie bilatérale était moins l'axe central et l'auto-duplication - le "bi" - que la "latéralité", l'extension latérale. Il commença à comprendre qu'en forçant la perception du spectateur à s'étendre vers l'extérieur à partir d'un axe central vers les limites du champ visuel de chaque côté de cet axe - car celle-ci est la seule façon dont nous percevons la symétrie -, il contraignait le spectateur à faire appel à sa vision périphérique. Il était, en effet, en train de transformer radicalement le mode de réception de la peinture qui était resté inchangé en Occident depuis la Renaissance, le seul autre artiste à l'avoir précédé dans cette activation latérale étant Matisse dans plusieurs de ses grandes toiles. »¹⁰⁶

L'échelle dans la peinture de Newman serait donc le moyen de déclarer l'expansion latérale du plan pictural, plutôt que de se focaliser sur la centralité de l'axe ou sur l'équilibre des symétries et des proportions internes à la surface : en déplaçant l'enjeu de l'échelle sur le plan de la perception, les problèmes de construction, de géométrie et de composition assument une valeur secondaire par rapport à l'épreuve du pictural dans sa dimension physique et factuelle.

C'est en ce sens que l'espace est *déclaré* comme une évidence face au sujet percevant : il ne fait plus l'objet d'une manipulation où seuls les arrangements formels déterminent l'avènement d'une surface, mais c'est par le contexte de la perception – étendue à tous les sens – que la surface résonne par son échelle.

106 *“Most immediately after Onement II, Newman began to realize that what was essential for him in bilateral symmetry was less the central axis and the self-duplication – the «bi» - that the « laterality », the lateral extension. He began to sense that in forcing the viewer's perception to expand outward from a central axis toward the limits of the field on either side of this axis (for this is the only way we perceive symmetry), he was forcing the beholder to appeal to his or her peripheral vision. He was, in effect, radically transforming the mode of pictorial reception that had remained unchanged in the West since the Renaissance, the only other artist to have preceded him in this lateral impulse being Matisse in several of his large canvases.”* Yve-Alain Bois in *“Reconsidering Barnett Newman” : A symposium at the Philadelphia Museum of Art*, ed. par Melissa Ho, trad. par l'auteur, 2002, p.33.

3.4 Déceler l'échelle dans le travail personnel : une *ré-encounter*

Si un phénomène équivalent, ou du moins semblable, à l'appréhension de l'échelle existe dans le rapport à un travail personnel, cela se situe plutôt au sein de ces interstices de silence qui ponctuent ou qui suivent le cours de la réalisation. La relation à l'échelle d'une œuvre ne relève aucunement de l'action à proprement parler, mais plutôt d'une phase de *réception* qui rend notre présence active bien qu'apparemment inerte. Non qu'il soit impossible d'instaurer une relation de présence extrêmement sensible au cours de l'élaboration de l'œuvre, au contraire : mais c'est justement la très grande richesse et complexité de ces rapports qui ne cessent de déplacer et d'actualiser l'attention qui font obstacle à ce phénomène. C'est peut-être pour cette raison qu'il est plus naturel de percevoir l'échelle dans le travail d'autrui.

C'est dans le dessaisissement d'une visée qui guide l'action, plutôt que dans l'absence d'action elle-même, que la possibilité de l'échelle s'instaure.

Pour Barnett Newman, la réalisation de *Onement I* en 1948 marqua le début d'une « nouvelle vie ». La toile n'était pas encore achevée au moment où il réalisa avoir atteint ce qu'il cherchait depuis fort longtemps, à la suite de quoi il renonça à terminer le travail comme il l'avait initialement prévu. La toile même, dans l'évidence de sa surface, lui imposait de s'y résoudre, d'accepter cette fin et de renoncer à ses premières intentions. Newman cessa de peindre pendant les huit mois qui suivirent, occupé à observer cette toile et à en explorer le mystère.

« Je me rappelle ma première peinture -c'est-à-dire celle avec laquelle j'ai eu le sentiment d'avoir pénétré un domaine qui m'était propre, qui était complètement moi. Je l'ai peinte le jour de mon anniversaire, en 1948. C'était une petite peinture rouge et j'ai mis un bout de ruban adhésif au milieu : c'est ce qu'on a appelé un "zip" [...] J'y voyais peut-être des traits de lumière. A dire vrai, je ne sais pas ce que j'y voyais exactement. Je dis cela parce que, lorsque j'ai peint cette peinture, que j'appelle Onement – mon premier Onement, pour ainsi dire -, je suis resté avec cette peinture environ huit, neuf mois, à me demander ce que j'avais fait. Qu'est-ce que j'avais fait ?»¹⁰⁷

De toute évidence Newman avait fait une expérience proche de la découverte de

107 Barnett Newman, *Op. cit.*, p. 406.

l'échelle au sein de sa propre création.

Le processus inhérent à la pratique de création personnelle prévoit un temps d'accoutumance au travail : après avoir terminé une réalisation, celle-ci reste à *portée de regard* aussi longtemps que nécessaire, parfois pendant un laps de temps égal ou supérieur à celui de sa réalisation, car il y a encore quelque chose à apprendre dont la portée n'est pas connue d'avance.

L'échelle rend manifeste une trace de l'origine, et recèle à la fois un semblant de ce qui va suivre. Le sens de l'échelle mène à pressentir ce qui ne dépend pas forcément d'une intention ou d'une visée spécifique, mais qui se rend soudain à l'évidence. Un élément qui détermine par lui-même la nature de l'élan artistique : sa présence n'est pas accidentelle, mais réitérée et persistante. Il s'agit d'un trait caractéristique de la démarche, d'emblée inexplicable et inexpliqué, qu'il faut encourager avec la plus grande précision et toujours réinventer.

Dans cette *ré-encounter*, nous prenons le risque de déplacer nos convictions, d'apprendre à regarder ce que l'on pense connaître pour réellement le découvrir à nouveau.

Un caractère essentiel et particulier à l'échelle picturale semble être la possibilité d'un renouveau de l'expérience : ce qu'elle instaure est de l'ordre d'une *permanence* de la rencontre, bien que cette permanence soit déterminée par une substantielle interaction entre l'œuvre, le sentir et le contexte environnant. Elle reste donc fondamentalement changeante.

En vertu de cette qualité particulière, penser son mode d'apparition comme constitutif de l'inachèvement propre à un travail en cours impliquerait de faire coïncider les modalités de déploiement de l'échelle avec un processus changeant, certes, mais aussi provisoire par rapport à l'essence même du travail pris en considération. Or l'échelle est en définitive ce qui rend à la peinture sa dimension temporelle et qui l'inscrit dans la durée, elle ne peut donc correspondre au statut transitoire d'une réalisation en cours.

Ce faisant, l'échelle révèle l'énigme de l'entier, elle demande aussi d'assumer la responsabilité du choix de la *fin* d'un travail, de faire face parfois au renoncement qui en découle. C'est en ce sens que l'exemple de Barnett Newman avec *Onement I* reste

paradigmatique : la réalisation de cette toile a permis à l'artiste de prendre conscience – et de suspendre - ses habitudes plastiques antérieures.

« J'ai compris après coup que, jusque-là [jusqu'à Onement I], chaque fois que j'adoptais en quelque sorte un parti du même genre (je n'appelle pas ça une formule), je construisais sans arrêt des choses autour. Je remplissais la toile de façon à rendre cette chose très, très... disons viable. Par la même, je vidais la toile en supposant la chose vide. Et soudain, dans cette peinture particulière, Onement, je me suis rendu compte que j'avais rempli la surface. Elle était pleine et, à partir de ce moment, les autres choses m'ont semblé d'ordre atmosphérique. »¹⁰⁸

Si la possibilité de percevoir l'échelle dans son propre travail est liée à un arrêt qui survient sans marquer une clôture définitive - un arrêt fécond donc, qui laisse surgir le questionnement de la matière bien au-delà de toute idée d'achèvement - il se peut que le mouvement inverse suscite le sentiment de l'échelle. En effet, franchir l'état qui aurait habituellement marqué la fin d'un travail pour s'aventurer vers l'incertain de la création est symptomatique d'une écoute qui porte à défier ses propres habitudes plastiques.

L'expérience vécue au cours de la réalisation du diptyque *Obliques* est teintée de ce sentiment de mise en péril et de défi marquant le moment charnière du renoncement à l'espace blanc de la réserve dans la peinture sur toile.

108 *Ibid.*, p. 406.

3.4a L'échelle en résonance : la présentation de l'œuvre

Le sens de l'échelle en peinture se manifeste donc au moment de la rencontre avec l'œuvre, par le biais des fonctions perceptives qui relient la vision à la conscience du corps.

Dans la peinture de Barnett Newman, le champ de perception défini par l'échelle est « *quelque chose à quoi seule notre propre corporalité peut nous donner accès* »¹⁰⁹, et l'intuition du peintre – comme le remarque Yve-Alain Bois – est celle d'avoir pressenti que *le contexte détermine la perception*¹⁰⁹ : « *Tout ce qu'il a dit sur la nécessité de "transcender" le format et la taille afin d'arriver à l'échelle [...] est directement lié à son intuition que le contexte détermine la perception. Il a combattu la géométrie précisément parce que la foi qu'elle suscite dans les propriétés essentielles des figures conduit à ignorer ce fait fondamental de l'expérience.* »¹¹⁰

Dans *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, l'expérience de la vision est décrite comme la capacité de fixer un objet tout en maintenant un discernement excentré sur le champ environnant dans lequel l'objet est perçu. L'horizon est *impliqué* dans cette dynamique perceptive, et l'objet dans lequel le regard se fixe devient un instant ponctuel au sein d'un contexte plus vaste : « *Dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie. Les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là. Or, avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir.* »¹¹¹

L'horizon, ce champ environnant qui détermine la perception, est donc un élément d'importance capitale dans la rencontre avec l'objet.

109 Yve-Alain Bois, *Percevoir Newman* in *Barnett Newman : Ecrits*, *Op. cit.*, p.462.

110 *Ibid.*, p. 470.

111 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 2009, p. 96.

En appliquant la problématique soulevée par la présence d'un horizon au sein duquel une réalité se montre à la présentation d'une œuvre picturale, la question de l'échelle se pose à partir du moment où une surface doit trouver le moyen de se relier à son contexte.

Or ce contexte est tout d'abord celui défini par un espace et un temps qui sont particuliers à la présentation d'une œuvre.

3.4b *Regards* – 80 WSE Gallery

Entre le 21 mai et le 1 juin 2013, l'ensemble *Flow*, le diptyque des *Obliques* ainsi que la série de gravures *Asymmetries of Silence* ont été présentés à la galerie 80WSE - espace d'exposition de l'université NYU situé à Washington Square, dans le quartier du Greenwich Village de New York - à l'occasion de l'exposition commune des boursiers de l'Université Paris 1 en programme d'échange à NYU. Cette expérience a suscité un questionnement très concret autour de l'échelle de la peinture, de la qualité de sa tenue dans l'espace et de la façon dont l'accrochage peut influencer la rencontre avec l'œuvre.

Afin de préparer cette exposition commune il a fallu prendre en compte un certain nombre de choix, dont la répartition des espaces et le dialogue entre les différentes œuvres. Chaque exposant devait en effet non seulement produire un ensemble de travaux afin de mettre en place un accrochage conséquent, mais assumer également la responsabilité d'agir en tant que curateur de l'exposition pour en planifier tous les détails, de l'accrochage à la communication. Sous les conseils avisés de Hugh O'Rourke, plasticien et galeriste à la 80WSE gallery, cette expérience s'est révélée particulièrement enrichissante.

En ce qui concerne l'ensemble pictural présenté, il a fallu perfectionner le système d'accrochage mis au point quelques mois plus tôt : après avoir fixé le bord supérieur de la toile sur une baguette en bois d'une épaisseur de quelques centimètres, le rouleau a été suspendu au plafond de la galerie à l'aide de ficelles et crochets. Pour que la surface maintienne son aplomb il a été utile d'apposer une deuxième baguette en bois – dont l'épaisseur était cette fois d'un demi-centimètre environ – sur la marge inférieure du support, au dos de la toile.

L'ensemble fut exposé au sein du même espace et le long de trois pans de mur contigus : le diptyque *Flow* a été accroché de manière à ce que les deux toiles soient disposées l'une face à l'autre, sur deux murs opposés, tandis que les deux pièces du diptyque *Obliques* se flanquaient sur la paroi au fond de la pièce.

Suspendus à une hauteur d'environ 70 cm du sol, les travaux ont gagné en prestance : le flottement de la surface dans l'espace d'exposition ainsi que la légèreté du

système d'accrochage ont permis de contrebalancer l'épaisseur et le poids de la matière. La lourdeur de la toile a porté celle-ci à se courber vers l'intérieur, offrant une très légère convexité à la surface.

Accrochées de la sorte, les toiles en suspension étaient de tout côté entourées de vide.

La façon dont l'œuvre habite l'espace influence la perception de sa matérialité et de son échelle, ce qui par conséquent semble offrir au pictural la possibilité d'un déploiement temporel. A la perception strictement visuelle de la peinture, isolée de son contexte environnemental grâce à un pouvoir illusoire d'immersion narrative ou structurelle entre les limites de sa surface, se substitue une appréhension physique qui fait du plan pictural une donnée spatiale, ou mieux « *une entité appartenant au même espace que notre corps.* »¹¹²

Si l'exposition à la galerie 80WSE constitue une concrétisation importante des recherches menées, l'épreuve de l'échelle a touché à son paroxysme lors de la visite de la Rothko Chapel de Houston, au printemps 2013.

112 Clement Greenberg, *Art et culture : essais critiques*, trad. par Ann Hindry, éd. Macula, col. Vues, Paris, 2014.



80 WSE gallery, mai 2013, vue sur l'accrochage.



Accrochage exposition « Regards »
80 WSE gallery, New York, mai 2013.

3.5 Rothko Chapel¹¹³

L'idéation de la chapelle Rothko et de son projet ambitieux mêlant architecture et peinture est née de l'initiative de Dominique et John de Ménéil, collectionneurs d'art et philanthropes français qui partirent s'installer en Amérique au milieu des années 1940. Les de Ménéil ont contribué de manière active à faire de la ville de Houston, au Texas, l'un des majeurs centres d'art des États-Unis, notamment à partir des années 1980 grâce à l'édification de la Ménéil Collection (en 1987, dont Renzo Piano et Richard Fitzgerald sont les architectes) et du Cy Twombly Pavillon (en 1992 par Renzo Piano). En 1997, le fils cadet de John et Dominique de Ménéil – l'architecte François de Ménéil – projette la Byzantine Fresco Chapel, destinée à accueillir un ensemble de fresques byzantines en provenance de Chypre (en 2012, ces fresques ont été définitivement rapatriées à Chypre).

A la fin des années 1950, les de Ménéil ont collaboré à l'accroissement du campus universitaire de St. Thomas : c'est l'architecte Philip Johnson qui a travaillé à ce projet, notamment par la réalisation de l'étonnante Chapel of St Basil.

La chapelle de Philip Johnson était désignée à accueillir un ensemble de toiles de grand format commissionnées à Mark Rothko, selon le programme initial mis en œuvre dès 1964 par les de Ménéil, qui connaissaient l'intérêt de Rothko pour les grandes séries de peintures au format monumental.

Mark Rothko commença alors à envisager l'ensemble pictural destiné à la chapelle comme une œuvre faisant corps avec l'architecture : avant même de se préoccuper de l'exécution picturale, il travailla à des esquisses pour le plan de la chapelle et il proposa à Philip Johnson d'envisager un espace octogonal. Suite à des querelles entre le peintre et l'architecte au sujet de la morphologie de l'édifice, et notamment de la hauteur du plafond, Philip Johnson renonça au chantier de la Rothko Chapel qui fut alors pris en main par les architectes Howard Barnstone et Eugene Aubry en stricte collaboration avec les intentions formulées par Rothko, tandis que Johnson réalisa de son côté la Chapel of St Basil pour l'université de St. Thomas.

¹¹³ La Chapelle Rothko de Houston a inspiré la pièce musicale *Rothko Chapel* (1971) de Morton Feldman, pour soprano, contralto, double chœur et trois instruments (percussionniste, célesta, alto).

La Rothko Chapel est une chapelle œcuménique, ouverte à tous, toute l'année. Un lieu de silence, mais aussi de rencontres. Inaugurée en 1970, son intérieur présente un espace longitudinal qui prépare l'accès à la chapelle, tel un prélude, une ouverture qui introduit aux premiers mouvements d'une symphonie. Passé le vestibule, l'espace octogonal est plongé dans la pénombre, la lumière naturelle pénètre à travers une verrière centrale couverte qui en atténue la puissance ; seules des minces fissures qui contournent la calotte permettent à la lumière de dessiner une sorte d'auréole octogonale sur le plafond de la chapelle. Les murs sont d'une tonalité neutre obtenue par un mélange de plâtre naturel.

Et puis, la peinture.

Quatorze toiles monumentales, organisées en trois triptyques et cinq pièces isolées, sont réparties sur chaque face de l'octogone. Aucune priorité n'est accordée à l'emplacement d'un groupe d'œuvres, le centre est là où le regard se pose. A ce propos Susan J. Barnes compare le rapport entre l'indépendance de chaque partie et leurs intersections possibles à une lecture musicale de l'ensemble : « *Rothko appelait ses peintures "des voix dans un opéra", et nous devons imaginer le long processus qui a été nécessaire afin de réaliser l'intention qu'il cherchait. Le plan octogonal aida à concrétiser son idée, en plaçant les travaux selon des intersections diagonales, latérales ou obliques à travers l'espace et en laissant que les "voix" soient entendues individuellement ou combinées, en contrepoint ou à l'unisson.* »¹¹⁴

L'échelle est imposante : la contemplation et le silence semblent ici échapper à tout degré de passivité. La texture picturale, sombre et silencieuse, est d'une grande sobriété.

Les peintures placées à l'intérieur de la chapelle présentent quelques différences avec les productions antérieures de Rothko. Tout d'abord, certaines de ces toiles ont une surface entièrement monochrome - tandis que d'autres présentent un rectangle noir sur fond sombre - : pour la première fois le peintre renonce à superposer différentes zones chromatiques, le plus souvent rectangulaires, qui dans ses œuvres précédentes gravitaient comme en apesanteur et définissaient ainsi la plasticité de la surface, se

114 « *Rothko called his paintings "voices in an opera", and we shall see the long process he went through to achieve the effect that he wanted. The octagonal plan would help achieve this, setting the works in diagonal, lateral, or oblique relation across the space to one another, allowing Rothko's "voices" to be heard either individually or combined, in counterpoint or unison.* » Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel : an act of faith*, trad. par l'auteur, éd. The Rothko Chapel, Houston, 1996, p. 50.

juxtaposant les unes aux autres ; par leurs intersections et superpositions vibrantes. Ces zones de couleur parvenaient à instaurer une qualité de transparence si caractéristique de la peinture de Rothko, *co-présence* d'ombre et de lumière.

Ici, la tonalité sombre – résultat d'un mélange d'alizarine cramoisie, de noirs et de terres - domine la toile, devenue un monolithe. Il est intéressant de confronter les œuvres de la chapelle de Houston avec les toiles que Rothko a écartées de l'accrochage final – qui sont aujourd'hui visibles dans les salles d'exposition de la Ménéil Collection. Dans ces dernières, Rothko ne semble pas encore opter pour le choix radical du monochrome ; en outre, plusieurs tableaux présentant un rectangle noir sur fond sombre ont été mis de côté car leurs proportions et leurs échelles n'étaient pas satisfaisantes selon l'artiste. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère l'importance de l'échelle dans la peinture de Rothko et le fait que cette préoccupation le portera à revoir les proportions internes de ses toiles au centimètre près.

La matière picturale des toiles de la chapelle est obtenue par un mélange de tempera à l'œuf, de liant polymère et de pigments ; la texture est épaisse, et les fibres de la toile sont complètement teintées par la couleur, puisque Rothko a utilisé un mélange de pigments et de colle animale pour apprêter la surface. Le résultat est celui d'une matière beaucoup plus mate et dure, où aucune transparence ne semble possible.



Rothko Chapel, Houston

L'architecte Philippe Madec décrit avec une grande sensibilité la manière dont cette peinture est à même de défier *l'habitude du regard* :

« La peinture de Rothko, elle, est innommable. Elle brise l'habitude du regard par le format atypique des toiles [...]Le travail de peinture lui-même relève de l'indicible : pas de forme, ni travail de surface identifiable, ni collage, ni scarification, ni balayage, ni à-plat, ni geste reconnaissable, ni dripping — Rothko refusait d'appartenir à l'Action Painting — mais une suite de couches irrégulières de couleurs différentes qui, superposées, donnent la teinte et l'origine de la profondeur. C'est la teinte de notre chair, un sombre incarnat, trouble maroon que le peintre sort d'une passe d'alézarine crimson recouverte d'un noir d'ivoire. La peinture acrylique (pigment sec, polymère puis eau) crée une surface. A Houston, Rothko ajoute un liant à l'œuf. Cette technique ancienne (qui lie son œuvre au passé) décolle visuellement la peinture de son fond : elle s'avance, donne une épaisseur, amorce la profondeur. »¹¹⁵



Rothko Chapel, Houston

¹¹⁵ Philippe Madec, *Grandeur d'une voix qui ne dit mot : à propos de la chapelle Rothko à Houston* in *Techniques & Architecture*, n°399, Paris, janvier 1992.

Les peintures de la chapelle aveuglent par leur silence : rien n'y est proprement donné à voir, mais tout y est ressenti. Un certain temps d'acclimatation semble nécessaire afin de saisir la profondeur qui habite les toiles de Rothko, tout comme le regard s'habitue progressivement à la pénombre de la chapelle.

Les visites personnelles à la chapelle Rothko se sont déroulées à plusieurs reprises, pendant quatre jours consécutifs et en un laps de temps d'environ huit heures. Il s'agit là d'une approximation, car le temps semble passer d'une étrange manière dans ce lieu ; parfois, il semble marquer un arrêt. De longs moments se sont écoulés dans l'immobilité nécessaire à l'écoute. Quand le ciel est couvert et que soudain les nuages s'écartent, on a alors l'impression que le secret du monde se dévoile en un seul instant : la lumière découvre les nuances qui restituent à la couleur son vrai visage, et ce qui apparaît semble avoir la puissance du feu et la fragilité de la chair. Par endroit, un sédiment de poussière fine. Autre part, une coulée d'eau. Ou encore, le silence des pierres.

Ce que Rothko a accompli dans cette chapelle est une prise de risque ultime et absolue. L'artiste même en avait conscience : *« La grandeur, à chaque niveau d'expérience et de signification, de la tâche à laquelle vous m'avez engagé excède toutes mes préoccupations. Et cela me pousse à aller au-delà de ce que je croyais possible. »*¹¹⁶

Chaque coup de pinceau recèle le geste de l'abandon, celui d'un défi qui prend forme sous les couches de peintures. Rothko s'est aventuré jusqu'à oublier les dernières traces d'assurance, de savoir-faire, de certitude. On y ressent, à travers la plus grande mise à nu, l'expérience d'une aventure extrême, l'expression d'un courage solide. Se trouver là, à ce moment précis, était une sorte de bénédiction. Il semblait que seule une certaine expérience du temps était à même d'accorder à l'unisson chaque fragment de vie.

« Le lyrisme de Rothko, qui est la plus sobre expression du pathos, présente le pur temps, le temps lui-même. Ce n'est pas le temps romantique de la ruine, ni celui moderne du déplacement, ce n'est pas le temps comme suite des instants. C'est le temps dont Bergson et Heidegger disent qu'il porte à l'ontologie : la durée en tant que durée.

116 *« The magnitude, on every level of experience and meaning, of the task in which you have involved me, exceeds all my preoccupations. And it is teaching me to extend myself beyond what I thought it was possible for me. »* Mark Rothko, extrait d'une lettre à Dominique et John de Ménéil, 1 Janvier 1966, trad. par l'auteur, cité in Susan J. Barnes, *Op. cit.*, p. 18.

Et pour que son expérience soit véritable, le corps est convoqué en son entier, chair et esprit, plongés dans le temps nécessaire aux sens pour étendre leurs antennes : c'est le temps du corps et de la vie qui y coule. »¹¹⁷

Ici, en ce lieu, le rythme s'écoule comme une forme de vie.

117 Philippe Madec, *Op. cit.*

3.6 Diptyque *Obliques* *Oblique I*

L'ensemble *Obliques* se compose de deux pièces de 267 x 150 cm chacune. Le format vertical de la surface aux dimensions imposantes fait directement écho à l'expérience vécue à la Rothko Chapel quelques semaines plus tôt.

Dans la première pièce du diptyque, *Oblique I*, l'ensemble de la toile apprêtée a été recouvert au préalable d'une couche de couleur ocre, dont la tonalité était étincelante, s'approchant d'une nuance or, grâce à l'extrême dilution de la matière picturale. Face à cette surface homogène qui ne laissait plus aucune place à la réserve, le moment était venu de finalement s'aventurer au cœur de ces questions inhérentes à l'échelle du pictural et à son écoute.

La chapelle Rothko avait révélé la manière dont la peinture résonne au-delà des limites mesurables de son support. D'un côté, le sens de l'échelle repose ici sur la grande sensibilité du travail de Rothko à la surface picturale comme *statisme* et comme *durée*, pour reprendre des termes chers à la pensée musicale de Morton Feldman ; le compositeur affirme à ce sujet que l'échelle de Rothko « *suspend toutes les proportions en équilibre.* »¹¹⁸

Néanmoins, cette impression de statisme donne droit à un déploiement dans le temps et par le temps qui est ici, plus qu'ailleurs, nettement décelable. Dans cet écoulement temporel, la surface révèle l'effort de la création, la dynamique de sa genèse. Elle ne trahit pas le geste, mais elle se donne à entendre comme l'indice d'une quête qui soudain, à ce moment précis, nous concerne. Telle l'*expérience empathique*¹¹⁹ par laquelle Erwin Straus définit les caractères du sentir - qui est lui-même un *mode de*

118 « *Comme pour ce petit tapis turc en " carreaux" , c'est l'échelle de Rothko qui désamorçe toute argumentation sur les proportions d'une zone à une autre, ou sur son degré de symétrie ou d'asymétrie. La somme des parties n'est pas égale à l'ensemble ; ou plutôt, l'échelle est découverte et contenue comme une image. Ce n'est pas la forme qui domine la peinture, mais le fait que Rothko ait trouvé cette échelle particulière qui suspend toutes les proportions en équilibre.* » Morton Feldman, *Op. cit.*, p. 347.

119 « *Le sentir est donc une expérience d'empathie. Il est orienté vers les caractères physiognomiques de ce qui est attrayant ou effarouchant. Il a les caractères de l'expérience de la "communion" qui se déploie dans le mouvement réciproque de "l'approche" et de "l'éloignement". Rien n'est plus éloigné de ma conception que d'interpréter l'empathie du sentir d'une façon sentimentale comme étant l'expression d'une harmonie universelle. L'empathie est le concept le plus large qui englobe à la fois les actes de séparer et de réunir, ceux de fuir ou de suivre, l'effroi ou l'attrait qui inclut donc aussi bien le sympathique que l'antipathique.* » Erwin Straus, *Op. cit.*, p. 242.

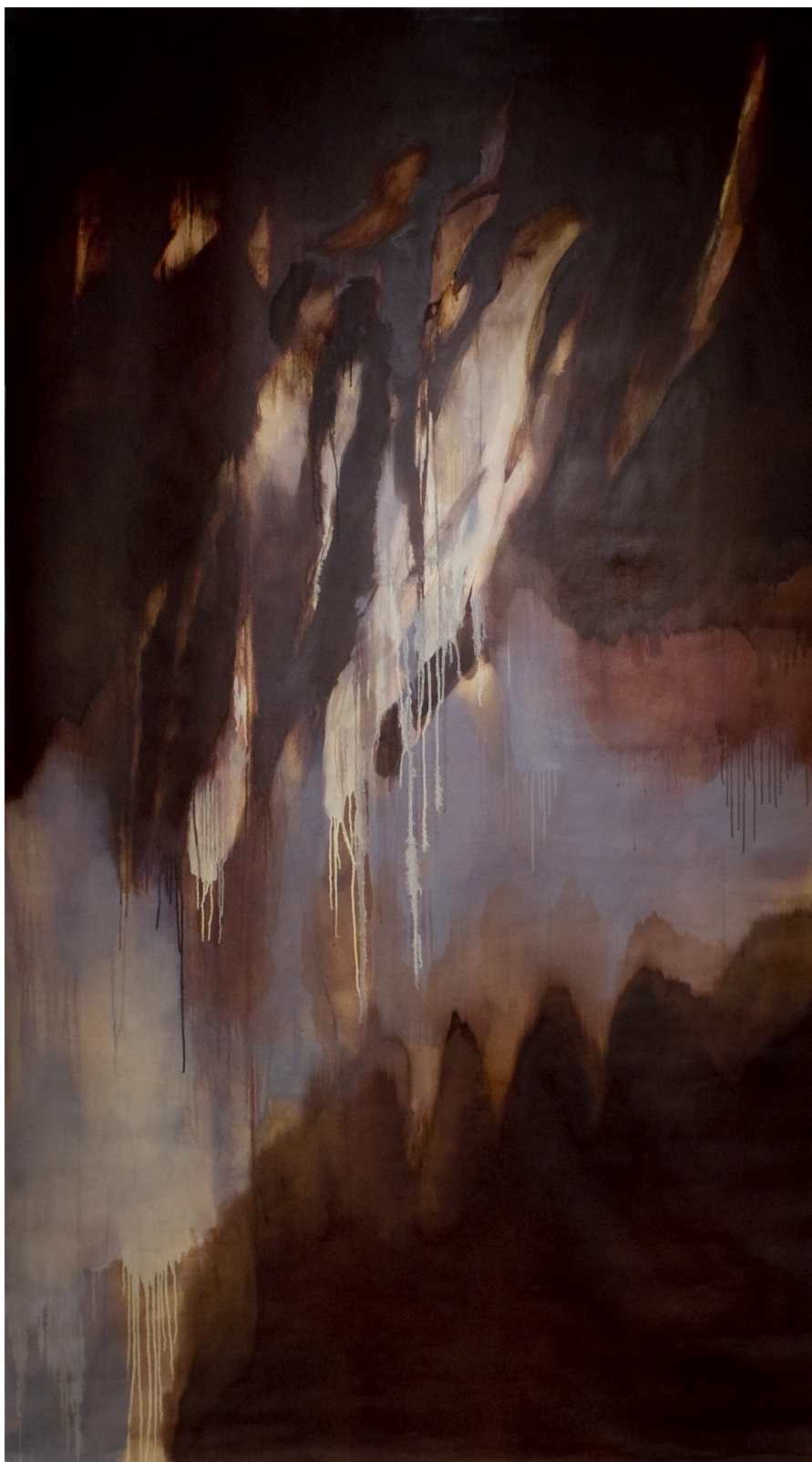
l'être-vivant - la question de l'échelle se veut ici concernée non seulement par des questions d'ordre perceptif : elle impliquerait à la fois le domaine de la sensation, par où la peinture naît et s'adresse à l'espace et au temps, tout simplement au vivant.

L'exécution de *Oblique I* a suscité une sensation comparable à celle de la peur, d'une perte totale de repères. La toile était devenue si sombre qu'il était difficile de savoir comment poursuivre. Et pourtant, à aucun moment cette obscurité n'a semblé étouffante : au contraire, il y avait là comme une nécessité absolue de travailler dans cette tonalité sombre. Une perte de visibilité s'imposait soudain pour aller vers ce qui n'est plus maîtrisable, par un défi lancé à soi-même.

L'obscurité de *Oblique I* naît des tons terreux et des rouges, issus d'un mélange souvent employé et qui semble être, en une certaine mesure, un trait caractéristique de la production personnelle. La tonalité dominante au sein de cette toile *sonnait* pourtant de manière plus grave qu'autrefois, plus imposante : de toute évidence, le rapport à la surface en est une des raisons, puisque l'étendue à recouvrir était plus importante et par conséquent le sens même de la couleur en était altéré.

L'addition d'un médium à peindre dans le mélange des couleurs employées a permis de traiter en glacis la superposition des différentes couches de peinture afin d'obtenir un effet de transparence.

En observant longuement la surface en cours d'exécution, et la tonalité sombre qui s'imposait par-dessus l'aplat de couleur ocre, le travail a continué par une éclaircie bleutée qui est venue soudain illuminer la surface grâce à une coulée de matière concentrée dans sa moitié inférieure. Le bord de cette éclaircie trace une trajectoire oblique dont la terminaison n'est pas inscrite entre les limites du support.



Oblique I
huile sur toile, 267 x 150 cm, 2013.

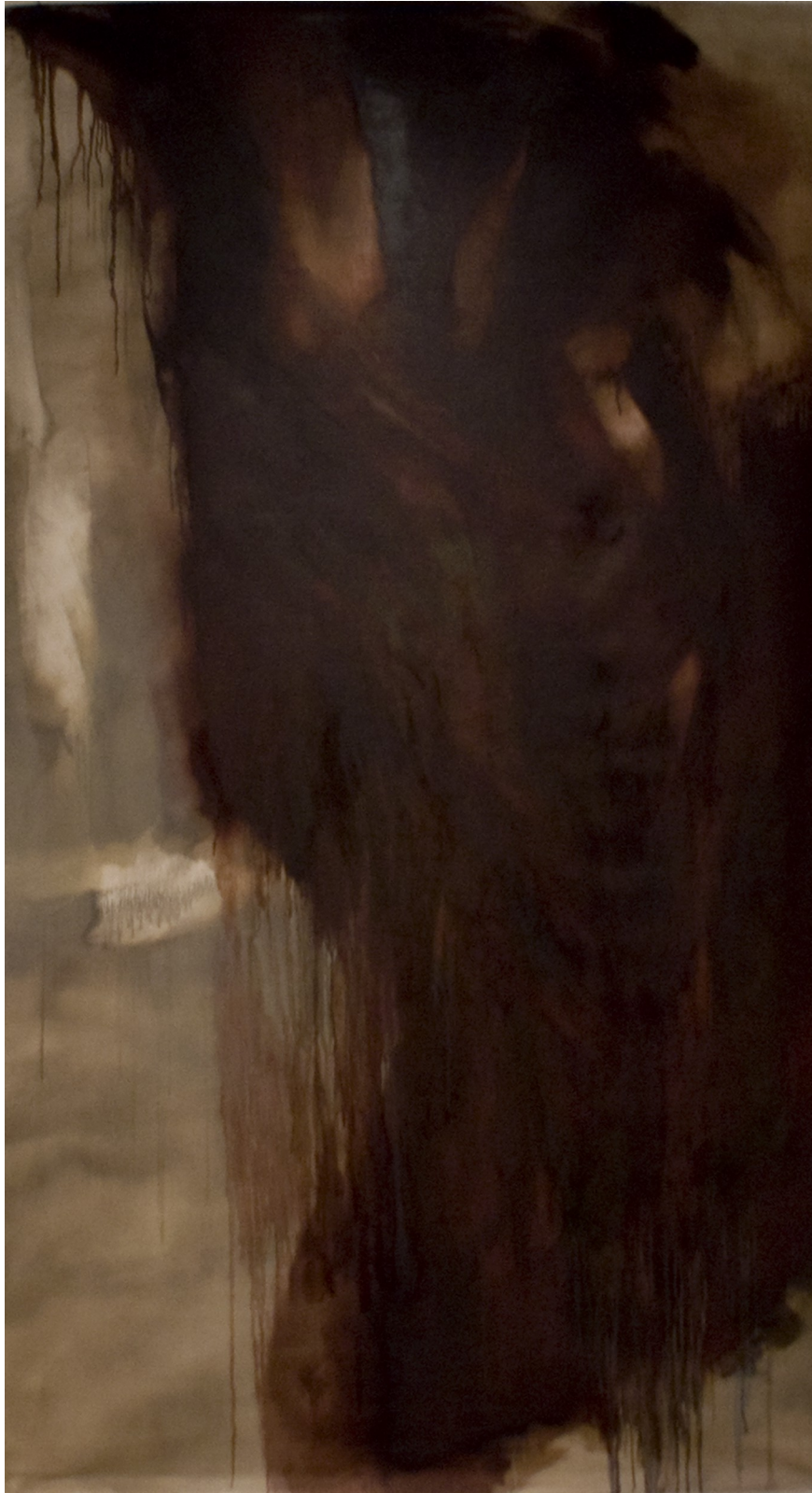
3.6a *Oblique II*

La deuxième partie du diptyque, *Oblique II*, a été réalisée en commençant par recouvrir l'ensemble de la surface d'une couche très fine de gris froid, qui apparaît comme une teinte argentée en raison de son extrême dilution.

Certaines zones ont été diluées à l'aide du solvant, laissant que la trame de la toile apprêtée ressorte de ces ouvertures fluides, en occasionnant une sensation plastique qui s'éloigne du vide de la réserve. Une partie de cette première couche restera visible une fois le travail achevé.

L'obscurité est arrivée au sein de *Oblique II* comme une coulée de matière dont la lourdeur entraîne un basculement oblique : un léger décalage porte la zone sombre à se positionner en travers de la surface. Ici, bien que certaines zones du fond restent apparentes à travers la superposition des couches de peinture, la transparence n'est pas traitée de la même façon que dans la première toile. La matière est plus épaisse et uniforme.

La réalisation du diptyque *Obliques* marque un moment décisif au sein du parcours personnel : elle instaure également une nouvelle façon de percevoir l'entièreté de la surface, dont l'unité sera assimilée à une *dissonance rendue fluide*.



Oblique II
huile sur toile, 267 x 150 cm, 2013.



Oblique II, détail.

4. A l'épreuve de l'écoulement : éprouver la temps de la peinture

*« Les écoulements sont des gestes qui ouvrent la parole du corps.
Des gestes qui sont ceux du peintre
qui a fait couler cette matière picturale sur sa toile,
qui a agité plus ou moins violemment son pinceau
pour faire gicler sur la surface de l'image des gouttes de peinture,
et qui attendent, en retour, une même réponse
de mon corps ému, pleurant, saignant, tombant. »*

Guillaume Cassegrain¹²⁰

Au cœur de la démarche, l'écoulement s'est progressivement affirmé comme une modalité du pictural traduisant la fonction d'un geste artistique largement affecté par le hasard. L'écoulement suggère une dimension temporelle qui s'apparente à la fluidité sonore, et qui témoigne de la matérialité picturale ainsi que du temps de la réalisation. La coulure est une marque de ce temps rendu au visible, une unité plastique façonnée par les aléas de la matière.

De retour de New York, l'activité de création s'est focalisée autour de la fluidité du médium comme moyen de transcrire une expérience du temps en données visuelles, dont les coulures sont la trace.

Auparavant, l'effet d'écoulement accompagnait tout au plus la définition gestuelle des formes, sans susciter d'intérêt particulier. Peu à peu la coulée de matière qui investit le plan pictural a assumé un sens inédit: l'extrême fluidité du médium est devenu un outil capable de rendre à lui seul l'entièreté de l'espace pictural, ainsi que ses propriétés dynamiques.

Les pièces du diptyque *Flow* présentent deux surfaces générées par écoulement, où la coulure n'est plus un ornement accessoire mais le *motif* même du rythme pictural.

¹²⁰ Guillaume Cassegrain, *Op. cit.*, p. 234.

La place accordée à la musique et aux possibilités sonores de la peinture a influencé l'évolution de la pratique tel un agent de transformation dont les effets sont durables et manifestes.

L'ensemble exécuté entre l'automne 2013 et le printemps 2014 naît d'une étude sur le sens de l'*attaque*¹²¹ en musique. L'attaque définit le début du son, le tout premier mouvement qui occasionne une vibration sonore jusqu'à la rendre complètement perceptible et nécessairement distincte du moment de silence qui la précède. C'est au cours de l'attaque que s'affirment les qualités particulières de l'instrument qui véhicule le son, de manière à le rendre instantanément reconnaissable d'un autre. Les qualités propres à l'identification du timbre de l'instrument sont décelables depuis l'attaque : l'ensemble des mouvements nécessaires à la diffusion sonore sont pris en compte tels des éléments physiques et mécaniques qui relèvent de la sonorité. En définitive, l'attaque comprend le geste nécessaire à la mise en œuvre du son.

La ligne de démarcation entre ce qui est déjà son et ce qui ne l'est pas encore est tout à fait illusoire, puisque l'attaque commence par cette qualité de silence agissant comme un élan dynamique – par exemple, en ce qui concerne le chant, au niveau de la respiration - qui accompagne et prépare l'émission sonore proprement dite. Au moment de l'attaque, le silence engendre en puissance un mouvement rythmique.

Le cycle pictural ici pris en considération met en suspens ce qui jusqu'alors agissait comme l'*attaque de la forme* dans la pratique personnelle. En effet, si l'attaque comprend le geste qui engendre la forme dans le domaine du visible et de l'audible, la production précédente – du moins celle qui précède les diptyques *Flow* et *Obliques* – présentait un délinéament gestuel assez net opposé à la réserve. Le trajet accompli par le geste restait lisible comme une trace se détachant d'un fond. Son origine et sa conclusion étaient perçues dans ce rapport de dualité.

121 « Terme désignant la première ou les premières notes d'un morceau de musique (synonyme de « début »). [...] dans le domaine du chant ou de l'exécution instrumentale, on appelle « attaque » le geste de l'interprète provoquant le début de l'émission d'un son. » *Dictionnaire de la musique : des origines à nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, éd. Larousse, 1994.

Le tracé à lui seul ne suffit pas à cerner la nature de cet obstacle qui semblait empêcher le libre agencement de la surface ; cette trace – malgré tous les efforts mis en œuvre, y compris la présence d’une vaste zone en réserve – continuait d’agir comme contour d’un dénouement formel, et déterminait ainsi l’épuisement d’un acte pictural voué au mouvement et au devenir.

L’acheminement vers l’*entente* du pictural s’est orientée vers une unité plastique de plus en plus libre. Cette unité déjoue la maîtrise de la composition et le contrôle de la forme. Le parcours qui se dessine par la volonté d’y échapper est lent et graduel, jalonné par l’élaboration de plusieurs ensembles.

L’enjeu de l’ensemble ici présenté est de traiter la surface comme si l’attaque se situait *ailleurs*, l’écoulement de la peinture pouvant suggérer la persistance d’un flux qui résonne au-delà des limites du plan pictural. Pour ce faire, un système de châssis mobiles a permis de travailler en changeant l’orientation du support au cours de l’exécution.

4a *Éclaircie Oblique #1*

Dans la première pièce de l'ensemble des *Éclaircies Obliques*, l'élément chromatique dominant se résout à des variations de tons terreux et de rouges qui s'étendent de manière uniforme sur toute l'étendue du support, exception faite pour une portion assez restreinte d'où émerge un bleu outremer brillant qui, ayant participé au mélange des tonalités plus sombres, affleure soudain telle une voix soliste au milieu d'un chœur.

L'oblique du titre fait ici référence à l'orientation des coulures. Dans la partie supérieure, celles-ci ne sont pas entièrement lisibles au premier abord, s'agissant d'un écoulement dont le ton terreux reprend exactement celui de la couche de peinture qu'il vient recouvrir, et dont il se discerne seulement par une alternance de textures plus ou moins opaques.

Outre la partie médiane en bleu outremer qui se démarque de la tonalité environnante, une configuration plus claire traverse verticalement la surface sur son axe médian, légèrement décalé vers la gauche, dont l'écoulement traverse la surface en diagonale.

Ce déversement oblique suit le parcours défini par la rotation du support en cours de réalisation : la taille de la surface a été choisie pour se conformer à une sensation de l'échelle humaine - 180 x 120 cm.

La sensation de pesanteur déterminée par l'attrait gravitationnel est ici un élément révélateur de la *plasticité* de l'œuvre. Le corps en action et la surface picturale semblent interagir de manière plus directe, la conscience du corps face à l'espace de la peinture est accrue par la relation qui s'instaure entre leurs mouvements réciproques. Le système d'accrochage adopté au cours de la réalisation contribue à l'interaction solidaire entre corps et surface.

Alors que les travaux précédents avaient été réalisés en fixant la toile non tendue sur une surface plane, cet ensemble a été exécuté sur une toile tendue et enchâssée au préalable, dont le châssis présente un format légèrement plus large

que celui de l'échelle choisie (le châssis mesure 190 x 130 cm et le format final de la toile est de 180 x 120 cm) afin de peindre en un premier moment sur une surface plus large dont les bords seront ensuite découpés. Cela permet de peindre jusqu'aux bords de la surface en laissant que la matière dégorge au-delà de ses limites, pour ensuite recouper la toile *dans* la couleur, *dans* l'écoulement.

En traitant la matérialité picturale comme un flux qui s'écoule hors des limites fixées par le support, l'écoulement traverse la surface et en rejoint les bords tout en maintenant une spontanéité dans son élan, suggérant ainsi une permanence dynamique hors des limites du visible. Ensuite, la toile devient proprement surface au moment de retrouver son échelle, en coupant directement dans la couleur plutôt que de travailler sur une surface délimitée au préalable.

La volonté d'étendre l'action picturale à l'ensemble de la surface sans laisser de zones en réserve, de peindre jusqu'aux bords de la toile et au-delà en choisissant de délimiter le format une fois la peinture achevée, et de distribuer le flux pictural dans plusieurs directions, a mené à s'interroger sur la notion de *all over* dans son contexte historique, pour en réactualiser l'entente en accord avec les enjeux de la pratique personnelle.



Éclaircie Oblique #1
huile sur toile, 180 x 120 cm, 2013

4.1 Le *all over* comme *dissonance fluide*

La pulsion de fluidité qui cerne l'émergence des configurations formelles et leurs parcours dynamiques - tel un caractère constant de la pratique personnelle depuis ses débuts – aboutit à une certaine densité plastique : la matérialité fluide de la peinture *fait surface*.

L'apport de la fluidité au processus de création dénote le dépassement d'un certain nombre de partis pris, tels la présence constante d'une zone en réserve ou l'opposition entre trace dessinée et coulée picturale.

La réserve et le tracé seront par la suite réintégrés en diversifiant les médiums et en travaillant exclusivement sur un support en papier.

Le rôle plastique de l'écoulement s'accorde à la notion de *all over* et à son incidence sur le phénomène pictural. Le *all over*¹²² (littéralement : *partout*), nouvelle manière d'habiter la surface généralement associé à la peinture de Jackson Pollock, épuise la hiérarchie d'un ordre séquentiel dans la lecture des plans picturaux, ainsi que l'intention narrative portée par une telle structure. La surface est désormais perçue comme une étendue unitaire.

La matérialité de l'œuvre dans sa densité plastique s'affirme d'elle-même comme un tout : chaque portion de surface devient un élément autonome porteur de cette entièresité.

Puisque tout ce qui apparaît assume la même importance, et pour ainsi dire *arrive en même temps*, le *all over* déclare la planéité de la peinture comme facteur d'activation d'un sens du lieu. De ce fait, à l'illusion d'un espace représenté se substitue l'expérience d'un espace vécu.

De toute évidence, le *all over* ne peut être réduit au simple fait de recouvrir entièrement la surface picturale. Éric de Chassey propose d'entendre le sens du *all*

122 « Ce terme, qui s'applique à des œuvres où la distribution des éléments plastiques dans l'espace s'opère sans hiérarchisation préalable, a servi à caractériser la démarche de Jackson Pollock au cours des années 1940. On peut parler d'un principe de décentration pour la perception : l'œil n'est plus dirigé dans une direction définie. » Jean-Yves Bosseur in *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXème siècle*, éd. Minerve, Paris, 2014.

over « *comme un travail sur l'organisation de la dissonance au sein d'une unité obtenue par la répétition d'éléments distincts.* »¹²³. Cette définition - qui spécifie le rôle du all over dans la pratique picturale de Jackson Pollock - introduit la possibilité *d'une organisation de la dissonance* comme moyen d'assurer l'unité de la surface.

Or, comment une *dissonance organisée* pourrait se différencier d'une dissonance qui ne le serait pas?

Si la notion de dissonance dans le domaine pictural pourrait amener à y associer un contraste de timbres, ce n'est pas ainsi que l'envisage Éric de Chassey, compte tenu de l'apport chromatique relativement restreint de la période dite « classique » dans la production de Jackson Pollock. Ce n'est pas non plus sous cet angle qu'il convient d'aborder la dissonance en relation à la production personnelle analysée jusqu'ici, dont la plus grande partie se caractérise par le recours à une teinte dominante, mélange variable de rouges et de bruns.

La dissonance agit plutôt comme principe d'activation du rythme, tension entre plusieurs éléments disparates : la réserve et la matière, la ligne et la couleur, la progression des couches de peinture et la dissipation à l'aide du solvant.

Or, la dissonance n'implique pas seulement une opposition, mais une différenciation qui prône la disharmonie ou du moins une déconstruction des systèmes classiques. Tel est le trait dominant de la fluidité recherchée.

Tout au long du parcours, les efforts mis en œuvre n'ont cessé et ne cessent de se renouveler ; à partir du moment où l'écoulement est devenu le moyen privilégié *d'organiser la dissonance* au sein de la démarche, on observe un changement, un passage d'un état à l'autre dans la façon de concevoir l'élan plastique fondamental. Il serait possible d'envisager la production précédente comme la mise en œuvre d'une *dissonance compacte*, où la solidité des oppositions amenait à une démarcation nette ; alors que l'écoulement produit une *dissonance fluide*, comme résolution plastique qui tend à l'unité de la surface.

Comment envisager l'action du all over au sein de la pratique personnelle? Comme le passage d'une *dissonance compacte* à une *dissonance fluide*, qui fait de l'écoulement un principe unifiant, une résolution entre ligne et couleur.

123 Éric De Chassey, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1998, p.166.

4.1a Entre ligne et couleur : Matisse / Pollock

Dans son essai *Painting as Model*¹²⁴, Yve-Alain Bois s'aventure à associer le *all over* à l'œuvre de Matisse : afin d'en cerner la nuance exacte, il forge la notion d'*archi-dessin*¹²⁵ – inspirée par l'*archi-écriture* de Derrida comme notion dépassant l'opposition hiérarchique entre parole et écriture – pour signifier l'interdépendance de ligne et couleur, et le rôle du dessin comme *notion génératrice*. L'*archi-dessin* serait donc une manière de nommer un rythme structurant de la surface qui précède l'opposition entre dessin et peinture, ligne et couleur.

Bois relève l'une des découvertes fondatrices du peintre français, pour qui la quantité d'une couleur – plutôt que la profondeur dans l'alternance des valeurs tonales - détermine son poids (sa qualité). Par conséquent, l'aplats monochrome est préféré au clair-obscur : la couleur elle-même, par la portion de visible qu'elle enlace, chante de sa vraie voix. Matisse n'a pas renoncé pour autant aux subtilités des variations chromatiques. A présent l'épaisseur d'une ligne suffit à moduler la couleur ainsi que la fraction de vide qu'elle cerne. Le délinéament des formes ne parvient plus à les recouper en tant qu'éléments opposés à un fond, mais c'est la fluidité de la ligne considérée du point de vue de sa *quantité* – c'est-à-dire par rapport à ses variations d'épaisseur – qui fonctionne comme rythme structurant. *La Danse I* réalisée en 1909 - une huile sur toile de 259.7 x 390.1 cm conservée au MoMA de New York - agence la fluidité de la matière picturale traitée en aplats avec le dynamisme de la ligne-contour, qui cerne les figures sans recourir à aucun effet de profondeur.

Dans le livre d'artiste *Jazz*, publié en 1947, Matisse associe vingt planches d'illustration à un texte original manuscrit. Les vingt planches exécutées au pochoir pour le tirage du livre reproduisent une série de collages réalisés par Matisse dès 1943. A cette occasion, le peintre travailla avec des papiers peints à la gouache en aplats uniformes, teintés de couleurs très vives et saturées, découpés et assem-

124 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, éd. The MIT Press, London/Cambridge, 1993.

125 *Arche-drawing* dans le texte anglais.

blés pour former une composition d'une « *souplesse ondoyante et liquide* »¹²⁶

La superposition et l'agencement des formes, la sinuosité des courbes qui se profilent au sein de la page ne parviennent pas à séparer le plein du vide ou le fond de la forme. Tout l'espace est mu d'une fluidité homogène qui rythme l'apparition des différentes données chromatiques. La surface est activée par des aplats qui expriment à la fois dessin et couleur.



Henri Matisse, *Jazz*

Le recours aux papiers découpés se fera essentiel dans l'œuvre de l'artiste pour *dessiner dans la couleur* : « *Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre – je dessine directement dans la couleur qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens qui ne font plus qu'un* »¹²⁷

Pour Jackson Pollock, le dépassement d'une opposition entre ligne et couleur s'affirme par la mise en place de la technique du *dripping*¹²⁸ ou *pouring*. Cette

126 *Jazz* de Matisse, carnet de l'exposition du 16 février au 16 mai 2005 au cabinet d'art graphique, Musée des Beaux-Arts de Dijon, p. 2.

127 Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Op. cit., p. 243.

128 « *Ce terme (du verbe to drip : couler, goutter) désigne une technique développée par Jackson Pollock à partir de 1947. On peut y déceler l'influence de l'écriture automatique des surréalistes telle que l'a explorée André Masson dans l'espace graphique, ou encore des pratiques traditionnelles des Indiens Navajo. Fréquemment associée à l'action painting, l'expression met l'accent sur l'énergie déployée par l'artiste plutôt que sur le résultat proprement dit de son acte.* » Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts*

méthode - qui consiste à faire couler la peinture sur une toile étendue au sol à l'aide de bâtons ou directement à partir du pot - survient au moment où Pollock éprouve « le désir [...] d'une peinture plus ouverte et unie à la fois. »¹²⁹

L'espace habituellement orienté devient soudain réversible, comme pourrait l'être l'espace du rêve cher aux Surréalistes.



Jackson Pollock, *Number 31*

L'unité de *Number 31*¹³⁰ (1950) condense en un seul plan la stratification variée des traces picturales, ainsi que la tension engendrée par les espaces vides. Pourtant la solidité de l'ensemble ne parvient pas à figer le regard en un seul point : alors que la vision est errante et ne cesse de s'actualiser, la matière picturale agit sur le regardeur en déployant une profondeur qui n'est pas illusoire mais physique. Face à la toile accrochée au mur, le regard ne peut saisir de manière isolée les trajectoires qui s'y dessinent, leurs entrelacs les dissociant des repères ordinaires du haut et du bas. Le support non traité sur lequel se détache le dénouement nerveux de la matière reste par endroit encore visible, notamment le long des extrémités latérales et supérieures de la toile, sans que cela ne contribue nullement à recouper la densité picturale en une donnée formelle disjointe du fond, comme le remarque justement Michael Fried : « la ligne n'est plus un

plastiques du XXème siècle, Op. cit.

129 Eric de Chassey, *Op. cit.*, p. 167.

130 Jackson Pollock, *Number 31*, peinture à l'huile et peinture industrielle sur toile, 269.5 x 530.8 cm, 1950.

contour, ne délimite plus une bordure. Elle n'isole pas, globalement, des zones positives et des zones négatives, avec cet effet qu'une partie de la toile se donne comme figure, abstraite ou non, tandis que le reste constitue le fond. »¹³¹ .

Le bouillonnement des traces en pleine expansion de *Number 31* semble déborder du support, ainsi que l'attraction d'une force gravitationnelle interne à la toile – « *la force de gravité au travail dans l'éparpillement de la forme* »¹³² pour Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss qui théorisent l'*horizontalité* de la peinture de Pollock – qui agit de manière perpendiculaire à la verticalité du spectateur, jusqu'à transpercer la toile et le mur derrière elle.

Ce sont les conditions matérielles d'exécution qui confèrent à l'œuvre du peintre américain son caractère éminemment physique : le fait que la toile ait été réalisée au sol, que le peintre l'ait habitée en la traversant de ses pas, et qu'il ait travaillé en se penchant sur le support plutôt que face à lui, tout cela fait de Pollock l'artiste qui a prouvé - et éprouvé - que l'instrument du peintre n'est pas le pinceau, mais son propre corps.

Éric de Chassey, en évoquant l'influence de l'œuvre d'Henri Matisse sur la production de Jackson Pollock, établit une comparaison entre la ligne-couleur de Matisse – dans *La Danse I* - et le dripping de Pollock : « *De même que le pouring fait tomber sur la toile une ligne qui s'étend plus ou moins de chaque côté, de même le pinceau de Matisse fait changer sans cesse d'épaisseur sa ligne noire. La ronde des danseurs apparaît ainsi animée par une dynamique qui ne tient que lointainement compte des nécessités illustratives ou anatomiques, pour se gonfler ou diminuer rythmiquement, comme les lignes-colorées chez Pollock, sans laisser de véritables zones de repos où l'attention pourrait se focaliser.* »¹³³

Mais la comparaison ne s'arrête pas aux simples données visuelles : de Chassey remarque combien le corps de l'artiste à l'œuvre assume sa place : « *il y a ainsi dans le tableau de Matisse une quasi-indexicalité de l'acte de peindre avec*

131 Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert, éd. Gallimard, col. Essais, Paris, 2007, p. 19.

132 Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, catalogue de l'exposition *L'Informe : mode d'emploi* au Centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, p. 91.

133 Eric de Chassey, *Op. cit.*, p. 172.

l'acte de danser [...] qui deviendra complète dans le cas des peintures classiques de Pollock, exécutées dans une sorte de danse autour du tableau. »¹³⁴



Henri Matisse, *La Danse I*

La genèse de l'œuvre chez Jackson Pollock est un exemple remarquable de la façon dont le rapport à la peinture se fait conscience matérielle du corps, de la surface et de leurs interactions dans l'espace. L'impact du corps de l'artiste sur la toile, le plus souvent posée au sol plutôt que tendue verticalement, détermine l'expérience de la peinture comme un acte unitaire. Si la surface picturale devient la scène sur laquelle se joue l'acte non prémédité de la peinture – selon la célèbre formulation d'Harold Rosenberg¹³⁵ - le corps tout entier de l'artiste est l'instrument à travers lequel s'épanouit la spontanéité du geste, et le contrôle – ou plutôt la conscience de l'acte - se mêle de manière indissoluble à une improvisation qui rappelle celle de la musique jazz.

La peinture de Pollock est à l'épreuve de l'instant : « *Pollock, c'est l'expérience du plein. Ce qui passe sur la toile, c'est un fait, une action. Il peint « all over », partout. Il est tout entier dans son acte. [...] Jamais, comme les faux*

134 *Ibid.*

135 « *Pour chaque Américain, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou « exprimer » un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais une action. » Harold Rosenberg, The American Action Painters in Arts News, décembre 1952, pp. 22-23.*

*jazzmen, il ne compose d'avance son tableau. Il se livre entièrement dans l'acte de peindre. Être nu dans son tableau, sans artifices : voilà la poésie de Pollock. »*¹³⁶

136 Yve-Alain Bois, *L'Art américain de 1900 à 1955* in *Nouvelles Images*, Mars 1971, éd. Editions des nouvelles Images, Lombreuil Loiret, p.12.

4.2 Les peintres de l'écoulement

La fluidité picturale dans l'art américain après Pollock

Plusieurs artistes appartenant à la deuxième génération des peintres américains de « l'Expressionnisme Abstrait » ont travaillé l'écoulement pictural.

Un certain nombre de notions, dont celles de *staining* et de *cropping*¹³⁷, se dégagent des nouvelles pratiques mises au point par cette génération qui a visiblement assimilé les innovations de ses prédécesseurs, et en particulier de Jackson Pollock, pour transmettre à son tour une vision innovante et particulièrement sensible du principe de fluidité qui connote la matière picturale.

A la suite de Jackson Pollock, l'interaction entre gestualité de l'acte pictural et fluidité de la matière a mené à la mise au point de techniques visant à affirmer, d'une part, la planéité de la surface picturale affranchie de tout effet de profondeur illusoire, et de l'autre la liberté du geste artistique délié de toute préméditation. Ainsi, l'écoulement de la peinture s'émancipe comme dimension formelle entière et autonome : « *la coulure naît bien souvent de l'inattention du peintre lorsqu'il continue son geste pour peindre et qu'il reste concentré sur la forme qu'il entend produire. Pollock a sans doute inversé pour la première fois cette règle avec le dripping : l'écoulement de peinture précède le motif qui en découle.* »¹³⁸ A partir de ce moment, on assiste à l'essor de tendances distinctes : d'une part, la liquidité de la peinture s'affirme par un traitement de la surface et une recherche chromatique particulièrement affûtée (c'est le cas d'Helen Frankenthaler et de Morris Louis) ; de l'autre, le geste et la trace occasionnent la fluidité du médium pictural, comme dans la peinture de Cy Twombly et celle de Brice Marden.

137 Dominique Fourcade reporte une série de notions anglophones qui mettent en jeu « *un ensemble d'opérations inédites* » dans la peinture américaine des années '50 et '60, dont le *staining*. Il précise néanmoins que ces mots « *perdent très perceptiblement d'être traduits en français, qui n'est pas la langue de cet art* ». Dominique Fourcade in *Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski : Depuis la couleur, 1958/1964*, catalogue de l'exposition au Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, du 23 janvier au 21 mars 1981, éd. C.A.P.C., Bordeaux, 1981.

138 Guillaume Cassegrain, *La coulure : histoire(s) de la peinture en mouvement*, éd. Hazan, Paris, 2013, p. 20.

4.2a Helen Frankenthaler

En 1952, Helen Frankenthaler peint *Mountains and Sea*, huile et fusain sur toile, 219.4 × 297.8 cm : la réalisation de cette œuvre marquera un tournant décisif au sein de sa propre pratique picturale, et aura à la fois des répercussions sur le travail de nombreux autres peintres de sa génération, dont Morris Louis en particulier.

En effet, c'est avec *Mountains and Sea* que Frankenthaler met au point la technique du *staining* - de *to stain*, teindre - qui consiste à imprégner le support d'une teinte obtenue par l'extrême dilution de la peinture à l'huile, ayant recours à une toile brute pour que la couleur puisse efficacement pénétrer une surface non perméable. Selon Dominique Fourcade, les *stainings* réalisés par Frankenthaler constituent une « réponse-rupture »¹³⁹ à Pollock : en effet, la planéité et l'unité de la surface, ainsi que la liberté des coulures qui en sillonnent l'étendue, sont maintenues mais assument à la fois un caractère distinct par rapport aux *drippings* de Pollock. L'écoulement de Frankenthaler est rythmé par des larges aplats de couleur, presque aériens, aussi ouverts et légers que les zones laissées en réserve.



Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea*

139 *Ibid.*, p.5.

Pour offrir à la peinture un degré ultérieur de fluidité, Frankenthaler fait appel au procédé du *cropping* – de l'anglais *to crop*, couper – dont le principe consiste à délimiter les bords de la surface seulement après avoir terminé l'œuvre. Ce procédé participe d'un sens de fluidité de l'œuvre, de réverbération dans l'espace environnant. Comme le remarque très justement Dominique Fourcade, c'est la façon dont le *cropping inverse l'ordre classique* qui permet une certaine mobilité de l'espace pictural : « *inversant l'ordre classique, le cropping reporte la "composition" après le "faire" ; l'image coule dès lors bien au-delà du cadre, la frontière entre l'espace de la peinture, celui du tableau et celui du spectateur se déplace sans cesse.* »¹⁴⁰

4.2b Morris Louis

Pour Morris Louis, la peinture d'Helen Frankenthaler fut « *le pont entre Pollock et ce qui était possible.* »¹⁴¹ Suite à une visite de l'atelier new-yorkais de Frankenthaler en 1953, Louis élabore la première série *Veils*¹⁴² où l'on assiste à la mise au point d'un processus de création original : la liquéfaction extrême du pigment agit comme un déferlement composite de timbres dont la fluidité du médium synchronise l'agencement.

Par cette coulée atmosphérique, Louis s'employa à ôter de la surface picturale toute trace de gestualité de l'artiste, tout signe de l'*attaque* des formes. La peinture est déversée sur le support depuis son contenant, parfois en suivant une direction oblique qui se recentre progressivement en atteignant le bord inférieur de la toile. L'écoulement fonctionne ici comme une autogénèse de la couleur. Pour Éric de Chassey, la peinture de Louis se concrétise par *autonomie des matériaux* : « *Louis laisse la peinture déterminer elle-même sa forme par le simple réglage de ses propriétés naturelles : le mélange du pigment sur le tissu détermine la liquidité et le degré d'imprégnation de la peinture sur le tissu,*

140 *Ibid.*

141 Morris Louis cité in *Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski : Depuis la couleur, 1958/1964, Op. cit.*, p. 6.

142 Le premier ensemble de cette série date de 1954. Louis travaille sur des toiles de grandes dimensions, non tendues et non préparées, en laissant couler directement du pot une résine acrylique diluée à la térébenthine.

l'inclinaison de la toile au moment de la réalisation contrôle la rapidité du flot déterminée par la pesanteur. »¹⁴³



Morris Louis, *Intrigue*¹⁴⁴

La continuité des configurations chromatiques chez Louis se rapproche, selon Michael Fried, de la fluidité du *dripping* comme ligne déliée de l'intention du contour. Le critique d'art américain voit dans la peinture de Pollock comme dans celle de Louis l'affirmation de l'*opticalité* du pictural, s'opposant à toute valeur tactile ; il défend pour cela l'absence de volumes et de recouvrements de formes dans les *Veils* de Louis : « *même lorsque elles sont particulièrement saillantes, les limites entre différentes configurations colorées ne sont jamais perçues comme définissant un objet tangible ; l'œil, au contraire, glisse le long de ces limites et les franchit avec le sentiment d'une extraordinaire continuité, ce qui fait achopper la perception de leur supposée tactilité.* »¹⁴⁵ Or, en qualifiant de tactile toute forme picturale suggérant une volumétrie - et donc plus fréquemment rattachée à la figuration - et en l'opposant aux formes « *sensibles à l'œil seul, hors de toute référence au toucher* »¹⁴⁶ Michael Fried ne fait que réaffirmer le

143 Eric de Chassey in *Morris Louis*, catalogue de l'exposition au Musée de Grenoble, du 28 septembre au 16 décembre 1996, éd. Eunion des musées nationaux, Paris, 1996, p.39.

144 Morris Louis, *Intrigue*, résine acrylique sur toile, 198.0 x 298.0 cm, 1954.

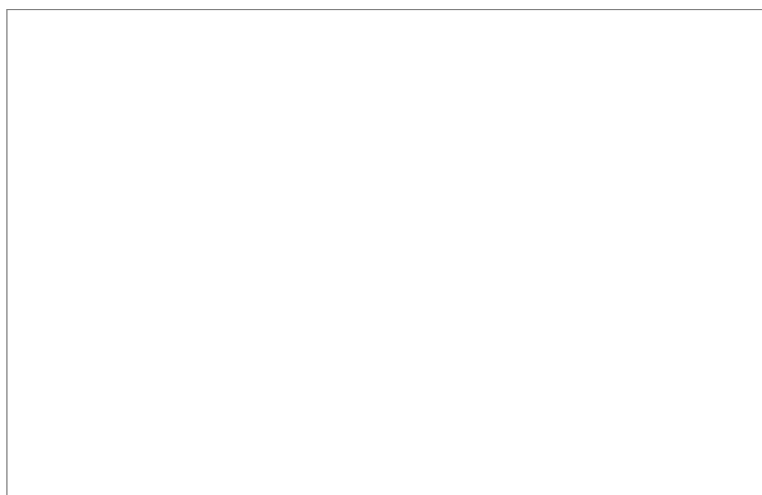
145 Michael Fried, *Contre la théâtralité*, *Op. cit.*, p. 23.

146 *Ibid.* p. 27.

postulat de l'illusion représentative comme seul paramètre capable d'assurer une lecture du pictural.¹⁴⁷

La référence au toucher est implicite dans la connotation d'un lieu, dans la connaissance comme exploration d'un espace : la peinture de Morris Louis s'offre au sentir comme un environnement fluide fortement connoté par la couleur et par « *l'expansibilité des tons purs* »¹⁴⁸.

Avec la série des *Unfurled*, réalisée à partir de 1960, l'artiste accorde une place importante à la réserve : les zones épargnées sont situées au centre d'une surface au format allongé, alors que des coulées de matière - séparées cette fois en coulures plus nettes et denses - sillonnent le plan pictural en oblique des deux côtés d'un espace nu. Pour Éric de Chassey, les *Unfurled* de Louis confirment la nécessité de dépasser la pure opticalité défendue par Fried : « *le spectateur se trouve placé devant une gigantesque surface plus ou moins blanche, ayant conscience, à la périphérie de son champ de vision, d'être entouré de rigoles de couleur qui l'embrassent littéralement et le dirigent sans cesse vers le centre vide [...] L'embrassement par la couleur, la confrontation avec une surface immaculée conduisent en effet à se percevoir comme un corps en train de percevoir et non comme un pur regard.* »¹⁴⁹



Morris Louis, *Beta Lambda*¹⁵⁰

147 Une critique à la pure opticalité défendue par Michael Fried sera formulée de manière plus détaillée dans le chapitre *Contre la pure opticalité : la plasticité comme valeur acoustique du pictural*.

148 Eric de Chassey in *Morris Louis, Op. cit.*, p. 41.

149 *Ibid.*, p.44.

150 Morris Louis, *Beta Lambda*, peinture polymère synthétique sur toile, 262.6 x 407 cm, 1961.

La portion de surface destinée à accueillir un espace vierge - que les rainures colorées propagent et vivifient, car elles ne cernent *rien* à proprement parler - fait des *Unfurled* un ensemble qui évoque puissamment, et avec beaucoup d'audace, l'immatérialité du silence.

4.2c Brice Marden

D'une toute autre manière, l'œuvre de Brice Marden parvient à faire de l'écoulement un espace pictural qui respire la vastité du silence.

Dans les œuvres de la maturité de l'artiste, et en particulier dans la série *Cold Mountain*¹⁵¹, la fluidité de la peinture est associée à l'enchevêtrement d'un tracé sinueux, inspiré dans sa souplesse par la calligraphie orientale, mais qui s'éloigne de toute fonction sémantique propre à l'écriture. Comme la calligraphie, la ligne de Marden accorde la spontanéité du geste à une attitude méditative, deux tendances profondément ancrées dans une dynamique corporelle « *La calligraphie est très personnelle, parce qu'elle est très physique. Ce n'est pas une technique ni une idéologie ; c'est une forme d'expression pure. Chaque fois qu'un calligraphe laisse un signe, celui-ci ne ressemble à aucun autre, parce qu'il possède lui-même un physique unique [...] Une peinture est physique. Sa création aussi. Il est important de souligner cette physicalité.* »¹⁵²

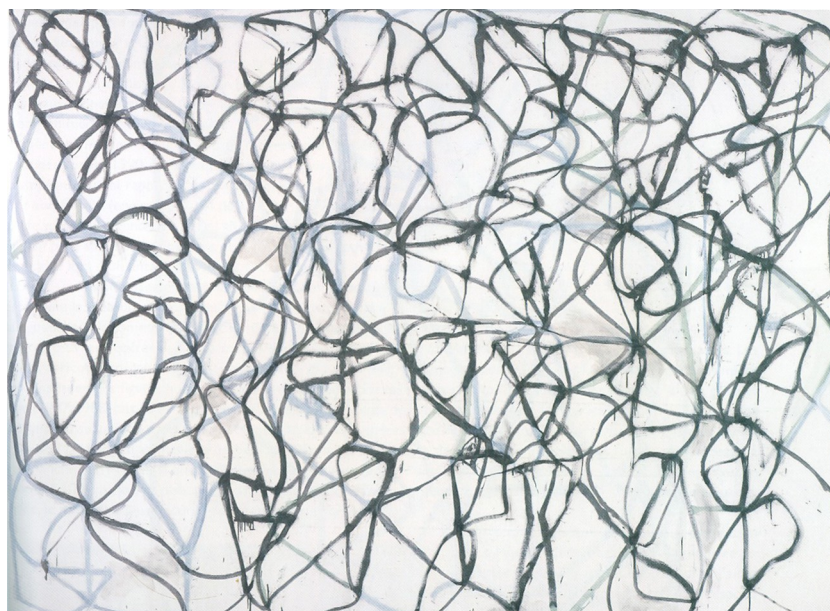
Le plan pictural - que Marden définit comme une « *image plane* »¹⁵³ où forme et surface coïncident - est donc fortement imprégné par l'activité gestuelle de l'artiste, qui diffère néanmoins de l'instantanéité du dripping : dans l'ensemble *Cold Mountain*, l'expérience du geste se mêle à un déploiement temporel, entre continuité et suspension. Si les temps de réalisation sont particulièrement longs - chaque toile pouvant demander plusieurs années de travail - le processus se soustrait à une séquence linéaire et progressive. En effet, après chaque couche de

151 1988-1991, ensemble de six toiles monumentales. *Cold Mountain 6 (Bridge)*, huile sur lin, 274,3 x 365,8 cm, 1989 – 1991, a été présenté au Grand Palais de Paris du 8 avril au 22 juin 2015 lors de l'exposition *Icônes Américaines : chefs-d'œuvre du SFMoMA et de la collection Fisher*.

152 Brice Marden in *Icônes Américaines : chefs-d'œuvre du SFMoMA et de la collection Fisher*, catalogue de l'exposition au Grand Palais de Paris du 8 avril au 22 juin 2015, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2015, p. 117.

153 *Ibid.* p.116.

peinture à l'huile l'artiste ponce la surface avant d'y appliquer une nouvelle épaisseur, ou tout simplement recouvre les lignes sombres par une couche uniforme de peinture claire pour atténuer l'intensité du visible. Entre gestualité et effacement, le processus adopté inverse la séquence de l'avant et de l'après : il est difficile de discerner au premier abord la façon dont les entrelacs se mêlent et se superposent. Cet enlacement sophistiqué de lignes est fruit d'un processus hautement tactile, où le rapport entre le corps de l'artiste et la surface de la toile devient « *une sorte de danse* »¹⁵⁴ ; il en va de même pour le spectateur qui, face à ces peintures *insaisissables* se doit de « *les appréhender non seulement avec l'œil, mais avec le corps tout entier.* »¹⁵⁵



Brice Marden, *Could Mountain 6 (Bridge)*

4.2d Cy Twombly

Chez Cy Twombly, la fluidité du pictural se traduit avant tout par une dynamique gestuelle, dont l'essor s'approche de la calligraphie et de l'écriture sans toutefois en couvrir la fonction. Le griffonnage de Twombly habite l'espace pictural comme un fragment illisible : vestige d'un mot privé de toute valeur

154 *Ibid.* p.121.

155 Rachel Federman in *Icônes Américaines : chefs-d'œuvre du SFMoMA et de la collection Fisher, Op. cit.*, p.121.

sémantique, qui n'aurait su aboutir à une formulation sensée. Seul le tracé résiste, aussi incisif qu'une inscription rupestre, à la fois éparpillé et flottant au sein d'une surface claire. C'est le cas des ensembles réalisés à la fin des années '50, en ayant recours à la peinture industrielle, à la mine de plomb et aux crayons de couleurs sur toile, comme dans la série *Sans titre - (Lexington, Virginie)* de 1959. Les courbes et les spirales de Twombly trahissent l'insistance du geste dans son trajet oblique.

Il arrive parfois que l'articulation d'un mot parvienne à traverser ce foisonnement incongru de lignes, de marques, de taches : il s'agit souvent d'un nom propre emprunté à la poésie épique de la Grèce antique, une divinité ou un héros dont l'énonciation suffit à rappeler l'épopée sans passer par l'anecdote. Ces incursions témoignent de la place singulière qu'occupe l'œuvre de Cy Twombly au croisement de plusieurs traditions, entre peinture américaine et héritage classique. La mythologie antique et la culture italienne seront en effet parmi les sources d'inspiration les plus récurrentes dans la production du peintre américain qui s'installa à Rome dès la fin des années 1950.

Mais comment définir la place de Cy Twombly parmi les peintres de l'écoulement, alors qu'il semble au contraire traiter la surface par condensation d'éléments plastiques, par l'incrustation d'une matière picturale griffonnée sur le plan de la toile? Il suffit d'observer la *blancheur* de la peinture de Twombly pour avoir un indice de la façon dont l'écoulement y opère.

Comme l'a très bien vu Yve-Alain Bois¹⁵⁶ les blancs de Twombly sont des blancs salis (*dirtied whites*) plutôt que des réserves. Ces blancs-là assument une épaisseur toute particulière : ce sont des pleins qui remplissent et recouvrent, comme dans la production sculpturale de l'artiste, où le blanc du plâtre ensevelit des objets ordinaires pour en pérenniser le silence et la solitude.

Le poids de cette blancheur est incontestable : la gravité entraîne le flux, la pesanteur agit comme dynamique de l'écoulement, sans transparences ni profondeurs. C'est la différenciation et l'épaisseur des matériaux qui, au contraire,

156 Yve-Alain Bois in *Abstraction, Gesture, Ecriture : painting from the Daros Collection*, éd. Scalo, Zurich, New York, 1999, p. 64.

produit la fluidité. Selon Kirk Varnedoe¹⁵⁷, les propriétés de l'écoulement dans la peinture de Twombly – et ce principalement jusqu'aux années 1980 - dépendent de la technique mise au point par l'artiste en travaillant dans le frais avec des pastels et des crayons gras. L'alternance de matériaux secs et humides, durs et fluides « *collaborait de l'imagerie de l'écoulement dans l'œuvre de Twombly – par jaillissement, ruissellement, taches et cascades – comme un essentiel signe de vie.* »

A partir des années 1980, la production de Twombly s'oriente vers une fluidité de plus en plus abondante : le traitement des coulures deviendra une marque caractéristique du travail de l'artiste.

La visite de la Cy Twombly Gallery de Houston en mars 2013 est à l'origine d'une rencontre déterminante avec le lyrisme de l'écoulement dans l'œuvre du peintre : les deux ensembles *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (1985, cinq peintures à l'huile et acrylique sur toiles marouflées sur bois) et *Untitled* (1988, huit peintures à l'huile et acrylique sur bois) constituent à cet égard des exemples particulièrement évocateurs.



Cy Twombly, *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*

157 « (...) collaborated in Twombly's imagery of flux – spurting, streaming, spotting and cascading – as an essential sign of life. » Kirk Varnedoe, *Cy Twombly : a retrospective*, catalogue de l'exposition au MoMA de New York, du 25 septembre 1994 au 10 janvier 1995, trad. par l'auteur, éd. MoMA, New York, 1994, p. 46.

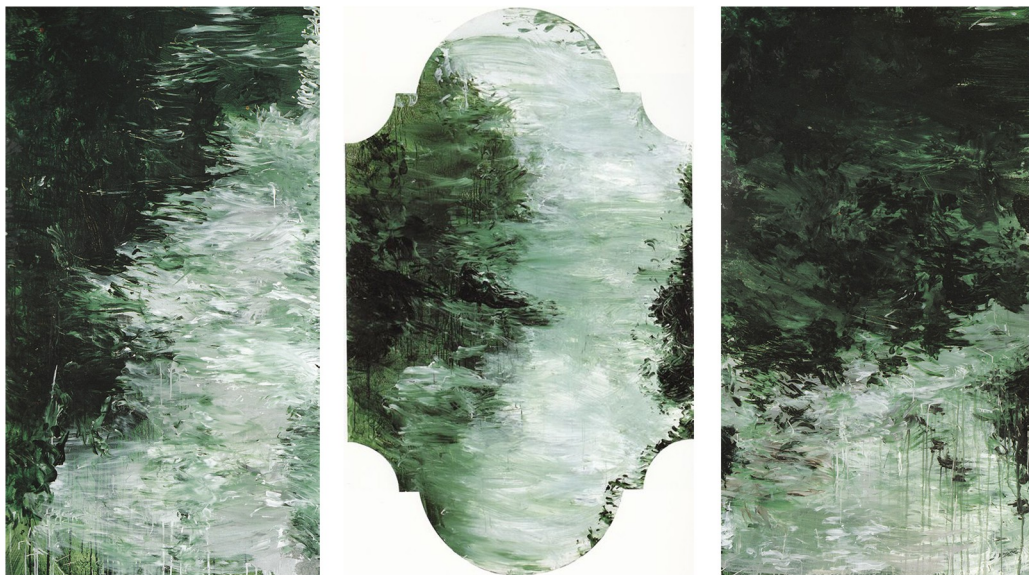
Dans *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, chaque panneau arbore, dans sa partie supérieure, un espace rectangulaire semblable à une prédelle renversée - en haut plutôt qu'en bas - où sont inscrits au crayon rouge sur fond blanc des fragments de poèmes de Giacomo Leopardi, Djâlal al-Din Rûmi et Rainer Maria Rilke. En dessous, parmi le blanc environnant, des tourbillons aux nuances rose et pourpre se condensent par moments en amalgames épais. Toutes ces occurrences sont emportées par des « *averses de peinture blanche* »¹⁵⁸ : l'écoulement assume ici encore la dynamique de la chute, d'une épaisseur qui recouvre et inonde tout ce qui se trouve en dessous. Pourtant, rien ne semble évoquer ici un cataclysme, au contraire : l'intimité et la délicatesse de cette peinture restent déconcertantes.

L'écoulement de Twombly semble œuvrer dans le paradoxe : la poésie s'y dessine comme un flottement qui pourtant survient dans l'épaisseur de la matière, tout comme l'écriture est mimée par le geste qui s'en détache aussitôt. La pesanteur du blanc s'écoule par une légèreté extrême.

Dans la série *Untitled* de 1988 le paradoxe est celui de la fluidité même, qui passe du statut de motif représenté à celui de moyen pictural *absolu*. L'ensemble évoque le foisonnement d'un royaume végétal rendu par l'intermédiaire d'un miroir d'eau aux fluctuations changeantes. L'influence de la dernière peinture de Claude Monet est ici palpable, et notamment la série des *Nymphéas* qui constitue une immersion dans un monde aquatique au cadrage resserré.

Avec Monet, le désir de restituer la fluidité du perçu et l'évolution changeante d'un motif dissout par la lumière portera à la dématérialisation de ce même motif face à une liberté gestuelle de plus en plus affirmée. La temporalité *observée* et *vécue* face au sujet représenté façonne ici l'expérience de la peinture, là où le facteur temporel assume une importance capitale avant tout comme temps de réalisation. Le temps de la peinture et le temps *peint* coïncident.

158 Sarah Roberts in *Icônes Américaines : chefs-d'œuvre du SFMoMA et de la collection Fisher*, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2015, p.136.



Cy Twombly, *Untitled*

Dans la série *Untitled* de Cy Twombly, la temporalité de l'écoulement *pictural* est première : cet ensemble, réalisé pour la Biennale de Venise de 1988, a été exécuté par l'artiste en 48h, en étalant la peinture avec ses doigts car : « parfois il n'y a pas le temps d'attraper un pinceau »¹⁵⁹. L'écoulement n'est pas ici un effet de la peinture, mais la propriété d'une surface : la qualité physique de la matière détermine la fluidité. En ce sens, l'écoulement s'*abstrait* de tout motif : et si l'on aperçoit tout de même l'écho d'un paysage, cela arrive presque comme un mirage, comme une réminiscence lointaine, aussi fluctuante que la surface de l'eau.

Tel est le prodige qu'opère ici le peintre : il suscite l'impression d'un paysage, il en effleure l'opulence sans toutefois limiter l'écoulement à un *effet* de la peinture. Car l'écoulement devient une *expérience* du pictural.

« C'est une chose enfantine que de peindre. Je veux dire avec la main. Je commence par utiliser une brosse, mais très vite, je ne peux pas continuer parce que l'idée se fige, c'est trop long. Je suis obligé de revenir en arrière, ce faisant, je

159 « *I use my hands because sometimes there isn't time to get a brush* » Cy Twombly in *Cy Twombly Gallery*, textes par Paul Winkler et Carol Mancusi-Ungaro, éd. Ménéil Collection, Houston, 2013, p.74.

perds l'idée en cours. Alors, j'utilise ma main. Ou ces bâtons de peinture qui se révèlent formidables à l'usage. C'est instinctif, dans un certain genre de peinture... pas du tout comme si vous étiez en train de peindre un objet ou des choses précises. C'est plutôt comme de traverser un système nerveux. [...] Ce n'est pas décrit, c'est en train de se dérouler. Le sentiment vient en même temps que l'œuvre. Je pars d'un sentiment, de quelque chose de doux, de rêveur, de dur, d'aride, quelque chose de solitaire, quelque chose qui se termine, quelque chose qui commence. J'en fais l'expérience, et j'ai besoin d'être dans cette action, de continuer, d'avancer. Je ne sais pas comment décrire cet état [...] Je ne pense pas à la composition, ni à la couleur; je cherche juste à progresser. Cela ressemble plus à faire une expérience qu'à un tableau. »¹⁶⁰

160 Cy Twombly cité par Laurent Boudier, *Cy Twombly : la sensation de l'ellipse*, in *Revue des deux mondes*, mars 2004, pp. 155-157.

4.3 *Percée verticale*

Percée verticale est une huile sur toile de 180 x 120 cm ; cette réalisation rétablit la verticalité de l'attrait gravitationnel comme axe principal de l'écoulement.

La tonalité plus sombre traverse la partie supérieure de la surface en formant une bande horizontale qui s'écoule selon une configuration triangulaire renversée, dont la pointe occupe l'axe médian de la toile. Sur la gauche, une bande verticale court tout le long de la surface en marquant une trajectoire légèrement oblique ; à cette coulée verticale fait écho une bande assez fine qui s'élargit progressivement dans la partie inférieure, et investit le bord droit de la toile. Les parties plus claires résultent d'une interaction entre le gris froid et des tonalités de rouge garance et de vert oxyde de chrome.

L'extrême liquidité du médium occasionne un écoulement généralisé de la surface picturale : l'essence de térébenthine a d'abord été utilisée comme solvant pour obtenir un mélange très fluide, puis elle a servi à délayer la couche de peinture pour en dissoudre, par endroits, la consistance.

La matière en dispersion engendre des blancs et des vides qui ne sont plus épargnés en amont mais qui résultent d'une dissolution de la peinture : la chronologie de l'acte pictural semble être inversée, on retrouve l'espace blanc de la toile après l'avoir entièrement recouvert. La fluidité de la matière superposée en couches agit de concert avec un certain degré de dispersion de la peinture.

La surface picturale devient l'espace de rencontre entre la fluidité du médium et le déploiement temporel nécessaire à coaguler l'écoulement ; le temps et l'espace deviennent facteurs concomitants alors que le corps en action, animé par la nécessité du geste, ponctue le rythme.

Bien que l'exécution de *Percée verticale* n'ait occasionné aucun déplacement ou retournement du châssis en cours de réalisation, la physicalité de l'acte pictural reste une composante essentielle du processus. L'attrait

gravitationnel a modulé la surface en dirigeant les coulures sur un axe vertical. Si ces coulées de matière participent d'une sensation de pesanteur et de gravité, la clarté obtenue par la dispersion de la substance picturale renvoie à des quêtes de légèreté et de fluidité.

La place du corps est aussi liée au ressentir temporel, à la façon dont une œuvre plastique peut évoquer un aspect de la perception du temps. En effet, la réalisation de *Percée verticale* a permis de s'interroger pour la première fois sur une idée de vitesse, qui n'est pas ici nécessairement liée à la vitesse d'exécution mais plutôt au rythme de l'écoulement qui semble occasionner une chute, une descente rapide.

Ce thème, qui sera repris et exploré d'avantage lors de la réalisation du diptyque *In/Audible*, est lié à la matérialité de l'écoulement comme donnée qui agence le temps et l'espace du processus de création. Laissant l'écoulement pictural se déverser sur l'ensemble de la surface et au-delà de la limite inférieure du support jusqu'à atteindre le sol du lieu de travail, le rapport qui s'instaure entre surface et corps est un face à face où s'opère un véritable échange.

Au cœur de cet échange, l'accident arrive comme transcription matérielle d'un instant d'espace partagé.



Percée verticale
huile sur toile, 180 x 120 cm, 2013.



Percée verticale, détail

4.4 Contre la pure opticalité : la *plasticité* de l'écoulement

La notion de *plasticité*, loin de se limiter à la vraisemblance d'une figuration modulée par des valeurs de clair-obscur, œuvre à partir de la planéité de la surface picturale pour en cerner la densité ainsi que les qualités dynamiques. La plasticité marque une expérience de la peinture dans ses implications spatiales et temporelles : une sensation de mouvement liée au pictural est en jeu autant à l'intérieur de la surface qu'en dehors.

Les considérations de Mark Rothko au sujet de la plasticité en peinture fournissent ici une leçon exemplaire : Rothko propose en effet une analyse très fine de cette valeur habituellement associée à l'art figuratif pour en signifier le degré de vraisemblance. Il fait tout d'abord la distinction entre l'aspect visuel - ou illusoire - de la plasticité, basé sur la ressemblance de la représentation avec l'apparence d'un modèle, et il y oppose une valeur *tactile* comme moyen par lequel l'artiste atteint un degré de réalité autre et indépendant de la simple reproduction plus ou moins fidèle d'attributs visuels.

Pour Rothko la tactilité repose sur la possibilité de *fonder* un espace en peinture qui soit réel et viable, dont la crédibilité n'est plus assurée par l'illusion spatiale que l'artiste prétend reproduire mais par le mouvement qu'il instaure au sein de la surface, à l'intérieur comme vers l'extérieur. Ce mouvement est une restitution directe d'une réalité *éprouvée* dont la plasticité se fait garante. La création originale qui en dépend sollicite des sensations de poids comme valeurs tactiles dont dépend le mouvement amorcé par la surface picturale.

La plasticité serait donc le moyen auquel le peintre a recours pour définir la qualité d'espace qui détermine ses *notions de réalité* : « *si l'on comprend l'espèce bien particulière d'espace auquel est vouée la peinture, ou si l'on est assez sensible pour y vivre, l'artiste a obtenu l'énoncé le plus compréhensif de son attitude envers la réalité. L'espace est donc la principale manifestation plastique de la conception qu'il a de la réalité. C'est la catégorie la plus inclusive de son*

*énoncé au point qu'on peut la présenter comme la clé du sens du tableau. C'est une profession de foi, une unité à priori, à laquelle tous les éléments plastiques sont soumis. »*¹⁶¹

La plasticité recherchée dans le travail artistique personnel est liée à un paradigme de fluidité ; c'est l'écoulement qui de toute évidence dénote le dynamisme particulier à la surface en un ensemble de directions qui modulent le plan pictural. La pesanteur et la gravité participent de cet élan : le travail sur la mobilité du support a mis en évidence le rôle joué par l'attrait gravitationnel comme facteur déterminant la direction des coulures.

Le choix de tendre la toile sur un châssis - pour la réalisation des *Éclaircies Obliques* et du diptyque *In/Audible* - a permis d'alterner l'orientation du support et de varier l'inclinaison de la surface en cours d'exécution. La surface de toile montée sur châssis dépasse le format final de l'œuvre : disposer d'un plan excédant la superficie picturale offre une plus grande liberté d'action. D'emblée le geste s'inscrit dans un débordement qui incite à penser au-delà des marges. Le cadrage de la toile succédera à une expérience façonnée par le geste, la matière, le temps et le hasard qui, de concert, engendrent un espace plastique.

La plasticité comme densité tactile de la peinture dérive avant tout d'une expérience de la création qui détermine l'avènement unitaire de la surface. Il s'agit ensuite d'une valeur éprouvée au moment de la rencontre avec l'œuvre, dans son espace d'exposition. Pour Rothko la plasticité en peinture « *est obtenue par une sensation de mouvement aussi bien dans la toile qu'au dehors, de l'espace antérieur vers la surface de la toile. En fait, l'artiste invite le spectateur à entreprendre un voyage dans le champ de la toile. [...] Ce sont ces mouvements qui constituent l'essentiel singulier de l'expérience plastique. A moins d'entreprendre le voyage, le spectateur passe réellement à côté de l'expérience essentielle du tableau.* »¹⁶²

L'expérience du tableau est assimilée dans la réflexion personnelle à celle de l'écoute, à une façon d'entendre par le regard et par le corps tout entier :

161 Mark Rothko, *La Réalité de l'artiste*, p. 111.

162 Mark Rothko, *La Réalité de l'artiste*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, éd. Flammarion, Paris, 2004, pp. 89,90.

impossible, donc, de limiter l'essor du pictural à une occurrence purement optique.

L'activité créatrice des peintres américains qui ont fait de l'écoulement un principe pictural absolu témoigne d'une implication corporelle massive dans l'acte de peindre, en traitant la fluidité du médium comme un motif essentiel. Et ceux en dépit de la pure opticalité pointée par Michael Fried au sujet de la peinture de Jackson Pollock¹⁶³ et Morris Louis. Puisque la peinture abstraite américaine, à partir de la première génération d'Expressionnistes Abstraits, vise à faire de la surface un espace environnant où se joue une rencontre à part entière, *de tout son corps*, avec le pictural, l'insistance de Fried sur l'opticalité semble manquer un enjeu essentiel, qui dans le cadre de cet écrit est assimilé à une écoute de la peinture.

Michael Fried¹⁶⁴ oppose l'opticalité à l'aspect tactile, qui serait plutôt associé à la volumétrie des formes se détachant d'un fond. Ce serait donc essentiellement la configuration d'un espace illusoire où formes et plans s'enchevêtrent qui déterminerait le degré de plasticité tactile propre à l'œuvre picturale prise en considération.

Mark Rothko, de son côté, traite la question de la tactilité d'une toute autre manière : c'est une valeur qui s'exprime pour lui dès les débuts de sa carrière en termes de poids et de pesanteur. On pourrait, selon les préceptes de Michael Fried, supposer que l'absence d'une structure agencée par les volumes des formes dans la peinture de la maturité réduise la surface à un effet purement optique, s'adressant uniquement à la vision. Mais les préoccupations de Rothko concernaient de près les valeurs tactiles, et la façon de traiter la surface picturale comme texture le portera à évaluer les qualités de transparence du médium employé ainsi que son degré d'opacité. La pesanteur à laquelle Rothko se réfère

163 Cyril Crignon met en lumière l'incongruité de la pure opticalité que Fried attribue à la peinture de Pollock, en défendant l'horizontalité de la pratique du dripping théorisée par Yve-Alais Bois et Rosalind Krauss : « Tandis que la verticalité sous-tend l'opticalité comme vecteur visuel, l'horizontalité qu'a investie Pollock est une horizontalité tactile, dans la mesure où elle est produite par le déversement, et sa peinture s'appuie d'emblée sur cette modalité du regard. [...] L'investissement corporel, massif dans la pratique du dripping, contredit de lui-même au dogme de la pure opticalité. » Cyril Crignon, *Le « dripping » de Jackson Pollock et le « zip » de Barnett Newman : les deux pôles de construction du lieu dans la peinture "à l'américaine" : pour une approche philosophique de la question*, thèse de doctorat en Philosophie sous la direction de Danièle Cohn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, pp. 658,659.

164 Michael Fried, *Trois peintres américains* in *Contre la théâtralité*, *Op. cit.*

n'est pas déduite de la construction des formes, mais de la conception d'un espace pictural. La notion d'espace que Rothko place au cœur de cette réflexion est étroitement liée à la connaissance même : chez les êtres humains, les valeurs tactiles assurent l'exploration spatiale et la conscience d'un environnement. Comme le rythme, la tactilité de l'espace est un caractère *inclusif* qui rend notre présence solidaire d'un phénomène ambiant. C'est donc à partir de la dimension strictement visuelle de la surface picturale que la plasticité en tant que *sensation de poids* s'adresse à une plus large entente de la sensibilité.

En définitive, la plasticité implique une expérience picturale à part entière dont la dynamique est inscrite dans les relations que la peinture instaure au sein de sa surface et en dehors, avec son environnement. Ce qui rend la peinture environnante et inclusive est son pouvoir d'ouverture, difficile à caractériser de façon systématique : comme dans l'écoute, quelque chose est donné, quelque chose appelle la présence.

Parmi l'ensemble de travaux personnels ici présentés, *Éclaircie Oblique #2* - huile sur toile, 180 x 120 cm – suscite d'emblée une sensation de poids, alors que considérée en vision rapprochée la surface de la toile se caractérise par une alternance de degrés lumineux qui engendrent une variation plastique marquée par des effets de transparence.

La base ocre utilisée pour apprêter le support constitue un fond uniforme qui, en un premier temps, recouvre entièrement la surface. L'action de l'écoulement se développe ensuite selon deux cadences distinctes : d'un côté la peinture se superpose en couches assez minces pour recouvrir uniformément le support par des teintes de plus en plus sombres allant du vert oxyde de chrome au brun Van Dyck, de l'autre la surface est traversée par des coulures qui sillonnent l'étendue picturale en diagonale selon deux orientations divergentes. Dans l'angle supérieur gauche l'écoulement s'organise en un réseau de lignes délimitant une configuration plastique où les jeux de lumière et de transparence révèlent la brillance des teintes qui composent les couches inférieures de la surface peinte. Dans la partie médiane, la toile est traversée par une diagonale qui part de l'angle inférieur gauche et se pousse quasiment jusqu'à l'extrémité supérieure droite ;

mais le délinéament des coulures ne suit pas ici un parcours constant dans sa visibilité, car seules les traces plus claires se démarquent nettement de la tonalité ambiante, alors que d'autres plus sombres passent en sourdine et ne se révèlent qu'en un deuxième temps.

L'agencement de la surface semble donc activer différents temps de perception, comme si les vibrations les plus aiguës arrivaient à l'oreille en premier laissant le temps agir sur l'acuité du regard jusqu'à déceler les résonances profondes des notes plus graves.



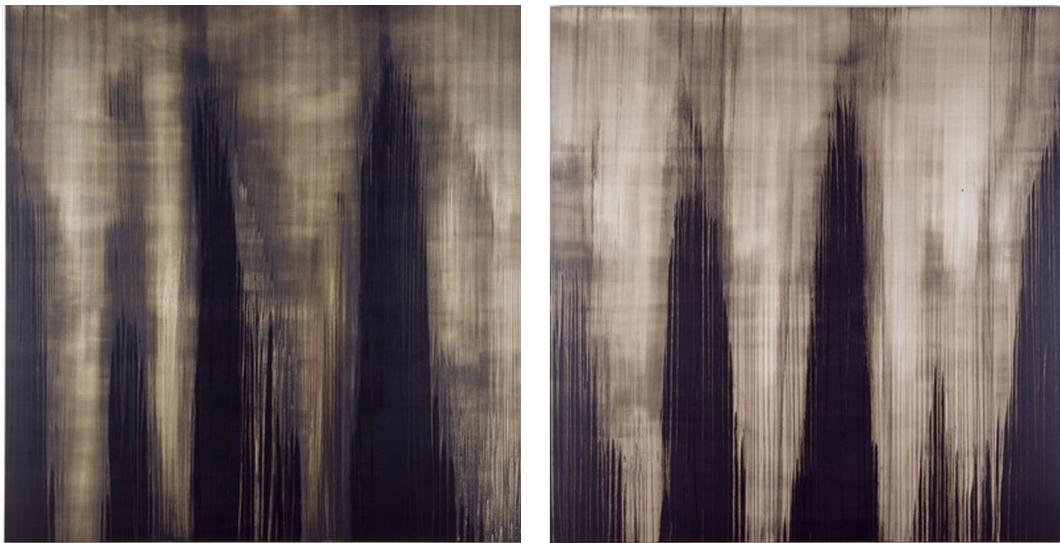
Éclaircie Oblique #2
huile sur toile, 180 x 120cm, 2013.

4.5 L'écoulement dans la peinture contemporaine

4.5a Callum Innes

La première rencontre avec l'œuvre du peintre écossais Callum Innes remonte à l'année 2010, à l'occasion de l'exposition *La Pesanteur et la Grâce* qui eut lieu au Collège des Bernardins de Paris du 23 avril au 12 septembre 2010.

Callum Innes y présentait l'ensemble *Monologues*, réalisé en 2007 : il s'agit d'huiles sur toile mesurant 232,5 x 242,5 cm. Dans chacune de ces toiles, la surface est recouverte d'une tonalité de gris sombre qui est successivement dissoute à l'aide d'essence de térébenthine, occasionnant ainsi une chute de matière dont la pesanteur détermine le flux.

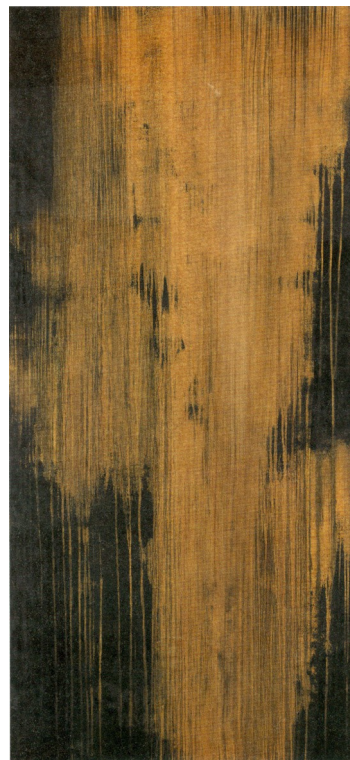


Callum Innes, *Monologues*

Le procédé vise à la dilution de la quasi-totalité de l'étendue picturale qui s'y trouvait en dessous : par conséquent, la surface en est entièrement métamorphosée. La très grande transparence des zones en écoulement laisse apparaître une texture mélangée qui résulte de la dispersion picturale : seules des rares traces horizontales persistent, vestiges des coups de pinceaux qui ont été

nécessaires à enduire la surface d'un ton homogène. L'expérience du temps semble habiter la peinture de Callum Innes par un écoulement fluide et inexorable qui entraîne toute chose dans sa course.

Le travail de Callum Innes figure parmi la collection d'art contemporain du Centre Pompidou ; une de ses œuvres sur papier¹⁶⁵ a été exposée à l'occasion de l'accrochage dédié au dessin contemporain lors de l'exposition *Donation Florence et Daniel Guerlain : dessins contemporains*, du 16 octobre 2013 au 31 mars 2014. Cette œuvre présente des qualités plastiques semblables au triptyque des *Monologues* : une couche de peinture sombre est tout d'abord appliquée sur le support - du papier ciré cette fois - puis la peinture est dispersée à l'aide du solvant. A partir de ces éléments constitutifs du langage pictural, Callum Innes procède en renversant l'avant et l'après du processus de création et en altérant le rapport habituel des matériaux : c'est donc par un excès de solvant que l'artiste *dé-couvre*¹⁶⁶ la peinture.



Callum Innes, *Sans titre*

165 Callum Innes, *Sans titre*, huile sur papier ciré, 204 x 100 cm, 2008.

166 « A travers ces expériences, l'artiste dé-couvre la peinture, à l'inverse de son utilisation habituelle. » Jonas Storsve in *Donation Florence et Daniel Guerlain*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 16 octobre 2013 au 31 mars 2014, éd. du Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 139.

4.5b Pat Steir

L'œuvre de Pat Steir procède d'une démarche qui vise à faire de la peinture un écoulement contrôlé par le hasard. L'artiste américaine originaire du New Jersey commence, à partir des années 1980, à travailler la matière picturale tel un flux vertical apte à tracer lui-même son parcours.

L'extrême fluidité du médium évoque le thème de l'eau, et l'échelle souvent monumentale des réalisations de Pat Steir apparente la réception de l'œuvre à l'épreuve d'un face à face avec une cascade : *Sixteen Waterfalls of Dreams, Memories, and Sentiment*¹⁶⁷ est une huile sur toile de 199.4 x 383.9 cm dont l'impressionnante charge entraînée par l'écoulement pictural évoque la masse d'une chute d'eau dont le flux orienté verticalement s'intensifie dans la partie inférieure.

L'artiste procède en deux temps : d'abord, elle fixe des paramètres précis concernant l'étendue et la nature du support, les outils utilisés, l'épaisseur et la texture de la matière ; cela lui permet d'exercer une certaine discipline à l'égard d'une création picturale qui par ailleurs se base essentiellement sur des éléments aléatoires et accidentels qui interviennent au cours du processus.

Ensuite, elle laisse le hasard façonner le mouvement pictural, en concentrant son action sur un ensemble de mouvements spontanés : en cours de réalisation, l'engagement physique est important, voire fondamental pour l'artiste qui associe le geste pictural à une chorégraphie fondée sur le lien entre regard et action.

La nature formelle de l'œuvre est donc décidée et définie par le hasard, dont l'écoulement devient le mode opératoire privilégié car il porte en soi les traces d'une dynamique inhérente à sa réalisation.

L'artiste évoque une musicalité suggérée par ce processus, dont l'œuvre semble attester telle une empreinte *audible* de sa réalisation : « *Il y a sans doute quelque chose de musical, je le crois aussi. Ce n'est pas délibéré, mais c'est effectif. Car ma peinture est un reflet de mon mouvement. Comme la danse. Une transcription du mouvement et de la musique, immobile, visuelle et silencieuse.*

¹⁶⁷ Pat Steir, *Sixteen Waterfalls of Dreams, Memories, and Sentiment*, huile sur toile, 199.4 x 383.9 cm, 1990, MET Museum, New York.

*Oui, cela ressemble à de la musique écrite en un certain sens [...] puisque les peintures sont un reflet du mouvement, et le mouvement insinue la musique. Le mouvement visible suggère une forme de notation, et cela peut être entendu comme de la musique. »*¹⁶⁸



Pat Steir, *Sixteen Waterfalls of Dreams, Memories, and Sentiment*

L'œuvre de Pat Steir, qui s'inscrit tout naturellement dans un rapport de filiation avec la peinture américaine de l'Expressionnisme Abstrait, reflète l'ascendant de John Cage sur l'artiste, qui rencontra le compositeur dans les années 1980 au moment où le style pictural de sa maturité artistique naissante.

Comme pour John Cage, Pat Steir fait de la gravure un mode d'expression privilégié qui lui vaut aujourd'hui une grande reconnaissance dans ce domaine.

Il n'est pas anodin - compte tenu des développements de la pratique personnelle dans le domaine de la gravure - d'observer qu'un bon nombre de peintres abstraits américains se sont également intéressés à la pratique de la gravure, avec souvent des résultats d'une envergure exceptionnelle. Il est encore

¹⁶⁸ « *There is something about music, I think so too. Not deliberate but there is for sure. Because my painting is a reflection of my movement. Like dancing. A record of movement, music, still and visual and silent. Yes, it looks like written music, in a way. [...] because the paintings are a reflection of movement, and movement insinuates music. Movement visible has a sense of notation, and that could be seen as music.* » Pat Steir in *Paintings*, interview avec Doris van Drathen, trad. par l'auteur, catalogue raisonné, éd. Charta, Milan, 2007, pp. 40, 41.

plus intéressant de remarquer que certains parmi eux sont des *peintres de l'écoulement*, comme si l'attrait pour la gravure était un trait récurrent dans la pratique d'artistes qui travaillent sur la fluidité du médium pictural.

D'un côté, la technique de la gravure détermine une approche basée sur la variation à partir d'un seul motif (la matrice), ce qui se prête à une étude chromatique - et picturale - assez fine. D'autre part, si la ligne et le geste constituent les données plastiques fondamentales et traditionnelles de la gravure, certains procédés encouragent plutôt un travail sur la matière et sur ses aléas. Pour Pat Steir, c'est en particulier la technique expérimentale de l'aquatinte au savon (*soap aquatint* ou *white ground*) qui permet à l'artiste d'obtenir des couleurs très libres et une matière extrêmement fluide.¹⁶⁹



Pat Steir, *Blue and White waterfalls*¹⁷⁰

169 Ce sont les gravures de Pat Steir qui inspireront un ensemble de réalisations personnelles : à partir du printemps 2015 une série de plaques en aquatinte a été travaillée grâce à la technique au savon.

170 Pat Steir, *Blue and White waterfalls*, aquatinte au savon et au lavis, 70 x 35,5 cm, 1993.

4.6 Diptyque *In/Audible*

Le diptyque *In/Audible* se compose de deux toiles réalisées à la peinture à l'huile, toutes deux mesurant 180 x 120 cm.

Cet ensemble a été présenté à la Galerie Michel Journiac en juin 2014, à l'occasion de l'exposition *Entre-Deux* – exposition commune des doctorants du groupe de François Jeune (Université Paris 8 St Denis) et de Gisèle Grammare (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), exposition qui a suivi la journée d'étude du 21 mai 2014 organisée à l'initiative de François Jeune à l'INHA de Paris¹⁷¹.

La configuration de la Galerie Journiac, située au rez-de-chaussée du Centre Saint Charles de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, présente un espace d'entrée longitudinal clôturé à gauche par une vitrine donnant sur la rue des Bergers dans le 15^{ème} arrondissement de Paris, tandis que sur la droite se dégage un accès à la pièce principale de la galerie en passant sous un rabaissement du plafond qui abrite un couloir situé à l'étage supérieur. Le pan de mur entre la vitrine et le rabaissement du plafond consiste en un espace d'exposition qui se développe en hauteur et offre ainsi des perspectives d'accrochage tout à fait intéressantes, bien qu'il n'y ait que très peu de recul pour apprécier les œuvres présentées à cet emplacement.

Dans l'intention de relever le défi et de proposer un diptyque qui puisse occuper cet espace de la galerie, le choix fut celui de disposer les deux toiles selon une séquence verticale.

L'accrochage mis en place à cet effet a contribué à pousser un peu plus loin la réflexion autour de la réversibilité de la surface : ce qui est mis en question ici est la séquence comme suite ordonnée dans la relation entre différentes unités picturales. En effet, la façon de présenter le diptyque en superposant les deux peintures à la verticale – plutôt qu'en les plaçant l'une à côté de l'autre, de sorte

171 Lors de la journée d'étude à l'INHA de Paris autour du thème de l'*Entre-Deux*, l'expérience plastique personnelle au cours du séjour new-yorkais ainsi que mes recherches concernant l'écoute du pictural ont été évoqués dans une communication intitulée *Entre son et surface*.

que le bord inférieur de celle qui est placée au-dessus recouvre la partie supérieure de celle qui est accrochée en dessous – a été un moyen d’observer la façon dont l’*interruption* et la *continuité* agissent de concert pour renouveler l’entente donnée à la séquence.

Le commencement et la fin existent en relation à la surface picturale comme des possibilités extérieures à l’étendue donnée : leur résonance intervient comme une dynamique qui prolonge ce mouvement de chute dans un espace qui n’est plus seulement visuel, circonscrit aux marges d’une surface mesurable, mais qui convoque également la présence active d’un corps dans la conscience du temps et de l’espace.

Le principe de réversibilité qui a influencé l’exécution de cet ensemble se réfère également à la nature matérielle des deux pièces, dont le support a été renversé en cours de réalisation, pour que le bas et le haut de la toile deviennent interchangeable. Bien que seulement l’une des deux orientations données au support maintienne un rythme plus stable et défini en ce qui concerne la direction de l’écoulement, par endroit les coulures suivent un double parcours le long de l’axe vertical.

Dans *In/Audible #1*, la matière plus sombre se concentre dans la partie supérieure de la surface en formant une étendue homogène, alors qu’elle se disperse dans la moitié inférieure en coulées subtiles ; à son tour, le fond clair semble s’écouler par endroit en sens inverse et remonter ainsi l’ordre du flux défini au préalable, notamment par l’arrivée de coulures semi-transparentes sur l’effervescence plus lumineuse de couleur rouge dans la partie centrale gauche.

L’acte de retourner le support en cours de réalisation est motivé par une nécessité bien précise : déjouer la tendance à la « bonne » composition, à la hiérarchisation des structures au sein de la surface picturale. Ici, tout s’écoule d’un même élan, en un flux qui non seulement suggère un rythme continu au-delà des limites du support, mais qui de plus apparaît comme étant réversible.



In/Audible #1
huile sur toile, 180 x 120 cm, 2014.



Accrochage de l'exposition Entre Deux, juin 2014, Galerie Michel Journiac, Paris.
Sculptures de Pascale Lefebvre.

La conquête progressive de l'écoulement comme donnée plastique unifiante dans la pratique personnelle est donc à l'origine de l'ensemble des travaux réalisés entre l'automne 2013 et le printemps 2014.

L'écoulement généralisé et étendu à l'ensemble de la surface fait partie de ces intuitions que l'exécution du diptyque *Obliques* avait mis au jour, intuitions qui se voient ici réinterrogées dans un souci d'analyse à l'égard de la démarche personnelle : cette transition au sein du processus a favorisé une plus ample conscience des tensions et des enjeux plastiques qui habitent le travail.

Le diptyque *In/Audible* a mené à une réflexion autour d'une continuité génératrice de directions entre différentes pièces du même ensemble, où la coupure intervient en tant qu'élément agissant plutôt qu'en tant que limite. La persistance rythmique est suggérée par une unité de l'écoulement pictural dont le début et la fin restent hors cadre et en suspens.

En effet, l'*attaque* du mouvement n'est pas décelable, ni - du reste - sa conclusion. Le flux uniforme est perçu comme une chute de matière qui devance la structure formelle. L'insistance sur l'écoulement comme unité rythmique est un moyen de déjouer la construction de la forme.

Par la suite, la question de la forme sera à nouveau énoncée comme cet *hors forme* qui détermine la qualité musicale de l'ensemble, dont chaque réalisation – cette fois sur papier - assumera le statut de fragment aléatoire, c'est à dire fondamentalement délié de toute séquence ou cadence imposées à priori. Ce sera à l'accrochage de déterminer le lieu de la forme, dans une dynamique picturale qui relève à la fois d'une qualité *théâtrale*.

5. En quête de *justesse* : l'intonation de la forme

La notion de *justesse*¹⁷², empruntée au domaine musical, se mêle ici à la question de la mise en forme plastique pour en observer l'*intonation* : quelle est la justesse d'une forme? A quoi s'accorde-t-elle pour que les efforts à l'œuvre sonnent *justes*?

Au sein du parcours personnel, le sens de la justesse semble au premier abord paradoxal, car le délinéament formel ne procède jamais d'une structure établie à priori. Comment reconnaître alors l'intonation juste qui opère au cœur d'une dimension formelle ponctuée par les aléas et les accidents de la matière?

Pour cerner le caractère authentique de cette intonation de la forme, il est tout d'abord nécessaire d'en préciser la temporalité : car l'exactitude qui assure la concordance entre l'apparaître d'une donnée visuelle et la tension physique et mentale qui l'accompagne ne semble arriver qu'au tout dernier instant, ou du moins c'est à ce moment-là que la justesse est reconnue en tant qu'accord parfait. Le travail sur l'écoulement, sur la fluidité de la matière picturale témoigne de l'impossibilité de penser la justesse en termes de construction et de structure fixe.

La dynamique de création prend en charge un certain nombre de variables relatives au travail *dans* la matière, notamment grâce au rôle joué par l'écoulement et la fluidité du médium ; il ne serait donc pas envisageable de penser la justesse comme un paramètre auquel les données formelles du travail devraient se conformer. Au contraire, quand la justesse résonne en tant qu'évidence, elle le fait

172 « JUSTESSE – Terme désignant la conformité du son émis par un instrument ou une voix avec l'échelle musicale qui sert de référence. Mais, du fait de l'imperfection de tout système physique, une justesse absolue, mathématiquement rigoureuse, n'est pas concevable ; par ailleurs, l'usage du tempérament égal dans la musique occidentale entraîne, dans l'accord même des instruments à sons-fixes, des approximations par rapport à une échelle théorique exacte. » in *Dictionnaire de la musique : la musique des origines à nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, éd. La Rousse, 1994, Paris.

toujours après coup, et le sens d'exactitude qui s'en dégage trouve sa raison d'être grâce au cheminement tracé par la matière et par le temps.

La précision – qui va de pair avec la quête de justesse - concerne la façon dont le travail se rapporte et se confronte à un espace qui lui est extérieur, mais avec lequel il entre en dialogue de manière directe et vivante, par un agencement qui s'affirme en se *situant* et qui détermine ainsi l'expérience d'un lieu.

L'alternance entre le hasard et la quête de précision répond à une tension qui d'elle-même engendre le processus créateur, autant au niveau de la mise en forme que du point de vue de la réflexion, selon un effort qui ne se donne jamais pour acquis mais qui réside au-delà de tout déterminisme comme une démarche à réapprendre sans cesse.

A partir de l'été 2014, le travail pictural s'est noué essentiellement à la matérialité du papier qui en est devenu le support exclusif : ayant recours à des moyens et petits formats, l'unité de l'œuvre ne coïncide plus forcément avec la finitude de la surface, et le fragment devient une unité rythmique et non séquentielle, non structurée. La continuité s'inscrit donc dans la possibilité du déplacement, et d'un réarrangement constant des pièces qui la constituent. La quête de justesse participe de la manière d'occuper l'espace en fonction de la nature même du lieu, ainsi que de la tension entre finitude et continuité que chaque pièce engage au sein de l'ensemble.

Le travail autour du fragment répond donc à une quête de justesse qui passerait par la mise en forme plastique du pictural. Les sources d'inspiration qui sous-tendent ce travail sont essentiellement deux, issues de domaines autres que celui des arts plastiques : tout d'abord – évidemment – la musique, puis le théâtre.

La référence musicale qui est à l'origine de ces réalisations vient de la musique micro-tonale et de la musique pour percussion : un concert du groupe Mantra Percussion à l'été 2013 constitue le point de départ d'une intuition artistique qui ne mûrira que plus tard, et dont la réalisation plastique se développera autour d'un nouveau projet collaboratif avec Joe Fee. Il s'agit d'un travail issu de nombreux échanges et de réflexions partagées visant à guider la

création artistique de chacun, pour aboutir à une performance rassemblant musique et peinture. Si ce projet n'a finalement pas débouché vers une concrétisation effective, la production qui en est issue demeure fructueuse à l'égard des enjeux de la pratique personnelle et à la lumière de ses évolutions successives.

D'autre part, le rôle de la mise en scène théâtrale chez Antonin Artaud et Peter Brook évoque la nature d'une dimension formelle qui est pouvoir générateur plutôt que structure close. Le sens de justesse naît ici d'un travail sur et dans la matière – dans le cas particulier, un travail né de la scène.

Le questionnement autour de la forme théâtrale chez Antonin Artaud sera développé au cœur de ce chapitre sous forme d'une lecture comparative avec la pensée picturale de Barnett Newman, car l'étonnante proximité d'intentions qui retentit entre leurs œuvres novatrices répond avec une acuité pénétrante à la quête de précision dans l'acheminement des formes.

D'un point de vue factuel, les réalisations plastiques ici traitées ressortent d'une confrontation directe et prolongée avec la pratique de la gravure qui en a fortement conditionné les procédés à l'œuvre : l'exercice intensif de la taille-douce a influencé la nature même du travail plastique à un niveau très profond. Ce n'est véritablement qu'à partir de cette expérience que se dégage la notion de *justesse* comme étant partie prenante du travail personnel.

5.1 L'écho de la forme : le fragment

Si la justesse résonne comme une tension qui canalise l'éclosion des formes, il n'est pas tout à fait évident d'en énoncer à priori les paramètres et peut-être n'est-ce pas utile de le faire, car ce qui sonne juste passe avant tout par un ressenti, par une expérience directe, par un rapport au corps et à la matière, à l'espace et au temps.

La justesse est *vivante* : fruit de la précision autant que d'une profonde confiance dans l'imprévu, elle incarne cette valeur qui constitue le fondement d'un processus en cours.

La quête d'une forme ouverte, envisagée en tant que genèse et principe de formation, correspond à la tension inhérente au processus même, ainsi qu'à ses aléas et à ses accidents, réalité première d'une nécessité plastique dont l'écoulement *figure* le sens plus exact.

La réflexion autour du rythme de formation pictural, entendu comme origine d'un *hors forme*, a mené à la conception de plusieurs séries de travaux sur papier. L'ensemble de ces réalisations vise à mettre en place une séquence dont l'agencement ne sera décidé qu'au moment de l'accrochage, afin d'établir un dialogue étroit avec la configuration de l'espace d'exposition. D'autre part, la singularité de chaque réalisation aspire à fonctionner telle une pièce qui suggère la persistance du pictural : à cet effet, le fragment assume un rôle de premier plan dans la définition de l'ensemble.

A partir de l'été 2014, au moment où le travail pictural fut plus largement influencé par un certain nombre de pratiques - et notamment celle de la gravure - le rôle joué par la quête d'une *intonation* du pictural s'est lentement et progressivement précisé.

La justesse coïncide avec la fluidité, avec le déploiement de l'imprévisible et la survenue de l'accident comme dynamiques propres à l'élan de la création. Une exigence de clarté et de précision opère au cœur du processus plastique. La

précision tend à s'affirmer comme une façon de diriger et d'encourager cet élan fluide, sans vouloir en déterminer la structure. Pour ce faire, il s'est avéré essentiel d'orchestrer le travail plastique à partir d'un certain nombre de procédés expérimentaux, au croisement entre le collage, le monotype et la gravure.

Le travail préparé en collaboration avec Joe Fee concerne la présentation de plusieurs ensembles de travaux plastiques réalisés sur papier en conjonction avec une performance musicale. Les formats relativement restreints des travaux permettent de délocaliser l'unité de l'œuvre ; la place des musiciens sur scène dépendra aussi de la configuration de l'espace, tout comme la durée des pièces exécutées, dont l'agencement et la structure seront déterminés par le lieu.

En effet, les pièces écrites par Joe Fee à cette occasion se composent de segments joués consécutivement sur la base des indications données, et de courts fragments mélodiques joués en contrepoint, de sorte que la répétition de chaque partie puisse s'étendre à une durée variable.

L'influence de la musique micro-tonale a été déterminante pour l'élaboration de ce projet. Dans la perspective d'un élargissement considérable des possibilités sonores, la micro-tonalité a été envisagée, dès le début du XXème siècle, comme une manière de rétablir des valeurs acoustiques naturelles qui brisent la structure de l'échelle chromatique, en fragmentant d'avantage l'unité du demi-ton afin de solliciter des sons intermédiaires.

La division de l'octave en micro-intervalles élargit la portée de l'audible : en intervenant sur les rapports de fréquence entre les sons, ce phénomène concerne directement les qualités acoustiques – et donc physiques – de la musique, et comme le remarque le compositeur russe Ivan Wyschnegradsky, la micro-tonalité contribue à la dilatation de l'*espace musical* désormais perçu comme illimité : « *L'espace musical conçu comme un continuum ne peut être pensé autrement qu'illimité, car la présence de seuils, au grave ainsi qu'à l'aigu, au-delà desquels commence un " vide spatial " est incompatible avec celle du continuum. Sur le plan des réalités sonores discontinues cette absence de limite se traduit par l'extension de l'espace musical jusqu'aux limites de l'audibilité.* »¹⁷³

173 Ivan Wyschnegradsky, *Ultrachromatisme* in *La Revue musicale*, n° 290-291, 1972, p. 83.

L'idée d'extension d'un *espace* sonore par la fragmentation des intervalles entre un son et l'autre a engendré une série d'expérimentations : la parcellisation de l'unité plastique se noue à un questionnement autour de la valeur du pictural comme *mode d'être* de l'art, au delà de tout aspect strictement technique. De ce fait, ces ensembles sont nés des procédés semblables à ceux du collage et de la gravure.

La pratique de l'écoulement avait déjà répondu aux exigences d'une forme ouverte, libérée des contours qui l'opposaient auparavant au blanc de la réserve. Ayant désormais adopté un moyen technique permettant *l'écoulement de la réserve* (par application d'une gomme de masquage sur le papier), le rapport entre vide et plein participe d'un sens de la forme comme entité rythmique englobant à la fois la matière et la réserve : la cadence propre à l'écoulement pictural entre alors en dialogue avec une tension de la même nature, occasionnée par la *coulure* des zones épargnées.

Le travail sur le fragment s'instaure donc au sein de la pratique comme une manière de considérer l'extension du pictural au-delà des marges du support, visant à suggérer une dilatation rythmique de la surface dans l'espace qui lui est propre et, par conséquent, dans un temps qui n'est jamais deux fois le même.

5.1a *Percussion Serie* ***Sketches for Paper Percussion***

L'ensemble *Percussion Serie* se compose de deux séries de travaux sur papier aquarelle de 75 x 55 cm ; cette production a marqué le passage d'un travail à la peinture à l'huile sur des rouleaux de toile en coton de grands formats à des supports en papier de diverses épaisseurs et de taille moyenne, travaillés à la peinture à l'eau.

L'idéation de la série des *Sketches for Paper Percussion* dérive de la nécessité de penser le pictural en dehors du système de la peinture et de ses procédés techniques. Cet ensemble vise à faire de la peinture sans peinture – à l'exception de quelques interventions à la peinture acrylique dans les quatre dernières pièces de la série.

En effet, les *Sketches for Paper Percussion* ont été réalisés en utilisant uniquement du papier de soie coloré, de la colle et de l'huile de tournesol. Dans certaines pièces, le papier de soie de couleur rouge garance a été d'abord collé sur la feuille de papier aquarelle, puis recouvert en partie ou intégralement par une deuxième feuille de papier de soie, cette fois blanche. La colle vinylique diluée en proportions variables selon l'effet recherché a tendance à déchiqeter le papier de soie ; n'ayant pas cherché à réduire les plis qui se formaient à la surface, l'aléa dessiné par la matière est devenu un élément à encourager. L'huile a servi à créer des transparences, en badigeonnant le papier de soie blanc pour laisser la feuille rouge apparaître par endroits.

Les procédés mis en œuvre ici s'inspirent du collage.

Au début du XXème siècle les mouvements d'avant-garde se saisirent du collage pour ébranler les codes conventionnels de la représentation artistique. La remise en cause des définitions mêmes de temps et d'espace à tout niveau de la société - que ce soit dans les domaines scientifique, philosophique ou psychanalytique - contribue au basculement d'une vision uniforme et

unidirectionnelle des directives qui régissent les perceptions conscientes et inconscientes de l'être humain.

Selon Jean-Yves Bosseur : «*le collage est entré de front dans la quasi-totalité des avant-gardes historiques des premières décennies du XXème siècle, sans doute ressenti comme un moyen de se dégager des conceptions artistiques conventionnelles, d'échapper aux savoir-faire hérités de la tradition picturale et d'en inventer de nouveaux.* »¹⁷⁴ Dès 1912, les expériences cubistes de Braque et de Picasso autour des *papiers collés* constituent les premières œuvres où la peinture est contaminée par des éléments hétérogènes qui altèrent le sentiment de l'unité picturale, comme dans la célèbre *Nature morte à la chaise cannée*¹⁷⁵ de Pablo Picasso, datant de 1912.

Chaque pièce de l'ensemble *Sketches for Paper Percussion* est fragment d'une configuration globale plus étendue, dont la structure relève toutefois d'un agencement provisoire décidé au moment de l'accrochage. De ce fait, l'échelle restreinte de chaque fragment fait du support papier une occurrence où les éléments plastiques semblent se figer de manière aléatoire, pour reprendre leur progression dès la survenue d'une nouvelle surface.

L'ensemble naît donc de la volonté de travailler par fragments, d'ajouter des pièces sans donner à la séquence complète un ordre fixe et définitif. L'ajustement dépendra essentiellement de l'espace à disposition. Afin de mettre en place les conditions propices à la réalisation d'une séquence au dénouement libre et improvisé, la leçon retenue lors de l'exécution du diptyque *In/Audible* - le fait d'inverser l'ordre de la surface en cours de réalisation - a mené ici à changer bien souvent l'orientation d'une pièce en cours d'exécution. Non seulement le début et la fin de la suite apparaissent variables et non définis, mais le haut et le bas de chaque pièce sont également susceptibles d'être inversés.

La répétition dépasse la réitération mécanique pour devenir à chaque fois possibilité de propagation de l'inédit. L'entièreté et l'unité d'une pièce ne résultent pas uniquement de ce qui est contenu en une surface ou écrit sur une partition,

174 Jean-Yves Bosseur, *Le Collage d'un art à l'autre*, éd. Minerve, Paris, 2010, p. 17.

175 Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, peinture à l'huile et collage, 35 x 27 cm.

mais la présence à l'œuvre - autant celle du spectateur que de l'exécutant - engage un rapport à l'espace et au temps qui affectent la tenue même du travail.

L'espace devient *agissant* et la façon d'en habiter l'étendue détermine une expérience artistique ponctuelle : telle est la sensation pressentie un an auparavant, lors d'un concert pour percussion qui fut à l'origine d'une intuition cruciale.



Sketches for Paper Percussion
technique mixte sur papier, 75 x 55 cm, 2014.



5.2 Mantra Percussion

Dans le cadre de l'*Ecstatic Summer 2013* - festival de musique annuel promu par la ville de New York - les 29 et 30 Juin 2013 - l'ensemble *Mantra Percussion* a présenté une série de pièces pour percussion composées par Greg Saunier, Susie Ibarra, Seth Olinsky et People Get Ready.

La spécificité de l'événement était son lieu : le Winter Garden du Brookfield Center, monumental jardin d'hiver situé au cœur du World Financial Center et avoisinant le chantier du World Trade Center. Sous un haut plafond voûté, l'accès à l'atrium se fait par des escaliers disposés en demi-cercle à la façon d'un amphithéâtre.

L'architecture en verre magnifie l'ampleur de l'espace par l'ouverture sur le Waterfront Plaza et sur le fleuve Hudson.

Un crépuscule au Winter Garden pendant la saison estivale est toujours saisissant. Le lieu est entièrement pénétré de lumière, les rayons du soleil couchant transpercent l'espace jusqu'à ce qu'on y respire la transparence. L'ambivalence entre intérieur et extérieur.

Les deux concerts donnés par Mantra Percussion au Winter Garden offraient une sensation spatiale très vaste qui accentuait l'épanouissement sonore : les instruments et les musiciens traversaient souvent la scène, non seulement aux moments de transition entre une pièce et une autre, mais aussi pendant l'exécution elle-même. A plusieurs reprises, les instrumentalistes ont investi le Winter Garden en défilant très lentement entre les spectateurs avec un gong porté à bout de bras, ou bien accroupis au sol pour percuter un tambourin accroché à une corde et ensuite se disperser le plus rapidement possible aux quatre coins de la salle, en traînant les tambourins au sol jusqu'en haut des marches.

Une chorégraphie libre semblait ainsi se dessiner, mêlant le hasard de la situation à une coordination réfléchie. Ces mouvements et déplacements faisaient du son un environnement.

Le recours à une instrumentation particulière et insolite - une partie de ping-pong était *jouée* sur scène et véritablement dirigée par l'un des musiciens, ou encore une corne de brume utilisée comme un instrument à part entière - témoigne de l'expérimentation qui caractérise les recherches de Mantra Percussion et qui fait écho à ce que John Cage écrivait en 1939 à propos des rapports entre la nouvelle musique pour percussion et la danse moderne : « *L'expérimentation doit nécessairement s'accomplir en frappant n'importe quoi – casseroles, bols à riz, tuyaux de fer – tout ce qui tombe sous notre main. Non seulement frapper, mais froter, taper violemment, faire du son de toutes les façons possibles. En bref, nous devons explorer les matériaux de la musique.* »¹⁷⁶

Pendant le concert de Mantra Percussion, les auditeurs étaient eux-mêmes inclus dans le mouvement général d'une situation musicale unique. L'épreuve de l'espace devenait une expérience fusionnelle, un déroulement sonore qui imprégnait la particularité du lieu, où le son, la lumière et l'action s'alignaient et s'accordaient. La justesse d'une situation artistique espère l'unisson.

A ce moment arriva l'intuition du caractère continu, transmissible et partageable de la musique pour percussions : au-delà de la mesure et de la structure, le rythme propre à une œuvre ne marque ni un début ni une fin, mais un engendrement à la fois unique et innombrable, infini et soudain. Un élan primordial qui a lieu à l'instant.

Le rythme que la musique pour percussion instaure ne fait pas uniquement référence à la scansion du *tempo* : il est la possibilité du renouveau dans la répétition constante de son acte. La dynamique instaurée s'ouvre en toutes directions : sa cadence n'est pas seulement une détermination métrique et mesurée, mais une donnée spatiale partageable et inclusive.

L'expérience vécue à cette occasion, cette singulière consonance du temps et de l'espace où son et architecture se répondent dans un instant d'unisson qu'est

176 John Cage, « *La Musique de percussion et ses rapports avec la danse moderne* », in *Dance Observer* - 1939, *Silence*, *Op. cit.*, p. 97.

la *Stimmung*¹⁷⁷ semble faire écho à la *sensation de temps* dans l'expérience de l'espace décrite par Barnett Newman.

« Voici, dans son évidence et sa parfaite simplicité, l'essence du geste artistique »¹⁷⁸, telle est la remarque de Newman après avoir visité les tumulus indiens dans la vallée de l'Ohio, des dômes constitués de terre et de pierres parmi lesquels « on éprouve sa propre présence »¹⁷⁹. L'expérience que vit Newman parmi ces dômes d'argile est celle d'une véritable *épreuve* de la présence :

« Il n'y a pas de sujet – rien qui puisse être exposé dans un musée ni même photographié ; une œuvre d'art qu'on ne peut même pas voir, quelque chose, par conséquent, à éprouver sur place : le sentiment qu'ici est l'espace ; que ces humbles murets de boue séchée font l'espace. [...] Et on est là, à regarder comme du dedans d'une image, plutôt que du dehors, à contempler tel ou tel pan de nature. Soudain, on se rend compte que ce n'est pas une sensation d'espace ni d'objet dans l'espace qu'on éprouve. Rien à voir avec l'espace et les manipulations dont il fait l'objet. La sensation est celle du temps – et tout ce qu'on ressentait d'autre s'évanouit, comme le paysage extérieur. »¹⁸⁰

La conscience d'un espace ressenti de l'intérieur et converti en une donnée temporelle rejoint le propos de Gilles Deleuze au sujet des différents niveaux d'une même sensation¹⁸¹ comme « des domaines sensibles renvoyant aux différents organes de sens. »¹⁸² Deleuze précise que la représentation n'est pas à

177 Pour la définition de *Stimmung*, voir chapitre 1, paragraphe 1.7.3, *La Stimmung de l'ellipse : entre forme architecturale et forme sonore*, p. 43.

178 Barnett Newman, *Ecrits*, éd. Macula, trad. par Jean-Louis Houdebine, Paris, 2011, p. 247.

179 *Ibid.*, p. 246.

180 *Ibid.*, p. 247.

181 Deleuze traite de la *sensation* picturale en rapport à l'œuvre de Francis Bacon, par des emprunts à la pensée philosophique d'Henri Maldiney et de Maurice Merleau-Ponty, il la définit en ces termes : « La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du sensationnel, du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, « l'instinct », le « tempérament », tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'évènement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. [...] La couleur est dans le corps, la sensation est dans le corps et non dans les arts. » Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, éd. Du Seuil, col. L'Ordre philosophique, Paris, 2002, pp. 39, 40.

182 *Ibid.*, p. 45.

l'origine de ces correspondances, qu'aucun rapport interne à la sensation n'est décrit ou illustré par un objet artistique, mais que « *cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel.* »¹⁸³

En assistant au concert de Mantra Percussion, la conscience du rythme comme unité de partage autant sonore que visuelle a éveillé le désir de rendre au pictural une qualité dynamique fondée sur la répétition : les expérimentations plastiques mises en œuvre lors de l'exécution de l'ensemble *Sketches for Printed Percussion* ont entraîné un travail autour du déplacement et de la variation d'un motif pictural. Le motif devient matrice et s'amplifie par la multiplication des surfaces qui en détournent l'orientation et en modifient l'étendue. S'il est vrai que l'échelle se restreint, l'implication corporelle reste importante : c'est désormais le déplacement des surfaces qui substitue le travail du pinceau. L'exécution au sol rétablit une horizontalité suggérée par la pratique concomitante de la taille-douce.

183 *Ibid.* p. 46.

5.2a *Sketches for Printed Percussion*

Sketches for Printed Percussion est un ensemble qui, comme le précédent, naît du travail de la surface en tant que fragment, dont l'unité est assurée par la séquence non linéaire des différentes pièces.

Comme pour la série *Paper Percussion*, le souhait fût celui de travailler le pictural hors de sa méthode traditionnelle, en choisissant cette fois d'asperger la feuille de papier par de la peinture acrylique très diluée, en insistant sur les marges comme si la peinture elle-même commençait *avant* la survenue de la feuille blanche, de façon à ce que les différentes couleurs utilisées se mélangent directement sur le support. Sans l'intermédiaire du pinceau, la peinture s'écoule et se disperse sur le papier en déplaçant le support.

Après avoir procédé de la sorte, sans attendre que la peinture sèche, une feuille de papier vierge a été pressée contre la surface peinte - qui a ainsi servi de matrice à la réalisation d'une deuxième pièce, retravaillée par la suite. Les trois premiers fragments de la série (*Printed Percussion #1, #2 et #3*) présentent une ressemblance qui reste lisible, bien que les deux réalisations dérivées de la « matrice » aient assumé une orientation horizontale plutôt que verticale. Cela vaut également pour *Printed Percussion #4* qui s'étend horizontalement, alors que la pièce issue en pressant une feuille de papier contre sa surface est orientée verticalement. L'autonomie de chaque réalisation est ainsi confortée.

L'acte de presser les surfaces entre elles au cours de la réalisation s'inspire clairement de la technique de la gravure, et plus particulièrement de celle du monotype. Les *Sketches for Printed Percussion* réintroduisent l'espace blanc de la réserve au sein de la création personnelle.

En 1972, le critique d'art Leo Steinberg¹⁸⁴ assimile le terme de *flatbed picture plane* (évoquant le lit horizontal de la presse d'imprimerie et traduisible,

184 Dans l'article *The Flatbed Picture Plane* paru pour la première fois dans la revue *Artforum* n°7 du mois de mars 1972. Article cité in *Dancing around the bride, Op. cit.*, pp. 117 – 121.

littéralement, par *lit à plat*¹⁸⁵ ou comme *plans picturaux en plateau*¹⁸⁶) à la surface picturale, dans l'intention de définir ainsi la nouvelle horizontalité du plan pictural qui investit la peinture à partir des années 1950, et en particulier celle de Robert Rauschenberg.

Pour Steinberg, la nouvelle horizontalité offerte à la peinture éloigne celle-ci d'une expérience purement visuelle et assimilable à la contemplation d'un paysage : si les *papiers collés* du Cubisme ont déjà fortement contribué à disjoindre l'illusion d'une unité visuelle propre à la peinture depuis la Renaissance, ce n'est selon Steinberg que pour proposer la construction d'un plan pictural qui évoque encore l'expérience d'une vision en perspective. En effet, la peinture cubiste propose un agencement des plans qui correspond à une illusion spatiale analogue à l'appréciation d'un paysage depuis la station verticale de la posture humaine et qui engendre l'opposition entre haut et bas.

A cette conception classique du plan pictural qui en fait une surface construite à partir de la vision – et pour Steinberg les peintres de l'Expressionnisme Abstrait sont également des « peintres de nature » qui construisent leurs toiles à partir de la verticalité perceptive de l'homme face à la nature – le critique d'art oppose la formulation d'une peinture constituée comme un véritable *assemblage*, grâce à des objets collectés et appliqués sur l'aplat d'une surface, qui en est de ce fait renversée.

Ce qui stimule ici la réflexion est le terme *flatbed* emprunté à l'estampe pour qualifier la planéité d'une surface : la genèse des formes est issue de la rencontre entre des éléments hétérogènes et l'horizontalité du plan de travail et du support qui s'y trouve appuyé.

185 « Le plan horizontal du sol était déjà depuis longtemps un lieu commun pour les peintres. Dans les années 70, le mot *Flatbed*, qui veut dire littéralement « lit à plat » et que l'on pourrait traduire comme « plate-forme », devient l'expression avec laquelle Leo Steinberg définit les nouveaux rapports à la peinture. Dans *Other Criteria*, lorsqu'il utilisait ce mot, il signifiait l'horizontalité du plan pictural « couché » sur lequel des choses, des empreintes, des objets allaient constituer les nouveaux tableaux. » Miguel-Angel Molina in *Peindre n'est pas teindre*, catalogue de l'exposition au Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas, du 2 février au 29 juillet 2016, sous la direction de Sandrine Morsillo, éd. Institut ACTE-CNRS, Paris, p.39.

186 Thomas Crow, *Réflexions sur le motif : l'élévation et la chute dans les Combines de Robert Rauschenberg*, in *Robert Rauschenberg : Combines*, catalogue de l'exposition au Centre George Pompidou, Paris, du 11 octobre 2006 au 15 janvier 2007, éd. du Centre Pompidou, Paris, 2006, p.245.

L'influence de la gravure sur la pratique personnelle est de toute évidence un élément déterminant et lisible dans l'ensemble des *Sketches for Printed Percussion*.

La façon dont l'espace blanc de la réserve réapparaît suite à l'exécution des *Percussion Series* témoigne de la volonté de traduire la continuité du pictural dans une dimension inclusive qui s'apparente au caractère sonore. Le rôle du vide n'est plus de garantir un fond homogène d'où se détache la matière picturale, qui par conséquent aurait tendance à contourner les blancs ; avec l'ensemble *Rhythm/Rite*, couleur et réserve semblent dériver d'un même jaillissement, apte à produire un unisson qui dépasse leur antinomie.



Printed Percussion #1

Sketches for Printed Percussion
technique mixte sur papier, 75 x 55 cm, 2014.



Sketches for Printed Percussion #2



Printed Percussion #3



Printed Percussion #4



Printed Percussion #5

5.2b *Série Rhythm / Rite*

L'ensemble *Rhythm/Rite* se compose de quatre pièces, toutes exécutées à la peinture à l'eau sur un papier Hahnemühle 300 gr de format 180 x 120 cm.

L'emploi d'un liquide de masquage - habituellement utilisé en aquarelle - est d'abord déversé en agitant et déplaçant le support afin de provoquer des coulures. Une fois que les couches de peinture qui s'y superposent sont complètement sèches, la substance de masquage est retirée afin de laisser apparaître les zones épargnées.

Dans ces travaux, la correspondance entre vide et plein définit la place accordée à la réserve selon une autre dynamique : l'accord entre les parties épargnées et celles recouvertes de peinture suggère la continuité de la surface.

Dans *Rhythm/Rite #2*, le liquide de masquage a été projeté par un mouvement rapide entraînant, du côté droit, un ensemble de coulures parallèles et assez régulières alors que dans la partie centrale l'écoulement suit une courbe plus libre. La peinture acrylique qui s'y superpose propage l'élan de cette configuration dynamique. La couleur répond aux coulures, au moment de retirer la substance couvrante le blanc du papier refait surface. La réserve est à nouveau première, ancrée au sein de la couleur comme une ouverture qui tout à coup brouille la séquence de l'avant et de l'après. A l'opposition entre matière et réserve qui était ressentie auparavant comme une friction, se substitue à présent un sens de consonance qui tout naturellement accorde l'espace blanc à la configuration picturale.

Dans *Rhythm/Rite #3* un sens de profondeur est suggéré par la superposition de plusieurs couches de matière picturale, allant du plus clair au plus sombre. Certaines zones en réserve, obtenues à l'aide du liquide de masquage, sont également recouvertes d'une couche de peinture : elles s'obscurcissent ainsi progressivement jusqu'à disparaître sous la tonalité sombre

de rouge et de violet. Dans la partie inférieure, l'écoulement pictural s'alterne à des coulures en réserve.

La configuration de la surface semble faire écho de manière assez étonnante à une pointe-sèche réalisée en 2013, appartenant à l'ensemble *Asymmetries of Silence*.

Les réalisations plastiques de *Rhythm/Rite* et des *Percussion Series* devaient faire partie d'un projet commun reliant un accrochage de travaux plastiques à l'exécution de pièces musicales composées par Joe Fee. L'idéation de ce projet était influencée par l'intérêt commun pour l'œuvre d'Antonin Artaud et celle du compositeur américain Harry Partch¹⁸⁷. Au cours de la performance, les musiciens devaient se déplacer sur scène selon une chorégraphie en partie improvisée qui aurait du répondre à l'emplacement des travaux.

La réflexion autour de la *justesse* de la forme artistique, autant dans sa mise en espace que dans son rapport au temps, s'est alors confrontée au sens de la mise en scène théâtrale.

187 Le compositeur Harry Partch (1901 - 1976) a été une figure tout à fait exceptionnelle et révolutionnaire de la scène musicale américaine. Selon Jean-Yves Bosseur, Harry Partch « est considéré comme le fondateur du mouvement de sculpture sonore qui doit conduire à une interaction des qualités visuelles et acoustiques des instruments inventés afin d'engager la personnalité entière de l'individu, observateur ou intervenant, en une sorte de magie sonore et de rituel. Jugeant la musique européenne « incorporelle », Partch exige de la musique qu'elle s'adresse simultanément à l'œil, musique, mot, danse, lutherie instrumentale devant se fondre en une parfaite unité d'intention. » Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Op. Cit. p. 154.



Rythm/Rite « 1



Rythm/Rite « 2



Rythm/Rite « 3



Rhythm/Rite « 4

Série Rhythm/Rite
acrylique sur papier, 180 x 120 cm, 2014.

5.3 Entre peinture et théâtre : la forme *accordée* à l'espace

Les résonances entre théâtre et peinture éclairent le sens de justesse inhérent à la pratique artistique et en particulier au rôle de la forme comme donnée provisoire et éphémère, dont la configuration ne peut se penser dans l'absolu d'une définition puisqu'elle reste étroitement liée à son contexte.

En découle une réflexion autour de la mise en scène comme paramètre d'une situation temporelle et spatiale où la forme trouve sa configuration provisoire : en ce sens, la présence corporelle de l'artiste qui est à l'œuvre et du spectateur qui en est à l'écoute déterminent les conditions parmi lesquelles la forme se manifeste.

L'hypothèse ici avancée d'une lecture comparative entre la pensée picturale de Barnett Newman et la conception théâtrale d'Antonin Artaud a considérablement motivé la recherche personnelle en direction d'une *entente* du pictural dans sa dimension rythmique, là où le rythme se réfère autant à l'apparaître d'éléments visuels selon une cadence qui leur est particulière, qu'à la vibration – ou sensation - inscrite dans un espace et un temps. Par conséquent, l'accord suggéré se propose d'interroger le sens d'un acte artistique dont la nécessité et la justesse se relie à l'expérience de la présence humaine et du rapport entre corps et matière.

Le caractère d'une forme qui, comme l'affirme Peter Brook, n'arrive qu'au dernier moment¹⁸⁸, dépend de ce rapport à la matérialité de l'œuvre. L'effort et la quête qui président à l'éclosion d'une forme se passent provisoirement de toute construction méthodique et structurelle excluant l'imprévisible. Tout acte de *formation* inclut d'emblée des circonstances hasardeuses.

L'écoute d'une œuvre est un effort d'acuité qui demande à être renouvelé à chaque rencontre, il n'existe donc pas de méthodes ou de critères pour en connaître d'avance l'essor. Fondée autour d'une dimension de présence, l'écoute

188 Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, éd. Actes Sud Papiers, col. Cahiers théâtre-éducation, Paris, 1991.

nous rappelle que la façon d'habiter l'espace et le temps ne se répète jamais : il faut en soutenir l'épreuve à chaque fois.

Cette réflexion autour de la forme et de la mise en scène s'appuiera donc, d'un côté, sur la parole à vif d'Antonin Artaud, qui secoua une fois pour toute la notion même de théâtre et du rapport à la scène, en faisant du corps de l'acteur et de celui du spectateur, de la réalité matérielle de la scène, les enjeux premiers de l'acte théâtral. De l'autre, il s'agira d'explorer la pensée de Barnett Newman et d'observer la façon dont celle-ci place l'expérience humaine, vivante, face au pictural.

5.3a Résonances : Barnett Newman - Antonin Artaud

Si l'influence du Surréalisme sur l'œuvre de Newman pourrait expliquer une résonance avec le théâtre d'Artaud, au premier abord leurs visions respectives semblent diverger. Le *sublime*¹⁸⁹ chez l'un pourrait s'opposer à la *cruauté*¹⁹⁰ chez l'autre. Pourtant, leurs réflexions se juxtaposent par moment de manière si saisissante qu'il semble impossible de ne pas y entendre un accord fécond.

Tous deux ont agi en direction d'un renouveau de la peinture et du théâtre afin de parvenir à une formulation originale - et *originelle* - de leurs langages, en s'émancipant d'une fonction esthétisante de l'œuvre d'art comme objet de culture coupé de l'expérience et de la vie. Si « *En finir avec les chefs-d'œuvre* » est le titre donné par Artaud dès 1936 à un chapitre de « *Le Théâtre et son double* »¹⁹¹, cette énonciation pourrait synthétiser de manière efficace les reproches que Barnett Newman adressait autant à la peinture européenne de l'entre-deux guerres qu'à la peinture traditionnelle américaine, qualifiée de peinture *folklorique*.

Les expériences artistiques de Newman et d'Artaud trouvent un point d'encrage fondamental dans la nécessité déclarée d'un renouveau de l'art, pictural et théâtral. Tous deux déplorent une crise des valeurs occidentales qui affecte la portée réelle de la création artistique.

Pour Artaud, l'engourdissement du théâtre occidental s'explique par la primauté accordée au texte et aux dialogues, considérés comme les véhicules d'un message inhérent à la pièce, alors que la dimension scénique est laissée en arrière-plan. Le renouveau de la forme théâtrale passerait alors par une revalorisation de

189 La réflexion autour du *sublime* occupe une partie importante de la pensée de Barnett Newman, il s'agit d'un sujet que le peintre aborde notamment dans l'article *The Sublime is now – Le Sublime est pour maintenant* – paru dans la revue *Tiger's Eye* en décembre 1948.

190 Dans *Le Théâtre de la cruauté*, Antonin Artaud compare les « effets » du théâtre à ceux de la peste ; dès lors, la *cruauté* devient un trait particulier de l'expérience théâtrale qu'il préconise.

191 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* in *Oeuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, éd. Gallimard, col. Quarto, Paris, 2004.

la mise en scène, qui devient pour Artaud la définition même de ce qu'est le théâtre.

Comme le souligne Evelyne Grossman dans la préface à *Le Théâtre et son double*, le projet révolutionnaire d'Artaud s'appuie sur la volonté d'ébranler ce que le théâtre occidental était devenu pour rétablir ensuite une idée de théâtre en action capable d'affecter le corps et l'esprit par sa puissance d'évocation : « *Ses mots d'ordre? D'abord oublier, " en finir avec..." le théâtre psychologique, la tyrannie du texte, la séparation du spectateur et du spectacle, tous ces attributs qui font du théâtre occidental un rituel aux signes épuisés. Retrouver ensuite les sources magiques d'un théâtre sacré, celui de l'utilisation poétique, musicale et plastique de l'espace, celui de la physique du geste absolu que connaissaient encore les Balinais, "ces métaphysiciens du désordre naturel" .* »¹⁹²

L'enjeu de la mise en scène est en effet celui de développer le caractère éminemment *théâtral* de tout ce qui advient au théâtre : si le dialogue et le texte restent des données écrites qui appartiennent au livre, la scène demande quant à elle de réaliser ce qui est pour Artaud une *poésie dans l'espace*, grâce à la mise en place d'un langage concret qui s'appuie essentiellement sur les aspects matériels et physiques de la scène, de sorte que l'expérience qui en découle soit étendue à la sensorialité toute entière : « *cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décors.* »¹⁹³

En somme, il s'agit de mettre en avant les qualités qui font de la scène un espace véritablement théâtral et sensible, et de fonder une nouvelle manière de faire du théâtre *à partir* de ce lieu qui en est le cœur même.

De son côté, Newman critique âprement le malentendu autour du *sujet* de la peinture, assimilé le plus souvent soit à l'objet représenté soit à la structure formelle pure dont l'équilibre et l'élégance visent à séduire le spectateur par les qualités techniques et plastiques de l'œuvre. Newman est d'ailleurs extrêmement critique à l'égard de cette idée de perfection formelle qui traverse l'histoire de la

192 *Ibid.*, p. 502.

193 *Ibid.*, p. 525.

peinture européenne, et cela rejoint le reproche qu'Antonin Artaud adresse « à notre idée inerte et désintéressée de l'art », axée en prévalence sur « une contemplation des formes pour elles-mêmes. »¹⁹⁴

Si pour le peintre américain la question du sujet est un impératif auquel la nouvelle peinture se doit de répondre, il ne s'agit nullement d'un objet représenté ou d'une construction du plan pictural ; le sujet dont parle Newman n'est tout simplement plus descriptible ni calculable, il n'est même plus pensable. Le sujet de la peinture se déclare par lui-même, il n'a pas besoin de viser la jouissance du regardeur pour déterminer son statut ou confirmer sa nécessité. Le sujet arrive en même temps que l'acte de création dont il est l'origine profonde, et s'il n'est pas à comprendre, à saisir ou à justifier, il reste à *éprouver*.

La nouvelle peinture - qui pour Newman est clairement une peinture américaine¹⁹⁵ - se doit d'élever la question du sujet à l'échelle du pictural en restant à l'écoute de ses moyens. Pour Newman comme pour Artaud, l'art doit renaître à partir de ses ressources propres et de son langage particulier. Les termes employés par Newman traduisent l'exigence d'un renouveau de la peinture *à partir* de la peinture même : dans ses écrits, la peinture est souvent assimilée à un *statement*, à une déclaration qualifiée de *self-evident*, évidente et qui fait référence à sa propre manifestation.

La peinture telle une évidence auto-déclarée demande alors que son sujet soit aussi vital et nécessaire que l'acte qui l'a généré : « nous avons introduit un sujet différent [*a différent subject matter*], que la peinture elle-même requiert, qu'elle projette. En cela, me semble-t-il, c'est un sujet qui a d'avantage de pertinence [...], un sujet mieux accordé aux véritables enjeux de l'existence que les babioles qu'on essaie d'enjoliver depuis des siècles. »¹⁹⁶

194 « A notre idée inerte et désintéressée de l'art une culture authentique oppose une idée magique et violemment égoïste, c'est à dire intéressée. Car les Mexicains captent les Manas, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. cit., p. 508.

195 Newman défend avec vigueur le renouveau de l'art pictural comme étant un phénomène spécifiquement américain ; tous les reproches qu'il adresse à la tradition de la peinture en occident – et surtout en Europe – s'inscrivent dans ce contexte. Néanmoins, il est important de préciser qu'à aucun moment ses propos ont voulu discréditer ou attaquer l'art européen dans son ensemble ; il s'agit plutôt d'arguments utilisés afin de revendiquer l'exigence du renouveau de l'art pictural, à un moment historique où la génération d'artistes de la New York School fut à même d'accueillir cet impératif.

196 Barnett Newman, *Écrits*, Op. Cit., p. 404.

5.3b La forme sans forme, ou forme *plasmique* **L'attribut *métaphysique* de la forme chez Artaud et Newman**

Les propos d'Antonin Artaud et de Barnett Newman envisagent le renouveau de l'expérience artistique comme une riposte à la banalisation de l'art réduit à une *contemplation des formes pour elles-mêmes* sans aucun lien avec la vie.

Mus par l'aspiration d'instaurer un nouveau langage, Newman et Artaud puiseront dans la force expressive des cultures ancestrales d'Amérique du Nord, du Mexique et de l'Indonésie, l'inspiration nécessaire à rétablir la fonction *vitale* de l'art comme pouvoir de véhiculer par la forme une expression directe de l'humain.

En ce sens, les travaux de Newman et d'Artaud attestent du refus de la représentation et de la densité narrative d'une œuvre au-delà de sa forme : dans le nouveau théâtre et dans la nouvelle peinture, la forme *fait sens* au moment de sa présentation, de sa mise en espace. En découle l'intérêt pour la fonction rituelle de l'art dans les cultures primitives, où la présence de l'œuvre instaure un périmètre sacré et une dimension de rencontre dont chacun peut immédiatement se saisir.

Hors de la représentation, la fonction de l'art recherchée par Newman et Artaud recouvre une ampleur *métaphysique*, en relation étroite avec le sentiment de présence qui s'accorde à toute véritable expérience.

En 1946, Barnett Newman fut le commissaire d'une exposition pour l'ouverture de la nouvelle galerie de Betty Parsons à New York : l'artiste choisit de poser l'accent sur l'apport pictural de l'art des Indiens de la côte Nord-Ouest (et plus précisément des Indiens Kwakiutl), et d'en défendre la valeur artistique

originale. Newman considère la peinture Kwakiutl¹⁹⁷ comme source d'inspiration vers un nouveau langage abstrait chez les artistes de son temps.

La peinture des Indiens de la cote Nord-Ouest est *abstraite* dans le sens où elle ne se soucie pas de l'apparence et de la représentation, mais elle vise plutôt à créer des formes à partir d'une compréhension profonde de la nature et de ses processus générateurs (Newman cite en particulier la bipartition symétrique de leurs images).

La force expressive de l'art Kwakiutl réside dans l'aptitude de la forme à véhiculer une signification reconnue et partagée : son *sujet* - au sens où Barnett Newman l'entend - est la mise en scène émotionnelle d'une force vitale et tragique qui canalise l'épreuve de la vie dans ses sursauts et ses reflux. L'ensemble des traditions et des croyances qui constituent un horizon commun d'appartenance culturelle y est également présenté par le biais d'attributs plastiques.

En 1950, André Breton signe un article¹⁹⁸ au sujet des masques à transformation de la côte Pacifique Nord-Ouest : il s'intéresse à cette typologie de masques tout à fait singulière et caractéristique des cultures Kwakiutl et Haïda qui permet d'altérer sur le champ les traits du masque grâce à des volets pliants qui révèlent plusieurs physionomies superposées.

« Ces masques se caractérisent par la propriété qu'ont certains de leurs éléments de pivoter sur eux-mêmes, de manière à modifier la configuration de l'ensemble et à en renverser, au besoin, la signification. [...] Le ressort de surprise, qui joue un tel rôle dans la conception artistique moderne, est ici mis à contribution comme nulle part. La vertu de l'objet considéré réside avant tout dans une possibilité de passage brusque d'une apparence à une autre, d'une signification à une autre. Il n'est pas une œuvre statique, si réputée soit-elle, qui,

197 Dans *La Voie des masques*, Claude Lévi-Strauss s'intéresse aux liens qui rattachent l'expression plastique des Kwakiutl – et en particulier la production de masques rituels utilisées au cours des spectacles de danse - au contexte social et religieux : c'est en particulier grâce à l'analyse des mythes et des légendes Kwakiutl, et de la façon dont les récits informent les caractères plastiques des œuvres peintes et sculptées, que l'anthropologue français en arrive à s'interroger sur la présence d'un complexe réseau de significations – un « *champ sémantique global* » - où chaque masque incarne une fonction précise en lien étroit avec sa valeur plastique. Selon Lévy-Strauss le sens de l'œuvre demeure incomplet tant qu'il n'est pas inscrit dans son contexte global, à l'intérieur duquel les semblances de chaque pièces et ses attributs autant sculpturaux que chromatiques assument une signification organique.

198 André Breton, *Note sur les masques à transformation de la côte Pacifique Nord-Ouest*, in *Neuf*, revue de la Maison de la Médecine, numéro 1, juin 1950.

avec celle-ci, puisse supporter la comparaison sous le rapport de la vie et de l'angoisse. »¹⁹⁹



Masque d'aigle ouvert

Plus radical dans sa conception artistique éloignée de toute valeur sémantique attribuée à l'œuvre Kwakiutl, Newman, sans s'attarder sur l'aspect narratif et mythologique, relève le caractère *métaphysique* qui fait de toute forme « *une chose vivante* »²⁰⁰ ; c'est à partir de ce constat qu'il se saisit du sens *idéographique* de la forme inspiré par l'art Kwakiutl afin de nommer l'intention portée en avant par la nouvelle peinture américaine lors d'une exposition collective à la Galerie de Betty Parsons en 1947, sous le titre de *The Ideographic Picture*.

L'attribut *métaphysique* de la forme dans l'art primitif – c'est-à-dire son profond désintérêt pour l'imitation tournée vers l'apparence des choses, son pouvoir d'évoquer des mécanismes secrets qui régissent le mystère de l'existence – est pour Newman une qualité qui connote aussi bien la nouvelle peinture américaine, tournée vers l'élaboration d'une forme capable en elle-même de signifier la vie dans sa densité ineffable.

Selon Sylvie Courtine-Denamy, Barnett Newman était « *à la recherche de formes sans forme* »²⁰¹ car sa tâche était bien celle « *d'essayer de peindre*

199 *Ibid.*

200 Barnett Newman, *Écrits*, *Op. cit.*, p. 162.

201 Sylvie Courtine-Denamy, *En quête de l'infini : une rencontre imaginaire entre E. Levinas et B. Newman*, in *Ligeia, dossier sur l'art : Art et Frontalité – scène, peinture, performance*, n°81-82-83-84,

l'impossible »²⁰² : « Barnett Newman était à la recherche d'une nouvelle esthétique, non plus "plastique", c'est-à-dire axée sur la forme, si "abstraite" par rapport à la nature qu'elle se prétendit indûment, mais à la recherche de formes inédites, inconnues, véritablement abstraites.[...] Pour Newman en effet, l'art était prioritairement une expression de l'esprit. »²⁰³

Pour l'artiste, la forme est par conséquent *idéographique* dans le sens où elle exprime sur le champ un contenu capable de se manifester comme sensation.

Nous retrouvons les mêmes attributs – à savoir, ceux d'idée *métaphysique* et de langage *idéographique* – chez Antonin Artaud, et plus précisément dans le chapitre intitulé *La Mise en scène et la métaphysique*²⁰⁴.

Artaud trouve dans l'art pictural une source d'inspiration féconde pour décrire la quête d'une poésie dans l'espace théâtral. La rencontre avec le tableau représentant *Les Filles de Loth*²⁰⁵ du flamand Lucas van den Leyden poussera Artaud à réfléchir aux qualités idéographiques d'un langage théâtral né à partir de la scène. Artaud affirme au sujet de cette œuvre que « *même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l'œil.* »²⁰⁶



Lucas van den Leyden, *Les Filles de Loth*

janvier – juin 2008, p. 184.

202 *Ibid.*

203 *Ibid.*

204 Antonin Artaud, *Œuvres, Op. cit.*, p. 522.

205 Lucas van den Leyden, *Les Filles de Loth*, 1520, huile sur bois, 48 × 34 cm.

206 Antonin Artaud, *Œuvres, Op. cit.*, p. 522.

Selon Artaud, les qualités de la forme sont ressenties avant même d'être identifiées, et c'est précisément ce qui rend métaphysiques les idées qui se propagent d'une telle œuvre : « *leur grandeur poétique, leur efficacité concrète sur nous, vient de ce qu'elles sont métaphysiques et que leur profondeur spirituelle est inséparable de l'harmonie formelle et extérieure au tableau.* »²⁰⁷

Le sens *métaphysique* inhérent à cette œuvre de Lucas van den Leyden dépend, selon Artaud, de sa capacité à évoquer et transmettre un sentiment de gravité qui devance la saisie du sujet. Avant même d'être comprise, la forme picturale est ressentie grâce à une rencontre émotionnelle avec l'œuvre.

L'expérience vécue par Artaud devant *Les Filles de Loth* rejoint la pensée d'Erwin Straus au sujet du moment *pathique*. Pierre Sauvanet décrit l'écart entre le *gnostique* et le *pathique* en s'appuyant sur la réception d'éléments visuels et sonores : le *gnostique* correspond au moment « *où nous saisissons les phénomènes optiques et acoustiques des couleurs et des tons* »²⁰⁸ alors que le moment *pathique* s'identifie à l'instant où « *nous sommes saisis par eux.* »²⁰⁹ « *Or si le gnostique domine dans la vision, le pathique domine dans l'audition. Voilà sans doute le point ultime de différenciation entre le mode optique d'un rythme et son mode acoustique correspondant. Je fais face au visible, mais le sonore m'entoure. Je peux fermer mes yeux, mais pas mes oreilles. Le sonore ne m'entoure donc pas seulement, il m'envahit.* »²¹⁰

Artaud en arrive à défendre la valeur *idéographique* d'une telle poésie dans l'espace qui devrait selon lui caractériser le nouveau langage de la mise en scène théâtrale ; si le théâtre se veut idéographique c'est bien pour marquer l'aptitude de la scène dans sa réalité physique à susciter une commotion directe chez le spectateur, en s'éloignant d'une conception de la mise en scène basée sur l'opulence du décor et des effets de lumière. L'*outil* par lequel un acteur parvient à s'adresser à un public de la manière la plus directe qui soit est avant tout son propre corps, et c'est pour cette raison qu'Artaud focalise son attention sur l'attitude de l'acteur, sur sa gestuelle, comme éléments premiers de la mise en

207 *Ibid.*, p. 524.

208 Pierre Sauvanet, *Le Rythme et le raison*, Tome I, Op. cit., p. 122.

209 *Ibid.*

210 *Ibid.*

scène : « Une forme de cette poésie dans l'espace, - en dehors de celle qui peut être créée par des combinaisons de lignes, de formes, de couleurs, d'objets à l'état brut, comme on en trouve dans tous les arts, - appartient au langage par signes [...] cet autre langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existaient dans certaines pantomimes non perverties . »²¹¹

La valeur *idéographique* du nouveau langage qu'Artaud et Newman préconisent et annoncent tend à l'affirmation d'une forme dont le sens échappe à la sémantique ou à un ordre de représentation conventionnel, à la clarté du langage comme à celle de la composition. Tous deux refusent la forme considérée par elle-même : une structure composée dans le seul but de hiérarchiser un pan d'espace à partir de données préconçues qui réduisent la scène et la toile à une représentation, alors que la forme présente un sens particulier - et pour cela précis - qui dépend de son intégrité matérielle, de son rayonnement dans un lieu.

Pour Newman comme pour Artaud, l'authenticité du processus artistique naît d'un geste qui produit du sens, d'une forme qui n'est pas à contempler en soi, mais qui ouvre vers une nouvelle entente de l'abstraction :

« Le point de vue du peintre nouveau, qui prône l'usage pur d'une forme artistique, permet de transformer celle-ci en outil exprimant subtilement des concepts qui ne peuvent être traités par des méthodes de moindre puissance, au point qu'il est, cet outil, paradoxalement propre à exprimer la pensée la plus abstraite [...] le peintre nouveau pense que l'art abstrait n'est pas quelque chose à aimer en soi mais un langage, qui doit servir à projeter sur la toile des idées visuelles importantes. C'est de cette manière que l'art abstrait peut devenir personnel, se charger d'émotion et se montrer propre à donner forme aux visions humaines les plus élevées, au lieu de créer des objets plastiques, des formes objectives qui ne peuvent être contemplées que pour elles-mêmes puisque leur existence se réduit aux limites étroites de leur étendue »²¹²

211 *Ibid.*, p. 526.

212 Barnett Newman, *Ecrits*, *Op. cit.*, p. 211.

Pour Artaud, c'est un langage par signes, né de la scène, qui fait de la présence humaine - autant celle de l'acteur que du spectateur - une forme particulière de la poésie dans l'espace que seul le théâtre peut réaliser. Le nouveau langage théâtral qu'il préconise, directement inspiré par la mise en scène du théâtre balinais, se dissocie de la langue parlée pour trouver sa source en une « *immense expérience scénique, à côté de laquelle nos réalisations, exclusivement dialoguées, font figure de balbutiements.* »²¹³

La première fois qu'Antonin Artaud assiste à un spectacle de théâtre balinais, il imagine la possibilité de faire naître l'acte théâtral à partir de la scène plutôt que du texte : la situation scénique est à tel point cruciale que le sens tout entier de la pièce en dépend. La question du théâtre devient alors celle d'une manifestation de sens véhiculée par le geste, par l'intonation de la voix, par l'inscription corporelle d'un mouvement, et cette condition est assimilée à un *état musical*. « *Dans les réalisations du Théâtre Balinais l'esprit a bien le sentiment que la conception s'est d'abord heurtée à des gestes, a pris pied au milieu de toute une fermentation d'images visuelles ou sonores pensées à l'état pur. [...] Quelque chose d'assez semblable à l'état musical a dû exister pour cette mise en scène où tout ce qui est conception de l'esprit n'est qu'un prétexte, une virtualité dont le double a produit cette intense poésie scénique, ce langage spatial et coloré.* [...] »²¹⁴

L'attention à la mise en scène comme base de toute activité théâtrale est pour Artaud le mouvement fondateur d'une communication directe, née sur la scène et non dans le texte. On assiste à un basculement décisif : le passage de l'hégémonie de la *forme-structure* – comme entité préconstituée et principe organisationnel – à celle de la forme idéographique et du signe, comme expressions constamment renouvelées d'une évidence partageable.

De façon très suggestive, et visiblement en ligne avec l'expérience Surréaliste, Artaud déclare que si les mots ne sont pas à éliminer, il faut leur donner « *à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves* »²¹⁵ et trouver pour ce faire un système de transcription qui ressemble à la notation musicale, de manière à ce que l'écriture puisse véhiculer non seulement le sens d'une parole mais

213 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* in *Oeuvres, Op. cit.*, p. 87.

214 *Ibid.* pp. 97, 98.

215 *Ibid.*, p. 145.

également son intonation, sa propre musique. Les objets ordinaires et les corps humains sont « *élevés à la dignité de signes* »²¹⁶ en vertu de leur pouvoir d'expression intrinsèque et grâce à la précision qui en découle : en tant que signes, ce n'est plus la conformité à un modèle extérieur qui s'impose comme évidence parfaite, mais c'est l'action elle-même, dans sa tension et dans son élan, qui *signifie* de manière plus complète et directe. Artaud propose de s'inspirer des caractères hiéroglyphiques pour « *composer sur scène des symboles précis et lisibles directement* »²¹⁷, ce qui rappelle le sens que Newman donne au caractère *plasmique* de la forme.

En effet, Newman défend le caractère idéographique de la nouvelle peinture américaine en la qualifiant de *plasmique*²¹⁸, un attribut qui se substitue à toute conception strictement plastique, et qui nomme le pouvoir de mise en relation de l'abstrait avec ce qui l'entoure, ainsi que son caractère vivant, mouvant.

La fonction expressive de l'art plasmique est ce qui l'éloigne de toute subordination à un rôle utilitaire : Newman insiste à plusieurs reprises sur la nécessité pour l'art de refuser l'utilité, ce qui d'un point de vue strictement formel implique une profonde méfiance pour la composition et la structure.

C'est là que le discours mené exige une précision rigoureuse et sensible. Il arrive hélas trop souvent que l'on confonde la puissance formelle de la peinture de Barnett Newman - sa quête d'une relation à l'être humain qui passe par une conscience non seulement physique mais aussi *temporelle* de la présence - avec une soit-dite tentative de structurer le plan pictural, d'organiser et de hiérarchiser l'espace : cela n'aboutirait d'ailleurs qu'à faire de la peinture un objet bien construit aux proportions harmoniques.

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*

218 « *Plasmic connotes fluid, living matter, a force of life (like protoplasm, blood plasma, and the high-energy plasma of stars). With this obscure, intriguing word, Newman could identify an intimate organic link between the form of a painting and its content of emotion and thought, and then distinguish his abstract art from conventional abstract painting.* » « *Plasmique connote le fluide, la matière vivante, une force de vie (comme le protoplasme, le plasma sanguin et le plasma à haute énergie des étoiles). Avec ce mot obscur et intrigant, Newman a pu identifier un lien organique intime entre la forme d'une peinture et son contenu en termes d'émotion et de pensée ; puis ; il a pu distinguer son art abstrait de la peinture abstraite conventionnelle.* » Richard Shiff, *To Create Oneself in Barnett Newman : A Catalogue raisonné*, Op. Cit., p. 27.

Le génie de Newman est d'avoir rendu la peinture si essentielle et nue qu'aucune approche n'est possible sans y faire face. L'absence d'un foisonnement d'éléments plastiques introduit un espace vide où la satisfaction du regard n'est pas immédiate, où la séduction de l'ornement est remplacée par un silence qui au premier abord déconcerte. La véritable expérience de la peinture commence où il n'y a plus rien à saisir, où la forme se désengage de sa structure, de son étendue, autant que d'elle-même. La forme se fait silence, et le silence n'a jamais été aussi plein. Ainsi, l'espace est *déclaré*.

5.3c Série Interférences (collage et gravure)

Les approches de Newman et d'Artaud prônent un nouveau langage artistique qui s'affirme comme une poésie de l'espace et semble aller de pair avec la déconstruction du statut d'œuvre d'art fondé sur une *contemplation des formes par elles-mêmes*.

En découle une nouvelle manière d'entendre le rapport à la matérialité de la forme artistique dans sa connexion profonde avec la présence : située dans un temps et dans un espace, la forme est le reflet d'une pensée qui naît dans la matière même et qui est pour cela indissociable de sa densité plastique particulière.

Au-delà de toute tendance représentative, l'épreuve de la présence rétablit la nécessité d'un renouveau de l'expérience.

Selon Jacques Derrida, *Le Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud mène à une *clôture de la représentation*²¹⁹ : la forme théâtrale classique en est déconstruite pour se faire insaisissable, *irreprésentable*, et vivante: « *Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation.* »²²⁰. De même, les formes plasmiques recherchées par Newman sont selon Sylvie Courtine-Denamy, des « *formes sans forme* ». ²²¹

La mise en forme de l'irreprésentable résonne avec l'inscription corporelle du geste artistique ; pour Deleuze, l'unité du rythme qui opère dans la sensation s'adresse à ce qu'Antonin Artaud avait défini comme un *corps sans organes* : « *le corps sans organes est chair et nerfs, une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux ; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps [...] quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être*

219 Jacques Derrida, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* in *L'écriture et la différence*, éd. du Seuil, col. Essais, Paris, 1967.

220 *Ibid.*, p.343.

221 Sylvie Courtine-Denamy, *Op. cit.*, p. 184.

*représentative, elle devient réelle. »*²²²

La forme sans forme qui est à l'origine de cette sensation non représentative assume des caractères semblables à ceux de la ligne gothique théorisée par Wilhelm Worringer : il s'agit là d'une ligne *non-organique* car elle refoule la représentation de l'ordre classique pour se rendre « *d'abord décorative, en surface, mais c'est une décoration matérielle, qui ne trace aucune forme, c'est une géométrie qui n'est plus au service de l'essentiel et de l'éternel, c'est une géométrie mise au service des 'problèmes' ou des 'accidents', ablation, adjonction, projection, intersection. C'est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur soi, enroulée, ou bien prolongée hors de ses limites naturelles [...]. »*²²³

En somme, une ligne qui instaure une *zone d'indiscernabilité des formes*.²²⁴

Dans la pratique personnelle, le travail autour du fragment a été un moyen de suggérer l'*indiscernabilité des formes*.

La série *Interférences* se développe à partir de multiples tirages d'une estampe réalisée entre les mois d'octobre et décembre 2014 ; il s'agit d'une planche de 40 x 50 cm travaillée à l'aquatinte, l'eau-forte et la pointe-sèche.

Dans *Sans titre*, la matière gravée occupe les trois quarts de la plaque, en formant une vague qui s'ouvre en demi-cercle autour d'une zone en réserve. La courbe qui ainsi dessine le contour supérieur suggère l'élan dynamique d'un mouvement circulaire. La densité des signes n'est pas homogène et délimite une surface décousue ; la composition est alourdie par la concentration de la matière dans la partie inférieure de la plaque et par la couleur sombre de l'encre utilisée pour l'impression. Ce travail a servi de matrice à une série de monotypes.

L'intention de déconstruire l'unité de l'œuvre préside à l'idéation de cet ensemble : si les procédés de l'estampe permettent de reproduire en plusieurs exemplaires la plaque imprimée, l'expérimentation autour des techniques du

222 Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 48.

223 *Ibid.*, pp. 48,49.

224 *Ibid.* p. 49

collage fait de chaque exemplaire un monotype où la lisibilité de l'image est à chaque fois brouillée par la superposition d'un deuxième tirage.

Afin d'obtenir cette deuxième image, un certain nombre d'épreuves a été réalisé en ayant recours à un papier chinois à faible grammage qui ne retient que partiellement l'encre déposée à la surface de la plaque, ce qui au moment de l'impression produit une image fragmentaire et approximative par rapport à la quantité de détails effectivement gravés. Ensuite, ces tirages fragmentaires ont été appliqués, à l'aide de colle vinylique, sur des estampes précédemment éditées en superposant cette deuxième feuille plus mince et fragile à l'impression de base, selon une orientation décalée et souvent oblique, qui suggère un dédoublement de l'image-matrice. Une répétition qui confond la lecture des signes.

Par la suite, différentes épreuves ont été tirées sur des découpes de papier de Chine : de cette manière, l'impression de l'image sur des portions de feuilles contribue à fragmenter ultérieurement l'unité et la lisibilité du travail. Ces portions de papier seront assemblées sur des feuilles vierges.

L'unité de l'image se désagrège pour que le fragment assume en lui-même une autonomie par rapport à la forme-matrice : en ce sens, par l'entièreté qu'il met en œuvre comme une donnée à réajuster sans cesse, le fragment se charge d'une valeur intrinsèque qui dépend de sa réitération au sein de la surface, ainsi que de sa mise en espace. De toute évidence, la fragmentation réalisée par l'ensemble des *Interférences* s'appuie en grande partie sur les choix de l'accrochage.

L'idéation des *Interférences* est liée à un projet d'exposition comportant l'exécution de la pièce de musique contemporaine *Double Horizon* de Joe Fee.



Sans titre
aquatinte, eau-forte et pointe-sèche, 40 x 50 cm, 2014.



Série Interférences (gravure)
gravure et collage sur papier, 75 x 55 cm, 2015.

5.3d *Double Horizon* – Joe Fee

Double Horizon de Joe Fee est une pièce pour instruments à percussion de 8 minutes.

Ce morceau prévoit la *mise en espace* d'une expérience sonore partagée entre musiciens et spectateurs : en effet, au cours de l'exécution les instrumentistes encerclent les auditeurs en formant un arc de quatre glockenspiels.²²⁵ Un almglocken²²⁶ est suspendu face à chacun des quatre performeurs pour créer un motif réitéré qui se superpose au timbre du glockenspiel : les almglockens sont percutés à tour de rôle par chaque instrumentiste. Le son émis dessine une courbe qui se déplace dans le sens des aiguilles d'une montre.

La tessiture sonore des glockenspiels, du fait de leur emplacement autour des spectateurs, crée un enveloppement acoustique : de plus, les notes avoisinantes sont sollicitées afin de produire un tintement continu qui, grâce aux vibrations métalliques émises par l'instrument, cherche à se rapprocher de la micro-tonalité et de ses fractions de ton.

La source sonore ainsi délocalisée produit une tessiture qui fonctionne aussi bien sur le plan acoustique que dans son environnement physique, où le rebondissement épars des notes percutées par les glockenspiels se fond à la dynamique linéaire de l'almglocken.

225 « Terme allemand généralement préféré au français "jeu de timbres". Il s'agit d'un instrument à percussion qui consiste en une série de lames sonores de longueur variable, mises en vibration soit à l'aide de marteaux tenus à la main, soit par un clavier. » *Dictionnaire de la musique, : la musique des origines à nos jours* éd. La Rousse, Paris, 1994.

226 Cloche à vache utilisée comme instrument à percussion.

5.3e Série *Interférences* (peinture)

La réalisation des *Interférences* a porté à l'exécution d'une deuxième série de travaux, un ensemble de peintures sur papier mesurant chacune 80 x 120 cm ; cette série comme la précédente s'inscrit dans la recherche d'une rythmique modulable induite par le fragment.

Alors que, dans la série sur papier, l'interférence du titre se réfère aux procédés de création grâce auxquels ces fragments sont assemblés ou disjointes afin de rendre illisible et partielle la forme-matrice, dans les *Interférences* picturales la présence du vide interfère avec la matérialité et le timbre pictural de chaque pièce. En effet, l'ensemble a été exécuté en ayant recours à la gomme de masquage pour préserver les zones de blanc. La réserve se révèle donc en un second temps : elle arrive par interférence après avoir retiré une partie de la couleur et déchiré le support.

Comme pour la série sur papier, les *Interférences* picturales traitent le thème de la fragmentation en envisageant un ensemble dont la séquence n'est pas fixée au moment de la réalisation, mais décidée à l'accrochage. En ce qui concerne la série picturale, l'ordre est d'avantage perturbé par l'orientation de chaque pièce, susceptible de varier en fonction du lieu d'exposition et de la tenue de l'ensemble au sein de cet espace.

Les expériences d'accrochage relatives aux ensembles ici discutés peuvent en éclairer de manière pertinente l'essor : plusieurs pièces de cette série ont été exposées en juin 2015 à la Galerie Michel Journiac²²⁷ puis – conjointement aux *Interférences* sur papier – au Salon des Arts Visuels de Paris²²⁸ au mois de septembre de la même année.

227 Ensemble exposé lors de l'exposition *Transversalités*, exposition collective des doctorants encadrés par Gisèle Grammare et du groupe de doctorants et étudiants de M2 dirigés par François Jeune, du 3 au 12 juin 2015, Galerie Michel Journiac, Paris.

228 Salon des Arts Visuels 2015 organisé par la Mairie du 11^{ème} arrondissement et l'association De l'Art à l'Est, exposition du 24 au 27 septembre 2015, Salle Olympe de Gouges, Paris.



Accrochage Salon Arts Visuels, salle Olympe de Gouge, Paris, octobre 2015.



Accrochage exposition *Transversalités*, Galerie Michel Journiac, Paris, juin 2015.
L'opportunité de renouveler l'accrochage dans deux espaces distincts a permis d'observer comment les conditions d'exposition et la morphologie de

l'espace déterminent et modifient la tenue du travail, selon une configuration et une rythmique qui ne peuvent qu'être éphémères et ponctuelles.

Lors de l'exposition *Transversalités* à la Galerie Michel Journiac, l'ensemble présenté se composait de trois peintures sur papier de 120 x 80 cm chacune. Les travaux ont été accrochés selon un déploiement vertical. L'agencement de chaque pièce prévoyait un léger décalage entre les surfaces, décidé en rapport à l'échelle de l'ensemble.

Par contraste, l'ensemble présenté au Salon des Arts Visuels - deux peintures sur papier et quatre gravures et collages de la série *Interférences* - définit un espace longitudinal où la dynamique se concentre dans le déroulement horizontal. L'espace du stand s'ouvrait à gauche par la pièce qui était situé à l'extrémité supérieure lors de l'accrochage de *Transversalités*. En effet, la configuration de cette pièce, son inclination oblique et les ouvertures occasionnées par la déchirure du papier, semblent suggérer un déplacement des masses de gauche à droite, ce qui a porté à en définir l'emplacement lors des deux accrochages.

La séquence se dénoue de façon linéaire dans l'accrochage du Salon : les pièces semblent graviter autour d'une ligne d'horizon virtuelle, maintenue stable par les deux peintures disposées en ouverture et en clôture de l'ensemble. Cette dernière fonctionne ici tel un réceptacle du rythme engendré par l'alternance des pièces.

Lors de l'exposition *Transversalités*, les minces interstices qui s'insinuaient entre les pièces produisaient un décalage subtil qui assuraient l'élan rythmique de l'ensemble.

En quête de justesse, la forme s'accorde à un lieu pour y trouver sa propre résonance. Ce faisant, elle renonce à un certain degré d'organicité pour se rendre *malléable*, ouverte à l'environnement qu'elle habite. Pour résonner et s'accorder à l'espace et au temps, la forme doit faire face à une mise à l'épreuve de sa structure unitaire.



Interférence #1 et #2

I



Interférence #2, détail

Tel est le sens que Peter Brook attribue à la forme théâtrale : « *La vraie forme ce n'est pas comme la construction d'un bâtiment, la suite d'une série d'actions constructives et logiques ; au contraire le vrai processus de construction est en même temps une démolition. Alors ça veut dire qu'on va de plus en plus vers la peur. On crée un vide donc on a moins de béquilles, on a moins de supports, on est de plus en plus en danger. Si on ne cherche pas la sécurité mais la créativité, la sincérité artistique, la personne est en question.* »²²⁹

²²⁹ Peter Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, éd. Actes Sud Papiers, col. Cahiers théâtre-éducation, Paris, 1991, p. 34.



Interférence #3et #4

Série Interférences (peinture)
acrylique sur papier, 120 x 80 cm, 2015.

5.4 « *La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment* » Un regard sur le théâtre de Peter Brook

« Lorsque vous montez une pièce, obligatoirement, au début cela n'as pas de forme. L'événement, c'est la mise en forme. Ce que l'on appelle le travail, c'est la recherche de la forme juste. [...] Il existe un grand malentendu qui bloque beaucoup le travail au théâtre, qui consiste à croire que ce que l'auteur, ou le compositeur d'opéra, a écrit sur le papier, c'est une forme. Si l'on pense cela, on est complètement perdus. »

Peter Brook²³⁰

La survenue de la forme comme instance rythmique engendrée par son lieu d'avènement se résout par une approche *temporelle* de la justesse, tel un attribut qui n'arrive qu'au dernier moment.

Le travail remarquable de Peter Brook met en lumière cette *malléabilité* de la forme au théâtre. La façon dont Brook a révolutionné la mise en scène et le travail de l'acteur repose sur son approche qui défie - à la base - l'idée même de ce qu'est le théâtre : l'autorité du texte écrit comme forme absolue est ébranlée par une sensibilité du geste et de l'engagement physique sur scène qui rejoint la leçon d'Artaud.

Le laboratoire théâtral itinérant et nomade que Peter Brook met en place dès le début des années 1970 (le CIRT, Centre International de Recherches Théâtrales) développe une dynamique de la scène hors du cadre traditionnel du théâtre, par un jeu d'improvisation qui puise sa force expressive dans la simplicité des moyens employés. Souvent, des objets ordinaires trouvés sur place offrent le prétexte pour qu'une action ait lieu. Bien que la séparation entre lieu du théâtre et espace du quotidien soit maintenue, la proximité du public avec la scène s'intensifie. L'action théâtrale est improvisée : le voyage devient un véhicule de connaissance de la *matière humaine* au-delà de toute frontière, et à la fois un

230 Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, éd. Actes Sud, col. Les Cahiers Théâtre, Arles, 1991, pp. 60, 61.

moyen de faire de la forme théâtrale un événement propre au lieu dans lequel elle se produit.

Pour Peter Brook, *le théâtre n'existe que lorsqu'il a lieu*. S'en suit la qualité d'un spectacle qui n'est pas uniquement une affaire d'habileté ou de connaissance d'un texte, mais avant tout une question d'écoute, de présence, sans pour cela encourager le dilettantisme et l'à-peu-près. Au contraire la plus grande précision est visée par un travail subtil sur les nuances du vivant. Selon Georges Banu « *la perfection est refusée* »²³¹ car « *après la perfection du Songe, Brook éprouve de plus en plus l'attrait d'un théâtre malhabile où la quête de la perfection n'absorbe plus toutes les énergies de l'artiste. [...] Le "mal fait" est désormais le fruit d'une intention et non d'une incompétence.* »²³², comme l'instabilité des formes propre au tempérament baroque, ou le refus du chef d'œuvre défendu par Artaud et Newman.

L'aspect brut du théâtre de Brook, dont la scène des Bouffes du Nord à Paris constitue le lieu emblématique, met en cause la valeur de l'aboutissement comme réussite : la qualité n'est jamais atteinte à un niveau personnel par le seul talent de l'acteur, c'est un effort qui dépasse l'individu et qui est déjà en relation avec ce qui se trouve en dehors de lui, avec un espace, un lieu, avec la sensation du temps, avec l'autre. C'est un effort de sensibilisation qui rend le processus essentiel (« *Ce que l'on appelle le travail, c'est la recherche de la forme juste* » affirme le metteur en scène), une tension perpétuelle à l'écoute qui désobstrue la perception. En découle un écart considérable entre la notion de *justesse* et celle de *perfection*.

La perfection réside dans l'absolu d'une structure close et figée, alors que la justesse résonne de manière ponctuelle pour habiter un lieu et un temps particuliers.

L'exemple offert par le travail de Peter Brook reconsidère le péril inhérent à la quête de justesse, car le processus qui y conduit engage à une prise de risque essentielle et première :

231 Georges Banu *Peter Brook : vers un théâtre premier*, éd. Flammarion, col. Points, Essais, (édition augmentée), Paris, 2005, p. 90.

232 *Ibid.*

« Ce que l'on appelle la composition, construire un personnage, est un acte de construction progressive. A mon avis, cette méthode-là n'est pas le chemin créatif. Le chemin créatif est de faire une multitude de constructions provisoires en sachant que même si on a l'impression d'avoir trouvé le personnage un jour, cela n'est que temporaire. C'est seulement ce que l'on peut faire de mieux ce jour-là, mais il faut se dire que la vraie forme n'est pas encore là. La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment, parfois même au-delà du dernier moment. C'est une naissance. La vraie forme n'est pas comme la construction d'un bâtiment, la suite d'une série d'actions constructives logiques. Au contraire, le vrai processus de création est en même temps une sorte de démolition. Cela veut dire que l'on s'achemine de plus en plus vers la peur, comme toute démolition. »²³³

Dans la pratique personnelle, la vraie forme, celle qui sonne *juste*, ne peut être que provisoire et façonnée par le hasard des circonstances matérielles qui en déterminent la naissance ; en ce sens, elle se charge d'une valeur temporelle et à la fois d'un lien profond avec son moment d'éclosion. La quête d'une justesse de la forme va de pair avec sa mise à l'épreuve et son renouveau constant. Aucune forme n'est arrêtée, figée définitivement. Souvent, le travail mené la veille est déconstruit, *déplacé* le jour suivant. Les masses et les configurations restent mouvantes tout au long du processus, susceptibles d'être réorganisées, jusqu'à ce que l'occurrence de la *justesse* se produise.

A l'évidence, la musicalité qui influence la production détermine la primauté accordée au temps du pictural, autant dans la perception que dans la création. Ici, la forme qui résonne de la façon la plus juste est une forme sans repos, bondissante, qui le plus souvent semble s'étendre au-delà des limites du support, suggérant un départ et une fin suspendus en dehors de la surface. Cherchant constamment à contredire la perfection d'une forme composée, les configurations plastiques mises en places apparaissent comme des données asymétriques.

233 Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, Op. cit. p. 34.

L'aspect provisoire et instable de la forme dans ses résonances musicales se noue ici à la persistance d'un élément temporel qui en définit le caractère plastique : celui d'un écoulement prépondérant. Le temps reflète de manière essentielle une *expérience*, il en devient même le contexte premier. La justesse de la forme ne peut se penser hors d'une expérience dans le temps.

Voilà que, finalement, l'intonation de la forme appelle à la conscience d'un déploiement temporel particulier et à l'expérience qui s'y dessine. Issue de cet effort, la justesse anime une tension perpétuelle qui traverse le processus de création. La recherche plastique privilégie l'expérimentation et le renouvellement des moyens techniques adoptés : chaque série marque une étape particulière du chemin tracé par le déploiement de la pratique. L'intonation de la forme se situe dans ce contexte comme un élément qui participe du caractère expérimental de la démarche, car les conditions qui accompagnent l'essor de la *justesse* – à savoir, le temps et l'expérience – y sont réunies.

L'hypothèse défendue d'une dimension d'écoute propre au pictural s'appuie sur une présence à l'œuvre où temps et expérience se mêlent et dépassent le simple exercice visuel.

Le temps traverse le cheminement de la création, il met au jour un effort qui assume le caractère et la persistance d'une quête à jamais inassouvie. En ce sens, le temps apprend à voir, il enrichit l'expérience d'une vision qui ne s'arrête pas à la surface, mais qui permet d'*entendre* la justesse des formes.

La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment.

Telle a été l'expérience de la justesse des formes lors de la réalisation du livre d'artiste *Mandolin Days*, entre octobre 2015 et mai 2016. La justesse de l'accord chromatique en fut l'enjeu essentiel.

Au-delà de la peinture, la quête du pictural dans la pratique personnelle semble être un *absolu*.

6. L'absolu pictural

Le chemin, plastique et théorique, traversé jusqu'ici a permis de mettre en résonance les enjeux du travail personnel avec l'inspiration reçue par d'autres formes d'art, afin d'associer le pictural à une musicalité ressentie comme principe de fluidité et d'écoulement. Dans ce contexte, la place accordée au sentir comme dimension engagée dans la rencontre avec l'œuvre est déterminante.

L'approche du pictural implique un aspect *tactile* placé au-delà d'une saisie visuelle et purement optique. En quête de justesse, l'effort qui préside à la naissance des formes est susceptible d'être *entendu* par la matérialité du travail qui, dans la création comme dans la réception, se déploie temporellement. En particulier, la pratique de la gravure, ses temps de réalisation étendus et l'engagement tactile, manuel et physique qui la connotent, participent de cette conviction.

Entendre le pictural amène tout d'abord à en *étendre* les limites : le pictural comme *ce qui se rapporte à la peinture* déborde de son cadre pour se faire tension plastique inclusive, telle une vibration rythmique. Le pictural agit comme principe de fluidité et d'écoulement appliqué à l'ensemble de la démarche ; il n'est plus cerné comme étant le produit d'une technique, mais plutôt comme une dynamique adressée au visible et apte à solliciter, de manière plus ample, une vibration du sentir. En ce sens, le pictural fonctionne comme rythme, qui n'est pas seulement affaire de l'oreille - ou du regard - mais qui implique aussi bien une épreuve de la présence, une vibration inscrite dans la corporéité toute entière.

La nature du pictural est liée de façon intrinsèque à un accord chromatique : la couleur en définit la portée et lui offre une capacité irradiante bien particulière.

Dans la pratique personnelle de la peinture, l'effort de justesse mis en œuvre pour assurer le caractère propre au pictural s'est avant tout déployé en tant qu'accord tonal. Entre 2010 et 2015, le travail plastique s'est orienté en prévalence autour d'une tonalité assurée et constante, qui a fait l'objet de variations progressives vers un assombrissement toujours plus évident.

La recherche d'un accord chromatique répond à ce sentiment de présence qui, seul, permet un transfert entre corps et matière ; la couleur devient alors une empreinte du corps à l'œuvre, une façon de s'accorder avec le plus de justesse à une nécessité qui dépasse le simple entendement. D'où vient ce désir de s'accorder à un ton, de rendre tangible par l'acte pictural l'empreinte d'une vision intime qui fusionne avec notre propre inscription corporelle? Car le choix de la couleur n'est pas arbitraire et certainement pas banal. C'est le corps même qui réagit à un ton plutôt qu'à un autre : certaines couleurs semblent produire une friction, alors que d'autres entonnent un accord parfait. La peinture chante cet accord.

Progressivement, la pratique de la gravure a mené à une quête de justesse chromatique. La réalisation de *Mandolin Days* s'est déployée par un travail autour du timbre, et plus particulièrement inspiré par celui de la mandoline. En tirant profit des multiples impressions d'une matrice, la quête de l'intonation chromatique s'est traduite par une véritable recherche de l'accord juste, grâce à un travail d'encre plus proche de la peinture que de l'impression traditionnelle en taille douce.

L'exercice du pictural s'est *délié* de la peinture elle-même pour devenir un *absolu*.

L'*absolu* ici évoqué renvoie à l'ambition de dissocier le sens du pictural d'une technique ou d'un médium particulier. Absolu signifie : *qui n'est lié, borné, retenu par rien*, et c'est selon cette acception que le pictural sera traité, comme tension plastique dominante et essentiellement caractérisée par une dynamique interne à la couleur.

L'exemple d'Anish Kapoor viendra éclairer la manière dont le pictural existe en dehors de la peinture, et en particulier le choix de la couleur rouge dans ses nuances les plus sombres.

Sera ensuite retracé le parcours de création de *Mandolin Days*, échelonné sur plusieurs mois entre octobre 2015 et mai 2016, et la façon dont ce travail a engendré une quête picturale inédite dans la pratique personnelle. Le rôle joué par le lieu de création (l'Atelier de gravure Bo Halbirk à Paris) assume ici une importance capitale, compte tenu du travail que la pratique de la gravure demande, ainsi que des équipements nécessaires à sa mise en forme. La rencontre avec Bo Halbirk, artiste danois installé à Paris depuis les années 1980, a permis de côtoyer l'œuvre d'un maître dont le travail résonne puissamment par cet accord à trois voix qui lie gravure, musique et pictural.

En défendant le caractère absolu du pictural, la visée implicite est celle de souligner l'absolu du *musical* et de ses répercussions plastiques.

6.1 Les nuances d'un accord

« *La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent* »

Paul Cézanne²³⁴

Le rapport à la couleur engendre une réaction d'ordre physique. Le choix d'un ton est déterminé par une disposition et une réceptivité qui ont à voir avec l'inscription corporelle de l'individu.

Dans *Art de la couleur*,²³⁵ le théoricien de la couleur Johannes Itten traite des *accords subjectifs de couleur* en relatant une expérience menée au cours de son activité de pédagogue : une classe d'étudiants en peinture se refusa de terminer un exercice autour des accords chromatiques harmonieux que le professeur leur avait suggéré, car aucun parmi eux ne parvenait à y reconnaître un semblant d'harmonie. Itten demanda alors aux étudiants de choisir par eux-mêmes des rapports de couleurs à peindre. Une fois l'exercice fini, il demanda à la classe d'étaler les compositions de chacun au sol.

« *Obéissant à une inspiration subite, je pris une de ces feuilles et demandai à un élève : "Avez-vous peint ces accords ?". La réponse fut : "Oui". Je choisis une seconde, une troisième et une quatrième feuille et la plaçai devant son auteur. Je dois remarquer expressément que durant la confection des feuilles je n'avais pénétré dans l'atelier, donc que je ne pouvais pas savoir ce que chacun avait peint. Puis je fis tenir aux élèves leurs feuilles devant eux, de sorte qu'on pût voir simultanément leurs visages avec leurs accords de couleur. Au premier étonnement succéda l'hilarité, car tous les élèves percevaient une concordance étrange entre l'expression colorée des visages et les accords de couleurs correspondants.* »²³⁶

L'expérience menée par Itten démontre une réactivité au spectre

234 Paul Cézanne in Joachim Gasquet, *Cézanne*, éd. Encre Marine, Versailles, 2002, p. 112.

235 Johannes Itten, *L'Art de la couleur*, éd. Dessain et Tolra, Paris, 1988.

236 *Ibid.*, p.24.

chromatique intimement liée à une sensibilité à *fleur de peau*.

Malgré de nombreuses tentatives, l'impossibilité de *peindre le noir* a pris le dessus telle une évidence sidérante. Il y avait comme un inconfort physique à vouloir s'adonner à une noirceur absolue, ce qui rendait l'exercice aride. Car l'obscurité recherchée est en vérité toujours teintée de rouge. Plus encore, l'obscurité *vient* du rouge, elle en est une dérive, une germination.

La couleur rouge a occupé une place privilégiée au sein de la pratique à partir de l'année 2011; cela dit, il y avait de toute évidence une sensibilité à l'œuvre qui depuis toujours portait à privilégier les teintes chaudes, comme le brun roussâtre de la sanguine dans les dessins sur papier.

En questionnant rétrospectivement les raisons qui ont mené à préférer les teintes rouges au-delà d'une prédisposition naturelle pour cette couleur, c'est sans doute son potentiel d'assombrissement qui en a fait un horizon chromatique privilégié. En effet, la luminosité du rouge considéré à son plus haut grade de saturation et de pureté correspond à un degré de clarté assez bas dans l'échelle du clair-obscur coloré proposée par Itten. Comme le remarque Johannes Itten, « *le rouge ne peut rayonner son importance lumineuse que comme couleur sombre.* »²³⁷

Le caractère sombre qui détermine la nature même de cette couleur n'est pas une donnée immédiatement saisissable, compte tenu de l'extraordinaire brillance du rouge : c'est précisément cette tension entre luminosité et obscurité qui fait du rouge une couleur *changeante et mouvante*, à la définition ambiguë et au pouvoir d'assombrissement illimité.

Le recours à une tonalité rouge dominante a pris le dessus à partir des ensembles picturaux *Danses* et *Distances* réalisés entre 2011 et 2012. Ici, le ton employé était essentiellement issu d'un mélange de vermillon et de rouge cadmium, avec quelques adjonctions de ton terreux dans certaines zones de la toile, en particulier de la terre de Sienne et du brun Van Dyck.

Progressivement, d'autres couleurs sont intervenues aux côtés de cette tonalité dominante, et en particulier différentes nuances de gris et du vert, alors

237 *Ibid.*, p.54.

que le rouge a assumé une gradation plus sombre tendant vers le pourpre et issue d'un mélange de laque de garance, laque d'alizarine et rouge de quinacridone, en accord avec du bleu outremer et du brun en proportions variables.

Dans l'ensemble réalisé sur papier, le ton violet a fini par prendre le dessus. L'extrême dilution de la matière picturale à certains endroits a porté à l'apparition de nuances très claires proches du rose et du fuchsia, en alternance avec du jaune de Naples.

L'obscurité du rouge reste une donnée picturale déterminante qui dénote une réactivité aiguë à la réception de ces valeurs chromatiques.

L'expression la plus concise et exacte sur le choix de la couleur rouge revient à un sculpteur, Anish Kapoor.

« J'essaie d'éviter l'interprétation symbolique car la symbolique n'est encore qu'une étape dans le regard. Je suis beaucoup plus intéressé par l'expérience ou, si vous préférez, par le phénomène que par le symbole. A un certain point, dans les premiers travaux, j'avais l'impression vague que la couleur centrale pour moi était le rouge, et que les trois autres couleurs que j'utilise, le bleu, le jaune et le blanc, étaient des couleurs satellites du rouge. J'ai tenté de donner plusieurs interprétations à cela. C'est en fait lié à l'idée du corps comme élément essentiel de mon travail. Non la figure, mais le corps. »²³⁸

238 Anish Kapoor, entretien avec Hélène Gille, in *Un Siècle de sculpture anglaise*, éd. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996, pp.380, 381.

6.2 Anish Kapoor : le pictural de la sculpture

« *Le rouge possède un très grand potentiel de noir.* »

Anish Kapoor²³⁹

L'œuvre sculptée d'Anish Kapoor revêt une valeur picturale indéniable. Dès la fin des années 1970, l'artiste britannique d'origine indienne travaille le pigment comme matière sculpturale à part entière : il élabore des formes tridimensionnelles complètement recouvertes de pigments en poudre, associant l'élément chromatique à une structure. La couleur n'est pas un attribut de la forme, elle en est plutôt le véhicule, le moyen d'éclosion premier.

« *Je me suis demandé si on pouvait faire de la couleur une sculpture [...] Ce que je voulais, c'était traiter la couleur absolue : la couleur comme une condition de la composition, plus que comme un outil.* »²⁴⁰

Faire de la couleur une sculpture est l'ambition d'Anish Kapoor avec ce travail sur le pigment : les formes adoptées, souvent coniques, évoquent la manière dont la poudre du pigment s'empile pour trouver une assise et une tenue dans l'espace. A partir de cet aplomb naturel, le modelé de la surface assume parfois un délinéament complexe et raffiné, alors que la base posée au sol ou contre le mur se termine en un amas de poudre éparse et volatile. L'émergence de cette forme-couleur est animée d'une tension fondamentale : l'in vraisemblance de son assise, en contraste évident avec sa consistance instable, questionne le regard qui ne peut pleinement s'assurer de cet objet. La matérialité de la forme ainsi que sa tenue lui confèrent un caractère ambigu.

Cette série contient en puissance toutes les intentions plastiques que l'artiste ne cessera de développer en ayant recours à un répertoire de formes et de matériaux caractéristiques. Les sculptures en pigments étaient déjà à même d'entrer en dialogue avec l'architecture grâce à leur pouvoir d'expansion au-delà du mur ou du sol, renforcé par la démarcation labile d'une structure. Par la suite,

239 Anish Kapoor in *Monumenta 2011*, col. Œuvres accompagnées CNAP p. 22.

240 *Ibid.*

la concavité deviendra un trait récurrent dans l'œuvre de Kapoor : l'ambiguïté de la forme touche ici à son paroxysme en devenant illusoire, voire *immatérielle*.

C'est le cas de *My Body Your Body*²⁴¹, où une forme concave apparaît soudain au centre d'une surface rectangulaire, recouverte de pigment bleu de Prusse. La concavité de la forme dessine un creux dans l'espace d'exposition, elle arrache au mur une partie de sa densité : le problème de la mise en espace devient celui d'une forme *négative* qui ne se laisse appréhender que par une exploration latérale et *oblique*. Vu frontalement, le plan ne semble présenter aucun volume ; c'est le déplacement du visiteur qui en révélera la courbe ainsi que le vide inhérent. La forme défie ainsi la saisie opérée par le regard, d'un seul coup d'œil, en insinuant une dimension temporelle et physique nécessaire à son exploration.



Anish Kapoor, *My Body Your Body*

Pour Anish Kapoor l'*obscurité* (*darkness*) est aussi caractère immatériel, ambigu, illusoire de l'objet dans l'espace. L'obscurité traduit les limites de la vision et implique la profondeur d'un état psychologique qui connote l'ensemble de l'œuvre d'Anish Kapoor. La couleur même - le rouge en particulier, que l'artiste décline en plusieurs nuances vers des teintes de plus en plus sombres – a pour Kapoor un caractère *psychologique*. L'obscurité amène au désordre, au chaos qui selon Kapoor est synonyme de créativité : « *L'Ordre est la mort. La Créativité*

241 *My Body Your Body*, fibre de verre et pigment, 248 x 103 x 205 cm, 1993.

*est chaotique. Je dois briser le système que j'ai créé. »*²⁴²

La couleur devient une aventure, une exploration absolue : la monumentalité qui investit de plus en plus la production de l'artiste contribue à rendre la matérialité de la couleur – que ce soit celle du pigment, de la cire, ou des toiles en PVC – une donnée versatile et changeante, qui se déploie dans l'espace et coïncide avec l'exploration physique de l'œuvre. Quand la couleur interagit avec la concavité de la forme, elle absorbe et retient la lumière ; elle évoque une spatialité en ombre, remplie de vide, qui offre l'aperçu d'une profondeur insondable.

En 2011, Anish Kapoor expose *The Healing of St Thomas* à la galerie Kamel Mennour de Paris : il s'agit d'une entaille oblique, d'un rouge sombre, qui se découpe sur le mur blanc de la galerie. D'emblée, cette brèche renvoie à une plaie béante, que la tradition iconographique de la peinture rend facilement associable à celle infligée au flanc du Christ par le centurion romain. Au premier abord, on pourrait croire qu'il s'agit d'une couche de peinture appliquée à la surface du mur, mais ici la plaie est réelle, profonde. La noirceur qui en habille la vacuité défend le regard de toute appréciation mesurable : elle brouille la visibilité, en faisant de cette forme creuse, de cette entaille colorée, un élément incertain au sein de notre champ visuel. Comme St Thomas, nous sommes incrédules, confus par l'apparence de ce qui se montre.

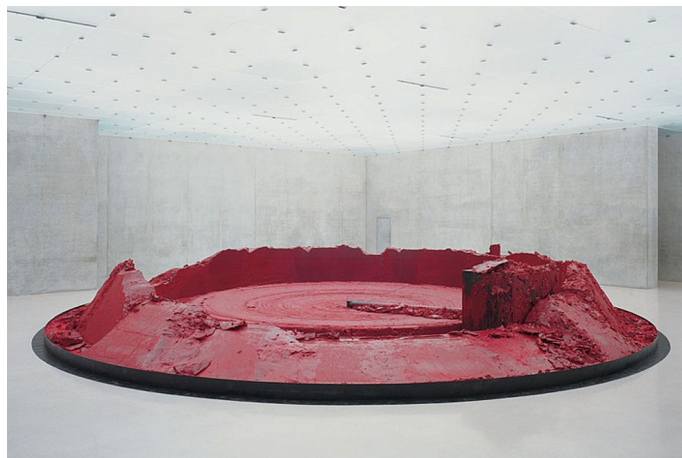


Anish Kapoor, *The Healing of St Thomas*

242 « *Order is death. Creativity is chaotic. I must break the system I have built.* » Anish Kapoor in *Past Present Future*, catalogue de l'exposition à l'Institute of Contemporary Art, Boston, du 30 mai au 7 septembre 2008, éd. Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, p.12.

Le rouge d'Anish Kapoor est un potentiel absolu de *noirceur* (*blackness*) qui tend à l'indéfini : l'obscurité nous plonge dans l'insaisissable de la forme, dans ce que l'artiste même définit comme son *évidence non-verbale*. « *Ce qui est merveilleux par rapport à la couleur, c'est son caractère complètement non-verbal. Ça doit être une route directe, il me semble, vers le symbolique, vers le proto – ce qui vient avant les mots, avant les pensées, cette chose qui est dans vos tripes, le viscéral. C'est quelque chose qui a une puissance latente, et que tout le monde possède.* »²⁴³

La couleur affirme un caractère insaisissable et changeant, comme dans les œuvres que Kapoor réalise à la cire rouge. Dans *My Red Homeland*, la mise en forme de la matière est assurée par un bras mécanique qui tourne en rond et définit le périmètre d'un cercle, tandis que *Shooting into the Corner*, comme le titre l'énonce, prévoit que la cire soit projetée dans un angle à l'aide d'un canon. Deux exemples d'œuvres aux proportions monumentales qui apparaissent comme « *des formes en cours, une morphogenèse.* »²⁴⁴ La couleur est partie prenante de ce processus.



Anish Kapoor, *My Red Homeland*

243 «*The wonderful thing about color, however, is that it's completely non verbal. That it has to be a direct route, it seems to me, to the symbolic, to in some ways, the proto – the before words, the before thought, the thing in your gut, the visceral. That's something that is latently potent and we all possess it.* » Anish Kapoor interviewé par Joan Bakewell in Christine Vial-Kayser, *Anish Kapoor : Le Spirituel dans l'art*, éd. Presses universitaires de France, Rennes, 2013, p. 268.

244 Jean de Loisy in *Monumenta 2011 : Anish Kapoor*, catalogue de l'exposition au Grand Palais du 11 mai au 23 juin 2011, éd. RMN Grand Palais, Paris, 2011, p.16.

« Comme on peut faire un dessin aux contours indécis ou une photo floue, je pense que l'essentiel de mon travail est une quête d'objets indéfinis. Le pigment rend flous les bords de l'objet, sa zone de contact avec le monde, donne un caractère indéfini à son poids, à son existence physique. Et ce manque de définition est une qualité ou une essence que j'ai toujours recherchée [...] En ce sens, c'est une sorte d'espace pictural. »²⁴⁵



Anish Kapoor, *Shooting into the Corner*

245 Anish Kapoor, entretien avec H el ene Gille, in *Un Siècle de sculpture anglaise*, catalogue de l'exposition   la Galerie Nationale du Jeu de Paume du 6 juin au 15 septembre 1996,  d. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996, p.380.

6.3 Empreintes du pictural Le pictural dans la gravure

L'indéfini de la forme qu'Anish Kapoor associe à une quête picturale peut à juste titre se comparer au *pittoresque* de l'art baroque théorisé par Heinrich Wölfflin. Selon l'historien de l'art, le pittoresque *vise à donner l'impression du mouvement* ; afin d'y parvenir, le style baroque adopte un vocabulaire plastique qui lui est particulier : « *La ligne droite, la surface plane ne répondent pas aux exigences du style pittoresque. [...] N'y répondent pas non plus l'alignement uniforme, la disposition métrique. On leur préfère la disposition rythmique, plus encore le groupement accidentel – qui ne l'est, du reste, qu'en apparence, puisqu'il a une raison d'être : servir à la répartition précise des masses d'ombre et de lumière* ». ²⁴⁶

Le sens du pictural ici abordé entretient une affinité particulière avec la notion de pittoresque précédemment analysée : il s'agit en effet d'une connivence fondée sur un rapport de filiation entre pittoresque et pictural, ce dernier dérivant du premier.

Au sein de la pratique personnelle, le pictural traduit une dynamique de l'inachevé que le principe d'écoulement met en forme et synthétise, en évoquant à la fois une dimension temporelle qui façonne la densité liquide d'une surface. Le pictural est *absolu* dans le sens où sa nécessité dépasse les conditions ponctuelles de réalisation : il devient plutôt une *empreinte* de la sensibilité qui s'étend à l'ensemble de ses manifestations.

La pratique de la gravure propose une approche du pictural fondée autour de tensions plastiques récurrentes : la présence d'une réserve qui s'oppose à la densité de la matière gravée et l'alternance entre travail à la pointe et aquarelle en sont les indices les plus marquants.

La zone en réserve permet d'évoquer l'errance des formes et des configurations qui semblent se dissiper à la surface. Si l'alternance entre matière

246 Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Op. cit. pp. 52, 53.

et réserve avait occupé la pratique de la peinture pendant différentes années, il s'agit à présent d'un procédé assez différent, car pour obtenir un vide en gravure il faut au préalable encrer la totalité de la plaque et, au moment de l'essuyage, regagner une surface plus ou moins dégraissée. Le vide est donc redécouvert en un second temps, ce qui assure une alliance assez fluide entre matière et réserve.

La prédilection pour les techniques de l'eau-forte et de la pointe sèche traduit une aptitude pour la ligne et le dessin ; d'autre part, le recours massif à l'aquatinte et les expériences menées dans ce domaine - en particulier, la préparation d'un mélange à base de savon utilisé en guise de vernis pour protéger la plaque de l'action du mordant – affirme le caractère éminemment pictural de la démarche.

L'emploi de l'aquatinte se décline en différentes techniques, telles que l'aquatinte au sucre, au savon ou l'effet lavis, qui permettent d'obtenir des textures aux nuances assez diversifiées. C'est en particulier le travail à l'aquatinte qui a déterminé le choix de l'encrage en couleurs et, progressivement, d'une impression polychrome par application locale des différentes teintes – technique d'encrage à *la poupée*.

Le travail de la gravure diffère sensiblement de l'exercice de la peinture, et cela à plusieurs niveaux. L'équipement nécessaire à assurer l'exécution d'une matrice en métal et l'impression de celle-ci est si important que, dans la majorité des cas, les artistes graveurs travaillent dans des ateliers collectifs permettant la mise en commun de l'espace de création et de ses ressources.

La peinture ne s'exerce au contraire pas nécessairement au sein d'un espace partagé : la confrontation avec la toile est directe, il s'agit d'un face à face qui a peu d'égal dans les autres modes de création, qu'il s'agisse de la gravure, de l'écriture ou de la composition musicale, où le processus de création demande généralement un temps d'élaboration préalable qui précède l'exécution proprement dite ou la finition du travail. Certes, en peinture il est toujours possible de travailler en plusieurs étapes et de préparer des croquis en amont, toutefois l'acte de la peinture est en soi un processus très direct et la façon d'aborder une surface détermine son éclosion à mesure que le travail avance : on peut ajouter

plusieurs couches et revenir sur ce qui a été fait, mais on ne retourne jamais vraiment en arrière. L'exécution picturale demande une prise de risque très particulière, clairement marquée par le passage du temps et par la façon dont le temps transite par la surface.

Les procédés techniques de l'estampe nécessitent l'étape intermédiaire de l'impression. Le travail effectué sur la matrice ne devient visible que par le transfert de l'image gravée, déplacée d'un support à l'autre, d'une matière à l'autre : de l'image gravée à l'image imprimée. La matrice est le négatif d'une forme découverte par son propre déplacement.

La tension qui habite l'ensemble du processus de l'estampe se concentre finalement en cet instant où l'image est révélée par des moyens qui impliquent un certain niveau d'engagement physique, qu'il s'agisse de la manipulation des presses ou de l'encrage et de l'essuyage. Au moment où la feuille de papier est retirée du plateau de la presse, le dévoilement du tirage révèle parfois l'inattendu.

6.4 Atelier Bo Halbirk

lieu de création, lieu de rencontre

L'exercice de la gravure dépend en grande partie du lieu de travail et de l'équipement disponible. A partir de septembre 2014, la fréquentation régulière de l'Atelier Bo Halbirk à Paris a profondément influencé les recherches dans le domaine de l'estampe.

L'Atelier de gravure Bo Halbirk, situé dans le XI^{ème} arrondissement de Paris, est un lieu de création qui encourage la rencontre et l'échange, ainsi que l'expérimentation autour des techniques de l'estampe. Son fondateur est l'artiste danois Bo Halbirk, peintre-graveur qui a installé l'atelier rue du Chemin Vert en 1992. Depuis, un grand nombre d'artistes venus du monde entier ont transité par l'atelier contribuant à en faire un espace de création ouvert à l'international et activement engagé dans les échanges culturels avec d'autres ateliers situés à l'étranger. L'Artothèque *A Fleur d'encre*, instituée en 2004, rassemble un important fond d'estampes originales réalisées par les artistes qui ont travaillé à l'atelier au cours de ces 25 années, y compris un grand nombre de coffrets et livres d'artistes édités par l'atelier.

Si les rencontres entre poésie et gravure sont traditionnellement au cœur du travail d'édition de livres d'artistes, l'Atelier Bo Halbirk soutient et encourage des formes de collaboration plus insolites comme celle entre gravure et musique. Le coffret *Dialogues* est un projet issu de la rencontre entre l'œuvre de trois musiciens contemporains - Finn Savery, Bozidar Kantuser, Jean Philippe Bauermeister - et de trois artistes graveurs - Bo Halbirk, Grace Renzi, Anne Charlotte Sahli - qui ont travaillé en étroite collaboration. Chaque musicien a d'abord composé une pièce originale qui a été par la suite accompagnée par l'un des artistes en un ensemble de trois estampes. L'édition du coffret, tiré à 40 exemplaires, comprend trois supports audio et neuf gravures originales en couleurs.

La pratique personnelle de la gravure s'est considérablement transformée

au contact de ce lieu de création ; tout particulièrement, la recherche chromatique de *Mandolin Days* doit beaucoup au contexte de l'atelier.

Au cours de l'année 2016, le travail de Bo Halbirk s'est orienté vers une expérimentation chromatique qui exalte le potentiel pictural de la gravure en taille-douce, par un ensemble de réalisations clairement inspirées de la peinture de Mark Rothko. La série *Pandora* est le fruit d'une recherche patiente menée par l'artiste autour de l'association et de la superposition de différents niveaux chromatiques : le degré de transparence des teintes, ainsi que la nature des encres employées, influencent fortement le résultat obtenu par surimpression de plusieurs matrices en un même tirage. L'étonnement que l'ensemble *Pandora* suscite au premier abord est lié à la *justesse* remarquable par laquelle les différentes nuances se combinent, souvent en une alternance de timbres fortement contrastés. Il serait vain de se demander à quoi tient ce degré de justesse ou d'en fixer un paramètre d'évaluation, car la puissance de ces accords résonne d'une évidence sans appel.



Bo Halbirk, *Série Pandora (9 et 7)*

La couleur jaillit à chaque fois en un renouveau perpétuel, elle naît et renaît comme l'horizon d'un monde qui commence avec l'œuvre, par l'absolue concordance des tensions qui s'y dessinent. Dans la production de Bo Halbirk,

l'extrême sensibilité chromatique se mêle à la netteté d'une recherche formelle pondérée, discrète, solide.

La vivacité et la saturation des teintes de l'ensemble *Pandora* se combinent au dévoilement progressif des formes, dont une partie demeure en retrait, partiellement atténuée par la configuration dominante. La modulation de l'ensemble dépend d'éléments qui se décèlent peu à peu, tout comme les différents niveaux chromatiques et le produit de leurs interactions semblant se déployer par vagues lentes et successives.

La forme est silencieuse, son aspect simple est le noble attribut d'une quête patiente et assurée qui trace son chemin pour s'en tenir au plus près de l'essentiel.

La couleur, elle, touche à une profondeur sans nom qui fait de ses nuances et de ses inflexions les accents d'une *matière à écouter*.

6.5 *Mandolin Days*

L'idée de réaliser un livre d'artiste accompagne depuis toujours l'expérience personnelle dans le domaine de l'estampe.

La première tentative remonte à 2005, avec *Caracola*, livre d'artiste collectif d'après un poème de Federico Garcia Lorca, rassemblant les gravures sur linoléum de cinq étudiantes de la RUFA (Rome University of Fine Arts) avec impression typographique du texte, tirage à 40 exemplaires.

En 2013, la fréquentation assidue du Printmaking Studio de la New York University a permis la réalisation d'*Asymmetries of Silence*, un ensemble de huit gravures sur cuivre et un texte original en langue anglaise, initialement conçu pour finaliser l'édition d'un livre d'artiste.

En 2015, ce projet d'édition a franchi une nouvelle étape avec la réalisation de *Mandolin Days*, un livre d'artiste constitué d'un ensemble de sept gravures sur cuivre de 36 x 39 cm, imprimées à bords perdus et en double page, et d'un poème original en langue française, imprimé en typographie au plomb sur cinq des six planches du livre. L'édition de *Mandolin Days* est tirée à dix exemplaires.

A plusieurs niveaux, la réalisation de ce projet concerne une expérience du transfert et du déplacement : d'un lieu à un autre, car ce livre naît comme un cahier de voyage sans en être un, mais aussi d'une pratique à une autre, entre écriture et geste artistique.

L'idéation de l'ensemble fait écho à une expérience vécue : un voyage dans la Vénétie à l'été 2015 dans le village de Chiampo à moins de 100 km de Venise, et les trajets réitérés à cadence quasi quotidienne pour combler cette distance mal desservie par les moyens de transport, entraînant de longs détours. L'agacement initial face au temps de parcours s'infléchit progressivement vers une acceptation joyeuse de ces temps « morts », qui en réalité ne sont pas du tout inertes. Tout à coup aux heures creuses de l'attente le monde dévoile son incandescence. Dans la chaleur du mois d'août, les concertos pour luth et mandoline d'Antonio Vivaldi

accompagnent régulièrement et avec insistance cette traversée, jusqu'à ce qu'ils deviennent un reflet du paysage qui se dessine en dehors comme au dedans, et qui bientôt se mêle à d'autres horizons.

Antonio Vivaldi nous a laissé des indications très précises à l'égard des images évoquées par sa musique. La partition des *Quatre Saisons* recèle des descriptions exactes et ponctuelles liées à ses intentions en tant que compositeur ; on retrouve une allusion au chant des oiseaux dans un passage du *Printemps*, ou le déchaînement d'un orage dans l'Été. Il ramène ainsi son écriture musicale à des images visuellement évocatrices.

En ce sens, les *Quatre Saisons* de Vivaldi exemplifient l'essor d'une musique descriptive et imitative de la nature : « *cas unique chez Vivaldi, chacune des quatre partitions présente la caractéristique d'être précédée d'un sonnet descriptif. On ne connaît pas l'auteur de ces poèmes. Peut-être écrits par Vivaldi lui-même, ils se présentent comme des programmes narratifs. Des lettres placées en marge renvoient à des passages précis de la partition, un peu à la façon d'un guide d'écoute ; des mentions complémentaires sont ajoutées au fil des portées musicales, afin que les interprètes repèrent les effets imitatifs que leur jeu doit rendre.* »²⁴⁷

A l'inverse, *Mandolin Days* naît d'images et de sentiments très nettement identifiables pour ensuite devenir le plus vague possible.

Aucune progression narrative à proprement parler ne caractérise l'ensemble : au départ, seule l'écriture d'un poème a modulé une cadence qu'il a fallu par la suite accorder aux différentes tensions - chromatiques, formelles - qui y sont associées.

247 Emmanuel Reibel, *Nature et musique*, éd. Fayard, col. Fayard/Mirare, Paris, 2016, pp. 18,19.

6.5a Le poème

Le texte poétique a marqué la première étape de la réalisation : l'écriture n'a pris que quelques jours et a véritablement donné le ton à l'ensemble du projet, en contribuant à échelonner les phases du processus de création qui s'étendront sur les huit mois à venir.

Divisé en cinq fragments, la poésie a d'emblée circonscrit un rythme qui allait s'étendre à l'organisation et à la succession des différentes pages du livre.

Chaque fragment est conçu comme une partie indépendante bien qu'encadrée dans la progression successive des divers mouvements : si la suite ainsi définie n'a pas d'intérêt narratif ou illustratif, elle est néanmoins en mesure de cerner la teneur d'une expérience et d'une quête qui a inspiré l'ensemble de l'œuvre. Cette évocation ne pouvait affleurer qu'à partir d'une cadence engendrée selon un ordre précis.

Plusieurs images s'entrelacent, alors que le voyage est toujours le même, ainsi que la musique qui l'accompagne.

Une vision du lointain, où ciel et mer se rencontrent.

Une pensée sur l'amour, et sur tout ce qu'il nous pousse à *re-connaître*. Y compris soi-même.

Une idée du chemin suspendu entre deux extrémités flottantes, où seule l'errance reste tangible.

La lumière de l'aube qui *découvre* le monde.

Et la blessure qui chante à l'unisson avec la beauté du vivant.

A partir de ces suggestions qui ont inspiré le désir d'un texte poétique, le choix des mots, de leur succession et de leurs accords, n'a pris que quelques heures car en effet des paroles *résonnaient* déjà intérieurement en attendant d'assumer une forme définitive, la plus concise et essentielle possible.

A hauteur du regard
où l'infini s'esquisse
et disparaît.

Larmes de pluie et de grâce
à effleurer
ces déchirures du ciel
par où le monde s'éveille,
immobile et dansant.

Errance
sans départ ni repos.

Ailleurs, encore
je te reconnaîtrai
parmi les désordres du temps.

Et à l'instant même
n'être qu'un sursaut de lumière
qui déjà s'endort.

Naître à l'espace.
Un éclair de silence
accordé à l'unisson.

6.5b La typographie

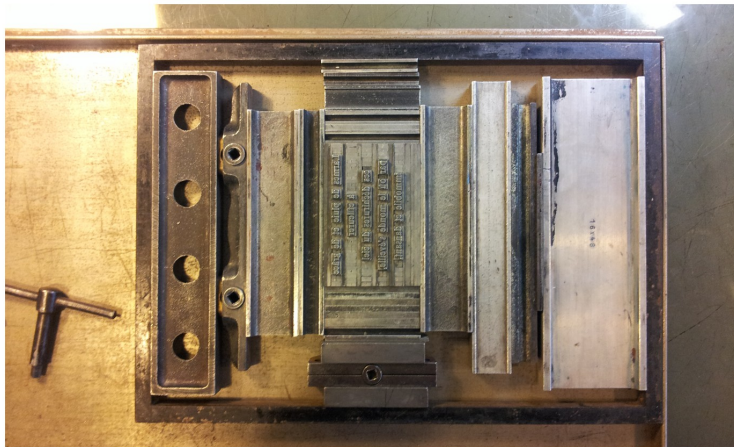
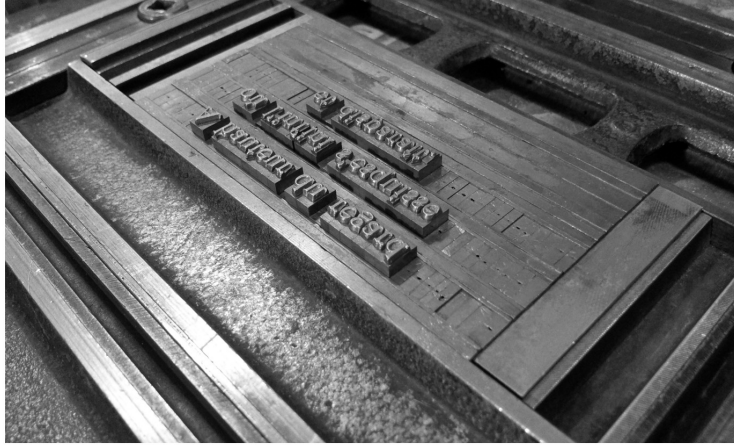
La mise en forme du texte en typographie a tout d'abord requis le choix des caractères en plomb - police *Life*, corps 12 – utilisés pour la composition du poème. Suite à l'assemblage des différents fragments, chaque paragraphe a été disposé à l'intérieur d'une « forme » pour en régler la mise en page.

Au moment de l'impression, la forme calée sur la presse est encrée et seuls les caractères - étant en relief - produisent une trace sur le papier. Or, si les lignes et les lettres ont été assemblées de manière correcte, l'encrage sera uniforme et en résultera une impression harmonieuse ; si au contraire une ligne est trop serrée ou trop relâchée, l'alignement des différents caractères au sein du paragraphe imprimé en sera perturbé. A cela s'ajoute la difficulté de l'encrage manuel des caractères typographiques, et la nécessité de développer une véritable sensibilité.

L'encrage s'effectue au moyen d'un rouleau ; la préparation de l'encre et le roulage de la matrice demandent une certaine dextérité pour que la couche d'encre ne soit ni trop fine ni trop épaisse. Il est nécessaire de pratiquer quelque peu avant de trouver le geste qui convient à l'impression du texte, grâce à une touche rapide et légère. Cela pourrait s'apparenter à l'apprentissage du chant, où l'écoute du silence qui précède le son est fondamentale : dès cet instant en effet une posture se met en place pour préparer et accompagner l'attaque du son. De la même manière, dans l'encrage du texte, le geste commence et se prépare avant le roulage proprement dit.

Le papier choisi pour l'édition de *Mandolin Days* est un papier Zerkall de 350 grammes, un excellent papier pour taille-douce traité à la main. Or, il s'avérera que son épaisseur, sa texture ainsi que sa courbe naturelle ne conviennent pas parfaitement à l'impression typographique. Il a donc été nécessaire de l'humidifier une première fois afin de l'aplatir complètement pour garantir une impression plus stable des caractères.

Le transfert du texte sur le papier, au moyen d'une presse typographique, produit un léger gaufrage des caractères qui garantit l'exécution manuelle de l'impression et de l'assemblage du texte.



Typographie au plomb, tirages sur papier

6.5c La gravure des matrices

Après avoir composé l'entièreté du poème au moyen des caractères en plomb, l'impression typographique de chaque page s'est alternée à l'exécution des gravures qui allaient flanquer le texte, selon un rythme qui du début à la fin s'est maintenu constant. Tout d'abord, chaque fragment de texte a été tiré en dix exemplaires sur une moitié de la feuille de papier – une feuille de Zerkall mesurant 39 x 72 cm - tandis que l'autre partie de la page était destinée à accueillir l'impression de la gravure. Le travail sur la matrice commençait alors afin de produire l'image qui aurait flanqué les paroles.

Les plaques de cuivre - au nombre de sept - ont été travaillées essentiellement en alternant la technique de l'eau-forte à celle de l'aquatinte, avec quelques interventions à la pointe-sèche. L'ensemble des travaux plastiques ainsi exécutés peut nettement se diviser en deux groupes, selon la technique adoptée.

Le premier groupe est celui des travaux présentant un élément linéaire plus important qui a nécessité le recours à l'eau-forte : il s'agit de la première et de la troisième page du livre. Alors que les deuxième, cinquième et sixième page affichent une matérialité picturale plus évidente due au recours exclusif à l'aquatinte.

La page centrale constitue une exception : dans cette composition - *Mandolin Days #4* - où ne figure aucun texte, seules deux gravures se flanquent et se font face de part et d'autre de la feuille. Si la gravure qui occupe la moitié droite a été réalisée à l'aquatinte par la technique au sucre, sa contrepartie à gauche présente une alternance égale entre aquatinte et eau-forte.

Mandolin Days #1 et *#3* sont essentiellement des eaux fortes avec quelques insertions à la pointe-sèche, la roulette et, dans *Mandolin Days #3*, une matière subtile obtenue par l'aquatinte au lavis. La technique du lavis, qui consiste à apposer le mordant à l'aide d'un pinceau directement sur la matrice recouverte

d'une couche de résine, permet des effets semblables à ceux d'une peinture à l'aquarelle. Cette technique présente un caractère aléatoire assez particulier, dû à l'efficacité amoindrie de l'acide sur la plaque hors du bain.

Les deux estampes affichent une ample zone laissée en blanc : cet espace vide agit de façon assez fluide comme un raccord entre l'image imprimée et la page de texte, dominée par le blanc cassé de la feuille de Zerkall.

Dans *Mandolin Days #2* la portion de vide semble beaucoup plus mouvante et incertaine, amorçant presque une danse avec la matière de l'aquatinte qui la contient. Cette planche a été réalisée en ayant recours à plusieurs variantes des techniques propres à l'aquatinte : le savon, le sucre et la manière au lavis en caractérisent la finition. La technique au savon a permis d'obtenir les espaces en réserve : puisque le mélange de savon et d'huile de lin utilisé en guise de vernis protecteur est plus perméable qu'un vernis traditionnel, le mordant aura tendance à pénétrer la couche de « vernis blanc » en produisant des effets très particuliers. Ainsi, le blanc de la réserve n'est pas ici parfaitement dégagé de toute trace de matière, ce qui en fait tout l'intérêt.

Mandolin Days #5 est la seule planche du livre où la zone de vide est confinée dans la partie supérieure : le pli de la feuille est nettement marqué par une césure qui sépare le blanc de la page de texte de la matière colorée de l'aquatinte. Ici encore les trois techniques d'aquatinte se mêlent et les différents temps de morsure offrent une alternance dans l'intensité des textures.

Dans *Mandolin Days #6* le vide contourne la forme et en même temps la pénètre par une coulée de blanc obtenue à l'aide du mélange au savon. Dans sa partie médiane, la forme est traversée par un éclair qui semble briser et confondre la stabilité de l'ensemble.

Le recours aux techniques de l'aquatinte, et en particulier à celle du savon, est un trait marquant de la pratique personnelle. La prédilection pour ce procédé expérimental réside dans l'écoulement et la fluidité du rendu : en effet, la technique au savon permet d'obtenir une préparation plus ou moins aqueuse selon la proportion d'eau présente dans le mélange.

Par rapport à une aquatinte traditionnelle, le mélange à base de savon utilisé en guise de vernis ne permet pas d'épargner complètement les zones couvertes, qui seront en moindre mesure attaquées par le mordant. Par conséquent, la limite entre les parties « positives » et les zones en réserve sera beaucoup moins nette et précise qu'avec un vernis classique. De ce fait, la technique au savon est souvent utilisée pour obtenir une trace très picturale qui apparaîtra en réserve, alors que la matière de l'aquatinte attaquée par l'acide fonctionnera comme un fond uniforme.

Le recours à cette technique particulière est aussi dicté par le hasard qui caractérise la résistance de l'apprêt pendant la morsure, car le mélange au savon est moins résistant à l'action de l'acide et certaines parties risquent par conséquent d'être attaquées. Seule l'impression pourra définir clairement ce qui a été gravé à la surface de la plaque.

A partir de ce moment, après avoir obtenu une empreinte générale, le processus de construction de l'image est généralement un travail laborieux qui s'échelonne en diverses phases : si une plus grande place est accordée au hasard pendant la première étape de réalisation, par la suite le travail sur la matrice tend à offrir des *directions rythmiques* à la matière gravée. Ce faisant, la nécessité d'un développement temporel de la gravure devient une évidence absolue : non seulement le temps de création, mais aussi le temps du regard qui demande à *entendre* le sens des formes, leurs évolutions possibles.

L'engagement physique que la gravure requiert est une réalité probablement difficile à envisager sans en avoir éprouvé la teneur : d'une part, il s'agit d'un véritable effort à endurer compte tenu du temps investi dans chaque étape de la réalisation, et de la manualité requise. D'autre part, il s'agit d'une sensibilisation progressive à la matière, à ce qui se laisse entendre de façon de plus en plus claire, à mesure que l'expérience s'accroît. Comment déceler si la quantité de résine répandue à la surface de la plaque est suffisante, ou si elle a rejoint un point de fusion satisfaisant avec le cuivre ? Seule la matière pourra en déterminer la justesse, car la réussite d'une gravure dépend d'un grand nombre de

réglages et d'équilibres très subtils.

La gravure apprend la patience, elle éduque la sensibilité du regard et de la main à entendre la justesse de chaque geste.

6.5d La transposition du pictural En quête du ton juste

Une grande partie de la recherche plastique inhérente à l'édition du livre d'artiste *Mandolin Days* s'est jouée au moment de l'impression et de l'encrage des plaques. Tandis que la réalisation des gravures a été progressive, l'impression de chaque page venait interrompre la création des plaques. Une fois obtenu les dix exemplaires correspondants au tirage d'un fragment de texte, et après avoir terminé la plaque qui lui correspondait, le travail était momentanément suspendu pour permettre que telle page du livre soit imprimée, en apposant un tirage de la gravure aux côtés du texte.

Or, l'étape de l'impression s'est avérée particulièrement laborieuse, non seulement par le défi de vouloir tirer chaque plaque avec un encrage polychrome *à la poupée*, ce qui avoisine la technique du monotype bien plus que l'édition d'une estampe en multiples exemplaires, mais surtout à cause du choix des encres et de leurs mélanges. En effet, le moment qui précédait l'impression définitive s'est transformé en une véritable quête du ton *juste*. De ce fait, l'impression est perçue comme un moment essentiel de la création, dont la pratique entonne un puissant accord avec les voies du pictural : les différents essais menés pour l'encrage des plaques peuvent à juste titre se considérer comme des manières de *peindre* à la surface de la plaque.

En passant d'un registre à l'autre, de la peinture à la gravure, l'exercice s'approche de la *transposition* musicale : en musique, la transposition permet d'adapter au timbre de l'instrument pris en considération une pièce originellement composée pour un autre instrument.

Au moment de l'encrage, la transposition se traduit par une juxtaposition de nuances sur la matrice en cuivre. Le pictural est ainsi transposé en gravure par l'approche tactile des gestes de l'encrage, afin de révéler le timbre particulier aux mélanges d'encres pour taille-douce.



Encre polychrome et préparation des encres



Tirages des planches à dix exemplaires

6.6 Avi Avital

transpositions pour mandoline

Depuis quelques années déjà, le musicien israélien Avi Avital s'est fait une renommée internationale grâce à son talent de mandoliniste. Habitué à un répertoire des plus variés, de la musique baroque aux compositions contemporaines en passant par des pièces folkloriques, Avi Avital travaille activement à la revalorisation d'un instrument aujourd'hui tombé en désuétude. C'est avec un enthousiasme tout particulier que ce jeune musicien se produit sur les scènes du monde entier, en solo ou accompagné d'autres instrumentistes, avec l'ambition de partager et répandre la sonorité de son instrument.

La mandoline a connu un moment de floraison extraordinaire à l'époque baroque et tout particulièrement en Italie, où la morphologie de ce petit instrument généralement constitué de quatre doubles cordes métalliques s'est vite déclinée en plusieurs variantes, selon la région de provenance. Dans ce contexte, Antonio Vivaldi est sans doute l'un des compositeurs qui ont le plus contribué à l'essor de la mandoline au XVIII^e siècle, grâce à ses concertos qui font désormais partie du répertoire classique des pièces pour mandoline.

Si d'une part la mandoline a occupé une place privilégiée dans la musique de chambre et dans l'environnement officiel des cours nobiliaires, d'autre part elle a souvent été associée à la scène folklorique locale du sud de l'Italie qui en a fait l'instrument privilégié de la *sérénade* : ce n'est pas un hasard si le *Don Giovanni* de Mozart adresse une chanson d'amour à Donna Elvira en jouant de la mandoline.²⁴⁸

Au cours du XX^e siècle, la disparition de la mandoline des instrumentations orchestrales classiques se fait de plus en plus évidente. Cependant, d'autres styles musicaux ont continué à puiser dans les possibilités offertes par cet instrument au trémolo caractéristique, jusqu'à nos jours où des pièces pour mandoline continuent d'être produites par des musiciens

248 *Canzonetta* : « *Deh vieni alla finestra* », Acte II, *Don Giovanni* par Wolfgang Amadeus Mozart, 1787.

contemporains.

La formation de mandoliniste d'Avi Avital commence en Israël sous l'enseignement d'un violoniste qui dispense néanmoins des leçons de mandoline : dès le départ, son apprentissage sera souvent associé à l'adaptation de pièces composées pour d'autres instruments. Aujourd'hui encore une grande partie du répertoire d'Avi Avital se base sur la transcription de pièces classiques – et en particulier des concertos de Johann Sebastian Bach – adaptées pour la mandoline.

Par la transposition, le musicien se propose d'une part de faire connaître l'instrument de la mandoline en multipliant ses apparitions dans les salles de concert, et d'autre part de permettre au public de redécouvrir une pièce classique en adoptant un point de vue inédit sur la composition originale. Le travail patient et réfléchi de l'adaptation d'une pièce demande une étude attentive de la partition, ce qui représente un réel défi, « *un défi technique et intellectuel, quand on est assis au bureau et on doit décider qu'est-ce qu'il faut garder, quelle ligne est importante.* »²⁴⁹

Le 15 avril 2016, Avi Avital s'est produit à l'Auditorium du Louvre à Paris.

Au programme, un ensemble de pièces contemporaines pour mandoline, une création originale d'Avi Avital ainsi que des pièces classiques, telles que la Partita pour violon seul n°2 en ré mineur de Jean-Sébastien Bach, la célèbre *Chaconne* présentée ici en une transposition pour mandoline.

Cette pièce très connue issue du répertoire classique s'est laissée redécouvrir sous un nouveau visage : la prouesse opérée par Avi Avital fut celle de vivifier l'exécution de cette œuvre, d'animer d'une fraîcheur toute particulière un morceau qui relève d'un caractère intemporel grâce au brio et à la légèreté qui connotent le style de ce virtuose de la mandoline, sans pour autant se dérober à l'influence monumentale d'une tradition classique - telle la musique de Bach à laquelle la production d'Avi Avital ne cesse de rendre hommage.

249 "The D minor concerto [...] likewise the G minor, they were both written for the harpsichord. So, I had this crazy idea to take these beautiful pieces of music and to translate them for the mandolin. When you transfer something from keyboard to mandolin is a big challenge, a technical challenge and a kind of intellectual challenge when you sit in front of the desk and you decide what to take, what lines are important." Avi Avital presents Bach, <https://www.youtube.com/watch?v=bGU44B-aAkU>, vidéo en ligne consultée le 19/08/2016.

L'enjeu d'une *transposition* n'est pas seulement technique : en passant d'un registre à l'autre, les traits essentiels d'une œuvre se révèlent par des altérations qui inévitablement les accompagnent. Pourtant, ce n'est qu'en vertu de ces affections et de ces décalages qu'un style personnel peut véritablement s'affirmer.

Entre tradition et renouveau, la transposition est un chemin pour trouver sa *voix*, qui passe nécessairement par l'écoute.

6.7 Autour du *timbre*

Au sein de la démarche, la transposition d'un langage pictural au domaine de la gravure a déterminé l'affirmation d'une approche spécifique et personnelle.

Le *timbre* de la mandoline a inspiré la réalisation de l'ensemble *Mandolin Days* et le choix d'une couleur qui fasse le lien entre les différentes planches : il s'agit d'un rouge-orangé obtenu par un mélange d'encre pour taille douce, essentiellement du jaune capucine, du jaune abricot et du vermillon. Cette couleur a été associée en amont avec le timbre généreux et tendrement mélancolique de la mandoline.

Le travail autour du timbre a donc guidé l'étape de l'encrage, et en particulier le choix d'un effet de contraste.

L'encre pour taille-douce présente une texture épaisse : le mélange des différents tons s'effectue à l'aide d'une spatule ou d'un instrument rigide, et la couleur qui en résulte diffère sensiblement d'un mélange à base de peinture. Le degré de transparence de l'encre employée détermine la qualité de l'empâtement et la manière dont celui-ci atteindra les sillons de la gravure. La densité de l'encre influe également sur l'essuyage de la plaque au moment d'en retirer l'excès.

Outre ces caractéristiques physiques et propres à la texture des encres pour taille-douce, une alliance de plusieurs timbres chromatiques au sein de la même estampe peut être obtenue par différents moyens. Le processus ici adopté est la technique dite *à la poupée*, qui consiste à encrer une seule plaque par une intervention locale des différentes couleurs.

Avant de trouver la manière la plus appropriée d'encrer et d'essuyer une plaque, il a fallu se vouer au préalable à une recherche plus ou moins laborieuse, selon les cas : chaque plaque semble posséder en effet sa propre texture, et les gestes de l'encrage doivent s'y conformer. Seul le temps passé à s'adonner à cette tâche peut apprendre le travail nécessaire à révéler la justesse d'une planche, la

façon d'essuyer et presque caresser le cuivre, très légèrement par endroit ou avec plus de pression, ainsi que la séquence exacte des passages d'encres sur la plaque, où une couleur est d'abord étalée pour être aussitôt recouverte par une autre teinte, pour revenir ensuite dans une nuance qui diffère subtilement du premier passage.

Pourquoi recouvrir et enduire la plaque d'encre pour aussitôt en retirer l'excès, avant d'y étaler par dessus une deuxième couleur, souvent bien plus sombre? Car la matière opère selon un souvenir tactile, une mémoire qui porte en elle les différents passages qui s'y succèdent ; les sillons de la gravure conservent une trace des encres déposées en couches, étalées puis essuyées sur la plaque. La couleur qui en résulte provient de ce mélange *dynamique* et actif de la couleur, de ce processus tactile et hautement gestuel.

Choisir une association de timbres qui sonne *juste* lors de l'impression d'une plaque en revient à arrêter une occurrence ponctuelle parmi un dédale de possibilités diverses, variables, hasardeuses.

Le hasard du processus créatif se situe aux antipodes de la banalité et de l'insignifiance : ce n'est pas un renoncement absolu aux choix et aux directives, cela s'exprime plutôt par un certain dessaisissement dans l'intention formelle. Plus que le produit d'une construction déterminée en avance, la forme est le fruit d'une éclosion soudaine, dont dépend un sens d'aboutissement et de justesse.

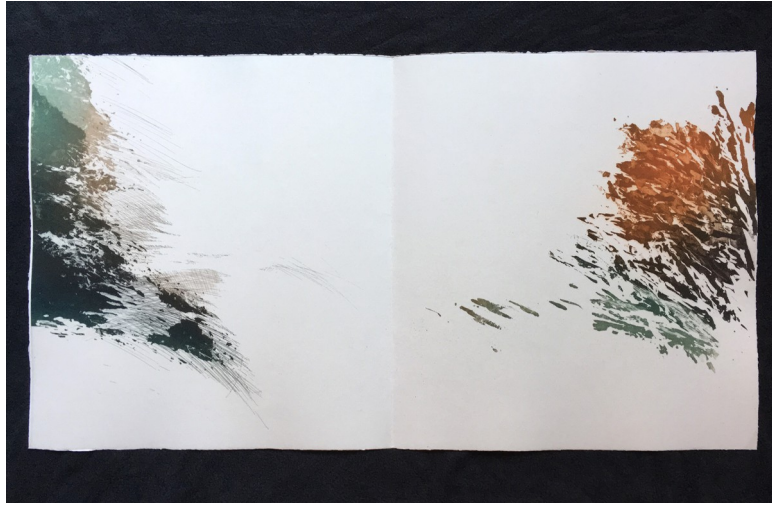
La forme *naît* au visible et exprime ses traits particuliers par les caractères mêmes de sa naissance ; le hasard s'y invite afin de canaliser les engendremens possibles en une seule et unique occurrence.

Ici et maintenant, la forme devient ce qu'elle a à être, dans une situation ponctuelle qui cerne l'instant provisoire de sa formulation ; entre impermanence et renouveau, la forme a lieu par la justesse de son contexte.

Tel est le rôle de l'encrage dans la pratique personnelle de la gravure : il permet au possible, aux possibilités innombrables et diverses de l'acte créateur et à l'alternance des textures et des nuances de s'arrêter en une forme qui, elle, n'est d'ailleurs jamais figée ou stable, mais mouvante.

Ce même élan connote aussi bien l'ensemble de la démarche, animée d'une tension vers les qualités irrésolues et fluctuantes des formes, vers la liquidité et l'écoulement de la matière.





Et à l'instant même,
s'offre qu'un instant de lumière
qui déjà s'endort.



Nuit à l'aube
Un éclair de silence
succède à l'insonnie.

Mandolin Days, livre d'artiste



Mandolin Days #4

7. Conclusion

Entendre le pictural

Pris à la lettre, le propos de cette thèse de doctorat s'infléchit en une aporie évidente. Jamais la peinture ne *jouera* du temps comme seule la musique peut le faire. La fissure qui s'insinue entre *musical* et *pictural* espace leurs rivages d'un interstice permanent. Là où la traduction d'un langage à l'autre se veut littérale, l'adhérence reste chancelante.

Pourtant, à bien entendre l'ampleur du face à face obstiné que musique et peinture engagent depuis des siècles, leur symbiose dépasse les similitudes, ébranle l'équivalence formelle. L'écart discret qui séjourne entre ces deux formes d'art empêche la logique d'en effleurer jusqu'au bout l'heureuse connivence.

Au cœur de cette rencontre, le silence est défendu. Musique et peinture se touchent à distance. Leur rencontre se garde de la cohérence du discours ; seule une parole vibrante comme une voix peut en chanter la *vie*.

Entendre le pictural c'est écouter la vie de la peinture.

« *Je ne peux rien dire, rien expliquer. La toile ne vient pas de la tête, mais de la vie* »²⁵⁰ nous rappelle Bram Van Velde.

Or c'est bien l'appel du vivant qui a animé le désir de cet écrit. L'expérience artistique personnelle repose sur une intuition musicale qui en est le fondement, qui en assure la constance.

La sincérité artistique recherchée dans le travail d'écriture se développe à l'image des rencontres qui ont façonné le chemin de la création comme celui de l'existence. La parole revêt de ses sillages une pensée qui respire, que les mots ne peuvent que frôler dans l'ambivalence qui les retient et les unit à l'*entente* du pictural. Ainsi, un certain nombre de notions - entrelacs de pensée et matière – se

²⁵⁰ Bram Van Velde cité par Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, éd. P.O.L., Paris, 1998, p. 27.

sont dégagées du travail plastique. *Dimension formelle, rythme, résonance, accord, écoulement, justesse* : autant de voix qui chantent l'*absolu pictural* de la démarche et qui en énoncent le caractère musical.

Entendre la peinture comme la couleur du silence soudain écarté. Déjouer le regard qui trop tôt se fige en une image. La vision se risque alors à l'impossible de la forme. Impossible, car son écoulement perdure.

Mouvante et fluide est toute forme qui, dans son errance, se rend au visible. Le regard ne peut s'arrêter à la saisie d'un contour, tout comme la parole ne saurait se résoudre à la pétrification d'un rythme.

« *La subtilité de ces formes presque impossibles à décrire dans leurs moindres aspects singuliers, souvent changeants, se ressent plus qu'elle ne se dit. La forme occasionnelle qui naît par le biais de l'écoulement est instable et sa mobilité impose à la description une reprise incessante, une adaptation continue aux nouvelles propositions de l'image fluide. Les coulures, même inaperçues dans leur réalité propre, imposent l'idée d'un mouvement général (celui de ces coulées assemblées sur une toile mais aussi celui de la peinture, du corps du peintre) qui secoue et choque le regard.* »²⁵¹ Selon Guillaume Cassegrain l'écoulement de la peinture étend la portée du regard, là où la vision devient *voyance* : « *La matière liquide rend la perception plus fine, plus subtile, livrant l'image et le spectateur aux variations d'une "matière-écoulement" propice à une libération des formes. [...] Le fluide est un langage singulier donnant accès à une "voyance".* »²⁵²

Rendre la perception plus fine est bien, dans l'absolu, l'intention première de cette thèse de doctorat. Le sens ultime d'une telle entente de la peinture repose en effet sur un effort de sensibilisation et d'ouverture. A la rencontre de l'inconnu, la peinture révèle l'indicible : la plénitude d'un silence qui ne saurait se formuler autrement.

La pensée emprunte des chemins qui réverbèrent l'écoulement de la forme. La parole recherchée se veut malléable et plastique, disponible et souple comme tout ce qui naît d'une écoute véritable. Quelques-unes des hypothèses avancées se dégagent telles des jalons auxquels revenir inlassablement. Ce faisant, la pratique et la réflexion ne cessent de s'actualiser.

251 Guillaume Cassegrain, *Op. cit.*, p. 159.

252 *Ibid.* p.240.

Le diptyque *Bold As Love*²⁵³, présenté à l'occasion de l'exposition personnelle à l'Atelier Bo Halbirk en octobre 2016²⁵⁴, déjoue un certain nombre de partis pris discutés au cours des chapitres précédents.

Chacune de ces deux réalisations affiche une importante étendue en réserve ; celle-ci se démarque nettement des timbres vifs et contrastés qui animent la surface. Le recours aux pastels gras et aux crayons de couleurs, en alternance avec des interventions à la peinture acrylique, renvoie à l'influence première du tracé et du dessin. Alors que jusqu'ici un sens d'unité semblait se dégager de la surface comme l'apanage exclusif de l'écoulement pictural, lié au débordement de la peinture et à son pouvoir enveloppant, voici que la réserve ponctue à nouveau une étendue où dessin et peinture s'entremêlent.

La dissonance chromatique est exacerbée par la saturation des timbres. Rien ne les rapproche de la tonalité sombre, constante et homogène, qui a accompagné l'essor pictural au cours des six dernières années. Le travail d'encrage engagé lors de l'édition du livre d'artiste *Mandolin Days* en est, sans aucun doute, la cause première. Jamais la couleur n'avait été aussi inextricablement solidaire de la forme picturale. Ici, la friction des timbres n'est pas désaccord mais passage. Une traversée rythmique d'où naît la forme même.

Or, la cohérence du discours semble en partie atténuée : le diptyque *Bold as Love* paraît contredire un bon nombre d'achèvements plastiques défendus au cours de cette thèse. En vérité, cela ne fait qu'en cerner le propos avec plus de justesse.

Pour *entendre* quelque chose de l'art, il faut être en mesure de douter de toute logique à l'œuvre, de tout projet qui s'impose en amont sur la naissance des formes. Seule la matière apprend ce qu'est la vie d'une forme.

Bold as Love semble contrarier un bon nombre d'acquis plastiques assimilés au cours des six dernières années. Mais à bien y regarder - et à mieux y entendre - cet ensemble défie la possibilité même de s'arrêter à un *acquis* ou de le prendre pour tel. La liberté qui s'en dégage en atteste : la réserve et le tracé participent d'une nouvelle manière d'entendre l'écoulement, que ce soit celui de

253 *Bold As Love (diptyque)*, pastel gras, pastel sec et peinture acrylique sur papier, 130 x 100 cm, 2016.
254 *Mandolin Days*, exposition personnelle à l'Atelier Bo Halbirk, Paris, du 21 octobre au 23 novembre.

la peinture à proprement parler, ou celui d'une configuration formelle dont l'élan déborde les cadrages, les limites et les mesures. La surface est ici l'instant d'un rythme qui ne s'arrête pas aux bords du visible.



Bold As Love #2

Bold as Love naît comme un hommage à *Axis : Bold as Love*, deuxième album studio du guitariste américain Jimi Hendrix, publié en 1967, dont la piste homonyme (*Bold as Love*) a inspiré la réalisation du diptyque.

La musique, sous toutes ses formes, imprègne l'élan artistique et se prête à constamment en renouveler l'essor. La recherche engagée au cours des dernières années oriente la création vers la pratique de la gravure en taille-douce. En particulier, l'édition de livres d'artistes est visée comme activité privilégiée où se mêlent rigueur et expérimentation.

Far above the Moon : a tribute d'artiste est un projet artistique qui combine l'engagement personnel dans l'édition du livre d'art et dans la pratique de la gravure à la nécessité d'encourager une vision créative de la taille-douce et de la typographie.

Cette étude en préparation aspire à l'édition d'un ensemble dont l'accrochage se déploiera comme une installation. La répétition et la variation d'éléments récurrents, grâce à l'impression des matrices, produiront une séquence modulable pouvant se déplier comme un travail à grande échelle. Sans être ni encadré ni relié, le livre sera configuré différemment à chaque accrochage en fonction de l'espace disponible afin de permettre un arrangement fluide, comme s'il était "joué" - à la guise d'un instrument - dans un temps et dans un espace particuliers. Ce travail sollicitera des conditions alternatives d'accrochage en s'appuyant sur la répétition encouragée par la technique de la taille douce et en défiant la fragilité particulière de l'estampe d'art.

Inspiré de la musique rock, ce projet naît de l'envie de rendre hommage à la musique de David Bowie et à sa vision artistique innovante. Bowie a produit une œuvre étonnamment vaste et influente : en défiant les frontières des genres et des styles, il s'est engagé dans un renouvellement constant des moyens artistiques. Les sections typographiques de l'ensemble reproduiront des fragments de textes choisis de Bowie.

Puisqu'il ne s'agit, à ce jour, que d'un projet, l'idéation reste en attente de la vérité de la matière, de ses enseignements dont la vie des formes dépend entièrement.

« *La vraie forme n'arrive qu'au dernier moment, parfois même au-delà du dernier moment. C'est une naissance.* »²⁵⁵

Elle naît d'un choix, et au moment où celui-ci est pris, elle en écarte un deuxième. Car la forme oblige à un renoncement. Et s'il est vrai que le choix de sa naissance reste provisoire, si on ne peut s'y attarder qu'un temps, il faut cependant le faire tenir un peu, au moins jusqu'à le partager. Jusqu'à ce que la forme chante et résonne, tenue par ce qui lui fait face et qu'elle habite comme un lieu. Pour qu'elle y soit, tout simplement, entendue.

Le but de la création est de rester dans cette quête, en sachant que la prochaine forme ne sera peut-être pas meilleure que la précédente, mais elle sera sans doute actuelle. Elle respirera l'*ici*. Et de ce fait, en s'accordant à la vie, elle sonnera juste.

Plus qu'une étendue cernée par un contour, la forme recherchée *est* le pictural même. Elle porte en elle une part de ce *pittoresque* baroque que Wölfflin oppose au caractère linéaire et classique de l'art de la Renaissance. Elle fait de la couleur son lieu d'avènement, et du *musical* son aspiration profonde.

Entendre le pictural c'est l'envisager comme forme, comme seule forme possible. C'est aussi y trouver – ou mieux, y *sentir* – l'appel de ce chant primordial qui anime le désir des formes, et qui fait de la musique ce qui arrive *avant toute chose*.

« *De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.* »²⁵⁶

255 Peter Brook, *Le Diable, c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, Op. cit. p. 34.

256 Paul Verlaine, *L'Art poétique* in *Jadis et Naguère*, 1885.

8. Bibliographie

Argan Giulio Carlo, *L'Age Baroque*, trad. par Arnaud Tripet, éd. D'Art Albert Skira, Genève, 1989.

Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana : da Michelangelo al Futurismo*, éd. Sansoni, col. Biblioteca Aperta, Florence, 2002.

Aristote, *Physique : Livres I-IV*, trad. par Henri Carteron, éd. Les Belles Lettres, Paris, 2000.

Artaud Antonin, *Oeuvres*, édition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, éd. Gallimard, col. Quarto, Paris, 2004.

Banu Georges, *Peter Brook : vers un théâtre premier*, éd. Flammarion, col. Points, Essais, (édition augmentée), Paris, 2005.

Barnes Susan J., *The Rothko Chapel : an act of faith*, éd. The Rothko Chapel, Houston, 1996.

Bois Yve-Alain, *L'Art américain de 1900 à 1955 in Nouvelles Images*, éd. Editions des nouvelles Images, Lombreuil Loiret, mars 1971.

Bois Yve-Alain, *Painting as Model*, éd. The MIT Press, London/Cambridge, 1993.

Boissière Anne, *Musique mouvement*, éd. Manucius, Paris, 2014.

Bonn Sally, *L'Expérience éclairante : sur Barnett Newman*, éd. La Lettre volée, Bruxelles, 2005.

Bosseur Jean-Yves, *Le Collage d'un art à l'autre*, éd. Minerve, Paris, 2010.

Bosseur Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXème siècle*, éd. Minerve, Paris, 2014.

Bosseur Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, éd. Minerve, col. Musique Ouverte, Paris, 1996.

Brook Peter, *Le Diable c'est l'ennui*, éd. Actes Sud Papiers, col. Cahiers théâtre-éducation, Paris, 1991.

Brook Peter, *The Empty space*, éd. Penguin Books, col. Modern Classics, Londres, 2008.

Cage John, *Silences : Conférences et écrits*, trad. par Vincent Barras, éd. Contrechamps et Héros-Limite, Genève, 2012.

Calvino Italo, *Leçons Américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. par Yves Hersant, éd. Gallimard, col. Folio, Paris, 1992.

Cassegrain Guillaume, *La coulure : histoire(s) de la peinture en mouvement*, éd. Hazan, Paris, 2013.

Costello Eileen, *Brice Marden*, éd. Phaidon, col. Focus, Londres/New York, 2013.

De Chassey Éric, *La Violence décorative : Matisse dans l'art américain*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1998.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, éd. Du Seuil, col. L'Ordre philosophique, Paris, 2002.

Derrida Jacques, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation in L'écriture et la différence*, éd. du Seuil, col. Essais, Paris, 1967.

Dewey John, *Art comme expérience*, trad. par Jean-Pierre Cometti, éd. Gallimard, Paris, 2010.

Escoubas Eliane, *L'Espace pictural*, éd. La Versanne / Encre Marine, Paris, 1995.

Fédier François, *Le temps et le monde : de Heidegger à Aristote*, éd. Pocket., col. Agora, Paris, 2010.

Feldman Morton, *Écrits et Paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, éd. Les Presses du réel, col. Fabula, Dijon, 2008.

Fried Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. par Fabienne Durand-Bogaert, éd. Gallimard, col. Essais, Paris, 2007.

Gasquet Joachim, *Cézanne*, éd. Encre Marine, Versailles, 2002.

Greenberg Clement, *Art et culture : essais critiques*, trad. par Ann Hindry, éd. Macula, col. Vues, Paris, 2014.

Heidegger Martin, *L'Origine de l'œuvre d'art* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. par Wolfgang Brokmeier, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1996.

Hess Thomas, *Barnett Newman*, essais et catalogue de l'exposition à la Tate Gallery, Londres, du 28 juin au 6 août 1972, éd. Tate Gallery, Londres, 1972.

Huysmans Joris Karl, *A Rebours*, éd. Gallimard, col. Folio classique, Paris, 2012.

Itten Johannes, *L'Art de la couleur*, éd. Dessain et Tolra, Paris, 1988.

Judd Donald, *Ecrits 1963-1990*, trad. par Annie Perez, éd. Daniel Lelong, Paris, 1991.

Juliet Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, éd. P.O.L., Paris, 1998.

Kaprow Allan, *La Vie et l'art confondus*, trad. par Jacques Donguy, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 1996.

Lévi-Strauss Claude, *La Voie des masques*, éd. Presses Pocket, col. Agora, Paris, 2004.

Morris Louis, catalogue de l'exposition au Musée de Grenoble, du 28 septembre au 16 décembre 1996, éd. Eunion des musées nationaux, Paris, 1996.

Maldiney Henri, *Art et existence*, éd. Klincksieck, col. Collection d'esthétique, Paris, 2003.

Maldiney Henri, *L'Art : l'éclair de l'être*, éd. du Cerf, col. Oeuvres Philosophiques, Paris, 2012.

Maldiney Henri, *Regard, Parole, Espace*, éd. Du Cerf, col. Oeuvres Philosophiques, Paris, 2012.

Matisse Henri, *Écrits et propos sur l'art*, éd. Hermann, Paris, 2000.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 2009.

Barnett Newman : a catalogue raisonné, éd. Barnett Newman Foundation – Yale University Press, New York, 2004.

Barnett Newman : the prints of Barnett Newman, catalogue, éd. Barnett Newman Foundation – Yale University Press, New York, 1983.

Newman Barnett, *Écrits*, trad. par Jean-Louis Houdebine, éd. Macula, Paris, 2011.

Newman Barnett, *Selected writings and interviews*, éd. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1992.

Jackson Pollock : la figura della furia, catalogue de l'exposition au Palazzo Vecchio, Florence, du 16 avril au 27 juillet 2014, éd. Giunti, Milan, 2014.

Reibel Emmanuel, *Nature et musique*, éd. Fayard, col. Fayard/Mirare, Paris, 2016.

Rothko Mark, *La réalité de l'artiste*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, éd. Flammarion, col. Champs/Arts, Paris, 2004.

Rothko Mark, *Écrits sur l'art (1934-1969)*, trad. par Claude Bondy, éd. Flammarion, col. Champs/Arts, Paris, 2009.

Rothko, catalogue de l'exposition au Palazzo delle Esposizioni, Rome, du 6 octobre 2007 au 6 janvier 2008, éd. Skira, Milan, 2007.

Pardo Salgado Carmen, *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, éd. L'Harmattan, col. Musique-Philosophie, Paris, 2007.

Sarduy Severo, *Barroco*, trad. par Jacques Henric et Severo Sarduy, éd. Gallimard, col. Folio – Essais, Paris, 1980.

Sauvanet Pierre, *Le Rythme grec : d'Héraclite à Aristote*, éd. Presses universitaires de France, col. Philosophies, 1999, Paris.

Sauvanet Pierre, *Le Rythme et la raison : Tome I – Rythmologiques*, éd. Kimé, Paris, 2000.

Sauvanet Pierre, *Le Rythme et la raison : Tome II – Rythmanalyses*, éd. Kimé, Paris, 2000.

Pat Steir : Winter Paintings, catalogue, éd. Cheim & Read, New York, 2011.

Pat Steir : Paintings, Doris van Drathen, catalogue raisonné, éd. Charta, Milan, 2007.

Straus Erwin, *Du sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand, éd. Jérôme Millon, col. Krisis, Grenoble, 1989.

Cy Twombly, catalogue de l'exposition, au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2016.

Cy Twombly : cinquante années de dessin, catalogue de l'exposition itinérante, Europe, 2003-2004, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2004.

Cy Twombly Gallery, catalogue, éd. Ménéil Collection, Houston, 2013.

Verlaine Paul, *La Bonne chanson*, éd. Gallimard, Paris, 1989.

Vial-Kayser Christine, *Anish Kapoor : Le Spiritual dans l'art*, éd. Presses universitaires de France, Rennes, 2013.

Winkelvoss Karine, *Rilke : la pensée des yeux*, éd. PIA, col. Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières, Asnières/Paris, 2004.

Wölfflin Heinrich, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la direction de Bruno Queysanne, éd. Carré, col. Arts & esthétique, Paris, 1996.

Wölfflin Heinrich, *Renaissance et Baroque*, trad. par Guy Ballangé, éd. Gérard Monfort, Paris, 1988.

Ouvrages collectifs :

Architecture et existence : le renouvellement maldinéen de la pensée heideggerienne de l'habiter, in *Parole tenue : colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, sous la direction de Jean-Pierre Charcosset et Jean-Philippe Pierron, éd. Mimesis, Paris, 2014.

Ellipses Blancs Silences : Actes du colloque du Cicada 6,7,8, Décembre 1990, textes réunis par Bertrand Rougé, Université de Pau, éd. Rhétoriques des Arts, Pau, 1992.

Le Rythme : XVIII entretiens de la Garenne Lemot, sous la direction de Jackie Pigeaud, éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

Les Ecritures du temps : musique, rythme, etc., textes réunis par Fabien Lévy, éd. L'Harmattan, col. Ircam Centre Pompidou, Paris, 2001.

Michelangelo : una vita, sous la direction de Patrizio Aiello, éd. Officina Libraria, Milan, 2014.

Pelléas et Mélisande : Debussy, programme, Opéra de Paris saison 2014/2015.

Articles de revues :

Boudier Laurent, *Cy Twombly : la sensation de l'ellipse*, in *Revue des deux mondes*, mars 2004.

Breton André, *Note sur les masques à transformation de la côte Pacifique Nord-Ouest*, in *Neuf*, revue de la Maison de la Médecine, numéro 1, juin 1950.

Brown Kathan, *L'art changeant : chronique autour de John Cage*, in *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, 1987-1988.

Courtine-Denamy Sylvie, *En quête de l'infini : une rencontre imaginaire entre E. Levinas et B. Newman*, in *Ligeia, dossier sur l'art : Art et Frontalité – scène, peinture, performance*, n°81-82-83-84, janvier – juin 2008.

Madec Philippe, *Grandeur d'une voix qui ne dit mot : à propos de la chapelle Rothko à Houston* in *Techniques & Architecture*, n°399, janvier 1992.

Rosenberg Harold, *The American Action Painters* in *Arts News*, décembre 1952.

Sauvenet Pierre, *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion* in *Rhuthmos*, 28 octobre 2012 [en ligne].
<http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>

Wyschnegradsky Ivan, *Ultrachromatisme* in *La Revue musicale*, n° 290-291, 1972.

Catalogues :

Abstraction, Gesture, Ecriture : painting from the Daros Collection, éd. Scalo, Zurich/New York, 1999.

Action / Abstraction : Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976, catalogue de l'exposition au Jewish Museum, New York, du 4 mai au 21 septembre 2008, éd. Yale University Press, New Haven, 2008.

Dancing around the bride : Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg and Duchamp, catalogue de l'exposition au Philadelphia Museum of Art, du 30 octobre 2012 au 21 janvier 2013, éd. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 2012.

Debussy : la musique et les arts, catalogue de l'exposition au musée de l'Orangerie, Paris, du 22 février au 11 juin 2012, éd. Skira Flammarion, Paris, 2012.

Donation Florence et Daniel Guerlain, catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou, du 16 octobre 2013 au 31 mars 2014, éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 2013.

Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski : Depuis la couleur, 1958/1964, catalogue de l'exposition au Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, du 23 janvier au 21 mars 1981, éd. C.A.P.C., Bordeaux, 1981.

Icônes Américaines : chefs-d'œuvre du SFMoMA et de la collection Fisher, catalogue de l'exposition au Grand Palais de Paris du 8 avril au 22 juin 2015, éd. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2015.

Il Guggenheim : l'Avanguardia americana 1945 – 1980, catalogue de l'exposition au Palazzo delle Esposizioni, Rome, du 7 février au 6 mai 2012, éd. Skira, 2012.

L'Informe : mode d'emploi, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou du 22 mai au 26 août 1996, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Monumenta 2011 : Anish Kapoor, catalogue de l'exposition au Grand Palais du 11 mai au 23 juin 2011, éd. RMN Grand Palais, Paris, 2011.

Peindre n'est pas teindre, catalogue de l'exposition au Musée de la Toile de Jouy, Jouy-en-Josas, du 2 février au 29 juillet 2016, éd. Institut ACTE-CNRS, Paris, 2016.

Pollock e gli irascibili : la Scuola di New York, catalogue de l'exposition au Palazzo Reale du 24 septembre 2013 au 16 février 2014, éd. Palazzo Reale, Milano, 2013.

Un Siècle de sculpture anglaise, catalogue de l'exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, du 6 juin au 15 septembre 1996, éd. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.

Dictionnaires :

Dictionnaire de la musique : des origines à nos jours, sous la direction de Marc Vignal, éd. Larousse, Paris, 1994.

Le Petit Littré, éd. Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche - Classiques Modernes, Paris, 1990.

Gaffiot Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, éd. Hachette, Paris, 1934.

Godefroy Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, éd. de F. Vieweg, Paris, 1881-1902.

Thèses :

Costello Eileen, *Beyond the easel : the dissolution of Abstract Expressionist Painting into the realm of architecture*, thèse de doctorat en Philosophie, University of Texas, Austin, 2010.

Crignon Cyril, *Le « dripping » de Jackson Pollock et le « zip » de Barnett Newman : les deux pôles de construction du lieu dans la peinture "à l'américaine" : pour une approche philosophique de la question*, thèse de doctorat en Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013.

Gervais Françoise, *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 195

9. Table des illustrations (œuvres d'artistes)

Michel-Ange :

Esclave Mourant

marbre, h : 209 cm, 1513 – 1515.
Musée du Louvre, Paris, pp. 31 – 33.

Esclave qui s'éveille

marbre, h : 267 cm , 1520 – 1523.
Galleria dell'Accademia, Florence, pp. 31 – 33.

Place du Capitole

53 x 63 m, Rome, 1538.
Illustration : Etienne Dupérac, gravure, 1569, p. 46.

Moreau, Gustave :

Salomé dansant devant Hérode

huile sur toile, 144 x 104 cm, 1876.
Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, p. 65.

L'Apparition

aquarelle sur papier, 106 x 72,2 cm, 1876.
Musée d'Orsay, Paris, p. 65.

La chute de Phaéton

aquarelle et crayon sur papier, 33 x 24,5 cm, 1877 - 78.
Musée Gustave Moreau, Paris, p. 69.

Redon, Odilon :

Le Char d'Apollon

pastel et détrempe sur toile, 91,5 x 77 cm, vers 1910.
Musée d'Orsay, Paris, pp. 69, 70.

Duchamp, Marcel :

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre]

huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre,
feuille d'aluminium, bois, acier, 321 x 204,3 x 111,7 cm, 1915-1923.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 89.

Theater Piece No. 1

Performance (récitation, musique, danse, projections de diapositives et quatre peintures de l'ensemble *White Paintings* - 1951 - de Robert Rauschenberg).

Black Mountain College, 1952.

Interprètes : John Cage, David Tudor, Charles Olson, Mary Caroline Richards, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg

décors : Robert Rauschenberg

p. 89.

Walkaround time

performance, sept sections de sept minutes chacune.

Buffalo State College, State University of New York, 1968.

chorégraphie : Merce Cunningham

musique : David Behrman

décors : Jasper Johns

pp. 89, 90.

Cage, John :

10 Stones 2

aquatinte au lavis et au sucré sur papier fumé, 35.2 × 40.3 cm, 1989.

National Gallery of Art, Washington, Washington, pp. 104, 105.

Newman, Barnett :

Onement I

huile sur toile, 69,2 x 41,3 cm, 1948.

Museum of Modern Art, New York, pp. 127 – 128.

Vir Heroicus Sublimis

huile sur toile, 242.2 x 541.7 cm, 1950-51.

Museum of Modern Art, New York, pp. 129, 130.

Rothko, Mark :

Rothko Chapel

ensemble de 14 toiles monumentales

huile, pigment et tempera à l'œuf sur toile,

dimensions variables, 1965 – 1966.

Rothko Chapel, Houston, pp. 140 – 145.

Matisse, Henri :

La Danse I

huile sur toile, 259,7 x 390,1 cm, 1909.

Museum of Modern Art, New York, p. 160, 163, 164.

Jazz

livre d'artiste tiré à 250 exemplaires
20 planches d'illustrations au pochoir et un texte original manuscrit.
Editions Tériade, Paris, 1947, p. 161.

Pollock, Jackson :

Number 31

huile et peinture industrielle sur toile, 269,5 x 530,8 cm, 1950.
Museum of Modern Art, New York, p. 162.

Frankenthaler, Helen :

Mountains and Sea

huile et fusain sur toile, 219,4 x 297,8 cm, 1952.
National Gallery of Art, Washington, pp. 167, 168.

Louis, Morris :

Intrigue

résine acrylique sur toile, 198 x 298 cm, 1954.
Princeton University Art Museum, Princeton, pp. 168, 169.

Beta Lambda

peinture polymère synthétique sur toile, 262,6 x 407 cm, 1961.
Museum of Modern Art, New York, pp. 170, 171.

Marden, Brice :

Cold Mountain 6 (Bridge)

huile sur lin, 274,3 x 365,8 cm, 1989 – 1991.
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, p. 171, 172.

Twombly, Cy :

Sans titre (Lexington, Virginie)

peinture industrielle, mine de plomb, crayon de couleur sur toile,
152,4 x 188 cm, 1959, p. 173.

Analysis of the Rose as Sentimental Despair

huile et acrylique sur toile marouflée sur bois, 1985.
Cy Twombly Gallery – The Menil Collection, Houston, pp. 174, 175.

Untitled

huile et acrylique sur bois, m1988.
Cy Twombly Gallery – The Menil Collection, Houston, pp. 175, 176.

Innes, Callum :

Monologues (Série)

huile sur toile, 232,5 x 242,5 cm, 2007, pp. 188, 189.

Sans titre

huile sur papier cité, 204 x 100 cm, 2008, p. 189.

Steir, Pat :

Sixteen Waterfalls of Dreams, Memories and Sentiment

huile sur toile, 199,4 x 383,9 cm, 1990.

Metropolitan Museum, New York, pp. 190, 191.

Blue and White waterfalls

aquatinte au savon et au lavis, 70 x 35,5 cm, 1993.

Crown Point Press, San Francisco, p. 192.

Picasso, Pablo :

Nature morte à la chaise cannée

huile et collage sur toile, 35 x 27 cm, 1912.

Musée Picasso, Paris ; p. 205.

Van den Leyden, Lucas :

Les Filles de Loth

huile sur bois, 48 x 34 cm, vers 1520.

Musée du Louvre, Paris, pp. 233 – 234.

Artiste Kwakwaka'wakw :

Masque d'aigle ouvert

bois de cèdre, plumes, tendons, cordon, peau d'oiseau, peau, fibres végétales, coton, fer, pigments, 37 x 57 x 49 cm, fin du 19ème siècle.

Provenance : Alert Bay, Vancouver Island, British Columbia, Canada.

American Museum of Natural History, New York, pp. 231 – 232.

Kapoor, Anish :

My Body Your Body

fibre de verre et pigment, 248 x 103 x 205 cm, 1993, p. 264.

The Healing of St Thomas

technique mixte, 42.5 x 12 x 20 cm, 1989 – 1990, p. 265.

My Red Homeland

cire et peinture à l'huile, acier et moteur;

diamètre : 12 m, 2003, p. 266.

Shooting into the Corner

technique mixte ; canon :1450 x 897 x 448 cm
projectiles : 31 x 24 x 24 cm, 2008 – 2009, p. 267.

Halbirk, Bo :

Pandora 7

aquatinte, 60 x 50 cm, 2016.
Atelier Bo Halbirk, Paris, pp. 272 – 273.

Pandora 9

aquatinte, 60 x 50 cm, 2016.
Atelier Bo Halbirk, Paris, pp. 272 – 273.

10. Table des œuvres musicales

Fee, Joe :

A Rebours

pour quintette et narrateur, 17', 2012.

concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC,
19 décembre 2012.

Interprètes : Adrianna Mateo, Aiko Imaizumi, Andrew Whitbeck, Stefano Di
Lorenzo, Dorian Costanzo, Jin-Xiang "JX" Yu.

Direction : Joe Fee.

pp. 68 – 71.

Cage, John :

Third Construction

pour quatre percussionnistes, 10', 1941.

concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC
19 décembre 2012.

Interprètes : Dorian Costanzo, Stefano Di Lorenzo, Charles Dunaieff et Patrick
Kennedy.

p. 80.

Pelléas et Mélisande :

Drame lyrique en cinq actes et douze tableaux, 3h20.

Opéra Bastille, Paris. Saison 2014 - 2015.

direction : Philippe Jordan - 2012

mise en scène : Robert Wilson - 1997

musique : Claude Debussy - 1893

livret : Maurice Maeterlinck – 1892

pp. 98 – 101.

Feldman, Morton :

Projection I,

pour violoncelle solo, 3'20",

dans *Feldman - Patterns in a Chromatic Field: music for cello*

Marco Simonacci et Giancarlo Simonacci

Publication : Brilliant classics, 2013

Enregistrement : Rome, Controfase studio.

pp. 121 – 122.

Mantra Percussion :

concerts du 29 et 30 juin 2013

River to River Festival, Ecstatic Summer, New York.

Pièces pour ensemble de percussions de Greg Saunier, Reggie Pace, Dave Douglas, Susie Ibarra, Seth Olinsky, People Get Ready, Holly Herndon et Son Lux, 2013.

pp. 209 – 212.

Fee, Joe :

Double Horizon

pour quatre percussionnistes, 8', 2014

Concert au Spectrum, New York, 23 avril 2015.

Interprètes : Joe Fee, Adam Forman, Ray Carega, Fred Trumpy.

p. 244.

Johann Sebastian Bach :

Chaconne

Partita en ré mineur BWV 1004

transposition pour mandoline solo.

Concert du 15 avril 2016, Auditorium du Louvre, Paris.

Interprète : Avi Avital.

pp. 288 – 289.

Antonio Vivaldi :

Mandolin and Lute Concertos

68 min.46 sec., 2009.

Interprètes : Ensemble *L'Arte dell'Arco*

premier violon : Federuco Guglielmo

Publication : Brilliant classics, 2010.

Enregistrement : 27 – 30 mars 2009, Chiesa di S. Maria Annunziata, Sovizzo Colle, Vicenza.

pp. 274 – 275.

Hendrix, Jimi

Axis : Bold as Love

Olympic Studios, Londres, 1967.

Interprètes Jimi Hendrix, Mitch Mitchell, Noel Redding

Publication : Sony music entertainment, 2010, p. 298.

11. Index des noms et des lieux

- 80WSE Gallery, New York : 123, 136, 137.
- Argan, Giulio Carlo (1909 – 1992) : 34.
- Aristote (~385 env.- ~322) : 17.
- Artaud, Antonin (1896 – 1948) : 89, 200, 220, 225 – 238, 253.
- Atelier Bo Halbirk, Paris : 259, 271 – 273, 298.
- Avital, Avi (1978 -) : 287 – 289.
- Barnstone, Howard (1923 – 1987) : 140.
- Bernin, Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) : 41.
- Bois, Yve-Alain (1952 -) : 120, 130, 134, 160.
- Bosseur, Jean-Yves (1947 -) : 205.
- Bowie, David (1947 – 2016) : 300.
- Braque, Georges (1882 – 1963) : 205.
- Breton, André (1896 – 1966) : 231, 232.
- Brodini, Alessandro (1972 -) : 46.
- Brook, Peter (1925 -) : 200, 251, 253 – 255.
- Cage, John (1912 – 1992) : 80 – 82, 88 – 90, 103 – 105, 117, 191, 210.
- Cassegrain, Guillaume : 297.
- Cézanne, Paul (1839 – 1906) : 119.
- Coltrane, John (1926 – 1967) : 102.
- Courtine-Denamy, Sylvie (1947 - 2014) : 232.
- Cunningham, Merce (1919 – 2009) : 88 – 90.
- Cyril Crignon (1981 -) : 129.
- de Chasse, Eric (1965 -) : 158, 159, 163, 164, 168 – 170.
- de Ménil, Dominique (1908 – 1997) : 140.
- de Ménil, François (1945 -) : 140.
- de Ménil, John (1904 – 1973) : 140.
- Debussy, Claude (1862 – 1918) : 99 – 101.
- Deleuze, Gilles (1925 – 1995) : 211, 239, 240.
- Deridda, Jacques (1930 – 2004) : 239.
- Dewey, John (1859 – 1952) : 25.

Duchamp, Marcel (1887 – 1968) : 89.
Fee, Joe (1984 -) : 11, 60, 67, 68, 70, 71, 95, 202, 241, 244.
Feldman, Morton (1926 – 1987) : 111, 117 – 122.
Fourcade, Dominique (1938 -) : 166, 167.
Frankenthaler, Helen (1928 -) : 166 – 168.
Fried, Michael (1939 -) : 163, 169, 184.
Galleria dell'Accademia, Florence : 32.
Garrison, Jimmy (1934 – 1976) : 102.
Garrison, Matthew (1970 -) : 102.
Halbirk, Bo (1947 -) : 271 – 273.
Hendrix, Jimi (1942 – 1970) : 300.
Huysmans, Joris Karl (1848 – 1907) : 60, 63, 67, 70.
Innes, Callum (1962 -) : 188, 189.
Itten, Johannes (1888 - 1967) : 260, 261.
Johns, Jasper (1930 -) : 89.
Johnson, Philip (1906 – 2005) : 140.
Judd Donald (1928 – 1994) : 127.
Kapoor, Anish (1954 -) : 259, 262 – 267.
Krauss, Rosalind (1941 -) : 163.
Le Frak Hall, Queens College, New York City : 60, 80.
Madec, Philippe (1954 -) : 143.
Maeterlinck, Maurice (1862 – 1949) : 98, 99.
Maldiney, Henri (1912 – 2013) : 11-13, 15, 47, 53 – 55.
Mantra Percussion : 209 – 212.
Marden, Brice (1938 -) : 166, 171, 172.
Matisse, Henri (1869 – 1954) : 160 – 164.
Merleau-Ponty, Maurice (1908 – 1961) : 134.
Michel-Ange (1475 – 1564) : 26, 31, 34, 35, 45, 46.
Monet, Claude (1840 – 1926) : 175.
Moreau, Gustave (1826 -1898) : 65, 68, 69.
Morris, Louis (1912 – 1962) : 166, 168 – 170.
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791) : p. 287.
New York University, New York : 61, 63, 67, 76, 113.
Newman, Barnett (1905 – 1970) : 14, 112, 125 – 134, 200, 211, 225 – 238.

Olson, Charles (1910 – 1970) : 89.
Partch, Harry (1901 – 1974) : 220.
Piano, Renzo (1937 -) : 140.
Picasso, Pablo (1881- 1973) : 205.
Place du Capitole, Rome : 40. 45 – 48, 51.
Pollock, Jackson (1912 – 1956) : 158 – 167.
Rauschenberg, Robert (1925 – 2008) : 89.
Redon, Odilon (1840 -1916) : 68 – 70.
Richards, Mary Caroline (1916 – 1999) : 89.
Rosenberg, Harold (1906 – 1978) : 165.
Rothko Chapel, Houston : 113, 137, 140 – 146.
Rothko, Mark (1903 – 1970) : 112, 126, 140 – 146, 182 – 184.
Sant' Andrea al Quirinale, Rome : 41.
Sauvanet, Pierre (1966 -) : 16, 17, 19, 234.
Shape Shifter Lab, Brooklyn : 102.
Shiff, Richard (1943 -) : 14.
Steinberg, Leo (1920 - 2011) : 213, 214.
Steir, Pat (1940 -) : 190 – 192.
Straus, Erwin (1891 – 1975) : 12, 54, 95, 146, 147, 234.
Tudor, David (1926 – 1996) : 89.
Twombly, Cy (1928 – 2011) : 166, 172 – 177.
Van Velde, Bram (1895 – 1981) : 296.
Varnedoe, Kirk (1946 – 2003) : 174.
Verlaine, Paul (1844 – 1896) : 301.
Vivaldi, Antonio (1678 – 1741) : pp. 274 – 275.
Wilson, Robert (1941 -) : 100, 101.
Wölfflin, Heinrich (1864-1945) : 16, 28, 29, 31, 51, 268, 301.
Worringer, Wilhelm (1881 – 1965) : 240.
Wyschnegradsky, Ivan (1893 – 1979) : 202.

12. Table des illustrations (travaux personnels)

Les Passages

peinture acrylique sur papier, 2011, p. 20.

Accrochage pour la soutenance de M2, septembre 2011, p. 22.

Sans titre

Dessins d'après modèle, sanguine sur papier, 2011, p. 25.

Étude pour les Danses

technique mixte sur papier, 2011, p. 35.

Dansétroit

pastel, acrylique et huile sur toile, 100 x 200 cm, 2011, pp. 37, 38.

Dansécart

pastel, acrylique et huile sur toile, 100 x 200 cm, 2011, pp. 38, 39.

Extase d'ellipse : trajectoire du retour

pastel, acrylique et huile sur toile, 160 x 200 cm, 2012, p. 49.

Lointain/Proximité

pastel, acrylique et huile sur toile, 160 x 200 cm, 2012, pp. 56 – 58.

Proche/Distance

pastel, acrylique et huile sur toile, 130 x 200 cm, 2012, pp. 56 – 59.

Dripping Tied

huile sur toile, 150 x 193 cm, 2012, pp. 63, 64.

En Suspension #1

pastel, acrylique et huile sur toile, 193 x 150 cm, 2012, pp. 72 – 74.

En Suspension #2

pastel, acrylique et huile sur toile, 193 x 150 cm, 2012, pp. 72 – 75.

Flowing : Void, Gesture

pastel, acrylique et huile sur toile, 150 x 305 cm, 2012, pp. 83 – 87.

Drops falling

huile sur toile, 150 x 193 cm, 2012, pp. 91, 92.

« *I Like This !* » concert au LeFrak Hall, Queens College, NYC

19 décembre 2012.

pp. 93 – 97.

Asymmetries of Silence

ensemble de huit gravures sur cuivre et une planche de texte (typographie au plomb),
2013, pp. 103 – 109.

Flow I

huile sur toile, 229 x 147 cm, 2013, pp. 115 – 116.

Flow II

huile sur toile, 229 x 147 cm, 2013, pp. 123, 124.

Accrochage exposition « Regards »

80 WSE gallery, New York, mai 2013, pp. 138 – 139.

Oblique I

huile sur toile, 267 x 147 cm, 2013, pp. 146 – 148.

Oblique II

huile sur toile, 267 x 150 cm, 2013, pp. 149 – 150.

Eclaircie Oblique #1

huile sur toile, 180 x 120 cm, 2013, pp. 155 – 157.

Percée verticale

huile sur toile, 180 x 120 cm, 2013, pp. 178 – 181.

Éclaircie Oblique #2

huile sur toile, 180 x 120cm, 2013, pp. 185 – 187.

In/Audible (diptyque)

huile sur toile, 180 x 120 cm, 2014, pp. 193 – 197.

In/Audible #1

huile sur toile, 180 x 120 cm, 2014, p. 195.

Sketches for Paper Percussion

technique mixte sur papier, 75 x 55 cm, 2014, pp. 204 – 208.

Sketches for Printed Percussion

technique mixte sur papier, 75 x 55 cm, 2014, pp. 213 – 218.

Série Rhythm/Rite

acrylique sur papier, 180 x 120 cm, 2014, pp. 219 – 224.

Série Interférences (peinture)

acrylique sur papier, 120 x 80 cm, 2015, pp. 245 – 252.

Série Interférences (gravure)

gravure et collage sur papier, 2015, pp. 239 – 243.

Accrochage Salon Arts Visuels, salle Olympe de Gouge, Paris, octobre 2015, p. 246.

Accrochage exposition *Transversalités*, Galerie Michel Journiac, Paris, juin 2015, p. 247.

Mandolin Days

livre d'artiste : sept planches gravées et cinq fragments de texte (typographie au plomb), 2016, pp. 274 – 286, 290 – 295.

Bold As Love #2

pastel gras, pastel sec et acrylique sur papier, 130 x 100 cm, 2016, pp. 298 – 299.