



HAL
open science

La surface picturale comme interface : du support pictural au support d'exposition

Radmila Urošević

► **To cite this version:**

Radmila Urošević. La surface picturale comme interface : du support pictural au support d'exposition. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2022. Français. NNT : 2022PA01H319 . tel-04512932

HAL Id: tel-04512932

<https://theses.hal.science/tel-04512932>

Submitted on 20 Mar 2024

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.

Thèse de doctorat

Pour l'obtention du grade de Docteur en Arts et sciences de l'art - mention arts plastiques.

Thèse soutenue et présentée le 8 novembre 2022.

Radmila Urošević

La surface picturale comme interface

Du support pictural au support d'exposition

Sous la direction de Madame Sandrine Morsillo

Professeure

Membres du jury de thèse :

- Antoine Perrot, Artiste
- Paul-Louis Rinuy, Professeur, Université Paris 8 Vincennes-St Denis
- Anolga Rodionoff, Professeure, Université Jean Monnet -Saint-Étienne
- Yvan Toulouse, Professeur émérite, Université Rennes 2

Résumé en français

Cette thèse interroge la peinture dans sa relation à l'espace et au temps. À travers une étude des propriétés matérielles du médium pictural, une réflexion autour du support et de la surface, nous mettons en lumière ce que nous nommons *interface picturale*. L'interface picturale est ici une surface spatiotemporelle au sens où elle s'inscrit dans l'espace et le temps d'exposition et en joue. Où qu'elle soit, elle est territoire de liaison et de séparation à la fois. Installée dans l'espace domestique, elle questionne notre façon d'habiter. Sa mobilité et son adaptabilité à travers le support lui permettent d'être nomade et modulable. Au-delà de son rapport à l'habiter, elle questionne la peinture hors du tableau et démontre comment l'on peut faire tableau en habitant la peinture pour penser l'être de l'habiter. À une époque où le mode d'être à l'espace est de plus en plus mobile et précaire, questionner l'habiter invite à repenser la façon dont nous occupons le territoire, dans le temps et l'espace.

Title and Summary in English

The pictorial surface as an interface. From the pictorial support to the support of exhibition

This thesis questions painting in its relationship to space and time. Through a study of the material properties of the pictorial medium, a reflection around the support and the surface, we highlight what we call the *pictorial interface*. The pictorial interface is here a spatiotemporal surface in the sense that it is part of the space and time of exposure and plays with it. Wherever it is, it is a territory of connection and separation at the same time. Installed in the domestic space, it questions our way of living. Its mobility and adaptability through the substrate allow it to be nomadic and modular. Beyond its relationship to inhabiting, it questions painting outside the picture and demonstrates how one can make a painting by inhabiting painting, to think the being of inhabiting. In an era where the way of being in space is increasingly mobile and precarious, questioning inhabiting invites to rethink about the way we occupy the territory, in time and space.

Discipline

Arts Plastiques

Mots-clés

Contributeur – Corps – Espace – Espace-temps – Exposer – Exposition – Habiter – Interface – Lieu – Matière – Module – Nomade – Peinture – Production – Spectateur – Temps – Territoire – *Topos*

Key words

Body – Contributor – Exhibit – Exhibition – Inhabit – Interface – Material – Module – Nomad – Painting – Place – Production – Space – Space-time – Spectator – Territory – Time – *Topos*

Intitulé et adresse du laboratoire

Institut ACTE - ED 279 - UFR04. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
Centre Saint-Charles, 47 rue des Bergers, 75015 Paris, France.

Je dédicace cette thèse à mes parents et à ma famille.

Remerciements

À toutes les personnes qui m'ont permis de progresser.

À mes parents, à ma famille et à mes amis.

À mon amie de toujours Cindy Théodore, dont l'aide m'a été précieuse.

À l'artiste Xavier Escribà et à son épouse Clarie, pour leur accueil en Catalogne et pour leur coopération.

À l'artiste Monica De Mitri pour sa contribution à ma recherche doctorale et pour sa grande disponibilité.

Aux artistes photographes Zarahyt Rojas et Vanessa Rusci.

À tous les contributeurs au projet de peinture en kit.

À mon ancien professeur M. Côme Mosta-Heirt, dont les cours et les paroles résonnent à tout jamais.

*À M. Antoine Perrot, artiste et maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui m'a offert l'opportunité de publier mon premier article dans la revue *Pratiques Picturales*.*

À ma directrice de thèse Mme Sandrine Morsillo, qui a su me guider et m'orienter dans mes recherches.

SOMMAIRE

Introduction.....	3
PREMIÈRE PARTIE.....	10
L'interface picturale : une peinture hors du tableau.....	10
Introduction.....	10
CHAPITRE I : L'autonomie de la peinture	13
CHAPITRE II : La peinture, un liquide solide... ..	69
Conclusion de la première partie.....	115
DEUXIÈME PARTIE.....	117
L'interface picturale : espaces et lieux d'exposition	117
Introduction.....	117
CHAPITRE I La peinture, le subjectile et le tableau : de la fabrication à l'exposition	119
CHAPITRE II : L'espace comme révélation du médium pictural.....	168
Conclusion de la deuxième partie	211
TROISIÈME PARTIE	213
Peinture et espace-temps : Habiter la peinture, l'interface picturale entre <i>topos</i> et nomadisme 213	
Introduction.....	213
CHAPITRE I : L'interface picturale et l'habiter.....	215
CHAPITRE II : Le <i>topos</i> , territoire et non-lieu de l'interface.....	291
Conclusion de la troisième partie	352
Conclusion 354	
Bibliographie.....	358
Sitographie 369	
INDEX NOMINUM.....	374
INDEX RERUM	378
GLOSSAIRE	381
TABLE DES ILLUSTRATIONS	383
TABLE DES MATIÈRES	388
ANNEXES 396	
Portfolio.....	I
Entretien.....	XLIV

« La peinture et la plastique ont pour but de cristalliser la réalité spirituelle, la trace de l'infini dans l'identité, la position de l'homme dans le monde des relations, dans lequel il ne sera plus naïvement égocentrique en formant le faîte de la pyramide, mais auquel, par son étendue dans toutes les directions, il sera forcé de participer. »

Raoul Hausmann¹

¹ Raoul Hausmann, *Présentisme*, in *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, p.93.

Introduction

Cette recherche en création consiste, principalement, en la réalisation de modules de peinture et de peinture en volume, qui vont ouvrir à différentes questions. Le module se rapporte à une unité de mesure conventionnelle, il peut être le diamètre d'un objet cylindrique ou encore en architecture un élément simple d'une structure répétitive : il s'agit donc d'un élément faisant partie de la structure d'un objet, d'un habitat, d'une chose en général. Le module permet la construction d'un ouvrage d'art ou autre. En outre, moduler c'est exprimer par des variations, apporter des variations, et au sens figuré c'est faire varier de manière souple, adapter à des circonstances diverses, ou à un cas particulier. On retrouve des modules en architecture, en design d'objets ou même en musique. Dans cette recherche picturale, il s'agit de superposer plusieurs couches de peinture acrylique solidifiée, plus ou moins épaisses, de sorte à créer un module sans autre *subjectile*² que la peinture elle-même, qui pourra prendre place dans une autre structure. Le subjectile, plus communément appelé le support de la peinture est ce qui relie la surface picturale et l'espace, il se situe en dessous (*subjectum*), il est le sujet. Il peut être toile, papier, etc. Le subjectile est ainsi un élément qui fait partie intégrante de l'œuvre picturale. Il est indissociable du résultat final de l'œuvre picturale. Ce résultat final que nous nommons *interface picturale* s'insère dans différents types d'espaces. La peinture en tant que couche et surface prend corps dans l'espace, en étant à même de faire corps avec celui-ci et de s'exprimer ailleurs et autrement. Cette autre expression de la surface dans l'espace ferait alors office d'*interface*. Avant de tenter de définir plus précisément ce que nous entendons par *interface*, il convient de s'intéresser à la notion de surface. On retrouve la mise en lumière de la surface dans l'œuvre *Pavimento (tautologia)*, (Sol, tautologie), de Luciano Fabro en 1967. Dans cette œuvre, il crée une surface au sol en recouvrant un espace plan délimité par des journaux. Avant d'apposer les journaux, il prend bien soin de nettoyer la portion de sol qu'il a choisi, afin de protéger son œuvre de la poussière. Il recouvre donc le sol par des journaux créant une surface de papier ou un tapis en papier journal. Il nous propose un sol au sol. Il semble

² Dans la deuxième partie de cette thèse, nous proposons de distinguer support et subjectile, et tentons de définir précisément ce que nous considérons comme étant le subjectile.

que cette étendue de journaux au sol met en valeur la notion de surface plus que le sol lui-même. De plus, au sein de cette surface on retrouve des écrits et des images liés à la matière première que l'artiste utilise, le papier journal. Il invite le spectateur à entrer dans la surface en l'observant. Par ce sol au sol, l'artiste focalise l'attention du spectateur sur la surface matérielle qu'il utilise. Comme l'annonce Alberti dès le Quattrocento : « J'aimerais que l'on fût persuadé que seul deviendra excellent peintre celui qui aura appris à connaître tout ce qui se rapporte à la fois aux contours et aux qualités des surfaces. »³. La qualité des surfaces picturales est probablement ce qui motive cette recherche autour de la peinture. Qualifier la peinture, de même qu'étudier sa ou ses qualités conduiront cette recherche à s'articuler autour de la matière picturale, mais également autour de ses espaces. En effet, la surface de la peinture est à la fois le point de départ de cette recherche artistique et sémantique mais aussi son essence. La peinture est une matière avant toute chose, une matière que l'on retrouve sur tout et partout. Une matière enveloppant notre quotidien et dont les finalités sont variées mais toutes corrélées à la fois au recouvrement, mais aussi au dévoilement. La peinture est une surface qui, elle-même vient couvrir d'autres surfaces : murs, meubles, sols, mobilier urbain, tableaux, intérieurs et extérieurs... La peinture nous entoure, elle nous environne et on ne peut y échapper. Cette démarche artistique s'intéresse à cette surface couvrante qui fait partie intégrante de notre quotidien et ceci, depuis la Préhistoire et ses peintures rupestres. Dans le secteur artistique elle a été à maintes reprises questionnée en tant que représentation pour finir par ne rien présenter d'autre que sa propre matérialité : toile, pigment, forme... La peinture a fait l'objet de nombreuses théories, de différentes pratiques et de nombreuses évolutions. Dès le XVI^e siècle, la surface en peinture constitue un point important. On le constate dans l'ouvrage *De Pictura (De la Peinture)* de Leon Battista Alberti. Ce dernier met en avant la surface comme base de travail de tout bon peintre. Par ailleurs, il met l'accent sur la géométrisation des surfaces et l'importance de leurs contours donc, de leurs délimitations. Ainsi, le tableau est une surface composée d'un ensemble de surfaces s'imbriquant ou se superposant les unes aux autres. Cette recherche quant à elle, s'intéresse à la surface picturale mise en espace. La surface est la partie extérieure de l'œuvre, la partie qui est en contact avec le monde qui l'entoure. Elle est aussi une étendue qui crée un espace en plan, inhérent à l'œuvre picturale. La notion de surface comprend deux dimensions essentielles : l'extérieur des

³ Leon Battista Alberti, *De Pictura (1435) / De la Peinture*, Paris, Macula, 2014, p.135.

choses et leur étendue. Établir un lien entre l'espace qui nous entoure et la peinture, c'est chercher un autre lieu de présentation de l'œuvre picturale, mais aussi un territoire. Ce territoire prend corps au sein de la surface, tout en étant rattaché à l'espace. Déplacer la surface picturale et la replacer dans d'autres contextes c'est faire surface. De surface à espace il ne semble n'y avoir qu'un pas et il est, celui qui introduit l'œuvre au spectateur. Spatialiser la surface picturale, c'est faire appel à la perception, celle-ci étant à la fois visuelle et tactile. Proposer une peinture composée de surfaces, susceptible d'être accrochée et décrochée hors-les-murs c'est-à-dire : non pas en dehors d'un espace clos mais littéralement ailleurs que sur un mur, c'est proposer une *interface* sans cesse renouvelée avec et pour le monde. Ainsi que l'explique Georges Perec : « Les tableaux effacent les murs. Mais les murs tuent les tableaux. »⁴ .

L'absence de symboles et de figures dans cette pratique picturale n'est pas une obstruction à la liaison entre différents milieux, mais constitue bien une ouverture de la peinture à ceux-ci. Absence, qui n'est pourtant pas celle des formes, puisque l'*interface picturale* est tantôt ronde, rectangulaire, carrée ou encore linéaire. Ces formes simples, importées du monde organique et géométrique, forment une peinture en signes dans l'espace ou, pourrait-on dire, dans les espaces. Ces signes marquent l'emplacement ou plus précisément l'*interface* d'une peinture faite de surfaces, s'élargissant, proliférant, se divisant ou bien se déplaçant dans l'espace. Cette démarche plastique consiste en la mise en espace de la peinture pour qu'elle puisse habiter l'espace-temps, à sa mise en interaction avec l'environnement qui l'entoure, et l'espace architectural. Il ne s'agit pas, de choisir spécifiquement un lieu fort de son histoire afin de faire émerger celle-ci, mais tout simplement de créer des *interfaces* dans différents espaces, à travers la peinture. Cette recherche requiert une diversité des espaces et des emplacements, elle se fait nomade mais aussi apte à l'immobilité, par la position qu'elle prend dans l'espace.

La peinture, s'oriente plutôt vers une mise en évidence du caractère organique de l'espace et invite à penser à l'espace dans un rapport charnel, c'est-à-dire de mettre en relation espace physique (en mouvement) et espace statique. C'est bien l'*interface* en tant que lieu, *topos*, qui nous intéressera tout au long de cette recherche, car c'est la forme d'un espace physique d'action et d'interaction, que prend l'*interface* dans la peinture. Nous définissons l'*interface* à partir du territoire et par l'intermédiaire de ce biais, nous mettons l'accent sur l'*interface* en tant que territoire. L'interface se pose

⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.55.

comme une limite commune à deux systèmes ou bien deux types de lieux. Selon le Robert l'interface est, en premier lieu, la surface de séparation entre deux états de la matière ou le lieu d'interaction entre deux milieux, deux systèmes. Dans cette recherche, l'interface est considérée comme un espace permettant l'échange et le contact entre divers éléments et différents systèmes, leur nombre n'étant pas limité systématiquement à deux. Si l'on s'intéresse à l'interface en dehors des supports informatiques, on peut établir la liaison entre celle-ci et l'espace, particulièrement lorsque celle-ci se fait surface. La notion d'interface nous invite alors, à nous rapprocher de son sens géographique :

« Au sens de la géographie classique, l'interface est un objet géographique localisé qui s'inscrit sur une discontinuité, et qui assure une fonction de mise en relation de différents systèmes socio-spatiaux (acteurs, habitants). Mais, ne serait-ce que par son action sur les flux et leur organisation, l'interface mérite d'être considérée comme un système socio-spatial en soi, qui est différent de la simple addition des éléments en interaction (principe d'émergence). »⁵.

Ainsi, l'interface serait-elle un espace de liaison, une frontière ou une limite dans laquelle une certaine neutralité est requise, mais où l'action est permise. Cependant, elle constitue elle-même un système spatial, qui diffère des éléments qu'elle met en interaction. Elle pourrait être une passerelle entre les espaces, entre les environnements. Ne serait-ce pas là le lieu-pont dont nous parle Martin Heidegger ? « Le pont est à vrai dire une chose d'une espèce particulière ; car il rassemble le Quadriparti⁶ de telle façon qu'il lui accorde une *place*. Car seul ce qui est *lui-même* un *lieu* (Ort) peut accorder une place. Le lieu n'existe pas avant le pont. »⁷

Plus qu'un territoire, l'interface picturale serait à penser à travers le lieu, mais aussi en tant que lieu elle-même. L'interface picturale accorderait une place à la peinture, qui lui est propre, elle ménage l'espace et lui confère son être. Martin Heidegger ajoute qu'« Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu. »⁸. C'est par

⁵ Corinne Lampin-Maillet, in *Géographie des interfaces, Une nouvelle vision des territoires*, Versailles, Quae, coll. « Update Sciences et Technologies », 2010, p. 10.

⁶ Pour Martin Heidegger, le *Quadriparti* est la simplicité de ce qu'il appelle *les Quatre*, c'est-à-dire la terre, le ciel, les divins et les mortels : « Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une Unité originelle. [...] Si nous nommons les mortels, nous pensons déjà les trois autres avec eux, pourtant nous ne considérons pas la simplicité des Quatre. Cette simplicité qui est la leur, nous l'appelons le *Quadriparti*. ». Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser, in Essais et conférences* (1954), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004, p-p. 176-177.

⁷ *Ibid.*, p.183.

⁸ *Loc. cit.*

conséquent, par l'intermédiaire du pont que le lieu peut naître. Quant à l'espace, Heidegger explique que l'espace est, ce qui est ménagé par le pont, soit par un lieu, et qu'ainsi l'espace est ce qui est inscrit dans des limites. L'interface picturale se distingue de l'interface numérique car elle fait appel, avant toute chose, à la mise en relation de la peinture, de l'artiste, du spectateur et d'un environnement spatial. Elle n'est pas virtuelle, elle est localisée dans un espace-temps indépendant des systèmes numériques. Elle ne requiert pas d'écran, ni de machine. Par ailleurs, l'interface étant localisée et localisable, elle peut s'inviter dans le quotidien. L'interface picturale constituant son système socio-spatial propre permet la rupture mais aussi la continuité entre différents systèmes socio-spatiaux. Aussi, la notion d'interface semble-telle bien présente dans les pratiques picturales. Les deux notions que sont la surface et l'interface tiennent une place majeure au sein de cette recherche. Interface, par laquelle la surface picturale pourrait être le lieu d'échanges entre le monde d'objets nous environnant et l'œuvre d'art. Ce que nous entendons par interface c'est donc bien un territoire physique et tactile, autant par l'artiste que par le spectateur, c'est un lieu perceptible par la vue ou le toucher et tout à fait déplaçable. L'interface telle que nous la concevons est perceptible physiquement. Elle n'est pas simplement la jonction entre différents systèmes informatiques, destinée à l'échange d'informations. L'interface de la surface picturale sépare, unifie et crée à la fois, un nouvel espace : un territoire. Selon l'affirmation de Paul Allard : « D'une manière générale la notion d'interface permet de mettre en avant des objets nouveaux qui régulent les liens entre des territoires dans le temps et l'espace. »⁹. L'interface est, par conséquent, à la fois une surface et un espace. Elle est autonome mais aussi corrélée à l'espace-temps qui l'entoure. L'interface picturale se fait à la fois lieu et territoire, elle est un pont et elle se localise dans les espaces. Identifiable, par ses couleurs vives, elle peut aussi se fondre dans le décor, s'intégrer dans les recoins tout en possédant la capacité à s'en émanciper. Il s'agit d'une interface picturale adaptable et déplaçable dans l'espace. Aussi, cette recherche s'attachera-t-elle à mettre en évidence les caractéristiques picturales et leur relation à l'espace. Cette réflexion autour de la surface picturale et de l'interface, servira de point de départ à un questionnement autour du support de la peinture, de sa relation à l'espace et de son exposition. Dans interface, il y a *inter-* qui signifie entre, et il y a face qui est

⁹ Paul Allard, *in Géographie des interfaces, Une nouvelle vision des territoires, op. cit.*, 2010, p. 68.

la partie antérieure de la tête humaine, mais également le côté qui porte une figure. La face est une région limitée d'une personne, d'un élément : elle est la partie extérieure d'une chose. Mais la face est aussi relative au point de vue, à la manière d'être, à l'état de présentation d'une chose. L'interface est par conséquent une zone située entre des faces, entre les parties visibles et invisibles d'un élément. Celle-ci permet un ou des échanges entre ces différents espaces et les éléments qui les composent. Lorsque l'on parle de peinture, on pense automatiquement à sa consistance, à son épaisseur, à sa matière. Plus encore, on réfléchit à sa mise en espace, c'est-à-dire à son exposition. Par le volume pictural et son corps, nous aborderons des notions habituellement plus propres à la sculpture, à l'architecture et à l'installation qu'à la peinture, encore que... Ce qu'il y a dans la surface picturale et dans son interface n'est pas simplement lié à sa présentation, mais aussi à sa conception. De la réalisation au concept, de la production à la présentation de l'interface picturale, c'est là toute la quintessence de la peinture qui s'exprime. L'importance de la fabrique, du savoir-faire, et du pouvoir faire sont les notions sous-jacentes de cette recherche picturale. Aussi, la technique picturale sera-t-elle également interrogée. À travers les notions de surface et d'interface, nous interrogerons le support de la peinture, mais aussi son lieu d'exposition, c'est-à-dire sa présentation dans l'espace. Pourquoi semble-t-il important aujourd'hui, de penser la peinture, dans ce qu'elle a de premier, c'est-à-dire sa matérialité ? Pourquoi semble-t-il important de développer une technique ? Pourquoi et de quoi émanciper la peinture ? Autant de questions, soulevées et posées comme étant inhérentes au questionnement principal de cette thèse.

En quoi la surface picturale est-elle une interface permettant à la peinture de se matérialiser dans l'espace, hors du plan du tableau ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous questionnerons la pratique picturale, à partir de notre propre pratique. En effet, en peinture plusieurs questions se posent lorsque l'on s'intéresse aux notions de surface et d'interface. Nous ne pouvons pas négliger les liens évidents, qui s'établissent avec le volume, l'espace, le lieu, l'habitat et la question de l'exposition de la peinture. Dans un premier temps, nous questionnerons le support de la peinture, son évolution ou plutôt sa disparition présupposée dans la peinture contemporaine. Pour ce faire, nous étudierons l'autonomie possible et supposée de la peinture, sa matérialité ou la matière-peinture et le tableau, en allant du liquide au solide. Dans un deuxième temps, nous proposons une réflexion autour du lieu, de

l'espace de l'interface picturale, et de la manière dont l'espace agit par l'intermédiaire de l'exposition. Pour commencer, nous interrogerons, la notion de *subjectile* à travers la question de la fabrication et de l'exposition de la peinture. Puis, nous nous intéresserons à la révélation du médium pictural dans l'espace. Dans un troisième temps, nous proposons une réflexion autour de l'habiter, en tentant de répondre à la question suivante : en quoi l'interface picturale nomade permet-t-elle d'habiter la peinture et d'interroger l'habitation ? Pour ce faire, nous interrogerons tout d'abord, les liens qui unissent l'interface picturale et l'habiter, à travers le processus pictural mais aussi son exposition et sa conservation. Puis, à partir du *topos* pictural, soit du corps et son lieu, en l'articulant avec le nomadisme, nous interrogerons la notion de *non-lieu* dans sa relation au territoire.

Aussi, mettrons-nous en lumière ce qui semble témoigner du statut d'interface que nous attribuons à l'œuvre picturale et à travers cette pratique, questionnerons-nous l'évolution de la peinture hors du tableau.

PREMIÈRE PARTIE

L'interface picturale : une peinture hors du tableau

« C'est l'invention de la surface lisse et fermée d'une toile qui rend possible le plan pictural, et sans celle-ci la représentation tridimensionnelle de l'espace ne peut s'accomplir. » Patricia Signorile¹⁰

Introduction

Lorsque l'on s'intéresse à la peinture, on ne peut négliger la question du support et du tableau, au sens de la toile tendue sur châssis, traversant les pratiques picturales depuis son arrivée en peinture et jusqu'à nos jours. Si la représentation de l'espace prend place à l'intérieur du cadre fermé de la toile et sur sa surface lisse, les pratiques picturales contemporaines font émerger différents questionnements quant à la sortie du tableau et du plan pictural, pour interroger la présentation de la peinture dans l'espace porteur. À travers l'Histoire de l'art, le support de la peinture a été mis en question à plusieurs reprises. En premier lieu, on notera que la toile ne devient le support de la peinture qu'au XV^e siècle et vient progressivement remplacer la peinture sur panneau de bois, qui malgré tout se développe jusqu'au XVI^e siècle en Italie et jusqu'au XVII^e siècle en Europe du Nord. Par ailleurs, l'art contemporain, dès les années 1960 en France, voit émerger une remise en question du support de la peinture, sous forme de tableau ou plutôt de toile tendue sur châssis, ainsi que la remise en question du cadre appliqué à la peinture. Avec le mouvement pictural *Supports/Surfaces*¹¹, on constate l'avènement de la toile libre, sans cadre, sans châssis, pliable et dépliable, ainsi que de différents supports d'application de

¹⁰Patricia Signorile, *Le cadre de la peinture*, Paris, Kimé, coll. « Esthétiques », 2009, p.24.

¹¹*Supports/Surfaces* est un mouvement artistique qui fut l'un des groupes fondateurs de l'art contemporain français, tant en peinture qu'en sculpture. Remettant en question les moyens picturaux traditionnels, ces artistes associent à cette recherche une réflexion théorique et un positionnement politique au sein de la revue *Peinture-Cahiers théoriques*.

la peinture, bâches, vêtements, entre autres. Cette libération du cadre rigide que représente la toile tendue sur châssis permet une mise en interaction plus évidente de la peinture et de l'espace. Ce mouvement a permis de mettre en lumière l'obsolescence de la toile pour faire tableau, mais plus encore de placer la peinture au centre d'une évolution, qui semblait pourtant déjà très avancée depuis l'arrivée de l'abstraction et du *Constructivisme*¹². Avec ce mouvement, composé des artistes Claude Viallat, Daniel Dezeuze ou encore Noël Dolla, pour ne citer qu'eux, tout semblait avoir été dit ou fait en peinture. Le tableau était remis en question, de même que le cadre de la peinture était interrogé. Peinture et sculpture ont conjointement été affectées par ce mouvement, qui a marqué une réelle rupture avec la tradition. Ainsi, presque tout semblait avoir été dit ou fait autour du support en peinture. Cette recherche remet au jour la réflexion autour du support en peinture, à partir de la surface picturale. Rachida Benabda dans sa thèse *L'avènement de la surface à travers une poïétique de la peinture*¹³, montre très clairement la prédominance et l'importance de la surface dans son travail pictural. En outre, elle met l'accent sur la spatialité de la surface et sur sa capacité à coexister avec l'espace. Dans son œuvre *Mise à l'eau Peinture n'a plus de bord* en 2003, elle peint 59 rectangles verticaux de contreplaqués en bleu, blanc et rouge dont elle met littéralement une partie à l'eau, dans la mer. Les reproductions photographiques montrent les morceaux de contreplaqué peint flottant sur la surface maritime. Elle choisit de jeter à la mer une partie de son travail à un endroit bien spécifique, dans sa ville natale près du site archéologique Néapolis¹⁴. Le choix du lieu n'est pas sans relation avec ce travail puisqu'il s'agit de la ville antique de Néapolis qui a été engloutie par la mer, probablement à la suite d'une catastrophe naturelle. Ces morceaux de peinture flottant à la surface et voguant sur les eaux, laissent la place à une peinture à la fois en mouvement mais également en espace. Ici, l'artiste travaille dans un environnement naturel, de plus, elle fait référence aux ruines qui hantent sa ville natale, mais elle laisse libre la peinture de se laisser porter par la surface de l'eau et de disparaître. C'est par la surface de la peinture, que son support est

¹² Le *Constructivisme* est un mouvement artistique né au début du XXe siècle en Russie. Il s'est développé parallèlement au *Suprématisme*. Le *Constructivisme* se concentre sur la composition géométrique rigoureuse et est par conséquent un art abstrait. Il mêle des formes géométriques simples, cercles ou triangles, pour créer des structures squelettiques en trois dimensions.

¹³ Rachida Benabda, *L'avènement de la surface à travers une poïétique de la peinture*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2012.

¹⁴ Néapolis était une ville de l'Antiquité en Sardaigne. Il s'agissait d'une des localités les plus importantes de l'île. Le nom de Néapolis signifie « nouvelle ville ».

altéré. C'est par la matière picturale que le support est questionné, et c'est par la peinture que le *subjectile* ou sujet de la peinture fait œuvre.

En quoi le support de la peinture est-il mis en question, en quoi y a-t-il disparition ou altération de ce support ?

Afin de tenter de répondre à cette première question, nous interrogerons deux points essentiels : l'autonomie de la peinture et son caractère matériel du liquide au solide. Dans un premier temps, nous questionnerons la notion d'autonomie de la peinture. Cette réflexion nous mènera à interroger la peinture libérée de son support, la division de la peinture, et la nécessité du support en peinture. Dans un second temps, nous proposons de réfléchir à la matérialité de la peinture, du liquide au solide. De l'absence de tableau dans cette recherche picturale aux limites de la peinture sans tableau en passant par le volume présent dans la surface et son concept, nous démontrerons l'importance de la matière en peinture.

CHAPITRE I : L'autonomie de la peinture

« Au temps des premiers musées et salons, au XIX^e siècle, les accrochages étaient pensés comme une accumulation de surfaces autonomes. Les toiles étaient alignées sur les murs sans espace entre les œuvres et associées en fonction des formats. » Mathilde Roman¹⁵

Ainsi que l'écrit Mathilde Roman, les premiers musées et salons considéraient le tableau comme un espace autonome, en présentant par accumulation les surfaces peintes sur l'espace du mur. Elle ajoute que : « Le tableau construit à l'intérieur d'un cadre et refermé autour de son sujet projetait le spectateur dans un espace mental déconnecté de l'espace réel. »¹⁶. Le cadre du tableau était donc, un espace de projection mentale, un écran. Dans le but de réfléchir à l'autonomie présumée de la peinture, il faut avant tout préciser que la question sera abordée de manière indirecte. Nous mettrons en lumière ce qu'il en est du support dans la peinture contemporaine. Le questionnement autour du support de la peinture est corrélé à la matière-peinture mais aussi à la question du tableau.

Plus que d'aborder la question du support à travers l'autonomie, nous invitons à concevoir dans ce premier chapitre, les objectifs d'une peinture hors-tableau, ou plutôt ceux de de l'interface picturale.

Aussi, cette recherche picturale se construit-elle de la manière la plus mobile possible, de sorte à pouvoir « faire tableau ». La question de l'autonomie de la peinture et de son indépendance vis-à-vis du support, est à considérer dans une dynamique de libération de la matière picturale par rapport au support privilégié qui lui est attribué : la toile. Il s'agit non seulement d'éliminer le châssis, constituant le cadre du tableau, mais également de s'émanciper de la toile, support commun de la peinture. Enfin, l'interface picturale, s'attache à sortir du tableau soit de l'écran pour se construire dans l'espace. Par ailleurs, on peut constater une dislocation des interfaces picturales, qui sera développée en trois points : le module comme base de travail, la disparition du tableau et l'élaboration de la peinture. Pour finir ce premier chapitre questionnant le support pictural, nous interrogerons le support comme nécessité pour la peinture en trois temps : le support faisant partie intégrante de la peinture, le support comme dépendant de la peinture et pour finir : la peinture qui constitue son propre support.

¹⁵ Mathilde Roman, *Habiter l'exposition, l'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella éditions, 2020, p.22.

¹⁶ *Loc. cit.*

1. La peinture se libère du tableau

Dans cette recherche, la peinture se libère de son support traditionnel, appelé communément : le tableau. Elle s'autonomise et s'émancipe à la fois du châssis mais aussi de la toile.

Comment alors, peut-elle « faire tableau » ?

Principalement à travers de l'exemple de l'artiste Xavier Escribà¹⁷ et de l'une des peintures de cette recherche intitulée *Territoire rouge*, nous verrons que l'émancipation du châssis ou plutôt du « squelette-châssis »¹⁸ selon les termes de Xavier Escribà semble à la fois une évidence au regard de l'Histoire de l'art, mais aussi une nécessité. Puis, nous analyserons les différences de traitement du support qui coexistent au sein des pratiques picturales contemporaines. Enfin, par la sortie de la peinture du support-tableau, nous tenterons de mettre en lumière ce qui « fait tableau » en peinture.

a) *Faire disparaître le châssis*

La peinture sans châssis



Figure 1: Radmila Urošević, *Territoire rouge*, au sol et au mur, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017.

Au sein cette pratique picturale, il n'y a ni cadre ni châssis, il n'y a ni tableau, ni toile : il n'y a que médium pictural, que peinture. S'émancipant ainsi du cadre ou d'une structure rigide, les peintures, ou plutôt comme nous les nommons les interfaces picturales, s'incarnent comme matière

¹⁷ Xavier Escribà, né à Paris en 1969, est un artiste dont le médium de prédilection est la peinture. Il a étudié à la Faculté des Beaux Arts Sant Jordi de Barcelone, puis à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, d'où il sort diplômé en 1998, avec les Félicitations du Jury à l'unanimité. Il vit et travaille en Catalogne. Son travail est présent à l'international dans des foires d'art contemporain mais également dans des galeries où il expose régulièrement. Depuis 2012, l'artiste tient un journal où il couche ses pensées sur son travail artistique et sur la peinture. Ce journal est intitulé *Douter de tout... et peindre*. Les propos de l'artiste ont été recueillis au cours d'un entretien réalisé dans son atelier en Catalogne en juillet 2019. À cette occasion j'ai écrit un article intitulé : *Xavier Escribà, « Douter de tout... et peindre »*.

¹⁸ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », par Radmila Urošević, in *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, sous la dir. de Sandrine Morsillo et Antoine Perrot, Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2020, p.86.

dans l'espace. Dans *Territoire Rouge*¹⁹(fig.1), on constate qu'il n'y a ni châssis, ni toile, mais on remarque aussi que la peinture ne prend pas la forme du tableau c'est-à-dire qu'elle n'a rien de la forme d'un tableau traditionnel. Pourtant il s'agit bien d'une peinture, certes ni rectangulaire ni rigide, mais d'une peinture. L'œuvre est de forme ronde, de couleur rouge carmin et mesure



Figure 2: Radmila Urošević, *Territoire rouge*, sur un canapé, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.

95 centimètres de diamètre. Les reproductions photographiques de cette peinture montrent l'œuvre mise en espace, et non pas en scène, au sein d'un espace domestique



Figure 3: Radmila Urošević, *Territoire rouge*, sur l'habitant (Stéphane), peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.

(fig. 2 et 3). Tantôt sur le canapé, tantôt sur la table, tantôt sur l'habitant en guise de couverture. Dans le cadre d'un *White Cube*, elle a été présentée en partie au sol et en partie au mur. La peinture étant malléable, elle s'adapte à la délimitation mur-sol. Ainsi dans le *White Cube*, j'interroge à la fois l'aspect malléable de l'interface picturale, mais aussi sa relation au mur. Comme le dit Xavier Escribà « le mur est l'espace naturel de la peinture »²⁰, ou du moins il paraît l'être. Le caractère « naturel » pour la peinture de l'élément mur est accordé par la *forme-tableau*. Nous appelons forme-tableau, tout objet ou espace qui prendrait la forme du tableau, dans son sens traditionnel et serait peint en vue d'être présenté sur un mur. De

¹⁹ Cette peinture a été exposée en 2017 dans la Galerie La Passerelle, à l'Université Pierre et Marie Curie à Paris, à l'occasion de l'exposition collective *Une couleur différente*.

²⁰ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », *op. cit.*, p. 93.



Figure 4: Xavier Escribà, *L'esdevenir de la pintura*, acrylique sur toile, 205 x 95 x 95 cm, 2011, coll. privée.

même, l'objet-tableau comporte des délimitations rectilignes introduites par le « squelette-châssis », que rejettent, du moins en apparences, ma pratique et l'œuvre de Xavier Escribà. Le travail pictural de Xavier Escribà a pour particularité son émancipation du tableau et de l'image. Sa peinture se forme, se déforme et se reforme hors-tableau, elle constitue son propre volume et prend véritablement corps dans l'espace. L'artiste travaille suivant un certain nombre de couches de peinture superposées : il en applique autant que d'années vécues, c'est-à-dire qu'il travaille en fonction de son âge. L'œuvre de Xavier

Escribà se construit en dehors du cadre habituel de la peinture qu'est le tableau, mais aussi en dehors de la structure qu'apporte le châssis.

Elle prend forme et corps dans l'espace physique et introduit une relation presque charnelle entre l'artiste et sa peinture. C'est cette construction de la peinture en tant que corps indépendant de son cadre habituel, qu'il serait intéressant de mettre en avant ici. Comme l'explique Xavier Escribà, dans son travail il y a, à la fois ce rejet du support traditionnel de la peinture, sous forme de tableau, mais aussi ce respect de la tradition, à travers la construction de l'œuvre dans son rapport aux murs : « Le mur est, pour moi, l'élément premier de la peinture, je conçois l'espace pictural dans son rapport au mur. À côté ou sur le mur. »²¹. Par conséquent, *Territoire rouge* invite à réfléchir à la fois au rapport de l'espace mur, qui marque une frontière, une délimitation, mais également à penser la peinture dans sa capacité à se mouvoir et à *s'accrocher* à d'autres espaces. Les différents types de présentation de cette œuvre, ainsi que son caractère modulable, lui confèrent cette habilité à s'adapter à l'espace. Ainsi, se libérer du châssis c'est avant toute chose : permettre l'adaptation de la peinture à l'espace qui l'entoure.

²¹ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », *op. cit.*, p. 93.

Dans l'œuvre *L'esdevenir de la pintura (Le devenir de la peinture)* (fig.4), Xavier Escribà crée une peinture en volume. Par une superposition de couches de peinture, correspondantes au nombre d'années vécues, Xavier Escribà réalise une peinture presque sculpturale, qui se construit et se conçoit comme un corps sans squelette. Ainsi qu'il l'explique : « Depuis que ma peinture a pris assez de corps, pour s'auto-soutenir, je n'ai plus eu besoin du squelette-châssis. Aussi, les choses se sont-elles bousculées. »²². Il en est également ainsi dans cette recherche picturale. Dans cette œuvre, l'artiste met en exergue l'absence de châssis, mais surtout l'absence de nécessité d'un châssis pour la peinture. Dans la lignée du mouvement *Supports/Surfaces*, et des réflexions des années 1960 autour du tableau et du support de la peinture, son travail nous invite à concevoir la peinture hors tableau, ou plutôt hors châssis.

Peinture – teinture et espace

À l'occasion de l'exposition *Peindre n'est[-ce] pas teindre ?* au musée de la Toile de Jouy, à Jouy-en-Josas en 2016, Noël Dolla²³ artiste du mouvement *Supports/Surfaces* a présenté une série de teintures sur serpillères, suspendues sur un étendoir à linge, intitulée : *Grand étendoir aux serpillères* (fig.5). Il s'agissait ici d'étudier la relation entre peinture et teinture. Dans un entretien, l'artiste parle de la rupture avec le châssis dans sa peinture :

« Le 14 décembre 1967 j'ai rompu avec la toile et le châssis au sens classique du terme, dans ce geste un peu iconoclaste de briser le châssis pour en garder deux montants, donc un étendoir. [...] Peindre implique toujours un enduit préalable, une tension, que l'on peigne à la tempera ou que



Figure 5: Noël Dolla, *Grand étendoir aux serpillères*, 51 serpillères colorées par trempage, métal, corde, 220 x 200 x 200, 1967-1979.

²² Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », *op. cit.*, p. 86.

²³ Noël Dolla, né en 1945 à Nice, est un artiste peintre et un plasticien français contemporain. Noël Dolla construit une œuvre qui investit le vocabulaire de la peinture (au sens large) comme un champ d'expérimentation. La peinture, sa matérialité, ses modes d'apparition, de présentation, le support, la toile, la surface, le champ coloré sont remis en jeu, et font tomber les dogmes tout en ré-interrogeant les certitudes qui fondent le projet pictural dans l'histoire de l'art.

l'on peigne à l'huile. Le fait de se libérer du châssis permet la teinture et interdit l'épaisseur. De la peinture on passe à la teinture parce que l'on a cette possibilité de rouler, de plier, de tremper, et puis de reteinter et à la limite de faire bouillir. »²⁴.

C'est en effet en rompant avec le châssis et la toile tendue, que l'artiste a pu basculer de



Figure 6: Noël Dolla, *Taratane*, teinture par trempage de tarlatane, 437 x 130 cm, 1976, coll. MAMCO, don de l'artiste.

la pratique de la peinture à celle de la teinture. Comme il le mentionne, l'absence de châssis permet de rouler et de plier le support pictural, il permet une souplesse dans l'exécution et dans le processus de l'œuvre, et une souplesse de l'œuvre elle-même. Dans *Taratane* (fig.6), Noël Dolla met en espace ses peintures sur tarlatane, qui est un tissu habituellement utilisé pour la confection de robes de soirée, de coiffes et d'accessoires. Ainsi, l'artiste utilise différents tissus, faisant office de toile pour peindre. Dans cette œuvre, la peinture épouse l'espace, sortie du cadre rigide que représente le châssis, elle s'incarne et s'adapte à l'espace du mur, du sol

au plafond. Noël Dolla s'en explique ainsi : « Une grande partie de mon travail entretient un lien étroit avec le ménage [...] j'ai toujours pensé que ce n'était pas suffisant d'enlever le châssis, mais qu'il fallait aussi se défaire de cette toile à peindre. »²⁵. Cette absence de nécessité d'une structure soutenant la peinture, vient mettre l'accent sur la réflexion autour de l'autonomie de la peinture.

Autonomie de la peinture sans châssis

En effet, la peinture peut prendre corps et s'incarner dans l'espace, sans avoir besoin d'une structure, d'un *squelette-châssis* pour reprendre l'expression de Xavier Escribà.

²⁴ Noël Dolla, *Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture*, Entretien avec Béatrice Martin, in *Peindre n'est [-ce] pas teindre ?*, Jouy-en-Josas, Musée de la Toile de Jouy, coll. « Créations & Patrimoines », 2016, p.23.

Entretien complet : Béatrice Martin, « Entretien avec Noël Dolla, Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture ». *Pratiques picturales : Peindre n'est (-ce) pas teindre ?*, Numéro 03, décembre 2016. <https://pratiques-picturales.net/article36.html>

²⁵ Noël Dolla, *Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture*, Entretien avec Béatrice Martin, *op. cit.*, p. 25.



Figure 7: Felice Varini, *Trois cercles désaxés*, Peinture acrylique, dimensions variables, 2005, coll. MAC VAL.

De même qu'elle peut se déplacer et être présentée aussi bien dans un espace domestique que dans un *White Cube*, comme tout tableau. Il semble bien que la peinture, dans le domaine artistique ait été majoritairement considérée comme autonome vis-à-vis de l'espace dans lequel elle était présentée, jusqu'à l'arrivée de peintres *in situ*, comme celles de Felice Varini²⁶ (fig.7) par exemple.

Cette recherche combine la caractéristique de la peinture traditionnelle tout en lui ajoutant une dimension plus mobile, plus adaptable à l'espace et somme toute, plus contemporaine. Libérant la peinture de son cadre et de sa forme-tableau, nous souhaitons la rendre plus autonome encore, voire indépendante tout en lui offrant la possibilité de s'insérer dans tous types d'espaces, afin de pouvoir faire corps avec les éléments le composant. Ainsi, tout comme dans le travail de Xavier Escribà, la peinture s'émancipe non seulement du châssis, mais elle en devient indépendante et autonome. Ne serait-ce pas là justement une des propriétés du tableau : son autonomie vis-à-vis de l'espace ? C'est cela qui est intéressant à la fois dans la peinture mais aussi dans la recherche : montrer l'autonomie de la peinture. Pour aller plus loin dans l'autonomie de la peinture, nous avons donc décidé de la rendre également indépendante de la toile.

Au contraire, la peinture de Xavier Escribà se conçoit sur toile. Il met sur un pied d'égalité la toile et la peinture, pour l'artiste il n'est pas concevable de peindre sans toile, et la toile fait partie intégrante de la peinture. Sa peinture fait corps avec le support de la toile, elle nous montre les dessous de la peinture et sa volonté de se faire chair. Voilà pourquoi, Xavier Escribà s'attache à ne pas cacher la toile avec de la peinture. La toile est presque toujours visible dans ses peintures, et quand elle ne l'est pas on la devine. Dans ses œuvres, Xavier Escribà traite la toile comme un élément pictural, il la met au jour car elle fait partie intégrante de l'œuvre.

²⁶ Felice Varini, né en 1952 à Locarno (Suisse), est un peintre et plasticien contemporain suisse. Il utilise comme support, les lieux et les architectures des espaces sur lesquels il intervient en utilisant la technique de l'anamorphose qui permet de recomposer une forme à partir d'un point de vue unique.

Il y a, dans la peinture contemporaine disparition du châssis, mais aussi autonomie de la peinture. Autonomie vis-à-vis de la structure châssis, mais également du vis-à-vis du mur. La peinture de Xavier Escribà est susceptible de tenir sans appui, sans le châssis qu'il compare à un squelette, mais aussi sans mur. Pourtant, il y a manifestement interdépendance entre sa peinture et la toile. Son travail en somme, ne peut se passer de toile, tandis que dans mes peintures la toile disparaît. Comme le mentionne également Noël Dolla, se défaire du châssis paraît insuffisant et conduit à se défaire également de la toile à peindre. Afin d'approfondir cette question de l'autonomie de la peinture, il convient de s'intéresser à l'absence de toile et par conséquent, à l'absence présumée du support dans cette recherche picturale.

b) S'émanciper de la toile

La peinture sans toile



Figure 8: Miguel Angel Molina, *Plataforma*, acrylique sur film autocollant et bois contreplaqué avec diable aluminium, 170 x 120 x 120 cm, 2016.

Dans le travail de Miguel Angel Molina²⁷, la peinture explore l'espace et sort du cadre de la toile. L'interface picturale s'incarne à divers endroits, sur différents supports. Il utilise des autocollants sur lesquels il peint pour donner corps à sa peinture, et encore une fois se défaire de la toile et du mur, lieu d'accrochage privilégié de la peinture. Pourtant, dans l'œuvre *Plataforma* (fig.8), il fait clairement référence au tableau, dans le titre mais aussi dans la forme de l'œuvre, tout en détournant les codes picturaux du tableau. Il s'agit de

²⁷ Miguel Angel Molina est né à Madrid en 1963. Diplômé de l'École de Beaux-Arts de Madrid en 1987, il est également Docteur par l'Université de Rennes 2 avec une thèse intitulée *Photographier la peinture*, qui porte sur les statuts des images photographiques réalisées par les artistes peintres et leur rôle dans l'élaboration d'une pensée plastique liée à la peinture. Actuellement il est professeur de peinture à l'ESADHAR, campus de Rouen. La nature liquide de la peinture et des expériences en dehors du tableau le mène à proposer une peinture à même le sol avec des peintures en forme de flaque de peinture, mais aussi des objets recouverts de peinture, des tableaux ratés et des peintures murales. MAM est représenté en France par la galerie UNA www.galerieuna.com et en Espagne par la galerie Trinta www.trinta.net.

deux formats rectangulaires tachés de peinture ou peints avec des taches de peinture rouge, se présentant dans l'espace d'exposition en miroir. L'un, étant une plaque de contreplaqué reposant à la verticale sur un diable, l'autre se présentant au sol, au pied de cette plaque sur un autocollant de même format. Comme l'artiste l'écrit lui-même : « Ma peinture repose sur une conception de l'espace vécu, tangible. Dès lors, penser au sol, à l'horizontalité, c'est réactiver cette mémoire corporelle indissociable de ma faculté de saisir, construire une forme, habiter l'espace. »²⁸. C'est ainsi que l'interface picturale vient s'incarner dans l'espace en dehors de la toile tendue sur châssis et plus encore sans toile. Tout comme dans cette recherche, dans laquelle j'expérimente le médium pictural en dehors de la toile. La peinture prend corps dans l'espace. Dans *Territoire rouge* (fig.1,2,3), il n'y a ni châssis ni toile. Il s'agit d'une peinture constituée de plusieurs couches de peinture acrylique rouge solidifiée, décollée d'une surface plastique telle une peau. Elle comporte pourtant une face texturée, marquée par les traces de pinceau, et une face plus lisse, prenant l'empreinte de la bâche plastique, sur laquelle la peinture a séché. Cette quête de la peau de peinture et, plus précisément cette volonté de faire émerger la peau de peinture est une référence, un hommage à la peau, au corps lui-même. La peau est cette interface qui recouvre notre corps, et elle est constituée de cellules, ainsi que d'épiderme. Elle se construit en couches, tout comme dans la peinture de Xavier Escribà. La peau, cette surface à la fois protectrice et perméable à l'absorption des microbes mais aussi de vitamines, est une interface. Comme l'indique François Dagognet à propos de la peau : « L'interface et la surface ne se séparent pas vraiment : elles définissent la région séparatrice ou



Figure 9: Xavier Escribà, *Les yeux de Paul Klee - 44 ans*, acrylique sur toile, 45 x 48 x 7 cm, 2013, coll. privée.

²⁸ Miguel Angel Molina, *Plataforma, in Peindre n'est [-ce] pas teindre ?*, Jouy-en-Josas, Musée de la Toile de Jouy, coll. « Créations & Patrimoines », 2016, p.39.

le pelliculaire qui protège le contenu interne. »²⁹.

Le matériau-peinture et l'interface

Ainsi, la surface est l'interface qui protège un contenu interne. Xavier Escribà l'exprime lui-même ainsi :

« Le matériau peinture m'évoque la chair, une vraie peau, qui m'invite à interagir, à y avoir un rapport physique, sensoriel, d'égal à égal, de corps à corps. À partir du moment où je garde le support, c'est-à-dire la toile, et la peinture, je donne la même importance à l'une et à l'autre. »³⁰.

On retrouve bien dans le travail de Xavier Escribà, cette notion de chair, de peau et en conséquence d'interface. Cependant, il exprime cette corporéité de la peinture en conservant la toile. On pourrait penser que dans son travail « le contenu interne », dont nous parle François Dagognet serait la toile et que la peinture serait la couche protectrice, mais il n'en est rien. Dans le travail de Xavier Escribà, il semble y avoir deux types d'interfaces : la peinture d'une part, et la toile d'autre part. En effet, bien qu'interdépendantes l'une de l'autre, dans son œuvre on constate que la toile ne se cache pas, elle fait aussi office de surface séparatrice et protectrice. On peut le constater dans la série *Les yeux de Paul Klee* (fig.9). Dans la mesure où l'artiste montre aussi bien la toile que la peinture, il n'y a plus protection d'un contenu interne : les deux sont interfaces. On peut considérer que même sans l'utilisation de la toile, il peut y avoir une multiplicité des interfaces. Il y a par l'intermédiaire de la surface externe de la peinture, celle qui n'est pas en contact avec l'endroit où elle est accrochée ou déposée : interface avec le spectateur. À travers la surface en contact avec l'espace, l'objet ou le corps sur lequel elle prend place, on retrouve également une interface. Entre ces deux interfaces il y a des couches de peinture. Ces couches forment, l'intérieur des choses ou pour paraphraser François Dagognet, le contenu interne de la peinture. On peut aussi observer, dans le travail de Xavier Escribà, d'autres interfaces : celles des rebords de la peinture. Ainsi, l'interface peut-elle aussi être définie par la peau. Elle est à la fois limite et lieu, surface et protection. Par l'absence de l'utilisation de la toile, nous souhaitons mettre en lumière ce passage de l'interface picturale dans l'espace, mais surtout en premier lieu ce qui confère à la peinture son appellation d'interface picturale. Dans

²⁹ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces* (1982), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, p.7.

³⁰ Xavier Escribà, « *Douter de tout...et peindre* », par Radmila Urošević, *op. cit.*, 82.

l'introduction générale de cette thèse, nous définissons l'interface à partir de son sens géographique et à partir du territoire. Si l'on se rapproche de son caractère organique et charnel, la définition de l'interface incarnée par la peau, n'est pas si différente de la définition géographique d'une interface.

La surface et le contenu interne

L'interface, bien que surface comporte toujours en elle-même un contenu interne. Que celui-ci soit organique, territorial ou systémique, ce contenu interne ne peut avoir de rapport à l'espace que par l'intermédiaire de l'interface. Autrement dit, si les interfaces n'existaient pas, on ne pourrait pas mettre en relation certains contenus avec un environnement, peu importe de quel environnement il s'agit. Selon François Dagognet : « L'interface – nous l'avons noté dès le départ, – constitue bien une région de choix. Elle sépare et en même temps mêle les deux univers qui se rencontrent en elle, qui déteignent généralement sur elle. Elle en devient fructueuse convergence. »³¹. Pour ce qui concerne la peinture, cette dernière constitue une interface y compris lorsqu'elle s'incarne en tableau, au sens où elle est peinte de manière traditionnelle : soit sur panneau, soit sur toile tendue sur un châssis. Ainsi, il semble que la notion d'interface ait toujours été présente en peinture. Au même titre que l'interface numérique, qui s'incarne en écran, la peinture fut incarnée en un écran avant même l'invention de l'électricité et de tout système d'écran moderne et contemporain. L'émancipation de la peinture par rapport à la toile picturale est une disparition du support-tableau, mais cette émancipation est aussi un facteur d'émergence de l'interface picturale en tant que territoire. De même, cet écran proposé par la forme-tableau semble intéressant pour comprendre la notion d'interface picturale.

Aussi, cette recherche se propose-t-elle de sortir du tableau. Ce point commun aux pratiques picturales contemporaines, n'est pas sans relation avec les interfaces qu'offrent les œuvres peintes. Tout semble partir du support ou bien de l'absence de support. Alors, pourquoi sortir du tableau ?

³¹ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces, op. cit.*, p.49.

c) Sortir du Tableau

Le déplacement du tableau



Figure 10: Philippe Decrauzat, vue de l'exposition *Bright phase, dark phase*, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin, 2016.

Comme le déclare Hubert Damisch : « La notion, le terme même de « tableau » renvoie à un objet essentiellement mobile, déplaçable, et comme tel échangeable. »³². Cet objet, peut-il être nommé *interface*

picturale ? Le tableau est mobile, déplaçable, et ainsi échangeable. Dans notre recherche la peinture reste déplaçable et transposable à différents espaces. Elle pourrait donc, être apparentée à un tableau ordinaire, mais peut-elle faire office de tableau dans l'espace ? Dans cette recherche, l'œuvre est toujours mobile et déplaçable et pourtant, elle ne prend pas la forme d'un tableau mais d'une simple interface. Parmi les pratiques contemporaines, que celles-ci se matérialisent sur un tableau ou non, on remarque qu'il y a une volonté de sortir du tableau. Dans l'exposition de l'artiste Philippe Decrauzat³³, *Bright phase, dark phase (Phase claire, phase sombre)*, à la galerie Mehdi Chouakri, à Berlin en 2016 (fig.10), l'artiste présente une série de tableaux se fondant dans le décor, qui reprend le motif apparent sur le tableau : des carreaux noir et blanc. Les tableaux ne sont pas entièrement recouverts de ce motif qui se dégrade sur la toile de façon descendante, laissant apparaître le bas du tableau blanc. Il y a là une volonté de sortir du

³² Hubert Damisch, *La ruse du tableau, La peinture ou ce qu'il en reste*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2016, p. 10.

³³ Philippe Decrauzat, né en 1974 à Lausanne, vit et travaille entre sa ville natale et Paris. En 1999, il obtient le diplôme d'arts visuels à l'École cantonale d'arts de Lausanne, où il enseigne actuellement. Il a bénéficié de nombreuses expositions personnelles, notamment à la Blueproject Foundation de Barcelone (2019), au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2016-2017), au Magasin de Grenoble (2014) ou encore au Frac Île-de-France (2011-2015). Ses œuvres se trouvent dans plusieurs collections publiques comme celle du MoMa de New-York, du Centre Georges-Pompidou de Paris, du Kunsthaus à Zurich, du Musée cantonal des Beaux-arts de Lausanne.

tableau et de s'insérer dans l'espace d'exposition, sans pour autant éliminer le support du tableau. À ce propos, Philippe Decrauzat s'explique ainsi :

« Je pense la peinture comme une interface culturelle mais aussi phénoménologique. Pour l'exposition *Bright phase, dark phase* dont on a déjà parlé, les quatre peintures rectangulaires étaient accrochées sur une peinture murale jouant le même motif de damiers mais à des échelles différentes. [...] Il s'agissait de mettre en place un vocabulaire fait de permutations sur le passage de la peinture au mur. »³⁴.

L'artiste utilise l'expression d'interface culturelle et phénoménologique, pour penser la



Figure 11: Philippe Decrauzat, *Broadcasting Delay (retard de diffusion)*, acrylique sur toile, 170 x 170, 2019.

peinture. Cette interface entre l'espace et le spectateur. Cela n'est pas sans rappeler visuellement le travail de Claude Rutault³⁵ où le mur est peint de la couleur du tableau. La surface picturale se fond dans le décor, dans le mur, support d'accrochage, comme si elle venait déborder du tableau, sortir de celui-ci pour envahir l'espace et ne faire qu'un avec le mur. Y compris avec l'usage du support-tableau voire de l'objet-tableau, l'interface picturale semble s'en émanciper. Ainsi, c'est par ce passage du tableau au mur, d'espace à espace que l'interface picturale vient

s'incarner : à travers ce déplacement.

La déformation du tableau

Au sujet des trois formes principales présentes dans les peintures de Philippe Decrauzat, soit les tableaux traditionnels, les *Shaped canvas (toiles formées ou mises en*

³⁴Philippe Decrauzat, *La circulation des images et la distance en peinture*, par Sarah Matia Pasqualetti, in *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, sous la dir. de Sandrine Morsillo et Antoine Perrot, Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2020, p.47-48.

³⁵Claude Rutault (1941-2022), est un artiste contemporain français. Il se définit comme peintre, mais Rutault ne peint pas ses œuvres lui-même, et il ne participe pas non plus à la supervision de leur production au même titre qu'un producteur, un concepteur ou un dirigeant. L'essentiel de sa pratique réside dans l'écriture et dans un ensemble de règles, de mises en garde, d'instructions et de procédures appelées « définitions/méthodes ». Dans le respect de ces méthodes, une galerie, un collectionneur ou une institution (qu'il nomme des « preneurs en charge ») accepte d'« actualiser » une œuvre donnée.

forme) (fig.11), et les peintures murales, l'artiste explique que « Le passage d'un mode à l'autre produit un mouvement, celui du changement de support. »³⁶. C'est ainsi que l'interface picturale vient changer de support, elle sort du cadre du tableau soit par l'intermédiaire de la déformation du tableau lui-même, soit en fondant le tableau sur le mur.

Nous tenons ici à mettre l'accent sur le caractère déplaçable de la peinture, parce que c'est l'essence même du tableau que d'être en déplacement. En effet, il n'y a pas plus de nomadisme dans ma pratique que dans un tableau ordinaire, cependant il y a une plus grande facilité et multiplicité de mobilités. Par l'élimination du support-tableau et du cadre, les peintures se font plus souples et plus mobile, parce qu'elles sont plus légères et plus facilement transportables mais aussi renouvelables par le caractère modulable de leur structure. Dans *Territoire rouge* (fig.1,2,3), on remarquera que la peinture a été déplacée à plusieurs reprises, pour venir s'adapter à différents espaces et différents contextes. Cette réflexion concernant une peinture qui serait nomade et qui montrerait à quel point l'essence même de la peinture est dans le nomadisme³⁷, prend appui sur une économie de moyens et une soif d'espace. À la fois dans la création, mais aussi dans la présentation de l'œuvre, les peintures se font aussi nomades que possible. Il est important de préciser que *Territoire rouge* est une peinture ronde et non pas circulaire. Deleuze et Guattari font la distinction entre le cercle, les choses arrondies et le rond et l'expliquent ainsi :

« Le cercle est une essence fixe, idéale, organique, mais le rond est une essence vague et fluente qui se distingue à la fois du cercle et des choses arrondies (un vase, une roue, le soleil...). Une figure théorématique est une essence fixe, mais ses transformations, déformations, ablations ou augmentations, toutes ses variations, forment des figures problématiques vagues et pourtant rigoureuses, en forme de « lentille », d'« ombelle » ou de « salière ». »³⁸.

On peut dire que le cercle est fixe, alors que le rond est vague et variable. Aussi, avons-nous choisi la forme ronde dans la plupart des réalisations. En tous cas, le rond paraissait être la forme la plus propre à exprimer à la fois le caractère charnel de l'œuvre et ses qualités nomades, car : « [...] les essences vagues dégagent des choses une détermination qui est plus que la chose, qui est celle de la *corporité*, et qui implique

³⁶ Philippe Decrauzat, *La circulation des images et la distance en peinture*, op. cit., p.47.

³⁷ Nous reviendrons sur la question du nomadisme de notre démarche dans la dernière partie de cette thèse.

³⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2* (1980), Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 2013, p-p. 454-455.

peut-être même un esprit de corps. »³⁹. Ainsi, le rond se rattache également à la question du corps. Pour être plus précise : le rond évoque les yourtes des nomades turco-mongols. Le mot « yourte » provient du terme turc *Yurt*, désignant non pas une tente comme on peut le croire, mais le territoire d'établissement d'un groupe. La yourte est donc bien un territoire, composé d'un groupement de corps. Il est également intéressant de remarquer que la yourte turco-mongole était en réalité une caravane, et par conséquent une maison déplaçable. Cette forme est celle qui paraît être la plus appropriée à la fois pour faire référence au mouvement du corps dans l'espace, mais aussi pour mettre en évidence le caractère nomade des interfaces picturales. Rattachant autant l'interface picturale au territoire qu'à la peau, autrement dit au corps, il semble essentiel d'insister sur le fait que le rond n'est qu'une manière supplémentaire de sortir du tableau. Sortir du tableau, c'est non seulement sortir de la forme du tableau, mais c'est aussi faire jaillir la peinture en tant qu'interface. Pour autant, ces interfaces picturales font tableau. Il y a une réelle référence à la tradition picturale et un profond respect pour le tableau.

L'écran-tableau

Cependant, à travers l'abandon du support-tableau, il y a aussi une volonté de sortir de l'écran destiné à recevoir une projection. Cécile Bart, artiste plasticienne quant à elle, ne sort pas du tableau en tant que tel, c'est-à-dire que sa peinture a pour support le tableau, sur lequel s'incarne l'écran destiné à recevoir une projection. Elle met en lumière cette question de l'écran peinture ou plutôt de « peintures/écrans »⁴⁰ selon ses propres termes. Comme l'explique l'artiste :

« L'écran cache et révèle à la fois. Cet élément dynamique, selon son emplacement mais, surtout selon la position du visiteur, peut masquer ou donner à voir. Il transforme sensiblement la vision



Figure 12: Cécile Bart, vue de *Suspens at Geneva*, MAMCO, 2012.

³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.455.

⁴⁰ Cécile Bart, *Gamme*, entretien avec Martine Royer Valentin, in *Peindre n'est [-ce] pas teindre ?* Jouy-en-Josas, Musée de la Toile de Jouy, coll. « Créations & Patrimoines », 2016, p.11.

en convoquant la notion de filtre ou de test de profondeur de champ. »⁴¹.

C'est ce filtre que représente l'écran-peinture, perturbant la vision qui ferait ici office d'interface, entre le spectateur et l'espace d'exposition. Dans *Suspens at Geneva* (fig. 12), la surface picturale fait office d'écran ou pourrait-on dire d'interface. Les toiles tendues sur châssis sont suspendues pour créer des panneaux, des écrans colorés et translucides, laissant la lumière les traverser et perturbant la circulation dans l'espace d'exposition. La peinture écran ou écran-peinture est une thématique antérieure à l'invention de l'écran technologique. En effet, l'écran numérique, contemporain, a bien pour ancêtre le tableau. Patricia Signorile explique cela ainsi :

« Les peintres, en voulant réorienter la peinture vers de nouvelles fonctions ont, en définitive, conduit vers une expérimentation différente de la vision. Elle est renforcée par les premières images photographiques, et prépare ainsi le public de masse à la vision de l'écran, par la production d'images artefactuelles et analogiques qui anticipent l'univers visuel des pixels. »⁴².

La seule différence entre le tableau-écran et l'écran numérique se situe dans la conception et le traitement des données pour projeter ce que l'on voit sur cet écran. Il convient alors d'étudier la notion d'interface à partir de son sens informatique, ou plus exactement numérique.

d) *L'interface, du numérique à la peinture* ⁴³

L'interface en peinture – l'exemple de Jean-Philippe Bielecki

Avec l'outil numérique, l'appareil perspectif semble être intégré à des programmes. Cette incorporation de la perspective dans des programmes est à considérer d'un point de vue spatial. Ceci nous permettra de mettre en corrélation la notion d'interface avec celle de territoire pictural ou plutôt de territoire de la peinture. Il convient de s'interroger sur les enjeux de l'introduction du numérique en peinture et ceci plus précisément de s'intéresser aux effets de celui-ci sur la pratique de la peinture.

⁴¹ Cécile Bart, *Gamme*, op. cit., p. 12.

⁴² Patricia Signorile, *Le cadre de la peinture*, op.cit., p.24.

⁴³ Nous réfléchissons à la question du numérique dans l'article « *Interfaces picturales, (Dé)peindre la peinture* ». Revue *Pratiques picturales : Allumer / Éteindre : la peinture confrontée au numérique*, Numéro 04, sous la dir. de Patrick Pleutin et Radmila Urošević, décembre 2017. <http://pratiques-picturales.net/article46.html> .

Nous prendrons appui sur une exposition de Jean-Philippe Bielecki⁴⁴ à la galerie Bortier

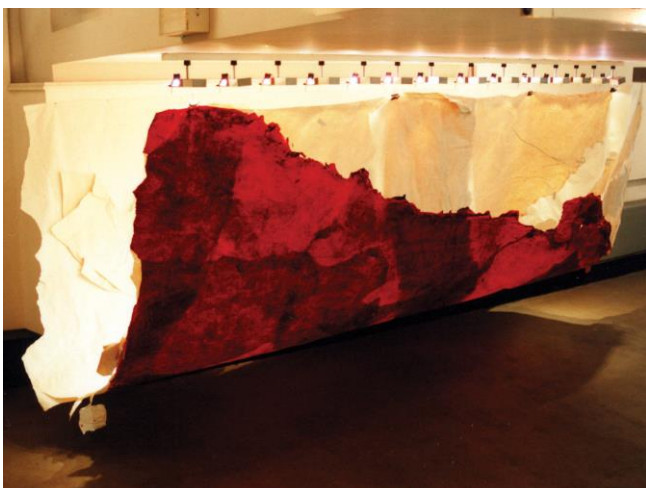


Figure 13: Jean-Philippe Bielecki, vue de l'exposition *Interface picturale*, Galerie Bortier, Bruxelles, Belgique, 2005.

de Bruxelles en 2005, intitulée *Interface Picturale*⁴⁵ (fig.13), pour pouvoir développer ce questionnement. *Interface*

Picturale est une exposition constituée de trois œuvres comportant des collages de grands papiers abîmés et froissés, recouverts de peinture et accrochés de telle façon que la lumière puisse les traverser. Le

titre de cette exposition interpelle. Dans le cadre de ce travail, on peut constater qu'on ne peut définir l'interface uniquement à partir de son seul sens numérique. Si l'on observe ces peintures, on remarque qu'elles prennent place dans l'espace d'exposition comme pour le réorganiser ou pour faire communiquer les différentes parties de l'espace. Ce qui rompt avec la tradition du tableau accroché au mur. Ici, les peintures sont accrochées au beau milieu d'une pièce ou en décalage avec le mur, elles créent ainsi d'autres espaces tout en conservant leur caractère matériel pictural. Elles sont matières peintes et assemblées en collage sur un plus grand support de papier, laissant la lumière les traverser. Ces peintures font donc doublement office d'interfaces au sein de l'espace d'exposition, interface entre la lumière les traversant et l'œuvre, mais aussi entre les espaces se situant de part et d'autre de l'œuvre. Ces différentes couches nées de différentes opérations (peinture et collage) semblent jouer avec la lumière, qui fait naître des formes cartographiques et laisse transparaître les superpositions appliquées par l'artiste. Ce n'est pas tant ce que ces peintures peuvent représenter qui nous intéresse ici, mais le choix du matériau, du support papier.

⁴⁴ Jean-Philippe Bielecki, né en 1973, est un comédien et artiste plasticien belge. Il est aussi écrivain de pièces de théâtre, de chansons et de poèmes.

⁴⁵ Catalogue : *Bortier 05*, Bruxelles, Ville de Bruxelles, asbl. Bruxelles-Musées-Expositions, 2005.

En effet, le papier renvoie au plan de projection décrit à la Renaissance :

« Ce qui sépare les deux « perspectives », c'est la décision prise à la Renaissance (son invention essentielle) : que le support du disegno devrait être transparent, parce qu'il implique un plan de projection. C'est de là que vient le choix du papier comme matériau préféré. »⁴⁶.

Ainsi émerge la notion de projection et plus encore celle de projet. Il ne s'agit pourtant pas là d'une œuvre numérique.

L'espace projectif en peinture

L'espace projectif en peinture est une notion bien antérieure à la numérisation de l'œuvre, elle apparaît en effet chez Alberti dès le Quattrocento. Nous ferons ici le parallèle avec l'outil numérique permettant la projection d'une œuvre, elle-même digitale ou numérisée, dans l'espace à partir d'un ordinateur. Cette projection nécessite un écran de réception de la lumière diffusée par l'appareil, par conséquent elle nécessite un cadre, tel le cadre du tableau classique (avec châssis et toile). Le plus souvent pour projeter une image numérique, on utilisera un mur, un écran ou une toile. En d'autres termes la projection nécessite une interface, entre la machine et l'œuvre projetée. La digitalisation de l'œuvre picturale n'enferme-t-elle pas plus la peinture au sein d'une surface limitée et nécessitant la création de son propre espace ? Il semble en effet, que l'outil numérique au lieu d'ouvrir des possibilités de cohabitation de la peinture et de l'espace l'environnant, l'enferme dans un écran récepteur de lumière et qui nécessite une ambiance propre à l'appréciation de la projection : lumière sombre, sonorité propre. En ce sens, l'œuvre numérique ne propose pas de cohabitation avec le lieu, les objets et les œuvres l'entourant, elle a besoin d'un espace unique, qu'elle accapare tout entier. L'œuvre numérique, pour s'exprimer et s'exposer nécessite une interface entre la

⁴⁶ Louis Déotte, « Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu », Appareil [Online], Articles, Online since 16 January 2009, connection on 30 September 2017. URL : <http://appareil.revues.org/604>, §16. Traduit du texte original en anglais : "***What separates the two « perspectives », is the decision taken by the Renaissance (its essential invention) : that the support of disegno should be transparent because it involves a plan of projection. It's from here that the choice of paper as the preferred material comes. »***".



Figure 14: *Territoire*, Stéphane, Cork, Irlande, Radmila Urošević, modules de peinture acrylique sur lit (kit vert), dimensions variables, 2014.

lumière diffusée et ce qu'elle représente : l'écran sera ainsi l'interface, le support permettant à l'œuvre d'exister. Toutefois, l'écran ne fera pas réellement office d'interface entre le lieu et l'œuvre ni entre l'œuvre numérique et ce qui l'entoure dans ce lieu. C'est l'objet téléphone, ordinateur, tablette qui fera le lien entre les

espaces. Aussi, l'espace de projection, est-il différent de la notion d'interface telle que nous l'entendons. Interface est un terme avant tout physique, désignant la surface de séparation entre deux états de la matière ou le lieu d'interaction entre deux milieux, deux systèmes. L'exemple suivant pourra aider à mieux comprendre la désignation d'interface : lorsqu'on mélange de l'huile et de l'eau, la couche qui se forme entre les deux est nommée interface. Ainsi, l'interface fait le lien entre deux états de la matière à travers une surface, mais elle sépare tout autant ces deux matières. Concernant l'interface numérique, il s'agit effectivement d'une surface (dans le cadre de l'écran tactile) permettant de faire le lien entre la main humaine et la machine. Entre deux mondes et deux matières différentes. Elle ne permet cependant pas la fusion entre ces deux corps, bien que ceux-ci exercent une influence sur l'interface. Il ne s'agit pas, par conséquent, de fondre les deux corps l'un dans l'autre, mais bien de marquer la séparation entre ces deux corps tout en créant une jonction. Ainsi, la notion d'interface permet de mieux appréhender l'autonomie de la peinture, en tant que corps indépendant, séparable mais agissant sur un corps, un espace. L'interface picturale n'est pas si différente que cela de l'interface telle qu'on l'entend au sens numérique aujourd'hui. Elle s'en distingue pourtant en d'autres points que nous verrons au fil de cette recherche.



Figure 15: Radmila Urošević *Plan Territoire Stéphane*, crayon et feutre sur papier, A3, 2014.

L'interface : un territoire modulable



Figure 16: Radmila Urošević, *Territoire, Stéphane*, peinture acrylique modulable, sur le mur, dimensions variables, 2014.

Le travail que nous souhaitons présenter ici est le suivant : *Territoire, Stéphane*, Cork, Irlande, 28 modules de peinture verte sur le lit, acrylique, dimensions variables, 2014 (fig.14). Ces interfaces picturales disposées ainsi ont permis de recréer une œuvre elle-même composée de modules à

travers le dessin en plan de cette réalisation (fig.15 et 16). J'ai ainsi, dessiné les modules déformés par les draps du lit sans tenir compte du reste. Puis, j'ai produit la série de modules correspondants à partir du dessin effectué, en reprenant la couleur du dessin, le noir. Je les ai accrochés en respectant le plan de mon dessin sur un mur blanc, rappelant le *White Cube* de manière à transposer l'œuvre de l'espace privé du lit à l'espace public de la galerie. L'œuvre reste modulable et accrochable de différentes manières, elle est indépendante de la réalisation qui l'a inspirée. Le plan n'est pas un programme à appliquer tel quel mais simplement un projet, une proposition d'accrochage de l'œuvre parmi une multitude d'autres possibilités existantes. Ce qu'il est intéressant de relever ici par rapport à la notion d'interface, c'est la création avec la contribution du spectateur. Le spectateur, devenant contributeur, en agissant sur l'œuvre et en y apportant son point de vue, me permet de reproduire une œuvre différente qui, par sa composition en module est elle-même à nouveau modifiable et modulable. Par conséquent, l'interface picturale dont nous parlons est transformable en fonction de l'accrochage et du lieu dans lequel elle se situe. Elle ne constitue plus simplement une surface d'inscription de la peinture, plus simplement une « impression » de cette dernière mais elle introduit le pouvoir d'action du contributeur, elle permet le faire. Il y a plus qu'une réaction réciproque du contributeur et de l'artiste, en d'autres termes plus qu'interaction, il y a *interfaction*. Nous entendons par interfaction (du latin *inter* « entre » et *factio* « pouvoir de faire ») le pouvoir de faire avec le spectateur-contributeur. L'interface permet cette interfaction de plusieurs personnes sur l'œuvre, elle donne la possibilité de coopérer et de coproduire

avec un tiers. De même, l'outil numérique par ses interfaces entre l'être humain et la machine, à savoir les écrans tactiles, les claviers, les souris et les outils permettant d'allumer et éteindre ces écrans, permet l'action sur l'œuvre, soit l'interfaction. Soulignons que malgré l'influence des possibilités qu'offre l'outil numérique sur la pratique picturale, il semble important de conserver la matière picturale en tant que telle, et non pas de la projeter sur un écran, qu'il soit mur ou toile, ou bien de la numériser. Les interfaces picturales, sont différentes de l'interface entendue au sens numérique du terme parce qu'elles s'incarnent bien en tant qu'objet pictural dans l'espace réel, c'est ainsi qu'elles se réalisent vraiment. Ainsi, il semble que l'outil numérique ne modifie pas notre perception de la peinture, mais qu'il modifie notre comportement vis-à-vis de celle-ci :

« Le film ou la télévision ne changent pas notre perception du paysage, comme je l'aurais d'abord pensé. Ils changent notre comportement dans l'environnement. Ceci est une distinction importante : entre paysage et environnement passe le fil de l'action. Ce qui avec le paysage est senti comme contemplation et esthétisme, va avec l'environnement se transformer en actions. Ce que l'on voit de la vie, on le voit en termes d'action. On est passé de la philosophie du goût et de la contemplation à la philosophie de l'action. »⁴⁷.

L'interface numérique apporte un changement de comportement, allant vers l'action et par extension, l'interfaction. L'interface numérique et l'interface picturale, que celle-ci se fasse écran-tableau, ou toile libre, ou encore médium pictural, possèdent des similitudes et pourtant beaucoup de distinctions.

L'ordinateur traite les informations selon un procédé numérique et non analogique comme le fait l'être humain. C'est-à-dire qu'il possède son propre procédé de traitement de l'information, à travers des nombres. L'être humain, procédant par analogie, n'a pas la capacité de traiter des informations de façon numérique, de même que l'ordinateur ne pourra pas traiter des données de manière analogique. La machine code l'œuvre, il s'agit d'une interface faite de codes, ainsi le contact direct entre l'œuvre et l'artiste n'existe plus. Au même titre que l'accessibilité directe du spectateur à l'œuvre est brouillée. De même, il paraît important de revenir sur l'enfermement de l'œuvre dans des programmes. Le programme encode l'œuvre et la transforme en donnée. Par ailleurs, le principe même d'un programme est qu'il soit applicable tel quel, ce qui le

⁴⁷ Anne Cauquelin, *L'interface, Le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action*, in *Esthétique des arts médiatiques, Interfaces et sensorialités*, sous la direction de Louise Poissant, Paris, C.I.E.R.E.C/ Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 233.

distingue de la notion de projet, nécessaire au processus créateur. Entre le projet et la production finale il y a des changements qui s'opèrent, de même qu'il y a adaptation de ce projet aux contingences de la réalité concrète. La nécessité de l'écran comme interface, n'est-elle pas l'enfermement de la peinture dans un nouveau tableau duquel, elle s'était extirpée ? Comme l'énonce Michel Porchet : « Le retour des espaces projectifs en art n'est pas une renaissance de l'appareil perspectif mais l'achèvement de sa liquidation par la banalisation qu'entraîne son incorporation dans des programmes. »⁴⁸. Il en résulte pourtant dans les deux cas une projection, lorsque l'on parle de représentation sur écran. Autrement dit : dans le tableau il y a bien une projection. Cette projection est bien celle d'un espace au sein d'une surface, rendant possible le plan pictural. Dans ce travail de recherche, il n'y a pas d'image, il y a pourtant projection selon un procédé analogique et artéfactuel, projection de la peinture dans l'espace réel et en relation à cet espace pour justement la réaliser, et non pas sur un écran-tableau ou appareil perspectif. Pour autant, libérée du tableau, l'interface picturale une fois positionnée dans l'espace pourrait-elle faire tableau ? Les interfaces picturales sont peintures, interfaces physiques, interfaces entre l'espace et l'artiste, entre l'œuvre et le spectateur, espace possible d'action.

Tout se trouve dans la matière, c'est ce matériau-peinture qui conduit à concevoir la peinture d'une manière de plus en plus mobile, divisible et nomade. Aussi, faut-il s'interroger sur cette interface qui se divise dans l'espace.

⁴⁸ Michel Porchet, « L'appareil numérique et la perspective ou le retour des espaces projectifs en art », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 17 mars 2008, consulté le 22 septembre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/303> ; DOI : 10.4000/appareil.303, §69.

2. La peinture se divise, se disloque

Il n'est pas seulement question de production d'une œuvre modulable à travers un module en pièce unique, comme dans *Territoire rouge*, mais aussi de la création de multiples modules. Ces modules peuvent prendre différentes formes, être de tailles différentes ainsi que d'épaisseurs différentes. Le *Modul'Art*, concept développé dans les années 1980 par l'artiste Jean-Lucien Guillaume⁴⁹, explore le module comme base de l'œuvre d'art. Son travail s'inscrivant tant dans le champ de la peinture que de la sculpture, l'artiste crée un ensemble de quatre formes géométriques élémentaires, ayant pour base le carré de 25cm x 25 cm : carré, quart de cercle, triangle, rectangle. Ceci confère à l'œuvre d'art, une division et dispersion possible, mais aussi une multitude de possibilités de composition et de combinaison de l'œuvre.

Le modulable est à la fois l'essence de cette recherche picturale, mais aussi la conceptualisation d'une peinture qui se veut multiple, modifiable et qui offre une infinitude de variations et de possibilités. Alors pourquoi vouloir une peinture modulable ?

Nous souhaitons explorer le module comme point de départ de l'interface picturale, en allant jusqu'à la construction de la peinture, par l'intermédiaire de la disparition du tableau.

⁴⁹ Jean-Lucien Guillaume est né en 1960 à Lyon, France, il vit à Bruxelles, Belgique. Il a étudié l'Histoire de l'art à l'Université Lyon 2 puis l' Art et la Communication à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon. Jean-Lucien Guillaume reconnaît une allégeance à la Peinture et appartient à cette catégorie d'artistes qui, de Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ou Robert Filliou envisagent leur œuvre comme un travail sur le langage, les mots, les sons, les images, le jeu afin de remettre en question les fondements mêmes de la création. Son œuvre s'inscrit dans la lignée du Bauhaus, et des principaux mouvements du XXe siècle art conceptuel, art minimal, arte povera, art concret, néo-géo. Il développe différents concepts dont le *Modul'Art*. www.jean-lucien.com

a) Le module comme point de départ

Module et Modul'Art

Ayant commencé ce projet de peinture modulable en 2013, nous avons tout d'abord effectué un travail de réflexion autour de la pratique de la peinture à l'heure actuelle. Dans un premier temps, nous avons voulu penser la peinture comme une version contemporaine de la tradition picturale, à travers l'étude de la surface et du caractère déplaçable du tableau. Nous avons également voulu lui attribuer des propriétés de souplesse et d'adaptabilité à l'espace, nées de considérations *a priori* autour de l'espace. C'est-à-dire comme l'explique Emmanuel Kant, d'une intuition *a priori*, soit une intuition non empirique :

« L'espace est représenté comme une grandeur infinie donnée. Il faut sans doute regarder tout concept comme une représentation contenue dans une multitude infinie de représentations diverses possibles (comme leur caractère commun), et qui par suite les subsume ; mais nul concept ne peut comme tel être considéré [au sens précis des mots] comme contenant en soi une multitude infinie de représentations. Or, c'est pourtant ainsi que nous pensons l'espace (car toutes les parties de l'espace coexistent à l'infini). La représentation originaire de l'espace est donc une intuition *a priori*, et non pas un concept. »⁵⁰.

Aussi, semble-t-il que le travail pictural modulaire ne découle pas d'un concept au premier abord, mais d'une intuition *a priori*. Cependant, bien qu'il s'agisse d'espace de la peinture ou de peinture dans l'espace, cette volonté d'attribuer des qualités modulables aux surfaces de la peinture, provient aussi d'une réflexion sur l'économie de moyen. Les artistes de *l'Arte Povera*⁵¹, ont basé leur art sur le principe de l'économie de moyen, par l'utilisation d'objets pauvres. Ici nous explorons l'économie de moyen



Figure 17: Leda Luss Luyken, *The couple*, 120 x 120 cm, exemple de 3 modulations, 1996.

⁵⁰ Emmanuel Kant, *Théorie transcendantale des éléments*, in *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Garnier Flammarion, 1976, p.85.

⁵¹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera (Themes & Movements)*, Phaidon Press, 2005.



Figure 18: Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, huile sur bois, triptyque, 220 x 386 cm, 1494-1505.

d'une façon différente, par l'utilisation de très peu de matériau au départ. De plus, *l'Arte Povera* se base sur le concept que les œuvres d'art ne devraient pas être considérées comme fixes, mais plutôt comme des éléments

changeants et modifiables, afin d'y introduire les notions de temps et d'espace avec de nouvelles techniques. Il s'agit d'explorer la phénoménologie des expériences. Ainsi, le *Modul'Art* applique ce principe. Il s'agit d'abandonner l'idée d'une œuvre préconçue et stable, une œuvre qui serait non modifiable par le créateur, le propriétaire, ou encore le spectateur. Il devient acteur de l'œuvre, puisqu'il est invité à la transformer. C'est pourquoi, le module invite à transformer la peinture. Créer des interfaces picturales modulables est aussi le fruit d'interrogations sur le monde de mobilité dans lequel nous évoluons depuis les prémices de la mondialisation, ou plutôt de la globalisation. En effet, cette atomisation de la société et cette dispersion des individus sur l'espace planétaire a fait émerger l'envie de rompre avec le point de vue unique en peinture. Tout comme il apparaît important que l'œuvre puisse réellement s'adapter à l'espace, le point de vue unique semble être un obstacle, lorsqu'il s'agit d'adaptabilité.

En Allemagne, dans les années 1990 l'artiste gréco-américaine



Figure 19: Albrecht Dürer, *Le Retable de Paumgartner*, huile sur bois, 156,8 et 155 x 126 cm, 1500.

Leda Luss Luyken⁵² introduit le *Modul'Art* en peinture. Les toiles préconçues, sont fixées comme modules sur un encadrement en acier d'une manière qu'elles puissent être interchangeables. Dans *The couple* (fig.17.), l'artiste propose cinq variations du tableau. Il s'agit d'un tableau modulable, composé de quatre carrés, représentant un couple, qu'elle module et dont le titre change selon les variations : *The impossibility to make it* (*l'impossibilité de le faire*), comme premier tableau, *The possibility to make it* (*la possibilité de le faire*) comme première modulation, *A Never-ending story* (*une histoire interminable ou une histoire sans fin*) comme titre commun aux trois modulations suivantes. Ici, le tableau se renouvelle, altérant l'image première apparente sur ce dernier. En outre, les titres des modulations 3, 4 et 5 suggèrent une infinité de possibilités. Le *Modul'Art* se développe également en sculpture, et introduit mouvement



Figure 20: Benjamin Sabatier, *Peinture en kit, punaises*, 2003.

et variations issus du monde du cinéma et de la musique. En peinture, il permet d'enrichir la technique et de changer le contenu de l'œuvre et ainsi, de reconsidérer la question du point de vue unique. Le module introduit du mouvement et de la mobilité dans la peinture. Il faut noter qu'en peinture, le panneau mobile existe déjà depuis la Renaissance, avec le triptyque. On pense ici au *Jardin des délices* de Jérôme Bosch (fig.18), ou encore au *Retable de Paumgartner* d'Albrecht Dürer (fig.19).

Peinture modulable et peinture en kit

Aussi, ai-je commencé à réaliser des peintures modulables à plusieurs titres : par le médium pictural souple, par la multiplication des modules et par les différences qu'ils

⁵² Leda Luss Luyken, née Valata, en 1952 à Athènes, en Grèce, est une artiste conceptuelle gréco-américaine qui vit et travaille en Allemagne. Leda Luss-Luyken a fait ses études à l'Ecole d'Humanité en Suisse et a étudié les Arts et l'Architecture à Zurich, New York et Manchester. Elle a commencé sa carrière professionnelle en tant qu'architecte designer et architecte d'intérieur à New York. Forte de cette expérience, Leda Luss Luyken travaille depuis 1983 comme artiste conceptuelle en Angleterre, en Allemagne et en Grèce.

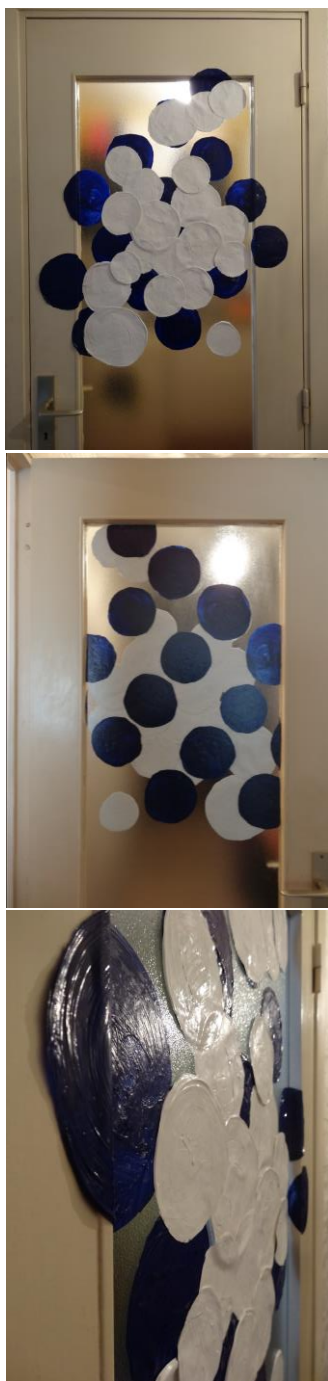


Figure 21: *Territoire, Corentin, Nice*, Radmila Urošević, modules de peinture acrylique en bleu et blanc (kit blanc et bleu), 2014.

comportent, conférant à chacun un caractère unique. Ce concept de peinture modulaire est, somme toute, basé sur le quotidien de la vie humaine et l'unicité de chaque être humain, seul point commun aux individus de l'espèce humaine. Au départ de ce projet, je me déplaçais dans des appartements en région parisienne, de préférence avec peu d'espace, afin d'y accrocher les modules et de réaliser des expérimentations moi-même. Puis, j'ai mis en kit les peintures, modules picturaux. Il faut ici mentionner le travail de Benjamin Sabatier⁵³ : *Peinture en kit* (fig.20). J'ai voulu offrir au spectateur la possibilité de créer sa propre œuvre à partir de la peinture-module. Toutefois, il convient de préciser que les kits de Benjamin Sabatier ne sont pas composés de peinture, mais de punaises. De plus, il s'agit dans son kit de reproduire un motif selon le mode d'emploi, fourni avec un plan. Les punaises sont un médium pouvant être pictural mais elles ne sont pas de la peinture. Si la peinture est aussi un médium, dans cette recherche nous la considérons avant toute chose, comme une matière et un matériau. Ce n'est pas parce qu'une œuvre est picturale qu'elle est peinture. Aussi, ai-je créé des kits de peinture, permettant la profusion de peintures modulaires mais aussi le renouvellement de l'œuvre. Cette pensée autour du module héritée du *Modul'Art* est toujours d'actualité, parce qu'elle permet à la fois de nourrir une réflexion autour de l'espace, du territoire et de l'interface mais également, parce qu'elle semble offrir une plus grande liberté dans la création picturale pas

⁵³ Benjamin Sabatier, né en 1977, est un artiste contemporain français. Il est aussi enseignant-chercheur en arts plastiques à l'École des arts de la Sorbonne-Université Paris 1, membre de l'institut Acte. Qu'il taille des crayons pendant 35h, crée la structure de production d'œuvres en kit IBK, s'empare de l'histoire ouvrière et militante de la ville de Besançon, réévalue les utopies de l'architecture moderne ou déploie une œuvre sculpturale, il interroge de manière récurrente le concept du « travail », qui fonctionne comme étalon dans une démarche cherchant avant tout à inscrire l'art dans un contexte socio-économique plus large. Il invite le spectateur à devenir lui-même producteur, à partir de la théorie du *Do it yourself*.



Figure 22: *Territoire*, Svetlana, Belgrade, Serbie, Radmila Urošević, modules de peinture acrylique en bleu et blanc (kit noir), 2014.

uniquement pour le spectateur, mais pour l'artiste lui-même. Cette liberté de création ou libération de l'action de peindre s'incarne dans la profusion et la multiplicité des œuvres, que la *base-module* permet d'explorer. Considérant la mobilité géographique grandissante, bien que forcée, de l'être humain et les mouvements migratoires planétaires, j'ai pris la décision de faire se mouvoir l'œuvre à l'échelle nationale et internationale. En conséquence, j'ai envoyé des kits dans des villes de France, comme à Nice (fig.21) et dans différents pays : Serbie (fig.22), Italie (fig.24), Portugal, Israël, Thaïlande et

Turquie. Dans l'idée de sonder les personnes, de les inciter à créer et de récolter leur point de vue, par l'intermédiaire de la matière picturale. Pour autant, il n'y a pas de démarche pédagogique, bien qu'il y ait effectivement une certaine incitation à l'exploration créative. Pour accompagner ces kits composés de modules picturaux, je fournissais des modes d'emploi rédigés en trois langues (français, anglais et serbe) et donnant quelques indications sur la façon d'utiliser le kit. Ces indications laissaient une grande liberté au spectateur-contributeur, acteur de l'œuvre et concernaient avant toute chose l'imposition de l'accrochage des œuvres dans un espace domestique et l'envoi d'une photo par courriel de la, ou des réalisations du participant, après accrochage.



Figure 23: Claude Rutault, *Toiles à l'unité*, acrylique sur toile et mur, 1973.



Figure 24: *Territoires, Lysianne, Pise, Italie*, Radmila Urošević, modules de peinture acrylique (kit jaune et noir), 2015.

Claude Rutault dans *Définitions Méthodes*⁵⁴, définit un ensemble de règles de production de l'œuvre strictes et ne participe ni à la production, ni à la supervision ni à la réalisation de ses peintures. L'acquéreur, ou plutôt comme il l'appelle le « preneur en charge », quel qu'il soit, se doit de respecter ces règles de réalisation de l'œuvre picturale. Claude Rutault (fig.23) laisse le soin au preneur en charge de peindre en réalisant la totalité de l'œuvre picturale dans l'espace, à partir de ses consignes ou plutôt ses méthodes. Ainsi dans ses définitions et méthodes, l'artiste indique par exemple que si le preneur en charge souhaite changer la couleur du tableau, il doit changer la couleur du mur et vice versa. S'il souhaite déplacer l'œuvre, il doit la re-produire selon ses définitions et méthodes, en repeignant le mur sur lequel le tableau prend place. Ainsi, différentes versions de l'œuvre picturale peuvent voir le jour. Si une galerie veut exposer son œuvre elle doit la faire elle-même. Aussi, le travail de Rutault est-il éphémère dans l'espace du *White Cube*, puisque le mur est repeint de la couleur du tableau, mais l'exposition terminée, le mur de la galerie sera repeint en blanc. Toutefois, cela questionne les

variations que l'œuvre picturale peut subir et le déplacement de l'exposition, en effet,

⁵⁴ Claude Rutault, *Définitions Méthodes 1973-1979*, Paris, Intelligence Service Productions, 1979.

selon la formule de Claude Rutault, l'œuvre sera à chaque fois actualisée. Le kit modulaire quant à lui, fournit le médium pictural au spectateur, réalisé en amont à partir peinture. Soit des éléments de l'œuvre déjà produits. Il s'agit d'une œuvre déjà réalisée, mais fragmentée, fournie en morceaux. Bien que je n'assiste pas à l'accrochage de l'œuvre, tout comme Rutault ; le but du kit modulaire n'est pas pour le contributeur de produire une œuvre dans sa totalité, qui serait prédéterminée, et fixe dans l'espace. Au contraire, c'est un kit libre, composé de peintures modulables, destiné à récolter le point de vue du spectateur. Les seules choses imposées sont les éléments du kit (la matière picturale modulaire fournie), l'accrochage dans un espace domestique et l'envoi d'une photo du résultat obtenu. Il s'agit de proposer différents accrochages de l'œuvre déjà produite en morceaux à partir de la base matérielle du module pictural. C'est-à-dire de la modifier, de jouer avec les modules fournis, afin de créer l'interaction entre l'œuvre picturale, le contributeur et l'espace. Dans ce projet, je demandais également la transmission du kit à une autre personne qui m'aurait également envoyé des photos et ainsi de suite. J'ai souhaité rendre hommage aux participants sur mon site internet⁵⁵, en listant les participants que je nomme : contributeurs de l'œuvre. Beaucoup de volontaires pour contribuer au projet soit n'ont pas transmis l'œuvre à un tiers, soit n'ont jamais envoyé de photo et n'ont pas non plus retourné les kits. Ceci a causé une perte de matière et une dispersion et dislocation des œuvres dans l'espace, sans que je connaisse leur localisation. Le sens du mot dislocation est particulièrement propice à ce travail, que la proposition initiale fut réalisée ou pas.

La dislocation de la peinture

Dislocation, du latin médiéval *dislocatio*, se rapporte aussi bien au démembrement, à l'écartement de choses contigües ou emboîtées mais également à la séparation des parties d'un tout. Ce terme se rapporte aussi à la contrainte physique nécessaire pour accéder à l'art de la contorsion, ou encore à « un défaut géométrique dans l'arrangement périodique des atomes à l'intérieur d'un milieu cristallin »⁵⁶. On peut donc dire que la dislocation, se rapporte autant au corps qu'à la matière en général. Comme nous l'avons dit, la racine du terme dislocation est en latin médiéval *dislocatio*

⁵⁵ www.radmilaurosevic.org

⁵⁶ Source : Larousse.

et en bas latin médiéval *delocatio*, en anglais le terme reste *dislocation* ou *delocation*. Le préfixe latin *dis-* évoquant la séparation, la différence ou l'absence, il peut être remplacé par le préfixe *dé-*. Il y a donc bien dans *dislocation*, l'idée de dispersion, donc de séparation d'espace, autrement dit d'espace. Pour ce qui concerne cette recherche, c'est un terme très important. Il prend place de manière permanente et se rapporte également à la dislocation du corps perçue à travers l'outil informatique ou plutôt numérique.

En effet, il y a de nos jours à travers l'interface informatique, la possibilité de communiquer de manière sonore et visuelle à l'échelle nationale et internationale, de même que de participer à la vie citoyenne et sociale. Cependant, cette possibilité montre une forme de dislocation du corps, par exemple : nous sommes à Paris physiquement, et nous pouvons discuter directement et recevoir une réponse d'une personne se situant à des kilomètres de nous, tout en buvant un café en terrasse, tout en discutant en parallèle avec d'autres personnes. L'interface numérique est un espace en elle-même, qui permet de faire le lien entre différents espaces et corps, différentes personnes qui sont toutes séparées les unes des autres par un espacement physique, qui sont disloquées. Plus vastement, le corps est lui aussi disloqué au singulier, par cette possibilité qu'offre le numérique : nous avons l'impression de pouvoir être et d'être à plusieurs endroits, au même moment. Les perturbations de la sensation de l'espace vécues par les individus à l'heure actuelle sont corrélées à cet environnement. La vitesse à laquelle nous communiquons, la multiplicité des contacts indirects que nous pouvons avoir, de même que la vitesse de réception d'un écrit, par l'outil numérique, peuvent conférer une impression de toute puissance, d'impatience, d'absence de limites et de *pantopie*⁵⁷. *Pantopie*, composé du préfixe grec *pan*, signifiant partout et *topos*, lieu, signifie donc en tous lieux. C'est un terme qui a été utilisé pour la première fois par Michel Serres dans *La légende des anges*, en 1993⁵⁸, statuant que tous les lieux sont en chaque lieu et que chaque lieu est en tous lieux. L'interface numérique nous permettant d'être en tous lieux, notre perception de l'espace en est ainsi altérée, tout autant que notre comportement. Nous sommes des corps physiques et spirituels qui nous promenons sur Terre, soit de manière physique par le transport, soit par l'esprit. C'est cela que le travail

⁵⁷ Voir : Éric Letonturier, « Utopies du cercle, pantopies du réseau. Formes et topologies sociales de la communication ». In: Quaderni, n°30, Automne 1996. Territoires éclatés, le rôle des technologies de communication [p-p. 23-39], consulté le 12 décembre 2016. URL : www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1996_num_30_1_1951, DOI : 10.3406/quad.1996.1951.

⁵⁸ Michel Serres, *La légende des anges* (1993), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.

en kit voudrait montrer, mais aussi apporter une autre forme de mouvement et d'expression, à travers l'espace physique des choses, cet espace qui n'est pas *a priori*, puisqu'il est sensible et limitatif. Quant à l'échec du retour de certains kits et de la passation, si l'on peut l'exprimer ainsi, il n'est pas total. Les kits ayant été envoyés par la poste, ils ont tout de même été disloqués dans l'espace planétaire. Ils sont à plusieurs endroits bien qu'ils ne soient pas à portée de vue, puisque nous n'en avons pas de retour photographique.

Aussi, y a-t-il dislocation. À travers cette dislocation, les interfaces picturales se déplacent, la peinture se compose et se décompose, de même que le tableau disparaît.

b) La disparition du tableau

Faire disparaître le tableau pour en sortir

Pour comprendre cette démarche picturale, ainsi que cette posture il faut en passer par la disparition du tableau. On peut partir du principe qu'il y a disparition du tableau, soit de l'objet tableau d'un point de vue formel mais aussi dans la représentation, puisqu'il s'agit d'œuvres abstraites. On retrouve la disparition du support-tableau dans de nombreuses pratiques contemporaines. Comme nous l'avons déjà mentionné, il est évident que parmi les membres de *Supports/Surfaces*, le tableau tend à disparaître pour que la peinture puisse explorer différents types de supports. De même, dans l'œuvre de Franz West⁵⁹, dont la rétrospective a eu lieu au Centre Pompidou en 2018 (fig.25), le tableau disparaît, au profit d'objets peints, ou pourrait-on dire



Figure 25: Vues de l'exposition *Franz West*, Paris, Centre Pompidou, 2018.

⁵⁹ Catalogue : *Franz West*, sous la dir. de Christine Macel et Marc Godfrey, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

d'objets peintures. Ces volumes recouverts de peinture ou peintures en volume témoignent de la disparition du tableau au sein des pratiques contemporaines. On y retrouve des cintres recouverts de peinture, venant combler les vides de l'objet cintre, ou encore des sculptures de papier maché recouvertes de peinture. Il présente également, des chaises faites en tableaux ou des tableaux-chaises, le tableau étant entendu ici en tant que toile tendue sur châssis. La peinture ne vient pas s'incarner en tableau, bien que ses chaises fassent référence au tableau, mais sur des objets du quotidien ou des créations sculpturales massives de l'artiste.

Dans cette recherche les peintures sont composées de modules, plus ou moins nombreux, ils se disloquent dans l'espace et se modifient. Il y a par conséquent, une disparition certaine du tableau, en tant que tel, en tant qu'objet unifié et indivisible. C'est-à-dire que la peinture est conçue à partir de variations préétablies et permises par le morcellement des œuvres picturales. C'est à partir de la base module que la peinture se compose. Nous entendons par là, que la multiplication des modules et la multiplicité des présentations possibles de ces derniers dans l'espace, permettent de démanteler ou plutôt de désassembler la peinture, de faire disparaître le support-tableau. Pour autant, la disparition du support-tableau, n'empêche pas les œuvres de faire tableau. Comme nous l'avons dit précédemment, les interfaces picturales font tableau, y compris non regroupées. Mais lorsqu'on les regroupe que se passe-t-il ? Font-elles encore tableau ? La réponse est oui, puisque chaque interface picturale fait tableau et est une peinture unique elle-même, le regroupement de ces interfaces fait aussi tableau, mais un tableau qui devient interchangeable et modulable. On pourrait dire que faire peinture dans l'espace c'est faire tableau. Ainsi, l'œuvre devient généralement plus mobile qu'un tableau ordinaire, car elle possède la capacité à se renouveler en elle-même : c'est-à-dire qu'elle change non seulement en fonction de l'espace dans lequel elle est présentée, mais aussi par son aspect modulaire et les variations d'accrochage qu'elle offre. Cette recherche montre la mobilité et par conséquent le nomadisme au sein de l'œuvre elle-même. Les modules interchangeables et déplaçables permettent un nomadisme toujours plus grand pour la peinture. Une fois de plus, c'est toute l'autonomie et l'indépendance du médium pictural mais aussi sa capacité à se fondre dans le décor, qui s'expriment ici. La peinture, bien que considérée comme autonome a, en réalité, toujours offert différentes possibilités d'expositions et d'accrochages et ainsi, des variations dans le résultat. En effet, on constate qu'un tableau d'autel du Caravage, entre autres, fait pour être présenté dans une église où la lumière est tamisée, sera perçu différemment s'il est

exposé dans un musée avec beaucoup de lumière. L'œuvre peinte peut être, en général, perçue différemment en fonction du lieu et de l'éclairage l'environnant.

L'absence de tableau et la maison



Figure 26: Vues de la maison de Jean-pierre Raynaud, 1969, et 1993, après sa destruction.

Dans l'exemple des kits (fig.14, 21, 22 et 24) : chaque kit regroupe plusieurs modules, plusieurs interfaces picturales, cependant chaque kit est aussi une œuvre peinte, ou un « tableau » en lui-même. Avec la possibilité offerte par la mise en module des peintures nous pouvons décomposer le kit pour à chaque fois créer un nouveau tableau dans l'espace porteur. Les kits sont aussi déconstructibles par leur caractère démontable et ne prennent pas beaucoup de place, une fois démontés et rangés. Faire disparaître le support-

tableau, c'est une manière de concevoir la peinture sous l'angle de vue de la dislocation. C'est défaire et décomposer le tableau. Déconstruire c'est défaire complètement ce qui a été construit, ici il s'agit du tableau comme pièce unique, fixe, non modifiable. Nous faisons disparaître symboliquement le tableau traditionnel par la mise en place d'un système de peinture modulable. Cela induit une perception alternative, si ce n'est altérée de l'espace-temps. Il ne s'agit pas d'imiter ce que fait l'outil informatique à notre perception de l'espace, ni de créer un tableau *pantopique*, c'est-à-dire qui serait en tous lieux. Il s'agit, d'une part d'adapter la peinture à la façon dont nous vivons l'espace, à la façon dont nous nous représentons notre propre espace et d'autre part, d'amener une nouvelle technique en peinture, une technique de construction au sens littéral du terme : soit l'action d'assembler quelque chose, de composer à partir de matériaux. Comme nous l'avons vu avec le *Modul'Art*, le tableau se construit en permanence. Pour autant, formellement dans le travail de Leda Luss Luyken il ne disparaît pas, il est

interchangeable, il se construit et se déconstruit comme une architecture à l'intérieur du



Figure 27: Jean-Pierre Raynaud, *Container zéro*, carrelage, éclairage, acier, 3,30 x 3,30 x 3,30 cm, 1988.

cadre. Il y a la volonté de montrer les caractéristiques constructibles du tableau, de construire l'œuvre picturale à partir d'une base modulaire mais également de déconstruction de l'œuvre, par la division des modules picturaux, sans disparition de l'œuvre. Les modules reprennent des méthodes provenant de l'architecture des techniques de construction par assemblage de briques par exemple. Cependant, ces assemblages ne sont jamais fixes à tout jamais. Nous prendrons ici l'exemple de *La Maison* de Jean-Pierre Raynaud⁶⁰ (fig.26). Ce dernier a construit sa première maison pour ensuite venir la détruire et en garder des reliques. Sa maison, son espace ayant été construit de manière fixe, non modulable, n'a pas pu être démontée. Le travail de Jean-Pierre Raynaud concernant sa maison ou plutôt ses maisons, qu'il couvre de carrelage blanc, nous interpelle ici. Ce dernier commence à construire sa première maison en 1969, qu'il couvre de carreaux blancs de 15 cm x 15 cm, à la Celle Saint-Cloud, il s'agit de vingt-quatre années de recherches autour de l'espace qui se matérialisent en une maison. Le carreau blanc, toujours de même dimension signe l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud, tout comme les bandes de 8,7 cm de largeur de Daniel Buren signent son travail. Par conséquent, il s'agit de partir d'éléments épars qui seront regroupés dans l'espace, pour faire œuvre. C'est arrivé à

⁶⁰ Jean-Pierre Raynaud est né à Courbevoie en 1939. Sa carrière artistique débute en 1964 à Paris au Salon de la Jeune Sculpture. Il est exposé dans de nombreux pays (Japon, Corée Emirats Arabes Unis, Cuba, Belgique...) et bénéficie d'une notoriété mondiale. L'œuvre qui marque le début de sa carrière est sa maison de La Celle Saint-Cloud construite en 1969. Entièrement recouverte de carrelage blanc il y vivra pendant 24 ans avant de la détruire. Les débris seront exposés dans des containers chirurgicaux au Musée d'Art contemporain de Bordeaux. Ses thèmes fétiches sont : les panneaux signalétiques les pots le carrelage de céramique blanc à joints noirs. www.jeanpierreraynaud.com

l'achèvement de cette maison, et donc à la fin de l'œuvre qu'il pensa à lui donner une seconde vie, cet aboutissement ne satisfaisant pas sa soif de l'espace. Ce dernier décida de détruire sa maison et de l'exposer dans des pots chirurgicaux, afin de former une nouvelle œuvre d'art. Les pièces étant liés les unes aux autres, il a été obligé de la détruire pour s'en défaire. Or, selon le principe d'architecture mobile de Yona Friedman on pourrait, par le module, faire et défaire de manière différente sans avoir à détruire, simplement en démontant, en désassemblant soit en déconstruisant : « par exemple, à partir des éléments de construction standardisés en 3 grandeurs différentes, il est possible de construire plus de deux millions de types d'habitations de trois pièces, totalement différentes. »⁶¹. Une autre œuvre de Jean-Pierre Raynaud est à mentionner ici : *Container zéro* (fig.27), un cube de 3.30 mètres d'arête, exposé au Centre Pompidou, recouvert lui aussi de carreau de 15 cm x 15 cm. Il laisse entrevoir des images changeantes. Les images ou objets, accrochés au fond de ce cube à la manière d'un tableau, sont parfois modifiées : tantôt une image de l'espace cosmique, tantôt des pots de peintures modulables, une tête de mort, ou encore une croix. Jean-Pierre Raynaud introduit donc bien une notion d'espace et d'architecture modulables et recyclables dans son travail.

Réutilisation de la matière picturale

In fine, il y a une réutilisation de la matière permise par le module, soit une suggestion de la notion de recyclage de celle-ci. Déconstruire ou plutôt décomposer le tableau pour construire. Telle semble être la portée de l'interface picturale modulaire. Il y a une déconstruction déjà présente : par rapport au tableau comme support de prédilection de la peinture, dans la lignée des mouvements *Supports/Surfaces*, du *Modul'Art*, mais aussi du *Minimalisme*⁶². La disparition du support-tableau, et la division des éléments composant l'œuvre picturale, permet la déconstruction de l'œuvre *de facto*. Cette déconstruction de fait, est un moyen d'exprimer l'appréhension de l'espace. C'est-à-dire qu'il est disloqué, dispersé et toujours en mouvement. Mais

⁶¹ Yona Friedman, *L'architecture mobile* (1958), Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979, p.15.

⁶² Le *minimalisme* (ou *art minimal*) est un courant de l'art contemporain, apparu au début des années 1960 aux États-Unis, en réaction au lyrisme pictural de l'expressionnisme abstrait et en opposition à la tendance figurative et ironique du pop art. Le minimalisme est l'héritier du modernisme, et plus particulièrement du Bauhaus. L'amélioration de l'œuvre se faisant selon les minimalistes par soustraction.

l'espace est ambivalent. Il est à la fois très vaste et grâce à l'outil informatique ouvert à tous les possibles. En même temps, lorsqu'il est confronté aux murs, il devient étriqué et physiquement presque trop perceptible. Distribuer des kits à des individus, pour les sonder, récolter leur point de vue et leur appréhension de l'œuvre picturale et de l'espace, était aussi une façon participative de défaire la peinture. En l'éclatant un peu partout, elle est mise en rapport avec d'autres personnes et d'autres espaces, que parfois je n'ai jamais visité. Il s'agissait d'une manière de voyager à travers l'espace et le temps, mais aussi de faire voyager l'œuvre. À travers ces voyages, on constate qu'il y a tout autant de points de vue que d'individus, et une infinitude de possibilités de variations de l'œuvre d'art modulaire. Le modulable, dès lors qu'il est un kit libre, c'est-à-dire laissant libre le rendu final de la présentation, est une façon de décomposer la peinture certes, mais aussi d'offrir une alternative à l'œuvre finale. Comme l'explique Xavier Escribà, il y a une hésitation permanente dans son travail à achever une œuvre d'art, à achever une peinture et il en est de même dans cette recherche. Dans son journal *Douter de tout...et peindre*, dont des fragments ont été publiés dans un catalogue, il écrit :

« Pendant tellement d'années je devrai cohabiter avec la version finale de l'œuvre, que j'essaie de vivre pleinement tous ces aspects / moments éphémères propres au processus de l'œuvre. Comme si, durant tout le temps du processus pictural, l'œuvre soit le souvenir de l'expérience et son aspect final une simple trace réductrice du moment auquel l'on a arrêté d'insister... »⁶³.

En effet, le processus de l'œuvre, notamment en peinture n'est pas aussi évident à montrer et à revivre, comme dans les arts d'exécution, par exemple la danse ou le théâtre. Il est assez frustrant parfois d'achever une peinture, à quel moment doit-on arrêter « d'insister », comme le dit Xavier Escribà ? Comment savoir ? Ce qui s'incarne ici, c'est justement cela : ce processus de l'œuvre inachevée, cette alternative à l'aspect final, à la fixité de cet aspect de l'œuvre finie. La décomposition de la peinture amène à la concevoir comme une peinture se mouvant dans l'espace, mais aussi transformable à l'infini : grâce aux différents espaces dans lesquels elle prend place, mais aussi par les possibilités d'interaction qu'elle possède avec les espaces. En effet, elle se déforme dans l'espace en l'épousant, mais elle s'auto-module par l'interchangeabilité de ses « pièces picturales ». Les modules peuvent être disposés d'une multitude de façon et pas forcément tous en même temps ou tous ensemble comme on le remarque dans le kit

⁶³ Extrait du journal de l'artiste, in *Fragments du journal commencé en 2012 et intitulé Douter de tout... et peindre*, catalogue *El mirall de l'Heure Bleue. Història d'un procés creatiu*, Xavier Escribà, Figueres, 2015, p.79.

envoyé en Italie (fig.23). Ces variations sont libres, elles offrent une diversité de points de vue sur la peinture et permettent la mise en interaction d'éléments divers. Il s'agit bien d'interfaces picturales.

Si la disparition du support-tableau et la décomposition de la peinture permettent de mettre en place une stratégie d'expression du processus créateur et une alternative à l'œuvre finale fixe, elles sont aussi un moyen de concevoir et d'élaborer la peinture d'un point de vue contemporain.

c) Construire la peinture

La notion de construction en peinture

« On n'a pas attendu « l'architecture plate et colorée » de Juan Gris pour emprunter des concepts à l'art de bâtir. Lui-même estimait d'ailleurs, que cette architecture picturale n'était autre que la technique, qu'il opposait à l'esthétique, monde des sensations. Il ajoutait que c'était l'élément permanent, classique, de la peinture. Un tableau sera « construit », équilibré. » René Passeron⁶⁴

La construction en peinture, n'est pas une notion communément employée. Pourtant de tous temps, la peinture a été partie prenante de l'architecture et le mouvement *Constructiviste*, fut l'une des avant-gardes au début du XX^e siècle mêlant les arts : peinture, sculpture et reliefs, sous les appellations *reliefs-picturaux*, contre-reliefs ou *coloro-constructions*. Les *Reliefs-picturaux* de Vladimir Tatline, posent les bases de ce mouvement né en Russie dans les années 1920. Il inspirera *De Stijl*⁶⁵ (*Le style*) aux Pays-Bas, mouvement transdisciplinaire lui-aussi. Explorant tout autant la relation de la peinture à l'espace et cherchant un syncrétisme dans les projets architecturaux. Le *Constructivisme* est abstrait mais géométrique, en rupture avec le *Suprématisme* de Malevitch pour affirmer le matérialisme de la réalité picturale, dans l'espace réel, concret. Construire au sens propre signifie : assembler à partir d'un plan les diverses parties d'un ouvrage d'architecture, de travaux publics, le bâtir, l'édifier ou le réaliser ou bien réaliser une chose, en assembler les diverses parties. Au sens figuré

⁶⁴ Renée Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, (1962), Paris, Vrin, 1996, p. 33.

⁶⁵ *De Stijl* (Le Style) est un mouvement artistique né aux Pays-Bas. C'est un mouvement interdisciplinaire mêlant arts plastiques et arts appliqués (peinture, design, architecture). Hérité du néoplasticisme, il fut fondé en 1917 par Theo Van Doesburg, qui publie de 1917 à 1932 une revue d'art : *De Stijl*. La revue fut un moyen de diffusion des idées néoplasticistes de Piet Mondrian et des membres du groupe.

cela signifie : imaginer quelque chose, ou bien élaborer un système, le préparer et en garantir la réalisation. Il y a bien construction à partir du moment où l'on structure une peinture, où l'on organise un espace et où l'on s'impose un cadre. Le cadre de travail de cette recherche est le module. Le module est un élément faisant partie d'une structure et qui se répète plusieurs fois, il est lié à la construction de l'œuvre, ici : il s'agit de l'œuvre picturale. Nous empruntons à l'architecture son vocabulaire, et à la musique ses variations. C'est pourquoi, nous utilisons le terme construire ici et plus vastement en peinture. Il semble qu'il y ait construction dès lors qu'il y a plan ou plutôt projet, comme dans tout autre domaine. On peut en effet utiliser le mot construire pour un texte, un ouvrage, une architecture, un objet et ainsi de suite. Selon le CNRTL⁶⁶ construire est en premier lieu : réaliser un édifice ou un ouvrage d'art selon un plan déterminé. Construire est un terme à la fois large et précis que nous pouvons employer, plus généralement pour décrire l'élaboration de la peinture.

Le cadre de travail et l'élaboration de la peinture

Xavier Escribà élabore sa peinture à partir d'un cadre qu'il s'impose. En effet, il applique autant de couches de peinture que d'années vécues, en fonction de son âge ses œuvres s'épaississent. S'il s'est émancipé lui aussi du format-tableau, ce n'est pas pour abandonner tout cadre. Comme l'explique l'artiste à propos de son travail : « Je me trouvais donc face à une matière, à une peau, avec une dernière couche de couleur que je m'étais imposée de respecter. Ni plus, ni moins. J'ai observé la matière, et je me suis observé moi aussi. Cette matière devenait une sorte de miroir, une démonstration de ma réalité. »⁶⁷. Ainsi, pour construire l'œuvre picturale, nous avons décidé de nous imposer un cadre : le cadre du module. D'une part, parce qu'il s'agit de réfléchir à une économie de moyen en peinture, c'est-à-dire à l'élimination de la toile et du châssis et d'autre part, parce que cela permet de produire notre propre matière. Le fait de travailler la matière picturale, de la faire se solidifier permet de créer son propre moyen de production. Il y a derrière ceci, une réflexion économique et pragmatique : ne pas produire plus que ce que l'on peut, faire avec les moyens que l'on a et s'adapter à l'espace qui nous environne. La création de ses propres moyens de production est presque une nécessité,

⁶⁶ <https://www.cnrtl.fr>

⁶⁷ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », par Radmila Urošević, *op. cit.*, 86.

mais aussi un moyen de contribuer à l'autonomie de la peinture, car comme le disent Marx et Engels : « En produisant leurs moyens d'existence, les hommes produisent indirectement leur vie matérielle elle-même »⁶⁸. Aussi, avons-nous décidé de construire la peinture sur la base de la matière picturale avant tout, parce qu'elle offre une plus grande liberté d'action et d'interaction. En outre, comme le mentionne Xavier Escribà : « Les éléments à utiliser au moment de peindre sont réduits ; les possibilités innombrables. Cette dichotomie apparemment contradictoire me séduit au moment de travailler... Austérité d'un côté et abondance de l'autre. »⁶⁹. En effet, la réduction des moyens de production à l'utilisation de la peinture uniquement, ne signifie pas la réduction des possibilités de réalisations. L'économie de moyen démontre, que la peinture possède en elle cette faculté à permettre d'innombrables possibilités et une multiplicité de variations à l'œuvre finale.

S'il semble bien y avoir un désassemblage dans la mise en kit des interfaces picturales, il y a aussi construction de la peinture sur l'hypothèse que la peinture peut se suffire à elle-même. Ainsi, plus que d'être autonomes, on pourrait dire que les interfaces picturales sont indépendantes. Le CNRTL définit l'indépendance comme le fait de « jouir d'une entière autonomie vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose »⁷⁰. Par conséquent, ces travaux mettent en évidence à la fois la relation de la peinture, du support et de l'espace, mais aussi l'autonomie voire l'indépendance de la peinture. La notion de construction, dans son sens figuré, apparaît dès le début du processus pictural en dépit de l'apparence déconstruite de ce travail. Il est vrai que la peinture est une matière, un corps, qui une fois solidifié n'a pas besoin d'être soutenu par une autre chose. Cette réflexion autour de l'espace et de la matière, semble plutôt corrélée à la question de la construction de l'espace pictural, plus que de la matière elle-même, ainsi que l'explique Xavier Escribà : « Il y a de la matière, mais ce n'est pas qu'un travail sur la matière. Il y a de la couleur mais ce n'est pas qu'un travail sur la couleur... »⁷¹. Cette remarque pourrait aussi s'appliquer à notre recherche picturale, dans laquelle il y a de la matière et de la couleur, mais dont le but n'est pas de travailler et de réfléchir uniquement à cela. Ces peintures sont, à la fois très autonomes et existent en dehors de leur accrochage, mais elles sont prêtes à être présentées dans tous les espaces : les

⁶⁸ Karl Marx & Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* (1932), Paris, Editions Sociales, coll. « Essentiel », 1982, p.70.

⁶⁹ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », *op. cit.*, p.86.

⁷⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/ind%C3%A9pendance>

⁷¹ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », *op. cit.*, 88.

interfaces picturales modulaires sont multiples et transposables dans tout type d'espace. Aussi bien dans l'espace habitable que dans un *White Cube*, comme on a pu le constater dans *Territoire rouge*. Ainsi, la peinture se construit par elle-même, en elle-même et pour elle-même. Elle possède la capacité à s'adapter, à se transformer et à durer dans le temps. Lorsque l'on construit un projet, une œuvre, un habitat, nous souhaitons qu'il soit pérenne, cela se construit dans le temps et pour durer dans ce temps. C'est pourquoi, la notion de construction est très importante.

Construction – consommation et langage peinture

Avec le monde de consommation dans lequel nous évoluons, tout est jetable et à usage unique. De même que le logement meublé à bail éphémère, les emplois précaires nous empêchent de nous projeter, donc de faire des projets et par conséquent de construire. Il y a une forme de gaspillage se reflétant dans les œuvres d'art éphémères que l'on peut voir et ceci semble symptomatique de la société de consommation. En outre, on notera que le biodégradable est certes non polluant, mais il est dégradable, il disparaît. Ce qui paraît être en contradiction avec la notion même de culture, qui par définition se transmet. Si l'œuvre d'art fait partie de la culture, elle n'est pourtant pas la culture, elle est un objet culturel. Toutefois, dès lors qu'elle entre dans le cadre du produit consommé, comme l'indique Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, elle n'est plus culture mais divertissement, loisir, vouée à disparaître, parce qu'elle est engloutie par la société de masse. C'est pourquoi la peinture doit être conservée car : « Seul ce qui dure à travers les siècles peut finalement revendiquer d'être un objet culturel. »⁷². C'est parce qu'elle n'est pas nécessaire au processus vital, c'est-à-dire à la survie de l'être humain que l'œuvre doit être conservée, pour traverser le temps et l'espace. Hannah Arendt explique ainsi, les dangers de l'apparition de la culture de masse :

« La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société (qui, comme tout processus biologique, attire insatiablement tout ce qui est accessible dans le cycle de son métabolisme) consommera littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira. [...] La culture concerne les objets et est un phénomène du monde ; le loisir concerne les gens et est un phénomène de vie. »⁷³.

⁷² Hannah Arendt, *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013, p.260.

⁷³ *Ibid.*, p.p.265-266.

Nous souhaitons que la peinture puisse résister à cette absorption par la société de masse, parce qu'elle est « un phénomène du monde » et non « un phénomène de vie », tout en prenant en considération l'environnement, le temps et l'espace dans lequel elle évolue. Pour citer à nouveau Xavier Escribà :

« J'ai la conviction de l'existence du langage peinture. L'aspect formel marque une rupture, en tenant compte du contexte, du positionnement de l'artiste et des éléments picturaux utilisés. On ne se pose pas les mêmes questions en fonction du temps qu'on vit. »⁷⁴.

En effet, si on ne se pose pas les mêmes questions en fonction du temps que l'on vit, on ne se pose pas non plus les mêmes questions en fonction de la façon dont on vit. C'est ici qu'entre en jeu le parcours de vie ou plutôt le mode de vie. Xavier Escribà explique qu'il est très sensible « au parcours de vie des artistes »⁷⁵, parce qu'il influence l'œuvre. Au regard des modes de vie qui nous sont imposés, comment concevoir la peinture à l'époque actuelle ? Telle est la question qui s'est posée avant de mettre en place ce système, cette structure basée sur des éléments épars, en somme : avant de m'imposer ce cadre de travail.

Ainsi, construire est un terme qui semble approprié lorsque l'on s'intéresse à la peinture. C'est une notion importante d'un point de vue à la fois historique, pratique et matériel, mais également d'un point de vue symbolique. L'interface picturale modulaire permet la mise en projet de la peinture, elle permet la construction. Comme l'explique Georges Didi-Huberman à propos de la notion de *subjectile*, plus communément appelé support :

« cela signifie d'abord que le tableau fonctionne comme une *aporie de la projection*, de la projection-projet. La projection bute ou s'enlise, s'échoue toujours, à quelque moment, dans l'épaisseur du tableau, précisément parce que la dimension du subjectile, en sa complexité, produit le retour, le renvoi, le retrait du projet, - dans l'après-coup du jet. »⁷⁶.

En se libérant du support-tableau, il s'agit de se libérer du cadre physique de la peinture, sans en déstructurer l'essence et la matière, mais aussi sans abandonner la notion de projet. Construire la peinture c'est construire une œuvre picturale.

⁷⁴ Xavier Escribà, « *Douter de tout ... et peindre* », par Radmila Urošević, *op. cit.*, p.86-88.

⁷⁵ *Ibid.*, p.89.

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (1985), suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2018, p. 37.

Il est intéressant de développer la question du support en peinture, pour voir s'il constitue réellement une nécessité, un point d'appui.

3. La peinture sans support

Le support est ce sur quoi s'appuie une chose, c'est aussi un élément matériel par lequel passe une information, un message. Ainsi, le support est matériel, il sert à supporter quelque chose, objet ou situation. En anglais, *to support*, mot qui paraît être un mot transparent signifie en réalité soutenir : une personne, une situation ou encore un objet. C'est ce côté porteur, au sens où il porte et soutient qui nous intéressera ici.

Il convient de déterminer, si la peinture peut réellement fonctionner sans support. En quoi le support pictural est-il omniprésent ?

Il semblerait évident de dire que l'absence de support ne peut être un point d'appui, puisqu'appui il n'y a pas. Pour commencer nous étudierons le support comme faisant partie intégrante de la peinture, toujours à partir l'exemple l'artiste Xavier Escribà. Ensuite, nous nous interrogerons sur la dépendance du support vis-à-vis de la peinture puis enfin, on s'intéressera à l'autosupport que la peinture offre.

a) Le support comme partie intégrante de la peinture

Supports/Surfaces ou la peinture-teinture

Si en France, le mouvement *Supports/Surfaces*⁷⁷ questionne déjà depuis les années 1960-1970, le support et la surface picturale, ainsi que ses composantes élémentaires, il s'agit d'un questionnement qui ne peut être occulté et qui mérite d'être actualisé dans la peinture au XXI^e siècle. Aux États-Unis à New-York, depuis les années 2010 cette réflexion réapparaît au sein des pratiques picturales contemporaines. Les artistes New-Yorkais ne connaissent pas forcément le groupe *Supports/Surfaces*, car ses membres étaient très peu diffusés aux États-Unis dans les années 1960-1970. Cependant, pour repenser le tableau et la peinture, ils se réfèrent aux œuvres de Franck

⁷⁷ Le groupe se composait des artistes : Marcel Alocco, André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Bernadette Bour, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Christian Jaccard, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, François Rouan, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.



Figure 28: Louis Cane, *Sol/Mur*, huile vaporisée et appliquée au pinceau sur toile, partie au mur 287,5 x 247 cm, partie au sol 214,8 x 198 cm, 1974.

Stella⁷⁸, Ad Reinhardt⁷⁹, à l'Art minimal⁸⁰ ou encore au Bauhaus⁸¹. Ces références artistiques posent effectivement des bases à l'interrogation autour du support et de la surface picturale. À l'occasion de l'exposition *The surface of the East Coast – From Nice to New York*⁸² (*La surface de la côte est – de Nice à New-York.*), ayant eu lieu à Nice en 2017, les artistes de *Supports/Surfaces* exposent au côté des artistes New-Yorkais contemporains. On constate ainsi, que la réflexion autour du

support et de la surface picturale traverse les frontières et est toujours actuelle, si ce n'est actualisé. Serait-ce fruit d'une volonté d'en revenir à ce qu'il y a d'essentiel en peinture ou peut-on dire son essence ? Il semble que le support fasse partie intégrante de la peinture tant sur le plan théorique que sur le plan pratique. Parmi les œuvres présentées dans cette exposition, on notera que la majorité est accrochée au mur, support de prédilection du tableau. Quelques-unes sont présentées au sol, et on prendra ici pour exemple l'une des peintures de la série *Sol/Mur* (fig.28), de Louis Cane⁸³, datant de

⁷⁸ Frank Philip Stella, né en 1936 aux États-Unis, dans le Massachussets, est un peintre américain considéré comme un précurseur du minimalisme ainsi qu'un des principaux représentants de l'Op Art du *shaped canvas*.

⁷⁹ Ad Reinhardt, de son vrai nom Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt (1913-1967), est un peintre et un auteur théorique américain. Comme Frank Stella, il est l'une des figure de l'art conceptuel et de l'art minimal. Il fut également critique de l'expressionnisme abstrait.

⁸⁰ Le *minimalisme* (ou art minimal) est un courant de l'art contemporain, apparu au début des années 1960 aux États-Unis. Il fut une réaction au lyrisme pictural de l'expressionnisme et en opposition à la figuration dans le *Pop art*. Le minimalisme est l'héritier du modernisme, et particulièrement du *Bauhaus*.

⁸¹ La *Staatliches Bauhaus*, est une école d'architecture et d'arts appliqués, fondée en 1919 à Weimar en Allemagne par Walter Gropius. Par extension, le *Bauhaus* désigne un mouvement artistique qui concerne : l'architecture et le design, la modernité, la photographie, le costume et la danse. Ce courant a posé les bases de la réflexion sur l'architecture moderne, notamment du *Style international*. L'école a eu trois directeurs : Walter Gropius, Hannes Meyer et Ludwig Mies van der Rohe.

⁸² Exposition *The Surface of the East coast from Nice to New York*, avec *Supports/Surfaces*, sous le commissariat de Marie Maertens, au 109, Nice, France, du 22 juin au 15 octobre 2017. Catalogue : *The Surface of the East coast from Nice to New York*, sous la dir. de Marie Maertens, Paris, Cercle d'art, 2017.

⁸³ Louis Cane est né en 1943, en France, est peintre et sculpteur. Il est l'une des figures du mouvement *Supports/Surfaces*.

1974. Cette œuvre peinte à l'huile sur toile libre, est présentée en partie au mur tel un tableau ordinaire et en partie au sol. Cela n'est pas sans rappeler l'exemple de *Territoire rouge* (fig.1,2,3), dont nous avons fait l'analyse précédemment. Néanmoins, dans cette œuvre, ne présentant que le support de la toile et la surface peinte en dégradé de couleurs jaune-ocre, il y a deux parties. La partie au mur est encadrée par une toile d'une nuance de couleur différente de la toile centrale. Au sol, la toile reprend le format et la couleur de la toile centrale accrochée au mur. Il y a un jeu autour de la surface picturale et du support qui s'installe. Le support semble plus teint que peint, avec des dégradés laissant émerger l'organisation spatiale de la peinture, le support ou *subjectile* fait partie intégrante de la peinture. Ici, il y a une référence évidente au tableau, néanmoins il y a un déplacement du tableau et de son espace ou devrait-on dire du support d'accrochage. En effet, la partie affichée au mur est encadrée, tandis que celle au sol ne l'est pas. Elle se présente pourtant, comme une toile découpée en rectangle. Le cadre entourant la peinture accrochée au mur, semble faire écho au fait que le cadre premier de la peinture est le mur, comme le déclare Xavier Escribà. Dès lors qu'elle est déplacée au sol, la peinture n'est plus encadrée, comme pour suggérer l'idée qu'elle est justement sortie de son cadre habituel. Il semblerait que la peinture perd son statut de tableau dès qu'elle est présentée ailleurs que sur le mur. Elle s'insère, pourtant, dans l'espace et paraît se prolonger, comme pour s'émanciper du support d'exposition initial. Sans l'espace d'exposition, sans le support de présentation de l'œuvre soit le mur et le sol, l'œuvre picturale ne peut s'accomplir. Dans ce travail de Louis Cane, il y a la volonté de marquer l'espace de la peinture, de l'interface picturale et de la nécessité de son support pour s'incarner dans l'espace. Par support nous entendons, non seulement le support faisant l'intermédiaire entre la peinture et l'espace, soit le *subjectile*, ici la toile, mais également le support d'accrochage, de présentation de l'œuvre picturale : l'espace.

Support et peinture un rapport d'égalité dans l'œuvre picturale

Xavier Escribà définit le support dans son travail comme entretenant un rapport d'égalité avec sa peinture. Il pense le support de la peinture, c'est-à-dire la toile, comme partie intégrante de la peinture et ne cherche pas à le dissimuler dans ses œuvres. Dans ma pratique, je n'utilise aucun support intermédiaire entre la peinture et l'espace. Je m'attache au contraire à libérer la peinture de tout support et à la rendre plus accessible



Figure 29: Xavier Escribà, *Color is Lust (red)*, acrylique sur toile et métal, 2018-2019.

par sa malléabilité, sa construction modulaire et sa taille. Contrairement à Xavier Escribà, je ne réalise pas des peintures massives et trop lourdes. Les interfaces picturales modulaires sont soit très légères, soit d'un poids transportable physiquement par une seule personne. L'absence de support apporte à la peinture une légèreté également visuelle, elle semble véritablement s'incarner en peau, en surface. Aussi la question du support comme partie intégrante de la peinture, n'a-t-elle pas lieu d'être et nous pourrions

l'occulter facilement tant elle paraît incongrue. Toutefois, il apparaît assez clair que quand il y a support dans une peinture, que celle-ci soit sur toile ou non, le support fait partie intégrante de la peinture, parce qu'il constitue en partie l'œuvre. À travers les œuvres des artistes de *Supports/Surfaces*, de la nouvelle scène artistique New-Yorkaise et celles de Xavier Escribà, on se rend compte à quel point cette question du support est importante pour comprendre la peinture.

La relation de la peinture et du support

En effet, la peinture s'est incarnée sur un support de tous temps, panneau de bois, toile tendue sur châssis, toile libre, papier, et bien d'autres supports. Il apparaît que la peinture est dépendante du support, et qu'elle ne peut pas s'en défaire. Dans le travail de Xavier Escribà, on constate qu'il n'y a pas de tableau classique, pas de toile tendue, mais sous toutes les couches de peinture qu'il applique, il y a toujours une toile. En effet, la toile dans son travail fait partie intégrante du matériau pictural. Il laisse visible le support qu'il utilise avec brio dans son œuvre. En visitant son atelier, on s'aperçoit que dans ses dernières réalisations, il travaille le cadre. On peut y voir des œuvres accrochées au mur, des cadres non comblés mais travaillés sur tout le pourtour. Dans cette série

intitulée *Color is Lust*⁸⁴ (*La couleur est luxure*) (fig.29), l'artiste utilise des cadres métalliques sur lesquels il applique de la toile peinte, avec cinquante couches de peinture, puisque le nombre de couches est lié à son âge. Il laisse pendre une partie de la toile, comme un filament déchiré qui retombe à l'intérieur de ce cadre. Aussi, encadre-t-il le morceau de toile déchirée, laissée pendante. Xavier Escribà utilise la toile comme un élément pictural, un véritable matériau pictural qui prend place dans l'œuvre, et non pas comme un simple support sur lequel la peinture serait déposée ou apposée. Les peintures modulaires de cette recherche, quant à elles, s'incarnent sans *subjectile*. Elles font abstraction de l'utilisation de la toile, puisqu'elles sont détachées de celle-ci. Non pas au sens propre, car il n'y a pas de toile à la base de la production des interfaces picturales modulaires, mais dans le sens figuré du terme : il y a bien un détachement de la peinture vis-à-vis de la toile.

Le support fait-il réellement partie intégrante de la peinture ? Dans le travail de Xavier Escribà, la réponse est sans conteste : oui. Si l'on s'intéresse à la peinture plus largement, la réponse est également affirmative. En effet, l'interaction de la peinture et du support crée le tableau, cette interaction fait partie de l'œuvre finale. Elle est donc partie intégrante de la peinture. Alors pourquoi se détacher du support pour construire la peinture ? Dans cette thèse, le support disparaît pour ne laisser place qu'à la matière picturale. C'est de cette matière que naîtra le tableau et son interaction avec l'espace fera naître un autre tableau. S'il n'y a pas de *subjectile*, il y a pourtant interaction avec le milieu qui l'entoure, une fois présentée, une fois accrochée, une fois exposée. Convaincue par le fait que l'œuvre picturale fait tableau une fois appliquée à l'espace, il s'agissait ouvrir une plus grande possibilité à la peinture : faire tableau de différentes manières. Pour en revenir à la définition du support, celui-ci peut aussi être l'endroit sur lequel on pose un objet, ou bien un tableau. Par exemple, le support du tableau traditionnel est le mur. Ainsi, le support ne s'incarne pas dans la conception, ou dans la fabrication de l'œuvre, mais il s'incarne par l'espace dans lequel ou sur lequel la peinture sera posée ou accrochée.

S'il semble y avoir absence de support au premier abord, il n'y a pour autant pas déni de l'importance d'un support, quel qu'il soit. Les variations de résultats proposées à travers le médium pictural sont conjointes au support-espace que nous proposons

⁸⁴ Deux pièces de cette série ont été exposées à la Galerie Olivier Waltman, dans le 3^e arrondissement de Paris, à l'occasion de l'exposition personnelle de Xavier Escribà *Four seasons*, du 12 mars au 12 avril 2022.

d'explorer. Si le support paraît être une notion obsolète, il constitue un point d'appui permettant d'apporter des variations, en fonction du support-espace au sein duquel la peinture prend place. Le support, en un sens fait partie intégrante de la peinture. Cependant le support est-il dépendant de la peinture ?

b) La peinture comme partie intégrante du support

Le support est dépendant de la peinture

En peinture, il semble que le support soit plus dépendant de la peinture, que la peinture ne l'est vis-à-vis du support. En effet, sans peinture sur le support, il ne peut y avoir « peinture », autrement dit œuvre picturale. La pratique de la peinture que nous expérimentons, ne trouve son support qu'à travers l'espace dans lequel elle s'incarne. Aussi, cette recherche s'attache-t-elle à distinguer ces deux espaces, qui sont mis en interaction dans l'œuvre picturale : le support et la peinture. Dans le travail de Xavier Escribà, la toile coexiste avec la peinture, cependant il ne pourrait y avoir de peinture sans le matériau-peinture. Si le support constitue une partie importante du tableau, il ne peut convoquer à lui seul les notions de tableau et surtout de peinture. Comme le dit Xavier Escribà, « la peinture est une matière », c'est « en observant la matière »⁸⁵ qu'il a pu la transformer et en transformer les codes. « C'est en faisant de la peinture et uniquement de la peinture que j'en suis arrivé là. »⁸⁶, déclare-t-il. À partir de la matière picturale, il met au jour un questionnement important et relatif au support : celui de sa dépendance à la matière picturale. Plus qu'une dépendance, on pourrait dire que la peinture fait partie intégrante du support à son tour.

⁸⁵ Xavier Escribà, « *Douter de tout ... et peindre* », par Radmila Urošević, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁶ *Ibid.*, p.82.

En effet, on constate dans les œuvres de Xavier Escribà que la peinture est aussi une partie du support. En inversant la fonction du support, qui est de soutenir et non pas d'être vue, comme dans une peinture traditionnelle, l'artiste montre à quel point le support et la surface picturale sont égaux. L'un fait partie intégrante de l'autre. Pour ce qui concerne notre recherche, il a fallu diviser ou plutôt disloquer la peinture du support de la toile, pour le comprendre et pouvoir le mettre en lumière. Les interfaces picturales modulaires, s'attachant à être toujours différentes, ne soulignent pas moins l'importance du support. La peinture fait partie intégrante du support. Effectivement, la peinture étant partout et sur tout, c'est-à-dire sur les murs, les sols, les objets, les intérieurs et extérieurs, elle fait partie intégrante des supports que nous côtoyons au quotidien. En outre, il y a une volonté de disloquer les deux éléments peinture et support, pour les réunir ensuite et les séparer à nouveau. Il s'agit d'une façon de démontrer les interactions et les interdépendances qui coexistent au sein de ces deux éléments, qui peuvent malgré tout, conserver une certaine autonomie l'un par rapport à l'autre. Encore une fois, c'est lorsque ces deux éléments sont réunis que la peinture semble prendre sens et semble



Figure 30: Lynda Benglis, *Fallen Painting*, latex pigmenté, 901,7 x 175,9 cm, coll. Albright-Knox.

faire œuvre. Il y a division de ces deux éléments et il y a peinture avant même que l'œuvre ne soit accrochée dans l'espace, tout comme dans un tableau ordinaire. La différence entre un tableau ordinaire et

cette recherche artistique est en réalité assez minime. Ici la peinture se différencie du tableau communément connu, par sa taille, sa malléabilité, sa légèreté et son absence de support avant accrochage. Elle n'en demeure pas moins œuvre picturale et tableau. Alors quel est l'intérêt de supprimer la toile sous la peinture pour mettre en évidence son importance ?

L'exemple de Lynda Benglis

Dans le travail pictural de Lynda Benglis⁸⁷, la toile ne constitue pas le support de la peinture. Le médium pictural fait partie d'autres supports. Nous prendrons ici l'exemple de l'une de ses peintures de 1968, issues de la série *Fallen paintings* (*Peintures déchues ou tombées*) (fig.30). Dans cette œuvre, Lynda Benglis explore le médium pictural dans toute sa matérialité. Il s'agit d'une grande étendue, une surface de peinture multicolore laissant entrevoir les arabesques provoquées par les coulures de la peinture au moment de l'exécution de l'œuvre. Le médium pictural est intégré au latex composant l'œuvre picturale, servant de support à la peinture. Par ailleurs, dans la description de l'œuvre il est, indiqué qu'il s'agit de caoutchouc latex pigmenté, il n'est pas écrit peinture. La peinture vient colorer, pigmenter le latex, à la fois support et surface de l'œuvre. La peinture fait partie intégrante du support. Dans sa présentation elle est déposée au sol, passant de la verticalité du tableau à l'horizontalité du processus de l'œuvre. Elle s'incarne dans l'espace et fixe le processus de l'interface picturale dans le résultat. Si l'œuvre de Xavier Escribà met à égalité la toile et le médium pictural, le travail de Lynda Benglis quant à lui se détache de la toile pour intégrer la peinture dans le support. Tout comme Noël Dolla teint le textile, Lynda Benglis teint le latex, à ce sujet Dolla explique que « de la peinture on passe à la teinture »⁸⁸. Teindre n'est-ce pas précisément intégrer la peinture au support, en l'imprégnant ? Il semble que les pratiques contemporaines tendent à démontrer que la peinture fait partie intégrante de son support, que celui-ci soit visible ou non, il s'agit de l'une des caractéristiques de l'interface picturale. C'est par l'avènement de la surface en peinture que l'on peut étudier son support, que celui-ci se fasse objet, toile, latex, ou espace dans le cadre d'œuvres *in situ*.

⁸⁷ Lynda Benglis, née en 1941 à Lake Charles, en Louisiane, aux États-Unis, est une peintre, une sculptrice et plasticienne post minimaliste, depuis les années 1970. Ses réalisations comportent des matériaux tels que la cire d'abeille avant de passer au polyuréthane dans les années 1970 et plus tard à la feuille d'or, au zinc et à l'aluminium. Dans les galeries, elle réalise en direct des sculptures flashy en latex ou en mousse de polyuréthane, dans des performances mettant en exergue le processus de création.

⁸⁸ Noël Dolla, *Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture*, op. cit., p. 23.

L'indépendance de la matière picturale

C'est par l'indépendance de la matière picturale, que nous pensons la question du support comme étant prépondérante en peinture. La toile disparaît, le châssis disparaît et la peinture s'offre la possibilité d'explorer tous les supports. La peinture devient matière à explorations, à déplacements, à mouvements perpétuels et à transformations. C'est cela qui conduit la création d'interfaces picturales modulaires : l'exploration de l'espace et la transformation de la peinture. L'interface picturale offre une infinitude de possibilités de création et de présentation de l'œuvre qui, par ses interactions avec les milieux sera toujours différente. Il s'agit de libérer à la fois le support et la peinture. En effet, les interfaces picturales modulaires permettent la reconnaissance de ces deux éléments en peinture, mais aussi la démonstration d'une certaine autonomie que l'un et l'autre de ces éléments possèdent. Aussi, peut-on dire que la peinture n'est pas dépendante du support mais qu'elle y ajoute des caractéristiques (couleur, texture...) qu'il convient de mettre en exergue. Quant au support, il peut être également indépendant de la peinture, mais il sera amputé d'un élément qui l'enrichit. L'interaction du support et de la surface picturale reste une considération importante en peinture. Voilà pourquoi nous avons voulu que la peinture possède la faculté à s'émanciper du support.

Toutefois, si l'on observe la recherche picturale d'un point de vue différent, on peut aussi dire que la peinture devient le support et que le support est la peinture. Il convient alors de s'y intéresser de plus près.

c) Quand la peinture est son propre support

Kris Scheifele et Deb Covell, ou la peinture comme support

Bien qu'il n'y ait pas d'utilisation d'un support tel que la toile, il y a pourtant usage de certains supports de présentation : meubles, murs, sols, personnes, vitres... Il y a également reconnaissance de l'importance du support en peinture et inversement. Néanmoins, il y a aussi revendication de l'autonomie de la peinture vis-à-vis du support. Toute la première partie de cette recherche, vise à réfléchir au support de la peinture, car s'il n'y a pas de support classique, ou plutôt de toile tendue sur châssis dans ces expérimentations picturales, il n'y a pas déni de son importance, ni de sa présence.

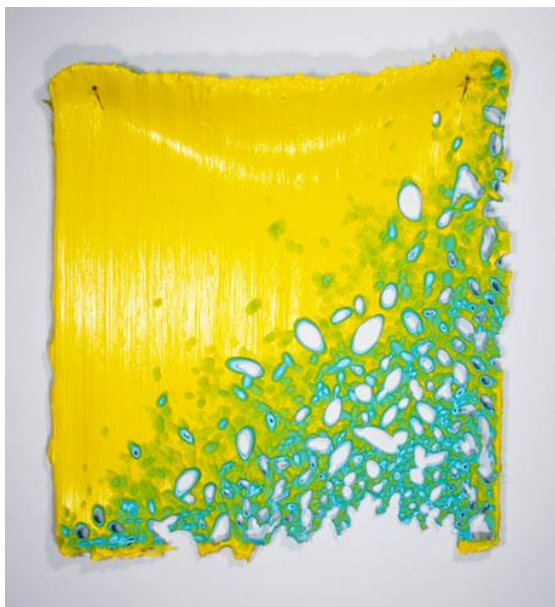


Figure 31: Kris Scheifele, *Summer Fade*, acrylique et acetate, 38,1 x 35,56 x 5 cm, 2012.

Dans le travail pictural de Kris Scheifele, jeune artiste New-Yorkaise⁸⁹, la peinture est conçue sans support. La peinture constitue son propre support. L'artiste travaille sur des bâches plastiques, sur lesquelles elle applique de la peinture acrylique qui couche après couche s'épaissit. Une fois séchée, soit devenue solide, la peinture peut tenir sans support. L'artiste décolle la peinture pour la présenter en tant que tel : matériau pictural. J'utilise le même procédé de réalisation. Dans son œuvre *Summer*

Fade, (*Fondu d'été*) (fig.31) la peinture acrylique se révèle dans toute sa matérialité. Kris Scheifele ajoute de l'acétate à son mélange de peinture acrylique, pour fortifier la peinture. L'œuvre fait formellement référence à un tableau, elle est suspendue sur des clous transperçant la peinture pour la laisser s'étirer sur le mur, comme souvent dans ses travaux. L'artiste perce ou perfore la surface picturale pour laisser entrevoir des ouvertures irrégulières, comme si la peinture se désintérait. Ici, la peinture est le support et le support est la peinture, la surface picturale est travaillée dans sa chair, elle est creusée par des trous percés. L'œuvre laisse entrevoir à travers la surface picturale, le mur d'accrochage, soit l'espace d'exposition de l'œuvre. Au Royaume-Uni, l'artiste Deb Covell⁹⁰ utilise également le procédé de décollement de la peinture, pour créer des œuvres sans support, une peinture acrylique qui tient par elle-même. La pratique de Deb Covell vise à donner vie à une forme, en explorant le potentiel matériel et sculptural de la peinture. Elle a mis de côté le support fixe traditionnel de la toile ou du panneau de

⁸⁹ Kris Scheifele est une artiste et auteure basée à New York. Elle a obtenu un MFA du Pratt Institute et un BFA et un BA de l'Université Cornell. Elle a également fréquenté Skowhegan et a été récipiendaire de la bourse MFA de la Fondation Joan Mitchell en 2009. Ses œuvres ont été exposées à la CUE Art Foundation, à la galerie PS122, à 92Y Tribeca et à Janet Kurnatowski. krisscheifele.com

⁹⁰ Deb Covell (née en 1966, à Stockton on Tees) vit et travaille à Teesside et est représentée par Gray Contemporary, USA. Elle a obtenu son BA Fine Art de Liverpool Polytechnic et sa MA Fine Art de l'UEL. Elle a été finaliste du Prix d'art Aesthetica 2014 et ses œuvres sont conservées dans des collections privées et publiques, dont la collection MIMA, Middlesbrough.



Figure 32: Deb Covell, *Silver Drape*, peinture acrylique recouverte de bombe aérosol, 540 x 150 cm, 2016.

bois, car elle le trouve trop contraignant et considère qu'il influence la direction du travail dès un stade précoce. Au lieu de cela, elle maintient un processus de fabrication aussi ludique, excitant et polyvalent que possible en utilisant une méthode ouverte à de nombreux changements et possibilités. Dans ses œuvres, elle utilise pourtant d'autres supports de présentation dans l'espace, par exemple des barres métalliques pour suspendre ses *Sheets* (draps). Dans *Silver Drape* (*Drapé argent*) (fig.32), sur la surface picturale acrylique, elle applique de la bombe couleur argent pour recouvrir ce « drap ». Ici la peinture acrylique est le support à peindre ou repeindre. L'acrylique est l'interface picturale pour un autre type de peinture, et la bombe devient l'interface de l'extérieur de l'œuvre, de sa partie visuelle et en contact avec l'espace. Il faut également noter que l'appellation de « drap » renvoie non seulement au textile, mais aussi à l'objet quotidien, domestique ou peut-on dire ménager.

L'interface picturale comme support de création

Si l'on reprend l'exemple de *Territoire rouge*, on s'aperçoit que la peinture se meut dans différents espaces auxquels elle s'adapte de manière relative, car elle est plus grande que d'autres œuvres modulaires. Elle n'en est pas moins souple et malléable et facilement transportable par une seule personne. Ce rond de 95 centimètres de diamètre peut aussi bien être présenté dans un *White Cube* que dans un espace domestique, comme toute œuvre picturale semble l'être. Cependant, la présentation des œuvres picturales dans l'espace domestique est soumise à la surface du lieu dans lequel l'œuvre est exposée. En effet, on ne pourra présenter une peinture telle que *Guernica* de Picasso, mesurant 3,49 mètres x 7,77 mètres dans un espace domestique classique ou réduit. La rigidité d'un tableau, soit d'une toile tendue sur châssis, qui plus est de grand format,

constitue un obstacle à l'insertion de l'œuvre dans tous types d'espaces. En réduisant la taille de la peinture et en la libérant de tout support traditionnel : l'œuvre devient à la fois plus aisément présentable dans l'espace domestique, mais aussi adaptable à celui-ci. *Territoire rouge*, avec ses 95 centimètres de diamètre semble répondre à cette volonté de pouvoir insérer l'œuvre dans l'espace domestique. Plus encore, la série des kits de peintures modulaires est d'autant plus adaptable et présentable dans de petits espaces. Les interfaces picturales modulaires que je réalise, sont à la fois support et surface picturale. Elles sont indépendantes des espaces mais adaptables à ces derniers et, par l'absence de support dans la réalisation : elles confèrent à l'œuvre picturale une autonomie plus grandes.

Ainsi, la peinture est son propre support, elle est une interface mais elle est également susceptible de devenir un support de travail et d'action plastique. À l'occasion d'une exposition à la Villa Savoye⁹¹, à Poissy⁹², qui fut une journée de restitution de résidence artistique j'ai proposé un *workshop*, un atelier au public. Cet atelier était intitulé : *Dessiner et agir sur la peinture* (fig.33). À partir de modules de couleurs dégradées de rouge, bleu et jaune (les couleurs principales de Le Corbusier⁹³), j'ai proposé au public d'agir sur la peinture. Plus exactement, il s'agissait de se servir de ces modules comme d'un support pour dessiner dessus, percer, découper ou encore y ajouter des éléments. Bien qu'utilisant les mêmes moyens de production mis à disposition sur la table de travail, les résultats proposés par les participants furent différents. Une fois de plus, j'invitais le spectateur à devenir acteur de l'œuvre soit contributeur, en réalisant sa propre œuvre à partir du support peinture. Les spectateurs-contributeurs pouvaient partir avec leurs réalisations, symboliquement avec un morceau de couleur ou de mur de Le Corbusier. À travers ces exemples, on peut constater que la peinture est non seulement son propre support mais qu'elle est aussi un support,

⁹¹ La Villa Savoye est située au 82, rue de Villiers, en France à Poissy, dans les Yvelines. Elle a été construite entre 1928 et 1931. Elle est une œuvre de l'architecte Le Corbusier, pour la famille Savoye.

⁹² Exposition collective : *Cohabiter à la Villa Savoye*, avec Stéphanie Kamidian et Béatrice Martin, le 7 novembre 2019 à la Villa Savoye de Le Corbusier à Poissy, Centre des monuments nationaux.

⁹³ Charles-Édouard Jeanneret-Gris, appelé Le Corbusier (1887, Suisse – 1965, France), est un architecte, urbaniste, décorateur, peintre, sculpteur et auteur suisse et français. Il est l'un des principaux représentants du mouvement moderne avec entre autres, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Alvar Aalto et Theo van Doesburg. Il a côtoyé Robert Mallet-Stevens. Le Corbusier a également travaillé dans l'urbanisme et le design. Il est connu pour être l'inventeur de « l'unité d'habitation ». Concept sur lequel il a commencé à travailler dans les années 1920, il fut l'expression d'une réflexion théorique sur le logement collectif.

autrement dit une interface pour diverses réalisations plastiques : que celle-ci se fasse dessin, découpe ou perforation, ou plus encore peinture. En effet, l'interface picturale étant elle-même un support, elle pourrait aussi y accueillir de la peinture. Autrement dit, on pourrait aussi bien peindre sur la surface picturale comme on le fait sur une toile, soit un tableau ordinaire.

L'interface picturale permet la création d'une peinture sans support traditionnel, autrement dit la reconnaissance de la peinture comme un support à part entière, parce qu'elle s'auto-soutient. Elle permet aussi la création d'un nouveau support pour la création plastique, c'est-à-dire la création du support-peinture.

L'interface picturale est le lieu d'interaction avec le support, mais elle est aussi le support ou une interface pour d'autres opérations plastiques, d'autres formes de créations au sein de sa surface.



Figure 33: Radmila Urošević, *Dessiner et agir sur la peinture*, Atelier ouvert au public, Villa Savoye, Poissy, novembre 2019.

Cependant, si l'on souhaite proposer une réflexion plus approfondie autour du support, il convient tout d'abord de s'intéresser à la matière picturale et à en étudier les propriétés. C'est-à-dire de s'interroger sur ce matériau liquide-solide.

CHAPITRE II : La peinture, un liquide solide...

« La matière, tenant son être de la combinaison du temps et de l'espace, en conserve toujours la double empreinte. » Arthur Schopenhauer⁹⁴

Comme l'explique Arthur Schopenhauer la matière conserve l'empreinte du temps et de l'espace. L'interface picturale s'exprime par sa matérialité et son incarnation dans l'espace. Elle n'est ni tableau, ni œuvre *in situ*, ni sculpture : elle est uniquement peinture. Cependant, bien souvent on utilise le terme de tableau pour une peinture et inversement. Il semble que ces termes soient synonymes dans le langage artistique. Bien que nous utilisions l'association tableau et peinture dans le premier chapitre, nous pouvons constater qu'il y a une dissociation à établir entre ces deux notions. En effet, ce qui fait tableau n'est pas nécessairement une peinture. Une photographie peut faire tableau, une projection numérique peut faire tableau, de même qu'un collage ou un dessin peuvent faire tableau mais également être des tableaux, pourtant ils ne seront pas des peintures. Ici, il y a une distinction qui s'effectue entre ces termes, mais aussi dans la substance même de l'œuvre picturale, libérée du support tableau.

Aussi, pourrait-on se poser les questions suivantes : qu'est-ce qu'une peinture en somme ? En quoi la matière est-elle l'essence de l'interface picturale ?

Afin de développer et de tenter de répondre à ces questions, nous nous intéresserons avant toute chose à l'importance de la matière en peinture et à son caractère dominant. Ainsi que le mentionne Denis Collin : « La vie est un processus continu de transformation de l'un dans l'autre et ce mouvement perpétuel qui abolit la frontière entre vivant et inerte et que fait la matière vivante par elle-même »⁹⁵. C'est, en effet, par la transformation de la matière que l'œuvre s'incarne, celle-ci étant un liquide qui devient solide. En outre, le volume de la peinture est à observer de plus près à partir de sa surface. Il convient d'étudier l'interdépendance qui règne entre la surface et le volume, de même que le rapport du volume au module et le travail en série presque systématique. Enfin, il paraît intéressant de mettre en évidence les limites et les enjeux d'une peinture sans tableau : c'est-à-dire les limites et les enjeux de l'interface picturale.

⁹⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Livre premier Le monde comme représentation, Premier point de vue – La représentation soumise au principe de raison suffisante, L'objet de l'expérience et de la science* (1819), Paris, Quadrige / PUF, 2009, p.34.

⁹⁵ Denis Collin, *La matière et l'esprit, « Sciences, philosophie et matérialisme »*, Paris, Armand Colin, coll. « L'inspiration philosophique », 2004, p.146.

Ses limites s'expriment tant dans son format que dans sa forme, l'interface picturale semble être le fruit d'un questionnement contemporain. Voilà pourquoi, nous terminerons par une mise en évidence des différentes limites qui s'imposent en peinture.

1. La prédominance de la matière picturale

« La capacité de recevoir (la réceptivité) des représentations des objets grâce à la manière dont ils nous affectent, s'appelle sensibilité. C'est donc au moyen de la sensibilité que des objets nous sont donnés, et seule elle nous fournit des intuitions ; mais c'est par l'entendement qu'ils sont pensés, et c'est de lui que sortent les concepts. Toute pensée doit, en dernière analyse, soit tout droit (directe), soit par des détours (indirecte, au moyen de certains caractères), se rapporter à des intuitions, et par conséquent, chez nous, à la sensibilité, puisque aucun objet ne peut nous être donné autrement. » Emmanuel Kant⁹⁶

Ainsi que l'explique Kant, c'est par la sensibilité, qui fournit les intuitions, que la pensée, soit l'entendement, peut faire émerger des concepts. La matière picturale occupe toute la place. C'est à travers cette matière que la peinture peut se construire et s'incarner dans l'espace. C'est par la matière et par les sens qu'émerge la conception de la peinture sous forme de module et de volume. Par conséquent : c'est parce que la peinture est une matière, un matériau de fabrication de l'œuvre et un objet, que des concepts ont pu voir le jour. La dislocation introduite entre le support et la peinture est la résultante d'une économie de moyens, qui cependant permet la multiplicité de l'œuvre. Ce sont toutes les possibilités offertes par le médium pictural qui orientent cette recherche.

Aussi, semble-t-il évident de mentionner qu'à propos de ce travail de thèse, le médium pictural constitue le point central du rapport au support et à l'espace.

À travers l'importance attribuée à la matière en peinture, par sa transformation et son incarnation en volume, nous développerons un questionnement autour de la place accordée à la matière en peinture.

⁹⁶ Emmanuel Kant, *Théorie transcendantale des éléments*, op.cit., p. 81.

a) L'importance de la matière en peinture

Le matériau-peinture



Figure 34: Radmila Urošević, *Modules sur séchoir à linge*, peinture acrylique, dimensions variables, Villa Savoye, Poissy, 2019.

Comme l'écrit René Passeron : « Dès qu'il n'est plus le mur lui-même, le support plat oblige le peintre à choisir la meilleure des matières pouvant le constituer. »⁹⁷. En peinture, la question de la matière est prédominante. Le matériau pictural est non seulement le point central de cette recherche, mais par-dessus tout le point de départ à partir duquel elle se développe. Le matériau peinture est ce qui guide cette démarche et ce qui lui permet d'évoluer. Les œuvres picturales se composent de plusieurs couches de peinture acrylique, formant à la fois le support de la peinture et l'œuvre picturale, mettent à égalité le support et la surface peinte. Plus encore, chez Xavier Escribà, le support et la surface picturale finissent par être indissociables. Ainsi, la peinture occupe toute la place, et sa matérialité mise en avant permet d'explorer la qualité de la surface picturale ainsi que la qualité de sa propre matière. À l'occasion de l'exposition *Cohabiter à la Villa Savoye*, j'ai proposé un accrochage de trente modules de peinture, sur un séchoir à linge. Ces interfaces picturales ont été présentées sur le séchoir à linge dans le garage de la Villa Savoye (fig. 34). Les modules, chacun de couleur rouge, bleue ou jaune, sont tous travaillés dans différents tons et certains sont perforés,

laissant entrevoir des ouvertures au sein de la surface de la peinture. J'ai décidé de

⁹⁷ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op.cit., p.24.

réaliser des modules qui reprennent la forme arrondie de cintres à foulard. De même que d'en accrocher certains sur ces mêmes cintres sur le support de présentation, que constitue le séchoir à linge. Ainsi, les modules étaient suspendus, tel du linge, tels des textiles, rappelant l'œuvre de Noël Dolla *Grand étendoir aux serpillères* (fig.5), dont nous parlons dans le premier chapitre de cette thèse. La reprise de la forme du cintre est corrélée à la résidence réalisée dans la Villa Savoye entre novembre 2018 et novembre 2019. En effet, avec les autres artistes en résidence, Béatrice Martin et Stéphanie Kamidian, nous avons décidé de nous échanger des objets pour donner une impulsion à cette résidence artistique. Béatrice travaillant le textile j'ai donc reçu des cintres à foulard, dont j'ai complété la collection. D'une part, l'aspect de ces cintres était formellement très proche des modules ronds que j'avais l'habitude de faire, d'autre part il s'agissait d'un objet utile au quotidien, un objet de l'espace domestique. Pour cette résidence de recherche et de création, prenant place dans une maison, résidence secondaire, dont l'architecte est Le Corbusier, l'objet cintre paraissait être tout à fait cohérent. Il s'agissait d'habiller cet espace vide de tout objet domestique mais aussi de l'habiter. Comme l'indique Noël Dolla à propos de son travail : « Une grande partie de mon travail entretient un lien étroit avec le ménager et donc à la vie »⁹⁸.

La maison et le ménager à la Villa Savoye

Ici aussi il s'agissait de faire référence au ménager, à la vie quotidienne. Cela renvoyait au fait que la Villa Savoye est un cadre plutôt épuré qui, *in fine*, ne reflète pas vraiment la vie domestique, du fait de l'absence de meubles et de « vie » dans la maison. Comme l'écrit Sandrine Amy à propos de Le Corbusier :

« Selon lui, la décoration des surfaces était un mensonge, un déguisement pour soi-même et pour les autres, produisant « une aliénation historique et spatiale en cultivant des rêves de nostalgie face à la modernité » et un sentimentalisme désuet. Il proposait donc de nettoyer les façades de tout « verbiage » et de tout « style » et l'intérieur des habitations de tout accessoire non vital pour libérer l'architecture de son superflu contingent. »⁹⁹.

⁹⁸ Noël Dolla, *Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture*, loc. cit. p.25.

⁹⁹ Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil* [En ligne], Numéro spécial | 2008, mis en ligne le 30 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/287> ; DOI : 10.4000/appareil.287, § 26.

Cette façon de penser de Le Corbusier, héritée d'une pensée industrielle, donna lieu en architecture à ce que l'on appelle le *Style International*, ayant amené des façades de verre, pour laisser l'extérieur pénétrer à l'intérieur. Mais entre l'intérieur et l'extérieur, n'y a-t-il pas une différence fondamentale entre le mode de vie et d'habitation de l'espace ? C'est pourquoi, ici, j'ai choisi d'exploiter l'objet cintre par la création d'une série d'interfaces picturales reprenant sa forme. Afin d'apporter mon propre « style », ma propre vision de l'habiter, au sein de cette « machine à habiter ». Sandrine Amy explique que :

« La maison, comme les standards grecs sur lesquels il fondait sa conception (le Parthénon était un idéal de perfection, un standard car universellement apprécié et reconnu) ou les objets industrialisés (autres standards), était conçue comme une « machine à habiter » [...]. »¹⁰⁰.

Cette « machine à habiter » conçue sur un standard, une rationalité industrielle était à la fois un défi, mais aussi une incitation à précisément, venir l'habiter d'une façon différente de sa conception. Le procédé de création, à partir d'un patron de l'objet cintre, a permis de confondre le médium pictural et matière textile, non pas par l'utilisation du textile ou de la toile dans la peinture mais en utilisant la peinture comme un matériau textile. Cela rappelle les draps de Deb Covell (fig.32), qui font référence par leur nom mais aussi par leur aspect au textile. Pour la première fois, je ne réalisais pas des modules un par un, sans patron, mais je traitais la surface picturale comme un tissu ou comme un cuir soit une interface-peau. J'ai utilisé les patrons, et ai découpé dans la surface picturale les formes que je destinais aux modules. Certains modules laissent entrevoir les mélanges de couleurs effectués en peignant les plaques de peinture avant le découpage. Il ne s'agissait pas ici de créer des surfaces complètement monochromes comme à mon habitude, mais d'explorer la surface picturale. Par la suite, j'ai décidé de perforer la plupart de ces peintures, pour laisser entrevoir des trous dans la surface. En référence aux discussions que nous avons pendant la résidence, sur le travail sonore de Stéphanie Kamidian, j'ai ressenti le besoin d'insérer « de l'air » dans la surface picturale et d'utiliser les ronds comme moyens de perforation. Le rond se retrouve dans nombre de mes travaux, aussi est-il présent ici, bien qu'altéré. En effet, la forme du module est altérée par la forme courbe, arrondie et non pas complètement ronde des cintres. Voilà pourquoi cette forme ronde, ressurgit à travers les perforations dans les modules. Toutefois, ici, le rond s'incarne par le vide et non par le plein comme dans les modules

¹⁰⁰ Sandrine Amy, « Les nouvelles façades de l'architecture », *op. cit.*, §17.

précédents. Les perforations dans les interfaces picturales font aussi référence à des points ou des ronds perforés sur le papier d'une boîte à musique. La question posée au moment de ce travail fut la suivante : si les murs et la peinture pouvaient se souvenir de tous les sons, bruits du quotidien qui les ont habités, comment cela pourrait-il se matérialiser en peinture ? Aussi, les perforations sont-elles à la fois un écho aux bruits domestiques, aux sons traversant les espaces de vie mais aussi plus largement à la recherche autour du rond. Dans ce travail, il y a un traitement de la matière peinture à différents niveaux : dans sa fabrication mais aussi, à posteriori, au sein de sa surface. Ainsi que l'indique Claude Viallat¹⁰¹ à propos de son travail : « Le rapport à la peinture, c'est à la fois le rapport à l'intégralité de la surface et chaque fois avec toutes les parcelles de la peinture. »¹⁰². Le médium pictural se matérialise dans son rapport avec le support sur lequel il est appliqué. C'est par la matière picturale que l'œuvre picturale prend corps et forme au sein de la surface.

L'œuvre picturale naît de la matière

La notion de matière en peinture occupe une grande place, car c'est de cette matière que naît l'œuvre mais plus encore, c'est l'idée et l'évolution de l'œuvre qui ont pour origine la matière picturale. En effet, en exploitant la peinture à travers toutes ses capacités et possibilités, à travers toutes les qualités de ses surfaces, ainsi qu'au sein du support par lequel elle prend forme : les interfaces picturales sont matière à travailler mais aussi matière à penser. Comme l'écrit Claude Viallat dans un texte initialement publié dans le catalogue de l'exposition *Supports/Surfaces* de l'ARC en 1970 et transcrit dans *Claude Viallat, Œuvres, écrits, entretiens* : « De même que les idées se pensent dans la langue, la peinture doit se penser dans ses moyens [...] »¹⁰³.

La matière picturale offre une multitude de variations possibles, une multitude de productions possibles, et c'est bien cela que ces travaux cherchent à montrer, cette capacité à s'autorenouveler. La matière est par conséquent, l'un des points les plus

¹⁰¹ Claude Viallat est né en 1936 à Nîmes où il vit toujours est également l'un des membres fondateurs du groupe *Supports/Surfaces*. Sa pratique se base sur la répétition d'une forme simple, organique dont l'usage sert la déconstruction du tableau. Depuis 1966, Claude Viallat ne travaille plus sur châssis mais directement sur des supports de toile libre, qui influent dès lors sur la forme elle-même..

¹⁰² Claude Viallat, in Pierre Wat, *Claude Viallat, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006, p. 122.

¹⁰³ *Ibid.*, p.83.

élémentaires de la recherche picturale, car sans elle rien ne peut se faire ni se construire. C'est en construisant la peinture en elle-même, par elle-même et pour elle-même que tout prend sens et prend forme. Ainsi, travailler le matériau pictural et créer sa propre matière à travailler sont une façon d'explorer et de mettre au jour tous les possibles qu'offre le médium pictural.

Cette matière est transformable à l'infini et permet une abondance dans le résultat de l'œuvre et dans sa présentation. Aussi, faut-il s'intéresser à la transformation du matériau-peinture.

b) Transformation de la matière

Le liquide-solide dans le travail de Lynda Benglis



Figure 35: Lynda Benglis, *Contraband*, latex pigmenté coulé, 985,52 x 281,94, 1969, coll. Whitney museum of american art.

Qu'est-ce que la matière peinture ? En quoi sa transformation est-elle un élément clé ? La peinture est un pigment, soit une couleur en poudre solide, qui s'allie avec un médium liquide pour créer la matière peinture ou le médium pictural. Que la peinture soit à l'huile ou acrylique, elle est donc bien utilisée sous sa forme liquide et non solide. Cependant, la matière première de la peinture est à la fois composée de matière solide le pigment et de matériaux liquides, de l'eau et un médium (huile, liant acrylique, œuf, pour ne citer que cela). Ainsi, la peinture est composée non seulement de matière solide mais aussi de matière liquide,

permettant de diluer la poudre solide et de la liquéfier à son tour. Cette pratique picturale explore la matérialité de la peinture, à travers l'utilisation de la peinture acrylique liquide, en mettant en évidence sa transformation en un objet solide. La pratique picturale, puise ses sources dans le liquide. En effet, la peinture en tube ou en pot est un élément liquide permettant de couvrir des surfaces (murs et objets), qui séchant par la suite, formera une couche sur la surface recouverte. La peinture nous donne à voir une seconde peau de l'objet, cette dernière protège l'objet de même qu'elle le recouvre. La



Figure 36: Lynda Benglis, *Corner piece*, latex pigmenté coulé, 317,5 x 304,8 cm, 1969.

peinture, formant une couche protectrice sèche, est en ce sens un matériau couvrant, solidifié après séchage du liquide. Et si la peinture pouvait être un solide indépendamment de tout support, s'en détacher pour n'être plus que de la matière à manipuler et à toucher ? Telle est l'interrogation ayant conduit cette recherche à considérer toutes les possibilités qu'offre le médium pictural.

Dans le travail de Lynda Benglis, *Fallen painting* (fig.30), que nous avons déjà mentionné, la peinture passe du liquide au solide en rappelant l'état premier du médium pictural, qui est le liquide. En effet, dans cette œuvre la surface picturale laisse entrevoir tout le coulant du liquide pictural, qui sèche en marquant l'empreinte de la peinture ayant été coulée, dans une surface solide. De même, dans *Contraband* (*Contrebande*) (fig.35) et dans *Corner Piece* (*Pièce d'angle*) (fig.36) en 1969, l'artiste démontre tout le passage du liquide au solide. Dans sa démarche, ce sont à la fois les qualités liquides du matériau pictural qui sont mises au jour, mais aussi l'inscription du processus de l'œuvre picturale dans le résultat final solide. Il s'agit d'œuvres de la série des peintures coulées (*poured paintings*). Par la description des œuvres, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, on comprend qu'il s'agit de latex pigmenté, car il est indiqué *poured pigmented latex* (latex pigmenté coulé). C'est en effet, en coulant la



Figure 37: Miguel Angel Molina, *Peinture sur peau*, acrylique sur peau, 2008.

peinture dans le latex puis sur le sol, que l'artiste a créé ses œuvres. Le processus de travail de l'artiste et son geste s'inscrivent dans le résultat de l'œuvre picturale, qui passe du liquide au solide. La peinture solide, s'émancipe du support pour n'exister qu'en tant qu'elle-même, en tant que « peau de peinture ». Cette peau de peinture,



Figure 38: Miguel Angel Molina, *Poignée bleue*, peinture acrylique sur poignée de porte, 2010.

ou plutôt comme nous la nommons cette interface picturale, permet d'insister sur la matérialité de la peinture. Par ce biais, l'interface picturale insiste sur la relation entre la matière et l'artiste, de même que sur la relation entre les sens et l'être humain. Comme le mentionne Sylvie Coëllier : « Ainsi en art pouvons-nous nous sentir en contact avec un objet, ou bien faire le constat que deux « corps » se touchent (sur le tableau, dans la sculpture ou l'installation) »¹⁰⁴. C'est à partir d'une vision matérialiste, soit la conviction que c'est à partir de la matière que la pensée picturale se construit, que nous concevons cette recherche. C'est cela que la pratique artistique permet : l'émergence d'une pensée à partir de la matière. Il y a interdépendance de l'œuvre à la matière et de la matière à l'artiste. Cette interdépendance se veut convergente vers une émancipation du médium pictural. Émancipation d'abord vis-à-vis du support, tout en rappelant la matérialité première de l'œuvre d'art picturale, mais aussi émancipation de l'image, de la projection, par le travail concret du matériau. L'intuition se rapportant à l'objet, plus particulièrement à la peinture devenant son propre support, prend racine dans le toucher. Travailler avec la matière c'est mettre l'accent sur la tactilité de l'œuvre d'art et considérer la main de l'homme comme un instrument sensoriel créant une filiation entre l'artiste et son œuvre. Il s'agit de produire, soit de créer de la matière à penser, de créer un devenir. Comme l'explique Aristote : « L'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas [...] »¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Sylvie Coëllier, *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, Marseille, Publications de l'université de Provence, coll. « Arts », 2005, p.9.

¹⁰⁵ Aristote, *Éthique à Nicomaque* (348-355 av. J-C), *Livre VI, 2*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2012, p.304.

Peau de peinture et interface

La peinture prend une dimension presque textile, puisqu'elle permet à la fois une légèreté matérielle et des assemblages de couleurs, de formes et de textures variées. Par ailleurs, l'interface picturale invite au toucher, elle invite non seulement l'artiste mais également le spectateur à reprendre contact avec la matière. Dans une société où l'œuvre est dématérialisée par les pratiques numériques, et où l'un de nos cinq sens est par là même nié, l'interface picturale nous ramène à notre condition humaine. La peinture pensée en tant que matière est mise en avant dans l'œuvre de l'artiste Miguel-Angel Molina. Ce dernier considère la peinture avant toute chose comme un matériau. Il nous invite à reprendre contact avec le médium pictural, le travaillant de différentes manières. Ce dernier explore les possibilités qu'offre le médium par l'intermédiaire de son utilisation liquide ou bien solide, et en la mettant en relation avec l'espace. La notion de peau ou d'interface est également interrogée dans son travail, puisque Molina applique également la peinture sur sa propre peau (fig.37). Cet artiste travaille la matière peinture dans sa dimension physique et également sémantique, puisqu'il interroge son rapport à la peau et ainsi à l'interface. Il questionne ainsi, le médium pictural en tant que matériau couvrant. Miguel-Angel Molina utilise aussi le médium photographique, lui permettant de mettre en lumière la question de la couleur dans l'espace. Aussi, photographie-t-il des couleurs recherchant le côté industriel du médium pictural. Il met en outre, en lumière la spatialité de la peinture d'une manière immersive. En effet, ces œuvres sont empreintes de sensations tactiles de même que d'une volonté d'insertion de la matière picturale dans l'espace. On peut mettre en parallèle son travail et ce projet de recherche, parce que les deux nous ramènent à l'importance de la matière en peinture. Tout comme Xavier Escribà, Miguel Angel Molina explore (fig.37 et 38) la matière picturale et la libère du simple carcan de surface couvrante ou représentative, qui lui est attribué.

Ces deux artistes réfléchissent à l'espace pictural. La peinture devient non seulement un matériau permettant une sensualité de l'œuvre d'art, mais un objet s'insérant dans l'espace et s'inscrivant dans le temps. Néanmoins, cette recherche ne s'arrête pas là. Nous interrogeons en effet, la matière spatiotemporelle en dehors de l'espace pictural, par l'intermédiaire de la création de modules. La matière peinture est ainsi étalée, étendue de manière à la faire pousser, grandir, s'étendre dans l'espace, afin d'en arriver à un questionnement autour du contact par le toucher. Cette construction de

l'œuvre picturale et cette expansion de la matière picturale dans l'espace, par l'intermédiaire du module de taille réduite, peut être mise en relation avec une volonté de décroître. Dans ma pratique, il s'agit d'établir un procédé de manipulation de la matière picturale tout en offrant une possibilité de prolifération du médium dans l'espace. Le caractère modulaire de l'œuvre permet une pluralité de la forme globale que prend l'interface picturale. Elle permet la mise en contact de l'œuvre et d'objets divers, de même que l'interaction de la matière picturale et du spectateur. Autrement dit : il peut y avoir interaction entre le médium et l'objet, soit entre l'objet peinture et un autre objet ou bien, entre l'objet peinture et une personne.

Mise en contact et en interaction par le module pictural

Ainsi que l'explique Joël Chevrier :

« Pour l'interaction, dans les deux cas, contact objet-objet et personne-objet, on définit un troisième bloc. La définition de cette interaction, de ce contact est possible car pour que deux choses, deux personnes, une personne plus un objet se touchent, il faut d'abord qu'il y ait séparation, que l'on puisse définir un objet isolé sans contact, sans interaction. »¹⁰⁶

Aussi, le module permet-il la mise en contact, la mise en interaction de différents éléments, parce que la formation même de la peinture part du principe de séparation. En outre, la réflexion autour de la prolifération de la matière et de sa mise en interaction avec différents milieux, conduisent à se questionner autour de la réutilisation de la matière. En effet, le caractère multiple offert par les interfaces picturales, permet une réutilisation de ces dernières afin de créer une œuvre différente de la précédente, en enlevant certains éléments ou bien en y adjoignant d'autres, à volonté. Par ailleurs, cette matière ayant la capacité de prendre plusieurs formes par sa souplesse, reprend sa forme originelle et est toujours rapportée à son caractère de matière première. L'interface picturale permet une pluralité de l'œuvre en elle-même, de même qu'une multiplication des éléments, tout en conservant son caractère matériel et « non jetable ». Il s'agit de suggérer une réflexion autour d'une œuvre durable dans le temps. Mais cela est aussi un moyen de mettre en évidence la dimension pérenne de l'œuvre et, plus précisément, de

¹⁰⁶ Joël Chevrier, *Nanomonde*, in *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, sous la direction de Sylvie Coëllier Actes du colloque « Contact » (Université de Provence, 27-28 mars 2003), Marseille, Publications de l'université de Provence, coll. « Arts », 2005.

l'œuvre picturale et de sa transmissibilité. Tout comme l'autonomie et l'aspect nomade de la peinture sont mis en avant, sa pérennité l'est aussi. En effet, la peinture est un art qui n'est pas destiné à être éphémère, bien qu'elle puisse être dégradée si elle n'est pas conservée correctement. Nous souhaitons proposer, une œuvre traversant le temps et qui se forme sur une structure modulaire et modulable. Non seulement, pour s'adapter à l'époque dans laquelle nous vivons, mais aussi pour mettre en évidence l'interface picturale en tant que notion inhérente à la peinture. Cette recherche se donne pour mission de créer de nouveaux moyens de production de l'œuvre picturale, de sorte à la rendre viable, plus contemporaine, et de mettre au jour l'interface picturale en tant qu'œuvre à part entière.

La transformation de la peinture en matière solide et sa révélation comme matériau indépendant, met au jour la prolifération de la surface picturale dans l'espace et sa mise en interaction avec divers éléments. Toutefois, l'épaisseur de l'interface picturale qui se fait à la fois à la fois support et surface introduit la notion de volume. Il convient alors, de s'intéresser au matériau pictural en tant que volume.

c) Du liquide au solide : la peinture se fait volume

Le volume pictural

Dans sa série *Phantom (fantôme)* (fig.39), en 1971 Lynda Benglis met en évidence toutes les caractéristiques liquides du médium pictural, tout en le matérialisant dans des volumes solides. On remarque que la peinture, ici phosphorescente, vient pigmenter la mousse de polyuréthane. Elle vient s'incarner en masses dégoulinantes et volumineuses dans l'espace d'exposition, où la lumière est absente. Cette œuvre faisant référence à la peinture liquide, montre des peintures sculpturales. Le médium pictural est utilisé comme un élément figé ou fixé dans son aspect liquide et renvoyant au



Figure 39: Lynda Benglis, *Phantom*, polyuréthane pigmenté avec de la peinture phosphorescente, 2,4 x 10,6 x 2,4 m, 1971.

processus de travail de Lynda Benglis. On peut ici faire le parallèle avec ses *Poured paintings*, qui sont coulées à même le sol. L'artiste marque l'empreinte du médium pictural liquide dans le résultat solide de l'œuvre finale. Ici, les peintures en volume sont adossées au mur, comme pour rappeler que le mur est le support pictural par excellence. La peinture, du liquide au solide vient brouiller les codes de l'interface picturale, qui renvoie habituellement à la surface. L'interface picturale vient ici épouser le volume et transposer le médium pictural liquide, dans le langage plastique de la sculpture, de l'objet volumétrique : soit dans l'espace réel. Le médium liquide sort du cadre de l'écran-tableau, pour venir s'incarner dans le volume. Ainsi que l'écrit Xavier Escribà, à propos de son œuvre *D'On venim, On som (D'Où nous venons, où nous sommes)* (fig.40), elle se « veut être un hommage au langage pictural, un hommage à la physicalité du matériau pictural, un corps liquide qui devient solide, [...] »¹⁰⁷.

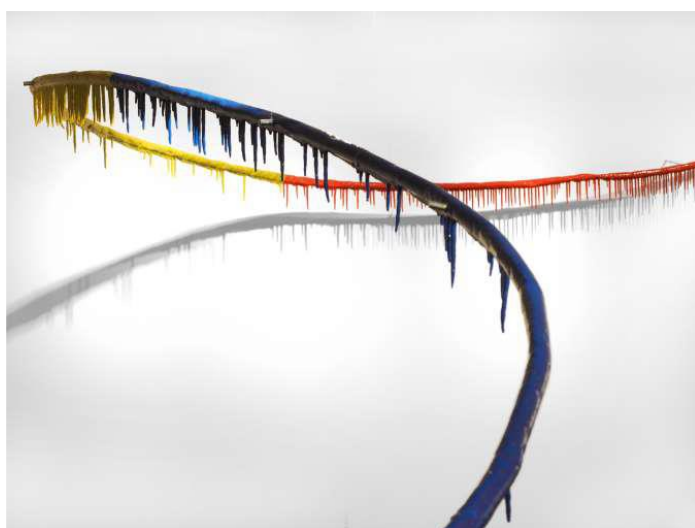


Figure 40: Xavier Escribà, *D'on venim, On som*, acrylique sur tubes en acier, longueur totale 95,30 m, 2016.

La matière et la planéité du tableau

La matière se meut de même qu'elle se transforme. La peinture, ce liquide-solide, permet l'émergence d'une œuvre picturale en volume. Il y a toujours eu une certaine importance du volume en peinture. Si l'on observe la

¹⁰⁷ Xavier Escribà, catalogue *D'on venim, On som*, Galerie Marc Domènech, Barcelone, 2016, p.18. Traduit du texte original en catalan : « *Vol ser un homenatge al llenguatge pictòric, un homenatge a la fisicitat del material pictòric, cos líquid que esdevé sòlid, [...]* ».

peinture d'un point de vue historique, le volume en a toujours fait partie. Cependant, il semble bien qu'au premier abord ce volume fût plus prédominant dans la représentation que dans la matérialité du médium pictural. Bien qu'enfermé dans l'appareil perspectif, le volume prend une place importante en peinture mais aussi dans la perception de cette dernière. Cette appréhension du volume passe par l'appréhension des surfaces, comme l'explique Bruno Trentini : « Même si le monde est un espace, il est de fait rare de voir un volume. En fait, dans la plupart des cas, l'individu perçoit des surfaces à travers des volumes plus ou moins transparents. ». ¹⁰⁸ Aussi, faut-il considérer la surface picturale pour pouvoir s'intéresser au volume. Dès le XIX^e siècle, on constate l'émergence de l'importance de la touche en peinture, du travail de la couleur de manière plus « rugueuse » et plus épaisse qu'auparavant. D'une peinture, qui ne s'incarne plus en surfaces lisses mais en surfaces épaisses, et qui introduit la notion de volume pictural au sein de l'écran-tableau, préfigurant l'art abstrait du XX^e siècle. Dans le travail pictural, l'application de couches de peinture successives, permet la mise en volume de la peinture. Ces couches ou surfaces picturales, se superposent et se solidifient une à une pour ne créer qu'un, ou plutôt pour ne former qu'une épaisse surface. Il y a par conséquent du volume dans la surface picturale. Dans l'une des œuvres que j'ai présentée au cours de l'exposition *Cohabiter à la Villa Savoye*, les *Rouleaux dans la baignoire* (fig.41), on constate la mise en évidence du caractère volumineux de la peinture tout en réaffirmant les codes de la peinture. C'est-à-dire, une affirmation de la planéité de la surface du tableau, que l'on retrouve chez Clement Greenberg,

« Les modernistes n'ont ni refusé ni résolu cette contradiction ; bien plutôt, ils en ont inversé les termes. La planéité de leurs tableaux frappe l'observateur avant, et non plus après, la découverte du contenu de cette planéité. Alors que chez un Maître Ancien on a tendance à voir ce qui est peint avant de voir le tableau lui-même, on voit un tableau moderniste d'abord comme un tableau. ». ¹⁰⁹

Ainsi, la planéité en peinture apparaît avant même de découvrir le contenu du plan pictural. Dans les *Rouleaux dans la baignoire* (fig.42), il est évident que l'on voit moins un tableau que la peinture elle-même. Ce que l'on voit c'est une surface, dont la tranche épaisse rappelle le tableau, mais suggère une autonomie du médium pictural en

¹⁰⁸ Bruno Trentini, *La surface deux fois attirée : La symétrie brisée chez Markus Raetz*, in *La surface : accidents et altérations*, sous la direction de Maryline Maigron et Marie-Odile Salati, Chambéry, Université de Savoie, 2010, [p.283].

¹⁰⁹ Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2302> ; DOI : 10.4000/appareil.2302, § 9.

tant que tel : en tant que peinture, non plus en tant que tableau. Pour cette œuvre, présentée à la Villa Savoye, dans la baignoire de la chambre des parents, différentes présentations des éléments composant la série de peintures sont exposées au public. Il s'agit, d'une série de dix interfaces picturales rectangulaires de peinture acrylique blanche, de tailles et d'épaisseurs variables. Elles sont en partie présentées à plat, étalées dans la baignoire ou sur les bords de celle-ci, réaffirmant le lien entre la peinture et le plan et entre la peinture et l'espace. D'autres de ces rouleaux sont enroulés tels des plans d'architectes déposés au sol à la verticale : les peintures sont présentées « debout ». *Les rouleaux dans la baignoire* exposent la planéité du tableau, celle de la peinture et sa relation à la surface plane. Néanmoins, cette œuvre attire aussi l'attention sur la capacité de la peinture à se faire volume. Présenter la surface picturale enroulée permet de la positionner à la verticale, au sol et donc, de la présenter debout, non accrochée mais déposée. Non pas pour emprunter à la sculpture ses codes, mais pour mettre au jour toute la voluminosité de la peinture elle-même. En outre, il s'agit de montrer la tranche de l'interface picturale, qui met en évidence l'épaisseur et par conséquent, le volume créé dans la surface picturale, par la superposition des couches de peinture. Enfin, les interfaces présentées sur le rebord de la baignoire démontrent la souplesse du médium pictural et sa faculté à épouser l'espace, soit le volume. Ces différents types de présentation permettent de montrer la peinture et sa matérialité dans toute leur splendeur. La matérialité permet d'explorer différents possibles, différents points de vue sur le médium pictural. La surface dans toute sa voluminosité explore et expose toute la quintessence de la peinture. Cependant, il ne s'agit en aucun cas de faire de la sculpture, mais bien de questionner la substance et l'essence même de la peinture. Permettre à la peinture d'être à la fois support et surface, à la fois plan et volume c'est lui offrir une ouverture à l'espace. En utilisant la peinture, soit le liquide solidifié, j'obtiens une peinture assez ferme et solide pour être exposée en tant qu'elle-même : c'est-à-dire un médium s'émancipant non seulement du *subjectile* mais aussi de la planéité qui lui est attribuée.

La peinture : du plan au volume



Figure 41: Radmila Urošević, *Rouleaux blancs dans la baignoire*, peinture acrylique, dimensions variables, Villa Savoye, Poissy, 2019.

La peinture, cette surface plane qui doit sa planéité plus à la surface apparente du tableau qu'à la matérialité du médium pictural ou du tableau lui-même, est révélée par le volume. On pourrait, par conséquent, aller à l'encontre de la théorie de Greenberg, selon laquelle la planéité est un code pictural ou qu'elle est propre à la peinture. Nous pourrions plutôt émettre l'hypothèse que c'est une composante de la peinture, par son aspect et la fonction couvrante qui lui est attribuée. De même, il convient ici d'infirmer la théorie de Greenberg selon laquelle « la tridimensionnalité est le royaume de la sculpture »¹¹⁰. Nous pouvons plutôt émettre l'hypothèse que la peinture a pour point de départ la planéité ou le plan, mais qu'elle n'est pas condamnée à y demeurer et à s'y soumettre. En effet, si l'on considère le tableau dans son ensemble, il est lui-même déjà un volume, un parallélépipède rectangle paraissant peu volumineux, mais tout de même un volume qui vient former un relief sur le mur, par addition à celui-ci. Par ailleurs, à propos du tableau, Jean-François Lyotard écrit que celui-ci a « un envers, donc un dessous, c'est un volume, très mince mais en trois dimensions »¹¹¹. Pour ce qui concerne la différence entre la peinture et la sculpture : il s'agirait plutôt d'une distinction dans la pratique ou l'exécution, autrement dit dans la façon de l'œuvre et du médium de départ. En effet, le sculpteur est dans le volume, dans la tridimensionnalité, dès le début de la création de son œuvre et il agit sur le volume par soustraction, il retire des parties de ce volume pour lui donner une forme, ou bien il compose l'œuvre sculpturale

¹¹⁰ Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *op. cit.*, § 10.

¹¹¹ Jean-François Lyotard, *Que peindre ?*, Paris, éditions de la Différence, 1987, p.103.

en ajoutant du volume au volume. Le peintre quant à lui, part d'un médium liquide et pouvant s'étaler sur une surface pour le construire en volume. Il agit par addition ou superpositions de couches pour atteindre le volume. Comme l'explique Xavier Escribà : « la réalisation d'une peinture et l'appellation même de « peinture » sont déterminées dès le départ, avant son exécution »¹¹². Ainsi, ce n'est pas la bidimensionnalité ou la tridimensionnalité qui déterminent si une œuvre est peinture ou sculpture. C'est d'une part, le médium utilisé et d'autre part, le savoir-faire ou la façon de faire qui désignent l'œuvre en tant que peinture ou sculpture. La peinture s'incarne dans l'espace tridimensionnel tout autant que la sculpture et elle peut devenir volume. On a pu le constater dans l'œuvre de Xavier Escribà, tout au long du premier chapitre de la première partie de cette thèse. Voilà pourquoi la matière picturale, le processus de l'œuvre ainsi que la conception d'une peinture sont importants pour comprendre le travail pictural. On constate cette mise en volume de la peinture également dans le travail de Miquel Mont¹¹³. Avec ou sans support, la peinture envahit l'espace tridimensionnel par sa forme, sa matérialité et son épaisseur.

La peinture comme on l'a mentionné, est un liquide solide dans le sens propre de ces termes, c'est-à-dire dans sa substance et dans sa composition. Elle peut se passer de toile à peindre. Elle est aussi solide dans un sens figuré parce que son corps est assez dense pour se maintenir par lui-même. Il est intéressant d'explorer la matérialité du médium pictural, à travers la question du volume en la mettant en parallèle avec la notion de concept liée à la peinture.

¹¹² Xavier Escribà, « *Douter de tout...et peindre* », *op. cit.*, p.85.

¹¹³ Miquel Mont est né à Barcelone en 1963, il vit et travaille à Paris. Son travail a été exposé à Tabacalera Madrid, l'artothèque de Vitré, la fundació Suñol, galerie Formato Cómodo, à Art dans les Chapelles, CRAC de Sète, centre d'art La Panera, FRAC Alsace, musée BBAA Rouen, Kunsthalle Bohuslunds (Suède), la Maison rouge (Paris), Le Tableau à la galerie Cheim & Read, première Triennale de Paris, la Force de l'Art, MUMOK Vienne, Musée de St Étienne... miquelmont.net. Nous revenons plus précisément sur le travail de Miquel Mont dans la deuxième partie de cette thèse.

2. Le volume, le concept et la peinture

« Les sculpteurs qui voient en peintres, les peintres qui voient en sculpteurs n'apportent pas seulement des exemples au principe des interférences, ils prouvent la force de la vocation par la manière même dont elle résiste, étant contrariée. » Henri Focillon¹¹⁴

En peinture, le terme de volume n'est pas considéré comme usuel. Il semble pourtant, que c'est bien de volume dont il s'agit. Que ce soit par l'intermédiaire du tableau ou de la peinture *in situ*, la peinture épouse toujours un volume, le volume d'un espace préexistant. Dans cette recherche, il s'agit d'épouser l'espace architectural ou du moins de s'y insérer. En définitive, la peinture s'est toujours intégrée à l'espace architectural, en recouvrant les espaces, les objets ou bien en étant accrochée sous forme de tableau au mur. Toutefois, nous souhaitons aussi créer de l'espace en volume au sein de la peinture, et à travers le médium pictural lui-même. On peut, par-là, mettre au jour le caractère adaptable de la peinture et sa voluminosité possible.

En quoi le concept de voluminosité en peinture peut-il faciliter la compréhension de l'interface picturale ?

Il faudra s'intéresser dans un premier temps, aux notions de surface et de volume, pour comprendre la conception de l'interface picturale. Dans un second temps, le concept d'une peinture modulable permettra d'étudier la question du rapport entre surface et volume. Enfin, nous mettrons l'accent sur l'importance du travail en série au sein des productions picturales contemporaines.

a) *La surface et le volume : la conception de la peinture*

Surface, volume et temps en peinture

En peinture, il apparaît assez clair que la surface et le volume sont des notions que l'on ne peut pas occulter et qui, en définitive, s'accordent tout à fait. Le CNRTL définit la surface ainsi : en premier lieu il s'agit « de la partie extérieure d'un corps, d'un

¹¹⁴ Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), Paris, Quadrige, 2017, p.73.

objet, qui circonscrit le volume qu'il occupe »¹¹⁵. Il peut également, s'agir de « la face apparente, extérieure ou supérieure, la partie visible d'un corps, d'une chose »¹¹⁶ ou « la face limitant un solide »¹¹⁷. Mais la surface peut aussi être définie comme « l'étendue constituant la limite supérieure d'une masse ou une couche apparente et peu profonde »¹¹⁸. Avec les termes corps, solide et masse, on constate que la surface a un rapport au volume inhérent à sa dénomination. La surface est ainsi, la partie extérieure ou supérieure d'un volume, celle que l'on voit, que l'on côtoie, que l'on peut toucher, celle qui apparaît visible au premier abord. Les volumes sont tous composés de différentes surfaces : la surface ou la planéité de cette dernière sont ce que l'on remarque en premier. Il y a autant de surfaces dans la sculpture que dans la peinture. Toujours selon le CNRTL, la surface peut-être aussi « une étendue horizontale qui sépare l'atmosphère de l'eau, d'un volume de liquide ou une étendue plane et délimitée »¹¹⁹, de même que « l'apparence que présentent les personnes ou les choses »¹²⁰. On constate que la surface sépare et réunit deux choses, c'est par la surface que nous appréhendons le monde, les espaces, les choses : ce qui nous est donné à voir est la surface. En peinture, et plus généralement dans les arts plastiques, il paraît essentiel de mettre en évidence l'importance de la surface, parce que c'est par la surface des œuvres, leur apparence, par cet élément qui nous est donné à voir en premier lieu, que l'on peut appréhender et comprendre l'œuvre. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman à propos de Frenhofer¹²¹, héros de la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* : « Il y a bien ici un affolement de la notion de surface. C'est peut-être parce qu'elle n'est qu'une notion, justement c'est peut-être parce qu'elle n'a jamais été un concept, clair et distinct. »¹²². Dans le travail de Frenhofer, il y a des touches épaisses de peinture, parce que l'artiste souhaite rendre un effet de mouvement et de relief au sein de la toile. C'est ainsi qu'il agit par superposition de surfaces picturales. Aussi l'interface picturale, se soucie-t-elle de la surface qui est présentée, qui est donnée à voir à tout un chacun. C'est

¹¹⁵ Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/SURFace>

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Frenhofer est un peintre fictif. Il s'agit du personnage principal de la nouvelle de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, dont Georges Didi-Huberman parle dans son texte *La peinture incarnée*. Il met en relation cette nouvelle de Balzac et la peinture du XX^e siècle, à travers une analyse du travail pictural du peintre. Frenhofer travaille par empâtements de couleur, par touches épaisses et cherche à rendre un effet de mouvement et de relief sur ses toiles.

¹²² Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (1985), *op. cit.*, p. 37.

pour ces raisons, qu'il convient de réfléchir à la relation qu'entretient la surface au volume et le volume à la surface. C'est cette relation, ce rapport, cette interaction entre surface et volume que nous nommons interface. L'interface est une surface, toutefois, pour qu'elle soit interface picturale il faut la considérer dans son interaction avec le support ou le *subjectile* et le volume. Dans une interface, il y a contact, contact entre deux milieux ou deux corps. L'interface n'est donc pas toujours visible, parce qu'elle est la surface de contact entre deux éléments. Lorsque ceux-ci sont superposés comme dans le cas d'un tableau ordinaire, on ne peut voir que l'une des deux surfaces de contact, autrement dit : l'une des deux interfaces. En effet, il y a à la fois l'interface visible, celle qui crée le contact entre l'œuvre et le monde ou les personnes qui l'entourent, mais également la surface de contact entre la peinture et le support. Ainsi, toute peinture comportera plusieurs interfaces. Lorsque la peinture se compose de plusieurs couches, jusqu'à s'épaissir et s'incarner en volume, l'interface sera d'autant plus visible, car la surface de contact entre les milieux, les matières sera plus facilement délimitée, plus remarquable. Toute cette recherche vise à créer de plus en plus de surfaces dans les volumes dans le but de réaliser des interfaçages : c'est-à-dire d'établir des interfaces. Introduire toujours plus de volume dans la peinture, c'est mettre au jour les interfaces picturales. Ces réalisations, somme toute, cherchent à rendre l'interface picturale visible. Comme l'explique Tilman¹²³ à propos de son travail pictural : « C'est, quelque part, créer des interfaces (*Schnittstellen*) reliant le passé, le présent et le futur, où l'acte créatif ne s'est pas systématiquement cristallisé dans une (seule) forme. »¹²⁴.

Il s'agirait bien de créer des interfaces reliant différents temps de même que différents espaces.

¹²³ Tilman, né à Munich en 1959, vit et travaille à New York et à Doceacqua, en Italie. Artiste, il a également été le fondateur du Centre d'art contemporain non objectif à Bruxelles, puis du Dolceacqua arte contemporanea à Dolceacqua. Son travail est principalement façonné par son intérêt pour la perception de la lumière et de l'espace dans ses qualités éphémères. L'objet d'art est compris comme porteur de lumière, comme instrument de médiation de nos préoccupations intérieures, et vecteur poétique par la création de la transparence spatiale. Il crée ainsi de nombreuses propositions pour visualiser et engager le spectateur à participer aux processus visuels qui prennent forme dans des objets muraux ou présentés au sol, des œuvres sur papier, des installations architecturales ainsi que des œuvres collaboratives.

¹²⁴ Tilman, *Reductive art ou la pratique de la « peinture élargie »*, propos recueillis et traduits par Benjamin Sabatier, in *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, Sandrine Morsillo et Antoine Perrot (sous la dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2020, p. 142.

Le volume et l'interface picturale

Dans une peinture que j'ai réalisé à l'occasion de la cérémonie de commémoration de la chute du mur de Berlin, se tenant à la mairie du quinzième arrondissement de Paris, j'ai produit une série de plaques de peinture. Ces plaques, composées de plusieurs couches de peinture blanche, prennent la forme de carrés imparfaits et ont été présentées superposées les unes aux autres, d'une manière irrégulière. Il s'agit de faire référence aux couches de peintures superposées pour créer du relief ou du volume, à l'intérieur de la surface picturale. Par conséquent, il y a une référence au travail du peintre lui-même, à la transition de la peinture du liquide au solide, par addition de couches ou feuillette. En outre, cette peinture modulaire fait référence à un livre, à des pages de l'Histoire, sans figurer spécifiquement un livre, aussi cette œuvre est-elle intitulée *Livre modulaire* (fig.42). Ici, j'ai choisi de me baser sur la forme du carré pour rappeler le sujet

de cette peinture, soit la commémoration. Il s'agissait, ainsi de suggérer une idée de plaque, se référant à aux plaques commémoratives, soit à la thématique de cette exposition. Le rectangle semblait trop évident et moins suggestif, ainsi que plus propre au tableau dont je voulais redéfinir le contour dans cette œuvre. J'ai donc choisi de réunir ces plaques, qui sont au nombre de vingt-huit, pour rappeler les vingt-huit années d'existence du mur de Berlin. Les vingt-huit plaques ou « pages » de peinture étaient présentées dans une peinture plus grande d'environ 65 cm sur 80 cm. Cette grande interface

picturale était enroulée sur le côté en guise de reliure modulaire ou de couverture à l'œuvre et posée sur une table : en somme un support de présentation supplémentaire.



Figure 42: Radmila Urošević, *Livre modulaire*, peinture acrylique, dimensions variables, 2019.

Ces différentes plaques sont toutes indépendantes les unes des autres, comme la plupart du temps, dans cette recherche d'interfaçage pictural. Elles sont de plus, de formats irréguliers bien que la plupart d'entre elles mesurent environ 30 x 30 cm. Il ne s'agissait pas de créer ici des formats géométriquement parfaits, mais une fois de plus, de se référer à la forme du carré. Elles ont été travaillées à main levée, tout comme les modules ronds que j'ai pu faire auparavant. J'ai choisi de les superposer de manière irrégulière de sorte à dévoiler les couches et l'abondance de modules au sein de l'œuvre, mais d'autres présentations peuvent être envisagées. Il ne s'agissait pas forcément de créer un livre modulaire, mais de s'inspirer du livre pour suggérer l'idée d'un livre modulaire. La présentation, à la fois simple et chaotique de ces interfaces picturales voulait en outre, mettre l'accent sur le chaos créé par la chute du mur, qui fut autant une libération et une réunification de la ville de Berlin et de l'Allemagne, qu'une remise en cause de tout un système de pensée et d'un système politique : le système communiste de Berlin-Est. Enfin, l'utilisation du blanc dans cette œuvre paraissait importante parce qu'avec la chute du mur de Berlin, il s'agissait d'une histoire à réécrire, d'une ville à reconstruire, d'une page de l'histoire qui se tourne à partir d'une destruction : autrement dit un nouveau départ. Les surfaces sont nombreuses, et la peinture s'exprime à travers la voluminosité.

Couches de peinture et interfaces

Plus il y a de couches et de surfaces à voir, plus il y aura d'interfaces à mettre en contact avec différents environnements, milieux ou personnes. C'est par l'interface que l'on accède à l'espace et c'est par l'interface que l'on a accès au volume



Figure 43: Emmanuelle Villard, n°106.392, acrylique sur toile, 2018.

pictural. L'interface, cette surface à la fois de séparation et de contact permet la voluminosité. Elle ne se limite pas à l'interface-écran du tableau. L'interface picturale vient s'incarner dans l'espace réel. Le concept d'interface, ainsi que la notion de surface conduisent peu à peu, à créer toujours plus de volume dans la peinture, à vouloir rendre



Figure 44: Emmanuel Villard, N°11.99, techniques mixtes, 38 x 39 x 15 cm, 2009.

ce volume de plus en plus visible. Le volume a toujours été présent en peinture, que ce soit par l'intermédiaire du tableau ou de l'espace que la peinture recouvre. Dans certaines de ses peintures, Emmanuelle Villard¹²⁵ recouvre les tableaux jusqu'à faire déborder la peinture de son cadre (fig.43). Les épaisses couches de peinture viennent s'incarner en surface dégoulinantes jusqu'à immerger le tableau, redéfinissant ainsi le contour du cadre du tableau. Elle réalise également des sculptures picturales ou des peintures sculpturales, en ajoutant des éléments volumétriques à ses toiles. En outre, dans N°11.94 (fig.44) elle explore la peinture et son support comme un élément en volume. Il s'agit d'une peinture sur toile pliée, qui vient déplacer la pratique picturale dans le champ visuel du volume. Le pliage de la toile peinte permet de mettre en évidence toute la voluminosité, qui émerge du support pictural. L'interface picturale, ici monochrome, questionne à la fois le support pictural, le volume du tableau, son contour, sa forme et sa sortie de l'espace plan.

La peinture fait du volume son territoire, mais le volume a depuis toujours fait partie du territoire de la peinture. Le volume peut se développer à travers un œuvre fixe, mais aussi à travers une œuvre modulable. Le concept du module permet d'explorer des surfaces, des interfaces et des espaces toujours de manière plus variée. Aussi, convient-il de s'interroger sur le rapport entre l'interface picturale, la peinture modulable et le volume.

¹²⁵ Emmanuelle Villard est née en 1970. Elle vit et travaille à Cavaillon. Ses œuvres manient les codes d'une idée de la féminité. Dans ses peintures et sculptures, l'artiste utilise des perles, des strass, des miroirs qu'elle rassemble jusqu'à l'excès et qu'elle organise pour composer des champs colorés souvent immersifs. Ces éléments, qui participent de ce qu'elle nomme « les mascarades féminines », composent des tableaux exubérants, allant jusqu'à l'épuisement de l'hyper-séduction. C'est la tension entre l'attraction de la pétillance et la répulsion de la saturation, qui intéresse Emmanuelle Villard. Si l'histoire de la peinture, est ici invoquée, il est aussi question d'image captive. Image de la femme, autant que celle du spectateur dont le visage, à regarder de trop près ce qui brille, vient se réfléchir et se perdre dans la profondeur des strates de matières colorées.

b) Le concept de l'interface picturale, le module et le volume

Le module et le volume pictural



Figure 45: Leda Luss Luyken, *Pushing against the limitations of time*, peinture modulaire, 240 x 180 cm, 2009.

En réfléchissant à insérer la peinture dans l'espace domestique et à l'intégrer le mieux possible à différents types d'espaces, il fallait pouvoir moduler la peinture. Dans le travail modulaire de Leda Luss Luyken, l'œuvre picturale est composée de plusieurs éléments, de modules, permettant de modifier le tableau, de le renouveler par la permutation des parties le composant. Dans l'introduction générale de cette thèse, nous définissons le module, comme un élément simple d'une structure répétitive. Le module est lié à l'idée de construction de l'œuvre. Par ailleurs, moduler c'est pouvoir apporter des variations, et c'est faire varier pour adapter aux circonstances environnantes, à une situation, à un cas particulier. En effet, pour atteindre le but fixé au premier abord, qui était celui d'adapter l'œuvre picturale aux petits espaces, j'ai commencé par considérer le module comme un procédé à systématiser. Créer des interfaces picturales sous forme de modules, à rassembler ou à disperser dans les espaces, est apparu à la fois nécessaire et inévitable. La réduction du format de la peinture incitant à lui offrir la possibilité de s'étendre ou de se rétracter, j'ai souhaité créer des modules « libres ». C'est-à-dire, des modules qui peuvent fonctionner ensemble ou séparément, qui sont indépendants les uns des autres mais qui peuvent être regroupés. De plus, ils ne s'emboîtent pas les uns dans les autres. Par comparaison aux tableaux modulables de Leda Luss Luyken, dont nous avons discuté dans le chapitre précédent, ici, le module est libre de toute représentation de même qu'il s'émancipe du format du tableau. En effet, dans les œuvres de Leda Luss Luyken le module est uniquement lié au tableau. C'est-à-dire qu'il se conçoit uniquement dans son rapport au tableau et à la représentation qui est donnée à voir. L'artiste propose de varier les représentations montrées dans le tableau, par l'intermédiaire de ses pièces peintes modulables.

Le modulable, une infinitude de possibilités

Dans l'œuvre *Pushing Against the Limitations of Time (Repousser les limites du temps)* (fig.45), elle propose trois modulations de l'œuvre picturale. Cette proposition n'est pourtant pas une liste exhaustive des possibilités de variations de l'œuvre. Son travail suggère presque une infinitude de possibilités de renouvellement de l'œuvre picturale. L'interface picturale est ainsi manipulable, changeante et variable. Le rapport au design et à l'architecture est évident et la peinture modulable s'en inspire. Il y a la volonté de combiner le module et l'espace : soit de sortir le module pictural du cadre de l'écran tableau, pour étudier le rapport qu'il entretient à l'espace. C'est là le principe même de l'action de moduler : s'adapter aux circonstances environnantes. Il s'agit de moduler l'œuvre en fonction de l'espace et du spectateur. En effet, bien que Benjamin Sabatier ait créé des œuvres en kit, ses œuvres ne sont pas modulables, donc transformables : elles suivent un schéma de montage fixe. Par conséquent, ce n'est pas la peinture en elle-même qui est explorée en tant qu'élément modifiable dans son travail. C'est l'assemblage par l'acquéreur lui-même, devant mener à la réalisation ou plutôt la composition d'une peinture ou d'un tableau, selon la devise *do it yourself* (fais-le toi-même). Il apparaît que l'évolution du design et de l'architecture, du rapport à l'espace et l'évolution des espaces et des volumes eux-mêmes, soient en contradiction avec le fait de continuer à peindre sur une toile et de créer un tableau traditionnel. La surface picturale étant liée aux volumes, elle devrait pouvoir suivre le chemin que prend notre appréhension de l'espace. Aussi, le modulaire se pose-t-il comme une alternative à cette dichotomie entre la masse fixe, bien que déplaçable du tableau et les changements émanant de l'évolution des espaces. La mobilité toujours plus grande, de même que la croissance de logements précaires, auxquels il faut sans cesse se réadapter ne fait qu'accentuer ce sentiment qu'il est nécessaire de créer une peinture tout autant mobile que modulable. Cette façon de concevoir l'œuvre picturale est ainsi, devenue un *leit motiv* dans cette recherche. Le concept est la faculté, la manière de se représenter une chose concrète ou abstraite. En philosophie le concept est « une représentation mentale abstraite et générale, objective et munie d'un support verbal »¹²⁶. Aussi, l'interface picturale modulaire est-elle un concept. Par définition le concept s'oppose au percept qui est : « ce qui est perçu comme tel, sans référence au concept comme résultat de la

¹²⁶ Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/concept>

perception »¹²⁷. Nous ne pouvons pourtant pas dire qu'il y a absence de percept ou de perception dans cette recherche.

Percept et concept de l'interface picturale

C'est en effet, à partir de la perception de l'espace et du médium pictural, en somme du percept, que l'on arrive à la conception et au concept. Le concept d'interface picturale modulaire est né du percept de la matière, de la perception vis-à-vis de la peinture et de son espace. Le percept et le concept sont liés et ils se nourrissent continuellement l'un l'autre. Aussi, faut-il mentionner que le concept fait partie prenante de la pratique picturale comme l'observation de la matière et la réflexion autour du support du tableau. En outre, il convient de pouvoir mettre des mots autour d'un procédé ou d'un processus de création et ainsi d'en désigner la substance par l'intermédiaire d'un concept que l'on attribue à l'œuvre. Il semble que dans le domaine des arts plastiques, le concept se pose comme un élément fondamental permettant le développement de l'œuvre. Comme nous l'avons expliqué précédemment, il s'agit de produire de la matière à penser, en d'autres termes le concept de la peinture modulable provient du percept de la matière picturale elle-même. Si l'*Art conceptuel* affirme la primauté de l'idée sur la production plastique, d'une part, il énonce d'autre part une tautologie permettant avant toute chose de définir ce qui permet à l'art d'être *Art* par des moyens logiques. Il s'agit pour l'artiste conceptuel de travailler à la manière d'un designer, pour en venir à ne plus produire que des concepts, des conceptions, des créations de l'esprit sans se situer dans la fabrication proprement dite. Toutefois, si le designer ne produit pas l'œuvre finale, il réalise tout de même des dessins et un prototype ou une maquette, en répondant à un cahier des charges. Le designer répond à une demande, l'artiste plasticien ne répond pas forcément à une demande.

À la fin des années 1960, dans *5 Part piece (Open cubes) in Form of a Cross* (Pièce en 5 unités (cubes ouverts) en forme de croix), Sol Lewitt¹²⁸ présente une

¹²⁷ Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/percept>

¹²⁸ Sol Lewitt travaille comme graphiste, après ses études d'art, il retient l'idée de la supériorité d'un projet sur sa réalisation. Il élabore ses premières œuvres autour de 1962, des tableaux en relief où se mêlent des mots et des formes géométriques. Sa première exposition personnelle a lieu à New York en 1965, année de l'apparition de ses structures modulaires. Il expose alors avec les artistes de l'*Art minimal*. À partir de 1967, il rompt avec l'*Art minimal* en qualifiant son travail de *conceptuel*.

sculpture basée sur une structure modulaire. Il s'agit d'une sculpture basée sur des éléments répétitifs, suivant une progression géométrique, qui viennent former un plan en croix. Il y a, en réalité, quatre cubes évidés qui, disposés en croix viennent former un cinquième élément au centre de la disposition : un autre cube. Ces cubes montrent des vides, ils laissent transparaître l'espace, seules les arêtes délimitent les formes. Ici, l'œuvre composée de modules joue avec l'espace, pour créer une autre forme identique au centre des quatre modules. Les cubes ne présentant que les arêtes, laissant le regard les traverser par un jeu d'espace à travers le vide. Ces cubes permettent de créer une autre forme. Ils sont peints en blanc afin de marquer la sortie de la représentation. Posés à même le sol, cela remet en cause la question du socle en sculpture. On pourrait imaginer ces modules disposés autrement, venant créer d'autres formes.

Cette recherche ne cherche pas à démontrer que l'idée de l'œuvre ou le projet sont supérieurs à l'œuvre elle-même, au contraire il s'agit de voir comment le concept peut émerger du résultat obtenu, différent du projet initial. Ce sont toutes les variations entre le projet et les résultats possibles, qui sont étudiées à travers l'interface picturale modulaire. Si le processus de l'œuvre picturale est important, le projet initial diffère toujours du résultat obtenu une fois l'œuvre présentée dans l'espace. C'est cet écart entre le processus et le résultat, ainsi que l'apparition du processus dans le résultat final qu'il convient de questionner. Le projet impose un cadre de travail, cependant il ne garantit pas un résultat fixe. Le module sert l'adaptabilité du projet pictural. Le projet ne se réalisera, que quand il s'incarnera dans la réalité, l'espace réel.

Ainsi, le concept de la peinture modulaire ou plutôt d'interface picturale modulaire, permet d'établir un cadre dans la pratique picturale : le cadre du module. Comme l'écrit Patricia Signorile : « Le cadre de la peinture relève non seulement de l'objet mais aussi de l'idée, il représente une articulation dans l'espace et le temps susceptible de changement, de modification, de transformation. »¹²⁹. Il s'agit, de proposer une définition du cadre, en s'imposant un cadre de travail évolutif et pouvant changer, se transformer et s'adapter au fil du temps. C'est à travers ce cadre et ce concept modulaire, que la peinture peut venir épouser les volumes et se développer en corps volumineux dans l'espace. Aussi, la question de la création de concepts en peinture, paraît-elle, toute naturelle et attenante à l'œuvre picturale.

¹²⁹ Patricia Signorile, *Le cadre de la peinture, op.cit.*, p.22.

Cependant, pour pouvoir développer un concept, il faut déjà pouvoir le maîtriser techniquement, l'appréhender par la pratique. Voilà pourquoi, le travail en série occupe également une grande place.

c) De l'interface picturale au module : le travail en série comme méthode

Le cadre du travail en série et la technique

Pour élaborer la peinture modulaire, il a fallu trouver un procédé de fabrication de l'œuvre qui corresponde à cet aspect et à ce concept, qui s'impose dans cette recherche. J'ai, par conséquent, principalement décidé de travailler en série. C'est-à-dire de réaliser des modules à la suite, et pratiquement en même temps. En effet, le travail en série dans les arts plastiques, est présent dans tous les domaines : peinture, photographie, sculpture. Le travail en série permet de développer plusieurs œuvres, à travers un motif, un schéma, un procédé commun. En quelques sortes, il divise l'œuvre en plusieurs parties destinées à être présentées ensemble ou séparément. Le travail en série permet de fragmenter l'œuvre, mais aussi de créer des œuvres indépendantes les unes des autres à partir d'un procédé de création identique. La plupart du temps, ces fragments peuvent fonctionner indépendamment les uns des autres et constituer une œuvre autonome du reste de la série. Ils peuvent être éparpillés, dispersés dans l'espace, à différents endroits et dans différents lieux, mais peuvent aussi être regroupés et se présenter ensemble. Cette diversité et cette liberté dans les présentations possibles conférées aux œuvres, découle du concept de travail en série apparu dans l'art au XIX^e siècle. Il accompagne les changements introduits par la Révolution industrielle et les avancées techniques. On le constate dans les œuvres de Paul Cézanne ou encore de Claude Monet avec sa série sur la cathédrale de Rouen. Chaque tableau représente la même cathédrale, mais à des heures différentes de la journée, avec la prise en compte de toutes les variations de lumière que cela apporte. Comme l'écrit Jean-Louis Schefer à propos du travail de Christian Bonnefoi : « La surface n'est ni l'objet ni le lieu d'une charge de peinture ou d'application d'une pellicule, recouvrement, superposition d'épaisseurs : tous les tableaux et chacune des séries sont des modes d'engendrement de la surface. »¹³⁰. Le travail en série permet l'engendrement. Ainsi, les œuvres sont à

¹³⁰ Jean-Louis Schefer, in *Christian Bonnefoi, L'apparition du visible*, sous la dir. d'Agnès de La Beaumelle, Paris, éditions du Centre Pompidou/Gallimard, 2008, p. 16.

chaque fois similaires mais différentes et fonctionnent à la fois ensemble et séparément, elles s'engendrent les unes les autres. Cette évolution du travail en peinture est accompagnée par une évolution technique, la révolution de la peinture en tube. Le travail en série deviendra un procédé récurrent dans la peinture à l'époque contemporaine. On remarque, de plus, que le fait de travailler sur un même thème à la suite est courant dans les arts plastiques. Par ailleurs, cette méthode de travail permet l'approfondissement du thème abordé, ainsi qu'une évolution dans le travail de l'artiste. On constate que l'apparition du travail en série va de pair avec l'avènement de la division du travail manuel, qui passe de l'artisanat à l'industrie, à cette époque de révolution industrielle.

La série au service du processus pictural

Aussi, le travail en série semble-t-il mis au service du processus de l'œuvre picturale, qui est moins évident à remarquer que dans les arts dits « d'exécution », tels que le théâtre, la danse, la musique ou encore la performance artistique. Le travail en série est également présent en gravure grâce à sa technique. Dans les années 1960, le travail en série évolue encore avec l'avènement de la sérigraphie. On constate chez Andy Warhol¹³¹, des déclinaisons de figures tel les Marilyn, reprographiées qui brouillent les pistes de la notion d'original et d'*aura* attribuée à l'œuvre d'art comme le mentionne Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹³². On retrouve également ce procédé en photographie. Bien que le travail en série ne soit pas une reproduction, mais bien la production d'une série de plusieurs œuvres ou bien d'une œuvre fragmentée en plusieurs parties, la sérigraphie, de même que la photographie sont des techniques permettant la reprographie et par conséquent la reproduction. Cette évolution du travail en série, grâce à la possibilité de reproduction à grande échelle, permet une plus large diffusion de l'œuvre d'art, mais également une forme de standardisation de celle-ci, qui s'accroît à l'ère du numérique. Dans cette recherche plastique, il ne s'agit pas de standardiser la peinture. Par l'intermédiaire du travail en série, on développe le concept d'œuvre modulable mais à partir de modules uniques. Chaque module est différent d'un autre, que ce soit dans sa texture ou dans sa forme.

¹³¹ Andy Warhol (Andrew Warhola de son vrai nom), né en 1928 et mort en 1987, est un artiste américain. Il est l'un des principaux représentants du *Pop Art*.

¹³² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Paris, Allia, 2013.



Figure 46: Claude Viallat dans son atelier à Nîmes, 2019.

N'utilisant pas d'outils qui viendraient standardiser l'œuvre, travaillant à main levée bien que dans certains cas avec un patron, comme dans *Modules sur séchoir à linge* exposés à la Villa Savoye, je ne

cherche pas à standardiser les œuvres. En effet, ce qui motive cette pratique, c'est d'expérimenter la matière dans toute sa dimension, dans toute sa souplesse mais plus encore de créer des œuvres toujours différentes, grâce à la production en série d'interfaces picturales. Qu'il y ait patron ou que le module soit réalisé à main levée, il sera toujours différent d'un autre. Le travail en série se retrouve chez de nombreux peintres contemporains. Comme l'explique Claude Viallat¹³³, à propos de son travail : « La notion de redites, de séries ou de répétitions, devient une nécessité de fait. [...] Une toile – pièce – seule n'est rien, c'est le processus – système – qui est important. »¹³⁴.

Répétition et production

En peinture il semble bien que ce soit tout le processus qui importe, une réalisation seule, soit une peinture ou une toile ne suffit pas. C'est ainsi que l'œuvre picturale se compose de plusieurs œuvres, plusieurs productions picturales. Dans le travail de Claude Viallat, c'est à la fois la production qui se fait en série, parfois en même temps, mais c'est également la forme peinte sur ses supports qui est répétitive

¹³³ Claude Viallat est né en 1936 à Nîmes, où il vit et travaille aujourd'hui. Il est l'un des fondateurs de « Supports/Surfaces. Il commence ainsi à travailler sur des bâches industrielles, sur lesquelles il répète à l'infini une même forme abstraite, sorte d'osselet devenu sa signature. Répété au pochoir sur divers supports, ce motif ouvre une réflexion sur le sens du geste créatif et le statut « d'œuvre d'art ».

¹³⁴ Claude Viallat, in Pierre Wat, *Claude Viallat, œuvres écrites entretiens*, Paris, Hazan, 2006, p. 129. Extrait de « *Fragments* », initialement publié dans l'acte du colloque « *Geste. Image. Parole.* », Université de Saint-Étienne, CIREC, 1976, [p-p.53-153].

sans être identique à chaque fois. Tel que l'explique Pierre Wat à propos du travail de l'artiste :

« Tout, donc, à commencer par ce qui est la base constitutive de la pratique de Claude Viallat : l'élaboration de cette forme « quelconque » généralement désignée (et la question de la désignation est centrale ici) comme forme « unique », car elle n'est, dès son adoption, jamais côtoyée par aucun autre « motif » abstrait. Unique elle l'est en ce sens, de sa solitude et non de sa répétition à l'identique. Forme insérée, qui plus est (on l'a vu), dès 1966, dans un système qualifié par l'artiste lui-même de « répétitif », fondé sur le marquage régulier de la toile par teinture ou peinture. »¹³⁵.

C'est de cette façon que la répétition, ne signifie pas la reproduction mais plutôt la production nouvelle à partir d'une même forme. Elle concerne à la fois le travail du peintre dans le geste, mais également la vie de la forme répétée : soit ses variations en fonction du support sur lequel le peintre travaille. C'est l'interaction entre surface picturale et support qui vient apporter des variations à la forme. À travers la répétition et le travail en série, il s'agit de mettre en lumière toutes les variations de la forme, qui émergent de la relation entre le support et la surface picturale. Dans cette recherche, en fonction de la façon dont les modules seront assemblés et du lieu dans lequel ils seront présentés, l'œuvre se renouvellera, elle sera différente. Le but étant de créer des pièces uniques, non reproductibles par une machine, bien que celles-ci soient imitables et comportent des similitudes. Cela est peut-être une compromission entre la qualité artisanale de l'œuvre picturale, son unicité et sa diffusion possible à une plus grande échelle.

On peut dire que cette recherche utilise le procédé de travail en série au service du concept de l'interface picturale modulable. Par ailleurs, il y a également une volonté d'élaborer, non seulement un processus de travail mais aussi une technique : celle de l'utilisation de la peinture en tant que matériau solide, et non plus simplement d'exploiter le médium pictural à travers son aspect liquide. En effet, j'explore la voluminosité de la peinture soit en donnant une forme à la peinture solide après séchage, soit en lui donnant une forme dès son application sur la surface de séchage. Plusieurs chemins peuvent être pris dans la réalisation de l'œuvre picturale et ce sont aussi toutes ces variations dans le procédé, dans le processus créateur qu'il est intéressant d'explorer en peinture.

¹³⁵ Pierre Wat, *Claude Viallat...*, op. cit., p. 34.

Aussi, la pratique de la peinture dans toute sa voluminosité et son indépendance vis-à-vis du tableau à peindre, semblent-elles suggérer une absence de limite à la peinture sans tableau. Y'a-t-il des limites à la peinture sans tableau ? Quels sont ses enjeux ?

3. Quels sont les limites et les enjeux de la peinture sans tableau ?

Dans ce travail de recherche, la peinture se fait libre de toute toile, mais elle met l'accent sur l'importance du support et de la surface de contact entre le médium pictural et son support. L'interface que l'on cherche à rendre visible est soumise à certains procédés de création tels que le travail en série, la production de modules, de même que l'expansion de la peinture en tant qu'œuvre en volume. Libérer le médium pictural du tableau formé par la toile et le châssis, c'est lui ouvrir d'autres possibles et affirmer son caractère volumineux et spatialisant. En orientant l'œuvre picturale vers toujours plus de volume, tout en lui offrant la possibilité d'être modulable, la peinture repousse les limites imposées par le cadre du tableau.

Aussi, la peinture sans tableau semble-t-elle être sans limite. Cependant, il faut se questionner sur cette prétendue absence de limite dans la peinture contemporaine.

En premier lieu, nous interrogerons le format de la peinture. Puis, nous proposons de réfléchir à la forme attribuée à la peinture. Enfin, nous mettrons en lumière le caractère contemporain de notre pratique qui, loin de rejeter la tradition picturale, utilise la tradition comme base pour une évolution de la peinture dans l'espace.

a) Le format de la peinture



Figure 47: Vue des *Colonnes* de Buren dans la cour du Palais Royal, Paris.

Le rôle du format dans l'interface picturale

La question du format de la peinture permet l'examen de la peinture en tant qu'interface. Le format de la peinture joue un rôle majeur, non seulement dans l'œuvre picturale mais aussi dans l'élaboration de l'interface picturale. On peut constater, qu'il y a principalement des petits formats accumulés dans les séries de modules picturaux. L'intérêt de produire des modules de format réduit est le résultat d'une réflexion autour de l'insertion de l'œuvre dans l'espace, mais aussi d'une pensée autour de la construction de l'œuvre picturale. Lorsque l'on observe le travail de Daniel Buren et de ses bandes de 8,7 cm, on constate que bien qu'il puisse créer des œuvres monumentales, il part d'un format réduit attribuée à la largeur de ses bandes, qu'il accumule ensuite dans divers espaces. La longueur de ses bandes est certes variable et peut atteindre plusieurs mètres, cependant elles restent assez peu étendues en largeur ce qui confère à ses œuvres une meilleure insertion dans l'espace, ou plutôt une meilleure adaptation de l'œuvre à l'espace. Ainsi qu'il le mentionne lui-même :

« Ce format n'était ni la base d'un programme en soi, ni un je ne sais quel résumé pseudo-théorique sur lequel mes activités à venir viendraient s'asseoir. Ce n'était certainement pas un aboutissement. Il se trouve (et c'est un développement de toutes ces recherches) que j'utilise encore (parmi une foule d'autres choses qui, elles, sont variables) un *outil visuel* qui possède des caractéristiques plastiques identiques [...]. »¹³⁶

Même si l'utilisation des bandes disposées les unes à côté des autres sur l'espace accueillant l'œuvre soient récurrentes dans l'œuvre de Buren, une variété de créations et une multiplicité de l'œuvre fait jour. D'une part, parce que l'œuvre de Buren varie en fonction des lieux, et d'autre part, parce qu'il utilise également les codes de l'architecture pour réfléchir à la peinture dans l'espace. Dans les *Colonnes* qu'il réalise avec l'aide de l'architecte Patrick Bouchin (fig.47), situées dans la cour du Palais Royal à Paris, on peut voir une référence faite aux colonnades de l'architecture grecque qui entouraient les temples, formant une barrière, ou frontière, tout en permettant une liberté de circulation, de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa. La colonne est un mur poreux, elle permet le passage et crée un double espace de liberté de circulation. Il semble que les colonnes de Daniel Buren, correspondent parfaitement au lieu dans lequel elles s'insèrent parce qu'il s'agit, effectivement, d'un lieu de passage. En outre, la variété des

¹³⁶ Daniel Buren, *Au sujet de...*, Entretien avec Jérôme Sans (1998), Paris, Flammarion, 2000, p.29.

hauteurs de ces colonnes nous propose un jeu de niveaux. On peut marcher sur la colonne, et se retrouver au sommet. Il semble s'agir d'une proposition de circulation spatiale multiple, non seulement horizontale et latérale, que nous effectuons lorsque nous traversons la cour du Palais Royal, mais également verticale. L'insertion de l'œuvre dans l'architecture semble avoir alors une portée libératrice de l'espace et de l'individu. Buren questionne le point de vue du spectateur :

« Dans mon travail, si le point de vue de celui qui regarde est tout aussi primordial, la relation entretenue entre celui-ci et l'œuvre exposée est totalement bouleversée. Il y a non plus un ou deux points de vue fixés d'avances, mais une multitude, sans hiérarchie ni commandement, qui se répondent, s'interfèrent, s'induisent les uns les autres, s'enrichissent, se contredisent... ». ¹³⁷.

Néanmoins, le travail de Daniel Buren reste un travail *in situ*, c'est-à-dire dans le site, autrement dit : indissociable de l'espace dans lequel il se situe. Le travail modulaire quant à lui, conserve le caractère déplaçable du tableau, son essence nomade. Il est assez évident que ma pratique n'est que le reflet de ce que représente l'œuvre picturale, elle est : une œuvre nomade, prenant en compte le contexte dans lequel elle se situe et s'incarnant en interface. Aussi, la réalisation d'œuvres de petits formats accumulés n'est-elle qu'un moyen supplémentaire de démontrer les caractéristiques de

l'œuvre picturale, notamment ses caractéristiques nomades.



Figure 48: Radmila Urošević, *Rouleaux mouchetés*, en vrac, encre de chine sur rouleaux de peinture acrylique, dimensions variables, 2018-2019.

¹³⁷ Daniel Buren, *Au sujet de...*, op. cit., p.105.

L'interface picturale transformable et déplaçable



Figure 49: *Tour dalmatienne*, Anne, Radmila Urošević, encre de chine sur peinture acrylique, 2019.

J'ai réalisé une série d'interfaces picturales sous formes de bandes blanches, sur lesquels j'ai dessiné à l'encre de chine des petits ronds, de différentes tailles formant des reliefs visuels, sur la surface de la peinture. Ces bandes peuvent être présentées déroulées et enroulées (fig. 48). Cette série comporte cinquante modules en ma possession. Quelques-unes de ces interfaces ont été distribuées à des spectateurs au cours d'une présentation pour les Monuments Nationaux, en octobre 2018 à la Villa Savoye. J'ai, en effet organisé une « chasse au trésor » dans

l'enceinte de la Villa Savoye, déposant les rouleaux de peinture dans des coins et des recoins de la Villa. Cette intervention était d'ailleurs intitulée : *Des rouleaux dans les coins*. Le public était invité à chercher et retrouver les modules, ceux qui le souhaitaient pouvaient les conserver. À la suite de cette présentation et de ces « dons » de peintures, j'ai adressé un courriel aux participants pour qu'ils renvoient une photo du ou des modules qu'ils ont gardés et présentés comme ils le souhaitent. Seule une participante a renvoyé une photo de son module, qu'elle conserve sur son bureau chez elle (fig.49). Elle l'a intitulé *Tour Dalmatienne*, et parfois elle l'appelle aussi *Tour Cosmos*, ainsi qu'elle l'écrit dans son courriel : « la « Tour Dalmatienne », qui orne le coin gauche de mon bureau à la maison et qui me permet d'évader mon regard parfois pour un temps d'imaginaire où elle s'appelle « Tour Cosmos »¹³⁸. Bien que ce projet soit différent du projet de peinture en kit, il paraissait intéressant que le participant envoie une image de l'œuvre qu'il s'était appropriée. Ici, il n'y avait pas de consignes spécifiques, si ce n'est

¹³⁸ Anne, employée au service médiation culturelle et lien social, département des publics du Centre des Monuments Nationaux, Hôtel de Sully, Paris. Les propos de la participante-contributrice accompagnaient son envoi photographique, en octobre 2019.



Figure 50: Tilman, *Artitecture I (Cabane Communale)*, Bois et laque, 300 x 600 x 280 cm, Chasse sur Rhône, Column I (Satellite Lyon Biennale), 2011.

d'envoyer une photo de l'œuvre conservée avec une présentation de son choix. Le format des bandes de ces modules picturaux est assez variable, ils sont plus ou moins longs et plus ou moins larges, mais une fois enroulés ils prennent très peu de place et ne dépassent un diamètre de 10 cm. Ce format réduit permet au spectateur de conserver et de présenter l'œuvre où il le souhaite et de façons différentes. Dans l'image de la *Tour Dalmatienne*, on constate que la spectatrice-contributrice a monté le rouleau en tour, et en a fait une peinture plus volumineuse en hauteur, qu'à l'origine. Elle se l'est réellement appropriée, non seulement dans la présentation, mais aussi en lui attribuant un titre. Elle trône sur son bureau, parmi des objets usuels et utiles à son travail quotidien, de même que parmi des souvenirs ou des objets décoratifs. Ainsi, l'œuvre n'est plus seulement domestique, mais tout simplement intégrée au quotidien. Le format de la peinture est important, afin de permettre une meilleure appropriation de l'œuvre par le spectateur et son insertion dans n'importe quel espace. Il s'agit dans cette série d'interfaces picturales, à la fois d'utiliser la surface picturale comme une interface pour le dessin, mais aussi comme une interface avec l'espace environnant et le spectateur. J'ai également utilisé la tranche des modules comme interface pour le dessin. Ainsi, chaque surface de la peinture est considérée comme une

d'envoyer une photo de l'œuvre conservée avec une présentation de son choix. Le format des bandes de ces modules picturaux est assez variable, ils sont plus ou moins longs et plus ou moins larges, mais une fois enroulés ils prennent très peu de place et ne dépassent un diamètre de 10 cm. Ce format réduit permet au spectateur de conserver et de présenter l'œuvre où il le souhaite et de façons différentes. Dans l'image de la

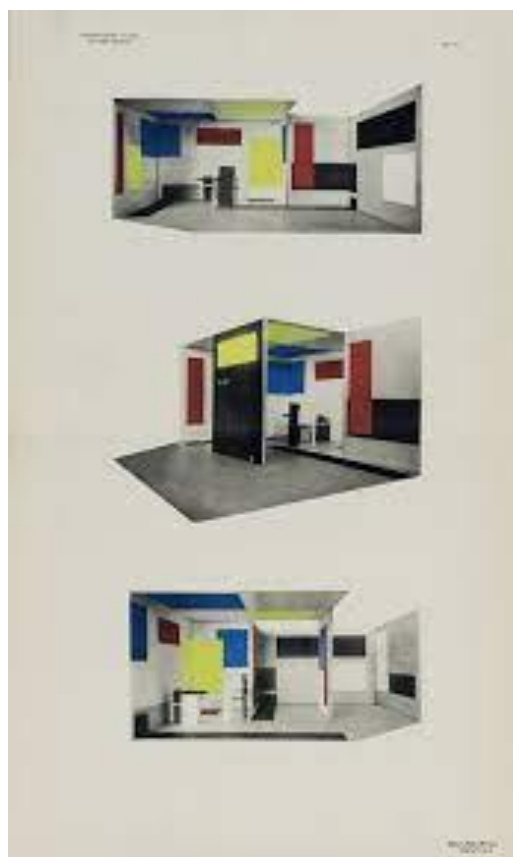


Figure 51: Vilmos Huszár et Gerrit Rietveld, *Composition-Espace-Couleur*, 1923.

interface, que celle-ci se fasse interface entre le support et l'œuvre, entre le spectateur et l'œuvre ou bien entre la peinture et le dessin : l'interface permet d'ouvrir le champ des perspectives picturales et d'en dépasser les limites. Plus qu'une simple notion, l'interface picturale est un concept extensible à toute forme de pratique picturale, à toute forme de peinture. Ici, c'est le petit format de l'interface qui permet l'appropriation, le format permet une plus grande et plus concrète manipulation de l'œuvre, tout simplement parce qu'elle tient dans les mains. De même, la légèreté de l'œuvre picturale facilite son transport et renforce son caractère nomade. C'est pour ces raisons, que le format de la peinture doit être questionné. Le petit format permet non seulement d'insérer l'œuvre dans différents espaces, mais par la manipulation et la facilité de transport il donne au spectateur la permission de s'approprier l'œuvre et l'incite, à la concevoir en tant que sienne, en tant que matériau de création multiple.

Le format et l'environnement pictural



Figure 52: Gerrit Rietveld, Vue de l'intérieur de la *Maison Schröder* à Utrecht, 1924.

Le format de la peinture est aussi un élément à considérer lorsque celui-ci est plus imposant. Dans la peinture contemporaine, on peut également retrouver des très grands formats envahissant l'espace. Héritée de la peinture murale, ou des arts décoratifs, la peinture recouvre tous les espaces et vient créer des environnements picturaux immersifs. Il s'agit de faire entrer le spectateur dans la peinture. Dans le travail de Tilman, la peinture envahit l'architecture en recouvrant l'espace. Il s'agit d'un travail utilisant la peinture industrielle, appliquée au rouleau de manière monochrome. La peinture recouvre, mais relie des espaces par le monochrome et la lumière qui en émerge. Elle distingue cependant, certains espaces de recouvrement par une autre couleur. Le médium pictural crée à la fois un environnement cohérent et immersif, mais aussi des

espaces picturaux différents en fonction de la couleur choisie. On peut le constater dans l'œuvre *Artitecture I (Cabane Communale)* (fig.50). Ici la couleur rose vient envahir presque toute la structure interne. Cependant, on distingue un mur rouge à l'intérieur de la cabane et à l'extérieur de celle-ci certains volumes peints, d'autres non. Comme l'indique l'artiste lui-même : « j'ai adopté la lumière comme base de mon travail formel et implicitement la couleur comme « matériau » pour accentuer les effets et les qualités de la lumière ainsi que sa dimension temporelle et mouvante. »¹³⁹. Ici, la peinture murale renvoie à l'utilisation de la couleur comme matériau plastique, l'artiste ajoute ceci :

« Le support de la peinture devait dorénavant se manifester comme « porteur » de lumière et non plus représentation. J'ai compris qu'un support bidimensionnel ne peut fonctionner comme « porteur » de lumière et que seul un travail tridimensionnel peut assurer une vision périphérique nécessaire pour améliorer notre perception de celle-ci. »¹⁴⁰.

Dans le mouvement transdisciplinaire *De Stijl*, entre arts appliqués et arts plastiques, la peinture vient donner de la couleur à l'espace vide. Le spectateur n'est plus devant la peinture mais dans la peinture. On peut citer notamment la maquette *Composition-Espace-Couleur* (fig.51), créée pour l'exposition *Juryfreie Kunstschau*¹⁴¹ (*Exposition d'art sans jury*) à Berlin en 1923. En outre, on peut également mentionner deux réalisations architecturales majeures, l'une étant *La Maison Schröder* à Utrecht et l'autre la salle de *L'Aubette* à Strasbourg (fig.52 et 53). Ici, la peinture est



Figure 53: Theo Van Doesburg, Vue de la Salle de L'Aubette (cinéma-danse), Strasbourg, 1928.

¹³⁹ Tillman, *Reductive art ou la pratique de la « peinture élargie »*, propos recueillis et traduits par Benjamin Sabatier, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴¹ Cette exposition s'est tenue à Berlin en 1923. Elle fut l'occasion de montrer au public les diverses applications de la couleur dans le domaine de l'architecture. Ainsi, la peinture murale offre à la pratique picturale une portée spatialisante.

utilisée comme élément constitutif de l'espace architectural, comme élément d'immersion du spectateur et de l'habitant dans la peinture. Le format de la peinture vient s'adapter à la surface de recouvrement. Il peut être réduit ou plus grand. On peut en déduire que, même lorsque la peinture est faite sur toile, le format de l'œuvre picturale importe, parce qu'il permettra de montrer certaines propriétés du médium pictural qui peut être monumental ou réduit.

Dans cette recherche, la division de l'œuvre picturale en plusieurs modules, apporte certes une limite en termes de taille à la peinture, mais ouvre à l'interface picturale des possibles sans limites. Une exploration de l'espace à travers l'œuvre picturale, une exploration du quotidien, et une réelle ouverture de l'œuvre au monde qui l'environne. Le format des interfaces picturales offre, de plus, une plus grande ouverture du spectateur à l'œuvre, qui peut se l'approprier plus aisément. Il devient ainsi acteur et contributeur du projet pictural et par là même, de l'œuvre picturale. La réduction de la peinture sous forme de modules participe de la coopération facilitée entre l'artiste et le spectateur.

b) La forme de la peinture

Le rôle de la forme dans la peinture sans tableau

Afin de comprendre la réflexion autour de l'interface en peinture, il faut s'intéresser à la forme que prend la peinture. C'est en effet, à travers la forme, que l'on pourra arriver à déterminer les enjeux de la peinture sans tableau. Avant toute chose, on peut se demander ce que nous entendons par forme. S'il on reprend mot pour mot, la définition du terme forme selon le CNRTL, la forme est définie en premier lieu comme l'« ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue »¹⁴². Dans un second temps la forme est la « qualité d'un objet, résultant de son organisation interne, de sa structure, concrétisée par les lignes et les surfaces qui le délimitent, susceptible d'être appréhendée par la vue et le toucher, et permettant de le distinguer des autres objets indépendamment de sa nature et de sa couleur. »¹⁴³. Ainsi, le terme forme comprend à la fois des traits propres à l'objet permettant de le reconnaître, son contour, mais aussi les qualités sous-jacentes permettant de le

¹⁴² Source : <https://cnrtl.fr/definition/forme>

¹⁴³ *Ibid.*

comprendre. La forme permet à la réalité une reconnaissance, que cette réalité soit concrète ou abstraite. Il s'agit donc par la forme, de reconnaître une réalité en l'inscrivant dans la matière. Voilà pourquoi, la forme que prend la plastique et plus particulièrement la peinture, est une question à aborder ici.

La récurrence de la forme

On retrouve dans le travail de Claude Viallat la récurrence d'une même forme, qui au fur et à mesure des développements picturaux subit des modifications. Il convient alors, de rappeler que la forme de la peinture comprend la notion de polymorphie, soit une pluralité de formes. Selon les propos de Daniel Buren :

« Tout d'abord, la polymorphie de mon travail n'a rien à faire avec un système qui serait immuable, car il n'y a justement pas de système. C'est peut-être pour cela qu'il y a polymorphie. Parmi tous les éléments utilisés, la seule chose immuable, c'est la largeur des bandes alternées blanches et colorées, que j'ai nommée par ailleurs *outil visuel*. »¹⁴⁴.

La forme que prend le médium pictural est tout à fait variable dans son contour, puisque j'ai pu explorer le contour à travers le rond, le carré ou encore le rectangle au cours de toutes ces années de recherches. Cependant, il n'en reste pas moins une essence commune à toutes ces formes : celle de la mise au jour de la matière peinture comme centre de l'œuvre picturale. C'est en pratiquant la peinture, en la faisant passer du liquide au solide sans la répandre sur le support de la toile, que je peux à la fois mettre en lumière toutes les qualités du médium pictural, mais aussi toute la substance de la peinture. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la peinture est un liquide qui devient solide. Si l'on considère une peinture dite traditionnelle, c'est-à-dire étalée sur un support ou un subjectile, on constate que celle-ci vient s'adapter à ce support et à sa forme. C'est là toute la propriété de la peinture, l'adaptation à un espace donné. Plus spécifiquement dans les travaux modulaires, il s'agit précisément de cela, de mettre en évidence toute l'adaptabilité de la peinture à différents espaces. Toute cette recherche vise à démontrer certaines propriétés et caractéristiques de la peinture, soit ses qualités. Par la mise au jour de ses surfaces et de ses interfaces : c'est-à-dire de ses espaces. Il faut avant tout reprendre ici le terme interface, bien que nous l'ayons déjà défini dès l'introduction de cette thèse comme étant un espace reliant différents espaces. Il faut

¹⁴⁴ Daniel Buren, *Au sujet de...*, op. cit., p. 108.

s'intéresser à l'essence de cet espace et à ses fonctions. Comme l'explique Anne Cauquelin : « « Interface » est un mot très large qui doit être retravaillé de l'intérieur. Il faut en effet distinguer entre le domaine des technologies et celui des appareils usuels qu'on emprunte pour communiquer, une porte par exemple. »¹⁴⁵. L'interface fait donc partie de notre quotidien, elle peut être une porte, une fenêtre, elle peut être une cloison ou un autre espace de liaison et de communication, y compris lorsqu'il s'agit de l'interface numérique. Ainsi que nous le mentionnons dans l'introduction générale de cette thèse interface est un mot composé d'*inter-*, entre et de *face*, partie extérieure des choses et antérieure des personnes. Les interfaces sont partout, elles sont créatrices d'espaces et ces espaces servent de liant, ils font le lien entre des lieux. Pour citer à nouveau Anne Cauquelin, à propos de l'interface : « C'est un outil de liaison, certes, mais entre deux mondes, entre deux mondes logiques, entre deux espaces de logique, entre deux mondes d'espace. Sans cette distinction, l'interface est réduite au rang de gadget. »¹⁴⁶. Aussi, l'interface permet-elle la liaison entre deux mondes d'espaces et de mondes de logiques, ces logiques pouvant être différentes mais communicantes par le biais de l'interface. La notion d'interface est importante lorsqu'il s'agit de parler de la forme de la peinture.

La forme et la matérialisation de l'interface picturale

La forme, de même que le format, permettent de comprendre comment l'interface picturale se matérialise dans l'espace, il s'agit d'inscrire dans la matière picturale la notion d'interface ou plutôt de l'asseoir. Cette démarche vise à mettre en lumière l'interface picturale, par le biais de stratégies plastiques, visuelles et spatiales, afin de faire reconnaître cette réalité qu'est l'interface picturale.

C'est pour cela que la forme de la peinture occupe une grande place dans la pratique picturale. Il s'agit d'une forme à la fois volumétrique mais morcelée la plupart du temps : par conséquent il y a plusieurs formes qui émergent de la peinture. En outre, par le caractère adaptable et modulable des interfaces picturales, soit des modules picturaux, d'autres formes émergent une fois que celles-ci sont présentées dans un

¹⁴⁵ Anne Cauquelin, *L'interface, Le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action*, in, *Esthétique des arts médiatiques, Interfaces et sensorialités*, sous la direction de Louise Poissant, Paris, C.I.E.R.E.C/ Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Esthétique », 2003, p.229.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.232.

espace différent. C'est par l'espace que l'interface picturale peut se révéler et c'est par l'espace que l'œuvre picturale peut s'incarner.

c) La peinture sans tableau : un défi contemporain

Le feuilletage en peinture et la surface

La peinture, ce médium susceptible d'épouser les espaces, capable d'interagir avec l'espace, s'incarne dans toute sa chair, dans toute l'épaisseur de ses surfaces. Je peins sans tableau, soit sans l'objet-tableau, forme-tableau ou le support-tableau. Pourtant, il apparaît évident que la notion de tableau et son histoire prennent une place

dans cette démarche picturale.

Nous mettons en parallèle l'aspect et les propriétés nomades du tableau en tant que table, avec le système spatial modulaire des interfaces picturales. La question du tableau, traverse la peinture et plus vastement les arts en général. Comme le mentionne Jean-Louis Schefer à propos du travail de Christian Bonnefoi : « Le mode d'apparition du tableau est repensé à partir de sa surface. Le peintre agit par feuilletage »¹⁴⁷. Ainsi, ce n'est pas parce qu'il y a disparition de l'objet-tableau, qu'il n'y a pas apparition de celui-ci sous une



Figure 54: Kris Scheifele, *Heart Fade*, acrylique et acétate, 38,1 x 35,56 x 5 cm, 2012.

autre forme, comme nous l'explique Jean-Louis Schefer, le tableau se repense « à partir de sa surface », par « feuilletage », c'est-à-dire par couches de peinture. Comment la peinture sans tableau peut-elle questionner l'apparition du tableau ? En quoi est-ce un questionnement contemporain ? Dans le travail de Kris Scheifele (fig.54), on constate

¹⁴⁷ Jean-Louis Schefer, *Christian Bonnefoi, L'apparition du visible, op. cit.*, p.13.

que la peinture sans le support-tableau questionne pourtant le tableau. Elle travaille



Figure 55: Radmila Urošević, *Torsion*, peinture acrylique, dimensions variables, 2020.

effectivement par couches successives. Nous prendrons ici l'exemple de quelques-unes de ses œuvres, qu'elle appelle des *contorsions*. Dans les peintures de Kris Scheifele, le tableau est créé par l'accumulation de peinture acrylique appliquée en couches les unes sur les autres. Tout comme dans cette recherche. Ces dalles enduites sont arrachées, puis tranchées, sculptées et/ou pelées et accrochées au mur. Lorsque l'œuvre est suspendue, la gravité prend le dessus. La peinture s'étire, s'affaisse et plie. Les contorsions émergent alors, dans des formes qui font allusion au temps, à la

présence physique et à la manipulation de la forme humaine. L'œuvre est brute, à la fois dans son processus et sa présentation, car elle montre de la peinture uniquement en tant que peinture. Ces formes tirées et percées remettent en question la tradition commune des supports en les éliminant, tout en créant une nouvelle présentation de l'œuvre d'art picturale en tant que matériau. Dans son travail, il y a un questionnement autour du support et de la surface de la peinture, mais aussi autour du tableau. La surface picturale est travaillée, épaisse, perforée, elle est son propre support. Cependant, elle s'incarne en forme tableau décomposé et est accrochée au mur. Cette peinture contemporaine sans tableau, reprend les codes du tableau traditionnel et les modes de présentation du tableau : accroché sur le mur. La muralité dans la peinture de Kris Scheifele, s'incarne pourtant par une matière souple, la peinture acrylique elle-même. Matière qui se meut, lentement le long du mur, s'étirant vers le bas et renforçant la mobilité et l'incarnation de la surface picturale qui se fait chair. Elle laisse la peinture prendre d'autres formes que celles du tableau, elle la laisse se tordre dans l'espace du mur. Ses peintures sont composées de couches de plusieurs couleurs. Les interfaces picturales ne prennent pas, au premier abord, la forme d'un tableau, et bien qu'elles puissent être accrochées au mur, elles sont accrochables partout et c'est cela qui conduit cette recherche : interroger le tableau en dehors de l'espace du mur.

La sous-tenance picturale

Comme l'indique Georges Didi-Huberman au sujet du travail de Christian Bonnefoi :

« Nous sommes pourtant là au plus près de ce dont il s'agit en fait ; c'est une tension (et peut-être même plus que cela) entre support, plan et surface ; c'est une déstabilisation des lieux de dépôt du pigment et du signifiant. Or une telle *tension* serait justement ce qui produit, à suivre Bonnefoi, la fonction même de ce qu'il nomme la *sous-tenance* picturale ; [...]. »¹⁴⁸.

La question de la peinture sans support, ou plutôt qui serait son propre support est fondamentalement contemporaine. En peinture, il semble s'agir effectivement d'une tension, entre la surface picturale, son support ou *subjectile*, son épaisseur et la question du plan corrélée à celle de surface. La « *sous-tenance* picturale » c'est cette peinture qui se soutient par elle-même, qui s'auto supporte. Elle peut ainsi être : sens dessus-dessous. C'est-à-dire, sans une face réservée à être mise en contact avec l'espace porteur et l'autre, uniquement destinée à être montrée. La contorsion de la peinture dans le travail de Kris Scheifele montre toute la souplesse du médium pictural, toute son adaptabilité à la surface d'accrochage et toute sa mobilité dans l'espace-temps. Dans une série que j'ai commencée en 2020 intitulée *Torsions* (fig.55), la peinture se fait extensible. Il s'agit de bandes de peinture acrylique blanche froissées, susceptibles de se tordre et de se distordre lorsqu'on les manipule. C'est-à-dire que la peinture bouge dans l'espace et est faite pour être manipulée. La peinture se meut et toutes les interfaces picturales peuvent être contorsionnées. J'ai également réalisé une série de vidéo avec certains modules, laissant la peinture se mouvoir, se tordre, se plier et se déplier lentement. La première de ces vidéos *Moving painting 1*¹⁴⁹, montre justement une des interfaces de la série *Torsions* en mouvement. Ce mouvement de la matière picturale dans l'espace, est non seulement lié à la réflexion autour de la matière peinture, mais aussi autour de la mobilité ou plutôt du nomadisme du tableau. J'ai voulu ici, à la manière de Kris Scheifele qui laisse la peinture s'étirer lentement dans l'espace, laisser la peinture bouger, se mouvoir seule après lui avoir donné une impulsion manuelle. Il est plus question de mouvement dans l'espace, que de déplacement dans ce travail. Dans cette peinture qui veut se faire vivante, qui veut se faire chair et inviter au toucher, l'interface picturale renvoie au caractère manuel du travail du peintre. Kris Scheifele crée également des peintures plus épaisses, s'incarnant en volumes assumés, tout comme j'expérimente le volume dans

¹⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.p. 37-38.

¹⁴⁹ Vidéo visible sur : <https://www.radmilaurosevic.org/moving-painting-1-2021>

cette recherche. Dans ses peintures sculpturales, ou volumineuse elle réutilise des chutes de peinture arrachées de ses œuvres, ou découpées dans la surface picturale. Elle recycle ainsi les « déchets » picturaux issus de ses œuvres en les assemblant pour créer ses volumes.

Le volume pictural s'auto-soutient



Figure 56: Radmila Urošević, *Rouleaux compressés*, peinture acrylique, 8 x 11,5 x 5 cm, 2018.

Dans *Rouleaux compressés* (fig.56), qui est une pièce unique, j'ai tout d'abord commencé par produire des modules picturaux, des rouleaux non dépliés, pour ensuite composer le volume de peinture. Cette œuvre volumineuse fixe, est tout de même faite à partir de modules assemblés et soudés ensemble par la peinture elle-même. Le volume pictural ou la peinture en volume interroge le tableau en tant que volume lui-même, comme nous l'avons expliqué précédemment. Il y a toujours eu du volume dans la surface picturale, le tableau lui-même a toujours été un volume. Ainsi, faire de la peinture sans tableau n'est pas pour autant oublier et

faire disparaître le tableau : c'est au contraire interroger et faire surgir les propriétés du tableau. La peinture sans tableau, permet de mettre au jour le tableau, de révéler son apparition. C'est pourquoi, la peinture sans tableau est effectivement le fruit d'une réflexion contemporaine. Le médium pictural permet de questionner la surface picturale, le support et la peinture elle-même. Peindre sans tableau, c'est abandonner le cadre de l'écran-tableau, pour faire s'incarner l'interface picturale en tant que territoire dans l'espace réel.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, nous abordons différentes problématiques liées à la question du support, de la matière, et du tableau dans la peinture contemporaine. Ces chapitres proposent des réponses à la question principale de cette première partie : en quoi le support de la peinture est-il mis en question, en quoi y a-t-il disparition ou altération de ce support ?

Pour commencer, nous mettons en exergue la disparition du support traditionnel en peinture. À travers l'absence de châssis, de toile et de tableau, la peinture se fait mouvante, modifiable et adaptable. Il s'agit de rendre visible l'interaction de l'espace, du matériau et du spectateur, qui devient un contributeur de l'œuvre picturale. Se construisant sous une forme modulable, la peinture est divisible et permet différentes présentations. Nous présumons ainsi, qu'il y avait disparition ou absence de support. Les interfaces picturales ne s'incarnent pas forcément sur toile, cependant la question du support de la peinture traverse cette recherche. Nous supposons que le support de la peinture est la peinture elle-même, cette peinture-interface, qui est le lieu de l'interaction peinture-espace et peinture-spectateur. Puis, nous avons mis au jour le fait que la peinture est avant toute chose une matière, qui offre une multitude de possibilités. La peinture est en effet, un matériau liquide-solide. C'est une mise en évidence de toute la matérialité de l'œuvre picturale et de son médium. Il s'agit, de se rapprocher de l'essence de la peinture. Par la transformation de la matière, du liquide au solide, la question du volume et du module comme éléments constitutifs de la peinture : le médium pictural questionne le tableau. Notre postulat de départ fut qu'il y avait disparition du tableau, tout comme disparition du support en peinture. Nous posons les limites du médium pictural dans son format et sa forme. Toutefois, plusieurs interfaces picturales émergent systématiquement, soit plusieurs œuvres, telles une mise en abyme de la peinture et de la surface. Le rapport de la surface et du volume questionne la peinture, le tableau et la présentation elle-même. Dans les pratiques contemporaines, on remarque que le support de la peinture est remis en question, qu'il est changeant et déplace le médium pictural pour sortir du tableau.

Pour répondre à la question de cette première partie : il n'y a ni disparition du support, ni une plus grande altération de celui-ci. L'on pourrait plutôt en conclure, que le support de la peinture est systématiquement altéré, qu'il soit tableau ou latex, toile ou

peinture elle-même, pour venir s'intégrer complètement à son support. La peinture, elle aussi, est soumise à l'altérité en passant de son état liquide à un objet solide.

Il conviendrait alors de se questionner sur cette interface picturale dans son rapport aux espaces de présentation ou d'exposition, en distinguant le *subjectile* du support.

DEUXIÈME PARTIE

L'interface picturale : espaces et lieux d'exposition

« L'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire. L'espace où se meut la vie est une donnée à laquelle elle se soumet, l'espace de l'art est matière plastique et changeante. » Henri Focillon¹⁵⁰

Introduction

Ainsi que l'écrit Henri Focillon, l'espace est bien le lieu de l'œuvre d'art. Pourtant, si l'œuvre d'art y prend place, l'espace est lui-même une matière plastique et changeante, soit variable. Si de nombreuses pratiques contemporaines questionnent l'espace de la peinture et son exposition, soit sa présentation et son déplacement dans l'espace porteur. C'est la raison pour laquelle nous nous intéresserons de plus près à cette relation qui s'établit entre l'œuvre picturale et l'espace. Il faut donc tenter de déterminer ce qu'est l'espace. Dans son sens philosophique, l'espace est « le milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables »¹⁵¹. En géométrie, c'est un « ensemble mathématique qui contient des objets soumis à des lois spécifiques »¹⁵². En psychologie, l'espace est la « portion de l'étendue couverte par la vue ou par le toucher »¹⁵³. Il est aussi « distance déterminée ou surface ».¹⁵⁴ L'espace regroupe ainsi différentes notions : la surface, la distance, l'ensemble, le milieu et la perception. Pour reprendre les propos de Martin Heidegger dans son texte *Bâtir Habiter Penser* :

¹⁵⁰ Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), Paris, Quadrige, 2017, p.27.

¹⁵¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/espace>

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

« seul ce qui est *lui-même* un lieu (Ort) peut accorder une place. Le lieu n'existe pas avant le pont. [...]»¹⁵⁵.

Comme l'explique Heidegger, seul ce qui est lui-même un lieu peut accorder une place. Il ajoute que :

« L'espace est essentiellement ce qui a été « ménagé », ce que l'on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été « ménagé » est chaque fois doté d'une place (*gestattet*) et de cette manière inséré, c'est-à-dire rassemblé par un lieu, à savoir par une chose du genre du pont. *Il s'ensuit que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de « l' » espace.* »¹⁵⁶.

Aussi, l'espace est-il ce qui a été ménagé, par un lieu, ou pourrait-on dire par un lieu-pont. Le lieu est « une portion déterminée de l'espace »¹⁵⁷, il est un emplacement dans l'espace. Pour autant, peut-il y avoir d'espace sans lieu ? Il semble ainsi, que la notion de lieu soit corrélée à celle d'espace, que l'espace est ce que l'on a fait entrer dans sa limite, pour paraphraser Heidegger. Il est doté d'une place et est, par conséquent, rassemblé par un lieu. Il paraît ne pas y avoir d'espace sans lieu, ni de lieu sans espace. C'est ainsi que l'espace s'organise autour du lieu. Si l'espace s'organise, se ménage autour du lieu, alors pour comprendre comment se révèle le médium pictural dans l'espace : il faut s'intéresser à son lieu. Voilà pourquoi, cette deuxième partie s'attachera à déterminer le *topos*, soit le lieu de l'œuvre picturale à travers son ou ses espaces. À partir de ce constat, il convient de déterminer plus précisément qu'elle est la relation de la peinture à l'espace et à son lieu, et comment se produit la peinture en son sein.

Aussi, faut-il se demander : quel est le lieu de l'interface picturale et comment se révèle-t-elle dans l'espace ?

Dans un premier temps nous étudierons les relations qui unissent la peinture au *subjectile* et au tableau, en allant de la production de la peinture à son exposition. Pour établir ces relations entre la peinture et son exposition, il faut étudier la question du produire, l'élaboration du tableau puis l'incarnation de la peinture par son exposition. Dans un second temps, nous proposerons d'étudier plus précisément l'espace pictural et sa révélation dans l'espace. Comment définir l'espace de la peinture ? En quoi le corps de la peinture nous permet-il de comprendre l'espace ? S'agit-il de peindre l'espace ou de peindre dans l'espace ?

¹⁵⁵ Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.183.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

¹⁵⁷ <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>

CHAPITRE I La peinture, le subjectile et le tableau : de la fabrication à l'exposition

« Il faut saisir la peinture à l'état naissant. L'art de regarder un tableau ne saurait se passer d'une perspicace reconstitution de sa genèse. » René Passeron ¹⁵⁸

Ainsi que l'explique René Passeron, on ne peut se passer de reconstituer la naissance du tableau. C'est bien la genèse du tableau ou plus précisément la genèse de la peinture, qui ponctue cette recherche picturale. La peinture libérée de la toile, interroge à la fois le médium pictural, l'espace, le support et le tableau. Il convient, à ce propos, de prendre en compte les recherches scénographiques autour de l'exposition apparues dès la première moitié du XX^e siècle. On peut, entre autres, citer les recherches curatoriales d'El Lissitzky ¹⁵⁹ et de Bayer ¹⁶⁰. En effet, l'artiste se fait curateur, il pense l'espace d'exposition et la curation dans différentes disciplines des arts. Dans le contexte de la pandémie de Covid-19, j'ai organisé une exposition à mon domicile intitulée *Home*¹⁶¹, à la maison. Cette exposition, a permis de rassembler dans l'espace domestique plusieurs travaux, réalisées durant des périodes différentes. Ces diverses présentations de l'œuvre picturale dans l'espace domestique tendent à questionner la peinture. Ici, il s'agit d'interroger les rapports entre peinture, subjectile et tableau en allant de la production à l'exposition de la peinture.

¹⁵⁸ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op.cit., p.13.

¹⁵⁹ Lazar Lissitzky (Lazar Markovitch Lissitskii), dit El Lissitzky, (Potchinok, 1890 - Moscou, 1941) est un peintre d'avant-garde russe, également designer, photographe, typographe, et architecte. En 1919, il crée son premier *Proun*, acronyme de Projet pour l'affirmation du Nouveau en russe, tableaux qu'il appelle aussi des stations de correspondance entre la peinture et l'architecture et qui s'inscrit dans un projet artistique inédit. En 1920, il se rapproche de Vladimir Tatline et du *Constructivisme*, auquel il apporte sa contribution. En 1922, il fait la connaissance à Berlin de László Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Richter et de Hans Arp, avec lesquels il constitue le Groupe G. Il fait le lien entre l'abstraction révolutionnaire soviétique et les recherches du *Bauhaus* et de *De Stijl*, mouvement auquel il se rallie en 1923.

¹⁶⁰ Herbert Bayer (Autriche, 1900 - États-Unis, 1985), est un typographe et photographe, mais également designer, peintre, architecte et sculpteur américain d'origine autrichienne. Il suit les cours de l'école du Bauhaus de Weimar et devient, dès 1925, le premier enseignant titulaire en graphisme publicitaire et typographie. En 1938, Herbert Bayer quitte l'Allemagne hitlérienne pour venir vivre aux États-Unis. Conseiller artistique, il élabore des projets d'agencements intérieurs partout dans le monde puis devient sculpteur. Il réalise des espaces en trompe-l'œil qu'il transpose en espaces ouverts. Élaborant une des premières formes d'art d'environnement, il annonce le Land art à venir, notamment en 1955 avec *Grass Mound* : œuvre entièrement constituée de gazon. De plus, il crée aussi des sculptures donnant l'illusion du mouvement.

¹⁶¹ Vidéo disponible sur : <https://www.radmilaurosevic.org/home-solo-exhibition-2021>

En quoi la disparition du *subjectile* permet-elle l'émergence de différents tableaux ?

Afin de pouvoir répondre à cette question, il faut dans un premier s'interroger sur le fait même du produire en peinture. Ensuite, il conviendra de questionner l'élaboration du tableau. Enfin, nous réfléchirons à l'incarnation de la peinture par son exposition.

1. Produire la peinture

Ici, nous aborderons la peinture à travers la notion de production. C'est par la notion de production que l'on peut comprendre les enjeux de la pratique picturale. Alors qu'est-ce que produire la peinture ? Selon le CNRTL produire est en premier lieu « Faire exister, naturellement ou non, ce qui n'existe pas encore ; créer. »¹⁶². Le mot produire, pris dans le sens premier du terme renvoie par conséquent à la création, au faire exister. Aussi, semble-t-il évident d'utiliser le terme produire lorsque l'on parle de fabriquer une œuvre d'art. Voilà pourquoi ici, on peut parler de production d'interfaces picturales. Il ne faut cependant pas nous limiter à la définition du CNRTL, pour bien comprendre les enjeux du produire. C'est pour ces raisons que dans cette partie, nous nous appuyons également sur la *La question de la technique* de Martin Heidegger.

Afin de questionner le travail pictural, nous interrogerons les étapes permettant d'atteindre la création du tableau. La question posée sera la suivante : produire la peinture est-ce produire le tableau ?

La première interrogation à émettre serait : qu'est-ce que la production picturale ? Puis, nous réfléchirons à la relation entre la peinture et le subjectile et enfin, nous étudierons la notion de technique dans le travail pictural.

¹⁶² <https://cnrtl.fr/definition/produire>

a) Qu'appelle-t-on production picturale ?

La peinture, le peintre, le matériau

« La peinture, c'est d'abord le peintre, ses outils, les matériaux qu'il emploie, son atelier, tous les prolongements techniques de son propre organisme en action. C'est son travail et le produit de son travail. C'est son activité professionnelle, sa vocation, son effort. C'est son métier. Sa technique. »¹⁶³



Figure 57: Radmila Urošević, *The waves*, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2021.

Comme l'énonce René Passeron dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, la peinture se rapporte d'abord au peintre et à son travail. C'est à travers le passage obligé de l'usage de ses outils, ses matériaux, son corps en action, sa technique, son espace de travail autrement dit son atelier, que naît la peinture. Ainsi, la peinture ne serait pas uniquement une matière dont le peintre fait usage dans sa pratique pour produire, mais il s'agit d'un processus intimement corrélé à tout ce qui la précède, soit à son créateur : le peintre lui-même. Puis, il s'agit des outils et des matériaux utilisés par le peintre, soit ses

moyens mis en œuvre et son savoir-faire. On peut en déduire que la peinture est non seulement une matière utilisée par le peintre dans sa production, mais également tout ce qui est utile au peintre pour créer son œuvre, tout ce qui constitue le processus de création. Dans l'aspect pratique de cette recherche, le processus de création consiste à faire sécher la peinture acrylique et ainsi à la faire se solidifier sans support, ou plutôt sans *subjectile*. En la déposant au pinceau ou à la spatule sur une surface plastifiée, le plus généralement une bâche, je laisse la peinture sécher avant de la décoller du plastique. J'utilise différents procédés en fonction des réalisations. Tantôt je forme le module à main levée, en déposant la peinture sur la surface de séchage, comme dans les séries de kits, ronds et modulaires et dans la série *The waves* (les vagues) (fig.57). Tantôt

¹⁶³ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p. 13.

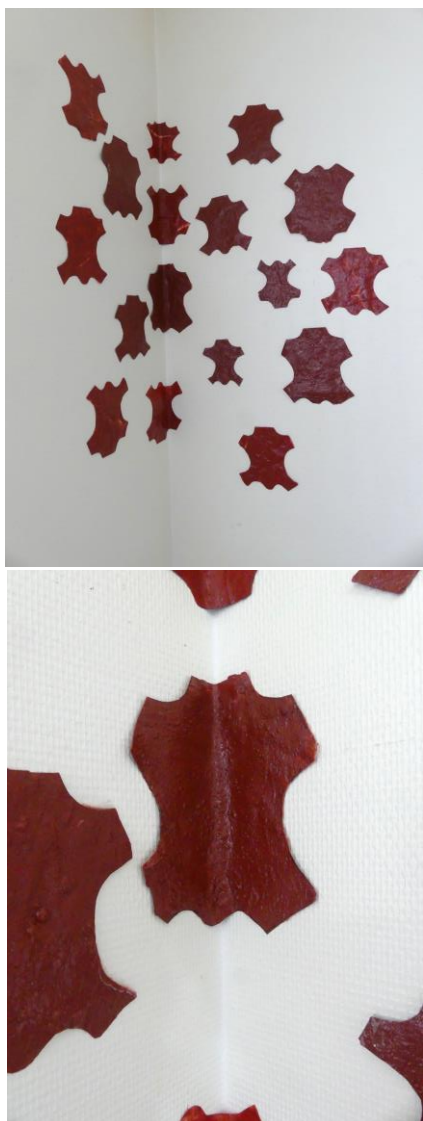


Figure 58: : Radmila Urošević, *Cuir*, pigments et liant acrylique, dimensions variables, 2018-2019.

j'appose la matière picturale sur le support de séchage en plaque puis la découpe ensuite : soit sans patron comme dans les séries de rouleaux, soit en utilisant un patron, comme dans les séries de *Cuir*s de peinture (fig.58). Les procédés de création utilisés ont une base commune : la matière picturale et la bâche présente au moment de la fabrication de l'œuvre, qui est ensuite retirée pour aboutir à l'œuvre supposée être finale. Toutefois, les outils sont variés et en fonction du type d'œuvre, je travaille à main levée ou avec un patron comme s'il s'agissait d'un travail textile. J'utilise de la peinture acrylique prête à l'emploi ou bien des pigments et du liant acrylique. Cela dépend du projet et de la texture que je souhaite obtenir. Le processus de création reste cependant le même dans la fabrication, dans la production. Au sens littéral, je produis la peinture, en la laissant passer de son état liquide à son état solide et en la libérant du support de la bâche, présent dans les prémices de l'œuvre. La matière picturale, dans sa version solide constitue le tableau, qui sera présenté dans l'espace. La

peinture est à la fois matière picturale, *subjectile* et tableau. Comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre de cette thèse, le travail de Deb Covell interroge la peinture sans support. Cette artiste contemporaine utilise le même procédé de production de l'œuvre picturale. C'est-à-dire qu'au sens premier, elle vient produire la peinture pour qu'elle puisse prendre différentes formes. Tantôt souple, tantôt rigide, l'œuvre picturale de Deb Covell revêt différentes formes et textures à partir d'un seul et même matériau de production : la peinture acrylique. Le médium pictural est interrogé dans son passage du liquide au solide. La peinture est assez solide pour s'auto-soutenir sans *subjectile*, elle devient matière à penser et à travailler. On a également pu le constater dans les œuvres de Kris Scheifele qui, elle aussi, libère la peinture de la toile et de tout *subjectile*, pour ne la présenter qu'en tant que matière, en tant que peinture.

Le médium est un intermédiaire, il est un moyen par lequel s'incarne l'œuvre d'art. C'est à travers la notion de médium mais aussi de matériau que nous pouvons penser la peinture.

La production du tableau



Figure 59: Monica De Mitri, *Installation Painting*, acrylique et papier sur toile, 100 x 100 cm, 2021.

Si l'on a vu différents exemples d'artistes peintres contemporain(e)s, chacun(e) d'entre elles/eux utilise le médium pictural d'une façon différente. Chacun(e) adapte sa pratique en fonction de ce qu'elle/il souhaite montrer et, ou démontrer. Les peintures de Lynda Benglis sont mélangées à du latex, pour n'obtenir

qu'une couche multicolore et uniforme, laissant la peinture s'intégrer au support de l'œuvre picturale, soit au *subjectile*. Dans les œuvres des artistes du mouvement *Supports/Surfaces*, le médium pictural est lui aussi partie prenante du *subjectile*, c'est par l'interaction entre le *subjectile* et la peinture que l'interface picturale peut se construire. C'est pourquoi, la peinture est liée au peintre, mais elle est aussi liée au processus de création de l'œuvre picturale, tout autant qu'à tous les matériaux et outils dont le peintre fait usage. Chaque peintre, chaque processus vient marquer l'œuvre picturale. C'est l'interface picturale produite qui nous intéresse ici. Si Xavier Escribà affirme que le support et le matériau peinture ne font qu'un, c'est parce que le *subjectile* de la peinture est présent dans le processus de création, soit dans le processus de production. En outre, le résultat final de l'œuvre intègre la toile peinte, autrement dit le *subjectile* de l'œuvre picturale. Ainsi, le médium pictural s'intègre à d'autres médium, à d'autres moyens de production de l'œuvre peinte. C'est à travers l'interface que le *subjectile* et la surface picturale se rejoignent, c'est à travers l'interface qu'ils se distinguent et, c'est à travers l'interface que le médium pictural prend vie.

Les différents procédés utilisés durant la création de l'œuvre permettent de produire l'œuvre. Comme nous l'avons vu en introduction, produire c'est faire exister, soit créer. Mais pour mieux comprendre l'importance de la notion de produire en peinture il faut s'intéresser davantage à ce que nous explique Martin Heidegger :

« Mais comment a lieu la pro-duction, soit dans la nature, soit dans le métier ou dans l'art ? Qu'est-ce que le pro-duire, dans lequel joue le quadruple mode du faire-venir ? Le faire-venir concerne la présence de tout ce qui apparaît au sein du pro-duire. Le pro-duire fait passer de l'état caché à l'état non caché, il présente (*bringt vor*). Pro-duire (*her-vor-bringen*) a lieu seulement pour autant que quelque chose de caché arrive dans le non-caché. Cette arrivée repose, et trouve son élan, dans ce que nous appelons le dévoilement. »¹⁶⁴.

Le pro-duire entendu par Heidegger, consiste à mettre au jour quelque chose de caché, soit à le conduire vers le non-caché. Il s'agit par conséquent, d'arriver dans le dévoilement. Il y a déjà dans le produire la notion de dévoilement, soit de révélation, de présentation ou d'exposition de l'œuvre. En peinture, comme dans tout autre travail plastique, il s'agit justement de cela. Dans le travail de l'artiste italienne Monica De Mitri¹⁶⁵(fig.59), la peinture est d'abord apposée sur du papier, qui vient ensuite former des courbes sur la surface du tableau, entendu au sens de la toile tendue sur châssis. L'artiste utilise deux *subjectiles*, le papier comme premier *subjectile* de la peinture, puis le tableau comme second *subjectile* de l'œuvre picturale. La référence faite au dessin, *disegno*, est ici présente non seulement par l'utilisation du papier, support de prédilection du dessin, mais aussi par les graphismes qui émergent des formes créées par le papier collé à la toile. Cependant, c'est le dessin qui émergera de la peinture et non la peinture du dessin. Ainsi que l'écrit le curateur Carlo Micheli, dans le catalogue

¹⁶⁴ Martin Heidegger, *La question de la technique, in Essais et conférences* (1954), Paris, Gallimard, 2004, p. 17.

¹⁶⁵ Monica De Mitri est née à Milan en 1965. Elle est diplômée de l'Institut national d'art de Mantoue en 1984. Elle vit et travaille à Mantoue où, dans les années 90, elle commence son parcours créatif. De son art, elle dit : "Je pense que les choses ont une âme. Je ne suis que l'outil qui les fait ressortir." Parmi les principales expositions, on retrouve des expositions personnelles à la galerie d'art Lubiam à Milan en 2013 et à la galerie d'art Cubo Studio à Mantoue en 2017. En 2019, elle gagne le concours Collective 18 de la *No Name Collective Art Gallery* à Londres, remportant, en janvier 2021, la couverture du *No name collective Art Magazine*. En décembre 2019, sélectionnée par le commissaire Carlo Micheli, elle participe à l'exposition au Museo Marino Marini de Florence "EXVOTO per arte ricevuta", un événement organisé par Angelo Crespi, parrainé par la Fondazione Maimeri, avec un catalogue publié par Mondadori. Ses œuvres sont publiées dans de nombreuses revues d'art nationales et internationales. La dernière exposition personnelle a eu lieu à Mantoue-Italie en juin 2021. www.monicaemitri.it

de l'exposition *Senzatitolo* (*Sans titre*), ayant eu lieu à la *Casa di Rigoletto*¹⁶⁶ (fig.60), à Mantoue, en Italie, en juin 2021 :

« Ses vagues de papier se plient et se tordent puis se détendent pour simuler des graphismes, des écritures réinventées ; ou bien elles sont entrelacées dans un enchevêtrement de textures et de chaînes ; ou encore, elles se transforment en de véritables extraversion tridimensionnelles, qui rapprochent l'artiste de la sculpture. »¹⁶⁷.

Dans ses œuvres, il est à la fois question de peinture, de graphisme, de volume, d'espace pictural, mais également de tableau. Cette sortie du tableau, opérée par la peinture sur papier venant s'incarner en volumes sur la surface de la toile, questionne le support pictural et la production de l'œuvre picturale. Comme l'explique Monica De Mitri :

« Je commence toujours par peindre le papier puis la toile, après avoir donné les bases de couleur, et m'étant assuré que le résultat est parfait, je commence à façonner le papier et à le coller. Une fois que j'ai préparé les éléments qui composeront le tableau, je commence à les appliquer sur la toile, tout doit être parfait, et je n'admets pas que l'on voit les traces de la colle. »¹⁶⁸.

L'artiste peint son premier *subjectile*, le papier, qu'elle utilise ensuite pour composer le tableau sur toile, second *subjectile*. Elle vient ainsi peindre le tableau, une fois la peinture sèche sur le papier. Elle travaille par composition de formes graphiques et courbes sur la toile, qui constitueront la production finale en volume. Dans le travail de Monica De Mitri, il semble s'agir d'un double volume, qui sera ensuite exposé au mur. Du volume dans la peinture elle-même, lié au papier collé sur la toile, et du volume du tableau, cet objet tridimensionnel par essence. En somme, on peut dire que Monica

¹⁶⁶ La Casa Di Rigoletto est un édifice datant du 15^{ème} siècle situé à Mantoue en Italie. Il est aujourd'hui pour tous la maison de Rigoletto. Le lieu tire son nom d'un opéra de Giuseppe Verdi, dans lequel le bouffon du duc de Mantoue se nomme Rigoletto. Elle est aujourd'hui le siège de l'office du tourisme de la ville de Mantoue.

¹⁶⁷ Carlo Micheli, catalogue de l'exposition *Senzatitolo*, *Monica De Mitri, Senzatitolo*, Mantoue, Mantova Città d'Arte e di Cultura, Mantova Estate, 2021, p.3. Traduit du texte original en italien : « **Le sue onde di carta si flettono e si contorcono a simulare grafismi, scritture reinventate ; oppure si intrecciano in un groviglio di trame e orditi ; o, ancora, mutano in vere i proprie estroflessioni tridimensionali, che avvicinano l'artista alla scultura. »**

¹⁶⁸ Monica De Mitri, in *Painting : The canvas and the Volume*, (*Peinture : La toile et le volume*) entretien avec Radmila Urošević, en annexe de cette thèse, propos recueillis en septembre 2021, p. IV. Traduit du texte original en anglais : « **I always begin by painting the paper and then the canvas, after having given the bases of color, and making sure that the result is perfect, I start to shape the paper and glue it. Once I have prepared the elements that will compose the picture, I begin to apply them on the canvas, everything must be perfect, and I do not admit that you see the marks of the glue.** »

De Mitri travaille à partir de papiers peints et découpés, d'éléments épars qui viennent ensuite produire, dévoiler le tableau.



Figure 60: Monica De Mitri, vue de l'exposition *Senzatitolo*, à la Casa di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.

Les facteurs de la production picturale

Selon Martin Heidegger, le produire s'appuie sur quatre facteurs que sont :

« 1° la *causa materialis*, la matière avec laquelle, par exemple, on fabrique une coupe d'argent ; 2° la *causa formalis*, la forme, dans laquelle entre la matière ; 3° la *causa finalis*, la fin, par exemple le sacrifice, par lequel sont déterminées la forme et la matière de la coupe dont on a besoin ; 4° la *causa efficiens*, celle qui produit l'effet, la coupe réelle achevée : l'orfèvre. Ce qu'est la technique, représentée comme moyen, se dévoilera lorsque nous aurons ramené l'instrumentalité à la quadruple causalité. »¹⁶⁹.

Ces quatre causes, sont les conditions de la production soit du dévoilement. Cela rejoint ce qu'énonce René Passeron : les outils, les matériaux, le processus de travail dont fait l'objet l'œuvre picturale, ainsi que le peintre lui-même sont constitutifs de la peinture. Ainsi, si dans la partie précédente nous affirmons que la peinture est avant toute chose une matière, un médium, un matériau de travail du peintre, nous pouvons élargir ce constat à tout le processus de création de l'œuvre picturale, soit à la question de la production.

Aussi, faut-il en passer par le produire, dès lors que l'on cherche à définir la peinture. Ce produire vient s'appuyer sur la matière, la forme, la fin par laquelle sont déterminées la matière et la forme, et la cause qui produit l'effet, l'œuvre achevée. Cette cause efficace (*causa efficiens*), l'œuvre achevée, serait-ce le tableau ? Afin de pouvoir déterminer si produire la peinture c'est produire le tableau, nous devons nous pencher sur l'importance de la technique dans les pratiques picturales.

¹⁶⁹ Martin Heidegger, *La question de la technique*, op. cit., p. 12.

b) L'importance de la technique

Le dévoilement par la technique

« La question de la technique est la question de la constellation dans laquelle le dévoilement et l'occultation, dans laquelle l'être même de la vérité se produit. »¹⁷⁰



Figure 61: Radmila Urošević, *Rouleaux mouchetés*, sur tringle à rideaux, encre de chine sur peinture acrylique, dimensions variables, 2018-2019, exposition *Home* 2021.

Dans *La question de la technique*, Martin Heidegger nous parle du pro-duire. Ce pro-duire fait partie de la technique, et s'appuie sur les quatre facteurs que nous avons mentionnés précédemment. Heidegger nous rappelle qu'à l'origine le terme technique, ne désigne pas un moyen matériel mais un savoir ou savoir-faire. L'artisan sait comment il doit s'y prendre pour faire apparaître, pour dévoiler : c'est un mode. Toutefois, le point concluant de la technique, selon Heidegger, ne se situe pas dans l'action de faire mais bien dans le dévoilement : « Ainsi le point décisif, dans la τέχνη, ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier,

pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement dont nous parlons. »¹⁷¹, nous dit-il. Martin Heidegger ajoute que : « C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la τέχνη est une pro-duction. »¹⁷². On peut donc dire que l'œuvre d'art n'est pas qu'une simple fabrication, elle est pro-duction, car son aboutissement réside dans le dévoilement.

C'est à travers la technique que peut se produire le dévoilement de l'œuvre picturale. La *tekhnè* n'a pas pour but l'action proprement dite mais le dévoilement. Tout

¹⁷⁰ Martin Heidegger, *La question de la technique*, op. cit., p. 45.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷² *Loc. cit.*

ce qui constitue le faire de la technique n'est qu'un mode de dévoilement, soit un passage. Si l'on s'intéresse à la *tekhnè* dans la Grèce antique, la technique n'est effectivement pas une *praxis* elle est bien plus que cela, puisqu'elle est production ou fabrication matérielle. La technique est l'action efficace qui a pour but un résultat matériel. La *praxis* quant à elle, est l'action elle-même. *Tekhnitès* désignait l'artisan tout comme l'artiste, les deux étant dans la production soit dans le dévoilement entendu par Heidegger. C'est par ce dévoilement qui induit la production, que la notion de technique dans le travail pictural se révèle être d'une importance capitale. Comme l'explique Martin Heidegger :

« Jusqu'à l'époque de Platon, le mot τέχνη est toujours associé au mot ἐπιστήμη¹⁷³. Tous deux sont des noms de la connaissance au sens le plus large. Ils désignent le fait de pouvoir se retrouver en quelque chose, de s'y connaître. La connaissance donne des ouvertures. En tant que telle, elle est un dévoilement. »¹⁷⁴.

Ainsi, la technique permet d'atteindre une connaissance de nous-mêmes et de dévoiler. Toutefois, Heidegger explique également qu'Aristote distingue l'*épistimi* ἐπιστήμη, de la *tekhnè*, τέχνη : « La τέχνη est un mode de l'ἀληθεύειν¹⁷⁵. Elle dévoile ce qui ne se produit pas soi-même et n'est pas encore devant nous, ce qui peut donc prendre, tantôt telle apparence, telle tournure, et tantôt telle autre. »¹⁷⁶. C'est pour ces raisons qu'on peut dire que la technique dévoile, ce qui ne se produit pas soi-même, parce qu'elle est un mode de ce qui se réalise. Ce qui « se réalise » est *alithéveif*, ou en latin *veni verum*, soit *veni*, venir et *verum*, vérité. Ainsi la technique permettrait de réaliser, donc de « faire venir » la vérité, et ainsi de la dévoiler. En effet, dans le travail pictural, il n'est pas uniquement question de *praxis* soit d'action proprement dite, mais il est question de technique, parce qu'il est question d'action productrice soit de *poiésis*. C'est par la technique, par le savoir-faire du peintre que la production a lieu et que se produit le dévoilement. La technique tient une place importante, puisque c'est par la technique que nous pouvons explorer la peinture dans toute sa matérialité et ainsi la dévoiler. C'est par la technique que nous pouvons développer et produire des peintures, des interfaces picturales. Si l'on observe l'œuvre modulaire *Rouleaux Mouchetés* (fig.48 et 61), on remarque qu'elle est quelque peu différente d'autres travaux modulables. Pourtant, j'ai utilisé la même technique de base, soit le même mode de production : le dépôt de

¹⁷³ *Épistimi*, en latin *scientia*, science.

¹⁷⁴ Martin Heidegger, *La question de la technique*, op. cit., p.18.

¹⁷⁵ *Alithéveif*, en latin *veni verum*, se réaliser.

¹⁷⁶ Heidegger, *loc. cit.*

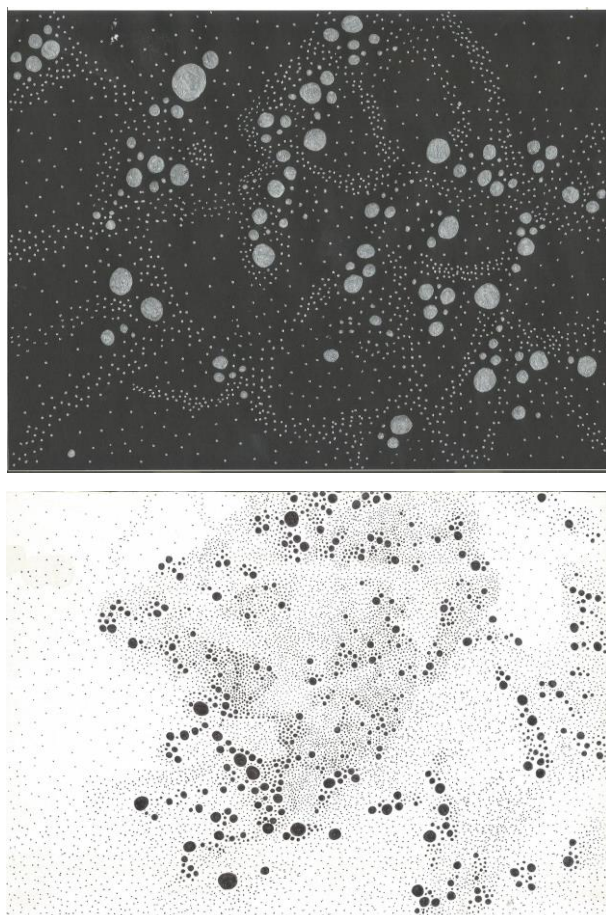


Figure 62: Radmila Urošević, extraits de la série des *Dream maps*, feutre et acrylique sur papier, A4, 2018-2019.

peinture sur bâche, en plaque que j'ai laissée sécher. Puis, je l'ai décollée et découpée en rouleaux. Néanmoins, sur cette série de modules picturaux, j'ai dessiné à l'encre de chine sur toute la surface, y compris sur la tranche très étroite des rouleaux. J'ai ainsi, ajouté un médium à la technique habituelle soit le dessin, et un matériau, l'encre de chine. Ce qui a permis de développer cette série différemment est la pratique parallèle du dessin, à la suite d'une réflexion autour de l'espace et de travaux de types cartographiques (fig.62). En somme, j'ai ajouté une technique à une autre technique pour produire cette œuvre, soit un autre mode du dévoilement.

Comme nous l'avons vu dans le travail de Monica De Mitri, il y a plusieurs étapes pour en arriver à la production de ses *Installation Paintings* : littéralement peintures-installations, on peut aussi le traduire par peintures d'installation. Ses œuvres n'ont pas d'autre titre que celui d'*Installation Painting*. Bien que chaque œuvre soit unique, ses peintures ne possèdent pas de distinctions dans le titre. Le lien est indéniable avec la sculpture, pourtant c'est bien le médium pictural et le cadre pictural du tableau qui sont utilisés dans son travail.

De la pratique à la peinture d'installation

Monica De Mitri s'en explique ainsi :

« [...] l'acte de peindre se passe lorsque je peins la toile et le papier, mais cela est ensuite installé sur la toile, l'œuvre en papier que je considère comme une sculpture. Quand j'ai commencé à faire ces œuvres, avec mon meilleur ami anglais, nous nous sommes longuement interrogés sur la façon de définir ces œuvres et, finalement, nous avons décidé que la définition la plus appropriée était justement la peinture d'installation. La

peinture seule était trop générique, et ce terme nous a semblé être le plus approprié pour décrire mes œuvres. ».¹⁷⁷

Dans le travail de Monica De Mitri, il y a à la fois une importance de la pratique picturale, soit de l'action de peindre mais également de la présentation picturale, qui vient s'incarner en volume sur le *subjectile* de l'espace de la toile. La production finale de l'œuvre sera une peinture d'installation, une peinture doublement volumineuse, par sa surface peinte mais aussi par l'utilisation de la toile tendue sur châssis. La *praxis* chez les Grecs, comme nous l'explique Aristote se distingue de la *poiésis* :

« La pensée par elle-même cependant n'imprime aucun mouvement, mais seulement la pensée dirigée vers une fin et d'ordre pratique. Cette dernière sorte de pensée commande également l'intellect poétique, puisque dans la production l'artiste agit toujours en vue d'une fin ; la production n'est pas une fin au sens absolu, mais est quelque chose de relatif et production d'une chose déterminée. Au contraire, dans l'action, ce qu'on fait <est une fin au sens absolu>, car la vie vertueuse est une fin, et le désir a cette fin pour objet. »¹⁷⁸.

En effet, la *praxis* est liée à l'action proprement dite, c'est-à-dire qu'elle a une finalité interne à l'action, elle est non séparable de l'action, par exemple : bien agir est le but même de cette action. En outre, la *praxis* en tant qu'action ayant pour but un résultat pratique, peut désigner l'ensemble des actions humaines influençant les rapports sociaux et le milieu naturel. Aristote nous explique ainsi, au sujet de la production :

« Production et action sont distinctes (sur leur nature nous pouvons faire confiance aux discours exotériques) ; il s'ensuit que la disposition à agir accompagnée de règle est différente de la disposition à produire accompagnée de règle. De là vient encore qu'elles ne sont pas une partie l'une de l'autre, car ni l'action n'est une production, ni la production est une action. ».¹⁷⁹

La *poiésis* (création, production), est liée à la technique, puisqu'elle permet la production d'un bien (ou d'un service). C'est-à-dire la production de quelque chose d'extérieur à l'action de celui qui le fabrique. Comme l'indique Heidegger : « D'abord τέχνη ne désigne pas seulement le « faire » de l'artisan et son art, mais aussi l'art au

¹⁷⁷ Monica De Mitri, in *Painting : The canvas and the Volume*, (Peinture : La toile et le volume), *op. cit.*, p.VI. Traduit du texte original en anglais : **“the act of painting happens when I paint the canvas and the paper, but then it is installed on the canvas the work in paper that I consider as a sculpture. When I started to make these artworks with my best friend, who is English, we questioned ourselves at length on how to define these works and in the end we decided that the most suitable definition was precisely Installation painting, only painting was too generic, and this seemed to us the most appropriate term to describe my artworks.”**

¹⁷⁸ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op.cit.*, p-p. 298-299.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 303.

sens élevé du mot et les beaux-arts. La τέχνη fait partie du pro-duire, de la ποίησις ; elle est quelque chose de « poïétique ». »¹⁸⁰. Ainsi ; la *tekhnè* désigne aussi bien les beaux-arts que l'artisanat et faisant partie de la production, elle est une *poiésis*, elle est poïétique. La notion de poïétique se rapporte donc bien à une action ayant un résultat matériel, puisqu'elle implique la notion de production. C'est ce résultat de la poïétique picturale qui nous intéresse en peinture, ce travail final et sa portée dans l'espace.

Le subjectile et l'espace

Pour citer à nouveau Monica De Mitri :

« La toile n'est qu'un médium, je n'ai pas l'impression de devoir respecter ses limites physiques, en effet, j'aime beaucoup les dépasser et dépasser les limites. J'aime les lignes courbes car elles sont sinueuses et, c'est comme si elles étaient un mouvement lent et continu qui dialogue avec l'espace environnant. Un glissement lent sans s'écraser. »¹⁸¹.

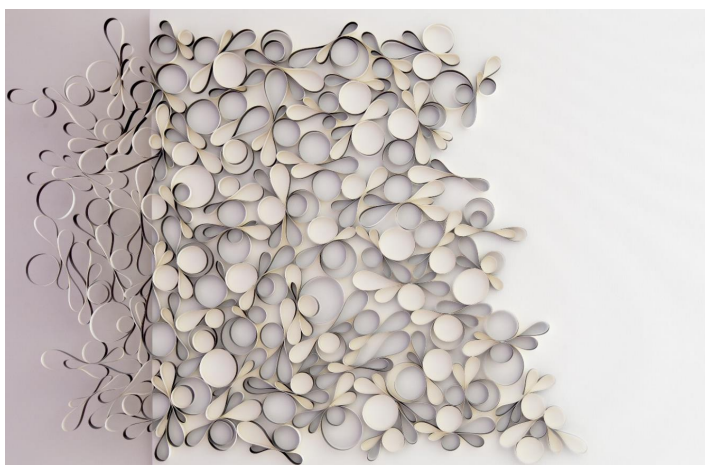


Figure 63: Monica De Mitri, *Installation Painting*, acrylique et papier sur toile, 170 x 100 cm, 2021.

Elle ajoute que l'espace fait partie intégrante de son travail : « L'espace environnant fait partie intégrante de l'œuvre car il interagit avec l'installation et l'ensemble. »¹⁸².

En peinture contemporaine il semble s'agir de produire la peinture en la libérant de ses limites, en s'incarnant dans l'espace hors du tableau. Que celui-ci soit espace frontal, faisant sortir la peinture de l'aplat, ou bien l'espace du cadre, faisant sortir la peinture des bords du tableau. On

¹⁸⁰ Martin Heidegger, *La question de la technique*, op. cit., p. 18.

¹⁸¹ Monica De Mitri, op. cit., p.VI. Traduit de l'anglais: "***The canvas is just a medium, I don't feel I have to respect its physical limits, indeed I really like to overcome them and go beyond the edges. I love curved lines because they are sinuous and it is as if they were a slow and continuous movement that dialogues with the surrounding space. A slow sliding without crashing.***"

¹⁸² Monica De Mitri, op. cit., p. VI. Traduit de l'anglais: "***The surrounding space is an integral part of the work because it interacts with the installation and the complete.***"

peut le constater dans l'une des *Installation Paintings*, de Monica De Mitri (fig.63). Dans cette œuvre, la peinture est à la fois tridimensionnelle, elle s'émancipe du tableau de manière frontale mais aussi par son échappée du cadre de la toile, sur le côté du tableau. Le *subjectile* papier, intégré à la peinture vient s'incarner en dehors du *subjectile* la toile, en s'en échappant partiellement. Il y a bien là une volonté d'émanciper la peinture du « support-tableau ». Le résultat obtenu est une peinture volumétrique, se libérant de son cadre, de ses surfaces, de ses plans, venant dialoguer avec l'espace environnant. Monica De Mitri utilise la toile comme un médium soit un mode du dévoilement, et non comme une finalité de l'œuvre picturale. Le résultat final de l'œuvre sera une peinture d'installation, comme elle la nomme elle-même. Ce résultat obtenu possède son importance, puisque c'est de ce même résultat que l'appellation de ses œuvres naîtra.

Afin de pouvoir s'interroger sur la production de la peinture, il convient de questionner le résultat que l'on obtient en peinture. Lorsque nous parlons de questionner le résultat obtenu en peinture, il s'agit bien du dévoilement dont nous parle Martin Heidegger. En effet, si la technique occupe une place très importante dans le travail pictural, c'est justement parce qu'elle constitue un mode du dévoilement de la peinture ou peut-être bien du tableau.

Aussi, produire la peinture semble-t-il être produire un résultat, mais lequel ? Afin de comprendre ce qui se joue dans les pratiques picturales contemporaines, il faut s'intéresser au rôle du *subjectile* et à sa relation avec la peinture.

c) *Le subjectile et la peinture*

Comment définir le *subjectile* ?

Avant de pouvoir discuter du *subjectile* et de son lien avec la peinture, nous devons avant toute chose proposer une définition plus précise du *subjectile*. Le *subjectile*, comme nous l'annonçons dans l'introduction générale de cette thèse, est plus communément appelé support. Il est considéré comme le support de l'œuvre picturale, il peut être : papier, toile, planche, etc. Le *subjectile* est une surface qui accueille la peinture et qui finit par ne faire plus qu'un avec elle, selon le CNRTL il est la « surface

externe sur laquelle le peintre applique une couche d'enduit, de peinture, de vernis »¹⁸³. Il est, en ce sens, l'un des matériaux de création de la peinture. *In fine*, au cours de recherche artistique, nous distinguerons le subjectile du support de la peinture. Ici, nous nous appuyerons sur le texte de Jacques Derrida *Forcener le subjectile*, afin de tenter d'établir les liens entre la peinture et le subjectile et, de déterminer quel est le rapport entre le support et le médium pictural. En effet, comme l'écrit Derrida à propos du subjectile :

« La notion appartient au code de la peinture et désigne ce qui est en quelque sorte couché dessous (*sub-jectum*) comme une substance, un sujet ou un succube. Entre le dessous et le dessus, c'est à la fois un support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elles se distinguerait de la forme, autant que du sens et de la représentation, ce qui n'est pas représentable. Sa profondeur ou son épaisseur présumées ne donnent à voir qu'une superficie, celle du mur ou du bois, mais déjà celle du papier, du textile, du panneau. Une sorte de peau, trouée de pores. »¹⁸⁴.

Selon cette définition, le subjectile est ce qui se situe en dessous, il est à la fois le support de la peinture, mais aussi une surface qui constitue la matière même de l'œuvre picturale : il est un sujet mais qui n'est pas représentable. Il est, chez Derrida lié à la peau. Pour ce qui concerne la pratique dans cette recherche, il semble que le subjectile apparaisse tout d'abord dans le processus créateur de l'œuvre, au départ de la création des peintures, par l'intermédiaire de la bâche. Soit, une surface plastifiée qui sert de « support » pour déposer la matière picturale et que l'on retire une fois la peinture sèche. Cependant, une fois retirée, la bâche ne fait plus partie de l'œuvre picturale, puisque seule la peinture est conservée. Selon ce mode de production, la première hypothèse que l'on peut émettre est, qu'il y aurait disparition du subjectile. En effet, je n'utilise ni toile, ni planche, ni papier soit : aucun support accueillant la peinture et subsistant une fois l'objet peint terminé. Pour autant, il y a bien un support de départ pour la création de la peinture : c'est la surface que constitue la bâche. Ce support de départ nous décidons de ne pas le nommer subjectile de la peinture, mais simplement support, puisqu'il disparaît ensuite. Il ne s'agit que d'un support de travail, externe à l'œuvre picturale et non interne à celle-ci. On pourrait comparer la fonction de la bâche à celle du chevalet, sur lequel le peintre pose sa toile tendue sur châssis, pour ensuite la peindre. C'est un support pour la toile durant le temps de production de l'œuvre

¹⁸³ <https://www.cnrtl.fr/definition/subjectile>

¹⁸⁴ Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, in Paule Thévenin, Jacques Derrida, *Antonin Artaud, Dessins et portraits* (1986), p-p. 183-247, Munich, Schirmer/Mosel, 2019, p.185.

picturale, mais ce chevalet ne fait pas partie du résultat final de l'œuvre peinte. Voilà pourquoi, notre postulat de départ était que le subjectile est inexistant. Pourtant, lorsque l'on observe une peinture sur toile, planche, papier, mur, on constatera que le subjectile fait entièrement partie de la peinture.

Le subjectile intégré à la peinture

Comme nous l'avons vu précédemment dans le travail de Xavier Escribà, le subjectile de la toile fait partie intégrante de la peinture, et c'est par ailleurs ce que l'artiste souhaite démontrer. En outre, les artistes de *Supports/Surfaces*, posent les bases de la fusion entre la toile et la peinture, et de tout autre subjectile qui peut être peint. Cette toile liée à la peinture, indissociable et non séparable de l'œuvre picturale serait en réalité, un subjectile et non un support. On remarque, toutefois, que dans le travail de Daniel Buren les bandes sont indissociables de l'espace dans lequel elles s'inscrivent. En effet, que ce soit dans *Les colonnes* que nous avons mentionné dans le chapitre précédent ou dans d'autres de ses travaux, Buren travaillant *in situ*, se sert de l'espace dans lequel il insère ses œuvres comme du support de la peinture. Ainsi dans son travail, il élimine le subjectile s'interposant usuellement entre la peinture et l'espace. Sa peinture est en contact direct avec l'espace sur lequel elle est déposée, tout comme dans toute peinture murale. Elle est liée au support que constitue l'espace et devient inséparable de celui-ci. Bien qu'il n'y ait plus de subjectile mobile, dans le travail de Daniel Buren, il y a pourtant bien support et ce support c'est l'espace. On pourrait dire que, chez Buren, le subjectile de la peinture se confond avec le support que constitue l'espace. On peut dans un premier temps supposer, qu'il peut y avoir une fusion et que le subjectile devient l'espace. Comme le mentionne Daniel Buren lui-même : « lorsque l'objet peinture fut éliminé (en tant que tel) et que le mur ou l'espace donnés furent les nouveaux supports, les formes redevinrent totalement aléatoires, organiques ou extrêmement strictes, selon les lieux et les endroits. »¹⁸⁵.

Ainsi, la mise en contact directe de la peinture avec l'espace, anéantit le caractère déplaçable du subjectile, bien qu'il permette des variations dans l'œuvre picturale. Dans le travail de Buren, le subjectile et le support ne font qu'un avec la peinture : il y a fusion de la peinture, du subjectile et du support-espace. Par la fusion

¹⁸⁵ Daniel Buren, *Au sujet de...*, op. cit., p. 30.

de ces trois éléments de l'œuvre picturale, le subjectile disparaît pour venir s'incarner dans l'espace et ne plus pouvoir s'en détacher. Daniel Buren fait disparaître le subjectile en tant qu'élément dissociable de l'espace. Pourtant, il y a un réel questionnement autour du support pictural dans son travail. Le sujet de son travail, ne serait donc pas la peinture elle-même, mais bien l'espace.

Le support-espace et le subjectile

Dans un premier temps, j'ai supposé qu'il en fût de même dans ma pratique picturale soit : qu'il y avait disparition complète du subjectile. Il en est, en réalité autrement. Le subjectile est, en effet, présent dans la fabrication de l'œuvre dès le départ. Il ne disparaît pas, il s'incarne dans une autre surface : celle de la peinture elle-même. Aussi, le subjectile est-il la matière même de l'œuvre et son sujet, soit : la peinture elle-même. Il est tout à la fois la peinture, le sujet, la surface, et le point de contact avec l'espace. Il comprend des interfaces entre l'espace et l'œuvre picturale. Il n'est pourtant pas le support de la peinture. Ce support sera la bâche en tant que support-espace de travail, puis l'espace porteur comme support-espace de présentation de la peinture. On peut dire qu'*in fine*, le support de la peinture est l'espace et non le subjectile. Comme nous l'explique René Passeron : « Reste que, si le tableau est à portée de la main pour être découpé, volé, vendu, déménagé ou sauvé, c'est grâce à l'autonomie du subjectile par rapport au mur et à sa légèreté. »¹⁸⁶. La propriété du subjectile est d'être autonome, puisqu'il est dissociable du mur, plus léger que celui-ci et donc séparable. Le subjectile, soit le sujet de l'œuvre picturale est la peinture elle-même. Celle-ci est à la fois le subjectile, la peinture et la surface, qui entrent en contact direct avec l'espace l'environnant. Dans le travail de Monica De Mitri, le subjectile que représente le papier, ne fait plus qu'un avec le médium pictural. Puis ce subjectile, devient une peinture d'installation une fois collé sur le support-toile. L'apparition du tableau lui-même, nécessitera le mur comme support de présentation. On peut noter que dans son travail, il y a dans le processus de réalisation, distinction du subjectile et du support. D'une part, elle utilise comme premier subjectile le papier pour y déposer la peinture, d'autre part elle peint la toile avec cette matière première qu'elle produit, en collant la peinture en volume sur le tableau. L'artiste, dans un acte de séparation, vient ensuite rassembler la

¹⁸⁶ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p.23.

peinture et la toile pour composer son tableau. La peinture finale sera la toile sur laquelle Monica De Mitri peint en volume. La toile tendue sur châssis deviendra une interface entre la peinture et l'espace mais aussi le support de la peinture, par la fusion des deux supports. C'est à travers cette interface que l'œuvre pourra être reliée à l'espace, en venant s'incarner en volume sur le mur, soit sur le support-espace. Dans le processus de production de l'œuvre picturale il y a plusieurs étapes, l'artiste utilise différents supports et supports. Dans son résultat final il y aura en réalité un support pictural : le papier et la toile fusionnent. Le mur sera le support du tableau final. Elle peint la toile à partir du premier support, soit de la peinture sur papier. De ce fait, le tableau se crée en volume dans l'espace, la toile et le papier peint finissent par ne faire qu'un. Ainsi que l'artiste l'explique elle-même : « Chaque élément doit apparaître comme faisant partie intégrante de la toile et ne pas avoir été collé. Cette opération se déroule très lentement pour atteindre la perfection. »¹⁸⁷. Le support constituant le point de ralliement de la peinture à l'espace est peut-être bien un tableau. Au départ, il y a bien deux supports dans son travail pictural : le papier et la toile. Dans un premier temps, elle distingue le « support », celui de la toile et l'acte de peindre sur papier. Cependant, une fois ces deux éléments reliés, ils ne forment qu'une seule et même peinture d'installation. C'est pourquoi, le premier support venant s'ajouter au second, lie peinture et toile tendue sur châssis. Aussi, dans son travail, la toile devient-elle également le support de la peinture. Il faudrait peut-être ici parler d'interfaces plus que de supports. Chez Monica De Mitri, les interfaces sont multiples, tant par sa façon d'élaborer le tableau, que dans les supports dont elle fait usage. Elle utilise le papier comme support de la peinture parce qu'il est flexible et lui permet de créer des formes multiples, des volumes picturaux : « Le choix du papier comme matériau est venu naturellement car je l'ai toujours aimé, il est ductile et malléable, il a une infinité de types et d'épaisseurs différentes. »¹⁸⁸. Pour ces raisons, elle crée des interfaces picturales multiples. La création de formes picturales en volume est productrice d'interfaces picturales. Ces interfaces picturales questionnent le support et le support de la peinture : elles viennent composer des éléments picturaux, créateur du tableau.

¹⁸⁷ Monica De Mitri, *op. cit.*, p.IV. Traduit du texte original en anglais: ***"Each element must appear to be an integral part of the canvas and not to have been glued. This operation takes place very slowly to achieve perfection."***

¹⁸⁸ *Loc. Cit.* Traduit de l'anglais: ***"The choice of paper as a material came naturally because I have always loved it, it is ductile and malleable, it has an infinity of different types and thicknesses."***

Le subjectile est sans conteste lié à la notion d'interface, il se situe entre la peinture et l'espace, entre deux faces. Pour autant, il vient désigner le sujet et le matériau de la peinture, soit le médium pictural lui-même. Il est le contenu interne de la peinture. Comme le mentionne Monica De Mitri : « L'œuvre doit interagir avec l'espace qui l'entoure, dialoguer et changer selon la variation de lumière et de couleur est le moyen qui valorise ce processus. La toile n'est que le support de l'œuvre d'art en papier. »¹⁸⁹. Ainsi, le subjectile se distingue bien du support dans le processus de travail de l'artiste italienne. Néanmoins, dans le résultat final, le médium pictural ne fera qu'un avec son second subjectile qui, par l'acte de rassemblement, de collage de l'artiste : devient la toile.

Ici, il y a conservation des propriétés du subjectile et de celles du tableau en quelques sortes. Cependant peut-on réellement dire que le subjectile est un tableau ? Afin d'y réfléchir, il faut s'interroger sur l'élaboration même du tableau.

¹⁸⁹ Monica De Mitri, *op. cit.*, p. V. Traduit de l'anglais : « ***The work must interact with the space that surrounds it, dialogue and change according to the variation of light and color is the means that enhances this process. The canvas is just the support of the artwork in paper.*** ».

2. Élaborer le « tableau », hors du tableau

« Voici donc le tableau. C'est un ensemble censément achevé, autonome, une sorte de *Gestalt*, faite de formes peintes sur un plan solide. Chaque partie, à moins de défaillances, y soutient avec le tout, comme avec les autres parties, un certain nombre de rapports structuraux qui constituent l'ordre plastique. »¹⁹⁰René Passeron

Comme nous l'avons déjà expliqué, le tableau désigne un objet mobile, déplaçable et autonome, soit nomade. Il peut être échangé, subtilisé ou vendu. Il est une production artistique, un produit du travail du peintre. Dans l'introduction générale de cette thèse, nous indiquons que le tableau est un ensemble de surface assemblées et imbriquées les unes dans les autres. Le tableau est un objet et une notion inhérente à la pratique picturale, mais pas uniquement. Il s'agit d'une notion que l'on retrouve également dans les arts dits d'exécution, ou arts du spectacle comme le théâtre et la danse. Il convient de s'interroger sur l'élaboration du tableau et du sens qu'il prend. Au cours de cette recherche, nous avons d'abord supposé qu'il y eût disparition du tableau, au sens de la table (planche, toile tendue sur châssis, ...). Si la disparition de l'objet tableau paraît de plus en plus récurrente dans les démarches picturales contemporaines, la notion de tableau subsiste bien.

Mais alors, comment élaborer le tableau ?

Qu'est-ce qu'un tableau ? Le subjectile est-il un tableau ? Le tableau se crée-t-il grâce à l'espace ? Telles sont les questions que l'on peut se poser.

a) *Qu'est-ce que le tableau ?*

Le tableau est-il ce qui peut être montré ?

« Surface plate et peinte pouvant être montrée, est-ce là déjà une définition du tableau ? »¹⁹¹, s'interroge René Passeron, dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Pourtant, la planéité du tableau est toute relative, puisqu'il ne s'agit que

¹⁹⁰ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p.32.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.27.

d'une question de point de vue. Ainsi que nous l'avons déjà démontré, le tableau est un volume et non une surface plate. En outre, on constate dans de nombreuses pratiques picturales contemporaines l'émergence de volumes picturaux. Si l'on considère la face peinte destinée à être montrée au spectateur, la face visible et faite pour être vue, alors en effet, cette partie du tableau est bien une surface plate. Lorsque l'on considère le tableau dans son ensemble, il n'est pas une surface plate, il est un volume composé de surfaces pouvant être peintes et montrées également. Le tableau est avant toute chose un ensemble de surfaces peintes fonctionnant ensemble, il s'agit d'un espace structuré à partir de différentes surfaces. Selon le CNRTL le tableau est en premier lieu une « Œuvre picturale réalisée sur un support autonome préparé spécifiquement à cet effet (panneau rigide, toile tendue sur un châssis). »¹⁹². En deuxième lieu, le tableau est lié au spectacle, c'est-à-dire à une scène rappelant une œuvre picturale ou « un moment d'arrêt d'une scène créant une unité visuelle entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors. »¹⁹³. Il peut aussi être « une description imagée, exprimée par écrit ».¹⁹⁴ On remarque que la notion de tableau se retrouve dans plusieurs arts. Ceux du spectacle ou arts d'exécution, les arts qui peuvent être joués et rejoués plusieurs fois, mais aussi dans les arts littéraires suggérant l'image, la description soit le tableau. Toutefois, si la notion de tableau peut être employée dans différents arts, elle concerne dans un premier temps la pratique picturale. Les autres arts se réfèrent en quelques sortes, à la peinture en reprenant son langage. On constate pourtant que le tableau peint, en principe, ne peut pas être joué ni rejoué, il est produit et semble ne pas se reproduire. Il est à la fois autonome et nomade, mais paraît figé, fixé dans la surface peinte. Le tableau lorsqu'il concerne la peinture ne semble pas s'incarner dans la réalité de façon théâtrale, c'est-à-dire de façon à être joué. Il est unique et indivisible. Selon sa structure et ce qu'il présente ou représente, le tableau peut pourtant être mis en espace de façons différentes. Dans les œuvres de Jackson Pollock, le tableau passe de son processus de réalisation au sol à une présentation verticale. La perception du spectateur sur l'œuvre en est ainsi modifiée, elle est différente de celle du peintre au travail. De même la gestualité de la pratique du peintre, tout d'abord dans un rapport d'horizontalité mais aussi de rotation autour de la toile, se trouve être exposée à la verticale. Le geste vient s'incarner dans

¹⁹² <https://www.cnrtl.fr/definition/tableau>

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*



Figure 64: Radmila Urošević, *Rouleaux blancs*, peinture acrylique, dimensions variables, 2019, exposition *Home*, 2021.

l'espace à travers la verticalité. De l'horizontalité dans la production à la verticalité de l'exposition, le tableau chez Pollock passe d'un espace (celui du sol) à un autre (celui du mur). Comme l'écrit Sandrine Morsillo :

« Penser l'accrochage dans l'œuvre, c'est donc tout à la fois s'attaquer à la verticalité, à l'orientation, au sens du tableau sur le mur ou ailleurs, ce qui implique un autre regard, une autre position du corps du spectateur, car c'est aussi une prise en compte de l'espace. »¹⁹⁵.

La peinture d'installation et le tableau

Aussi, semble-t-il que l'espace et le spectateur soient conjointement impliqués dans le tableau. Sans cela l'œuvre picturale peut-elle « faire tableau » ? Il conviendrait peut-être de reprendre le terme de peintures-installations ou plutôt de peintures d'installation. Le tableau, dans sa présentation, est finalement soit accroché au mur, soit ailleurs. Il est déplacé, il est fait pour l'être. Dans les pratiques contemporaines on constate que la peinture revêt non seulement différentes formes, mais différentes présentations. Si Monica De Mitri qualifie son travail de peinture d'installation, en prenant en considération l'espace, il semble important de pouvoir le mettre en parallèle avec la notion de tableau. Je réalise les peintures dans un rapport d'horizontalité, tout comme Jackson Pollock. Soit directement au sol ou sur un autre support, une table. Puis, les variations permises par la structure modulaire de la peinture permettent de

¹⁹⁵ Sandrine Morsillo, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même, Peintures d'exposition*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2016, p. 61.

présenter l'œuvre à la fois dans différents contextes, mais aussi sur différents supports : prenons l'exemple de la série des *Rouleaux blancs* présentés dans la baignoire de la chambre des parents, à la Villa Savoye (fig.41). Dans le cadre de l'exposition *Home*, les rouleaux blancs ont été éparpillés dans l'espace domestique et exposés de différentes façons (fig.64). Cette diversité des présentations possibles dans le travail pictural, permet de proposer des compositions toujours différentes, des présentations variables. La structure des interfaces picturales modulaires, permet de passer à la fois de l'horizontalité à la verticalité mais également à d'autres points de vue, et à d'autres formes. C'est par l'interaction de l'œuvre picturale et de l'espace ou plutôt du support-espace, que le tableau paraît se former. Il faut ici mentionner la réflexion d'El Lissitzky, à travers ses modules d'exposition. Au début du XX^e siècle, l'architecte et artiste russe, fait preuve d'une volonté de scénographier l'espace d'exposition, si ce n'est de penser l'œuvre à travers son exposition. L'œuvre se meut dans l'espace, elle dialogue avec l'architecture et se conçoit dans son rapport à l'exposition. À l'espace *Proun* à Berlin, en 1923, l'artiste met en pratique ses idées autour de l'exposition. Il y développe la notion de troisième dimension. L'espace d'exposition doit être une scène où les tableaux sont acteurs. Il doit être revisité au service des œuvres présentées. Ainsi que l'explique El Lissitzky : « l'équilibre que je cherche à atteindre dans la pièce doit être élémentaire et capable de changements, [...] La salle est là pour l'être humain - pas l'être humain pour la salle. »¹⁹⁶.

Une fois présentées dans l'espace, les œuvres forment plusieurs tableaux, en fonction du point de vue que l'on a sur l'œuvre dans le support-espace. Lorsque les interfaces sont exposées autrement, dans un autre espace, elles forment d'autres tableaux. Avec toutes les variations permises par la structure et l'espace lui-même, le tableau pourra se re-produire d'une façon différente. Nous insistions sur le terme re-produire et non pas reproduire, car il ne s'agit pas d'une reproduction, au sens où on l'entend, comme en photographie. C'est-à-dire la reproduction d'une même image, d'une même peinture. Il s'agit de produire à nouveau le tableau, soit d'une nouvelle production picturale, à partir d'une même base. Penser l'accrochage de la peinture, c'est produire l'œuvre à nouveau, c'est être dans le dévoilement. Il s'agirait alors d'une peinture d'installation, voire d'exposition. Ainsi que l'écrit Sandrine Morsillo à propos du travail de Claude Rutault : « Suffit-il alors de repeindre le mur, ce subjectile mural,

¹⁹⁶ El Lissitzky, cité par Jérôme Glicenstein, in *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p.47.

pour transformer ces toiles en œuvres, serait-ce cela une *peinture d'exposition* ? »¹⁹⁷. Tout comme au théâtre, en danse, ou en musique, lorsqu'une œuvre, une pièce ou une chorégraphie se joue, elle peut être rejouée. Une fois rejouée par une autre troupe, par une autre compagnie, par d'autres musiciens et dans un autre espace, elle sera variable et ainsi différente. C'est-à-dire, qu'en fonction des acteurs qui jouent l'œuvre, qui l'interprètent et la présentent au public, en fonction de l'époque, il y aura toujours des variations et une nouvelle production. À partir de la même œuvre, d'autres tableaux se formeront une fois l'œuvre présentée aux spectateurs. Cependant, ces tableaux seront formés par les acteurs et leur mise en espace sur scène, dans leur décor. Il semble qu'il y ait également des variations, dans une œuvre picturale peinte sur l'objet tableau, entre son exécution et sa présentation. En d'autres termes, il y a un écart entre le point de vue du peintre et le point de vue du spectateur, entre la fabrication et l'exposition du tableau mais aussi en fonction de l'espace dans lequel le tableau apparaîtra, là où il sera exposé. C'est pour ces raisons, que j'ai structuré la peinture à partir d'éléments épars, à partir de modules pouvant s'adapter à différentes circonstances. Il s'agit en quelques sortes, de permettre à l'œuvre picturale de se re-produire de manière plus évidente. Toutefois, tout l'enjeu de l'œuvre picturale, semble être de faire apparaître le processus dans le résultat, soit de l'incarner dans l'objet finalement produit.

L'objet et le tableau

Ce n'est pas tant l'action du peintre, qui rejouera son travail en cours, sur une scène ou pendant une performance artistique, qui permet à l'œuvre picturale de se produire et de se re-produire. C'est, une fois l'œuvre produite, soit achevée qu'elle peut ensuite exprimer ses variations, et se produire à nouveau. Citons les écrits d'Hannah Arendt à propos de l'*homo faber* (l'être humain susceptible de fabriquer ses propres outils) : « Seul avec son image du futur produit, l'*homo faber* est libre de produire, et de même confronté seul à l'œuvre de ses mains, il est libre de détruire. »¹⁹⁸. L'œuvre d'art, le tableau concernant la fabrication, la production, le dévoilement, il s'agit d'incarner le processus de fabrication dans le résultat, et non pas l'action proprement dite. C'est à travers le lieu dans lequel le tableau viendra s'incarner, qu'il

¹⁹⁷ Sandrine Morsillo, *L'exposition à l'oeuvre dans la peinture même*, op. cit., p.50.

¹⁹⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Pocket, coll. « Agora », 2013, p.196.

pourra subir les variations du temps, de l'espace, de la lumière, du point de vue du spectateur, et ainsi varier et offrir à la vue du regardeur une nouvelle production. D'où l'importance capitale de la notion de support-espace. Ce n'est pas à travers l'acte de peindre que le processus du tableau se joue, c'est à travers son résultat final car, comme le dit Arendt : « Les œuvres d'art sont des objets de pensée, mais elles n'en sont pas moins des objets. »¹⁹⁹. En outre, celle-ci ajoute que « la productivité spécifique de l'œuvre réside moins dans son utilité que dans sa capacité de produire de la durabilité »²⁰⁰. L'œuvre picturale doit pouvoir durer pour être transmise, elle est une interface, non seulement dans l'espace qui l'accueille, mais aussi une interface temporelle, qui va venir traverser l'espace-temps.

Pour ce qui concerne le tableau : « Si le sens premier du mot tableau désigne le subjectile, il est clair pourtant qu'on appelle tableau ce qui est finalement peint sur le support : l'œuvre achevée. »²⁰¹, nous explique Passeron. Il apparaît pourtant, que le tableau l'œuvre achevée, dont parle Passeron, est fait pour être montré et il ne devient tableau que lorsqu'il est montré. Ce qui est finalement peint sur le support, c'est le tableau dans l'espace. Il paraît posséder une certaine autonomie parce qu'il est un objet mobile, mais cette autonomie est toute relative si l'on prend en considération l'espace de présentation de l'œuvre picturale. C'est par l'interaction du subjectile et de l'espace que le tableau apparaît et varie. De même, c'est grâce à la mobilité du subjectile que le spectateur peut s'approprier l'œuvre picturale, c'est encore une fois par l'objet peint que la culture picturale se transmet, par l'intermédiaire de l'objet fini. Ainsi, si le tableau peut se re-produire et varier en fonction de l'espace dans lequel il s'incarne, si le monde du spectacle peut se targuer de créer des tableaux, l'œuvre picturale n'en est pourtant pas théâtrale. Comme nous l'avons vu au début de cette sous-partie, lorsqu'il concerne le spectacle, le tableau renvoie à une unité visuelle, à un arrêt sur image. Cet arrêt sur image, cette unité visuelle est le tableau. Dans les pratiques picturales contemporaines, il y a un certain rejet de la théâtralité pour tenter de faire émerger toute l'essence de la peinture, toute la vérité de l'œuvre picturale, soit du tableau variant et variable. Puisque produire, dévoiler par la technique, c'est s'approcher de la vérité picturale. Comme nous distinguons peinture et sculpture à partir de la différence dans le processus créateur ; nous distinguons les arts du spectacle et la peinture, non

¹⁹⁹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p.224.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.228.

²⁰¹ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p. 25.

pas à travers l'incapacité de l'œuvre picturale à se re-produire dans l'espace, mais à travers son mode de transmission. Dans les arts du spectacle, l'œuvre est transmise tout d'abord par l'écrit, puis par la performance réalisée sur scène, soit par l'acte ou l'action de jouer. En peinture, l'œuvre se transmet par son résultat final, par l'objet finalement produit. Ce résultat, on pourrait l'appeler tableau.

Au regard des pratiques picturales contemporaines, il conviendrait plutôt de parler de subjectile plus que de tableau. Si le tableau est finalement ce qui est présenté dans l'espace d'exposition, alors ce n'est pas le tableau qui est mobile mais le subjectile de la peinture. C'est pourquoi, bien que l'œuvre picturale achevée puisse être révélée et variable en fonction de différents facteurs spatiaux mais aussi de différents regardeurs, elle n'est pas théâtrale. Elle s'incarne dans l'essence de l'objet, dans l'essence du subjectile et se transmet au spectateur par l'objet qu'il s'approprie. Pour comprendre comment s'élabore le tableau, il ne faut pas uniquement questionner le processus ou le mode de transmission de l'œuvre, mais il faut en passer par le rapport du subjectile au tableau.

b) Le subjectile est-il un tableau ?

Le subjectile et le tableau

Comme l'a dit René Passeron, le tableau semble être le sens premier du mot subjectile. Néanmoins, nous avons vu que la notion de tableau, que l'on peut retrouver dans tous les arts, est liée à l'œuvre achevée, à l'œuvre finalement produite. L'œuvre qui s'incarne dans l'espace. L'œuvre picturale se transmet, non pas à partir de la production d'un acte, d'un jeu, d'un spectacle ou d'un texte, ni d'une partition, mais par la production d'un objet fini, qui poursuivra son chemin dans l'espace-temps où il prendra place. Par la touche de peinture, les couches, la forme, les détails, par toutes ses caractéristiques, le processus du travail pictural apparaît dans le résultat. En somme, si le tableau peut se produire c'est à travers le spectateur et non pas le peintre, comme le dit Passeron : « Toute œuvre achevée existe pour l'œil. La trace d'un geste, dans une matière qui en fixe l'instantané, est faite pour être regardée. Mais il y a tant de façons de regarder. »²⁰². Dans les arts scéniques, ce sont la plupart du temps les

²⁰² René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p. 36.

acteurs de l'œuvre, qui lui apportent des variations, et créent le tableau. Ils interprètent l'œuvre et ils l'exécutent. Si ce n'est dans le cas d'un auteur-compositeur et interprète ou d'un chorégraphe-danseur, ou d'un scénariste-metteur en scène et acteur. Généralement, le créateur d'une œuvre du spectacle, ne la joue pas, il la crée et laisse le soin aux autres, à une autre équipe de la jouer, ou plutôt de l'interpréter. L'œuvre scénique nécessite une équipe agissant sur l'œuvre, pour qu'elle soit donnée à voir ou à écouter. C'est de l'interprétation de l'œuvre que proviennent toutes ses variations. Ainsi, la peinture n'est pas une performance, le peintre ne joue pas son travail, il est dans la production, seul avec sa peinture. Le peintre est dans le dévoilement, dans la vérité et non dans le jeu. Si la gestualité dans le travail du peintre est importante, elle n'est pourtant pas prévue d'avance. D'une part, le geste du peintre ne peut se rejouer, tel que l'on rejoue un spectacle (il n'est pas chorégraphié), d'autre part il n'est pas fait pour l'être. Comme l'indique Hannah Arendt :

« En ce qui concerne l'objet, finalité et produit de la fabrication, le processus n'a pas à être répété. [...] Avoir un commencement précis, une fin précise et prévisible, voilà ce qui caractérise la fabrication qui, par ce seul signe, se distingue de toutes les autres activités humaines. »²⁰³.

Aussi, le processus du faire n'est-il pas douteux, il possède un commencement et une fin prévisible, mais non paramétrée pourtant. Le geste du peintre s'incarne dans l'instant, et bien qu'il puisse se répéter à plusieurs reprises en fonction du savoir-faire du peintre, du procédé qu'il utilise, il est spontané et variable, il n'est pas écrit d'avance et il ne peut être répété à l'identique. En outre, Arendt ajoute que :

« Le besoin de répétition vient de ce que l'artisan doit gagner ses moyens de subsistance, auquel cas son activité artisanale coïncide avec son activité de travail ; ou bien, il vient d'une demande de multiplication sur le marché, auquel cas l'artisan qui veut répondre à cette demande ajoute, comme aurait dit Platon, l'art de gagner de l'argent. »²⁰⁴.

C'est-à-dire que si le geste de l'*homo faber* (producteur) se répète c'est par nécessité, et non par automatisme, on peut dire qu'il devient alors aussi un animal *laborans* (travailleur). Aussi, le processus du faire de l'artiste, est-il poïétique. S'il y a des « tableaux », dans le monde du spectacle, un tableau lui, n'est pas un spectacle, il est un objet sur lequel le peintre réalise l'œuvre.

²⁰³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 195.

²⁰⁴ *Loc. cit.*

Le subjectile pictural et le support-espace



Figure 65: Georges Rousse, Chasse sur Rhône, 2010.

De ce fait, le tableau est ce qui est finalement vu, regardé ou encore manipulé. Le subjectile est la peinture elle-même, qui s'incarne dans l'objet peint. Elle semble se suffire à elle-même. Si comme le dit Passeron, le tableau est ce qui est finalement peint sur le support, alors comment définir le tableau dans les pratiques contemporaines ? Le subjectile

est-il le tableau ? S'il semble au premier abord, que les interfaces picturales soient une multiplication de tableaux, en réalité il s'agit de multiplier la peinture et son sujet, soit de multiplier les subjectiles picturaux. C'est en effet le subjectile qui permet la mobilité de l'œuvre picturale, c'est le subjectile qui est le sujet même de la peinture. Est-ce alors réellement le subjectile qui est le tableau ? Il semble qu'en ayant distingué le subjectile du support, nous ayons peut-être déjà répondu à cette question. Le support est en fait l'espace dans lequel le tableau apparaît et s'incarne. Puisque le tableau est finalement, ce qui est peint sur le support et, que le support est l'espace sur lequel ou dans lequel l'œuvre sera produite et présentée : alors le tableau n'est tableau, que lorsque le subjectile est mis en contact avec l'espace. Soit, lorsqu'il est accroché, présenté, somme toute : lorsqu'il est exposé. Au XXI^e siècle, l'objet tableau tend à disparaître pour ne laisser place qu'au subjectile. Toutefois, la notion de tableau réapparaît au moment où cette peinture subjectile, sujet d'elle-même, vient s'exposer dans l'espace. Le tableau apparaît alors dans l'espace. Comme nous l'avons vu dans le travail de Monica De Mitri il y a, à la fois une réflexion sur le subjectile, mais aussi sur le tableau lui-même, l'œuvre finale volumétrique interagissant avec l'espace. C'est par l'interface picturale que le tableau prend corps dans l'espace, c'est par le subjectile que les peintures forment des tableaux et questionnent le tableau. Si le tableau est un arrêt sur image, et vient s'incarner dans la fixité de la présentation, il peut conserver des propriétés mobiles et variables, grâce à l'autonomie du subjectile. C'est parce que le subjectile est nomade que le tableau l'est, c'est parce que la peinture est variable en fonction de différents facteurs qui l'influencent, que différents tableaux peuvent se

créer. Dans le travail de Georges Rousse (fig.65), la peinture est *in situ*, soit dans le site, en contact direct avec le support-espace. La peinture s'incarne dans la fixité, dans l'arrêt sur image, que l'artiste immortalise par une photographie. De même que dans les œuvres de Varini, si l'on veut voir la peinture entière, la représentation achevée, formée dans l'espace, un seul point de vue est possible. Tout comme les règles de la perspective l'imposent depuis Alberti. On peut y voir une référence au tableau par l'intermédiaire de la question du point de vue unique en peinture.

Le point de vue et l'espace réel

Bien que leurs travaux se fassent *in situ*, ces derniers se distinguent du travail de Daniel Buren :

« Dans mon travail, la notion de point de vue renvoie bien à une idée de perspective, mais à la perspective réelle, en trois dimensions, celle qui nous entoure et non à une perspective illusionniste de l'histoire de la peinture, issue de la Renaissance, simulant la profondeur sur une surface plane, ou bien le contraire exactement, comme dans les travaux de Georges Rousse ou de Felice Varini. »²⁰⁵.

Il semble s'agir ainsi, de passer de l'espace perspectif du tableau, celui de la représentation, à l'espace réel : soit d'amener le tableau dans l'espace-temps vécu. Georges Rousse travaille dans des lieux destinés à être détruits, par conséquent l'œuvre peinte est éphémère et se transmet par une photographie. Ainsi, chez Georges Rousse, la peinture n'est qu'une étape et c'est la photographie qui immortalise l'image finale, l'image fixe et s'il l'on peut l'exprimer ainsi : le tableau formé dans l'espace peint. Dans cette recherche, la photographie de l'œuvre picturale, en est réduite au statut d'archive. Les interfaces picturales font tableau dans l'espace, et permettent la variation de l'œuvre picturale et sa re-production, que l'on photographie pour montrer les variations possibles de l'œuvre. Ces photographies ne sont utilisées que comme archives ou exemples, de ce qui est permis par la technique picturale. Par ailleurs, les interfaces picturales ne sont pas détruites ensuite, elles existent bel et bien. Elles sont simplement décrochées, puis raccrochées, et ainsi de suite. Comme l'objet-tableau, l'objet peinture reste mobile, parce que c'est le subjectile qui est mobile, non le tableau lui-même.

²⁰⁵ Daniel Buren, *Au sujet de...*, op. cit. p.104.

Le subjectile peut être l'objet peinture et le sujet même de la peinture. Toutefois, nous pourrions dire que dans un tableau traditionnel, sur un subjectile usuel, l'objet-tableau est bien le subjectile, puisque la peinture finit par ne faire plus qu'un avec le subjectile, ou l'inverse. On pourrait dire que l'objet tableau devient l'objet peinture, et l'objet peinture est l'objet tableau. Mais alors, comment le tableau se crée-t-il ?

c) *Le tableau se crée grâce à l'espace*

La création du tableau dans l'espace



Figure 66: Agnès Thurnauer, vue de l'exposition *Préfigurer*, Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine, 2016.

Dans son projet sculptural intitulé *Matrices*, Agnès Thurnauer²⁰⁶ (fig.66) fait référence au langage pictural, à celui du tableau, à travers des lettres volumétriques installées au sol dans l'espace d'exposition. Comme l'écrit Oriane Castel ces matrices « forment un alphabet complet qui semble directement issu du tableau »²⁰⁷. Ainsi que l'artiste l'exprime elle-même, il s'agit d'« une phrase potentielle, sorte de colonne vertébrale autour de laquelle la chair picturale s'installe, dans l'espace comme dans les tableaux. »²⁰⁸. Aussi, peut-on dire que le tableau permet à la chair picturale de s'installer dans l'espace, si ce n'est de s'y incarner. Précédemment, nous avons vu que le tableau s'incarne dans l'arrêt, dans la fixité, cependant il est aussi déplaçable et nomade. Cette dichotomie, entre déplacement et immobilité, est propre à l'œuvre picturale. C'est-à-dire, que le tableau

²⁰⁶ Agnès Thurnauer, née en 1962 à Paris, est une artiste contemporaine franco-suisse. Son travail a été révélé au public par une exposition monographique au Palais de Tokyo en 2003. Depuis, elle a beaucoup exposé dans des musées, centres d'art, galeries et foire en France, en Belgique, en Allemagne, aux États-Unis et au Brésil. Son travail fait partie de nombreuses collections publiques et privées. www.agnesthurnauer.net.

²⁰⁷ Agnès Thurnauer, *De la verticale à l'horizontale*, par Oriane Castel, in *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2021, p.123.

²⁰⁸ *Loc. cit.*

se forme dans l'espace, lorsqu'il est enfin posé, fixé, accroché et donc, présenté à la vue du spectateur. Dans les œuvres de Varini, la peinture se forme dans l'espace, elle s'incarne dans la fixité. Le tableau final, soit l'image fixe apparaissant dans ses travaux *in situ*, est dépendant de l'espace dans lequel il prend place. Les œuvres forment un tableau dans leur exposition, dans leur présentation sur le support-espace. Mais, l'œuvre *in situ* ne conserve pas les propriétés de l'objet-tableau, soit du subjectile. L'objet-tableau laisse place à l'objet espace ou plutôt au sujet espace. Toutefois, le nomadisme pictural reste présent en peinture contemporaine, soit son caractère déplaçable et variable.

Le tableau dans le support-espace

Pour qu'il puisse y avoir tableau, il faut un support de présentation de l'œuvre, et ce support c'est l'espace. Si le tableau se forme dans l'espace, est-ce grâce à l'espace que le tableau peut se créer ? Il semble qu'il y ait un double enjeu concernant le tableau. À la fois, l'autonomie du subjectile permet la mobilité du tableau, sa structure permet de démontrer ses variations ; néanmoins, la présentation dans l'espace est l'une des conditions de la formation du tableau. Si l'on reprend l'exemple des *Rouleaux mouchetés* (fig. 48 et 61), le subjectile est la peinture et la peinture vient former le tableau une fois présentée dans un espace. Et, pour reprendre les propos de Martin Heidegger : « Pro-duire (her-vor-bringen) a lieu seulement pour autant que quelque chose de caché arrive dans le non-caché. Cette arrivée repose, et trouve son élan, dans ce que nous appelons le dévoilement. »²⁰⁹. C'est dans ce dévoilement que le caché devient non-caché, c'est par la production que le dévoilement se produit. On peut ainsi en conclure que le dévoilement est l'une des conditions de la production et peut-être bien son aboutissement. Si nous mettons en parallèle les paroles d'Heidegger et les pratiques picturales actuelles, on constate que c'est dans le dévoilement qu'apparaît le tableau, dans sa fixité : dans la présentation du travail pictural dans un espace donné. Le tableau est questionné dans de nombreuses pratiques picturales contemporaines. On a pu le constater dans les œuvres de Philippe Decrauzat ou de Claude Rutault, et dans celles de nombreux artistes contemporains. Comme l'explique d'ailleurs Sandrine Morsillo :

²⁰⁹ Martin Heidegger, *La question de la technique, op. cit.*, p.17.

« Barnett Newman, comme Mark Rothko, va se préoccuper de l'espace dans lequel l'œuvre se trouve, l'espace réel. [...] La visée de leurs œuvres, ancrées dans le réel de l'exposition, est bien que le spectateur puisse s'y mesurer ; il s'agit alors de rapprocher le spectateur du corps du tableau. »²¹⁰.

C'est le corps du tableau qui vient s'incarner dans l'espace et interagir avec le spectateur. C'est pour ces raisons, que pouvoir composer et décomposer la peinture dans l'espace, de différentes façons c'est proposer plusieurs tableaux. Ce n'est pas reproduire le tableau tel quel, mais pro-duire un nouveau tableau, amener dans le non-caché, mettre au jour et dévoiler. Baser le tableau sur un structure modulaire, permet la production sans cesse renouvelée et serait peut-être même l'aboutissement de la production. Autrement dit : l'étape finale de la formation de l'œuvre picturale.

Le tableau apparaît dans l'exposition

Par l'exposition de l'œuvre, le tableau apparaît, il est par conséquent dans le dévoilement dont nous parle Heidegger. En réalité, il y a plusieurs étapes de productions. Nous entendons par là, que la première étape du processus de l'œuvre est le moment où l'on dépose la matière picturale sur le support de travail, qui permet de dévoiler le matériau pictural. Puis, il y a la création du tableau dans son rapport à l'espace, dont il dépend pour apparaître dans son immobilité. Tout comme Monica De Mitri l'explique, l'acte de peindre se produit au départ, puis elle forme le tableau par la suite. En outre, elle explique que l'œuvre picturale finit par interagir avec l'espace, c'est à travers l'espace que le tableau se crée. C'est parce qu'il peut être montré, accroché, présenté dans un espace donné qu'il est tableau. Il est intéressant de questionner le tableau et la peinture dans leur rapport à l'espace, puisque c'est par l'espace que les objets nous sont donnés à voir. Par sa structure et son déplacement, le tableau se produit plusieurs fois, il devient différent, il est dévoilé à chaque fois d'une façon différente, il varie, il est changeant. Le tableau, bien qu'il puisse être fixé, n'est en réalité jamais fixe, jamais stable. Il semble que dès lors que l'on prend en compte l'espace environnant le tableau, celui-ci varie et peut changer.

C'est cela qui est intéressant dans le tableau, à la fois cette dualité entre immobilisme et nomadisme et son caractère variable, en fonction de l'espace-temps d'exposition. Comme l'écrit Ann Hindry à propos du travail de Christian Bonnefoi :

²¹⁰ Sandrine Morsillo, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même, op. cit.*, p. 130.

« On se trouve embarqué d'emblée dans une approche analytique de la surface de l'œuvre, dans une tentative de signalisation d'un espace picturale propre, qui nous amène aussitôt à nous questionner plus largement sur la perception de ce qui est donné à voir. »²¹¹.

C'est à travers la surface de l'œuvre, la signalisation de l'espace pictural que nous sommes conduits à nous interroger sur ce qui est montré, exposé, présenté. C'est cette perception de l'œuvre dans l'espace qui amène à penser le tableau.

Il y a, à la fois une réflexion autour de l'espace pictural propre, qui grâce au subjectile est nomade mais également une réflexion autour de l'espace de présentation de l'œuvre picturale, qui finit par faire apparaître le tableau et prend en compte l'espace d'accrochage. C'est par l'intermédiaire de l'espace que le tableau apparaît, qu'il peut se produire, qu'il se compose, s'élabore et qu'il se crée. Pourtant, peut-on dire qu'il s'agit d'incarner le tableau à travers l'exposition ?

²¹¹ Ann Hindry, *Christian Bonnefoi, op.cit.*, p.27.

3. L'élaboration du tableau par et dans l'exposition

Ainsi que nous le mentionnons dans l'introduction de ce chapitre, dans le cadre de la pandémie que nous traversons et à l'occasion du troisième confinement en France, j'ai organisé une exposition à la maison en avril 2021. Poursuivant la recherche autour de l'espace domestique et de ce que l'on pourrait nommer « l'art domestique », j'ai pensé qu'il était nécessaire d'investir mon propre espace de vie en y exposant. En effet, il s'agit de mon espace de vie, mais aussi de travail, puisque je n'ai pas d'atelier en dehors de chez moi. J'ai réalisé que : mon domicile était à la fois espace de vie quotidienne, mais aussi l'espace où tous les temps de l'œuvre sont possibles. C'est ma maison, mon atelier mais aussi un lieu d'exposition possible. L'œuvre picturale voit le jour à mon domicile, du début à la fin. Aussi, peut-on supposer que si la réalisation de l'œuvre picturale se fait dans l'espace domestique, il faudrait aussi que la dernière étape de production de l'œuvre, donc l'exposition, se produise également dans cet espace.

Est-ce à partir de cette dernière étape du dévoilement se produisant dans l'espace, que les différents tableaux apparaissent et font sens ?

Pour autant, « faire tableau » est-ce faire de la peinture ? Exposer la peinture est-ce « peindre un tableau » ? L'œuvre picturale s'incarne-t-elle par l'exposition ?

a) « Faire tableau » est-ce faire peinture ?

Le tableau est-il l'achèvement de la peinture ?

« Tout tableau, même imparfait, impliquerait donc une certaine idée d'achèvement. »²¹² Ainsi que l'explique René Passeron, dans tout tableau il y a une certaine idée d'achèvement. Mais à quel moment, peut-on considérer que le tableau apparaît, à quel moment l'achèvement intervient-il dans le processus pictural ? Quand le tableau se forme-t-il vraiment ? Nous l'avons vu, la peinture se produit à chaque fois d'une nouvelle façon ou plutôt, c'est le tableau qui se produit de différentes façons. D'une part, à travers l'autonomie du sujet peint, soit du sujet même de la

²¹² René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p.28.



Figure 67: Radmila Urošević, *Patchwork*, peinture acrylique, deux pièces, dimensions variables, 2014.

peinture, d'autre part à travers l'incarnation de l'interface picturale sur le support, celui de l'espace : cette incarnation qui permet de faire tableau. Ainsi, le tableau se forme dans l'espace, mais quel est-il ? Est-il nécessairement un espace public ? Selon notre première hypothèse, exposer la peinture dans un espace donné, soit l'accrocher, la présenter sur un support donné ce serait « faire tableau ». Dans *Patchwork* (fig.67), présenté sur une chaise, au cours de l'exposition *Home*, il y a deux pièces de peintures. Ces deux pièces, réalisées entre 2013 et 2014, ont été produites au début de ce projet de peintures-interfaces. Elles possèdent un format plutôt proche de celui d'un tableau classique, malgré des bords découpés irrégulièrement. Ces pièces font sortir la peinture d'un cadre ou d'une forme tabulaire soit la forme de la table, par conséquent celle de l'objet tableau. En effet, bien que ces peintures fassent référence à l'objet-tableau, leur forme et leur substance s'en distinguent. Elles sont souples, adaptables et composées de deux modules. Leur structure interne, est également composée de modules plus ou moins rectangulaires, collés entre eux afin de former les patchworks. Nous prenons cette œuvre pour exemple car elle possède la forme la plus proche du tableau classique, tout en s'en distinguant dans sa substance. Il s'agit en effet, de peinture pure, sans subjectile tabulaire. Ici, les pièces picturales sont présentées dans l'espace intime de la chambre, sur une chaise. Couverture, drap ou nappe, l'interface picturale s'incarne ici dans l'espace, par l'intermédiaire d'une chaise. *Patchwork*, fait référence au textile et aux

peinture, d'autre part à travers l'incarnation de l'interface picturale sur le support, celui de l'espace : cette incarnation qui permet de faire tableau. Ainsi, le tableau se forme dans l'espace, mais quel est-il ? Est-il nécessairement un espace public ? Selon notre première hypothèse, exposer la peinture dans un espace donné, soit l'accrocher, la présenter sur un support donné ce serait « faire tableau ». Dans *Patchwork* (fig.67), présenté sur une chaise, au cours de l'exposition *Home*, il y a deux pièces de peintures. Ces deux pièces, réalisées entre 2013 et 2014, ont été produites au



Figure 68: Deb Covell, *Red Flux*, peinture acrylique enveloppée dans de la peinture aérosol, 45 x 28 cm, 2018.



Figure 69: Radmila Urošević, *Bifaces*, sur cintre, bandes de peinture acrylique modulables, dimensions variables, 2022.

qualités charnelles de la peinture, cette peau qui recouvre l'espace, quel qu'il soit. De même, dans le travail de Deb Covell (fig.68) la peinture constitue son propre support. Elle réalise des peaux de peinture (*skin paint*). Elle en appelle certaines des *Draps* (*Sheets*, en anglais). Cependant, son travail n'est pas modulaire, elle réalise des pièces uniques et beaucoup de grands formats. L'artiste présente la peinture même, suspendue, déposée ou

accrochée au mur. Elle utilise la surface picturale, le support pictural non seulement comme sujet de la peinture même, mais aussi comme support pour une autre peinture, pouvant venir recouvrir cette peinture-support. Par exemple, en utilisant le support peinture acrylique, puis de la peinture en bombe sur celui-ci. Ou encore, en collaborant avec d'autres artistes à qui elle laisse le soin de recouvrir ses peintures-supports ou supports-peintures.

Le support dans la présentation

Dans la série *Bifaces* (fig.69), j'utilise la peinture comme le support de la peinture même. Cela semble évident dans les autres travaux, toutefois ici, c'est plus visible. *Bifaces* est composée de bandes d'une largeur variable, composée, de deux faces

de peinture, l'une argentée, l'autre noire. Elles sont, ici, présentées sur un cintre, objet ménager ou domestique. Ces bandes modulaires sont réalisées à partir d'une première dépose de peinture acrylique argentée, et d'une autre dépose noire. La peinture argentée est composée de liant acrylique et de poudre argentée destinée initialement à des pratiques de modelage. La peinture noire, quant à elle, est une peinture acrylique toute prête. Une fois la première surface argentée sèche, j'ai déposé de la peinture noire. Ainsi, ici il n'y a pas de dessus-dessous. Il y a deux faces de couleurs différentes, et sur chacune de ces faces, on peut voir les traces de pinceaux. Dans la présentation sur le cintre, les deux faces sont visibles, toutefois on pourrait aussi n'en montrer qu'une. On constate une ambivalence, entre découpe nette et peinture laissée à l'état brut, sur le pourtour de la plaque initialement formée avant la découpe. Entre l'argent et le noir se crée alors une autre interface, mettant au jour la peinture comme étant son propre subjectile. Cette série peut être une fois de plus montrée de différentes façons, suspendue, laissant apparaître les deux faces, accrochée au mur ou déposée sur un autre objet, qui deviendra un subjectile dans la présentation de la peinture. Ici, elle se trouve sur un cintre, le subjectile est alors le cintre, le temps de l'exposition de l'œuvre. Ici, le cintre pourrait faire office de châssis, apportant une structure et un cadre à la peinture modulaire. Comme l'indique Jacques Derrida dans *Forcener le subjectile* : « La peinture doit devenir ce qu'elle est, autre façon de dire qu'elle doit s'entendre littéralement, dans l'énergie même de son débordement. Sa vérité est excessive, comme toute vérité. »²¹³. La vérité de la peinture serait-ce le subjectile qui devient tableau ? Le tableau étant le résultat de l'œuvre qui se crée dans l'espace. Ce serait à partir du moment où l'œuvre picturale est accrochée, présentée qu'elle deviendrait réellement achevée en formant un tableau : soit à travers son exposition. L'exposition est en premier lieu : l'« action de disposer afin de mettre en vue »²¹⁴, soit de donner à voir une chose. Exposer c'est présenter l'œuvre dans un cadre donné, dans un espace donné. N'est-ce pas en soi, une autre forme de dévoilement de l'œuvre, soit de production tel que l'explique Heidegger dans *La question de la technique* ? La peinture fait tableau à partir du moment où elle est mise sur un support, ici, c'est le support-espace qui crée le tableau.

²¹³ Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, op.cit., p.202.

²¹⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/exposition>

Le tableau et son exposition

Les œuvres de Jonathan Binet²¹⁵ questionnent la peinture, le tableau et son rapport à l'espace. Dans son travail, le contexte est primordial, l'œuvre picturale est considérée dans son rapport, si ce n'est son adaptation à l'espace. Il est peu de dire, que ses interrogations autour de l'œuvre dans l'espace interrogent le tableau. En effet, l'espace devient la condition de la peinture. L'artiste travaille à la fois dans le site, en peignant directement sur l'espace, mais il réalise également des tableaux à considérer dans le contexte d'exposition. Il confronte son corps à l'architecture, élaborant une peinture gestuelle et minimale. Néanmoins, on retrouve également des objets tableaux dans ses travaux. Tantôt prenant la forme de tableaux classiques, que l'artiste vient prolonger par des lignes dans l'espace, tantôt par l'intermédiaire de toiles tendues sur des châssis de différentes formes. Jonathan Binet questionne non seulement l'espace pictural, le processus mais aussi le tableau et son apparition dans l'espace. En 2015, à l'occasion d'une exposition à l'Institut français de Bonn, en Allemagne. Il crée une série de tableaux reprenant la forme de l'espace du *Bonner Kunstverein*. Les tableaux viennent dialoguer avec le lieu si ce n'est, s'adapter à l'espace d'exposition. Il semblerait qu'en confrontant son propre corps à l'espace, l'artiste confronte également le corps du tableau qui vient s'incarner dans l'espace. Il déclare d'ailleurs dans un communiqué de presse du Palais de Tokyo :

« J'ai conçu ma pratique au sein de mon atelier, comme un lieu d'expérimentations, de tentatives, un espace où je mets en place des principes de travail qu'il est nécessaire de rejouer parfois, ou du moins de valider plus tard dans le lieu d'exposition en fonction de ses particularités physiques et architecturales. »²¹⁶.

Il parle de rejouer ou de valider sa pratique dans le lieu d'exposition. Si nous réfutons le fait de jouer la peinture, soit la peinture performative comme mode de transmission de la culture picturale, il convient malgré tout de mentionner que la gestualité de la peinture, reste une étape de la production picturale. Il y a division du support et de la peinture, pour mieux comprendre ce qui se joue entre peinture et tableau, pour mieux observer la peinture puis le tableau lui-même. L'œuvre se produit, se dévoile

²¹⁵ Jonathan Binet est né en 1984 à Saint-Priest, en France. Il vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'ESADE, École supérieure d'art et design de Saint-Étienne et de l'ENSBA, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Son travail a été présenté à Paris, Turin, Vienne et Zurich.

²¹⁶ Jonathan Binet, dans le communiqué de presse du Palais de Tokyo, <https://art-zoo.com/expos/palais-de-tokyo/jonathan-binet/>, 2012.

plusieurs fois, elle se produit par la technique mais elle se produit dans la présentation, dans son exposition. L'objet tableau est un média, un moyen de faire peinture dans l'espace, soit de réaliser la peinture dans l'espace. Mais faire de la peinture dans l'espace, ce serait faire tableau soit réaliser un tableau. Si le mot exposition vient du latin *expositio*, qui signifie exposé, explication et qu'elle est une mise en vue ; exposer, c'est poser en *dehors de*, *hors de*. Le préfixe *ex*, venant du latin, signifie effectivement, *hors de*. En ce sens, l'exposition pourrait être la *position hors de*. Il y a dans le fait d'exposer, la notion de déplacement, mais aussi une fixité, une notion d'espace et de lieu, par la position des choses dans l'espace. La position est le lieu où est placée une chose ou une personne par rapport à un ensemble. Comme le dit Merleau-Ponty : « L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. »²¹⁷. Ainsi, l'exposition de la peinture permet de trouver un lieu pour l'œuvre picturale, une position dans un ensemble donné, et cet ensemble c'est l'espace l'environnant.

Précédemment, nous avons expliqué que le tableau est nomade en tant qu'objet, mais qu'il apparaît dans la fixité en tant qu'unité visuelle : le tableau peut être mis hors de quelque chose, sur, dans, devant, derrière une chose. Le tableau cherche sa position dans l'espace, pour pouvoir apparaître : c'est par l'exposition de la peinture que le tableau apparaît. L'œuvre picturale doit être montrée dans l'espace pour faire tableau. Ces caractéristiques de la peinture et du tableau sont mises en évidence dans les pratiques d'exposition de la peinture. C'est pour ces raisons que l'on peut dire que « faire peinture » c'est faire tableau. En ce sens, faire tableau serait faire apparaître le tableau dans l'espace. Ainsi, « faire peinture » et « faire tableau » seraient deux notions corrélées et interdépendantes. Non seulement, l'exposition est la mise *hors de*, soit le déplacement de la peinture, mais elle est aussi le moteur de la formation du tableau dans toute sa fixité, par sa position dans l'espace. Toutefois, au regard de ma pratique, faire de la peinture, ce n'est pas nécessairement « faire tableau ».

Pour questionner l'incarnation de l'interface picturale, il convient de se demander si exposer la peinture, ce pourrait être peindre un tableau.

²¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 290.

b) *Exposer la peinture est-ce peindre un tableau ?*

La prise de position du tableau dans le support-espace

Il convient ici, de questionner le tableau et sa scénographie dans l'espace. Ainsi que l'écrit Sandrine Morsillo :

« Si le tableau ou la toile tendue sur châssis évoquent des postures de peintre, debout, le chevalet face au paysage, les toiles accrochées dessus, dessous, sens dessus-dessous, sollicitent le regard du spectateur dans plusieurs directions et appellent à une participation du corps pour lui faire ressentir la peinture autrement »²¹⁸.

C'est par sa position dans l'espace, que le tableau renvoie au corps de l'artiste, à celui du spectateur mais au corps de la peinture elle-même. C'est parce qu'il se forme dans l'espace, que le tableau et la peinture apparaissent en tant qu'éléments scénographiques. Le tableau, nous l'avons vu se réfère à plusieurs arts, à différentes pratiques artistiques et plastiques, non pas uniquement à la peinture. Bien qu'initialement, le tableau fasse partie du vocabulaire pictural, on le voit apparaître au sein de plusieurs pratiques artistiques (photographie, théâtre, danse, ...). Si exposer la peinture, soit lui donner une position dans l'espace, c'est faire tableau, est-ce que « faire tableau » c'est pour autant « faire peinture » ? Il semble que si le tableau apparaît dans l'espace, il ne permet pas nécessairement de faire peinture. Cette recherche concerne la production de la peinture pour conduire au tableau, soit produire le tableau. Il ne s'agit pas de se servir de l'objet-tableau comme du support de la peinture, mais bien de mettre en contact le support lui-même soit la peinture avec l'espace réel, qui est le véritable support de la peinture. L'objet-tableau a en effet pour fonction de distinguer l'espace de la peinture, le cadre du tableau lui-même, et l'espace d'accrochage de celui-ci, qui permet à la peinture de faire tableau dans la présentation. Dans un premier temps, on peut dire que le procédé que j'utilise permet de mettre au jour les liens que la peinture et le tableau entretiennent, mais aussi de démontrer que c'est à partir de l'accrochage de la peinture dans un espace donné que le tableau peut apparaître. Dans le travail de Monica De Mitri la peinture est fondatrice de la création du tableau. La toile tendue sur châssis apparaît comme le moyen de faire apparaître le tableau dans l'espace, à partir de la réalisation picturale première. C'est à travers le tableau qu'elle élabore, qu'elle construit, que l'œuvre s'incarne dans l'espace. Pour faire de la peinture, il n'est pas

²¹⁸ Sandrine Morsillo, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même*, op. cit., p. 154.

nécessaire de faire tableau dans l'espace, puisque c'est en produisant la peinture, au sens littéral du terme soit en mettant en avant ses propriétés autonomes, et en distinguant support et subjectile que la peinture se positionne déjà comme mobile, déplaçable et adaptable. Cependant, dès lors que la peinture intervient comme élément solide et interagissant avec l'espace, le tableau apparaît. C'est-à-dire que la production picturale, et son subjectile sont les bases du tableau lui-même. Toutefois, c'est en interagissant avec l'espace que le tableau peut s'incarner et apparaître en tant que tel, en tant qu'objet fixe, en tant que composition spatiotemporelle. Les deux notions sont extrêmement liées et interdépendantes l'une de l'autre. En faisant référence à l'espace dans lequel le tableau se positionne, par lequel la peinture prend corps, l'œuvre picturale s'incarne à travers la question du tableau.

L'objet-tableau

Que le subjectile soit la toile, le bois, le papier ou la peinture même, il y a nécessairement conservation des propriétés de l'objet-tableau. Dans les œuvres de Felice Varini, le subjectile fusionne avec le support-espace, comme chez Buren. Il semble pourtant bien y avoir un tableau, comme résultante de l'œuvre picturale. Les techniques anamorphiques, dont se sert l'artiste, permettent de recomposer la forme à partir d'un point de vue unique, soit de recomposer une forme. On peut y voir une façon de composer un tableau dans l'espace. Bien que cet artiste propose une réflexion autour du point de vue sur l'œuvre dans l'espace, et non du tableau en tant que tel, il apparaît que l'image définitive, que l'on ne peut voir complètement qu'à travers un seul point de vue, forme un tableau dans l'espace. On remarque également qu'en anglais, le tableau se dit *picture*, ce qui renvoie également à l'image. Le mot *canvas* lui, renvoyant à la toile. L'œuvre peinte, soit la peinture recouvrant le support, induirait la notion de tableau. La peinture modulable, permet au tableau de se pro-duire, soit de se dévoiler. Le tableau permet à la peinture de se former, non plus en tant qu'objet-tableau, mais en tant que sujet de la peinture même : en tant que subjectile. Si l'on décortique le mot produire, du latin *producere* on remarque qu'il est composé du préfixe *pro*, devant et *ducere* (duire), soit conduire ou mener. Produire c'est donc mener en avant. Dans l'œuvre picturale il s'agit de mener en avant, ou de mettre en avant la peinture même. Mener en avant c'est déplacer, c'est se mouvoir. Aussi, peut-on dire que produire induit

nécessairement la notion de mouvement dans l'espace.

Cette peinture qui, sans le tableau, par conséquent sans l'espace dans lequel elle prend corps, ne peut se faire, ne peut exister, ne peut s'exposer. Le tableau est en fait, un objet peint qui peut être montré, soit un espace peint.

Peindre le tableau dans l'espace

L'interface picturale s'incarne dans un espace donné à travers un support, il se trouve qu'il est ici support et médium à la fois. La peinture nécessite un support pour pouvoir peindre le tableau. Une peinture sans support de présentation ne peut « faire tableau ». Nous disons bien « faire tableau » et non pas être tableau. « Faire tableau », soit apparaître dans la fixité, se produire dans l'espace, c'est être interdépendant du support-espace, comme l'explique René Passeron :

« Exprimer le mouvement dans l'immobilité de l'image plastique est un problème qui n'est pas sans rapport avec celui de l'expression d'un espace et d'un volume, dans le plan du tableau. Nous avons déjà insisté sur la fixité de l'image peinture. Pourtant, les peintres ont toujours cherché, plus ou moins suivant les époques, à exprimer le mouvement. Il semble que ce souci soit plus constant que celui d'exprimer un espace. Mais le mouvement, lui aussi, a des aspects multiples, différemment exprimés suivant les écoles et les peintres. »²¹⁹ .

Aussi, en dépit de la fixité de l'image peinture dans un tableau, les peintres ont-ils toujours cherché à exprimer le mouvement, en peignant le tableau. Il semble que peindre un tableau, ce serait prendre corps dans l'espace. Que cet espace soit celui de l'objet-tableau lui-même, ou celui du lieu d'exposition. C'est ce mouvement, ce déplacement s'incarnant dans la fixité du tableau qu'il est intéressant d'examiner. Le mouvement que la peinture exprime, que ce soit dans la représentation ou dans la présentation de l'œuvre picturale dans l'espace porteur, semble être corrélé à la notion de tableau. Cette recherche permet d'exprimer le mouvement à travers l'aspect modulaire de l'œuvre picturale, et en insistant sur le caractère nomade du support-peinture. Peindre un tableau, ce serait alors s'incarner dans l'espace, c'est être positionné sur le support-espace et ainsi, être y être fixé.

Pour comprendre ce qui se joue entre les trois éléments que sont la peinture, le support et le tableau, il faut s'intéresser plus précisément à l'incarnation de l'interface picturale à travers son exposition.

²¹⁹ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p. 166.

c) L'incarnation de l'interface picturale par l'exposition

L'interface picturale prend corps dans l'exposition



Figure 70: Radmila Urošević, *Territoire rouge*, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017, exposition *Home*.

Ce que nous énonçons précédemment comme questionnement autour de la peinture et du tableau, permet de dire plusieurs choses. D'une part, la peinture n'est pas un tableau, mais elle fait tableau dans l'espace de présentation ou plutôt d'exposition. Il s'agit d'un objet peint qui peut être

montré. L'interface picturale s'incarne dans l'exposition, elle prend corps et dans son rapport à l'espace, trouve sa position, son lieu à travers l'exposition. C'est en faisant tableau dans l'espace, que la peinture prend corps. Dans *Territoire rouge* (fig.70), la peinture a été exposée deux fois, l'une en 2017 à la galerie *La Passerelle* (fig.1) de l'Université Pierre et Marie Curie, l'autre au cours de l'exposition *Home*, à la maison, en 2021. Cette peinture, ce grand rond rouge, forme un corps dans l'espace d'exposition et prend position dans des espaces différents. Dans la série de photographies (fig.2 et 3), présentant l'œuvre avant son exposition, *Territoire rouge* est présentée chez une personne sur un canapé et sur l'habitant lui-même. Elle prend différentes présentations et s'adapte à différents contextes. Dans les deux expositions où elle a été présentée, l'œuvre est au sol, mais avec des variations dans la présentation. Dans la première exposition, elle est présentée avec une partie au mur. Suivant ma demande imprécise (sans mesure), le commissaire d'exposition a disposé la majeure partie de l'œuvre au sol, et une partie au mur, fixée à la *patafix*. Dans l'exposition à la maison, j'ai replacé l'œuvre au sol, mais en relevant deux parties de cette dernière pour l'encastrier dans un coin. C'est ainsi que l'œuvre picturale prend corps dans l'espace et qu'elle s'incarne par

la position qu'elle prend. Comme l'explique Martin Heidegger : « L'espace occupé par un corps, τόπος, est son lieu. »²²⁰.

Sans l'espace, l'œuvre ne peut s'incarner en lieu. En s'incarnant elle occupe aussi un espace, elle est le lieu du corps lui-même. Nous développerons les questions de l'espace, du lieu, et du corps plus précisément dans le second chapitre de cette partie. Il est important de le mentionner ici, par rapport à l'incarnation de de l'interface picturale à travers son exposition. L'incarnation est au sens figuré la manifestation extérieure, visible d'une notion abstraite. Elle renvoie également au corps dans sa forme humaine ou animale. Selon les écrits de Heidegger l'espace est bien perçu à partir du corps : « Au sens grec, l'espace est vu à partir du *corps*, comme son lieu, comme le contenant du lieu. Chaque corps possède toutefois *son* – propre – lieu, un lieu qui *lui* est conforme. »²²¹. Ainsi, chaque corps possède son propre lieu, mais chaque espace est perçu à partir du corps, comme étant le lieu du corps, soit le *topos*, la position qu'il prend dans l'espace. Dans ma pratique picturale le lieu de la peinture est la peinture elle-même, puisque son subjectile n'est que peinture. Toutefois, l'incarnation de l'interface picturale n'a lieu qu'à travers son exposition, c'est-à-dire sa position *en dehors de*, soit son déplacement dans différents espaces. Parler d'incarnation de de l'interface picturale c'est parler de corps, c'est parler d'espace et c'est parler de lieu. C'est par le support-espace que la peinture peut se révéler en tant que corps, en tant qu'incarnation et « faire tableau ». Cette recherche offre la possibilité à la peinture de se dévoiler en s'incarnant en différents tableaux. Soit d'offrir diverses productions de tableaux, à partir des mêmes éléments peinture. Grâce aux propriétés nomades du subjectile peinture, la peinture atteint son achèvement dans le « tableau » qu'elle formerait à travers l'espace d'exposition. Que cet espace d'exposition soit public, comme celui de la galerie de l'Université Pierre et Marie Curie, ou privé, comme celui de ma maison, l'exposition est effective. C'est ainsi que l'œuvre picturale s'incarne en différents tableaux. Le travail pictural peut être vu de différentes manières, de différents points de vue et sous différents angles, il n'a pas de sens, de bon point de vue. La peinture est par essence exposable de différentes façons, sur différents supports-espaces. Il s'agirait d'une peinture à exposer, qui crée un tableau dans l'espace.

²²⁰Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1996), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2009, p. 19.

²²¹ *Loc. cit.*

Exposer l'envers de l'exposition

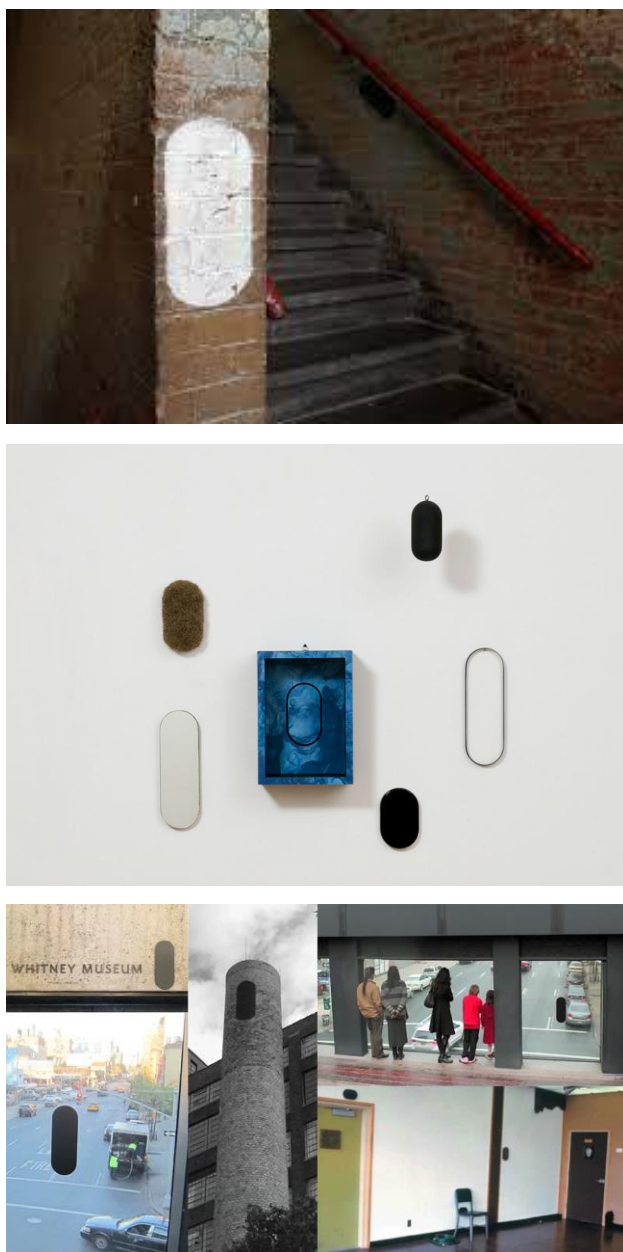


Figure 71: Vues des *Blps* de Richard Artschwager.

Il convient ici, de relever la formule de Jacques Derrida « exposer l'envers de l'exposition », montrer l'envers de l'œuvre, tenter de la dévoiler sous toutes ses coutures. Comme il l'écrit lui-même : « Exposer l'envers de l'exposition mais sans résomption possible [...] le double dessin (recto/verso) dont vous tenterez de faire le tour, puisque le support, une plaque métallique, sera posé sur un socle. »²²². C'est peut-être en cela que réside l'intérêt de l'exposition, c'est-à-dire montrer un envers. Pourtant, on peut contester ce que Derrida qualifie, ici, de support. Si l'on se base sur la définition que nous donnons du subjectile, et de la distinction que l'on effectue entre subjectile et support, il semblerait que le support de l'œuvre soit simplement l'espace dans lequel

elle est exposée. Le subjectile initial de l'œuvre serait, la plaque métallique que Derrida mentionne, puisque la plaque métallique est dissociable du support de présentation. Le subjectile de présentation serait ici, le socle, lui aussi dissociable de l'espace de présentation, la totalité formerait l'œuvre dans l'espace d'exposition. On pourrait ici faire un rapprochement avec une installation qui, avec tous les éléments la composant,

²²² Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (1978), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. 187. Ici, Derrida parle du travail d'Adami.

vient former l'œuvre finale dans l'espace., tout comme dans les *Installation Paintings* de Monica De Mitri.

Dans les peintures : *Rouleaux mouchetés* (fig.48 et 61) ou encore *Bifaces* (fig.69), le fait de montrer l'envers de ce qui est exposé, en suspendant le travail c'est aussi forcer le regardeur à adopter plusieurs points de vue sur l'œuvre, c'est l'amener à observer le subjectile, mais aussi la peinture et ses détails. Tout comme dans l'accrochage sur séchoir à linge à la Villa Savoye, les suspensions picturales présentées, invitent le visiteur à ne plus observer la peinture sous un seul angle de vue, mais à se rapprocher pour observer la matière picturale, et son subjectile dessous et dessus. Ainsi, *exposer l'envers de l'exposition*, c'est permettre une double incarnation de l'interface picturale, par la position qu'elle prend dans l'espace. C'est permettre au tableau de se former également de différentes façons, en prenant corps dans l'espace d'exposition.

Ainsi que l'écrit Mathilde Roman :

« La question de l'espace ne dérive donc pas du seul moment de l'exposition de l'œuvre d'art : elle est constitutive de la relation esthétique et, en cela, de la création artistique. Si les pratiques de l'installation, de l'œuvre *in situ*, mettront cette dimension en évidence dans les années 1960, on peut noter que, dès les années 1920, l'espace de l'exposition est traité comme un élément central de la relation à l'œuvre par des artistes qui inventent le champ de la scénographie. »²²³ .

Exposer l'œuvre picturale ce serait non seulement un aboutissement, une proposition d'un autre mode de dévoilement, mais ce serait aussi orienter le regard du visiteur sur le corps pictural. L'on propose, non seulement, d'orienter le regard du visiteur, celui du regardeur sur différents aspects de l'œuvre picturale, mais aussi sur différents lieux dans l'espace d'exposition. À travers l'exposition *Home*, en exposant dans l'intimité de mon appartement (toilettes, chambre, salle de bain, cuisine, salon et couloir), j'invite autant le regardeur à visiter l'espace d'exposition, soit mon espace de vie, qu'à regarder les peintures qui y sont exposées. C'est ce que l'on retrouve dans le travail de Daniel Buren, cet outil-visuel dont il parle, qui finalement invite à voir l'espace qui entoure l'œuvre, plus que l'œuvre elle-même.

²²³ Mathilde Roman, *Habiter l'exposition, l'artiste et la scénographie*, op. cit., p. 25.

Il en est de même dans les œuvres de Richard Artschwager²²⁴, et ses *Blips* (se prononce Blips) qu'il colle dans différents espaces, intérieurs et extérieurs (fig.71).

L'exemple de Martin Margiela

On peut également évoquer l'exposition récente de Martin Margiela²²⁵ à l'espace *Lafayette Anticipations*²²⁶ (fig.72). L'artiste prend possession de l'espace d'exposition. Les œuvres se jouent de l'espace, elles sont découvertes, dévoilées. Tantôt par des lumières s'allumant et s'éteignant, au passage du spectateur. Tantôt, par des personnes présentent près des œuvres, qui les activent en les accrochant, déroulant, découvrant, ... Pour reprendre le terme de Goodman, les œuvres ont besoin d'une « activation »²²⁷ pour fonctionner. S'agissant de peinture, le travail de Margiela humoristique et minimal, comporte plusieurs peintures *in situ*. Il s'agit de peinture acrylique directement déposée, peinte, sur des éléments de présentation, tels des socles ou sur l'espace porteur. Ses peintures jouent sur la symbolique de l'œuvre picturale, qui ne correspond en rien visuellement à ce qui est indiqué sur les cartels. De même, les aplats peints sur des socles, initialement destinés à l'exposition de sculptures, détournent la manière dont est traditionnellement exposée la peinture, suggérant qu'elle peut être exposée comme une sculpture. Le subjectile est le socle, par l'intermédiaire duquel la peinture est exposée. Les œuvres sont activées et, continuellement, réactivées dans l'espace. Il faudrait à ce sujet rappeler le travail de Claude Rutault, dont l'œuvre est réactivée à chaque changement d'espace, mais aussi à chaque changement de collectionneur ou de preneur en charge, elle se dévoile une nouvelle fois. En outre, chez Martin Margiela, le rapport

²²⁴ Richard Artschwager, Washington, D. C., 1923 – Albany, États-Unis, 2013, est un artiste qui a travaillé à mi-chemin entre la peinture et la sculpture et a développé un langage unique à partir des nouveaux matériaux domestiques de son temps. L'artiste déploie à partir de 1968 des interventions artistiques *blp*. Individuellement ou en série, dans des intérieurs spécifiques ou dans l'espace urbain. Artschwager, marqué par son expérience de menuisier au début de sa carrière, a toujours orienté son travail vers la fusion de la figuration et de l'abstraction, du design et de l'innovation artistique dans une combinaison pleine d'ironie entre le fonctionnel et l'inutile.

²²⁵ Martin Margiela est né en 1957. Reconnu internationalement depuis la fin des années 1980 dans le domaine de la mode, il s'est attaché, durant toute sa carrière de créateur, à en bouleverser un à un les codes au travers de défilés, de matières et de silhouettes devenus depuis des révolutions conceptuelles et esthétiques. Il est également artiste plasticien.

²²⁶ *Martin Margiela à Lafayette Anticipations*, exposition du 20 octobre 2021 au 02 janvier 2022, 9 rue du Plâtre, 75004 Paris. Catalogue : *Martin Margiela à Lafayette Anticipations*, version française Flammarion, version anglaise en coédition avec König Books König Books, D.A.P et Thames & Hudson, 2021.

²²⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p.147.

au quotidien, à l'espace domestique est sans conteste. Faisant référence tant à la coiffure, au vernis à ongle, qu'à la détente à travers une installation comprenant fauteuils et canapés, l'artiste et créateur met au jour les relations qui se nouent entre l'art et le quotidien. De plus, l'aspect mobile de l'exposition, dans la présentation des œuvres, qui nécessitent une intervention humaine pour être découvertes paraît faire écho au dévoilement dont nous parle Heidegger. Cette exposition elle-même, est pensée comme une œuvre d'art totale. Dans le travail de Margiela, les interfaces picturales s'exposent sur différents supports, mais aussi directement sur le support-espace lui-même.

C'est par son exposition, que l'œuvre picturale semble se révéler dans l'espace.

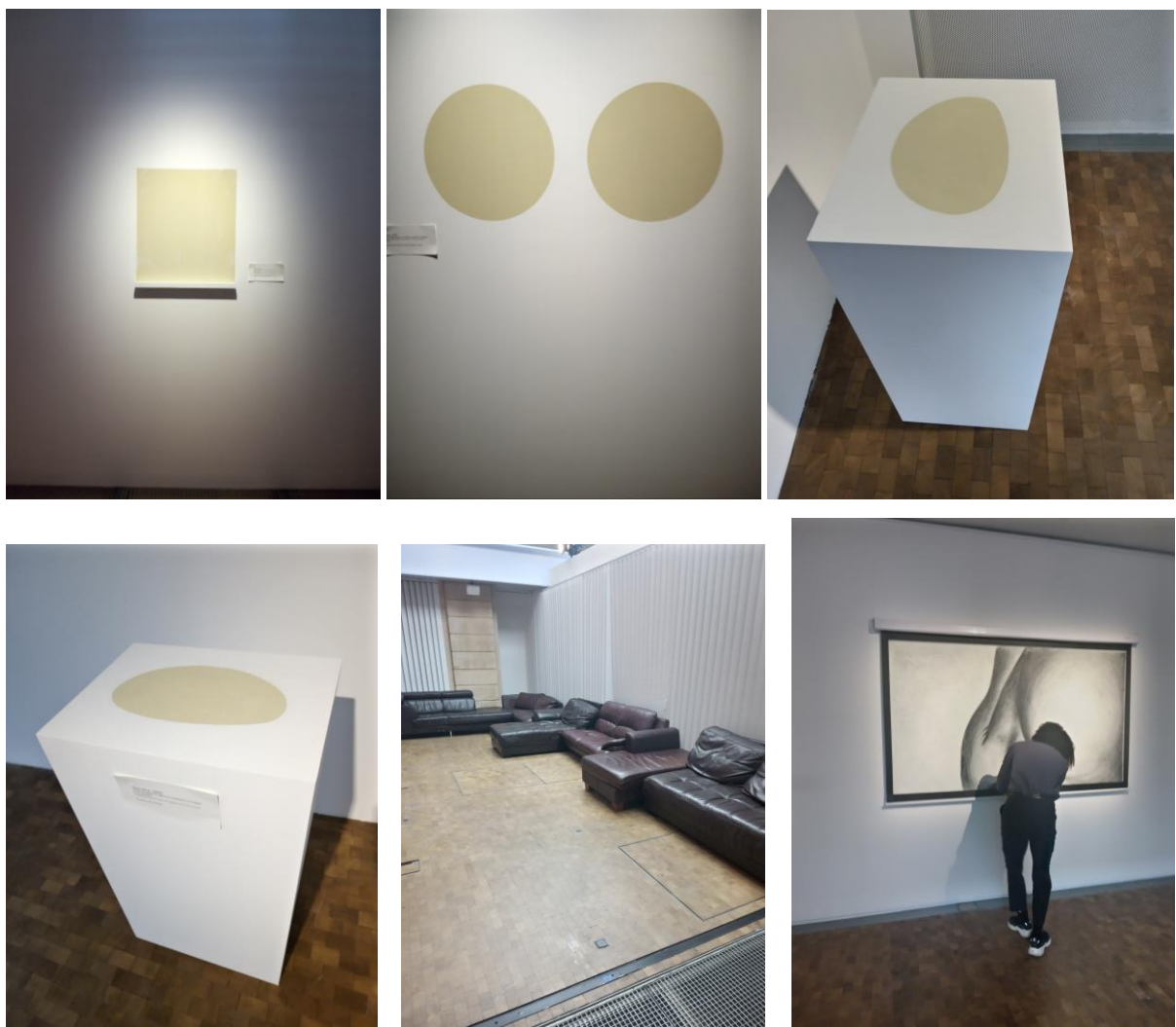


Figure 72: Vues de l'exposition *Martin Margiela à Lafayette Anticipations, Paris, 2021*.

C'est par l'intermédiaire de l'exposition que le tableau se forme dans l'espace. Plus que de produire la peinture, il s'agit de peindre différents tableaux, en révélant le processus pictural dans l'espace d'exposition. Par là même : il s'agit de faire-venir la peinture : soit de la dévoiler. On peut alors se demander, si faire-venir la peinture dans l'espace ce serait plutôt révéler la peinture ou bien révéler l'espace.

CHAPITRE II : L'espace comme révélation du médium pictural

« Le pont est un lieu. En tant qu'une telle chose, il met en place (*verstattet*) un espace, dans lequel sont admis la terre et le ciel, les divins et les mortels. L'espace installé par le pont renferme une variété de places, plus ou moins proches ou éloignées du pont. » Martin Heidegger²²⁸

Dans ce second chapitre, nous nous focaliserons sur la peinture qui se révèle dans l'espace, ou plutôt sur ce que nous nommons l'interface picturale. Notre première hypothèse est que l'interface picturale met en place des espaces, elle se positionne tel un pont dans, ou sur le support-espace. Comme le mentionne Heidegger, le pont est un lieu, et en tant que tel il met en place des espaces, en outre, il ajoute que : « ces places peuvent être notées comme de simples emplacements, entre lesquels subsiste une distance mesurable ; une distance, en grec *στάδιον*, est toujours mise en place dans un espace (*eingeräumt*), à savoir par de simples emplacements. »²²⁹. Le pont est lieu, comme tel il met en place un espace, et par conséquent des places, des emplacements et des distances mesurables.

Par quels moyens et comment l'interface picturale met-elle en place des espaces ? Est-ce l'espace qui révèle la peinture ou la peinture qui révèle l'espace ?

Il faut dans un premier temps définir l'espace propre de la peinture, à travers l'espace du tableau soit de l'œuvre picturale. Cette réflexion nous conduira à sonder la notion d'espace pictural, pour aller jusqu'à l'appropriation de l'espace en peinture. Puis, le corps de la peinture sera le point de départ d'une étude de sa structure, de la malléabilité de sa surface et sa flexibilité dans l'espace. Enfin, il convient de savoir s'il s'agit de peinture dans l'espace ou d'une peinture de l'espace. Qu'est-ce peindre dans l'espace ? Qu'est-ce que peindre l'espace ? Y a-t-il des zones en peinture ?

²²⁸ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser op. cit.*, p.184.

²²⁹ *Loc. cit.*

1. Comment définir l'espace de la peinture ?

Si la peinture s'incarne dans un espace donné, soit à travers l'exposition où elle prend place, il convient de nous interroger sur l'espace de la peinture elle-même. L'espace est, selon Heidegger, ce qui a été ménagé, ce que l'on fait entrer dans sa limite. Par conséquent, il faut partir du principe que l'espace est limité. Le terme espace du latin *spatium* renvoie à l'étendue, l'intervalle, l'éloignement, la distance, mais aussi à la place, au lieu où l'on circule, que l'on occupe. Ainsi, il s'agira de s'intéresser à l'espace de la peinture, soit à son lieu de circulation et d'occupation. En 1979, dans leur article *Théorie du champ pictural : facteurs spatiaux*, Jean Guiraud et Pierre Lison tentent d'établir des paramètres objectifs appliqués à l'espace pictural :

« Partons d'une surface indifférenciée comme l'est un écran supposé, par exemple, uniformément blanc. Plutôt que d'un espace, nous parlerons alors d'une simple étendue. S'il n'y a aucun écart de luminosité, s'il n'y a aucun contraste, cette étendue est « vide », ou inarticulée. Mais ceci n'est plus vrai dès qu'il s'en produit un. Dès qu'il y a un contraste il y a une forme, et dès qu'il y a une forme, la structuration de l'espace est par le fait même engagée. »²³⁰.

D'après ce constat, on pourrait en déduire que l'espace pictural apparaîtrait, se structurerait à partir de la forme. Si l'espace est ce qui est ménagé, l'espace pictural semble être lui-même ménagé par la forme. Il est articulé par les formes, qui génèrent de l'espace et l'espace lui-même.

Comment désigner cet espace ? Comment le définir ? Telles sont les interrogations qui permettent d'appréhender le premier chapitre de cette deuxième partie.

En effet, si nous avons étudié la notion de tableau à la fin de la première partie de cette thèse, il convient ici, de s'intéresser avant toute chose au tableau en tant qu'espace de l'œuvre. Puis, nous devons étudier l'espace pictural lui-même : à quoi correspond-il, comment le délimiter ? Avant de développer ce chapitre autour du corps de la peinture, il semble opportun d'aborder l'appropriation de l'espace par la peinture.

²³⁰ Jean Guiraud, Pierre Lison. *Théorie du champ pictural : Les facteurs spatiaux*. In : Bulletin de la Classe des sciences, tome 65, 1979. pp. 502-530 ; doi : <https://doi.org/10.3406/barb.1979.58555>, https://www.persee.fr/doc/barb_0001-4141_1979_num_65_1_58555, p. 503.

a) L'espace du tableau, de l'œuvre

La peinture possède son propre espace

« [...] la toile est un système assez indépendant de l'environnement pour qu'on puisse fournir l'analyse exhaustive de ses propriétés. »²³¹ Ainsi que l'écrivent Jean Guiraud et Pierre Lison, la toile est un système indépendant, qui peut être considéré en tant qu'espace autonome. Aussi, faut-il considérer que l'espace de la toile est un espace propre, qui s'analyse et se ménage en son sein. La toile, plus communément appelé tableau serait alors l'espace de l'œuvre picturale. Dans *Théorie du champ pictural : les facteurs spatiaux*, les deux chercheurs tentent de poser des principes mathématiques à l'étude de l'espace et appliquent leur théorie à l'œuvre de Mondrian. Selon leur théorie, il faut pouvoir distinguer des formes et des contrastes, intrinsèques à l'espace de la toile, afin de pouvoir déterminer l'espace de la peinture. C'est pourquoi, ils réfutent l'idée de prendre en compte non seulement les bords de la toile, mais aussi son rapport à l'espace d'accrochage, du mur, considérant que la toile est indépendante et constitue un système propre. En outre, ils statuent que :

« Comme on ne traite ici que du type d'espace qui est propre à la peinture, on peut considérer que le lieu sur lequel se disposent les formes est une étendue plane, ou bidimensionnelle, toujours délimitée ; sa délimitation, lorsqu'elle est régulière étant ce qu'on appelle couramment son « format ». »²³².

Selon cette théorie, l'espace qui est propre à la peinture est celui de la toile, ou tableau, entendu dans le sens d'une toile tendue sur châssis. Un espace bidimensionnel en tous cas. Cependant, selon nos précédentes analyses du tableau et de la peinture, le tableau serait ce qui finalement apparaît dans l'espace d'accrochage, de présentation, d'exposition. Que la peinture se fasse sur toile ou non, elle sera toujours présentée dans un espace donné, un espace d'exposition. C'est une fois présenté dans l'espace que le tableau peut apparaître à la vue du spectateur. Ainsi, la théorie selon laquelle on pourrait mesurer, factoriser l'espace pictural, selon un principe rejetant son rapport à l'espace environnant, apparaît désuète, voire annulée. Toutefois, cet article émet l'hypothèse que l'espace de la peinture serait structuré par les formes qui y apparaissent et les contrastes créés. Les deux chercheurs ajoutent que :

« Le poids est ce qui exprime le degré de prégnance ou l'impact d'une forme : il est par conséquent l'expression d'une force. La toile étant l'ensemble de ces formes et

²³¹ Jean Guiraud, Pierre Lison, *Théorie du champ pictural : Les facteurs spatiaux*, op. cit., p. 505.

²³² *Ibid.*, p. 507.

par là même aussi la somme de ces forces, elle ne sera connue dans son statut spatial que si l'on compose ces forces, et donc si l'on simule ou si l'on restitue au moyen du calcul les interactions de ces forces. »²³³.

De la sorte, le poids d'une forme serait l'expression d'une force. Il faut de ce fait pouvoir réfléchir aux interactions de ses forces, qui selon cet article, n'ont lieu que sur la toile. N'est-il pas question ici d'étudier l'espace de l'écran-tableau ? Sans prendre en considération l'objet tableau et le volume qu'il induit ? Il semble que l'intérêt d'appliquer des principes mathématiques à l'espace pictural soit limité à l'espace de la toile. Comme l'explique Heidegger :

« Mais on ne peut en aucun cas, pour l'unique raison que les nombres-mesures et leurs dimensions sont *universellement* applicables à tout ce qui est étendu, affirmer que ces nombres-mesures et leurs dimensions sont aussi le *fondement* de l'être des espaces et des lieux mesurables à l'aide des mathématiques. »²³⁴.

S'il apparaît évident que ce sont les formes, les contrastes et leur force d'expression, soit leur poids qui régissent l'espace de la peinture, il semble tout aussi inévitable de prendre en considération l'espace environnant la toile, et les paramètres de variations qu'il engendre sur la toile. D'après Heidegger : « la physique contemporaine elle-même a été cependant obligée par les faits eux-mêmes de représenter le milieu spatial de l'espace cosmique comme l'unité d'un champ, déterminée par le corps comme un centre dynamique, [...] »²³⁵.

L'espace de la peinture dans ses interactions avec l'espace porteur

Ainsi que nous l'avons vu, dans les peintures d'installation de Monica De Mitri, l'espace de la toile vient accueillir une œuvre peinte sur des bandes de papiers, composées en volume sur toute la surface de la toile ou du tableau. Ces formes graphiques volumétriques viennent ensuite interagir avec l'espace entourant l'œuvre picturale, en débordant de la toile tendue sur châssis. Cette toile devient un espace intermédiaire entre le mur et la peinture, comme toute autre toile semble l'être.

²³³ Jean Guiraud, Pierre Lison, *Théorie du champ pictural*, op. cit., p. 506.

²³⁴ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.186.

²³⁵ *Loc. cit.*



Figure 73: Vue de l'atelier de Derick Smith, Irlande.

Dans le travail de Derick Smith²³⁶, la peinture s'incarne sur toile mais vient déborder de celle-ci. Cette peinture qu'il laisse sécher coulante voire dégoulinante sur la surface de la toile (fig.73), recouvre non seulement l'objet-tableau mais aussi une partie de l'espace d'accrochage. L'artiste utilise un support en bois, qu'il ajoute à la toile tendue sur châssis. Il est découpé de manière irrégulière, afin d'accueillir le médium pictural débordant de la toile. La peinture vient déformer le contour du tableau, pour incarner le liquide

dans le solide. À la manière de Xavier Escribà, ses œuvres sont multicolores, travaillant par couches, venant ainsi épaisir les surfaces picturales, qui se superposent une à une et se lient à la toile, à laquelle il donne plusieurs formes. Ce qui caractérise ses œuvres sont les lignes verticales ou horizontales, ou bandes de couleurs irrégulières, apposées les unes à côté des autres, et superposées, venant créer des motifs sur le volume pictural. C'est ainsi que, dans son travail, Derick Smith explore à la fois le caractère liquide et solide du médium pictural. Il questionne l'espace du tableau en tant qu'espace de l'œuvre picturale, en créant sur les surfaces des toiles des volumes picturaux s'échappant du cadre de la toile tendue sur châssis. L'artiste s'empare des codes picturaux pour faire s'échapper le médium pictural de l'espace de la toile, tout comme Monica De Mitri. Entre peinture et sculpture, l'espace pictural est redéfini à travers le volume s'incarnant sur la surface de la toile. L'espace est, ainsi, ménagé en dedans et en dehors de la toile. Les formes, les contrastes se conçoivent dans les œuvres de ces

²³⁶ Derick Smith est un artiste contemporain d'origine irlandaise. Il a commencé à explorer la sculpture et la peinture au NCAD (2011). Des expositions personnelles ont suivi à Dublin (2015 et 2017) et une à Munich (2017) et l'inclusion dans de nombreuses expositions de groupe dans le monde. Son travail a été acquis par l'OPW (2018) et fait partie de la collection d'art de l'État irlandais. Il est conservé dans des collections privées en France, en Allemagne, au Japon, aux États-Unis, aux Émirats Arabes Unis et au Royaume-Uni. <https://fr.dericksmith.ie/>

artistes comme des aménagements possibles de l'espace de la toile. Néanmoins, le tableau final interagit avec l'espace environnant l'œuvre, venant redéfinir les contours de l'espace pictural qui, par son poids, soit sa force d'expression, incarne le tableau dans l'espace.

L'interface picturale crée des espaces

Il conviendrait ici de définir l'espace de la peinture à travers celui du tableau finalement créé, soit celui apparaissant dans l'espace porteur, celui de l'œuvre dans son interaction avec l'espace d'accrochage ou d'exposition. L'interface picturale est certes un espace en elle-même, qui peut se présenter sous différentes formes et sur différents subjectiles. Cependant, si l'espace de la peinture est mis en relation avec d'autres espaces, l'interface s'incarne sur ceux-ci. Aussi, peut-on dire que l'espace de la peinture serait l'élément, caractérisé et ménagé par ses formes, qui vient articuler l'espace d'exposition par la forme que le médium pictural prend dans l'espace. L'interface picturale est un système spatial en elle-même, en dehors de la toile, qui met en interaction différents éléments et systèmes spatiaux. L'espace de l'œuvre picturale est finalement le tableau qui se produit sur le support-espace ou l'espace porteur. Comme l'écrit Claude Viallat : « L'espace matériel de la toile (tissu) porteur de couleurs ou de maculatures en imprégnation imposait au spectateur soit la lecture de la toile elle-même, inscription plastique d'un espace mental, soit l'inscription matérielle de la toile dans l'espace porteur »²³⁷.

Il semble que ce ne soit pas la toile qui soit un système spatial indépendant, mais bien l'interface picturale elle-même. Sur la toile ou ailleurs, l'interface picturale constitue un système spatial propre, interagissant avec l'environnement et est, par conséquent, créatrice d'espaces. Si le tableau peut se former, donc l'espace de l'œuvre, c'est par l'interface picturale. Il convient alors de s'intéresser à l'espace pictural, soit à celui de l'interface picturale.

²³⁷ Claude Viallat, Extrait de « *Fragments* », in *Acte du colloques « Geste. Image. Parole. »*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1976, [p-p.53-153], in Pierre Wat, *Claude Viallat, œuvres écrites entretiens, op. cit.*, p.146.

b) *L'espace pictural*

L'espace pictural perçu

Comme l'écrit René Passeron dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* : « le mot espace peut désigner plusieurs réalités psychologiques hétérogènes ». ²³⁸. En effet, lorsque l'on analyse la peinture il paraît opportun de parler d'espace. Selon Passeron, le mot espace renvoie à quatre points : l'espace perceptif, l'espace perçu, l'espace géométrique et, enfin à la représentation.

« 1°) l'espace *perceptif* (spatialité de nos perceptions des objets : voluminosité apparente de ceux-ci, à tel instant, en tel lieu) ; 2°) espace *perçu* (comme tel, et pris pour objets des mesures du plein et du vide, que peut y faire un arpenteur, ou un architecte : en d'autres termes, apparence, plus ou moins unifiée, de l'espace comme milieu) ; sur le plan visuel, cet espace relève de l'optique ; 3°) l'espace *géométrique* (abstrait du précédent par l'antique réflexion d'Euclide et dégagé de toute référence au perçu : l'espace n'est plus une apparence impliquant un point de vue, mais une structure conçue comme en-soi) ; 4°) la *représentation*, plus ou moins adéquate, que le peintre peut faire des unes ou des autres, sur le plan de son tableau. » ²³⁹.

Malgré tout, l'espace pictural semble être sans cesse renvoyé à la représentation, c'est-à-dire à son plan bidimensionnel ou à l'espace perspectif d'Alberti. En somme, il renvoie à l'espace de la toile, comme mentionné précédemment. À travers les différents exemples que nous avons pu analyser, l'espace pictural correspondrait aux points numéro 1 et 2 chez Passeron, l'espace perceptif et perçu, autrement dit à la spatialité et à l'espace comme milieu. Aussi, l'espace pictural correspondrait-t-il au milieu dans lequel l'œuvre picturale évolue et se présente, faisant appel à notre perception. En ce sens, l'espace pictural est le milieu dans lequel l'œuvre picturale vient s'incarner. Le lien avec l'architecture est indéniable. Il convient à ce propos de rappeler les paroles de Martin Heidegger dans *Remarques sur art-sculpture-espace* : « L'espace est l'extension tri-dimensionnelle, *extensio*. Les corps et leurs mouvements ont en lui leur course, leur stade, leurs distances et leurs écarts de temps dans lesquels, pour ainsi dire, ils se promènent [...]. » ²⁴⁰. L'espace est donc extension, il est tridimensionnel, les corps s'y meuvent, s'y promènent et s'y espacent. On pourrait alors dire que c'est le corps pictural qui vient s'incarner dans un espace donné, non seulement pour y prendre place, mais

²³⁸ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p.151.

²³⁹ *Loc. cit.*

²⁴⁰ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, op. cit., p.21.



Figure 74: Captures d'écran, Radmila Urošević, *Moving Paintings*, 2022.

peinture s'échappe de l'étendue bidimensionnelle qui lui est attribuée, pour venir s'espacer dans l'extension tridimensionnelle, soit prendre véritablement corps dans l'espace porteur. L'on pourrait assimiler cela à la sortie de l'espace virtuel de la toile, celui de l'écran-tableau, l'espace en plan, pour venir investir l'espace réel, celui qui constitue une extension. Ainsi que l'écrit Claude Viallat : « Considérer une toile peinte, montée sur châssis (tableau) comme de la « Peinture », c'est considérer tous les éléments de cet ensemble comme agissant dans la « Peinture », c'est les considérer tous comme éléments de la « Peinture ». »²⁴¹.

s'y déplacer. Par conséquent, l'espace pictural se définirait comme celui de l'extension du corps pictural dans l'environnement. Si les tous les artistes que nous avons pris pour exemple jusqu'à présent, questionnent l'espace ; ils questionnent à la fois l'espace bidimensionnel et l'extension tridimensionnelle dont nous parle Heidegger, soit l'espace porteur, celui que l'on considère habituellement en dehors de l'espace pictural. Tant dans les œuvres d'Emmanuelle Villard, que celles de Monica De Mitri, Xavier Escibà, Deb Covell ou encore Derick Smith, pour ne citer qu'elles / eux, la

²⁴¹ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens*, op. cit., p.144.

L'espace pictural est *extensio*



Figure 75: Karina Bisch, *Karinascope*, parapluie, 2016.

L'extension est l'action d'étendre mais aussi le résultat de cette action. Du latin *extensio* (étendue, allongement, croissance, amplification), il est aussi la propriété d'un corps à occuper une étendue, un

espace. Toutefois, l'extension en tant qu'action peut aussi n'être que temporaire. En effet, les corps peuvent retrouver leurs dimensions premières.²⁴² Dans la série des *Moving paintings*²⁴³ (*Peintures en mouvement*) (fig.74), je filme le déploiement de modules de peinture. Les peintures se déploient dans l'espace, indépendamment de toute intervention de ma part. La seule action que j'ai effectuée est celle de les froisser ou plier avant leur déploiement. Elles se meuvent et viennent s'étendre dans l'espace tridimensionnel. Ici, la peinture incarne à la fois l'interface picturale en tant que corps indépendant de l'espace et de l'action de l'artiste, mais également toute la spatialité et tridimensionnalité de l'espace pictural lui-même, soit : l'interface picturale en tant qu'extension. Les interfaces picturales sont pliées par avance, pour ensuite n'en filmer que le déploiement, le mouvement, l'extension dans l'espace. Aussi, l'espace pictural semble-t-il être lui-même *extensio*. Dans le travail de Karina Bisch²⁴⁴, la peinture investit différents espaces et différents subjectiles, s'intégrant ainsi dans le quotidien. Comme elle le dit à propos de son œuvre *Karinascope* (fig.75) : « Le *Karinascope* est un véritable parapluie mais aussi une peinture mobile qui se déplace dans la ville ! »²⁴⁵.

²⁴² Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/extension/substantif>

²⁴³ Vidéos visibles sur : <https://www.radmilaurosevic.org/moving-painting-1-2021>

²⁴⁴ Karina Bisch est née en 1974 à Paris, où elle vit et travaille. Après ses études à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, à Amsterdam, Karina Bisch a développé un vocabulaire artistique unique usant de nombreuses références à l'art géométrique, mais aussi à la mode ou à la danse, élaborant une sensibilité particulière à la modernité. Elle s'inspire de l'esthétique des avant-gardes qu'elle déforme et adapte en fonction de ses besoins. Par ses œuvres et performances au ton théâtral, Karina Bisch rejoue son XXème siècle en détournant l'universalité présumée des canons du modernisme. Karina.bisch.free.fr

²⁴⁵ *Vivre en peinture*, Karina Bisch, propos recueillis par Antoine Perrot, in *Ce que disent les peintres*, op. cit., p.23.

L'artiste use de différents supports pour sortir de l'espace de la toile, et met en pratique l'espace pictural comme corps mobile et tridimensionnel, par son passage à l'objet quotidien. En outre, elle crée de véritables décors, proche de décors de théâtre, comme dans l'installation *Le Marabout* (fig.76), mais également des performances. Le corps pictural est mobilisé de différentes manières, pour marquer l'espace pictural comme partie prenante de l'espace tridimensionnel. Les corps se meuvent dans l'espace, et l'espace pictural paraît être l'un de ces corps en mouvement. C'est ainsi que l'interface picturale, en tant que surface et en tant qu'interstice serait créatrice d'espace. Dans son texte de 1965 *Specific Objects (Objets spécifiques)*, Donald Judd ²⁴⁶ écrit : « De toute évidence, n'importe quoi en trois dimensions peut prendre n'importe quelle forme, régulière ou irrégulière, et peut avoir une relation avec le mur, sol, plafond, pièce, pièces ou extérieur ou pas du tout. Tout matériau peut être utilisé, tel quel ou peint. » ²⁴⁷.

L'interface picturale ménage l'espace

Aussi, la peinture peut-elle venir recouvrir différents espaces et objets et se matérialiser dans l'espace tridimensionnel. Il ajoute qu'« une peinture n'est pas une image » ²⁴⁸ . Matérialiser l'interface picturale dans l'espace, dans l'*extensio* et en tant qu'espace, c'est sortir de l'illusionnisme pour s'incarner dans la réalité.



Figure 76: Karina Bisch, *Le Marabout*, 2018.

²⁴⁶ Donald Judd (1928-1994) est un artiste plasticien et théoricien américain, né à Excelsior Springs (Missouri). Avec Robert Morris, il est l'un des principaux représentants du. Ses recherches le mènent à produire des œuvres tridimensionnelles fondées sur des formes simples. Il met en œuvre le concept d'installation permanente dans un immeuble qu'il possède à New York, ainsi que dans son ranch au Texas.

²⁴⁷ Donald Judd, *Specific objects, in Complete Writings 1959-1975* (1975), New-York, Judd Foundation, 2015, p. 184. Traduit du texte original en l'anglais: « **Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted.** ».

²⁴⁸ *Loc. cit.* Traduit du texte original en anglais : « **A painting is not an image.** ».

Néanmoins, comme l'indique Heidegger : « L'homme ne *fait* pas l'espace ; l'espace *n'est pas rien* qu'un mode *subjectif* de l'intuition ; mais il n'est pas non plus quelque chose d'objectif comme un objet. Au contraire, l'espace, pour espacer *en tant qu'espace*, requiert l'homme. »²⁴⁹. Aussi, l'espace nécessite-t-il l'homme pour créer des espacements.

Il convient alors de questionner l'espace pictural en tant qu'*extensio*, en tant qu'élément tridimensionnel, qui vient se déplacer et s'incarner dans l'espace réel. Si l'être humain ne fait pas l'espace, et que l'espace n'est pas non plus un objet, l'espace a besoin de l'homme pour espacer, soit créer de l'intervalle, de l'écart et par là-même, de l'interaction. Il faut alors s'interroger sur l'appropriation de l'espace pictural.

c) (S') approprier l'espace en peinture



La peinture, un espace approprié et appropriable

« Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est dans le lieu, *être autre* et *passer à l'autre*. » Michel de Certeau²⁵⁰

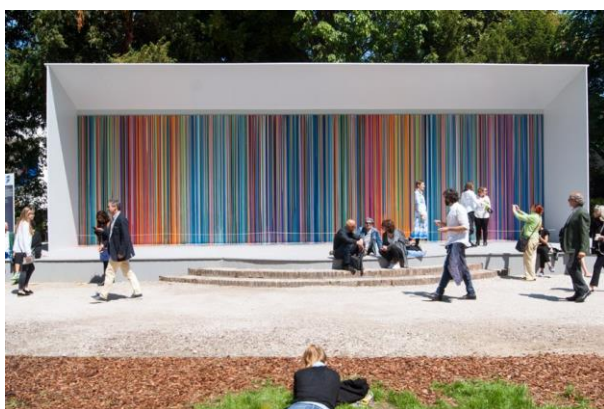


Figure 77: Ian Davenport, *Giardini Colourfall*, peinture acrylique sur plaques d'aluminium, 380 x 1400 x 100 cm, 2017.

Afin de poursuivre notre étude de l'espace pictural, nous proposons de nous intéresser à la notion d'appropriation de l'espace en peinture. Approprier, du latin médiéval *Appropriare*, c'est adapter quelque chose à un emploi, à une destination, et par extension à un environnement ou à une situation. On

retrouve de nombreux synonymes de ce terme : accommoder, accorder, adapter ou

²⁴⁹ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, op. cit., p. 28.

²⁵⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015, p.164.

encore, conformer. L'on pourrait également ajouter le terme de moduler, qui comporte aussi toute une sémantique de l'adaptable. S'approprier c'est faire sa propriété de quelque chose, bien souvent indûment, par exemple : s'attribuer la paternité d'une œuvre, d'une idée... Ainsi, le médium pictural est : à la fois approprié à l'espace mais s'approprie lui aussi, l'espace.

L'exemple de Ian Davenport

Parmi les pratiques contemporaines, on peut relever le travail pictural de Ian Davenport²⁵¹. Dans ses œuvres récentes, la peinture, envahit l'espace, et le médium pictural vient s'incarner dans l'espace réel en tant que flaque. C'est son processus de production de la peinture qui vient déterminer le sujet de l'œuvre picturale. L'artiste, considérant que c'est l'action de peindre qui devient le sujet de sa peinture, puisque la façon de peindre devient la chose peinte. Il est par conséquent, question du processus pictural qui vient s'incarner dans le résultat. Dans son œuvre *Giardini Colourfall*²⁵² (fig.77), exposée à la 57^{ème} Biennale de Venise en 2017, la peinture se matérialise sous forme de grandes bandes de couleurs verticales, alignées les unes à côté des autres jusqu'au sol, où viennent se mélanger sous formes de flaques les couleurs déversées, coulées. Il s'agit de peinture acrylique sur de l'acier inoxydable, montée sur des plaques d'aluminium, comportant au total 14 panneaux. L'œuvre est monumentale et fait : 380 x 1400 x 100 cm. La peinture, gigantesque, est composée de séquences de couleurs répétées deux fois. Cela crée un effet miroir, alimenté par le séquençage colorimétrique

²⁵¹ Ian Davenport, né en 1966 à Sidcup, Kent, est un peintre abstrait britannique reconnu pour ses compositions de couleurs complexes et dont le travail est éclairé par une profonde compréhension et un plaisir de la peinture. Ian Davenport a expérimenté sa pratique avec des outils du quotidien tels que des arrosoirs, des ventilateurs électriques et des clous, conçus pour exercer et limiter sa manipulation de la peinture. Ses différents moyens d'exécution sont animés par une volonté d'enquêter sur le paradoxe entre contrôle et hasard. Cela l'a amené à mettre l'accent sur l'action de la peinture comme sujet, en observant que "le comment peindre est devenu le quoi peindre". Il est bien connu pour utiliser des seringues hypodermiques pour verser de la peinture domestique liquide sur les surfaces. En 2008, Davenport a remarqué que la peinture versée formait des flaques sur le sol. Cette contradiction visuelle entre des lignes maîtrisées et précises qui se fondaient ensuite librement, autonomes et autodéterminées, incarnait le paradoxe entre contrôle et hasard. Il a incorporé les flaques dans ses récentes séries *Puddle Paintings*, qui illustrent l'approche axée sur les processus de Davenport. Il contemple les harmonies de couleurs de chaque composition, chacune possédant son propre sens visuel du timing, du rythme, de l'intervalle et de l'accent. <https://www.iandavenportstudio.com/>

²⁵² De l'italien *Giardini*, jardins, et de l'anglais *colourfall*, chute de couleur, que l'on pourrait traduire par : Jardins de chute de couleurs.

des bandes de couleurs qui viennent ensuite se mêler au sol sous formes de flaques. Tout comme dans la série de vidéos des *Moving paintings*, le travail de Ian Davenport reflète la part d'autonomie du médium pictural, où celui-ci réagit à l'action du peintre de manière aléatoire, à travers ses flaques se mélangeant au sol. La matière picturale vient s'étendre et occuper l'espace. L'espace pictural s'empare de la tridimensionnalité. Cet espace qui, sorti de l'écran-tableau, prendra toute l'ampleur de l'*extensio*. Allant du mur au sol, s'adaptant à la délimitation mur-sol, tout en conservant les propriétés du médium pictural et sa part d'autonomie. Dans la série des kits que j'ai réalisée, le contributeur s'approprie l'œuvre picturale pour la présenter tel qu'il l'imagine ou le souhaite dans son espace domestique (fig.21,22,24). Le médium pictural s'adapte, il est approprié à l'espace tridimensionnel. On retrouve cette double notion d'appropriation dans les pratiques picturales contemporaines. En effet, c'est à la fois l'œuvre picturale qui s'approprie l'espace, mais c'est aussi le contributeur et l'auteur qui, par l'intermédiaire de l'interface picturale viennent s'approprier l'espace. L'espace accueillant l'œuvre, mais aussi l'espace pictural lui-même.



Figure 78: Ian Davenport, *Fantasy Project*, Regent Street, photomontage, 2020.

La peinture, un espace praticable

Pour aller plus loin dans sa démarche, Ian Davenport élabore un projet durant la période de pandémie, durant le premier confinement, intitulé *Fantasy Projects (Projets Fantasies)* (fig.78). La situation d'enfermement subie, l'amène à réaliser une série de photomontages, dans lesquels le médium pictural envahirait

des espaces extérieurs, dans différents endroits du monde. Il imagine ainsi, la peinture dévaler des rues, les murs de monuments, des escaliers, et s'adapter à l'espace. Ces bandes de couleurs semblent créer d'autres espaces, au sein des espaces. Elles viennent

espacer l'espace. Ses projets virtuels, ou ces projections du médium pictural dans l'espace, le conduisent à une restitution *in situ*, soit la réalisation réelle de ce projet au cloître de Bramante (*Chiostro del Bramante*) à Rome (fig.79). À l'occasion de l'exposition *Crazy, La follia nell'arte contemporanea*²⁵³ (*Fou, La folie dans l'art contemporain*), sur des escaliers du cloître, l'artiste fait couler sa peinture, s'appropriant l'espace des marches, pour finir encore une fois en flaques de peinture mélangées, créant des vagues et des variations. Il s'agit d'une exposition réunissant 21 artistes internationaux envahissant les espaces extérieurs et intérieurs du lieu d'exposition. L'œuvre, en s'insérant sur l'espace des marches, vient en modifier la perception. Toute la volonté d'expansion et d'extension de la matière picturale fait jour. De plus, l'œuvre picturale de Ian Davenport se fait praticable. Le spectateur peut s'allonger dessus, s'asseoir ou encore marcher sur la peinture. On peut dire qu'il est, alors, immergé dans la peinture. La peinture mise en relation avec le spectateur, questionne non seulement l'espace de l'exposition, mais aussi l'interaction de l'œuvre picturale et du visiteur.

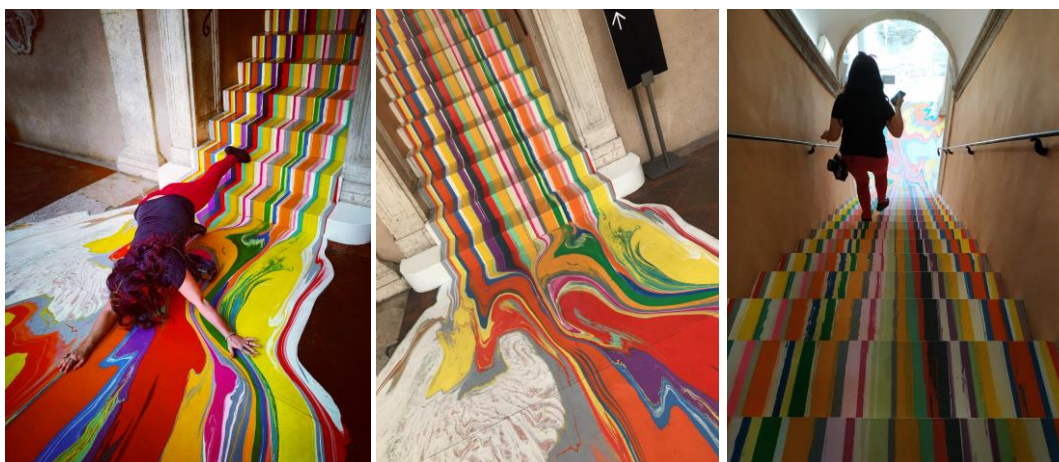


Figure 79: Ian Davenport, Vues de l'exposition au *Chiostro Del Bramante*, Rome, 2022. Photos Vanessa Rusci et Daniele Sarno.

Il faut ici faire un rapprochement avec le travail de Lynda Benglis qui, dès les années 1960-1970 crée des coulures, des flaques de peinture où les couleurs viennent se

²⁵³ *Crazy La follia nell'arte contemporanea*, traduit de l'anglais et de l'italien : *Fou, la folie dans l'art contemporain*, est une exposition au cloître de Bramante, en Italie, à Rome ayant lieu du 18 février 2022 au 8 janvier 2023. Sous la curation de Danilo Eccher.

mélanger aléatoirement, après avoir versé le médium au sol. Non seulement l'œuvre picturale s'incarne dans l'espace, mais elle fait espace en faisant corps avec les espaces.

La peinture s'approprie l'espace en y étant appropriée, et en permettant au spectateur de s'approprier l'œuvre.

Pour pouvoir définir l'espace de la peinture, il faut plutôt définir la peinture comme un espace en elle-même. C'est par son poids, soit sa force d'expression que l'espace pictural apparaît. C'est-à-dire qu'il est un milieu perçu, voire un territoire. C'est l'interface picturale qui serait alors créatrice d'espace. Toutefois, il faut prendre en considération le corps pictural. Nous l'avons déjà dit dans la première partie de cette thèse : l'espace se conçoit et est perçu à partir du corps. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty : « Et, finalement, loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps. »²⁵⁴.

C'est ainsi que l'espace pictural ne serait qu'une *extensio*. Il est alors tridimensionnel, à la fois concret et spatialisant. Ce que l'interface picturale apporte à l'espace est de l'espacement, de l'écart, des intervalles, des *spatium* : soit des espaces. Si le *White Cube*, l'espace de la galerie, permet à l'œuvre et au spectateur de se projeter dans l'espace, de s'approprier l'œuvre en se projetant, il permet aussi à l'œuvre de venir y créer des espaces, en espaçant. C'est à travers la forme, le contraste, que l'espace pictural est structuré et articulé. C'est l'œuvre qui est créatrice d'espaces. Tout comme c'est à travers ses interfaces que la peinture apparaît en tant qu'espace. C'est ainsi que l'interface picturale vient s'incarner, comme chair, corps mobile et appropriable, s'appropriant elle-même les espaces.

À présent, il nous faut nous interroger plus précisément, sur le corps de la peinture.

²⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 132.

2. Le corps de la peinture

« Notre vision formée par l'art, doit symboliser les relations spatiales des corps. » Raoul Hausmann²⁵⁵

L'espace pictural prenant place dans l'espace tridimensionnel, cet espace porteur ou comme nous le nommons support-espace, est lui-même *extensio*. Mais serait-il l'*extensio* du corps pictural ? Telle semble être la question qu'il convient d'étudier ici. Pour sonder l'espace, il faut prendre en considération le corps comme l'explique Maurice Merleau-Ponty. En effet, comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, l'espace se conçoit à partir du corps. Pour rappeler les propos de Martin Heidegger « Au sens grec, l'espace est vu à partir du *corps*, comme son lieu, comme le contenant du lieu. Chaque corps possède toutefois *son* – propre – lieu, un lieu qui *lui* est conforme. »²⁵⁶. C'est à partir du corps que l'espace est vu, perçu et vécu. Aussi faut-il aborder la notion de corps pictural comme moyen pour entreprendre de sonder l'espace.

Comment l'interface picturale prend-elle corps dans l'espace ?

Dans un premier temps, il convient de questionner le corps pictural lui-même. Puis, nous étudierons l'interface picturale quand elle fait corps avec l'espace. Enfin, nous verrons en quoi le corps de la peinture interroge l'espace.

a) La peinture : un corps et un lieu

Le corps pictural et son lieu

« L'analyse de la peinture s'est faite essentiellement suivant des bases visuelles et raisonnées, nous la voudrions également topologique, corporelle et mémorielle [...]. »²⁵⁷ Tel que l'écrit Claude Viallat, nous voudrions une autre analyse de la peinture, une analyse autant corporelle que mémorielle, ainsi que topologique. Il s'agirait alors

²⁵⁵ Raoul Hausmann, *Présentisme, in Courier Dada, op. cit.*, p 93.

²⁵⁶ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace, op. cit.*, p. 28.

²⁵⁷ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens, op. cit.*, p.133.

de faire appel au *topos*, au lieu et au corps de la peinture. Le corps, du latin *corpus* désigne la partie matérielle d'un être animé, que celle-ci soit extérieure ou intérieure. Le corps peut aussi renvoyer à un objet, à une substance matérielle. Mais il est également un ensemble, qui peut être un ensemble de personnes de la même catégorie professionnelle ou un ensemble de règles. Le corps est également la partie principale d'un objet supportant les autres parties. En architecture, il s'agit de la partie d'un édifice possédant une certaine autonomie. Ainsi, le corps semble-t-il à la fois renvoyer à une partie mais aussi à un tout. Il est une substance matérielle porteuse, à la fois autonome et faisant partie d'un ensemble. Nous considérons la peinture en tant que corps, soit en tant que partie, mais aussi ensemble. Le corps pictural fait partie d'un tout, mais il reste un ensemble mobile, autonome et déplaçable. Comme l'explique Claude Viallat :

« La peinture du fait même de sa matérialité ne s'assujettit plus ni aux murs qui la supportaient, ni aux espaces privilégiés qui l'avaient jusque-là présentée, mais elle peut se lire dans toutes les conditions d'exposition, et dans n'importe quel lieu, inversant le processus et privilégiant par sa présentation le lieu qui la recevait. »²⁵⁸.

C'est ainsi que c'est à partir du corps de la peinture, que nous pouvons concevoir son espace. Le corps de la peinture est aussi son lieu, son emplacement, son *topos*. Il convient de rappeler à ce propos que *topos* signifie lieu en grec, et en latin il se dit *locus*. Néanmoins, en littérature le *topos* est un ensemble de thèmes et d'arguments rhétoriques, mais aussi tous les thèmes ou situations récurrentes en littérature. Il semble effectivement, qu'ici le *topos* désignant le lieu, une portion déterminée de l'espace, soit également associé à un ensemble. Le corps pictural est le lieu de la peinture. Parmi les exemples d'artistes que nous avons cités, Xavier Escribà parle bien de peinture en tant que corps. Cette appellation est récurrente en peinture. Le corps pictural vient s'incarner dans l'*extensio*, soit dans l'espace tridimensionnel. Ainsi que l'écrit Donald Judd : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace dans et autour des marques et des couleurs – ce qui débarrasse de l'une des reliques saillantes et les plus répréhensibles de l'art européen. »²⁵⁹. Venant prendre place dans l'espace porteur, dans le support-espace, dans l'extension en dehors de l'espace bidimensionnel de la toile, le corps de la peinture, se fait lieu.

²⁵⁸ Claude Viallat, *Œuvres écrites entretiens*, op. cit., p. 142.

²⁵⁹ Donald Judd, *Complete Writings*, op. cit., p.184. Traduit du texte original en anglais : “ **Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – wich is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art.** ”

Le corps et l'*extensio* picturale



Figure 80: Joe Suzuki, *Sculptures de pots de peinture renversée*, 2017.

Dans le travail de Joe Suzuki²⁶⁰, le corps de la peinture devient sculptural. Il utilise de la résine et de l'émail, pour créer ses pièces. Il réalise des séries de peinture-sculptures, avec des pots de peinture renversée, donnant l'impression de peinture fraîchement coulée sur le sol. Ses œuvres (fig.80) font référence à la pratique picturale, à la peinture en train de se faire et de se construire, au corps pictural s'incarnant dans l'espace. Dans cette série, il fait aussi référence à des artistes tels Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat et Keith Haring, par la forme que prennent au sol les peintures coulées. Des formes reprenant des éléments que l'on retrouve chez ces artistes (couronne, tête de mort, *smiley*...). Bien qu'il ne se définisse pas en tant que peintre, et qu'il puisse utiliser toutes sortes de mediums, Joe Suzuki, par cette incarnation du liquide pictural dans l'espace tridimensionnel, participe de cette sortie non seulement de l'espace bidimensionnel attribué à la peinture, mais aussi de la toile. L'interface picturale se fait de manière plus évidente encore, corps tridimensionnel, elle se fait *extensio*, soit espace espaçant. Elle s'incarne en emplacement, en portion de l'espace réel, et ainsi en lieu. Le lieu de la peinture est son corps qui, prenant place dans l'*extensio*, espace l'espace. On peut, de même, citer le travail de Miguel Angel Molina

²⁶⁰ Joe Suzuki est un artiste plasticien contemporain, travaillant à Los Angeles. Il est né à Tokyo en 1976 et a immigré aux États-Unis en 1988. Suzuki a obtenu son BA et sa maîtrise au Beaux-Arts de Cal State Northridge et à la Claremont Graduate University en 2005. Les œuvres de Suzuki ont été exposées à Los Angeles, New York, Tokyo, Singapour et Hong Kong. Mais également à la Cartelle Gallery, au Korean Cultural Center, au Japanese American Cultural Center, au Wignall Museum, au Riverside Art Museum, à la Duke Gallery de l'Université Azusa Pacific, à la Sam Lee Gallery, à la Gallery Lara à Tokyo et à la Krause Gallery de New York. www.joesuzuki.com

qui, à l'occasion de l'exposition *Repeindre*²⁶¹, en 2020, présente une série de flaques de peinture. Il s'agit de plâtre peint, que l'artiste présente au sol et au mur, comme pour marquer des lieux picturaux au sein de l'espace (fig.81). La peinture fait corps et lieu dans l'espace d'exposition. À l'occasion d'une conférence à l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges, l'artiste déclare à ce sujet :

« Souvent dans les ateliers d'artistes, surtout les peintres, le sol est très maculé, souvent on travaille avec une peinture qui dégouline, le sol devient une sorte de palimpseste de choses plus ou moins ratées. Soudain, j'ai trouvé que le sol était intéressant car il y avait d'énormes flaques de peinture. Et le fait de regarder ces peintures qui étaient à mes pieds proposait un regard différent. J'ai commencé à faire des flaques dans l'atelier. [...] C'est ainsi que j'ai commencé à travailler sur des choses qui n'étaient pas de l'ordre du tableau mais de l'ordre de la peinture. »²⁶².



Figure 81: Miguel Angel Molina, vue de l'exposition *Repeindre*, Espace Jean de Joigny, 2020.

Faire des flaques de peinture, serait une façon de reconstituer la genèse d'une œuvre picturale, avec ses coulures dans l'atelier, ou plutôt une genèse du travail du peintre et de son atelier. Il s'agirait également de prendre

en considération la peinture en tant que corps se positionnant dans et avec l'espace. Ce corps-lieu qui fait interface avec le support-espace. En tant que partie de l'espace, le corps pictural en est membre. Le corps pictural se construit avec et par rapport au support-espace. En outre, il se perçoit par rapport aux différents corps dans cette espace. Il s'agit d'un rapport d'espacement des corps. Dans son œuvre, l'artiste met également en évidence toutes les tentatives successives du peintre pour réaliser une œuvre. Utiliser les successions d'échecs durant le travail du médium pictural, ces successions de couches de peinture, devient alors le *leit motiv* de cette exposition. Miguel Angel

²⁶¹ Exposition *Repeindre*, Miguel Angel Molina, du 1^{er} février au 29 mars 2020, à l'espace Jean de Joigny, Place de Joigny, 89300 Joigny. <http://pontdesarts.ville-joigny.fr/projet/exposition-repeindre/>

²⁶² Miguel Angel Molina, *Conférence à l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges*, Limoges, le 20 juin 2018, cité dans le communiqué de presse de l'exposition *repeindre* : www.pontdesarts.ville-joigny.fr/projet/exposition-repeindre/.

Molina déclare : « Repeindre est ainsi l'action qui désigne la reprise en main après l'échec, une dernière tentative. En fait la peinture est souvent ça, une succession de couches, de repentirs et des corrections. »²⁶³. C'est ainsi qu'il ne s'agit plus de peindre sur toile, sur tableau, mais de considérer la peinture comme la substance même de l'œuvre picturale, comme un corps à part entière, et de décrire son processus et son déplacement dans l'espace. C'est faire de la peinture. De plus, les différentes peintures proposées dans cette exposition viennent se positionner à différents endroits de l'espace d'exposition. Que ce soit au mur ou au sol, le lieu de l'interface picturale se déplace. Le corps de la peinture vient s'incarner sur différents objets et supports. Que ce soit une éponge peinte, le mur, ou des flaques de plâtre peints, la peinture dans toute sa diversité vient en écho au tableau, s'extraire de la bidimensionnalité pour ne se présenter qu'en tant que véritable corps et lieu autonome, pourtant interdépendant du support-espace.

L'interface picturale fait *topos* dans l'espace

Dans *Territoire rouge*, je déplace l'interface picturale sur différents corps, humain, mais aussi objets et espaces. Cette grande peinture rouge de 95 centimètres de diamètre prend place et corps, tant sur l'habitant que sur le mobilier ou le sol. Le corps de la peinture, déplaçable, s'incarnant en lieu dans le support-espace est ainsi questionné. Comme l'indiquait Henri Focillon l'espace est le lieu de l'œuvre d'art, cependant nous pourrions aussi dire que l'œuvre d'art fait lieu dans l'espace, en y prenant corps et place. Puisque, chaque corps possède aussi son propre lieu, la peinture en tant que corps se déplaçant dans l'espace possède aussi son lieu. C'est en faisant lieu, soit *locus* ou *topos*, que le corps pictural s'incarne dans l'espace. L'œuvre picturale vient espacer l'espace et, en l'espaçant, en s'y déplaçant elle s'y incarne et fait lieu.

Aussi, l'interface picturale se fait-elle, à la fois corps et lieu dans l'espace. Elle est ce qui relie l'espace au corps pictural, à son poids et à son lieu. Elle crée des espacements sur le support-espace. C'est par là même, que l'interface picturale se conçoit en tant qu'élément faisant pont, soit lieu, entre le corps de la peinture et le support-espace. Il convient alors de se questionner sur cette interface picturale qui fait corps avec l'espace.

²⁶³ Miguel Angel Molilna, Propos de l'artiste au sujet de l'exposition *Repeindre*, transcrits sur : <http://pontdesarts.ville-joigny.fr/projet/exposition-repeindre/>

b) *Quand l'interface picturale fait corps avec l'espace*

Le changement de l'interface picturale

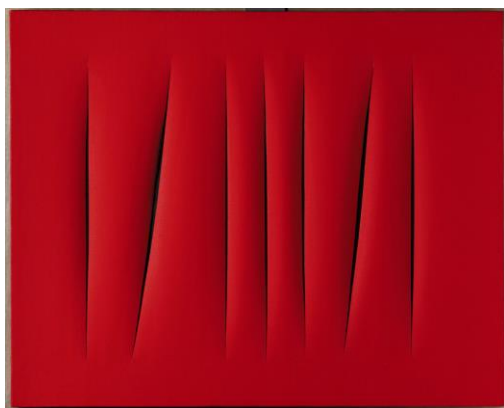


Figure 82: Lucio Fontana, exemples de *Concetti Spaziale*, huile sur toile, 1950-1960.

« Si l'objet est une structure invariable, il ne l'est pas *en dépit* du changement des perspectives, mais *dans* ce changement ou *à travers* lui. »²⁶⁴ Tout comme l'indique Maurice Merleau-Ponty, l'objet n'est pas invariable en dépit du changement des perspectives, c'est avec ces perspectives que l'objet est une structure invariable, c'est par ce changement. Aussi, le corps pictural mobilisé dans le support-espace reste-t-il une structure évoluant avec le changement de perspectives, soit de points de vue. Néanmoins, on pourrait aussi dire que l'interface picturale en faisant corps avec l'espace, soit en venant épouser les espaces change et varie. Elle varie à travers le regard, mais elle varie aussi dans son lieu, soit sa position dans l'espace. Faire corps c'est soutenir, s'unir, et s'inscrire dans un tout, un ensemble. C'est pourquoi, l'interface picturale qui fait corps avec l'espace porteur, vient s'unir avec

celui-ci, pour ne faire qu'un, ou presque. Au regard des pratiques picturales contemporaines, il convient de questionner cette peinture qui, dans l'espace, s'unit et varie avec celui-ci. Dès les années 1950, Lucio Fontana²⁶⁵, perfore ses toiles ou vient y créer des fentes, dans les *Concetti Spaziale* (*Concepts Spatiaux*) (fig.82), puis dans les

²⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.106.

²⁶⁵ Lucio Fontana, né en 1899 à Rosario, province de Santa Fe, Argentine et mort en 1968 à Comabbio, en Italie, est un peintre et sculpteur argentin, fondateur du mouvement spatialiste associé à l'art informel. Au début de la Seconde Guerre Mondiale, il se réfugie à Buenos Aires où il va, en 1946, développer aux côtés d'artistes et d'intellectuels le *Manifeste Blanc*. Le manifeste énonce les nouvelles règles d'un art qui s'articule autour des concepts de temps et d'espace.

Tagli (toiles fendues), série qu'il initie à partir de 1958. Par cet acte, il instaure un rapport entre l'espace pictural de la toile et l'espace porteur, ou le support-espace. Bien que l'artiste qualifie cela de travail sculptural, l'espace pictural laisse entrevoir le mur porteur, ce support sur lequel la peinture s'incarne. En 1969, dans un entretien avec Carla Lonzi, il dit :

« J'ai quand même réussi à aller à la Biennale en trompant la commission, parce que j'étais invité pour montrer de la sculpture. Je n'ai rien dit et je suis allé à la Biennale avec vingt tableaux troués. Tu peux imaginer les réactions : « Mais, ce n'est ni de la sculpture ni de la peinture ! » ... « Qui vous a dit que c'est de la peinture ? Les trous c'est de la peinture pour vous ? ... Pour moi, ce sont des toiles trouées qui représentent une sculpture, une forme nouvelle en sculpture. » »²⁶⁶.

L'interface picturale en tant que corps n'est cohérente que dans son rapport au support-espace. L'espace pictural varie en fonction de l'espace porteur dans lequel il s'inscrit. Il semble que si Lucio Fontana considère que créer des fentes ou perforer une toile c'est de la sculpture, cette sculpture ne sera cohérente que dans son rapport à l'espace d'exposition. L'interface picturale vient en quelques sortes, sculpter l'espace, puisqu'elle ajoute du volume au volume. Il ajoute qu'à l'époque des *Concetti Spaziale* : « C'était déjà la fin du tableau, et l'intention de l'objet. Je ne les ai pas appelés objets parce que cela me semblait trop matérialiste [...]. »²⁶⁷. C'est le changement de support-espace qui va induire des variations à l'œuvre picturale, c'est cette fin du tableau. C'est en cela que l'interface picturale fait corps avec l'espace, elle s'unie au support-espace pour se révéler dans toute sa diversité.

Le spatialisme et les sensations spatiales

De même, ses peintures-sculptures sont perforées, laissant l'espace les traverser. Dans le *Manifeste Blanc*, les *Spatialistes* proposent une redéfinition de l'espace des arts plastiques. Dans le contexte de l'époque, qui est celui de la conquête de l'espace cosmique, ils écrivent :

« Invoquant cette transformation opérée dans la nature de l'homme à travers des changement psychiques et moraux, et dans toutes les relations et activités humaines,

²⁶⁶ Lucio Fontana entretien avec Carla Lonzi, version publiée dans *Autoritratto (Autoportrait)*, Bari, Edizioni de Donato, 1969, in *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens)*, Valérie Da Costa, Paris, Les Presses du réel, coll. « Propos d'artistes », 2013, p. 287.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 301.

nous abandonnons l'usage des formes connues de l'art et abordons le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace. »²⁶⁸.

Il s'agirait alors d'établir les bases du *Spatialisme*, soit d'un art qui s'unit au temps et à l'espace, un art de l'espace-temps. Si Lucio Fontana est le principal instigateur de ce manifeste, il ne le signe pour autant pas en 1946, car il est alors enseignant. Le manifeste est signé par des jeunes artistes, intellectuels et étudiants aux Beaux-Arts et de l'Académie d'Altamira, école libre d'arts plastiques. Aussi, semble-t-il qu'une peinture qui ferait corps avec l'espace, serait une peinture s'inscrivant dans l'espace et le temps. Cependant en 1947 et en 1948, Lucio Fontana signe deux autres manifestes, avec Giorgio Kaiserlian (critique italien), Beniamino Jappolo (théoricien et artiste), et Milena Milano (écrivaine et seule femme du groupe), intitulé *Spatialistes (1)*, puis *Spatialistes (2)*, avec de nouveaux signataires se joignant au manifeste : Antonino Tullier (critique), Gianni Dova (peintre). Voici ce qu'ils annoncent : « Nous ne voulons pas abolir l'art du passé ou arrêter la vie : nous voulons que le tableau sorte de son cadre et la sculpture de sa cloche de verre. »²⁶⁹. Il y a dans le *Spatialisme* une réelle volonté de faire sortir le tableau de son cadre, soit de s'inscrire dans l'espace réel et actuel de présentation. En 1950, un troisième manifeste verra le jour établissant le règlement spatialiste : *Proposition d'un règlement du mouvement spatial (1950)*, dont voici l'extrait :

« La proposition suivante de règlement précise ce qui suit :

- 1) Lucio Fontana est reconnu initiateur et fondateur du mouvement spatial dans le monde.
- 2) Le mouvement spatial se propose d'atteindre une forme d'art avec des moyens nouveaux que la technique met à disposition des artistes.
- 3) Adhèrent au mouvement spatial les artistes et écrivains qui sentent l'évolution des moyens dans l'art pour le besoin de s'exprimer sur un mode différent de celui utilisé jusqu'à aujourd'hui.
- 4) La grande révolution des spatialistes se situe dans l'évolution des moyens dans l'art.
- 5) Peintres, sculpteurs, écrivains qui adhèrent au mouvement spatial se nomment « artistes spatialistes ».

²⁶⁸ Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte, *Manifeste Blanc*, in *Écrits de Lucio Fontana*, op. cit., p. 140.

²⁶⁹ Gianni Dova, Lucio Fontana, Benniamino Jappolo, Milena Milano, Antonino Tullier, *Spatialistes (2)*, *Ibid.*, p. 150.

- 6) Les artistes spatialistes ont à disposition des moyens nouveaux comme la radio, la télévision, la lumière noire, le radar et tous ces moyens que l'intelligence humaine pourra encore découvrir.
- 7) L'invention conçue par l'artiste spatialiste est projetée dans l'ESPACE.
- 8) L'artiste spatialiste n'impose plus au spectateur un thème figuratif, mais il le met en condition de le créer par soi-même, par son imagination et par les émotions qu'il ressent.
- 9) Une nouvelle conscience se forme dans l'humanité car il n'est plus question de représenter un homme, une maison ou la nature, mais de créer, à partir de son propre imaginaire, les sensations spatiales.

LUCIO FONTANA, Milena Mileni, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, Carlo Cardazzo Milan

2 avril 1950

Cette proposition sera distribuée à tous les artistes spatialistes qui font partie du mouvement. »²⁷⁰.

Les spatialistes se proposent de créer des sensations spatiales, invitant le spectateur à créer lui-même le thème de l'œuvre d'art à travers son imagination, à partir d'un environnement propice conçu par l'artiste. En outre, les spatialistes mettent l'accent sur les nouvelles techniques, ou pourrait-on dire nouvelles technologies à disposition, afin de mettre au jour des sensations spatiales (à l'époque la radio et la télévision). L'œuvre ne serait alors plus projetée uniquement sur l'écran-tableau mais aussi dans l'espace réel. Bien qu'il ne s'agisse pas spécifiquement du corps pictural ici, il paraît intéressant de mentionner ce texte. En effet, on note une volonté pour les artistes de l'époque de sortir du cadre traditionnel, de faire s'incarner l'œuvre dans le support-espace. Toutes les techniques sont admises, et la sortie de la figuration est requise, afin de laisser toute liberté au spectateur de créer sa propre œuvre d'art. C'est pourquoi, il est intéressant de mettre en parallèle le mouvement spatialiste et cette recherche. Dans les peintures modulables, je propose que la peinture fasse corps avec l'espace, qu'elle change et varie en fonction de l'espace dans lequel elle s'inscrit. La base modulaire permet à l'interface picturale de faire corps avec le support-espace mais aussi avec le contributeur. Le corps pictural s'adapte à l'environnement et au contributeur. On peut

²⁷⁰ Lucio Fontana, Milena Mileni, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, Carlo Cardazzo Milan, *Proposition d'un règlement du mouvement spatial* (1950), in *Écrits de Lucio Fontana*, op. cit., p.p.152-153.

prendre l'exemple de nombreux artistes travaillant *in situ*, tels que Buren et Varini que nous avons déjà cités. L'interface picturale vient, dans leurs œuvres s'adapter aux espaces dans lesquels elle s'incarne.

L'interface pour faire corps avec l'espace

En outre, Lynda Benglis, dans ses *Fallen Paintings*, réalise des peintures s'intégrant dans un coin de la pièce d'exposition. La peinture fait corps avec l'espace l'environnant, elle s'intègre dans la délimitation des murs. Elle n'est pas disposée au mur, mais au pied du mur, prenant la forme de l'espace dans lequel elle s'encastre. De même chez Rutault ou encore Philippe Decrauzat, la peinture fait corps avec l'espace par le biais de la couleur du tableau qui déborde se fond dans le mur, dans le décor. Dans *The waves*, les interfaces picturales s'inscrivent dans des coins, dans les jonctions de deux murs. La peinture, est plus texturée que dans les premiers modules et rappelle toute la matérialité de l'œuvre peinte. Faite avec des pigments et du liant, la peinture est épaisse et se fait plus volumineuse tout en restant souple et de petite taille. S'ancrant ainsi, sur et dans le support-espace, l'interface picturale fait corps avec celui-ci.

La citation de Merleau-Ponty prend ici tout son sens. En effet, rappelons-le ce n'est pas « *en dépit* du changement des perspectives, mais *dans* ce changement ou *à travers* lui. »²⁷¹, que la structure de l'objet reste invariable. Il convient alors de prendre en compte ce changement en tant qu'espace-temps ponctuel. C'est-à-dire que l'invariabilité de la structure du corps pictural, serait évidente uniquement à travers chaque point de vue, chaque changement de perspective, d'espace et de temps. Dans l'absolu, la matière initiale reste la même, ce sont les compositions du corps pictural dans le support-espace, qui permettent les variations de forme et d'espace de l'interface picturale.

S'agirait-il alors d'interroger l'espace porteur plus que le corps pictural lui-même ?

²⁷¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.106.

c) *Le corps de la peinture interroge l'espace*

Le corps pictural structure l'espace

Dans un article paru en 1968, Donald Judd déclare : « Le matériau, la surface, le volume, l'espace ou la couleur sont ordonnés ou structurés. »²⁷². Il sous-entend par là, qu'il n'est pas nécessaire d'utiliser les termes d'ordre et de structure lorsque l'on parle des nouvelles œuvres d'art. Puisqu'implicitement, l'œuvre d'art mais aussi l'espace sont des choses ordonnées et structurées, il y aurait comme une évidence. Il est vrai, qu'il serait peut-être plus intéressant de les aborder en tant que corps dialoguant avec l'espace. Aussi, cette recherche s'attache-t-elle à interroger l'œuvre picturale en tant que corps dialoguant avec l'espace. Cependant, chaque corps possède également une structure et un ordre, y compris le corps humain. Il semble opportun de mentionner qu'à ce sujet, il ne serait pas non plus nécessaire, d'utiliser ces termes lorsque l'on parle de corps. Néanmoins, si l'espace est vu, perçu et conçu à partir du corps, alors c'est le corps qui viendrait structurer l'espace. Dans le travail de Ian Davenport (fig.77,78,79), la peinture interroge le corps pictural et l'espace. Dans ses peintures, il s'agit non seulement d'interroger la verticalité de l'interface picturale, mais aussi son horizontalité, puisque ses peintures débordent du mur pour venir s'incarner en flaques au sol. Flaques, dans lesquelles toutes les couleurs de ses bandes de peinture s'entremêlent, laissant place au hasard ou à l'autonomie du médium pictural se répandant sur l'espace terrestre. De même que dans ses œuvres, la peinture s'intègre complètement au support-espace, en coulant le long du mur à la verticale, et en s'étalant au pied du mur, à la délimitation mur-sol. En outre, dans son œuvre récente exposée au Cloître de Bramante, la peinture vient s'inscrire le long de marches, prenant ainsi la forme de l'escalier et perturbant, non seulement, le point de vue mais interrogeant l'espace porteur dans lequel elle s'incarne. C'est ainsi que le corps de la peinture, par son inscription dans un espace donné questionne ce support-espace, en y créant une structure différente, un ordre nouveau, faisant appel aux perceptions et au milieu comme lieu d'incarnation de la peinture.

Bien que Lucio Fontana et le spatialisme se veulent libérés de l'espace matériel, pour ne plus parler que d'espace immatériel (qu'ils considèrent infini), et que

²⁷² Donald Judd, *Complete Writings, op. cit.*, p. 196, publié initialement dans *Portfolio 4 Sculptors*, New Haven, *Perspecta*, 1968. Traduit du texte original en anglais : "**Material, area, volume, space or color are ordered or structured.**".

ceci est en contradiction avec ce que nous nommons espace, soit ce qui est entré dans sa limite, l'artiste explique que : « La fente, le trou, les premiers trous, ce n'était pas la destruction du tableau, ce geste informel dont on m'a toujours accusé et sur lequel je n'ai rien dit, c'était, vraiment, la recherche d'une dimension qui dépassait le cadre du tableau [...]. »²⁷³. Il s'agit de dépasser le tableau, de dépasser son cadre, pour inscrire et construire la peinture dans son rapport à l'espace porteur. C'est donc la peinture qui vient interroger, sonder le support-espace.

Sortir du cadre pour interagir avec l'espace

Sortir du cadre du tableau, c'est mettre en interaction peinture et espace réel, en dehors de l'écran, espace virtuel. Si l'on s'intéresse aux artistes de *BMPT* (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), il semble en être de même. Comme nous l'avons déjà suggéré, les bandes de 8,7 cm de Daniel Buren n'interrogent-elles pas plus l'espace que la peinture elle-même ? Dans son travail, on retrouve cette volonté de faire corps avec l'espace porteur, l'espace le support de la peinture par excellence. De la même façon, cette communion de l'espace et de la peinture se constate dans les œuvres des artistes de *Supports/Surfaces*. En outre, chez Donald Judd, la peinture épouse des volumes convoquant le caractère volumétrique de la peinture, qui émet des interrogations autour de l'espace pictural. Par ailleurs, dans *Specific Objects*, il déclare : « À l'exception d'un champ de couleurs ou de marques complet et invariable, tout ce qui est espacé dans un rectangle et sur un plan suggère quelque chose dans et sur autre chose, quelque chose dans son environnement [...] c'est le but principal de la peinture. »²⁷⁴. Le but de la peinture serait de suggérer, questionner l'espace alentour, en y positionnant, en y espaçant des formes, des contrastes, des couleurs, des écarts. Il s'agirait alors, que ce soit dans le plan du tableau ou sur l'espace porteur, de mettre en relation des espaces. Il écrit également que « Presque toutes les peintures sont spatiales dans un sens ou dans un autre. »²⁷⁵. Ainsi, la peinture est une discipline qui semble être vouée à interroger

²⁷³ Lucio Fontana, in *Écrits de Lucio Fontana, op. cit.*, p.309.

²⁷⁴ Donald Judd, *Specific Objects, in Complete Writings op. cit.*, p. 182. Traduit de l'anglais: **"Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, [...] that's the main purpose of painting."**

²⁷⁵ *Loc. cit.* Traduit de l'anglais: **"Almost all paintings are spatial in one way or another."**



Figure 83: Niele Toroni, vue de l'exposition *En passant*, galerie Marian Goodman, Paris, 2016.

l'espace. Dans le travail de Niele Toroni ²⁷⁶ (cofondateur du groupe *BMPT*) les empreintes de pinceau sont espacées sur le support à intervalles réguliers (30 cm). Toutefois, chaque empreinte est différente et unique. Le travail par répétition d'empreintes de pinceau n°50, questionne le monochrome, non uniforme mais régulier dans son rapport à l'espace pictural. En outre, il utilise différents supports, que ce soit le tableau, le papier, le mur, le sol, ou encore la toile libre. À l'occasion de l'exposition *En passant* (fig.83), à la galerie Marian Goodman à Paris en 2016, il présente des œuvres nouvelles. On y voit aussi

bien des peintures sur toile tendue que sur toile libre, se déroulant en longeant le mur, du plafond jusqu'au sol. Utilisant le même processus de travail répétitif, chaque peinture est pourtant différente. Puisque, chaque marque de pinceau n'est jamais la même, mais aussi parce que le support est différent. Il questionne l'espace pictural, mais également le support-espace. Les intervalles entre les empreintes et le support et l'espacement régulier des marques de peinture, permettent non seulement de créer un espace au sein du support, mais d'appréhender l'espace pictural et l'espace porteur. De même, l'interaction du support et du support-espace, lorsque celui-ci n'est pas directement l'espace porteur, paraît créer de l'espace. Si le travail de Toroni interroge le geste et l'empreinte, dans leur unicité, il interroge aussi l'espace global dans lequel ces traces prennent place à intervalles réguliers. Entre chaque empreinte de pinceau, il y a de

²⁷⁶ Niele Toroni est né à Muralto en 1937. Artiste contemporain suisse, qui vit et travaille à Paris. En 1967, il est le cofondateur du groupe *BMPT* (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni). Le groupe se situant entre l'art conceptuel et minimal. Toroni s'inscrivant dans le courant minimaliste, travaille toujours de la même manière aujourd'hui : alignement de points monochrome sur une surface blanche, empreintes de pinceau n°50, espacés régulièrement de 30 cm.

l'espace, et le rapport entre ces empreintes espaçant, questionne la relation de l'interface picturale aux espaces.

L'espace pictural monochrome n'est pas uniformément réparti sur le subjectile, puisque les empreintes sont séparées par le vide de celui-ci. Pour autant, ces vides font partie intégrante de l'espace pictural, on ne peut les exclure de la peinture. Si les vides sont formés à intervalles réguliers de 30 cm, ils sont aussi différents, puisque chaque trace de peinture laissée est différente. Aussi, l'espace pictural est-il également créé par le vide, entre chaque empreinte de peinture laissée au pinceau. C'est l'interaction de l'interface picturale et des vides du subjectile qui vient espacer et interroger l'espace pictural. De même, c'est la mise en interaction entre ce subjectile, sujet de la peinture même, qui questionne l'espace porteur, soit le support-espace. C'est ainsi que : le corps pictural espaçant l'espace du subjectile, interroge l'espace.

Introduire du rythme par l'interface picturale

On peut également à ce sujet citer Miquel Mont, dont le travail pictural interroge le support-espace. Comme il l'explique à propos de sa série Flicker (fig.84) :

« Dans la série des tableaux Flicker que j'ai réalisée il y a quelques années, le référent à l'espace et à l'expérience sensible des films expérimentaux abstraits est fondamentale pour les appréhender. Les trois rythmes différents, celui du tableau-châssis construit avec sa structure en double croix, celui du plan-support avec ses pleins et ses vides et celui de la peinture, avec ses bandes colorées alternées, ces rythmes distincts coexistent en décalé sur le tableau. »²⁷⁷.



Figure 84: Miquel Mont, *Flicker III*, acrylique et laque sur contreplaqué, 250 x 190, 2005.

²⁷⁷ Miquel Mont, *Renouveler la peinture et le processus pictural pour sortir du tableau*, propos recueillis par Sandrine Morsillo, in *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, op. cit., p.106.

Interroger l'espace à travers le corps pictural serait, alors, introduire différents rythmes dans l'œuvre. Par des écarts, l'espace-temps de l'œuvre picturale vient être ponctué, rythmé, à travers tous les matériaux dont on peut faire usage pour créer une peinture. Dans les travaux modulaires que je réalise, on pourrait dire que l'espace-temps de l'œuvre picturale et du support-espace est renouvelable, modifiable, puisqu'en fonction de chaque accrochage, de chaque présentation, le rythme se modifie. Les écarts se font plus ou moins grands, plus ou moins réguliers. De même, la densité du médium pictural est toujours différente parmi et entre chaque interface, entre chaque module. C'est ainsi qu'il apparaît, que le corps pictural doit être considéré dans son ensemble et en tant qu'appartenant à un tout spatiotemporel. C'est cette mise en rapport qui constitue l'espace pictural, c'est le fait qu'il soit : « par rapport à » quelque chose, « par rapport à » un ou des espaces, « par rapport à » telle forme, telle couleur, ou encore tel ou tel objet. Le corps pictural, ou pourrait-on dire son poids, sa force d'expression ou encore sa densité, ne serait concevable que dans ses interactions. Et c'est par l'interface picturale que ces interactions ont lieu.

Il faut, alors, se demander ce qui se joue entre peinture et espace.

S'agirait-il de peindre dans l'espace, de peindre de l'espace ou, plus encore, de peindre l'espace ?

3. Peindre dans l'espace ou peindre l'espace ?

Au cours de nos précédentes interrogations, nous avons émis l'hypothèse que l'espace serait structuré, par le médium pictural. Cependant, l'espace révèle-t-il le médium pictural ? Cette question, traversant ce chapitre, n'a pas encore trouvé de réponse. C'est pourquoi, dans ce dernier sous-chapitre, il convient de s'intéresser au but du travail pictural. Si les liens et les interactions entre le médium pictural et l'espace porteur de ce médium sont indéniables, la fonction de l'interface picturale reste, pourtant, encore abstraite. Peindre, certes, mais que peindre ? Nous pourrions résumer ainsi, la question de ce troisième sous-chapitre. Toutefois, au regard des nombreux artistes que nous avons étudiés, et de l'étude du corps pictural, la question précise qui se pose est la suivante :

S'agirait-il de peindre dans l'espace, des espaces ou l'espace ?

Dans un premier temps nous proposons d'étudier la peinture dans l'espace, entendu au sens de l'espace porteur du médium pictural. Puis, nous réfléchissons à la question de l'espacement dans la peinture contemporaine, pour finir par nous intéresser à la notion de peindre l'espace.

a) *Peindre dans l'espace*

L'interface picturale pour peindre dans l'espace

Nous l'avons vu, dans le *Spatialisme* et chez Donald Judd, l'espace est une notion à laquelle la peinture permet de réfléchir. Dans les pratiques picturales contemporaines, l'espace semble être matière à peindre et de surcroît dans les pratiques *in situ*. Néanmoins, l'on pourrait aussi dire que la peinture a pour vocation de prendre corps dans l'espace et ainsi, que peindre dans l'espace serait une voie toute tracée pour les pratiques picturales. Le médium pictural, rappelons-le, ne peut s'incarner que dans un espace donné, que celui-ci soit l'espace de la toile ou bien l'espace porteur. De même, le subjectile étant lié au médium pictural ; par son interaction avec l'espace porteur, fait de l'espace le support de la peinture. Aussi, l'œuvre picturale, semble-t-elle

inévitablement, être une peinture dans l'espace. Dans l'art urbain, ou pourrait-on dire le *Street Art* (de l'anglais street : rue, et art : art, littéralement : art de rue), la peinture se fait dans l'espace urbain. Sur les murs, les sols soient les rues, le mobilier urbain. Elle vient s'incarner en médium envahissant l'espace urbain, venant bousculer les perceptions avec le trompe-l'œil, la fresque murale ou le graffiti. Cet art, issu d'un milieu populaire et né aux États-Unis dans les années 1960, pour finir par arriver en France, prend racine dans la revendication politico-culturelle, et le tag (*to tag* : étiqueter en anglais), soit la signature, pour marquer un territoire. Puis, plusieurs esthétiques voient le jour, qu'elles soient figuratives ou abstraites, par le biais du dessin ou de la peinture. À ce propos, il convient de rappeler les paroles d'Ernest-Pignon-Ernest²⁷⁸ qui, dans un entretien, déclare ceci :

« Mais c'est parce que ce n'est pas un lieu d'exposition. Je fais des œuvres éphémères. Ce que je propose, ma palette plastique, poétique, sémantique, ce sont les lieux eux-mêmes. Mon œuvre, ce n'est pas mon dessin, c'est ce que provoque le dessin dans le lieu. Longtemps des gens ont écrit que je faisais des images en situation, que je faisais des œuvres en situation ; non, je fais œuvre *de* la situation. C'est vraiment ça qu'il se passe. Et donc, par nature, c'est éphémère parce que je ne peux pas m'approprier le lieu, le moment. Par nature, c'est éphémère, nécessairement. »²⁷⁹.

Ce qu'Ernest-Pignon-Ernest explique c'est que l'œuvre n'est pas son dessin, mais ce qu'il provoque dans le lieu, soit que c'est l'interaction de son dessin et du lieu choisi, qui fait œuvre. Cela se rapproche des revendications des spatialistes, qui prônaient un art dans l'espace-temps et non en dehors de l'espace-temps, soit qui est fatalement voué à disparaître, puisqu'il s'inscrirait dans un espace-temps ponctuel. L'œuvre ne peut s'approprier le lieu, et l'art urbain étant dans un lieu non protégé des intempéries, un lieu qui n'est pas un lieu de conservation, ni un lieu d'exposition, pose la question à la fois du lieu de l'œuvre d'art, de sa pérennité, mais aussi de son interaction avec l'espace dans lequel elle se situe. L'espace urbain n'est ni l'espace muséal, ni l'espace domestique. Il est un espace de circulation, paramétré par les

²⁷⁸ Ernest Pignon-Ernest (pseudonyme d'Ernest Pignon) est né en 1942 à Nice, il vit et travaille à Paris et à Ivry-sur-Seine où se trouve son atelier. Il est un artiste plasticien français. Ernest-Pignon-Ernest est considéré comme l'un des précurseurs de l'art urbain (Street Art) en France. Au début des années 1970, il commence à créer des images éphémères sur les murs des grandes villes, qui se font l'écho des événements qui s'y sont déroulés. Il est un des initiateurs, avec Daniel Buren et Gérard Zlotykamien, de l'art urbain en France. Il est également connu pour créer des portraits sur papier de personnages célèbres, comme musiciens, écrivains, et poètes. Une grande partie de son travail est assez politique. En 2021, Ernest Pignon-Ernest est élu membre de l'Académie des beaux-arts, dans la section Peinture. <https://pignon-ernest.com/>

²⁷⁹ Ernest-Pignon-Ernest, *Conversation avec Ernest-Pignon-Ernest*, par École des psychanalyses du champ Lacanien, in *Champ Lacanien*, EPFCL- France, 2015/2 n°17, p.123.

activités de la vie quotidienne : circulation, travail et consommation. Bien qu'Ernest-Pignon-Ernest ne pratique pas la peinture, mais le dessin sur des affiches collées dans l'espace urbain, il apparaît que l'œuvre dans l'espace urbain soit perméable à l'espace-temps auquel elle appartient. En outre, l'œuvre sera ce qui est finalement mis en interaction : soit la production de l'artiste et le lieu. Sans ces deux éléments, l'œuvre semble ne pas pouvoir voir jour. Si l'on observe l'art urbain sous l'angle de vue de la peinture, l'œuvre est également dans l'interaction du support-espace urbain et du médium pictural. Il semblerait que faire œuvre de la situation, comme l'explique Ernest-Pignon-Ernest, soit le propre de l'art urbain, ou pourrait-on dire de l'œuvre dans l'espace, y compris la peinture dans l'espace.

Peindre la situation

Il paraît alors évident, de mettre en relation cette recherche avec celle des peintures *in situ*, dont nous avons déjà cité des artistes tels que : Daniel Buren ou Felice Varini. En effet, ce sont des artistes qui font œuvre de la situation. Malgré tout, le travail reste pérenne dans la situation. Puisque, Varini travaille dans des lieux clos et Daniel Buren, bien que travaillant également en extérieur, fait usage de matériaux résistant à l'usure et s'intégrant de manière durable dans l'architecture. Faire œuvre de la situation serait alors aussi la vocation des pratiques picturales, qui s'inscrivent dans l'espace-temps du spectateur. Peindre dans l'espace serait-ce alors peindre dans la situation, ou peindre la situation ? Laurence Iselin, dans son article *L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain*, rappelle que :

« L'art, lorsqu'il ne se manifeste pas dans l'espace public urbain, prend place dans des espaces dédiés : galeries, musées. Or, le musée, avant d'être un espace d'exposition, est d'abord cet espace qui sélectionne et conserve les œuvres, qui, loin de produire le temps, l'arrête, le suspend, extrait les œuvres du continuum temporel, bref, cherche à créer les conditions d'une forme d'atemporalité. »²⁸⁰.

Ainsi, les espaces dédiés à l'art, les musées ont une fonction première de sélection et de conservation, et non pas que d'exposition. Ils sont un lieu de suspension de l'œuvre d'art dans le temps. Ce qui n'est pas le cas de l'espace urbain, qui vit au

²⁸⁰ Laurence Iselin (2018), *L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain*, in *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 13(2), 111-143. <https://doi.org/10.7202/1051113ar>, p.144.

rythme du travail et de la consommation, d'une circulation déterminée par les contraintes de la vie quotidienne. Que se passe-t-il alors lorsque l'œuvre d'art y prend place ? Il semble s'opérer une perturbation de l'espace-temps urbain, qui en dehors de la fonction qui lui est attribuée, accueille l'œuvre n'ayant pas de fonction vitale. Tout comme le dit Laurence Iselin : « L'espace urbain est avant tout un espace, et non un lieu, de passage. »²⁸¹. C'est un espace de circulation, qui en aucun cas n'est destiné au repos, ni à la conservation. Ainsi, selon Laurence Iselin, l'artiste peut manipuler l'espace-temps urbain en proposant des interventions, que celles-ci se fassent, performances, œuvres sculpturales ou picturales. Les œuvres institueraient, alors, une autre façon de vivre l'espace urbain (promenade, flânerie...). Cette distorsion pourrait être établie de façon éphémère, mais également fixe. Laurence Iselin ajoute qu' « en instituant un point d'ancrage dans un lieu de passage, dans lequel on se déplace plus qu'on ne stationne (la rue), l'œuvre crée une rupture spatiotemporelle en donnant au passant l'occasion de se faire visiteur. »²⁸².

Aussi, par l'ancrage de l'œuvre dans l'espace urbain, le passant se transforme-t-il en visiteur. Cela permet à l'œuvre de créer des lieux, des temps de pause dans l'espace urbain, et ainsi d'y intégrer un rythme différent, voire des rythmes différents. Cette thèse ne portant pas spécifiquement sur l'art urbain, nous ne développerons pas cette question. Cependant, il est intéressant de citer quelques noms du *Street Art* faisant usage de la peinture : Banksy²⁸³, JonOne²⁸⁴, Blek le rat²⁸⁵, Jef Aérosol²⁸⁶, entre autres. En outre, il convient de rappeler que ces artistes urbains passent de la rue aux espaces des galeries, par le retour à une peinture sur l'espace de la toile ou l'objet. Ainsi, le lien entre le dedans et le dehors semble devenir plus fluide, et le support-espace qu'il soit

²⁸¹ Laurence Iselin, *L'art outdoor*, op. cit., p.121.

²⁸² *Ibid.*, p.123.

²⁸³ Banksy, est un artiste de Street art travaillant sous pseudonyme. Son véritable nom et son identité exacte sont inconnus. Ce que l'on sait c'est qu'il est britannique. Il utilise la peinture au pochoir pour faire passer ses messages. Le message est généralement antisystème. Il utilise toutes sortes de personnages, animaux, personnes âgées, enfants, ...
<https://www.banksy.co.uk/>

²⁸⁴ John Andrew Perello, appelé JonOne, est un graffeur et artiste peintre américain. Il est né en 1963 à New York. Il est le Fondateur du 156 All Starz, et s'est installé à Paris vers la fin des années 1980. <https://jonone.com/>

²⁸⁵ Blek le rat, est le pseudonyme de Xavier Prou. Il est un graffeur pochoiriste français, né en 1951 à Paris. Il est aussi l'un des pionniers de l'art urbain en France. <https://blekleratoriginal.com/fr/>

²⁸⁶ Jean-François Perroy, travaille sous le pseudonyme de Jef Aérosol. Il est né à Nantes en 1957. Artiste pochoiriste français, issu de l'art urbain du début des années 1980, il est ainsi, l'un des pionniers du Street art en France. <https://www.jefaerosol.com/>

celui du support textile, ou du mur directement, introduit tout de même une peinture dans l'espace. L'espace pictural est en dehors et en dedans, il est dans l'espace, il crée de l'espace, en créant des lieux picturaux. De même, d'autres pratiques picturales dans l'espace semblent voir le jour, n'utilisant pas spécifiquement la peinture, et se situant au croisement de la sculpture et de la peinture.

L'œuvre picturale déborde dans l'espace pour espacer



Figure 85: Faig Ahmed, Tapis coulant *Gautama*, série *Liquid*, 2017.

Dans le travail textile de Faig Ahmed ²⁸⁷ (fig.85), la pictorialité se trouve non seulement dans le rapport à l'espace, mais dans l'effet produit par ses tapis s'incarnant

dans l'espace. Des couleurs débordantes, dégoulinantes, qui au premier abord peuvent s'apparenter aux flaques de peinture de Ian Davenport. L'artiste tisse ses tapis seulement en partie, laissant les fils s'entremêler et déborder dans l'espace. En outre, les tapis sont accrochés au mur à la façon de tableaux, qui viennent déborder au sol, s'incarner en volumes, et s'adapter à la délimitation mur-sol. Serait-ce une tentative de peindre dans l'espace ? On ne peut s'empêcher de penser à de la peinture et à de la teinture, lorsque l'on regarde ses œuvres. On ne peut s'empêcher de penser que les fils du textile sont teints, et par conséquent que la couleur s'intègre complètement au support, supports et surfaces sont les couleurs teintes. Entre abstraction géométrique et espace, les tissages,

²⁸⁷ Faig Ahmed est un artiste contemporain azerbaïdjanais. Il est connu pour ses tissages intégrant des distorsions spatiales et visuelles, dans les tapis orientaux traditionnels. Faig Ahmed est diplômé de l'Académie des Beaux-Arts d'Azerbaïdjan à Bakou en 2004. <https://faigahmed.com/>

à la fois sculpturaux et picturaux de Faig Ahmed, nous conduisent à la question de l'espacement de l'espace.

La peinture, qu'elle soit appliquée en tant que médium recouvrant l'espace ou un subjectile, serait *de facto* un art de l'espace. Il faut alors se questionner sur ce médium qui espace, cette *extensio* qui vient créer des lieux picturaux.

b) Espacements et zones en peinture

L'intervalle ou le *spatium*

« Ce qui est ainsi mis en place dans un espace par les emplacements est un espace d'une nature particulière. Comme distance, comme *stadion*, il est ce que le même mot *stadion* nous dit en latin : un *spatium*, un intervalle. »²⁸⁸, écrit Heidegger.

Comme nous l'avons vu dans le travail de Toroni, la peinture s'espace, elle est espacée et elle espace. Il faut nécessairement pouvoir prendre en compte les espacements en peinture afin de pouvoir comprendre ce qui se joue entre l'interface picturale et l'espace porteur. Si l'interface picturale espace, rappelons-le, c'est précisément parce qu'elle vient créer des lieux dans l'espace. Lorsque l'on observe une peinture, il faudrait prendre en compte tous les espacements, tous les *spatium*, les intervalles, qui comprennent l'œuvre, et la coordination avec l'espace alentour. Comme l'explique Heidegger : « Ainsi la proximité et l'éloignement, entre les choses et l'homme peuvent-ils devenir de simples distances, les écartements d'un intervalle. »²⁸⁹. En effet, dans le travail modulaire, chaque module indépendant l'un de l'autre, vient s'inscrire dans un tout, par ses espacements dans le support-espace. Lorsque l'on veut pouvoir observer et étudier l'œuvre picturale, il convient de questionner ce tout, avec ses pleins et ses vides, soit : toutes ses zones. Puisque, ce qui constitue finalement l'œuvre, le tableau, la peinture sera ce qui apparaît dans l'espace. Une zone, du latin *zona*, ceinture (en grec *dzônê*), est une portion de l'espace, déterminée et délimitée. Elle peut s'inscrire dans tous types d'espaces, de territoires ou d'objets géométriques. Le mot zone est utilisé dans tous les domaines, afin de désigner un morceau, une portion, une partie de l'espace. Il peut également renvoyer à un espace abstrait, un domaine de

²⁸⁸ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.p.184-185.

²⁸⁹ *Ibid.*, p185.

pensée. En géométrie, une zone est la ceinture entourant une forme sphérique. Une zone peut aussi être un ensemble de régions, un quartier, un périmètre. Une zone, lorsqu'elle concerne le territoire est dédiée à une fonction particulière : économique, productive, militaire, etc. La zone peut aussi désigner la frontière. Ainsi, une zone est un espace dédié à une fonction particulière, à un but particulier. On peut dire qu'une zone est une portion délimitée d'un espace, ayant une certaine fonction en son sein. C'est pourquoi, il paraît nécessaire d'aborder cette notion en peinture.

L'interface picturale crée des zones



Figure 86: Sebastian Wickeroth, vue de l'exposition *Vashing Point*, Paris-Beijing Galerie, 2021.

L'interface picturale comporte des zones, et le médium pictural, s'incarnant l'espace en comporte davantage encore. Si peindre dans l'espace, plus que d'appliquer des couches de peinture sur l'espace, serait

créer des espacements et des zones au sein de l'espace. Nous pourrions peut-être en déduire que les zones se situeraient dans les espacements, les *spatium*, les intervalles créés par les lieux picturaux. Dans le travail de Sebastian Wickeroth²⁹⁰, se mêlent peintures, sculptures, architecture, faisant émerger des liens qui semblent immuables. Les transformations, transitions, couleurs et matières semblent offrir à l'espace pictural et volumétrique l'idée d'une décomposition, comme méthode de construction. L'artiste

²⁹⁰ Sebastian Wickeroth est né en 1977. Il vit et travaille à Düsseldorf en Allemagne. Il a étudié à la Kunstakademie de Münster, à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Genève, et à la Kunstakademie de Düsseldorf. Il est récemment devenu professeur à l'Université des Sciences et des Arts Appliqués de Dortmund et à la Peter Behrens School of Arts de Düsseldorf. Son travail consiste à développer des concepts de transition et de transformation et leur relation à la couleur, aux formes et à la matière. En combinant des éléments de peinture, sculpture et architecture, les formes semblent être à la fois en état de déconstruction et se rejoindre. <http://www.wickeroth.de/>

use le monochrome mais pas forcément un seul monochrome pour composer ses œuvres. Dans ses tableaux, ou pourrait-on dire peintures d'installation, *Sans Titre*, datés de 2021, l'artiste explore le tableau en tant que véritable élément structurel de l'espace (fig.86). En effet, il relie plusieurs tableaux, monochromes, de différentes textures, tailles et couleurs, dans un ensemble à la fois composé et décomposé. L'espace paraît être structuré autour d'une décomposition et recomposition de lieux colorés, de textures et de formes diverses, orientant le regard à la fois sur des détails divers précis, mais aussi sur un ensemble fonctionnant dans une coordination pourtant hors cadre. Entre le cadre du tableau classique et le volume introduit dans certaines pièces, sortant de ce cadre même, par l'introduction du drapé de la toile non tendue sur le châssis, la dichotomie de l'organisation spatiale pourtant, forme un tout cohérent. L'utilisation d'une couleur chaude (le rouge) et d'une couleur froide (le bleu), en plus du noir et du blanc, crée des contrastes, qui structurent le tout. L'artiste utilise de la résine vernie sur toile, ce qui apporte un jeu de brillance, accrochant la lumière sur les différents monochromes, formant ainsi des écarts de luminosité, apportant une densité dans chaque partie de l'œuvre. Ces écarts de luminosité et ces contrastes, pourrait-être des zones, des *spatium*, des espacements, des intervalles, au sein des œuvres picturales. Aussi, chaque partie de ces ensembles picturaux est-elle visible pour elle-même, bien que fonctionnant dans un tout. Par conséquent, différents rythmes spatiaux et temporels coexistent au sein de la même œuvre, par la composition de zones distinctes et pourtant conjointes. Une forme de géographie de l'espace pictural, à travers ses interfaces. Le corps pictural révèle, alors, l'espace.

Le corps de la peinture révèle l'espace

Pourrait-on parler ici de l'ordre plastique que mentionne Passeron dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* ? En effet, il explique qu'« il y a tant de façons de regarder »²⁹¹, et que c'est « un certain nombre de rapports structuraux qui constituent l'ordre plastique »²⁹². Ce sont les rapports structuraux ou pourrait-on dire les relations qui forment, qui composent l'ordre plastique. Ces rapports structuraux consisteraient non seulement en la création de lieux, mais aussi de *spatium*, d'intervalles, soit

²⁹¹ René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit., p. 36.

²⁹² *Ibid.*, p.32.

d'espacements. Néanmoins, nous pourrions aussi en déduire que tous ces assemblages à partir d'éléments épars, créent une zone picturale dans l'espace. Une zone composée de différents territoires, une zone multipolaire, elle-même composée de zones distinctes.

Comme le dit Claude Viallat :

« Le rapport à la peinture, c'est à la fois le rapport à l'intégralité de la surface et chaque fois avec toutes les parcelles de la peinture. Cette idée, je l'ai reprise avec les filets qui sont une manière occuper d'occuper la surface tout en la parcellisant. En même temps par les nœuds qui sont pointillés c'est le plan que se définir formellement et qui ramène tous les vides à la surface. »²⁹³.

Aussi, peindre des lieux picturaux par le plein, serait-ce peindre des *spatium* par le vide. C'est pourquoi on peut se demander, si peindre dans l'espace ce ne serait pas *in fine* peindre l'espace lui-même ?

c) Peindre l'espace

Peindre et espacer l'espace

« Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. »²⁹⁴ Comme l'écrit Georges Perec, vivre se serait passer d'un espace à un autre, d'espaces en espaces, multiples, divers mais aussi morcelés. Ayant mis en lumière les rapports unissant le médium pictural et l'espace porteur, que ce soit au sein de la toile elle-même ou de la peinture hors toile, il semble être une suite logique



Figure 87: Richard Artschwager, *Table with pink tablecloth*, formica sur bois, 64.8 cm × 111.8 cm × 111.8 cm, Art Institute of Chicago, 1964.

²⁹³ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens, op. cit.*, p.122.

²⁹⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces, op. cit.*, p.14.

d'émettre l'hypothèse qu'espacer ce pourrait être peindre l'espace. Espacer c'est disposer des choses en laissant entre elles un intervalle. C'est également, séparer par un intervalle de temps, dans le sens d'échelonner. Ainsi, espacer c'est créer de l'espace

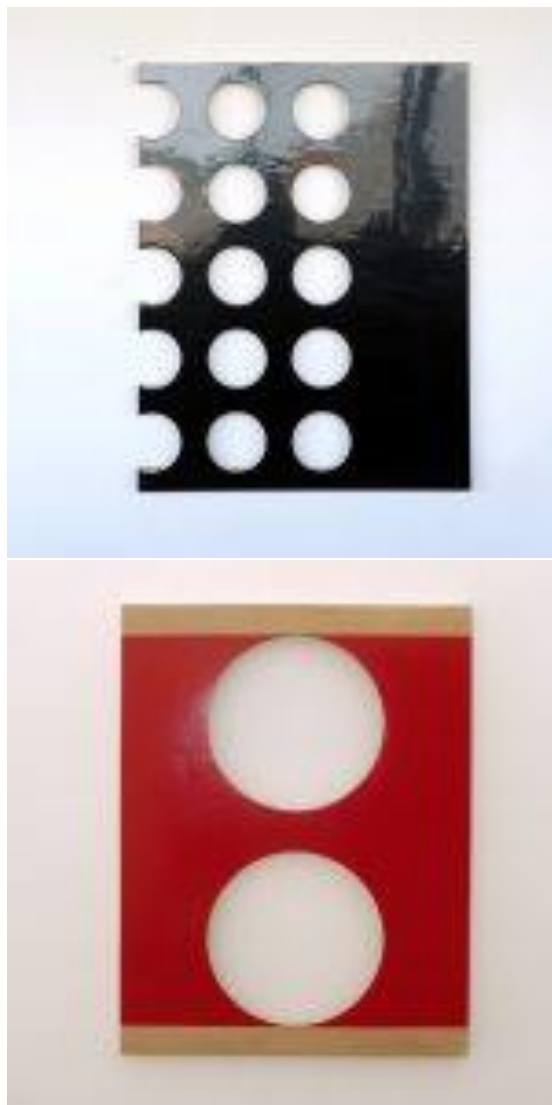


Figure 88: Miquel Mont, *Pores*, exemples extraits de la série, 2008.

entre les choses. Peindre l'espace, serait alors espacer. Dans les kits, je propose au contributeur de peindre l'espace, en peignant dans l'espace. C'est-à-dire d'accrocher les modules picturaux dans l'espace domestique, de la façon de son choix, et, par ce biais d'espacer le quotidien. Plus que d'interroger l'espace, le travail de Daniel Buren paraît lui aussi espacer l'espace, soit créer de l'espace au sein de l'espace. On pourrait dire de son travail, qu'il s'agirait de peindre de l'espace.

La peinture peint des *spatium*

Ainsi que l'indique Martin Heidegger dans *Bâtir Habiter Penser* : « [...] dans les espaces aménagés par des lieux, on découvre toujours l'espace comme intervalle et en celui-ci, à son tour, l'espace comme pure étendue. »²⁹⁵.

C'est pourquoi l'espace en tant que *spatium* est tout aussi complémentaire et propice à la pratique picturale que l'espace en tant qu'*extensio*. Peindre l'espace, serait alors l'inévitable conséquence des pratiques picturales. S'agirait-il de cela, lorsque Daniel Buren parle de ses bandes verticales de 8,7 cm en tant qu'outil visuel ? L'outil visuel attire en effet plus l'attention sur l'espace lui-même que sur les bandes. De même, le travail des *Blps* (fig.71) Richard Artschwager, que nous avons déjà mentionné, attire plus l'attention sur l'espace alentour, que sur l'œuvre elle-même et vient peindre

²⁹⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 185.

l'espace. De plus, dans ses œuvres entre peinture et sculpture, entre objet utile de design et œuvre d'art, l'artiste utilise le médium pictural comme un élément couvrant, créant des *spatium*, intervalles, au sein de l'*extensio*, espace tridimensionnel. Il peint l'espace de l'objet, qui lui-même vient s'incarner dans l'espace tridimensionnel, porteur de l'objet. Cela n'est pas sans rappeler les objets spécifiques de Donald Judd. Néanmoins, il apparaît que peindre l'espace, ce n'est pas uniquement recouvrir l'espace de peinture, mais bien créer des intervalles, que ceux-ci soient physiques ou symboliques. Par la peinture sur des objets jugés utiles au quotidien, et pourtant exposés comme des œuvres conservées, en dehors d'une utilisation quotidienne, il semble se créer un *spatium* temporel. En effet, l'œuvre étant conservée, celle-ci peut traverser le temps et ne pas s'incarner uniquement de manière ponctuelle et risquer d'être dégradée. Le volume peint émet une temporalité différente qui, entre l'objet usuel et l'œuvre pérenne, échelonne, espace l'espace-temps. Dans *Table with pink tablecloth (Table avec nappe rose)* (fig.87), l'artiste peint un cube de bois avec du formica de différentes couleurs et formes. Sur les côtés on peut voir des rectangles noirs, sur lesquelles des parties du carré transversal peint sur le dessus du cube, débordent en triangle. Telle une nappe, la peinture rose surplombe le cube et géométrise les surfaces de l'espace de cette pseudo-table. Entre l'objet usuel et l'objet d'art, entre l'œuvre d'art et l'ouvrage domestique, se dessinent des intervalles, peignant et dépeignant l'espace quotidien. L'œuvre entre dans la catégorie de la sculpture, toutefois il apparaît important de souligner qu'il s'agit bien d'un volume peint. L'artiste utilise des matériaux industriels et s'inspire d'une esthétique fonctionnaliste, inspirée des productions de mobiliers en série. Entre peinture et sculpture, ses œuvres semblent y compris parfois être des morceaux d'architecture, qui s'incarnent dans l'espace d'exposition. Ainsi, peindre l'espace ce serait à la fois appliquer de la peinture sur l'espace, mais surtout espacer l'espace et le temps, créer des espaces-temps. De même, le travail pictural de Miquel Mont semble être voué à peindre l'espace. Dans la série des *Pores* (fig.88), l'artiste crée une série de tableaux en bois peints et troués. Non pas simplement percés, les ronds découpés dans les surfaces et le

volume, sont réguliers et de différentes tailles en fonction des pièces. Ils viennent attirer l'attention non seulement sur la structure du support, mais aussi sur l'espace porteur lui-même. En créant ces pores dans l'œuvre picturale, l'artiste crée des *spatium*, des intervalles qui permettent de faire coexister et dialoguer l'œuvre et l'espace. Plus que de peindre dans l'espace, il paraît alors s'agir de peindre l'espace. En effet, c'est par le vide que le *spatium* semble apparaître, le lieu pictural lui, se situant autour ou sur des intervalles. C'est ainsi que la peinture s'incarne également par l'intervalle, par le vide dépeignant l'espace.

Le *spatium* dans le subjectile pictural

Dans *What's left of painting* (*Ce qu'il reste de la peinture*) (fig.89), j'explore la création d'intervalles au sein du subjectile pictural lui-même. Il s'agit de petites peintures, fines, presque des rubans de peinture à suspendre, que j'ai perforé de trous, pour laisser entrevoir l'espace. Pour peindre l'espace, il faut pouvoir créer des espacements. Peindre l'espace c'est non seulement recouvrir une surface ou exposer le médium pictural dans le support-espace, mais c'est aussi espacer la peinture dans l'espace, pouvoir peindre l'espace par le vide. De même dans la série *The waves*, dont nous avons déjà parlé, la peinture est présentée entre deux murs blancs, dans les coins, dans une jonction, mais pas uniquement. Les modules picturaux sont également éparpillés autour, sur le mur. Entre chaque module pictural, il y a des intervalles. Ce *spatium* permet de peindre l'espace, l'*extensio* même. De plus, les



Figure 89: Radmila Urošević, *What's left of painting ?* study in red and study in white, peinture acrylique, dimensions variables, 2020.

modules accrochés entre les deux murs, révèlent la jonction en creux de ces deux murs. En effet, certains prenant complètement la forme de cette jonction, s'adaptent et s'intègrent parfaitement au support-espace. D'autres, laissant un creux entre le module et le mur, pour créer une sorte de pont entre les deux parties reliées. La peinture peint ou dépeint l'espace. C'est à la fois l'espace qui révèle le médium pictural, mais aussi le médium pictural qui vient révéler l'espace. Du *spatium* à l'*extensio*, l'espace s'espace à travers la peinture. Ce sont tous ces intervalles qui créent de l'espace, dans l'espace tridimensionnel. Les espaces qu'ils soient en deux dimensions, ou en trois dimensions, s'espacent et apportent des espaces. On ne peut concevoir l'espace qu'à travers tous les rapports qu'il entretient aux choses, aux objets et aux corps s'y déplaçant. Sans cela, la notion même d'espace n'existerait pas. La peinture permet de dépeindre l'espace, soit de le décrire, mais elle permet également de le révéler. Si l'espace révèle toutes les caractéristiques du médium pictural, on peut par effet miroir postuler que le médium pictural permet de révéler toutes les caractéristiques de l'espace lui-même. L'un ne fonctionnant pas sans l'autre, dans un rapport d'interaction permanent, la peinture s'incarne dans l'espace en espaçant.

C'est pourquoi, l'espace devient lui-même l'une des caractéristiques de la pratique picturale. L'espace comme milieu perçu et non pas simplement comme lieu de l'interface picturale. Si le corps pictural permet de concevoir l'espace, l'espace permet de comprendre le médium pictural et ses interfaces. Peindre l'espace ce serait en fait, révéler la peinture dans son essence.

Conclusion de la deuxième partie

Dans cette partie, nous avons mis en lumière l'importance de la technique et de la production en peinture. Nous avons aussi, porté une réflexion autour de la question du subjectile et de l'exposition de la peinture. Nous partions du postulat, que cette recherche tendait à faire disparaître le subjectile de la peinture. Cependant, le subjectile ne disparaît pas, il s'incarne dès sa fabrication dans la peinture elle-même. Puis, une fois présentée dans l'espace, la peinture prend corps sur d'autres subjectiles, qui formeront la totalité d'une nouvelle œuvre dans son exposition, en apportant des variations à la réalisation initiale. Le subjectile est certes ce qui est en dessous, il est un sujet, mais il finit par se confondre avec le matériau, ici la peinture. Néanmoins, il possède deux propriétés : il est dissociable de l'espace, mais il est indissociable de l'œuvre finale. Si l'achèvement de l'œuvre picturale se fait par l'apparition d'un tableau dans l'espace, alors le subjectile apparaît dans la présentation, comme un élément faisant partie de l'œuvre exposée. C'est pour ces raisons, que l'on peut parler d'une peinture d'installation. On peut ainsi en conclure, que le véritable support de la peinture c'est l'espace. Nous nous sommes ensuite attachés, à distinguer le subjectile du tableau. Il est apparu manifeste que ce qui est, *in fine*, mobile est le subjectile et non le tableau. Le tableau, se situe entre deux réalités : celle du caractère fixe de la projection picturale, soit de l'image apparaissant, et la mobilité de son subjectile. Le médium pictural fait tableau dans l'arrêt sur image, par la position de l'œuvre peinte dans un espace donné. La peinture explore alors, différents subjectiles, mais aussi différents supports-espaces.

Nous avons également vu que l'espace pictural se révèle par et dans l'*extensio*, soit par l'espace tridimensionnel. Il est un corps faisant partie de l'*extensio*. C'est en prenant corps dans le support-espace, que le médium pictural peut faire lieu dans l'*extensio*. L'œuvre picturale est un corps et un *topos*. En observant les pratiques picturales contemporaines, il semble évident de considérer que la force d'expression de l'œuvre est ce qui caractérise l'espace pictural. De même, l'interface picturale en s'incarnant en lieux dans l'espace, vient créer en lui des *spatium*, soit des intervalles. Elle introduit du rythme dans l'espace ou des variations spatiotemporelles. C'est en espaçant l'espace que le corps pictural en révèle l'essence. Pour pouvoir considérer l'espace pictural, il faut non seulement prendre en compte sa force d'expression, mais il faut également prendre en compte tous les intervalles qu'elle met en place. On peut en

conclure que le support-espace révèle le médium pictural. Toutefois, le médium pictural permet lui aussi de révéler l'espace, en y prenant corps, soit lieu et en introduisant ainsi au sein de l'*extensio*, des écarts, des espaces (*spatium*). C'est de cette double révélation que naîtra la peinture dans l'espace. Le médium pictural vient par conséquent, espacer l'espace, tant par ses pleins que par ses vides. Le médium pictural, par son incarnation dans l'espace porteur, se dévoile et dévoile les espaces.

Il conviendrait de développer cette question spatiale, à travers la correspondance de l'espace et du temps, leur coexistence, leur cohabitation.

TROISIÈME PARTIE

Peinture et espace-temps : Habiter la peinture, l'interface picturale entre *topos* et nomadisme

« C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés. » Gaston Bachelard²⁹⁶

Introduction

Dans son livre *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Sandrine Morsillo²⁹⁷ questionne l'habiter et l'exposition en tant qu'œuvre à part entière. Elle interroge l'influence de la peinture dans la mise en scène des œuvres, dans sa relation aux espaces d'expositions et au spectateur. Le spectateur se retrouve, ainsi, au centre de l'œuvre picturale, pour l'habiter. Pour la troisième et dernière partie de cette thèse, nous nous intéresserons à l'habiter et à l'espace-temps de la peinture. Si nous avons vu que le support de la peinture est l'espace, et que la peinture vient introduire des variations spatiotemporelles dans le support-espace, il convient de supposer que c'est parce qu'elle occupe l'espace, mais aussi le temps. Nous avons vu que la peinture prend corps et place dans l'espace, qu'elle possède son propre *topos*, et que le lieu de l'interface picturale est le corps de la peinture lui-même. Mais, par ses localisations, soit ses *topos*, elle crée aussi des lieux en espaçant les espaces, c'est-à-dire en créant des *spatium* dans l'*extensio*. Nous disions dès le début de cette recherche, que celle-ci se base sur une économie de moyens, pensée dans le contexte de la globalisation et d'une circulation toujours plus accrue, une précarité grandissante et des rythmes de vies de plus en plus intenses. Il s'agissait de trouver des stratégies pour questionner le mode de

²⁹⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Quadrige / Puf, 2007, p.28.

²⁹⁷ Sandrine Morsillo, *Habiter la peinture, Expositions fictions avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2003.

vie à l'heure actuelle. C'est pourquoi, il apparaît important de se rapprocher de la question de l'habiter. Ici, la peinture interroge le décor, toutefois, ce serait plutôt une peinture à habiter dans le temps. Autrement dit, qui nous permettrait d'habiter l'espace-temps. C'est à partir du bâtir, que nous interrogerons l'habiter. D'une part, parce que la peinture dans son rapport à l'espace, vient s'y positionner en tant que corps et s'inscrire dans un temps précis et parce qu'elle se déplace à travers le temps et l'espace. D'autre part, parce que notre perception de l'espace et du temps, soit du monde, est liée au contexte de notre époque. Ainsi que l'écrit Gaston Bachelard : « Au manque des valeurs intimes de verticalité, il faut adjoindre le manque de cosmicité de la maison des grandes villes. [...] Les rapports de la demeure et de l'espace y deviennent factices. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part. »²⁹⁸. Peut-être s'agit-il de dépeindre l'espace-temps d'une vie entrecoupée, face à cette difficulté de s'inscrire dans l'intimité et dans la durée. Il convient alors, de se questionner sur cette peinture qui occupe l'espace-temps. Si, en première partie de cette thèse nous avons mentionné notre intérêt pour l'architecture mobile de Yona Friedman et la maison de Jean-Pierre Raynaud, puis pour les rapports entre peinture et espace, il paraît logique pour terminer cette thèse d'interroger la notion d'habiter.

En quoi l'interface picturale nomade permet-elle d'habiter la peinture et d'interroger l'habitation ?

Dans un premier temps il paraît opportun de se questionner sur l'habiter à partir du texte de Martin Heidegger *Bâtir Habiter Penser*. Pour ce faire, il faut s'interroger sur trois points : l'habiter lui-même, dans son rapport à l'espace et au temps ; l'habitat en tant qu'abri de l'interface picturale et l'espace domestique en tant que reflet du quotidien de l'habitant. Dans un second temps nous réfléchirons à la question du lieu et du non-lieu de l'interface picturale, à travers les rapports que la peinture entretient à ce que nous nommons le non-lieu, à partir de la définition de Marc Augé. Pour finir, nous questionnerons le non-lieu de la peinture elle-même. En articulant, la notion de non-lieu avec celle de corps, nous verrons en quoi le territoire pictural nomade invite à questionner l'habitation de l'espace et du temps.

²⁹⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, op. cit.*, p.42-43.

CHAPITRE I : L'interface picturale et l'habiter

« Le rapport de l'homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces, réside dans l'habitation. La relation de l'homme et de l'espace n'est rien d'autre que l'habitation pensée dans son être. » Martin Heidegger²⁹⁹

Ainsi que l'explique Martin Heidegger, la relation de l'homme à des lieux, et ainsi à des espaces réside dans l'habitation. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons, à la notion d'habiter l'espace, car c'est à travers l'habiter que nous concevons non seulement notre rapport à l'espace, mais également le rapport au mouvement. L'habitat est l'un des points capitaux de cette recherche, parce qu'il entretient un rapport à l'espace intérieur. Il est un lieu de recueil, de refuge, et de coupure du monde, mais aussi de d'exposition et de conservation. Il permet à l'individu de se retrouver à l'abri d'une part, et d'autre part de se construire son chez soi. La multitude d'habitats temporaires, constituant le mode d'être à l'espace actuel, la prolifération de la location de courte durée et l'accroissement de logements meublés, soulèvent de nombreuses questions quant à l'habiter. On observe une difficulté à s'incarner et à se reconnaître dans l'espace qui nous entoure, face à la circulation croissante et à la mobilité géographique toujours grandissante de la population internationale. L'adaptabilité n'est pas simplement un moyen d'être à l'espace, elle devient une véritable condition pour être dans l'espace. Nous partons du postulat que : pour que l'œuvre et l'artiste puissent interroger l'habiter, alors il faut avant tout que l'œuvre puisse occuper l'espace-temps domestique.

Quels sont les rapports de l'œuvre picturale à l'habiter ?

Les questions découlant de cette interrogation sont les suivantes : Qu'est-ce qu'habiter l'espace ? Pour la peinture, l'habitat est-il un support ou un abri ? Comment dépeindre l'espace-temps domestique ?

²⁹⁹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser, op. cit.*, p. 188.

1. Qu'est-ce qu'habiter l'espace-temps ?

Nous tenterons d'étudier l'habiter, à partir du texte de Martin Heidegger *Bâtir Habiter Penser*, que nous citons à plusieurs reprises à propos de l'espace. Selon Martin Heidegger, habiter c'est le mode d'être, de l'être humain à l'espace, soit la relation qu'entretient le mortel à la vie sur Terre :

« Les espaces et « l' » espace avec eux ont toujours déjà reçu leur place dans le séjour des mortels. Des espaces s'ouvrent par cela qu'ils sont admis dans l'habitation de l'homme. « Les mortels *sont* », cela veut dire : *habitant*, ils se tiennent d'un bout à l'autre des espaces, du fait qu'ils séjournent parmi les choses et les lieux. »³⁰⁰ .

Ainsi, les mortels, sont habitants, parce qu'ils sont de passage sur terre, parce qu'ils séjournent parmi des choses et des lieux. Selon cette définition, on pourrait dire qu'habiter serait synonyme de séjourner dans l'espace. Toutefois, habiter c'est aussi occuper un lieu, s'ancrer et, être habité, c'est aussi être occupé, hanté, obsédé. Nous sommes habitants et nous-mêmes habités. Habiter ce serait alors, occuper un lieu, se tenir d'un bout à l'autre de l'espace-temps. Néanmoins, habiter ce n'est pas qu'occuper un espace, c'est aussi créer des espaces, pour pouvoir s'inscrire dans une continuité spatiotemporelle, et ainsi culturelle.

Comment la peinture occupe-t-elle l'espace-temps, et comment l'habitons-nous ?

Il faut dans un premier temps s'intéresser à la notion de bâtir et à celle d'habiter. Puis, nous porterons notre réflexion sur l'habitation elle-même. Enfin, il convient de s'intéresser à la relation entre la peinture et de l'habitant.

³⁰⁰ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p. 187.

a) Bâtir et habiter

L'interface picturale et le bâtir



Figure 90: Xavier Escribà, *Ange*, n°15 (rouge), n°24 (violet), vue de l'exposition *Four seasons*, Galerie Olivier Waltman, Paris. 2022.

Quelles relations peut-on établir entre peinture et habitation ? Afin de pouvoir réfléchir à une peinture à habiter, il faut s'intéresser à la notion de bâtir. Comme l'explique Martin Heidegger :

« Ainsi, puisque bâtir est édifier des lieux, c'est également fonder et assembler des espaces. Puisque bâtir est pro-duire des lieux, lors de l'assemblage de leurs espaces, l'espace comme *spatium* et comme *extensio* entre nécessairement, lui aussi, dans l'assemblage qui des bâtiments fait des choses. »³⁰¹.

Produire des lieux c'est donc édifier et, en ce sens bâtir. De ce fait, bâtir prend racine dans le produire, soit dans la technique (*tekhnè*), au sens de faire apparaître, de dévoiler, ainsi que nous l'expliquons dans la deuxième partie de cette thèse. Bâtir est par conséquent, relier, assembler, et ainsi créer des espaces, à la fois *spatium* et *extensio*. Heidegger ajoute que « Bâtir est édifier des lieux, qui « ménagent » une place au Quadriparti³⁰². »³⁰³. Bâtir c'est ménager des places, c'est faire habiter. Aussi, pourrait-on émettre l'hypothèse que : c'est par

l'interface picturale que nous pouvons habiter l'espace et la peinture. Nous l'avons vu, l'interface picturale ménage des espaces, par l'espacement. C'est de cette façon que l'interface, peut nous faire habiter la peinture. Dans la dernière exposition de Xavier Escribà *Four seasons* (*Quatre saisons*), à la galerie Olivier Waltman à Paris, les œuvres occupent tout l'espace d'exposition. Lorsque l'on visite l'exposition, dès l'entrée, une

³⁰¹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p. 189.

³⁰² Comme nous l'expliquons dans l'introduction de cette thèse, le Quadriparti est pour Heidegger la simplicité de ce qu'il appelle *les Quatre*, c'est-à-dire la terre, le ciel, les divins et les mortels.

³⁰³ Heidegger, loc. cit.



Figure 91: Xavier Escribà, *Like Buda* et *La forme du monde*, vue de l'exposition *Four seasons*, 2022.

œuvre de sa série des *Anges* (fig.90), est accrochée au mur avant de pénétrer dans la galerie. Deux autres pièces, de la série *Color is lust* (fig.29), sont accrochées dans le bureau de la galerie, derrière l'accueil. La série des *Anges* est une série de peinture en volume, selon le processus de travail de Xavier Escribà. C'est-à-dire, un nombre de couches de peinture équivalent à son âge, déposées sur des toiles reliées entre elles, pour former un volume qui sera ensuite accroché au mur. Dans cette série, la toile est pliée de sorte à créer une forme, rappelant des ailes. Sous ses toiles, des plaques de bois servent à l'accrochage dans le support-espace. Malgré la dénomination céleste, suggérant quelque chose de presque aérien, de léger, on peut sentir le poids important de la peinture imposante accrochée au mur. En outre, on retrouve des pièces volumineuses autour desquelles on peut tourner telle que *Like Buda* et *La forme du monde* (fig.91). Une nouvelle pièce de la série *Les yeux de Paul Klee* (fig.92) est, cette fois-ci, composée de plus en plus de peaux de peintures découpées et collées entre elles. Par rapport

aux précédentes œuvres de la série, la peinture est plus visible que la toile, et elle s'assemble de plus en plus, à partir de morceaux reliés entre eux. Visuellement, cela rend l'impression d'une géographie picturale, un paysage coloré, décomposé et recomposé. Xavier Escribà, en travaillant par couches de peinture qui correspondent à son âge, construit la peinture dans un rapport au temps, et lui permet ainsi de progresser vers toujours plus de volume. Ainsi, il habite sa peinture, en alliant différents temps pour lui permettre d'évoluer. C'est à partir de son âge, de son propre corps, que l'œuvre picturale peut apparaître comme *extensio*. Elle nous invite à penser l'habiter dans sa



Figure 92: Xavier Escribà, *L'écume des jours*, acrylique sur toile, 28 x 35 x 28 cm, vue de l'exposition *Four seasons*, 2022.

relation avec notre propre corps. Le processus pictural apparaît ici, dans le résultat final. Les morceaux assemblés dans *Les Yeux de Paul Klee* (fig.93), que l'artiste appelle des « yeux », se retrouvent aussi dans l'œuvre en volume compacte : *L'écume des jours* (fig.92). Cette peinture en volume, est presque une boule sculpturale. Tout comme *La forme du monde* (fig.91), elle se rapproche d'un globe terrestre. Quelque chose de corporel, de territorial, et de l'habiter se retrouvent conjointement dans cette exposition. Les yeux sont des morceaux de peau de peinture raclée sur les toiles circulaires, de la série de quatre peintures, *Four seasons* (fig.94) accrochées sur le mur du fond de la galerie. Ainsi, ces peaux de peinture rassemblées viennent former l'œuvre picturale, ceci rappelle visuellement, mais aussi par le processus de travail mis en place, les œuvres de Kris Scheifele. Ce processus se rapporte également, au procédé de fabrication de *Rouleaux compressés* (fig.56) et de *Restes* (fig.95), réalisés à partir de morceaux, modules ou chutes de peinture, rassemblés et soudés. C'est de cette reconstitution de la peinture, à partir d'éléments épars que semble naître le « bâti » de la peinture, c'est-à-dire : la structuration de son corps. Ce corps, qui se dévoile dans l'espace, et fait émerger la peinture dans le support-espace. Le lieu de l'interface picturale est, alors, questionné à travers le bâtir. Comme l'écrit Heidegger : « Bâtir est, dans son être, faire habiter. »³⁰⁴. En effet, si nous habitons, c'est parce que d'autres ont bâti avant nous. On peut ainsi dire que nous sommes habitants, parce que nous nous inscrivons dans un tout spatiotemporel,



Figure 93: Xavier Escribà, *Les yeux de Paul Klee*, acrylique sur toile, 40 x 56 x 14 cm, vue de l'exposition *Four seasons*, 2022.

³⁰⁴ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter, Penser*, op. cit., p.191.



Figure 94: Xavier Escribà, vue de *Four seasons*, diam. 123 cm Galerie Olivier Waltman, Paris, 2022.

mais aussi culturel qui nous permet de progresser. Dans le cadre de la peinture, on pourrait dire ici, qu'habiter la peinture ce serait la penser dans un rapport de continuité, dans une construction durable. Dans *Restes* (fig.95), le volume-peinture est réalisé à partir de chutes de peintures, de restes. L'œuvre n'a pas de sens de présentation, c'est la raison pour laquelle je lui attribue des dimensions variables. En effet, la peinture comprenant différentes formes et dimensions en son sein, et n'ayant pas qu'un seul sens de lecture et de présentation, elle change de dimensions en fonction de la manière dont

elle sera montrée.

Construire signifie bâtir suivant un plan, c'est un synonyme de bâtir. C'est pourquoi, toutes les constructions seraient présentes pour faire habiter l'être humain. Toutefois, toute construction ne concerne pas forcément l'habitation, au sens du logement. Heidegger indique d'ailleurs que : « Pourtant ces constructions rentrent dans le domaine de notre habitation : domaine qui dépasse ces constructions. »³⁰⁵. L'habitation dépasse le cadre du lieu domestique et le cadre des constructions. Nous habitons tous ces espaces, néanmoins nous n'y habitons pas. C'est pourquoi, la peinture nous permet d'habiter l'espace qu'elle occupe, à travers les lieux qu'elle crée, c'est-à-dire à travers ceux qu'elle dévoile en tant que *spatium* et en tant qu'*extensio*. Plus encore, en « bâtissant » la peinture, nous l'habitons également. Bâtir et habiter sont deux notions liées à la fin et au moyen. Nous bâtissons pour habiter l'espace et ainsi, établir une continuité entre différents temps : « bâtir est déjà, de lui-même, habiter »³⁰⁶. Le travail pictural de Miguel Angel Molina est, lui aussi, une façon pour le peintre d'habiter l'espace, rappelons ses propos dans le catalogue de l'exposition *Peindre n'est[-ce] pas teindre ?* : « Dès lors, penser au sol, à l'horizontalité, c'est réactiver cette mémoire corporelle indissociable de ma faculté de saisir, construire une forme, habiter

³⁰⁵ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.171.

³⁰⁶ *Loc. cit.*

l'espace. »³⁰⁷. Ici, l'artiste fait le lien entre le corps, la construction de la forme et l'habitation de l'espace. C'est à partir du corps et du lieu pictural, que la peinture se construit et est habitée par le peintre. On pourrait dire que plus que d'habiter sa peinture, ce serait habiter l'espace alentours.



Figure 95: Radmila Urošević, *Restes*, peinture acrylique, dimensions variables, 2022.



Figure 96: César, *Expansion verre brûlé*, mousse polyuréthane dans verre de plexiglas, 25 x 38 x 33,5 cm, 1967.

Habiter la peinture par l'intermédiaire de l'objet

Dans le travail de Karina Bisch, que nous avons déjà cité, on pourrait dire que le médium pictural intégré à l'objet domestique, permet d'habiter la peinture et l'espace en occupant le corps de l'objet quotidien. Dans son *Karinascope*, l'œuvre prend la forme d'un parapluie, elle est mobile et occupe tous les espaces, mais est faite pour être déployée dans l'espace urbain, à l'extérieur. Cependant, dans le *Karinascope* le médium pictural est une impression sur le tissu du parapluie, elle est une œuvre picturale plus qu'une peinture. L'œuvre picturale peut occuper

³⁰⁷ Miguel Angel Molina, *Plataforma*, in *Peindre n'est [-ce] pas teindre ?*, op. cit., p.39.



Figure 97: César, *Lampe expansion*, bronze patiné et polyuréthane expansé, H. 77 cm, 1993.

l'espace extérieur et l'espace intérieur. Le tableau, en tant que toile tendue sur châssis, semble quant à lui, être un art pictural propice à occuper les espaces intérieurs. Toutefois, la peinture peut aussi s'inscrire sur des objets destinés aux intérieurs, comme on l'a vu dans le travail de Richard Artschwager. Elle oscille alors, entre *spatium* et *extensio* ; entre peinture et sculpture la frontière se fait mince. On peut à ce sujet mentionner les *Expansions* (fig.96) de César³⁰⁸, qui dès la fin des années 1960, travaille la matière en expansion sur des objets ménagers. C'est la résultante d'une expérience, qui amène l'artiste à développer ses expansions. Un mélange de mousse polyuréthane et de fréon (famille de gaz), qui fait gonfler la matière pour finir par la rendre solide. Bien que César soit un artiste faisant partie du domaine de la sculpture, il y a un aspect pictural très important dans sa recherche plastique. Son travail n'est pas sans rappeler la série des *Phantoms*, en polyuréthane et peinture phosphorescente, de Lynda Benglis, qui sont de véritables peintures en volume, ou encore les sculptures de pots de peinture renversées de Joe Suzuki. Dans *Lampe Expansion* (fig.97), en 1993, César investit l'objet lampe, avec du polyuréthane en tant qu'abat-jour. C'est par le biais de l'objet domestique, décoratif, que la matière occupe l'espace intérieur, pour que nous l'habitons. En outre, dans les *Expansions*, César explore différents objets ménagers, à la fois utilitaires et ornementaux, et fige dans le polyuréthane solidifié, tout le caractère liquide du matériau, faisant ainsi, inévitablement écho à la peinture. Dans *What's left for dinner* (*Que reste-t-il pour dîner ?*) (fig.98), j'explore une fois de plus, l'objet ménager, mais cette fois-ci en l'intégrant complètement dans la peinture. Il s'agit de deux volumes picturaux, dans lesquels j'ai inséré des couverts. L'un faisant allusion à un gâteau, jaune et rouge, avec

³⁰⁸ César Baldaccini, dit César (Marseille 1921 - Paris 1998) est un sculpteur français. Il fait partie du mouvement des Nouveaux réalistes, prenant essor dès 1960. Il est aussi le créateur du trophée en bronze de la cérémonie des César du cinéma français. Ses moyens étant modestes, César utilisait des matériaux de récupération dans ses productions. Les œuvres de César sont conservées dans des musées du monde entier (Musée national d'art moderne de Paris, Tate Gallery à Londres, Museum of Modern Art de New York...).

une fourchette et un couteau, tous deux recouverts de peinture. L'autre, étant simplement une flaque de peinture épaisse avec une cuillère laissée telle quelle. D'une certaine façon, on pourrait faire le lien ici avec les travaux de Karina Bisch, ou encore Franz West qui explorent l'objet quotidien.

La peinture se construit à partir de sa technique, elle fait corps et lieu dans



Figure 98: Radmila Urošević, *What's left for dinner ?*, peinture acrylique et couverts, dimensions variées, 2021.

l'espace. Par conséquent, elle permet d'habiter l'espace en créant des espaces et des temps, à la fois *spatium* et *extensio*. Que la peinture se matérialise directement dans l'espace d'exposition ou bien, sur les objets dont nous faisons usage au quotidien, ou encore dans l'espace urbain : elle se forme dans l'espace, en occupant un lieu. Si la peinture occupe l'espace, elle semble aussi créer un espace-temps qui lui est propre. L'espace-temps du quotidien, l'espace-temps de l'artiste, mais aussi, celui du spectateur. La peinture se situe à chaque fois dans un nouvel espace, en conservant son propre espace et son propre temps, mais ne serait-ce

pas là la vocation de la pratique picturale, justement : créer et occuper des espaces et des temps différents, pour nous permettre de les habiter ?

L'espace d'exposition et l'habiter

La peinture, se construisant par couches, inscrit dans l'œuvre, l'espace et le temps du processus pictural. Xavier Escribà, qui appose le nombre de couches correspondant à son âge, inscrit dans l'œuvre picturale l'espace et le temps qui correspond au moment où l'œuvre est fabriquée. Dans son œuvre *D'on venim, On Som*

(fig.40), l'artiste peint des tubes métalliques, selon un nombre de couches équivalent à son âge en laissant la peinture se former en stalactites sur le subjectile du tube. L'œuvre exposée à la galerie Marc Domenèch à Barcelone en 2016³⁰⁹, le long des murs, instaure un jeu d'espace et de texture, mais trace aussi un chemin dans l'espace d'exposition. L'artiste nous fait longer les murs de la galerie pour observer toute la matérialité de l'œuvre picturale. Il ménage l'espace, et construit son œuvre en relation avec celui-ci. Il introduit un itinéraire mais aussi un rythme, entre l'espace-temps de l'œuvre et celui de son exposition. En 2014, au cours d'une exposition nomade à l'université Paris 8, pour le quarantenaire du *Centre d'études féminines et d'études de genre*³¹⁰, j'avais présenté une peinture dorée, mesurant deux mètres sur trois, une fois exposée, et représentant une femme à cheval, en hommage à Lady Godiva³¹¹. Cette peinture intitulée *Peau d'or* (fig.99), était composée de plusieurs morceaux de peinture solide, qui se présentaient sous formes de plaques, comme une mosaïque ou un puzzle, sur le mur pour former l'image d'une femme qui chevauche. La peinture s'adaptait au mur courbe sur lequel elle était exposée. Présentée dans un lieu de passage, elle s'inscrivait dans le parcours du spectateur au sein de l'université. J'avais également ajouté des modules de peinture ronds, de part et d'autre du chemin qui menait à l'œuvre. Pour inviter le spectateur à marcher sur la peinture, mais aussi orienter son itinéraire et l'inviter à se rapprocher de la peinture qu'il pouvait toucher. Ainsi présenté, le corps pictural invitait au contact. Aussi, était-ce une invitation à habiter la peinture et par extension, à habiter l'espace dans lequel elle était inscrite. En outre, j'avais fait un plan de montage, pour pouvoir reconstituer l'œuvre entière. Un jour, où je ne pouvais pas être présente, des personnes faisant partie de l'organisation de l'exposition, l'ont accrochée en suivant le plan. Inviter l'autre à composer voire à construire la peinture, c'est aussi lui permettre de composer lui-même le « tableau » dans l'espace.

Nous l'avons vu avec l'exemple de l'art urbain, les pratiques artistiques tendent à inscrire dans l'espace et le temps de la ville des rythmes différents, des alternatives à une vie trop rapide, trop furtive, trop utilitaire, trop intense ou peut-être pas assez

³⁰⁹ Catalogue *Xavier Escribà, D'on venim, on som*, Galerie Marc Domenèch, Barcelone, 2016.

³¹⁰ Exposition *Le Chemin des Rencontres*, Quarantenaire du *Centre d'études féminines et d'études de genre*, Université Paris 8, Saint-Denis, 28/03/2014 et du 5/05/2014 au 28/05/2014.

³¹¹ Selon la légende, Lady Godiva, aussi appelée *Godgifu* était une dame saxonne qui, au début de l'an 1000, a traversé Coventry nue, à cheval. Il s'agissait par-là, de convaincre son mari de diminuer les impôts qui servaient à financer ses actions militaires.

habitable. Il convient alors de se questionner sur l'habiter, en allant de l'habiter à l'habitation.

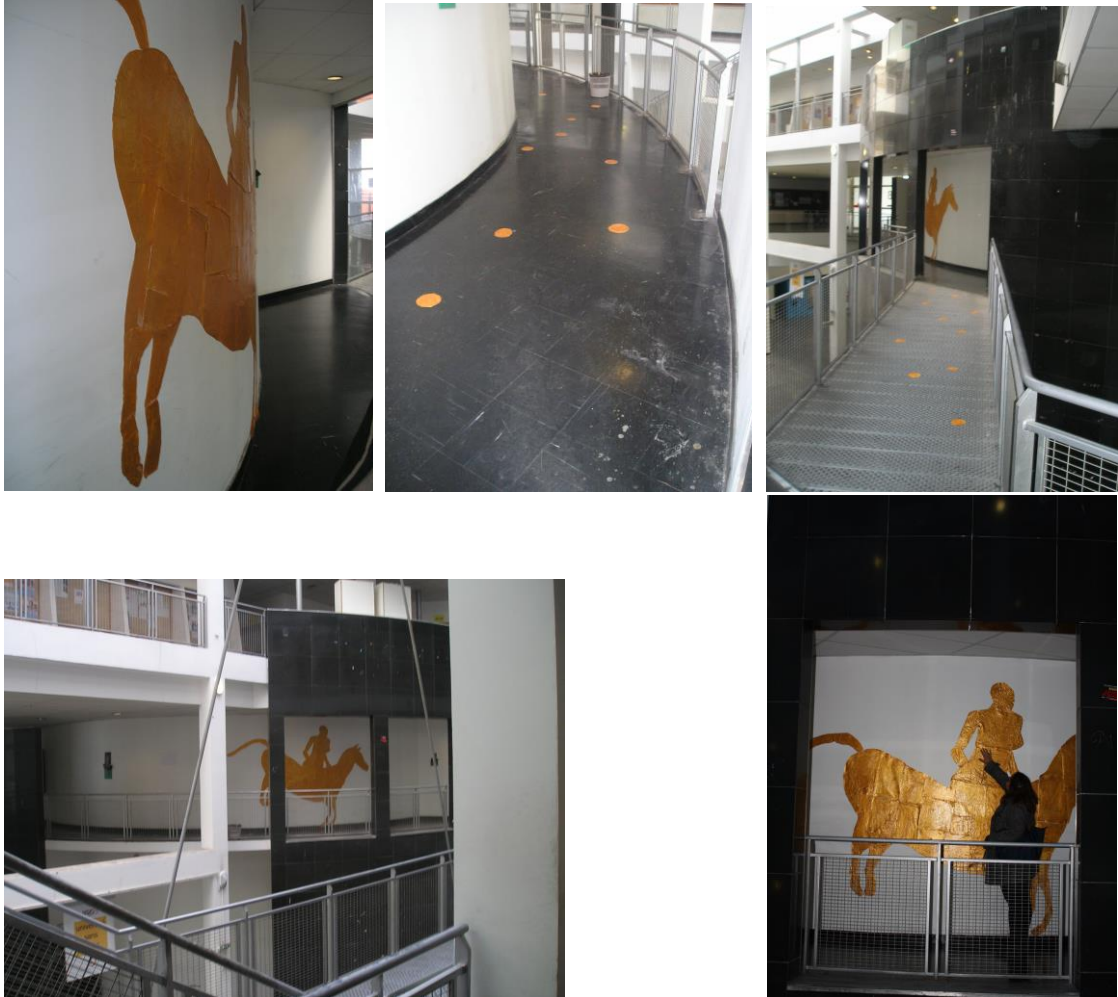


Figure 99: Radmila Urošević, *Peau d'or*, peinture acrylique, 2m x 3 m, 48 pièces de dimensions variables, vues de l'exposition *Le Chemin des rencontres*, Université Paris 8, Saint-Denis, 2014.

b) De l'habiter à l'habitation

L'interface picturale comme passage pour habiter

« Penser le rapport dans ce qu'il articule, c'est penser que l'homme a rapport au proche et au lointain en même temps, il est l'être qui côtoie le ciel à travers sa fenêtre ; habiter c'est s'approcher du lointain pour pouvoir en faire partie et pouvoir se perdre dans le monde dont on fait ainsi partie. » Bernard Salignon³¹²



Figure 100: Thomas Tronel Gauthier, *Chute*, moulages en silicone sur structure en métal, vue de l'exposition *Pour dernier Terrain vague*, 2019.

Selon cette définition, penser l'articulation des rapports, ce serait penser le proche et le lointain en même temps. Habiter, c'est donc s'approcher de ce qui est lointain, et ainsi faire partie du monde. On pourrait dire qu'habiter, c'est

se situer dans un entre-deux, entre ce que nous est éloigné comme le ciel, et ce qui nous est proche, la terre. Mais ce qui nous est éloigné est aussi le passé et le futur, et ce qui nous est proche est le présent. Ici, l'interface picturale interviendrait comme interface entre différents espaces mais aussi différents temps et, l'exposition en serait l'illustration présente. Penser et habiter la peinture, ce serait l'inscrire dans le temps, en pensant le proche (présent) et le lointain (passé et futur) en même temps.

³¹² Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, 1991, p.70.

À l'occasion de l'exposition *Pour dernier Terrain Vague*³¹³, Thomas Tronel Gauthier³¹⁴, présente une série de moulages réalisés à même le sable, dont une installation ressemblant fortement à de la peinture. Il s'agit de moulages en silicone coloré dans différents tons de bleus, rappelant visuellement de la peinture. Dans cette œuvre intitulée *Chute* (fig100), l'artiste expose une série de peaux en silicone, faisant référence à des vagues. Les moulages picturaux sont déposés sur une structure gigogne en métal, évoquant une cascade. Il s'inspire, pour ce faire, du séchage de peaux tannées. D'autres moulages, de couleur différente sont déposés au sol de l'abbaye. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de peinture proprement dite, il y a pourtant un fort parallèle entre l'œuvre de Thomas Tronel Gauthier et cette recherche. Son travail plastique évoque les *Poured Paintings* de Lynda Benglis, avec ses peintures coulées dans du latex. L'œuvre occupe l'espace de l'abbaye, et s'invite dans un lieu patrimonial différent d'un *White Cube*. L'œuvre coexiste, ici, parmi l'architecture et l'art religieux. Si les églises sont des bâtiments destinés à la liturgie chrétienne, ils ont pourtant toujours accueilli des œuvres picturales. Néanmoins, une abbaye est un lieu reclus du monde extérieur, il est un monastère destiné aux moines catholiques, mais cette bâtisse accueille également une église en son sein. Elle reste tout de même un lieu de culte, et donc de culture religieuse. Ces empreintes prises à l'extérieur, en



Figure 101: Manon Steyaert, *Dreamy drapes*, silicone coloré sur châssis en bois, dimensions variées, 2020.

³¹³ *Pour dernier terrain vague*, exposition de Thomas Tronel Gauthier à l'abbaye Saint-Jean d'Orbestier, du 30 juin au 29 septembre 2019, Les Sables d'Olonne.

³¹⁴ Thomas Tronel-Gauthier, né en 1982, est engagé dans une pratique protéiforme de la sculpture convoquant à tour de rôle l'objet, l'installation, la peinture, la photographie et la vidéo. Son travail questionne l'origine des choses et des formes, interroge les matériaux et leur devenir, les liens qu'entretiennent l'homme et la nature, tout en posant un regard sur le paysage et l'expérience du voyage.



Figure 102: Manon Steyaert, vues de *Gazing In*, silicone coloré, 2020.

pleine nature sur le sable, viennent s'inscrire dans un lieu de prière et de coupure avec le monde extérieur. L'œuvre occupe l'espace, mais l'habitant que nous sommes, habite aussi l'œuvre et est lui-même habité par l'œuvre. Ainsi, de l'extérieur à l'intérieur, l'œuvre fait le lien entre différents espaces, différents lieux, différents corps, différentes visions, mais aussi entre différents temps. Elle se fait interface entre le proche et le lointain, entre le divin et le terrestre.

L'artiste Manon Steyaert³¹⁵ (fig.101 et 102) explore, elle aussi, le silicone et le latex en le colorant pour créer des tableaux drapés interrogeant les relations entre peinture, sculpture et espace. D'une formation initialement orientée vers le textile et le stylisme, elle met à contribution ses connaissances pour réaliser des œuvres facilement intégrables à l'habitat domestique. Il s'agit de silicone peint, si ce n'est teint, où la peinture est complètement intégrée à son support, qui finit par se présenter sur toile ou châssis, pour former un tableau drapé sur

le mur. Le drapé peut recouvrir une partie ou l'intégralité de la toile. Les effets rendus par le matériau utilisé sont brillants créant des reflets, ainsi que des variations en fonction de la luminosité de la pièce. Dans *Gazing In (Regarder dans)* (fig.102), l'artiste installe sa peinture en silicone sur différents supports, la faisant sortir littéralement du tableau. On pourrait parler ici, d'une peinture d'installation. Dans l'article en ligne

³¹⁵ Manon Steyaert est née en 1996, à Bruxelles. Après des études de mode à Central Saint Martins, elle débute sa pratique artistique par une connaissance approfondie du textile. L'artiste, d'origine française, vit et travaille à Londres. Elle est également titulaire d'une maîtrise en beaux-arts du Chelsea College of Arts. Elle manipule des matériaux comme le silicone, le latex et la cellophane pour qu'ils ressemblent à du tissu drapé, qu'elle colore. Les œuvres accrocheuses et tactiles de Steyaert défient les perceptions des spectateurs en bouleversant les distinctions traditionnelles entre peinture et sculpture. www.manonsteyaert.com

Manon Steyaert : *Mediating Materials* (Manon Steyaert : *Matériaux médiateurs*), de Luz Hitters, elle déclare ceci :

« Je m'intéressais aux systèmes de support à l'intérieur d'un tableau et à la façon dont je peux enlever le matériau du cadre et voir s'il peut vivre par lui-même. J'ai donc toujours jonglé entre retirer le tableau du mur et le ramener ensuite. Donc, en fabriquant mon propre matériau, j'ai pensé qu'il crée son propre système de support. »³¹⁶.

Cela semble très proche de ma démarche picturale, c'est-à-dire celle de fabriquer son propre matériau, pour sortir du tableau et ainsi, comme l'explique Manon Steyaert, créer son propre système de support, qui pourrait varier et changer en fonction de l'espace et de la présentation. C'est le matériau, qui créera le propre système de support de la peinture. En outre, depuis le début de cette recherche nous jonglons entre sortie du tableau et référence au tableau. L'artiste explique également avoir « toujours été plus intéressée par le caractère physique des matériaux et la vue de la façon dont ils se comportent avec la peinture que par l'acte de peindre lui-même. »³¹⁷. Manon Steyaert s'intéresse donc, aux relations et à l'interaction entre peinture et matériau. Cette réflexion autour du matériau, son rapport à la peinture et toutes les interactions qu'il permet, plus que de l'acte de peindre lui-même, rejoint notre recherche picturale. Ce n'est pas l'acte de peindre qui nous intéresse, mais le matériau pictural, une matière à travailler et à penser dans le temps et l'espace. Cela semble aussi faire écho, tant au travail de Sebastian Wickerroth, de Monica De Mitri, que Lynda Benglis ou même Kris Scheifele, en autres. On constate ainsi, que la peinture évolue y compris lorsqu'elle conserve le tableau comme *subjectum*, soit sujet et matériau (subjectile) final de l'œuvre picturale. Ainsi que nous l'avons énoncé dans la première partie de cette thèse, le volume a toujours fait partie de la peinture et du tableau, puisqu'il est déjà lui-même un volume. La peinture contemporaine évolue vers toujours plus de volume, faisant référence au tableau mais en se concevant aussi en dehors du tableau traditionnel (au sens de la toile tendue sur châssis). Serait-ce là une façon de signifier que le volume est

³¹⁶ Manon Steyaert, dans *Manon Steyaert : Mediating materials*, par Luz Hitters, publié sur : <https://hitxhit.co.uk/en/articles/manon-steyaert-mediating-materials>., 2021. Traduit du texte original en anglais : "***I was interested in support systems within a painting and how I can take off the material of the frame and see whether it can live on its own. So I've always been juggling between taking the painting off the wall and then bringing it back. So by making my own material, I thought that it creates its own support system.***"

³¹⁷ Manon Steyaert, *op. cit.*, Traduit du texte original en anglais : "***I've always been more interested in the physicality of the materials and seeing them behave with painting, rather than the action of painting itself.***"

en fait, fondamentalement, le royaume du tableau mais aussi de la peinture ? En outre, la référence faite au drap, tout comme dans le travail de Deb Covell, invite à penser l'habiter et le matériau ou l'objet ménager, comme support de présentation pour la peinture. C'est-à-dire, à considérer l'espace domestique comme support-espace de la peinture.

L'habitation domestique, une façon d'habiter la peinture



Figure 103: Heidi Wood, *Serving suggestion*, "A fool and his money are soon parted", coll. FRAC Île-de-France, 2001.

Dans les *Rouleaux blancs dans la baignoire*, présentés à la Villa Savoye, la peinture s'inscrit dans l'espace de la baignoire de Le Corbusier. Elle vient ici occuper l'habitation. La Villa Savoye, est un espace domestique, elle est devenue un lieu de patrimoine national, un monument, et par conséquent : elle est passée d'un espace privé à un espace public. Le Corbusier, bien que pratiquant lui aussi la peinture sur

toile, considérait qu'il ne fallait pas y accrocher de tableau, mais simplement peindre les murs des pièces de la Villa, de différentes couleurs, et ainsi intégrer complètement la peinture dans l'habitat, peut-être bien, pour l'« habiter ». De même, dans les kits de peinture, la peinture s'intègre à l'espace de vie du spectateur-contributeur. L'œuvre picturale sous forme de toile tendue sur châssis a toujours fait partie de l'espace habitable. Que la peinture se fasse sur toile ou non, elle prend corps dans l'espace domestique, l'espace du spectateur. Questionner l'œuvre picturale dans l'habitation, c'est questionner l'interface qu'elle constitue entre le lointain et le proche, car ce qui caractérise l'espace domestique, ou la maison c'est la réunion de différents temps : son passé, son présent et son futur.

Néanmoins, l'œuvre picturale, lorsqu'elle est accrochée dans l'espace domestique, vient, en quelques sortes, questionner l'habitation elle-même, car, comme l'explique Daniel Buren : « l'art « est à 80% un art d'appartement [...] et que



Figure 104: Radmila Urošević, *Modules rouges sur corde à linge*, peinture acrylique, dimensions variables, Belgrade, Serbie, 2016.

« n'importe quelle peinture accrochée au mur » [est « décorative »]. »³¹⁸. La peinture aurait aussi une fonction décorative au sein de l'espace habitable. Mais qu'est-ce que décorer si ce n'est orner, en vue d'embellir pour créer un environnement agréable à vivre, soit penser l'espace de vie, l'habitation ? Au cours de l'exposition *Home*, j'explore la relation de l'œuvre picturale à l'espace domestique. Il semble s'agir d'une mise en abyme de la notion d'habiter. Habiter est la capacité à penser le lointain et le proche en même temps, et ainsi s'inscrire dans le monde. C'est-à-dire que c'est pouvoir se projeter dans l'avenir et faire interface entre différents temps mais aussi entre différents espaces. Que celle-ci soit

présentée au mur, au sol, aux vitres, aux meubles ou sur les objets décoratifs, l'interface picturale s'incarne par son exposition dans l'habitat. Au sein de la maison, l'œuvre picturale permet de penser l'habiter en s'y (*ex*)posant. C'est-à-dire en prenant position et en se déplaçant dans l'espace-temps.

Dans le travail d'Heidi Wood³¹⁹, (fig.103), les tableaux sont créés en accord avec le mobilier et l'espace. Ils sont mis en contexte, c'est le tableau qui vient s'adapter au contexte de présentation de l'œuvre picturale. Ainsi, c'est le contexte de l'habitation qui

³¹⁸ Daniel Buren cité par Sandrine Morsillo, *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2003, p.p. 100-101.

³¹⁹ Heidi Wood est une artiste contemporaine australienne née en 1967 à Londres, au Royaume-Uni. Elle vit et travaille à Montreuil, en France. Sa pratique artistique, à la base, se répartit entre deux axes majeurs : la peinture abstraite d'un côté et la photographie de l'autre. L'une des particularités de son travail est de concevoir des décors s'articulant avec l'espace environnant.

permet, pour reprendre l'expression de Rutault d'« actualiser » l'œuvre picturale. Toutefois, comme l'indique Sandrine Morsillo « les *Serving suggestions* d'Heidi Wood ne sont pas des lieux pour que l'on s'y installe. »³²⁰. En s'incarnant dans l'*extensio*, l'œuvre picturale nous ferait-elle habiter la peinture ? Si le tableau se retrouve sur les murs des appartements ou des maisons, c'est pour y être exposé. Dans *Home*, les peintures sont présentées dans toutes les pièces de l'appartement sans exception, en allant des toilettes à la salle d'eau, en passant par la cuisine et la chambre à coucher. Elles occupent l'espace du logement, en s'intégrant à la fois aux sols, meubles, murs et objets. Les *Rouleaux mouchetés*, (61) accrochés à la tringle à rideaux, prennent la place des voilages sur les vitres. La peinture s'adapte à l'environnement domestique en prenant la place d'objets ménagers. Ainsi présentée, la peinture modulaire, crée une interface entre le paysage extérieur et l'espace l'intérieur de l'appartement. Elle se fond dans le décor de l'appartement, pour prendre la place du textile initialement destiné à recouvrir les vitres. Elle fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur, comme pour s'approcher du lointain, et ainsi habiter l'espace-temps. De même, les *Rouleaux blancs* accrochés sur les barres des placards de la cuisine, sous l'évier, prennent la place de torchons. Plus qu'une œuvre qui occupe l'espace, il s'agit de l'espace qui à son tour vient occuper l'œuvre, la faisant exister au quotidien dans l'espace domestique. Cela en confirme-t-il ce qu'affirmait El Lissitzky, que nous citons dans la deuxième partie : c'est-à-dire que l'équilibre dans la pièce doit être capable de changement ? Contextualiser l'œuvre picturale dans l'espace domestique, ce serait alors permettre d'habiter l'œuvre au quotidien. Il s'agirait alors, de bâtir ce que l'on habite déjà. Comme l'écrit Jean-Paul Resweber :

« Toute construction est une opération de modélisation qui met en perspective l'objet. En revanche, le travail de fondation et d'habitation est légitimé parce qu'il cherche à promouvoir l'Être. L'Être ou le sens est à la fois le sujet, l'objet et le « milieu » de cette tentative. Tel est le paradoxe de la pensée bâtisseuse qui est d'abord fondée par ce qu'elle fonde, habitée par ce qu'elle habite. L'expérience du bâtir recouvre donc la transcendance immanente ou l'immanence transcendante de l'Être à la pensée. De cette expérience, le sujet humain est le lieu et l'enjeu. Il ne bâtit pas en vue d'habiter, mais il bâtit ce que déjà il habite, en lui donnant corps. »³²¹.

³²⁰ Sandrine Morsillo, *Habiter la peinture*, op. cit., p.102.

³²¹ Jean-Paul Resweber, *Bâtir : habiter le temps*. In : Revue des Sciences Religieuses, tome 68, fascicule 3, 1994. Produire. p.p. 311-324; doi : <https://doi.org/10.3406/rscir.1994.3278>, https://persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1994_num_68_3_3278, p.p. 312-313.

Ainsi que l'explique Resweber, toute construction mettrait en perspective l'objet. Toutefois, fonder et habiter permettent de promouvoir l'être, c'est-à-dire de mettre du sens. Le sens en serait, tout à la fois : le sujet, l'objet et le milieu. C'est ainsi qu'en donnant corps, soit *topos* dans l'espace, nous bâtissons ce que nous habitons déjà et pourrait-on dire, ce qui nous habite déjà. Ce que nous habitons déjà est ce qui a été bâti avant nous : notre histoire, notre passé. À travers cela, nous bâtissons la relation de l'être à la pensée et vice versa. Dans l'espace, c'est ce passage, précisément entre un intérieur et un extérieur, qui réside dans l'habiter, ce passage par des interfaces : portes, fenêtres, ponts, rues. Dans les peintures rouges sur corde à linge, à l'extérieur (fig.104), j'explore cette mise en dehors de la peinture, ce passage à l'extérieur, pourtant dans un cadre domestique, celui du jardin. Les peintures sont disposées dans un jeu d'espaces, d'intervalles et de couleurs, venant créer et former à la fois des *spatium* et des *extensio*, et redéfinissant le paysage alentour. Sur l'un des accrochages proposés, la peinture se confond avec des textiles ménagers, positionnée entre un torchon et un petit tapis, elle se fait peinture domestique.

La peinture comme interface pour habiter l'exposition

Au cours de l'exposition *Léger vent de travers*³²², au Mac Val en 2009, Noël Dolla présente un étendoir à linge avec des serpillères suspendues (fig.105). À l'extérieur du musée, sur une structure métallique, les serpillères, en partie teintées, sont suspendues avec des pinces à linge, tel du linge de maison qui sèche à l'extérieur. Cette œuvre marque l'entrée de l'exposition et, de même qu'elle introduit un jeu d'espace à l'extérieur du musée. Elle permet de faire le lien entre l'habitat domestique et l'habitation d'un musée. C'est-à-dire de faire passer le spectateur d'un espace familier à un espace culturel public, et ainsi de l'habiter. Ici, l'œuvre de Noël Dolla invite à passer du domestique au public et fait l'interface entre différents mondes et différents systèmes d'espaces. C'est à travers le corps pictural, présenté sous une forme ménagère, que la teinture ou la peinture vient créer un lien de l'extérieur à l'intérieur, mais aussi de l'habitation domestique à l'habitation publique. Aussi, l'œuvre picturale est ici un lieu de rencontre entre différents espaces et différentes façons d'habiter l'espace.

³²² *Léger vent de travers* est une exposition des œuvres de Noël Dolla, anciennes et plus récentes, ayant eu lieu au MAC VAL (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne) à Vitry-sur-Seine, du 7 mars au 2 août 2009.

L'interface picturale fait office de pont entre différents mondes d'espaces. Elle invite à



Figure 105: Noël Dolla, *Étendoir aux serpillères*, serpillères sur structure métallique, 1967-2009, vue de l'exposition *Léger vent de travers*, MAC VAL, 2009.

venir habiter l'œuvre picturale, de même qu'elle instaure un nouveau format d'exposition de la peinture qui, plus que de nous faire habiter l'œuvre, vient nous faire habiter l'exposition de la peinture elle-même. On pourrait dire qu'elle est un lieu-pont, tant interface spatiale que culturelle, nous permettant d'entrer dans la peinture et dans l'exposition. La peinture reste mobile et dissociable de l'espace porteur, elle ne constitue pas un ensemble fixe s'articulant dans un décor unique, comme dans le travail d'Heidi Wood. L'interface picturale conserve les caractéristiques du tableau mobile et (*ex*)posable dans tous types d'espaces.

L'œuvre picturale pourrait, alors, séjourner dans l'espace.

c) *Le séjour et la peinture*

Habiter et séjourner parmi les choses

« Habiter, au contraire, c'est toujours séjourner déjà parmi les choses. L'habitation comme ménagement préserve le Quadriparti dans ce auprès de quoi les mortels séjournent : dans les

choses. »³²³ Le séjour parmi les choses, est la seule façon que nous ayons de pouvoir habiter l'espace et le temps. Toutefois, c'est l'habitation qui ménage, qui permet de préserver le quadriparti dans ces choses que nous créons. Le quadriparti est une unité de ce qu'Heidegger appelle les quatre : le ciel et la terre, les divins et les mortels. Ici, ce serait syncrétiser une réalité spirituelle dans l'objet, pour faire sens et ainsi habiter. Selon Martin Heidegger, séjourner dans l'espace terrestre c'est être habitant de cet espace, puisque les êtres humains sont mortels et ne sont que de passage sur terre, mais « Conduire les mortels dans l'être de la mort ne veut aucunement dire : faire un but de la mort entendue comme néant vide [...] »³²⁴. Durant ce passage ils habitent et bâtissent, ils occupent et ménagent des espaces. L'habitation quant à elle, conduit l'être du quadriparti dans les choses. Alors, si l'œuvre picturale occupe l'espace-temps, c'est possiblement pour recevoir le séjour du mortel en son sein, par son corps et son lieu. Séjourner c'est habiter un lieu sans y être fixé, c'est-à-dire être de passage dans un lieu, que cette durée soit courte ou longue. Toutefois dans le contexte actuel, les modes de vie imposés paraissent écourter sans cesse ce séjour dans l'espace : emplois précaires, logements précaires, produits jetables... Tout paraît corroborer vers des séjours de plus en plus courts dans l'espace, empêchant l'être humain d'habiter et de s'inscrire dans la durée. Si tout tend vers plus de précarité, il devient impossible de pouvoir habiter, ainsi que l'explique Heidegger : « Habiter, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui nous est parent (*in das Frye*), c'est-à-dire dans ce qui est libre (*in das Freie*) et qui ménage toute chose dans son être. »³²⁵. En effet, habiter c'est être en sécurité et permettre ainsi, la liberté. Dans un monde toujours plus précaire, nous ne pouvons réellement bâtir et habiter. Selon Heidegger, nous sommes habitants, parce que « la condition humaine réside dans l'habitation »³²⁶. Ainsi, être habitant est la condition de tout être humain. Dans notre monde, nous subissons une mobilité toujours plus rapide, toujours plus contrainte et mettant en danger la notion même d'habiter, puisque celle-ci est liée à la notion de sécurité, de liberté mais aussi à celle de bâtir. Bâtir ce serait faire habiter, mais si le séjour dans l'espace et le temps est de plus en plus court, alors le bâtir ne peut s'accomplir, et de ce fait cela met en péril l'habiter. Ainsi, moins nous bâtissons, moins nous habitons. Comment aborder la relation de la peinture et du

³²³ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.179.

³²⁴ *Ibid.*, p.178.

³²⁵ *Ibid.*, p.176.

³²⁶ *Loc. cit.*, p.176.

séjour dans l'espace ? Dans cette recherche, extrêmement liée au contexte sociétal, nous avons souhaité trouver une stratégie, pour habiter la peinture, mais aussi l'espace et le temps, à travers l'interface picturale nomade.

La peinture ne serait plus une essence fixée dans l'objet tableau, mais ferait apparaître le tableau ailleurs et autrement, sans plonger dans l'écran. Il faut rappeler ici, que nomade vient du mot latin *nomas*, *nomadis*, qui provient du grec *νομάς*, *nomás*, qui signifie pastoral, qui pâture. Le nomade serait donc un pasteur, il change de pâturage. Il convient de noter à ce propos, que si les nomades ont inventé un nouveau mode de vie, sans demeure fixe, c'est pour s'adapter aux milieux hostiles. Ce mode de vie était fondé sur le déplacement, certes, mais aussi sur la domestication d'animaux grégaires. Aussi, le mode d'habitation nomade, permet-il de survivre à l'hostilité d'un milieu. C'est peut-être aussi cela la stratégie de l'interface picturale, une stratégie pour s'adapter mais aussi résister à un mode d'habitation hostile. La sortie de l'écran-tableau, n'est pas simplement une sortie de l'espace du tableau, mais elle est également une sortie d'un concept et d'une conception du monde, qui est d'une part révolue, et d'autre part dépassée. Comment séjourner dans l'espace, alors même que le séjour se réduit de plus en plus ? Comment continuer à habiter, alors même que tout semble nous l'empêcher ? Telles sont les questions qui animent cette recherche picturale. C'est ici ma condition d'habitant précaire, qui détermine toute ma pratique picturale. Cela me conduit à réduire les moyens et la fin de l'œuvre picturale. Je suis partie de mes propres contraintes d'espace, de temps et d'argent pour repenser l'œuvre picturale, comme une interface nomade, facilement conservable et appropriable. Il s'agissait plutôt de trouver une solution, qui puisse se situer entre l'avant et l'après, et amener à penser la question du séjour de l'être humain à l'heure actuelle. Céder à la création d'œuvres monumentales et difficilement transportables, était économiquement et physiquement non viable. Diviser la peinture sous forme de modules, explorer toute la matérialité du médium et toutes ses possibilités de séjour dans les espaces, à travers des éléments épars et de taille raisonnable, permettait d'ouvrir une nouvelle voie à la peinture pour l'habiter.

Moduler l'espace pictural pour l'habiter

Dans son article *La peinture : train de retard ou actualité en train ?*, Claire Labastie écrit ceci : « Il apparaît cependant que la peinture « résiste ». Depuis les années



Figure 106: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition *Chez eux*, Villa Savoye, Poissy, France, 2022.

« durable de l'esprit qui l'anime. »³²⁸.

C'est ainsi que ce n'est pas tant la démarche individuelle de l'artiste qui nous intéresse dans cette recherche, y compris la nôtre, c'est plutôt ce qu'elle dit de l'époque, et comment les pratiques picturales contemporaines se répondent et se croisent à une

soixante-dix, les peintres déploient, plus ou moins instinctivement, des parades implicites d'une péremption de la peinture. »³²⁷. Toutefois, moduler la peinture paraît plutôt être l'instauration d'une rythmique spatiotemporelle différente au sein de l'espace porteur. Il s'agirait d'une stratégie pour habiter l'espace-temps pictural, mais aussi celui de l'environnement dans lequel il s'inscrit. La peinture, et, plus largement, l'œuvre d'art, en tant qu'objet culturel est faite pour être transmise, pour survivre à l'artiste. Comme l'indique Hannah Arendt dans *La crise de la culture* :

« Aussi, notre intérêt pour l'artiste n'est-il pas tant axé sur son individualisme subjectif, que sur ce fait qu'il est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage

³²⁷ Claire Labastie, « La peinture : train de retard ou actualité en train ? ». *Pratiques picturales : Ralentir peintures*, Numéro 02, décembre 2015, Prologue, § 2. <https://pratiques-picturales.net/article28.html>

³²⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p.257.

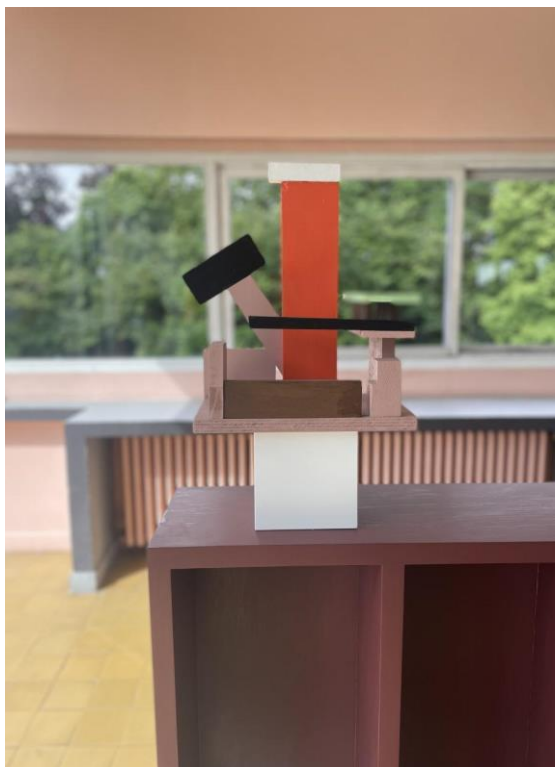


Figure 107: Nathalie du Pasquier, *Chez eux*, Villa Savoye, 2022.

époque où tout semble être basé sur des démarches individualistes. À l'heure actuelle, on retrouve le questionnement autour de l'habiter et du séjour dans l'espace dans de nombreuses pratiques artistiques. L'exposition *Chez eux*³²⁹ de Nathalie du Pasquier³³⁰ à la Villa Savoye, questionne la peinture à habiter, ou l'œuvre picturale dans sa relation avec l'espace domestique (fig.106 et 107). Le titre de l'exposition, fait référence aux habitants initiaux de la Villa, c'est-à-dire à la famille Savoye. En outre, l'artiste propose de ménager l'espace de la Villa Savoye par l'introduction de tableaux, et d'objets peints. En quelques sortes, de meubler cet espace d'habitation. L'artiste peint des formes et des couleurs, faisant référence à celles que l'on retrouve dans la maison (la villa) et à l'architecture de Le Corbusier. La modernité est mise à l'honneur dans cette exposition, qui combine meubles, peinture, tableau mais déploiement d'éléments picturaux hors du tableau. En effet, les tableaux, présentés avec des objets de design, rappelant du mobilier, reprennent les formes rectangulaires et la composition des « meubles », ou bien est-ce l'inverse. Le

³²⁹ *Chez eux*, exposition de Nathalie du Pasquier à la Villa Savoye, Poissy, France, du 10 juin au 25 septembre 2022.

³³⁰ Nathalie du Pasquier est née en 1957 à Bordeaux. Artiste, elle vit et travaille à Milan en Italie. Elle fait partie des membres fondateur du groupe de design et d'architecture Memphis, né en Italie en 1980. Depuis la fin des années 1980, elle se consacre à la peinture. Son travail questionne la peinture et la relation à l'objet, plus largement l'espace.

meubler lui-même, pourrait être perçu comme une extension du tableau. En effet, l'abstraction bidimensionnelle se retrouve dans la tridimensionnalité de l'objet sur lequel le tableau est déposé, tel un socle prolongeant le tableau. Ici, l'expansion de la peinture dans l'espace s'accomplit en allant de la planéité des formes peintes sur le tableau à la voluminosité de l'objet. La peinture fait sa sortie de l'écran-tableau, pour se matérialiser en un objet ou se réaliser dans l'espace réel. De même, dans les œuvres de l'artiste on retrouve la géométrie de l'espace de la Villa, les ouvertures horizontales des fenêtres, conçues comme des cadres révélant le paysage alentour. En outre, on y retrouve une certaine forme de modularité, tant dans les œuvres elles-mêmes, que dans leur disposition. On constate que la peinture vient questionner l'habiter et le séjour parmi les choses, à travers l'objet peint, qu'il soit tableau ou autre. Aussi, son exposition semble-t-elle fluctuer entre le décoratif et l'architecture, entre le design et les beaux-arts. Entre espace et peinture il semble que la question de l'habitation ait un rôle à jouer.

Conserver l'interface et moduler le rythme

Ainsi que l'écrit Hannah Arendt, dans *Condition de l'homme moderne* : « Dans le processus du faire, au contraire, la fin n'est pas douteuse : elle arrive dès qu'un objet entièrement nouveau, assez durable pour demeurer dans le monde comme entité indépendante, a été ajouté à l'artifice humain. »³³¹. Aussi, dans le processus du faire, la fin serait-elle de créer un objet nouveau à ajouter à l'artifice humain, et qui serait une entité indépendante, un objet durable. Un objet, indépendant, qui puisse traverser le temps. L'artifice humain étant ce qui nous permettrait d'engendrer un monde. Ici, on constate que tout comme dans mon travail, les œuvres sont à la fois intégrables à l'espace domestique, tout en restant déplaçables et indépendantes dans le temps. Elles ne sont dépendantes de l'espace, que dans leur exposition, qui permet de penser et l'œuvre picturale dans un contexte précis. La peinture, si elle est conservée dans des espaces dédiés, c'est précisément parce qu'elle est censée traverser les âges, et ainsi le temps et l'espace, être un témoignage d'une époque, mais aussi une entité durable et indépendante. C'est-à-dire, que par son caractère pérenne, destiné à traverser l'espace et le temps, et par son caractère transmissible, l'œuvre ne séjourne pas vraiment dans l'espace : elle y prend corps. Elle n'est pas faite pour être dégradée, détruite et pourtant,

³³¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p.195.

sans des lieux de conservation elle le serait. Comme le dit Heidegger : « Seulement les choses elles-mêmes *ne* mettent à l’abri le Quadriparti que si elles-mêmes *en tant que* choses sont laissées dans leur être. »³³². Nous séjournons parmi les choses, les objets, les espaces que nous ménageons, préservons et nous bâtissons. Car si le trait fondamental de l’habitation réside dans le ménagement, Heidegger explique aussi qu’ « il a lieu quand nous laissons dès le début quelque chose dans son être, quand nous ramenons quelque chose à son être et l’y mettons sûreté, quand nous l’entourons d’une protection [...]. »³³³. Aussi, s’agirait-il de penser la protection de l’interface picturale, et par extension l’espace de protection de l’habitant que nous sommes. La modulation et le déplacement de la peinture d’espaces en espaces, permet plutôt de jouer notre séjour dans l’espace et le temps. Par-là, il s’agit d’habiter ce qui hante l’interface picturale : sa lutte pour sa survie à travers le temps. En effet, si la peinture est menacée de disparaître sans lieu de conservation, l’œuvre lutte pour sa survie en permanence, afin d’être transmise aux générations futures, car elle n’est pas un bien consommable. C’est ici que la notion d’interface prendrait tout son sens, interface spatiotemporelle, traversant le temps pour relier différentes époques et instaurer une continuité et une progression.

Nous l’avons vu avec le *Modul’Art*, la peinture vient s’adapter au point de vue du spectateur, elle est modifiable en fonction du public, en présentant des variations, elle propose des rythmes différents. Elle propose au spectateur de la ménager. Cela pourrait être perçu, non plus seulement comme une résistance au temps, mais comme une modification de rythme de l’espace-temps. La peinture semble introduire du rythme dans l’espace, en créant des temps de repos ou de coupure. Dans le numéro *Ralentir Peintures*, Romain Bernini³³⁴, en répondant au questionnaire d’Antoine Perrot, répond à la question « À quelle peinture avez-vous affaire ou souhaitez-vous avoir affaire ? » :

« Trop aléatoire pour être programmatique, la peinture telle que je l’envisage est la tentative d’un tremblement entre plusieurs réalités. C’est à la fois une réalité matérielle (une surface, des couleurs...), temporelle (son élaboration), et picturale. Tout

³³² Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.179.

³³³ *Ibid.*, p.175.

³³⁴ Romain Bernini est un artiste peintre contemporain français. Né en 1979 à Montreuil, il vit et travaille à Paris. Sa pratique se compose sur toile et oscille entre abstraction et figuration. Il est diplômé d’un master d’arts plastiques et d’un master en médiation culturelle de l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. <https://romainbernini.com>

l'enjeu est de faire dialoguer ces trois dimensions dans un objet. La peinture est ce tour de force (rarement réussi). »³³⁵.

La peinture se situerait donc, entre plusieurs réalités, celle du matériau, du temps et enfin du champ pictural, qui dialoguent dans un objet. Mais il apparaît que si la peinture se situe entre plusieurs réalités, elle coexiste bien avec l'espace et le temps en tant qu'objet à part entière. Par la création d'une peinture basée sur le module, nous tentons de faire coexister des espaces et des temps différents. Introduire une rythmique de la peinture dans l'espace, c'est aussi introduire une rythmique temporelle, c'est ainsi que la peinture dans l'espace peut se faire. L'interface picturale modulaire séjourne dans l'espace sans y être fixé, et si elle traverse le temps et l'espace, elle s'y présentera à nouveau sous une autre forme. Séjourner c'est bien demeurer quelques temps dans un endroit, mais pas pour toujours. Si la peinture séjourne dans l'espace, c'est parce qu'elle n'est pas fixée à tout jamais dans l'espace d'exposition et que sa présentation influence la perception de l'œuvre dans l'espace. On pourrait dire qu'*in situ* elle se transforme grâce à l'espace porteur, mais qu'en se dissociant du support-espace elle existe *ex situ*, c'est-à-dire en dehors du site, en dehors du support-espace. Si le support-espace peut-être l'un des questionnements de l'interface picturale, il n'en est pourtant pas le subjectile. Le subjectile de la peinture est la peinture elle-même qui, *in situ*, soit dans son exposition peut changer de subjectile, par exemple un séchoir à linge ou un cintre et ainsi, comme l'explique Manon Steyaert créer son propre système de support, voire de subjectile. Aussi, peut-elle par l'intermédiaire de son exposition prendre possession de différents subjectiles. Toutefois, une fois *ex situ*, c'est-à-dire sans son accrochage et sans exposition, elle n'est qu'objet peinture ou objet pictural. Elle existe donc bien avant et après son exposition, en tant qu'objet indépendant. C'est son subjectile, dissociable du support-espace, qui lui permet d'être rangée pour être conservée. Nous avons vu dans la partie précédente, qu'exposer c'est à la fois déplacer, mais aussi faire prendre position, corps dans l'espace-temps.

Est-ce qu'exposer la peinture, la déplacer ce ne serait pas justement habiter la peinture en jouant le séjour du mortel dans l'espace-temps ? Dans le travail de Rutault, la peinture ne s'achève qu'à travers son exposition, et non pas à travers l'objet réalisé

³³⁵ Antoine Perrot, « Ralentir peintures : réponses à un questionnaire ». *Pratiques picturales : Ralentir peintures*, Numéro 02, décembre 2015., <https://pratiques-picturales.net/article30.html>, Romain Bernini, 1.

avant d'être montré ; l'œuvre se déplace, elle séjourne dans l'espace, le temps de l'exposition. Elle est non seulement liée au support-espace par la couleur, mais elle est liée à l'espace-temps de l'exposition, parce qu'elle prend corps pour occuper l'espace, par sa position, son *topos*, soit son lieu localisable. Elle s'inscrit donc dans un cadre ponctuel, qui fluctue en fonction des espaces qu'elle occupera et du point de vue du « preneur en charge ». On peut dire que son œuvre séjourne dans l'espace-temps en s'y exposant. Peut-être qu'exposer, penser la présentation de la peinture dans l'espace, en le ménageant c'est nous faire habiter la peinture. Pour paraphraser El Lissitzky, que nous citons dans la deuxième partie, on pourrait dire que la salle est là pour l'homme, pas l'homme pour la salle. Exposer en déplaçant, en mettant *hors de*, ce serait construire le séjour parmi les choses.

Néanmoins, la peinture traverse le temps, parce qu'elle se conserve, de même qu'elle inscrit un temps précis dans l'œuvre elle-même. On constate une dichotomie entre la façon dont séjourne le mortel parmi les choses, et la façon dont la peinture elle aussi, séjourne dans l'espace et le temps. Si je devais me soumettre au même exercice que Romain Bernini, et répondre à la question d'Antoine Perrot, ma réponse serait la suivante :

- *Je n'ai pas affaire à la peinture, j'ai plutôt à faire de la peinture. Il m'apparaît clair, que ce qui m'anime dans la pratique picturale, c'est la notion de faire la peinture, c'est-à-dire de « faire venir » la peinture. Une première fois, en créant le module à partir de peinture acrylique, et une seconde fois en la présentant dans l'espace. Une troisième fois, en la conservant pour lui permettre d'être réexposée de différentes façons. Le « faire venir » se produit alors plusieurs fois dans mon travail. C'est ce faire qui, se produisant à plusieurs reprises, anime toute ma pratique picturale. Le « faire venir » la peinture dans l'espace-temps, soit « le bâtir » la peinture dans l'espace-temps. On peut en déduire que ce qui m'habite c'est bâtir la peinture, l'habiter, soit produire une peinture de l'espace-temps. C'est cela qui m'intéresse.*

Nous avons émis l'hypothèse qu'exposer la peinture ce serait jouer le séjour du mortel dans l'espace et le temps, il convient de mentionner que conserver l'œuvre picturale et ainsi lui permettre de traverser le temps, c'est la préserver. C'est-à-dire s'inscrire dans un temps plus long, habiter l'espace et le temps. Ainsi que l'explique Martin Heidegger :

« De cette manière, que les mortels protègent et soignent les choses qui croissent et qu'ils édifient spécialement celles qui ne croissent pas. Soigner et construire, tel est le « bâtir » (*bauen*) au sens étroit. L'habitation, pour autant qu'elle préserve le

Quadriparti en le faisant entrer dans les choses, est *un bauen* au sens d'une telle préservation. »³³⁶.

On peut dire qu'habiter l'espace-temps c'est non seulement construire dans le temps, mais c'est aussi préserver ce que l'on crée, et c'est ce qui constitue selon Heidegger, l'habitation. Pour habiter l'espace-temps, il faut considérer le ménagement, le construire mais aussi la préservation, ce que l'on soigne et que l'on protège, ou pourrait-on dire ce que l'on conserve. Dans le cas de la peinture, on pourrait rapprocher le construire du processus de l'œuvre picturale, de la façon de faire et de la composer, et la préservation de la durabilité de l'œuvre par sa conservation, grâce à son incarnation dans l'objet. Penser le processus de la peinture ce serait penser « le construire », penser sa conservation, ce serait penser « le soigner ». C'est-à-dire penser le rapport de la création et de la durabilité. En questionnant ces deux notions, nous questionnons l'habiter.

Pour protéger, conserver la peinture, il est nécessaire d'avoir un abri. À partir de cela, on peut se demander si l'habitat, en tant qu'espace-temps domestique pourrait être l'abri de la peinture.

³³⁶ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.179.

2. L'habitat est-il un abri pour la peinture ?

« La relation qui s'établit dans l'architecture entre contenu et contenant fait l'objet d'un questionnement de la part d'artistes qui s'intéressent plus précisément à sa nature, selon des critères étrangers au programme tels que le phénomène de pression de la société de consommation, la saturation de l'espace domestique ou l'enjeu d'une distance protectrice. Par diverses voies, les artistes cherchent à donner du sens aux relations intérieur / extérieur susceptibles d'être établies par l'architecture dans ce jeu complexe de correspondances. »³³⁷

Ainsi que l'explique Anne Roqueplo, les artistes explorent la relation de l'extérieur à l'intérieur et réfléchissent au sens de cette relation, en questionnant les correspondances entre contenu et contenant face à une société happée par la consommation. Nous avons vu que la peinture est en lutte contre sa disparition à travers l'espace-temps. Pour ce faire, elle prend place dans différents lieux de conservations, mais aussi d'exposition, que ces derniers soient des musées ou des logements. Il conviendra donc, de réfléchir à ce séjour périssable, mais pérenne de la peinture dans l'espace, à travers la notion d'habiter. Il est vrai que si l'espace domestique est un lieu d'accueil de la peinture, on peut aussi considérer qu'il est l'une des façons d'habiter la peinture dans l'espace-temps.

On peut alors se demander, si l'habitat est un simple abri ou un véritable support de la peinture.

Tout d'abord, nous nous interrogerons sur la notion d'abriter. Puis, il conviendra de se questionner sur la façon dont nous habitons la peinture. Enfin, nous étudierons les relations entre l'habitant et l'œuvre picturale.

³³⁷ Anne Roqueplo, *Altération de la limite de l'espace domestique : l'architecture à la lumière de l'art contemporain*. In : Histoire de l'art, N°72, 2013. L'art de la façade. pp. 149-162, doi : <https://doi.org/103406/hista.2013.3452>, p. 150.

a) *Abriter la peinture*

L'abri comme espace de protection – la maison et le musée



Figure 108: Nil Yalter, *A nomad tent that is a study of private, public and feminine space*, 1973.

Dès 1973, l'artiste d'origine turque Nil Yalter³³⁸, interroge l'abri à travers l'habitat nomade des populations turco-mongoles. Avec sa Yourte³³⁹ (fig.108), exposée à plusieurs reprises dans différents espaces (jusqu'en 2016 à Metz), elle propose au spectateur d'entrer dans l'abri

constituant le mode de vie du nomade et ainsi de visiter l'œuvre de l'intérieur. Ici, il s'agit d'interroger l'espace féminin, ainsi que le rapport entre espace public et espace privé. De même, l'artiste invite le spectateur à venir s'abriter dans cet espace. Cette tente permet également d'interroger le mode de vie du nomade, qui se déplaçait initialement avec sa tente et sa tribu. Ici, l'artiste fait le lien entre l'abri et la vie privée, il semble émerger une réflexion autour de l'intimité et de l'espace de protection. Bien qu'il ne s'agisse pas de peinture, il est intéressant de mettre en relation cette œuvre avec la notion d'abriter. Abriter c'est mettre à l'abri, c'est-à-dire protéger. L'abri est un lieu, apportant une protection physique mais aussi psychologique, ou pourrait-on dire morale. Lorsque l'on s'abrite c'est aussi pour se protéger des intempéries, du monde extérieur. Aussi, abriter inclut-il plusieurs notions, que celles-ci soient physique ou morales, mais qui tendent toutes à insuffler un sentiment de sécurité. Pourquoi et comment abriter la

³³⁸ Nil Yalter est née en 1938 au Caire en Égypte. Elle est une artiste féministe de nationalité turque et française. Son œuvre est polymorphe et échappe à toute caractérisation stylistique. Nil Yalter mêle des supports différents et variés : peinture, dessin, vidéo, photographie, collage, performance, installation. www.nilyalter.com

³³⁹ Elle fut exposée à plusieurs reprises : au Musée d'art Moderne de Paris en 1973, au musée de Tessé au Mans en 1974, à l'espace Projet 74 à Köln en 1974, à la Kunst Halle de Göttingen en 1974, au musée SantralIstanbul à Istanbul en 2007, au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro en 2014, à la Verrière fondation d'entreprise Hermès en 2015 et au FRAC Lorraine à Metz en 2016.

peinture ? L'habitat a-t-il pour fonction d'abriter la peinture ? Telles sont les questions qui peuvent être posées ici. Selon notre deuxième partie, le véritable support de la peinture c'est l'espace porteur dans lequel elle s'inscrit. L'habitat peut-il être considéré comme un support ou serait-il plutôt un abri ? Laurence Iselin, dans *L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain*, explique qu'avant d'être un lieu d'exposition, le musée est d'abord un lieu de conservation. Il faut relever ici que les premiers salons, soit espaces d'exposition temporaire apparaissent au XIX^e siècle, et les premiers musées en France, apparaissent un siècle plus tôt, à la fin du XVIII^e siècle afin de regrouper dans des endroits dédiés les collections de la noblesse, de la bourgeoisie ou encore de l'église. Toutefois, ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que les musées s'ouvrent à toute la population, car jusqu'alors, ils n'étaient visités que par les artistes et les intellectuels. Le mot « musée », quant à lui, provient du grec *museion*, *μουσεῖον*, signifiant initialement temple des muses. Dans la mythologie grecque, une muse est l'une des neuf déesses présidant aux arts. Le temple est un lieu public consacré au culte d'une divinité, mais il est aussi un lieu dédié que fréquentent les connaisseurs d'un domaine, tel que l'art, par exemple. En tant que lieu de culte, il est un lieu de culture. Ainsi, le musée est, pourrait-on dire un temple des arts. Toutefois, dans son sens moderne le musée est une collection d'œuvres exposées au public.

Nous pouvons nous demander s'il n'en serait pas de même pour l'espace domestique, comme cela a été fait par les premiers cabinets de curiosité. Il semblerait en effet qu'intégrer l'œuvre dans l'espace domestique soit un moyen de l'abriter, de la mettre à l'abri de la corruption du temps, à proprement parler, mais aussi, en quelques sortes de « cultiver » son espace ménager, et ainsi son histoire familiale. En comparant la maison et le musée Laurence Iselin explique, en effet, que :

« La maison, qui est l'archétype de toute habitation, correspond aussi à ce double rapport au temps : elle est ce refuge où arrêter le temps – « faire une pause », se reposer – tout autant que l'instrument de l'inscription de l'individu dans un temps plus long, souvent celui d'une histoire personnelle et/ou familiale, à travers par exemple une maison de famille, des objets conservés d'année en année ou même de génération en génération et qui racontent cette histoire. »³⁴⁰.

Il y aurait, au sein de l'espace domestique une double relation au temps. La maison est un lieu de refuge, un temps de repos mais elle est aussi le symbole du temps durable, plus long, dans lequel s'inscrit l'habitant. Elle est un lieu de transmission

³⁴⁰ Laurence Iselin, *L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain*, op. cit., p.117.

d'objets conservés, de la culture familiale, de la tradition, de la passation de génération en génération. Elle est un lieu d'habitation, parce qu'elle est un lieu de construction, de préservation et de transmission. En ce sens, la maison est aussi un espace culturel. Selon cette recherche, c'est dans ce refuge que l'œuvre picturale trouve un repli du monde extérieur, mais aussi un abri, en étant protégée et en s'inscrivant dans un rapport au temps plus long qu'à l'extérieur. Mettant en perspective les recherches plastiques que nous avons effectuées précédemment, à travers les peintures modulaires, mais aussi l'exposition *Home*, on peut considérer qu'il s'agirait en quelques sortes d'abriter la peinture au sein de l'espace domestique. Exposer la peinture chez soi ce ne serait pas seulement la montrer, mais c'est aussi une façon de pouvoir la conserver et de la transmettre. C'est un moyen de réfléchir aux objets culturels à l'intérieur de chez soi, aux objets que l'on garde, que l'on préserve et que l'on conserve, pour les faire traverser les générations.

L'œuvre picturale et son domicile

À la maison notre temps s'inscrit dans la durée, on peut constater que notre « chez nous », est un lieu où différents temps s'articulent et cohabitent : notre passé, notre présent et notre futur. Si nous avons discuté du caractère éphémère de notre mode d'être à l'espace, de séjours toujours de plus en plus courts et de cohabitation avec l'espace, il convient également de mentionner le fait qu'une maison permet de s'inscrire dans une durée. En effet : « Être présent dans son espace, son chez-soi, c'est permettre à l'homme qui habite de joindre et de conjoindre son passé et son futur dans le temps du vécu quotidien. »³⁴¹. C'est-à-dire, d'inscrire dans le temps quotidien d'autres temps, celui qui précède, le passé et celui qui suit, le futur et ainsi, d'établir une continuité, soit habiter. L'œuvre picturale abritée par et dans la maison, participe-t-elle de cette réunion temporelle au sein de l'espace domestique ? Si la maison est un espace habitable domestique et un abri, elle peut également être notre domicile. Le terme de domicile (du latin *domicilium*, de *domus* « maison ») est, par extension lié à la localisation géographique. Cette localisation est, en droit privé, un élément d'individualisation de la personnalité, et semble être une question rattachée par essence à l'individu. Autrement

³⁴¹ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, 1991, p.p.104-105.

dit, être domicilié ou localisé, ce serait être reconnu en tant qu'individu, en tant que personne. On peut étendre cette individualisation de la personnalité à la population croissante des sans-abris qui, si l'on se base sur le droit privé, ne seraient pas reconnus en tant que personnes, et n'auraient donc pas de droits civils et politiques. La domiciliation est une obligation si l'on souhaite prétendre à des prestations sociales, ou bien encore trouver du travail, que l'on ait un domicile fixe ou non. Il existe, des attestations fournies aux personnes sans domicile et nomades, justifiant de leur rattachement à une commune, par exemple, leur délivrant un livret de circulation, qui joue le rôle de justificatif de domicile. Ceci, parce que l'intégration à la communauté sociale et sociétale passe par le domicile. Toutefois, il convient de distinguer un nomade et un sans-abri, le nomade transporte avec lui sa maison (sa caravane), il a donc un abri. Le sans-abri lui, n'a ni abri, ni habitat. La pénurie d'hébergements d'urgence et la crise du logement actuelle, accentue ce besoin de se sentir abrité et protégé, pour survivre. Abriter la peinture, ce serait un moyen de penser la nécessité pour l'être humain d'avoir un abri. Ainsi que nous l'avons déjà expliqué dans la deuxième partie de cette thèse, l'espace est perçu à partir du corps, mais aussi en tant que prolongement de celui-ci, en tant qu'*extensio*. Toutefois lorsque cet espace n'est ni adapté, ni pensé en relation et en cohérence avec le corps, peut-il réellement nous permettre d'habiter ? L'abri et le logement ne sont-ils pas deux éléments à la fois nécessaires mais aussi constitutifs des modes d'habitats que nous connaissons ? Ne faudrait-il pas repenser les modes d'habiter en relation avec notre propre corps, dans l'espace et le temps ? Telles sont les questions qui paraissent émerger de cette réflexion autour de l'espace domestique et de l'abri de la peinture.

L'interface picturale s'inscrit dans notre maison, qui est une extension de notre propre corps, et de nombreux artistes se sont penchés sur la question de l'habitat et de la relation de la peinture à l'espace. Avec *De Stijl*, le *Modul'Art* ou encore objets investis par Miguel Angel Molina, la peinture et plus largement l'œuvre d'art, s'insèrent dans l'abri que représente la maison. Des mises en espace de la peinture permettent d'inviter l'habitant à faire entrer l'œuvre dans son « chez soi », mais également à la composer à l'intérieur. Abriter, serait-ce là une manière de vivre l'œuvre au quotidien, plus que de cohabiter avec elle ?



Figure 109: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'entrée de l'exposition *Modern Lovers*, MAC VAL, 2022.

Dans le catalogue de l'exposition *Modern lovers*³⁴² (fig.109 et 110), le couple d'artistes Karina Bisch et Nicolas Chardon³⁴³, déclare que « Le musée habite la maison »³⁴⁴. Ici, la maison et le musée sont liés par le décor et la peinture. Ils ajoutent que « La peinture expose le décor »³⁴⁵. Lors de cette exposition au MACVAL (du 12 mars au 28 août 2022), les artistes nous font entrer dans la peinture, à travers une scénographie de l'espace pictural dans le musée. On y retrouve une référence à l'abri et à la maison, avec un toit rouge qui surplombe une partie des murs sur lesquels sont exposées des œuvres picturales, comme si elles étaient présentées sur les murs externes d'une maison, pour la désigner, ou même l'exposer, comme l'énoncent les artistes. Comme si, en visitant cette exposition, nous nous trouvions à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. En outre, les artistes précisent qu'il s'agit d'une « peinture à vivre »³⁴⁶. L'exposition nous conduit à nous promener dans différents espaces, comme si l'on visitait différentes pièces d'une maison ou bien encore comme si l'on visitait les différents rayons de présentation d'un magasin de meubles. Pour ce faire, les artistes s'inspirent des avant-gardes modernes,

³⁴² *Modern Lovers*, Karina Bisch et Nicolas Chardon, exposition au Mac Val, à Vitry-sur-Seine, du 12 mars au 28 août 2022. Le titre de l'exposition inspiré de la modernité, reprend le nom du groupe punk *The modern Lovers*, originaire de Boston fondé en 1970 et actif jusqu'en 1988.

³⁴³ Nicolas Chardon est un artiste peintre contemporain français, né en 1974. Il vit et travaille à Paris, et est également le compagnon de vie de Karina Bisch.

³⁴⁴ Karina Bisch et Nicolas Chardon, entretien avec Franck Lamy, dans le catalogue *Modern Lovers*, Karina Bisch, Nicolas Chardon, MAC VAL, Connoisseurs, 2022, s.p.

³⁴⁵ *Loc. cit.*

³⁴⁶ <https://www.macval.fr/Modern-Lovers-exposition-de-Karina-Bisch-et-Nicolas-Chardon>

comme le *Bauhaus* ou encore *De Stijl*. En effet, avant même d'accéder à la salle d'exposition, Karina Bisch installe sur les vitres du musée, des adhésifs colorés,



Figure 110: Karina Bisch, vue de *Le Style*, installation d'autocollants sur les vitres du MAC VAL, exposition *Modern Lovers*, 2022.

reprenant les couleurs primaires faisant écho au mouvement *De Stijl*, l'œuvre est d'ailleurs intitulée *Le Style* (fig.110). Cela donne le ton à cette exposition se référant à la modernité, tant dans le titre que dans le style. En outre, travailler sur les vitres du musée, fait de la couleur et de l'œuvre picturale une interface entre l'intérieur et l'extérieur qui, bien que visible, est ici filtré par la couleur émanant des adhésifs. En nous promenant dans l'exposition on constate que tout est étudié pour faire référence à la maison, on y retrouve des plantes qui proposent une mise en scène ou plutôt en espace de l'œuvre picturale, de façon à reconstituer des décors de différentes pièces d'une maison. Serait-ce là une incitation à nous approprier l'œuvre picturale plus aisément ? À nous donner envie de l'habiter en la visualisant dans notre propre espace domestique ? Il convient de noter à ce sujet l'écho flagrant à la chaîne de magasins de meubles et d'articles ménagers Ikea, qui fut largement inspirée des artistes et des designers des avant-gardes modernes. Nous reviendrons sur cette exposition par la suite, mais il faut ici mentionner ce que Karina Bisch et Nicolas Chardon expliquent à propos de la scénographie et du catalogue de l'exposition *Modern Lovers*, qu'ils ont édité eux-mêmes :

« La publication qui prolonge « *Modern Lovers* » est un miroir de l'exposition. [...] Les plantes en pots posées dans les coins, les excroissances architecturales, le socle/lit des poupées, qui semblent vivre dans l'exposition, ont une fonction d'articulation de mouvement entre le réel et la représentation. Le livre, parce qu'il se diffuse dans le temps et l'espace, a également cette fonction. »³⁴⁷.

Ainsi, tout est fait pour nous faire vivre l'œuvre picturale au sein de cette exposition, où tout est pensé pour nous inviter à penser le réel et sa représentation, en quelques-sortes à faire le pont, à faire l'interface entre le réel et la représentation. Plus

³⁴⁷ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers*, op. cit., s.p.

encore l'exposition nous invite à nous rapprocher de notre condition d'habitant, en concevant la peinture en rapport à l'habitation, dans ce musée, lieu de conservation et d'exposition, mais aussi lieu habitable. Par l'intermédiaire du catalogue, les artistes prolongent cette vie de l'œuvre et cette réflexion, dans le temps et l'espace.

Il pourrait s'agir d'abriter la peinture, pas uniquement dans le but de la conserver mais précisément pour nous trouver un espace à habiter. Ainsi que l'écrit Michel de Certeau :

« D'avoir à retrouver un espace, à se restituer par rapport aux institutions de la vie privée (familiales, matrimoniales, domiciliaires, locales), à inventorier des formes d'épanouissement sur le mode du risque, à explorer d'autres styles de vie, c'est la source de débats, de recherches et de réactions, qui composent aujourd'hui une expression culturelle. »³⁴⁸.

Plus que d'intégrer la peinture dans le quotidien de l'habitant, ce serait peut-être faire entrer une autre culture dans le quotidien de l'habitant, par l'intermédiaire d'un élément mobile. Il faut se questionner sur cet abri que constitue la maison.

L'abri dans l'art et le design



Figure 111: Atelier Van Lieshout, *Wombhouse*, fibre de verre, 2004.

Dans le travail de l'Atelier Van Lieshout³⁴⁹, l'habitat est au centre de la recherche artistique. En effet, ce collectif d'artistes et de designers, met en avant une réflexion sur la notion d'habiter, à travers : la vie en commun, le

vivre ensemble et la place de l'homme dans le monde. Par l'utilisation de containers, par exemple, ils créent des espaces mobiles et/ou modulables et des unités d'habitation

³⁴⁸ Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 171.

³⁴⁹ L'Atelier Van Lieshout, est une coopérative d'artistes dirigée et créée par l'artiste et designer néerlandais Joep Van Lieshout. <https://www.ateliervanlieshout.com/>

utopiques. Les formes sont parfois organiques et rappellent l'idée de corps, comme pour rappeler que l'espace est un prolongement de notre propre corps. Dans *Wombhouse (Maison-utérus)* (fig.111), on constate cette mise en relation de l'espace habitable et du corps. *Wombhouse* est une unité utilitaire agissant comme le noyau technique d'une maison. Relier l'utérus à une unité habitable, fait référence au fait que l'utérus est la première demeure de tout être humain, mais il est aussi seule partie du corps humain qui peut être habitée par un autre individu. Ce noyau technique, est préfabriqué et regroupe toutes les fonctions essentielles d'un bâtiment : sanitaire, cuisine, chauffage, ventilation. Dans cette unité habitable, l'utérus contient une chambre, ainsi que le chauffage, la climatisation, des systèmes électriques, une cuisine et une douche. Dans l'un des ovaires on retrouve le minibar ; dans l'autre, les toilettes. *Wombhouse* est fait pour transformer n'importe quel espace en maison. La structure ne nécessite qu'un toit et des murs pour la protéger du climat. Ainsi on peut dire que *Wombhouse*, est un espace de taille réduite, qui nécessite tout de même un abri pour être protégé des intempéries, et qui peut transformer n'importe quel abri en espace habitable. Entre pièce d'art contemporain, architecture et design d'objet, l'Atelier Vanlieshout interroge l'abri mais aussi l'habitation.

En outre, l'atelier questionne l'habitat nomade, et le nomadisme au sein de l'espace habitable lui-même. Comme l'écrit Anne Roqueplo, à propos du meuble *Total furnishing Unit (Unité d'ameublement total)*, de l'Atelier Van Lieshout : « L'esprit de ce meuble « total », intitulé *Total furnishing Unit*, commun aux nombreuses réalisations de l'Atelier Van Lieshout, répond à l'idée d'un espace domestique comme territoire où l'on pourrait être nomade. »³⁵⁰. On pourrait comparer à notre recherche, cette volonté de penser l'espace domestique comme un territoire nomade. Toutefois, n'est-ce pas le principe de tout meuble que d'être mobile et nomade dans l'habitat ? En déplaçant les modules picturaux dans l'espace domestique, en modifiant leur position, mais aussi leur formation dans l'espace-temps, l'œuvre est nomade au sein de la maison qui l'abrite. Ne serait-ce pas encore là une façon d'illustrer la traversée de l'œuvre à travers le temps ? Si l'œuvre picturale est nomade dans l'espace, elle semble aussi l'être dans le temps et, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, l'espace domestique réunit en son sein différents temps.

³⁵⁰ Anne Roqueplo, *Altération de la limite de l'espace domestique*, op. cit., p. 153.



Figure 112: Framlab, vue du projet Homed, 2017.

Comme l'écrit Michel de Certeau : « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. »³⁵¹. Aussi, ce qui se passe dans l'espace est-il une mobilité, un déplacement, non seulement de lieux en lieux, mais aussi de temps, en temps. On pourrait dire que le déplacement, ou la mobilité est l'une des caractéristiques de l'espace, puisque c'est ce qui s'y passe. Toutefois, ces mobiles peuvent également s'inscrire dans le temps. Pour habiter l'espace il faut pouvoir penser dans le temps, mais sans temps suffisant pour penser et bâtir, peut-on réellement habiter ?

Questionner l'habiter à travers l'abri, c'est également faire référence à la croissance des personnes sans-

abri. Ne faudrait-il pas s'interroger sur la croissance des personnes sans-abri au sein des sociétés occidentales ? Des designers contemporains ont créé des modules de logements suspendus, pour permettre aux sans-abris de dormir dans un espace de protection. Face à la croissance des sans-abris à New-York depuis 2012, le projet *Homed* (fig.112) de la société *Framlab* a décidé de repenser l'abri dans la ville, en imaginant des alvéoles suspendues aux immeubles. Il s'agit d'utiliser les bâtiments préexistants pour y ajouter des petits modules de logements, de forme alvéolaire, construits à même l'immeuble sous forme d'échafaudages. Ces modules sont destinés redonner une vie privée et une dignité aux sans-abris. Ils sont facilement démontables et modifiables, c'est-à-dire adaptables à différentes constructions et espaces. De plus, en cumulant différents modules on pourrait créer plusieurs pièces. Cela n'est pas sans rappeler les principes de

³⁵¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (1990), op. cit., p. 173.

l'architecture mobile de Yona Friedman, que nous mentionnions dès la première partie. Les modules sont réalisables avec une imprimante 3D à l'intérieur, et peuvent être construits en acier à l'extérieur. Ce qui facilite et réduit le coût de production. Nous faudrait-il apprendre à moduler l'architecture pour pouvoir s'abriter ? La nécessité de penser l'abri est une réflexion actuelle et qui dépasse le cadre de l'art. Toutefois, l'abri, bien que protecteur n'est que temporaire. En effet, ces installations modulables sur les façades des immeubles seraient-elles viables et durables dans le temps ?

La temporalité de l'abri si elle permet au mortel de survivre, ne permet pas réellement de vivre et ainsi, d'habiter l'espace. Ainsi que l'écrit Hannah Arendt :

« La vie humaine comme telle requiert un monde dans l'exacte mesure où elle a besoin d'une maison sur la terre pour la durée de son séjour ici. Certes, tout aménagement que font les hommes pour se pourvoir d'un abri et mettre un toit sur leur tête - même les tentes des tribus nomades - peut servir de maison sur la terre pour ceux qui se trouvent en vie à ce moment-là. Mais cela n'implique en aucun cas que de tels aménagements engendrent un monde, isolent une culture. »³⁵².

Comme l'explique Arendt, nous avons tous besoin d'une maison pour notre séjour sur terre. Toutefois, si n'importe quel abri de fortune peut servir de maison le temps de notre séjour, il ne signifie pas pour autant qu'il soit l'unique élément qui nous permette d'habiter. En effet, ces aménagements ne permettent pas d'isoler une culture, et ainsi d'engendrer un monde, c'est-à-dire de penser un avenir. Pour habiter, il faudrait pouvoir isoler une culture qui elle, permettrait d'engendrer un monde qui nous survivra. On constate, en effet, que tant que nos besoins premiers ne sont pas satisfaits nous ne pouvons pas vivre, mais la seule satisfaction de ses besoins qui permettent la survie, ne suffit pas pour pouvoir s'inscrire dans le monde. Il faudrait plutôt parler d'habiter que d'abriter la peinture. Comme l'expliquent Karina Bisch et Nicolas Chardon à propos de *Modern Lovers* :

« Nous ne traitons pas du « décoratif » comme un sujet, ce sont nos peintures qui activent le décor. Dans le fond, l'exposition pointe ce paradoxe : nous bâtissons une maison pour nos peintures, tandis que nous sommes nous-mêmes habités par la peinture. »³⁵³.

Ainsi, il pourrait effectivement s'agir de chercher à construire une maison, pour abriter voire habiter la peinture. Nous habitons notre peinture dans le temps, mais parce que ce sont la peinture et son histoire qui nous habitent déjà. Ce serait tenter de faire

³⁵² Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p.p. 268-269.

³⁵³ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers*, op. cit., s.p.

sens, mais aussi d'établir une continuité, qui nous permet également de ménager et d'habiter l'espace. C'est plutôt la peinture qui permet d'activer le décor, et non pas le décor qui active la peinture, ou comme nous le disions en deuxième partie de cette thèse, ce serait une peinture qui servirait à peindre l'espace, en y prenant position. C'est ainsi qu'en s'exposant, elle n'est pas activée, mais elle active ou actualise l'espace lui-même. Il convient alors, de se demander comment nous habitons la peinture.

b) Habiter l'espace-temps de la peinture

Habiter la peinture dans la durée

« [...] le simple abri permet la survie temporaire, alors que l'habiter, en ce qu'il institue un monde qui nous survivra (et c'est en cela que se fonde son caractère historique) déborde la survie quotidienne et fait émerger la possibilité d'une action libre. »³⁵⁴.

Habiter, c'est pouvoir s'inscrire dans la durée et faire émerger une action libre, parce qu'habiter c'est instituer un monde qui nous survivra. Ce sont les générations d'habitants futurs, qui s'approprient à leur tour ce qui leur a été légué, pour progresser. Contrairement à l'abri, l'habiter introduit une vie et non une simple survie, c'est ainsi qu'habiter permet la liberté à partir d'un ancrage. On pourrait dire qu'habiter c'est préserver le passé, pour vivre dans le présent et construire l'avenir. Précariser de plus en plus le mode de vie, ne serait-ce pas aller vers une privation de liberté justement ? C'est, en effet en basant tout sur le processus vital, et par conséquent la consommation, que l'on éloigne l'être humain de l'habiter. Concentrer une société sur les moyens de survie, concentre tout sur l'instant, l'éphémère et ne permet pas de s'inscrire dans la durée, afin de bâtir, d'habiter et de penser. Si la culture se transmet c'est parce qu'elle permet de nourrir la pensée, contrairement au loisir, qui lui nous éloigne de la pensée. Il faut pouvoir savoir et connaître le passé, pour comprendre le présent et appréhender l'avenir. C'est par l'intermédiaire des témoignages conservés du passé, que nous pouvons connaître et comprendre l'être des choses du monde, et ainsi en transformer la portée. Habiter ce serait se situer entre différents temps, ce serait faire interface entre passé, présent et futur. Ainsi, effacer un temps, ce serait mettre fin à tous les temps que nous habitons. Si nous avons tous besoin de nous amuser, la culture ne peut être un

³⁵⁴ Laurence Iselin, *L'art outdoor, op. cit.*, p. 116.

divertissement, précisément car le divertissement nous divertit de la pensée. Comme l'explique Hannah Arendt dans *La crise de la culture*, le divertissement (ou le loisir) est un phénomène de vie, qui est englouti par le processus vital, c'est-à-dire la consommation. La culture elle, est un phénomène du monde. En ce sens, habiter ce serait s'inscrire dans le monde, dans une histoire qui, nous conduisant du passé au futur, en

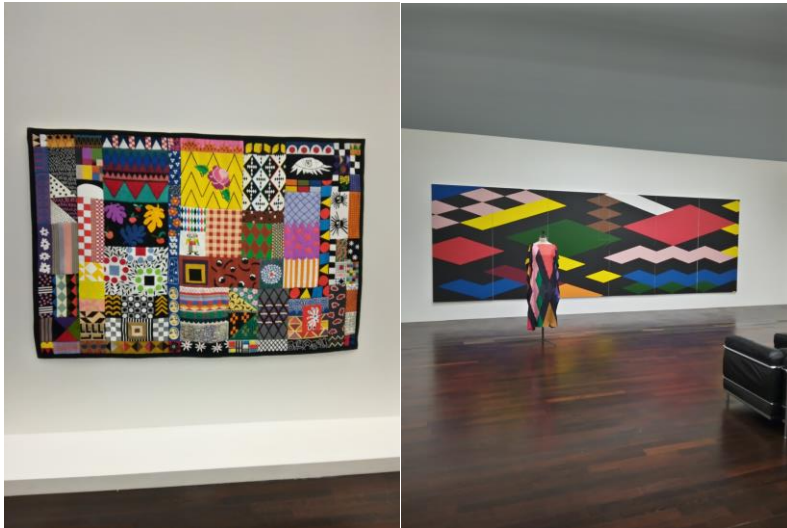


Figure 113: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'exposition *Modern Lovers*, MAC VAL, 2022.

passant par le présent, nous permet d'établir une continuité et une progression. S'inscrire dans une histoire, c'est habiter l'espace-temps pour progresser, tant à l'échelle individuelle que sociétale. Ainsi, c'est parce que la culture permet de nourrir la pensée et lui permet de progresser, qu'elle doit pouvoir se transmettre, afin d'engendrer un monde. Questionner l'habiter, ce serait questionner le monde. Habiter la peinture ici, ce serait finalement créer l'espace-temps

d'une peinture qui serait multiple, multipolaire, sans centre ni extrémité, et qui jouerai le passage à travers le temps et l'espace. Mais qu'est-ce qu'habiter la peinture et son espace-temps ? Serait-ce une peinture habitable, au sens d'occupation de son espace ? Naîtrait-elle de l'interaction entre peinture et spectateur ?

Habiter l'exposition pour vivre la peinture

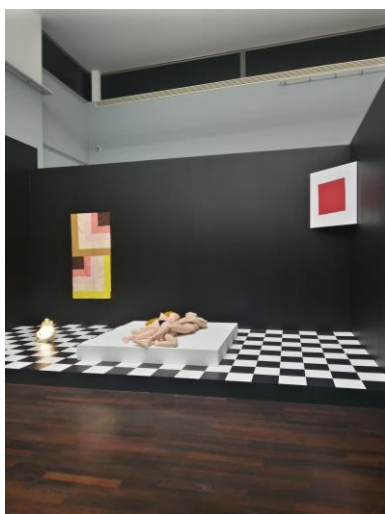


Figure 114: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'exposition *Modern Lovers*, MAC VAL, 2022.

Ainsi que l'expliquent Karina Bisch et Nicolas Chardon au sujet de leur exposition *Modern Lovers*, et de leur conception de la peinture (fig.113 et 114) : « Nous avons toujours pensé, ensemble ou séparément, l'exposition comme un moment où le travail se joue, se représente et s'expérimente. »³⁵⁵. Aussi, le travail pictural se jouerait-il et s'expérimenterait-il dans l'exposition, la peinture serait en quelques sortes en représentation dans l'espace. Comme nous le disions précédemment, jouer la peinture en l'exposant, ne serait-ce pas, par extension jouer le séjour du mortel dans l'espace-temps ? Les artistes ajoutent que « « Modern Lovers » est comme un grand décor que l'on peut retourner sans cesse sur lui-même. Ainsi le spectateur y est également acteur ; regardeur et regardé. »³⁵⁶. Penser l'exposition en relation avec le spectateur, pour l'y inclure, n'est-ce pas lui permettre d'habiter l'exposition et ainsi, l'espace-temps de la peinture en (re)présentation ? Serions-nous passé de la représentation dans l'espace-temps du tableau, à la représentation de la peinture dans l'espace-temps d'exposition ? Élargissant ainsi, le cadre du tableau à l'espace porteur réel, soit à ce que nous appelons le support-espace, la peinture se joue dans l'espace d'exposition et permet au spectateur de l'habiter en y devenant acteur. On pourrait qualifier ici l'exposition de la peinture, de scène picturale, qui questionne l'habiter, en nous permettant d'habiter l'espace et le

³⁵⁵ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers*, op. cit., s.p.

³⁵⁶ *Ibid.*, op. cit., s.p.

temps de la peinture en exposition. En incluant le spectateur dans l'œuvre picturale, pour lui permettre de la vivre, les artistes interrogent sa propre condition d'habitant.

Dans les kits de peinture, le contributeur s'approprie l'œuvre picturale, et interagit non seulement avec celle-ci, mais agit directement sur la peinture. La peinture vient alors occuper l'espace domestique du contributeur, et apporter une rythmique spatiotemporelle différente. Dans *Peau d'or* (fig.99), le spectateur peut toucher la peinture accrochée dans un lieu de passage. Plus que d'inclure le spectateur dans l'exposition, habiter la peinture, serait-ce faire habiter l'œuvre picturale, soit la bâtir dans l'espace et le temps du spectateur ?

Dans le travail d'atelier ouvert ou en transit³⁵⁷ (fig.115), de Xavier Escribà, l'artiste propose une exposition-atelier au musée, dans laquelle il travaille directement devant le spectateur. C'est ici l'action du peintre, qui réalise sa peinture, qui devient l'objet de l'exposition, et non pas l'œuvre finale elle-même. De cette façon, l'artiste habite sa peinture dans l'espace-temps du spectateur, pour peut-être lui permettre, à son tour, de l'habiter. Comme il l'indique lui-même : « L'atelier en transit fait correspondre le temps de l'œuvre, avec le temps du spectateur. »³⁵⁸. Cependant, le spectateur n'interagit pas avec l'œuvre directement, ce n'est pas lui qui réalise la peinture directement. La peinture présentée dans l'espace d'exposition permet au spectateur d'habiter l'espace-temps de sa fabrication et le spectateur, par sa visite, interagit visuellement dans l'exposition, parce que l'exposition, est une mise en vue, pas une mise en action. Tel que l'énonce Sally Bonn : « L'idée était que l'espace entre le tableau et moi, entre l'œuvre et moi, « entre » l'objet de la vision et le sujet de la vision (perception), est un espace qui est passage, traversée, seuil. »³⁵⁹. Aussi, l'espace entre la vision et l'œuvre, soit en peinture le



Figure 115: Xavier Escribà, vue de l'exposition *Taller en transit*, Musée d'art moderne, Tarragone, 2011.

³⁵⁷ L'artiste a réalisé plusieurs expositions-ateliers : *Taller Obert (Atelier Ouvert)*, Girone, 2008), *Taller en Trànsit (Atelier en Transit)*, Tarragone, 2011), *El Support de la Pintura (Le Support de la Peinture)*, Cardedeu, 2012) et *Espai + Temps (Espace + Temps)*, Ripoll, 2015).

³⁵⁸ Xavier Escribà, « *Douter de tout...et peindre* », in *Ce que disent les peintres*, op. cit., p.96

³⁵⁹ Sally Bonn, *Les paupières coupées, essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Paris, La lettre volée, coll. « Essais », 2009, p. 224.

tableau est-il un passage. Il est un entre-deux, on pourrait aussi dire qu'il est un espace non palpable. Entre la surface picturale et le tableau, il y a de l'espace, au sens de *spatium*, soit un écart un intervalle. Ainsi que l'écrit Claude Viallat, à propos de la peinture en extérieur :

« les composants du « tableau » deviennent mise en scène de l'espace naturel ou mise en scène du « vide » que le « spectateur » seul peut habiter et construire, et où il joue sa propre image et son propre spectacle supprimant toute illusion ou semblant. La peinture n'est plus alors « mise en scène » par le « tableau » mais devient cet espace où la scène se vit avec toute la fragilité et la rapidité du temps qui passe, non figée dans un spectaculaire définitif... »³⁶⁰.

Bien qu'il ne s'agisse pas ici de traiter de la peinture en extérieur, il paraît intéressant de méditer autour des paroles de Claude Viallat. En effet, le changement de cadre de présentation permet que la peinture ne soit plus mise en scène par le tableau, mais qu'elle devienne un espace où « la scène se vit »³⁶¹. En outre, seul le « spectateur » peut « habiter et construire »³⁶². Au sujet du vide, ne pourrait-on pas considérer qu'il vient compléter l'œuvre picturale ? Comme l'expliquent Karina Bisch et Nicolas Chardon : « Pour nous, l'envers compte autant que l'endroit, les espaces « vides » rechargeant ceux en trop-plein assumé »³⁶³. Ainsi, si l'exposition permettait d'« activer » l'œuvre picturale, les espaces vides dans l'exposition, permettraient de « recharger » les œuvres. On peut en déduire, que si la peinture existe bien *ex situ*, soit avant et après son exposition, par l'intermédiaire de son subjectile nomade, elle est activée et rechargée dans l'espace d'exposition. Toutefois, si ce *spatium* permet l'interaction, ce qu'il ne permet pas, du fait de son impalpabilité c'est l'interfaction. Dans cette recherche, le contributeur peut interagir à la fois visuellement, mais aussi factuellement, soit physiquement avec l'œuvre picturale. Il s'agit d'une intervention directe du spectateur sur l'œuvre et sur l'exposition, puisqu'il propose des accrochages possibles. Le spectateur est acteur, comme le dit Jean-Louis Weissberg, spect-acteur, car renvoyant à la notion d'interactivité.³⁶⁴ Cependant, nous lui préférons le terme contributeur, parce qu'il concourt réellement à faire habiter, penser et bâtir la peinture dans l'espace et dans le temps. Le contributeur habite la peinture en se l'appropriant, et la construit dans

³⁶⁰ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens*, op. cit., p. 143.

³⁶¹ *Loc. cit.*

³⁶² *Loc. cit.*

³⁶³ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers*, op. cit., s.p.

³⁶⁴ Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance : déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999.

l'espace et le temps, en la transformant. Habiter ce serait pouvoir évoluer. Comme l'écrit Jean-Paul Resweber : « Si exister revient à bâtir, c'est parce qu'il y a le Temps. »³⁶⁵.

La peinture modulaire est *in fine*, cette possibilité concrète de construire la peinture en ménageant l'espace-temps. Aussi, s'insérer dans l'espace domestique, serait-il le signe d'une volonté de faire interface entre l'espace domestique et l'espace d'exposition, soit l'espace public et l'espace privé et, par ce biais, la culture individuelle et la culture collective.

Questionner l'habiter par l'environnement pictural

On remarque également d'autres types de pratiques plus enveloppantes, que l'on pourrait qualifier de picturales. Elles ont une façon d'inclure le spectateur dans le tableau en l'encerclant et en l'y plongeant complètement, c'est-à-dire en l'immergeant. On prendra ici comme exemple le travail de James Turrell³⁶⁶ (fig.116), qui crée des environnements lumineux perturbant la perception de l'espace.



Figure 116: James Turrell, *Aural*, Jüdische Museum, Berlin, 2018.

Le spectateur est littéralement enveloppé dans un flux de lumière. L'artiste crée dès les années 1960 ce qu'il appelle des « environnements perceptuels ». Aussi, n'est-ce pas le matériau peinture lui-même qui est questionné, mais plutôt le caractère pictural de l'environnement donné par le biais de la lumière colorée. En effet, si Turrell ne fait usage d'aucun objet-tableau dans son travail, on remarquera que la lumière colorée envahissant l'espace, est projetée sur le mur ou encore le plafond. C'est-à-dire que pour

³⁶⁵ Jean-Paul Resweber, *Bâtir : Habiter le temps, op. cit.*, p.314.

³⁶⁶ James Turrell, né en 1943 à Los Angeles, est un artiste américain dont les principaux média d'expression sont la lumière et l'espace. Il vit et travaille en Arizona et en Irlande. Il crée des environnements lumineux et colorés, afin d'agir sur la perception de l'espace du spectateur.

être réceptionnée, la lumière nécessite un espace de projection, un écran, tout comme la peinture se retrouve sur l'espace de l'écran-tableau. Le travail de Turrell occupe l'espace porteur dans lequel s'inscrit le tableau. Cette lumière diffuse, qui se diffuse dans tout l'espace d'une pièce, interroge l'habiter par l'immersion du spectateur dans l'environnement. Le spectateur est non seulement enveloppé par le matériau lumière mais complètement enveloppé dans un environnement pictural. C'est en ce sens que le travail de Turrell paraît intéressant, il crée des environnements picturaux immersifs. Être immergé dans un environnement coloré, c'est une façon d'occuper l'espace-temps pictural mais également d'être habité par la peinture. Chez Turrell, cependant, ce n'est pas la peinture elle-même qui est interrogée, ce serait plutôt le tableau, renvoyant au pictural par le biais de la couleur et de la projection. Nous l'avons vu, le travail de Ian Davenport (fig.79) envahit l'espace d'exposition par de la matière peinture, permettant au spectateur de la pratiquer, et de l'occuper durant l'exposition. Le travail de James Turrell interroge à la fois l'écran-tableau, la sortie du tableau et la notion d'habiter. On peut ici faire le parallèle avec le mouvement spatialiste, qui visait à créer des environnements sensoriels pour le spectateur. L'immersion dans la couleur à travers la lumière, est une façon pour l'œuvre picturale d'occuper l'espace et pour le spectateur, d'occuper la peinture à son tour. Pour penser l'habiter, il faut donc pouvoir prendre en considération l'environnement que l'on occupe. Cependant, réduire l'habiter à l'occupation de l'espace, et non à la façon d'occuper l'espace et le temps, ne serait-ce pas justement le problème qui se pose à l'heure actuelle ? Que l'environnement invite à la perception visuelle, tactile ou enveloppante, il fait appel au caractère sensoriel du spectateur. De plus en plus, on voit fleurir des expositions invitant le spectateur à interagir physiquement avec les œuvres et non plus simplement visuellement.

Habiter par l'accessibilité sensorielle – se sentir chez soi

Au cours de l'exposition rétrospective de Franz West au Centre Pompidou en 2018, on pouvait s'asseoir ou s'allonger sur des poufs colorés, et ainsi « habiter » l'œuvre en l'occupant. En outre, l'exposition proposait de manipuler certaines œuvres, et presque de pouvoir jouer avec l'œuvre d'art. En effet, dans *Passstück (Pièce de montage, d'ajustement, raccord)* (fig.117) l'artiste offre au visiteur la possibilité de manipuler l'œuvre. Il y a dans l'exposition plusieurs *Passstück*, dont on peut s'emparer

pour les expérimenter. *Passstück* invite à devenir acteur de l'œuvre, et à la faire vivre dans l'exposition, en jouant avec celle-ci. Ou bien, pourrait-on aussi dire en l'activant, selon la formule de Goodman. Les *Passstück*, que Franz West réalise depuis 1974, sont pensées et conçues comme des prothèses sensorielles d'expansion corporelle, pour tenter de donner forme aux symptômes névrotiques. L'œuvre serait un prolongement du corps, et en tant que tel, une extension de celui-ci dans l'espace d'exposition, qui questionne l'habiter à partir du corps du spectateur. Bien qu'ici, il s'agisse d'une sculpture et non d'une peinture, l'œuvre est composée de papier mâché peint à l'acrylique. Les *Passstück* sont présentés dans des cabines installées dans l'exposition,



Figure 117: Vue des *Passstück* dans l'exposition Franz West au Centre Pompidou, 2018.

dans lesquelles le spectateur peut s'isoler pour manipuler les œuvres. Ainsi, l'habiter est doublement interrogé, par la manipulation et l'appropriation, mais aussi par le lieu dans lequel la manipulation peut s'effectuer en toute discrétion ou toute intimité.

Comme l'écrivent M.-J. Blanchard et D. Howes, en citant Laurent Jérôme, agent de recherche pour l'exposition *C'est notre histoire...*³⁶⁷ :

« Ce souci de rendre l'exposition « sensoriellement accessible » au public a été une préoccupation constante dans le processus de concertation et de recherche précédant l'exposition. Les commentaires recueillis auprès des représentants autochtones ayant participé au processus sont très clairs sur ce plan : il faut que le public autochtone se «

³⁶⁷ *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle Une grande exposition de synthèse et de référence*, est une exposition présentant des œuvres contemporaines de peuples autochtones du Canada. Elle s'est tenue au musée de la Civilisation au Québec, en 2013.

sente chez soi » et que les non-Autochtones puissent eux aussi « sentir qu'ils entrent chez nous [les Autochtones]. » »³⁶⁸.

Rendre l'œuvre et son exposition sensoriellement accessibles, ce serait une façon de rendre l'exposition habitable, à partir du corps et de pouvoir penser l'habiter dans l'exposition elle-même. Quand on entre dans une exposition, on entre dans un environnement, un univers qui nous permet de nous sentir chez nous ou bien chez quelqu'un d'autre. L'exposition nous ferait séjourner parmi les choses. Habiter l'espace de l'exposition, à travers le jeu, la scénographie de l'exposition, l'immersion ou la manipulation des œuvres, qu'elles soient picturales ou autre, ne serait-ce pas une façon de permettre au spectateur d'habiter les œuvres elles-mêmes ? « Le musée constitue un espace privilégié pour explorer la façon dont le régime sensoriel ou le « sensorium » d'une société s'exprime à travers la culture matérielle. »³⁶⁹. Le musée est un espace permettant d'éprouver et d'explorer les sens, et il semble que : puisque l'espace n'est qu'*extensio* de notre propre corps, c'est par les sens que nous pouvons habiter l'espace. Cependant, lorsque l'œuvre picturale vient habiter l'espace domestique, elle semble aussi être, elle-même, habitée par l'environnement. Par conséquent, si la peinture habite l'espace, elle est aussi habitée par celui-ci. Dans la mesure où, en fonction de l'espace dans lequel elle se présentera, elle en sera altérée, modifiée, différente. Ainsi que le disent Karina Bisch et Nicolas Chardon, à propos de leur exposition *Modern Lovers* : « L'idée était de véritablement s'installer au musée. »³⁷⁰. Les artistes décident de faire du musée, leur terrain familier, si ce n'est domestique. Ils expliquent qu'ils ont dégagé plusieurs pistes de réflexions autour des fonctions de différents espaces, celui de la maison, de l'atelier et du musée. Ces pistes ont donné lieu aux affirmations suivantes, dont nous citons quelques phrases dans la sous-partie précédente : « Le musée habite la maison. La peinture expose le décor. La maison décore la peinture. Le décor peint le musée. »³⁷¹. Ainsi, si c'est le décor qui peint le musée, ne pourrait-on pas dire qu'exposer la peinture ce soit exposer le décor, pour venir peindre le musée ? On constate que les artistes réfléchissent non seulement à l'habiter, mais également aux

³⁶⁸ M.-J. Blanchard & D. Howes (2014). « *Se sentir chez soi* » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 253–270. <https://doi.org/10.7202/1029027ar>, p. 259.

³⁶⁹ M.-J. Blanchard & D. Howes (2014). « *Se sentir chez soi* » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société, *op. cit.*, p. 255.

³⁷⁰ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers*, *op. cit.*, s.p.

³⁷¹ *Ibid.*, s.p.

liens entre décor, peinture, maison et musée. Il faut, à ce sujet, mentionner le *Mastaba*³⁷² de Jean-Pierre Raynaud, qui n'est autre qu'une maison-musée. Située à La Garenne-Colombes, elle fût construite en 1986 avec l'aide de l'architecte des Monuments de France, Jean Dedieu. Cette bâtisse est inspirée des monuments funéraires égyptiens, les mastabas, d'où elle tire son nom. Il s'agit d'une maison enterrée aux trois quarts et éclairée par un puits de lumière. Jean-Pierre Raynaud vend sa maison en 2006 et c'est la mairie de La Garenne-Colombes qui en devient propriétaire. La maison se transforme en musée. Tout comme la Villa Savoye, le *Mastaba* est une maison privée devenue espace public, de visites et d'expositions. Mais on pourrait tout simplement prendre l'exemple du Louvre, qui était un château, une maison royale, devenue musée. Aussi, la maison et le musée ont-ils des liens indéniables, relatifs à l'habitation, mais aussi à l'œuvre d'art qui les occupe.

On peut alors émettre l'hypothèse que l'on pourrait en réalité parler d'une cohabitation de la peinture et de l'espace porteur, puisque l'un influence l'autre. Lorsqu'elle occupe l'espace domestique, l'habitant, soit le contributeur cohabite avec la peinture. Concernant l'habitat, au sens de la maison, il faut alors s'intéresser aux relations entre l'habitant et l'œuvre picturale.

c) L'habitant et l'œuvre picturale

Quand l'habitant fait œuvre

« Nous n'habitons pas parce que nous avons « bâti », mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons, c'est-à-dire que nous sommes *les habitants* et sommes *comme tels*. »³⁷³ Comme l'explique Martin Heidegger, nous n'habitons parce que nous avons bâti, mais nous bâtissons parce que nous sommes habitants. C'est en ce sens que l'habiter permet de bâtir, pour s'inscrire dans la durée. N'est-ce pas cela, se projeter dans l'avenir pour engendrer un monde qui nous survivra ?

Si nous avons parlé de l'espace habitable, de ce qu'est habiter l'espace, et d'habiter la peinture et son espace-temps, il convient maintenant d'aborder la question de l'habitant. Comme nous l'avons mentionné, l'exposition *Chez eux*, de Nathalie du

³⁷² *Le Mastaba 1* est situé à La Garenne-Colombes au 10 avenue Rhin et Danube, 92250 La Garenne-Colombes.

³⁷³ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.175.

Pasquier à la Villa Savoye fait référence à l'habitant dans le titre de l'exposition. Elle suggère à la fois, que nous entrons chez quelqu'un, mais aussi qu'elle expose son travail chez quelqu'un. Insistant sur ce fait, on peut se demander si exposer chez soi ou chez l'autre, serait fondamentalement la façon dont nous habitons la peinture. L'artiste et le spectateur sont des habitants et en ce sens, ils séjournent parmi les choses mais durant ce séjour ils créent aussi et pensent l'espace-temps. De même, nous l'avons dit, dans l'exposition *Modern Lovers*, le spectateur habitant est pris en compte, il est à la fois regardeur et regardé par l'une des surveillantes de l'exposition. Il fait partie prenante de l'exposition. De la même façon, l'audioguide, qui accompagne la visite, est lui-aussi considéré comme un habitant de l'exposition. Qu'est l'habitant si ce n'est le mortel sur terre ? Comme l'indique Heidegger, « Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre »³⁷⁴, cependant « habiter est *le trait fondamental* de l'être (*Sein*) en conformité duquel les mortels sont. »³⁷⁵. Nous sommes habitants et c'est notre trait fondamental. Toutefois, comme l'explique Jean-Paul Resweber : « nul ne bâtit ce qu'il n'habite pas déjà et ce déjà-là de l'habiter dont la maison est le symbole définit l'être d'une relation qui fait exister le sujet. »³⁷⁶. Ainsi, l'être de la relation qui ferait exister le sujet serait la maison, symbole de ce que l'on habite déjà. Les kits de peinture, que nous avons décrits à plusieurs reprises au cours de cette thèse, permettent une adaptabilité de l'œuvre picturale à l'habitant et à son espace habitable. Néanmoins, toutes les peintures modulables le permettent. Ainsi que l'écrit Yona Friedman dans *L'architecture de survie, une philosophie de la pauvreté* :

« La même maison « répond » d'une certaine façon à Monsieur A et d'une façon différente à Monsieur B : c'est pour cette raison qu'il est si important de donner à l'habitant, non pas des recettes ou des exemples, mais la connaissance d'un langage. Une fois cette connaissance acquise, c'est à lui, l'habitant, de mener le dialogue. »³⁷⁷.

On pourrait dire que la peinture modulaire permet d'apporter des éléments de langage à l'habitant, qui ensuite mènera le dialogue avec l'espace et le temps, pour habiter sa peinture d'une façon qui lui correspond. Chaque présentation et chaque œuvre répondra différemment à l'habitant, comme chaque maison à habiter.

³⁷⁴ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p. 175.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

³⁷⁶ Jean-Paul Resweber, *Bâtir : Habiter le temps*, op. cit., p. 314.

³⁷⁷ Yona Friedman, *L'architecture de survie, une philosophie de la pauvreté* (1978), Paris, L'éclat, 2006, p. 56.

La peinture se renouvelle par l'exposition

Il convient à nouveau ici de mentionner la réflexion autour de l'habiter que porte le



Figure 118: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition *Campo di Marte*, MRAC Occitanie, Sérignan, France, 2022.

travail de Nathalie du Pasquier et son rapport à l'habitant que nous sommes. Parallèlement à son exposition à la Villa Savoye, ses œuvres sont exposées sous forme de rétrospective au MRAC Occitanie³⁷⁸ (fig.118 et fig.119). L'artiste y présente des tableaux, des objets peints, mais aussi des peintures réalisées *in situ*, sur les murs, en concordance avec l'espace et le reste de ses réalisations. Il semble qu'elle prenne possession de l'espace, pour l'habiter et nous

permettre d'insister sur notre condition d'habitant de cette exposition. Tout comme *Modern Lovers*, la scénographie de l'exposition *Campo di Marte*, semble être pensée pour rendre l'œuvre picturale habitable, et ainsi activer le décor, qui met au jour les liens entre l'espace domestique et l'espace d'exposition. En outre, comme dans le travail de Karina Bisch, on y retrouve des objets en bois peints. Ici, la rétrospective permet d'actualiser les œuvres plus anciennes de l'artiste, en les mettant en interaction avec des œuvres plus récentes, dans un espace adapté pour l'occasion. En effet, l'exposition *Campo di Marte*, présente une centaine d'œuvres allant des années

³⁷⁸ *Campo di Marte* (Champ de Mars), exposition de Nathalie du Pasquier au Musée régional d'art contemporain, à Sérignan, du 16 avril au 25 septembre 2022. En co-production avec le MACRO, Musée d'art contemporain de Rome.

1980 à nos jours. L'artiste plasticienne et designeuse a réalisé au cours de toutes ces

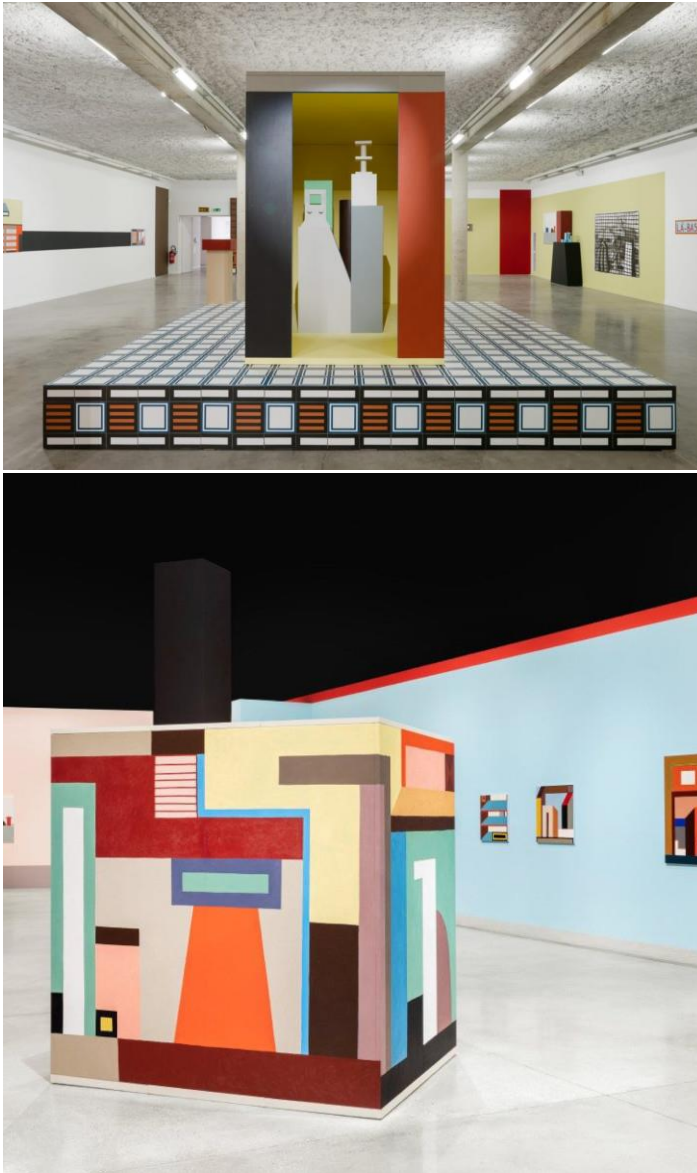


Figure 119: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition *Campo di Marte*, MRAC Occitanie, Sérignan, France, 2022.

années des tableaux, tapis, objets, céramiques, qu'elle recontextualise en une grande exposition conçue comme une installation unique. Ayant toujours été intéressée par les relations entre objet, peinture et espace, l'artiste synthétise sa réflexion au cours de cette rétrospective. Tout l'espace est pensé pour actualiser les œuvres de Nathalie du Pasquier, anciennes et récentes, mais aussi pour penser l'habitant dans l'exposition. On constate ainsi, qu'entre différents artistes travaillant la peinture, l'exposition apparaît comme un moment où le spectateur

est renvoyé à sa condition d'habitant. Aussi, l'exposition de la peinture serait-elle pensée comme un lieu d'habitation lui-même. Lieu, dans lequel on déambule, où l'interaction qu'elle soit visuelle ou tactile, nous permet d'être partie prenante de l'œuvre picturale. La peinture active le décor du musée, qui est somme toute un lieu d'habitation lui-même. De même, l'interprétation des œuvres et de l'exposition est délibérément laissée à l'appréciation du spectateur. L'habitant est ainsi inclus lui aussi dans l'exposition de la peinture. Ici, le passé et le présent convergent en un lieu pensé pour non seulement mettre au jour la progression des œuvres dans le temps, mais aussi dans l'espace. La peinture se fait décor, objet, environnement et tableau,

elle semble se confondre avec son support-espace. Ainsi que l'explique le communiqué de presse de l'exposition : « Pour Nathalie du Pasquier, le mécanisme de l'exposition est en effet un outil dynamique grâce auquel on peut utiliser ses œuvres comme « la matière première » de nouvelles créations. »³⁷⁹. Cette idée de se servir de ses œuvres, comme matière première pour une nouvelle ou des nouvelles créations, rejoint notre recherche picturale. Tant par le modulable, mais aussi par le passage à l'objet pictural pensé pour s'intégrer à l'habitat domestique. Laissées à la disposition du spectateur, les œuvres deviennent elles-mêmes, matière à créer. L'interface picturale serait culturelle, spatiale et temporelle. C'est pour ces raisons, que l'habitant et la notion même d'habiter, sont fondamentalement corrélés à l'espace et au temps.

Dans les *Rouleaux mouchetés* (fig.48 et 61), l'habitant peut s'approprier l'œuvre et l'exposer ou la ranger comme il veut chez lui ou ailleurs. Dans la photographie du rouleau intitulé *Tour Dalmatienne* (fig.49), l'habitante, soit la contributrice a non seulement nommée l'œuvre, mais l'a installée comme une tour, en déroulant une partie du rouleau moucheté. La contributrice s'est approprié l'œuvre picturale, qui trône sur son bureau, chez elle. Elle cohabite avec l'œuvre dans son espace-temps domestique. Ainsi, d'une part l'œuvre picturale se rend manipulable pour l'habitant, mais elle entre aussi en relation avec l'habitant, parce qu'elle est appropriable et laissée à la libre interprétation du spectateur. L'habitant est un être vivant qui peuple un lieu, qui réside dans un lieu, qui occupe l'espace. L'habitant c'est nous, c'est l'être humain, qui est de passage sur terre, et ce passage est marqué par la possibilité de s'inscrire dans un espace et un temps plus ou moins long. Si la peinture recouvre nos murs intérieurs et extérieurs, elle développe une relation décorative mais aussi protectrice de l'espace habitable.

La peinture, le kit, l'habitant et le temps

Bernard Brunon³⁸⁰, qui a fondé *That's painting production* (*C'est ou Ceci est la production de peinture*) (fig.120), repeint des espaces, immeubles, appartements,

³⁷⁹ <https://mrac.laregion.fr/Nathalie-Dupasquier?mr=1>

³⁸⁰ Bernard Brunon, né en 1948 à Saint-Étienne, en France, est un artiste peintre en bâtiment contemporain. Il vit et travaille aux États-Unis et au Mexique. Il a fondé la société *That's painting production* (C'est la production de peinture), et repeint des espaces. <http://thatspainting.com/>

murs de galeries, de musées... Sa pratique est à cheval sur celle d'un artiste peintre



Figure 120: Photographies de Bernard Brunon au travail, *That's painting production*.

conceptuel et celle d'un peintre en bâtiment. Sa devise est la suivante : *With less to look at, there is more to think about* (*Moins il y a à regarder, plus il y a à penser*). Il travaille avec différents participants : son équipe, les fournisseurs de musée, les artistes, les clients, le public. Au sens littéral, le peintre peint des espaces, des monochromes, il recouvre la surface des murs, mais il est par-dessus tout en action. Sa pratique consiste à repeindre des espaces et finalement à allier art et pratique industrielle, peinture et quotidien de la peinture, en faisant s'insérer la peinture dans l'espace porteur. Tout ceci semble apporter une réflexion autour de la peinture domestique, celle que l'on fait chez soi, pour rafraîchir nos murs, pour les protéger également, ou bien pour les décorer. Ce qu'il est intéressant de relever ici, c'est cette liaison entre peinture industrielle et peinture artistique. Entre une action de peintre en bâtiment, qui pourrait être qualifiée d'action picturale et celle de l'artiste peintre, qui convergent dans sa pratique. L'artiste crée ainsi, une alliance entre

la simple action de peindre et la création artistique. La pratique picturale peut finalement être celle de l'action du peintre en bâtiment et sa production la peinture de la pièce. Mais le spectateur a affaire à la peinture, étant dans la pièce repeinte, il est dans la peinture. Il y a bien brouillage des pistes, des limites entre la peinture en bâtiment et celle dite de l'artiste peintre. Le *spatium*, soit l'intervalle, la distance avec la pratique picturale reste la même que celle dans le cadre de la visite d'une exposition classique. Tout ceci nous amène à nous questionner sur l'habitant et sa relation à l'œuvre picturale. Si les kits permettent de créer une interaction et une interfaçage entre l'artiste et le contributeur, ils sont aussi une invitation, à l'action picturale de la part du peintre. Il s'agit en effet d'inviter l'habitant à prendre

possession de son espace domestique, en agissant sur la peinture pour la réaliser dans les limites de son espace-temps. Comme l'observe Heidegger, il faut considérer la limite comme un début et non une fin : « La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être (sein Wesen beginnt)*. »³⁸¹. Bien que réalisés en série, les kits sont artisanaux, ils se distinguent des techniques de masse et se rapprochent de la création de pièces uniques. Ils font écho à des activités manuelles que l'on pourrait avoir au quotidien, chez soi. On pourrait dire que cela serait une invitation à retrouver un art de faire, ou un art de vivre chez soi, à partir d'une matière à créer. Selon Michel de Certeau « chacun sait que le moindre logement dévoile la personnalité de son occupant »³⁸². Ce serait peut-être une invitation à personnaliser l'œuvre picturale, et à travers cela personnaliser son propre espace. C'est probablement en cela que la notion d'interface picturale joue un rôle intéressant et met en évidence toutes ses caractéristiques d'interface. À la fois interface entre l'artiste et l'habitant, entre pratique picturale et pratique créative, entre art et artisanat, entre espace et peinture, entre bâtir et habiter, entre mobilité et fixité. Si accrocher un tableau dans son espace domestique c'est déjà personnaliser son espace de vie, c'est aussi quelque part s'approprier l'œuvre picturale pour l'habiter. Nous l'avons vu, dans le travail de Leda Luss Luyken, le tableau est modulable, par des panneaux interchangeables. Il permet ainsi de personnaliser l'œuvre picturale, par la permutation des éléments qui le composent. Aussi, l'habitant devient-il partie prenante de la peinture et de la création picturale. S'inscrivant dans l'espace-temps du spectateur mais également dans la durée, l'œuvre picturale permet une action libre. En outre, ce système permet d'inviter le spectateur à s'approprier l'œuvre par la particularisation et non plus simplement par l'acquisition. Il ne suffit pas d'acquérir l'œuvre d'art pour se l'approprier, il faut pouvoir soit s'y reconnaître, adapter l'œuvre à son point de vue, à sa vision des choses, à son espace de vie. Inversement, l'œuvre doit pouvoir s'adapter aussi. En somme, il faut pouvoir cohabiter avec l'œuvre car comme l'explique Claude Viallat : « Tous les éléments de l'espace travaillent avec la peinture et s'incluent d'eux-mêmes dans le schéma pictural. »³⁸³. Penser la peinture

³⁸¹ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser, op. cit.*, p. 183.

³⁸² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner* (1994), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2015, p.205.

³⁸³ Claude Viallat, *Œuvres écrites entretiens, op. cit.*, p. 142.

dans l'espace-temps, ce serait apprendre à habiter cet espace-temps, apprendre à être habitant, car comme l'explique Heidegger : « La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'*il leur faut d'abord apprendre à habiter.* »³⁸⁴. Apprendre à habiter, ce serait apprendre à bâtir « à partir de l'habitation »³⁸⁵ et à penser « pour l'habitation »³⁸⁶. Aussi, nous faudrait-il apprendre à habiter, et dans le contexte actuel, peut-être est-ce là une réflexion qui nous permettrait de penser un monde différent, en occupant l'espace-temps terrestre autrement. On pourrait dire que la relation de l'habitant à l'œuvre picturale serait une relation d'appropriation, d'adaptation, de cohabitation et non pas simplement d'acquisition, de possession. Penser l'espace habitable, ce serait penser la condition d'habitant.

Ainsi, par l'interface picturale, il s'agirait d'un dialogue permanent entre ménager, habiter et penser, à partir de l'expérience pratique, pour habiter la peinture. Habiter la peinture, ce serait alors l'inscrire dans une continuité spatiotemporelle. Aller dans le sens d'une pensée bâtisseuse d'espace-temps, permettrait de réfléchir à l'habitation et à la façon d'appréhender le quotidien. Habiter et bâtir, sont deux notions interrogées ici, pour penser la relation de l'habitant à l'œuvre picturale.

Il faut alors se questionner sur cet espace domestique qui permet d'habiter la peinture et de penser l'espace-temps quotidien.

³⁸⁴ Martin Heidegger, *Bâtir habiter penser, op. cit.*, p.193.

³⁸⁵ *Loc. cit.*

³⁸⁶ *Loc. cit.*

3. Comment dépeindre l'espace-temps domestique ?

« Même la *cultura animi* de Cicéron suggère quelque chose comme le goût et, généralement, la sensibilité à la beauté, non chez ceux qui fabriquent des belles choses, c'est-à-dire chez les artistes eux-mêmes, mais chez les spectateurs, chez ceux qui se meuvent parmi elles. » Hannah Arendt³⁸⁷

Le spectateur est celui qui se meut parmi les choses et est sensible aux œuvres d'art. Nous avons vu que bâtir et habiter sont deux notions qui se répondent et se complètent, en pensant l'espace-temps. Qu'*in fine*, l'habitant cohabite à la fois avec l'espace, le temps et avec l'œuvre picturale, et que la maison est, elle aussi, un lieu de conservation et de transmission de la culture. Il convient maintenant de se questionner sur cet espace-temps quotidien qui accueille l'œuvre picturale. Si le quotidien de l'œuvre est de coexister, de cohabiter avec l'espace, n'est-ce pas parce l'œuvre s'inscrit inévitablement dans le quotidien de l'habitant ?

Si l'espace domestique est le reflet du quotidien, comment dépeindre cet espace-temps ?

Qu'est-ce que la peinture du quotidien ? Comment faire œuvre du quotidien ? Comment définir l'espace-temps de la peinture ?

a) *La peinture et le quotidien*

Le quotidien et le travailleur de l'art

Le quotidien est ce qui renvoie et relève de chaque jour. Cela peut être une routine, quelque chose que l'on fait chaque jour, ou une action répétée. On peut se demander si la peinture au quotidien ou la peinture du quotidien, renverrait à une peinture qui n'a rien d'exceptionnel, qui serait ordinaire. Si l'on reprend l'exemple des peintures modulables, démontables et montables de différentes manières, expérimentés

³⁸⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013, *op. cit.*, p. 273.

dans des espaces domestiques, on pourrait qualifier cela de peinture du quotidien. C'est en effet, dans l'espace domestique, où se meut l'habitant, que la peinture s'accroche, s'installe, pour occuper l'espace ou pour le décorer ! C'est le spectateur lui-même qui se chargera de la présenter, de la disposer à sa guise selon son point de vue, ses goûts, ses souhaits. Aussi, par le lieu et l'espace dans lequel elle va venir prendre place, soit l'espace du quotidien, de l'habitude, la peinture n'aurait-elle rien d'exceptionnel ou d'extraordinaire. En se fondant dans le décor domestique, dans l'espace habitable, elle finit par se fondre aux objets ordinaires, bien qu'inutile dans le sens de l'objet utilitaire. L'on peut parler ici plutôt d'un ouvrage d'art plutôt que d'une œuvre d'art. Un ouvrage, pouvant faire œuvre dans l'espace domestique. De l'ouvrage d'art à l'ouvrier d'art, on pourrait faire le lien avec le travail de Bernard Brunon et sa peinture. Entre peinture en bâtiment et peinture artistique, la peinture semble être une peinture renvoyant à l'ouvrage quotidien, au travail manuel, à la vie ouvrière, et à la vie de tous les jours. Bien qu'il soit considéré comme un entrepreneur et non un salarié, Bernard Brunon s'inscrit dans un travail d'ouvrier. Chez Bernard Brunon, il y a bien une critique sociale et sociétale. Ce qui est relatif à la vie de tous les jours n'est pas que l'espace-temps, mais l'économie dans laquelle s'inscrit cet espace-temps.

Dans son article *Artists as Workers, The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor (Les artistes comme travailleurs, L'effondrement du socialisme yougoslave et la politique du travail artistique non rémunéré)*, Katja Praznik explique que : « L'idée d'un ouvrier d'art vient d'une compréhension socialiste typique de l'art en tant que bien social accessible, créé par des artistes dont le travail est valorisé au même niveau que celui des ouvriers d'usine, par exemple. »³⁸⁸. L'œuvre d'art en ce sens, serait un bien financièrement accessible et serait mise au même niveau que toute autre fabrication humaine. Ainsi, toute production, qu'elle soit industrielle ou artisanale devrait être accessible, et le travail de l'art est donc mis au même niveau que toute autre travail. On pourrait qualifier Bernard Brunon, dont l'entreprise *That's painting production* repeint littéralement des murs, d'ouvrier d'art ou de travailleur d'art. Il est intéressant, ici, de faire le lien avec l'économie de l'art, qui dépend à l'heure actuelle du système néolibéral. Bien que l'artiste, s'il vend des œuvres, peut cotiser aux

³⁸⁸ Katja Praznik, *Artists as Workers, The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor*, Social Text 144, Vol.38, No. 3, Duke University Press, September 2020, p. 92.. Traduit du texte original en anglais : ***"The idea of an art worker stems from a typical socialist understanding of art as an accessible social good, created by artists whose labor is valued on the same level as that of factory workers, for example."***

prestations sociales, encore faut-il qu'il puisse vendre ses œuvres. Rien ne garantit la vente des œuvres, y compris lorsqu'une galerie représente l'artiste. En effet, on peut noter que dans un musée, un monument national, ou dans toute institution culturelle chaque travailleur est payé, du surveillant au curateur, sauf l'artiste. Pourtant, ce que le public vient voir ce sont les œuvres de l'artiste. Ne pourrait-on pas plutôt imaginer, qu'un artiste exposant serait salarié de l'institution qui accueille son œuvre ? Par ailleurs, même s'il n'est pas salarié, en exposant ses œuvres, il fournit une prestation et, en ce sens, il peut être rémunéré en tant qu'indépendant. Le *Droit d'exposition* existe depuis peu (fin 2019), cependant il est peu, voire pas du tout appliqué. C'est-à-dire, qu'il est prévu, uniquement dans les musées et institutions culturelles publiques de rémunérer les artistes pour une exposition, que celle-ci soit personnelle ou collective. Toutefois, cette rémunération reste assez basse³⁸⁹ et ne prend pas en compte la durée de l'exposition, ni l'investissement d'argent et de temps dans le travail de l'artiste.

Le statut de l'artiste dans la société

Bon nombre d'artistes, occupent d'autres emplois à côté de leur « activité » artistique. Néanmoins, plus ils travaillent « ailleurs », moins ils peuvent s'adonner à leurs travaux artistiques. De même, souvent ils ont des difficultés à se trouver dans le « bon milieu », pour avoir des contacts avec les galeristes, marchands d'art, collectionneurs et curateurs, par manque de temps, de connaissance du milieu mais aussi d'énergie. Ce n'est, en effet, que lorsque nos besoins premiers, vitaux sont satisfaits, que l'on peut avoir du temps oisif, et se consacrer à la culture et à son monde, que ce soit du point de vue du spectateur ou du point de vue de l'artiste : « [...] le temps de l'oisiveté – c'est-à-dire le temps où nous sommes libres *de* tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres *pour* le monde et sa culture [...]. »³⁹⁰. Ainsi que l'explique Arendt, ce n'est que lorsque nous avons du temps libre de tout souci, que nous pouvons nous consacrer au monde, c'est parce que nos besoins vitaux sont comblés, que nous pouvons nous ouvrir à la culture. Pour autant, le travail dit « alimentaire » de l'artiste, peut aussi devenir matière à création artistique, faisant réfléchir au lien entre art et vie quotidienne, art et travail ordinaire. Ne serait-il pas

³⁸⁹ Le tarif fixé est de 100 euros par œuvre pour une exposition collective et de 600 euros au total pour une exposition personnelle.

³⁹⁰ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p.263.

nécessaire de repenser l'activité artistique en tant que métier qui, comme tout autre métier nécessite certes une formation, mais aussi une rémunération ? Par l'utilisation de lieux domestiques ou de matériaux issus du monde ménager, quotidien ou pourrait-on dire ordinaire, le rapprochement entre travail artistique et tout autre travail humain semble être réactivé dans l'œuvre elle-même. Cela n'est pas sans rappeler que Noël Dolla, figure du mouvement *Supports/Surfaces*, fut aussi peintre en bâtiment et que cela l'amena à porter un autre regard sur la peinture, et à intégrer dans le monde de l'art des supports issus du quotidien (on pense ici à ses serpillères). Ainsi s'opère, un brouillage entre les frontières du monde lambda, de la vie ordinaire et celles de la vie artistique, qui elle aussi devrait faire partie du monde quotidien. Faire de l'art, c'est exercer un métier, un travail comme un autre.

Tenter de concevoir une « peinture du quotidien », serait une façon de rapporter l'activité picturale artistique à celle de l'ouvrier d'art ou de l'artisan d'art, et ainsi intégrer l'œuvre picturale dans une économie quotidienne, soit réelle. Au plus près de l'habitant, au plus près de la vie « réelle », d'un art de vivre. Comme l'écrit Katja Praznik : « Une fois que le travail artistique fut séparé de la vie quotidienne, cette déconnexion contribua directement à l'exploitation du travail de l'art. [...] »³⁹¹. Ainsi, c'est par la séparation du travail de l'art, en tant que travail ordinaire et inscrit dans la société, que la précarité du travail de l'art et son exploitation voient le jour. Par son enfermement dans un « milieu » éloigné du monde réel. Cette vision étant le résultat d'une pensée bourgeoise, qui voudrait que l'artiste n'agisse que par passion, que son travail ne soit qu'une activité de loisir, et non pas pour vivre comme tout travailleur. La notion d'art en tant que passion, et non en tant que métier ou travail, provient du fait que les artistes issus de milieux aisés n'avaient et n'ont pas besoin de gagner de l'argent pour vivre. C'est pourquoi, seuls ceux qui ont le temps, le luxe de ne pas travailler pourraient se consacrer à l'art, puisqu'il n'est pas considéré comme du travail. C'est ainsi, que l'œuvre d'art semble être présentée de nos jours, comme un loisir.

³⁹¹ Katja Praznik, *op. cit.*, p.p.91-92. Traduit du texte original en anglais : ***“Once artistic labor was separated from everyday life, its disconnection directly contributed to the exploitation of artistic labor.”***

Le travailleur de l'art et l'artiste-artisan

Au sujet de la notion d'ouvrier d'art ou de travailleur de l'art, Katja Praznik ajoute que :

« L'héritage de la notion, telle que voulue par les travailleurs de l'art yougoslaves, est profondément liée aux idées socialistes et au mouvement ouvrier. Son arrière-plan se rapporte aux idées de Marx sur le travail en tant qu'élément déterminant de la vie humaine, et le travail comme activité consciente, libre et créative ; c'est-à-dire que tout travail humain possède un caractère créatif. »³⁹².

Tout travail humain posséderait un aspect créatif, aussi tout autre travail serait-il tout aussi créatif, comme : la décoration, la peinture des murs, la cuisine ou encore la couture, entre autres. Aussi, le travail artistique serait-il considéré comme tout autre travail. Le fait de mettre au même niveau, l'œuvre picturale et le travail ouvrier, serait une façon de signifier que l'œuvre picturale n'a rien d'exceptionnel finalement. Elle est le produit d'un travail, comme tout autre bien ou service est le produit du travail humain. Cependant, Marx prenant lui aussi, appui sur la société de masse dans un rapport production-consommation, paraît également tout rapporter à la créativité. Ce qu'il est, tout de même, intéressant de relever dans la notion de travailleur de l'art, c'est de marquer le fait que l'art est un travail comme un autre, et qu'en ce sens il devrait être rémunéré, comme n'importe quel autre travail. L'artiste est un travailleur, donc contributeur à la société, un habitant comme un autre. Ceci illustre une vision de l'art, en tant que simple métier parmi d'autres, et non pas en tant que passion ou loisir. La compétition entre ouvrage d'art et œuvre d'art serait, par conséquent, inexistante. La seule distinction se ferait par la fin de l'œuvre d'art et sa fonction, soit la nécessité de conservation de l'œuvre. Dans notre démarche, le fait de désacraliser l'œuvre d'art exposée habituellement dans un *White Cube*, en fait une peinture ordinaire, qui s'inscrit dans l'espace et le temps du spectateur.

Toutefois, l'idée d'un art ouvrier ou d'un ouvrier d'art, n'est pas tout à fait proche de celle d'un artiste-artisan. L'ouvrier ne travaille pas en tant qu'indépendant, soit en tant qu'entrepreneur, contrairement à l'artisan (bien que l'artisan puisse aussi avoir quelques salariés qu'il forme). On peut dire que la peinture du quotidien, serait

³⁹² Katja Praznik, *op. cit.*, p.92. Traduit du texte original en anglais : " *The notion's legacy, as intended by Yugoslav art workers, is deeply connected to socialist ideas and the labor movement. Its background relates to Marx's ideas about work as a defining element of human life and work as a conscious, free, and creative activity; that is, all human labor possesses creative character.* ".

une peinture qui se rapprocherait au plus près des préoccupations de la société, peut-être une peinture plus populaire. Ainsi que l'explique Hannah Arendt :

« Et finalement serait-ce que ce juste amour de la beauté, mode approprié de relation aux belles choses – la *cultura animi* qui rend l'homme apte à prendre soin des choses du monde et que Cicéron, contrairement aux Grecs, assignait à la philosophie -, a quelque chose à faire avec la politique ? Serait-ce que le goût compte parmi les facultés politiques ? »³⁹³.

Chez Arendt, le goût à avoir avec la politique, parce qu'il permet d'émettre un jugement, de prendre des décisions, des responsabilités et ainsi de développer l'esprit critique. Arendt explique que l'espace public doit garantir la culture et sa conservation, car dès lors qu'elle entre dans le champ du produit consommé, elle est détruite. Toutefois, elle explique également que la modernité s'est toujours rebellée contre cette conception de la culture. Pour autant, on constate que les œuvres modernes figurent dans les musées, ou les bibliothèques (dans le cas des écrits) et font aujourd'hui pleinement partie du patrimoine d'un pays. Cependant, peut-on dire qu'il y ait réellement une culture commune de nos jours, c'est-à-dire une culture autour de laquelle la population peut se regrouper ? C'est l'espace politique qui émet le cadre culturel. Dans le contexte actuel, d'une économie spéculative et sans régulation étatique, soit politique, peut-on dire qu'il en est réellement de même ? Tels sont les questions, que paraît soulever la notion d'interface picturale, soit des questions relatives à l'artiste et à l'œuvre dans la société.

L'œuvre picturale et le spectateur

Nous avons vu les tentatives de montrer le travail de l'art, celui du peintre, à travers les expositions-ateliers de Xavier Escribà. Comme l'indique l'artiste : « J'aime que le public soit partie prenante, qu'avec son regard il complète la lecture de l'œuvre. »³⁹⁴. Cela semblerait être plutôt l'exposition du peintre au travail, que de la peinture en procès. Mais d'autres peintures plus performatives émergent aussi. Avec le travail de Jonathan Binet, que nous avons déjà cité, on remarque une peinture-performée, ou peinture-performance, exposant l'acte de peindre à la vue du public. Comme l'explique Viallat :

³⁹³ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p.275.

³⁹⁴ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », op. cit., p. 96.

« Penser la peinture à notre époque impose de penser la peinture *dans* l'époque et l'époque dans la peinture qu'elle produit et motive. »³⁹⁵.

Aussi, faudrait-il penser la peinture dans ses moyens, mais aussi dans son contexte, dans son époque et dans son rapport de production. En outre, exposer l'acte de peindre, relèverait presque d'un « spectacle », qui met l'accent sur le faire pour le faire. Il faut tout de même rappeler ici, que ce « faire » finit par produire une œuvre peinte, il est une *poiésis*, soit action produisant un résultat extérieur à elle-même, et non une simple *praxis*, comme nous l'expliquons dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse. Cette volonté de montrer le travail en train de se faire, résulte d'une volonté de montrer le processus de l'œuvre picturale. Comme le dit Xavier Escribà : « Le processus créateur est ainsi dans l'espace-temps du spectateur. »³⁹⁶. Qu'est-ce que le processus créateur, si ce n'est le travail de l'artiste agissant pour réaliser une œuvre, soit la poïétique ? Il semble que ce soit aussi une façon d'exposer le travail quotidien de l'artiste peintre, qui a une perception de l'acte pictural en tant que travailleur justement, et non pas simplement en tant qu'acteur, dans le sens d'un être agissant (du latin *actor*, celui qui fait ou exécuteur). Claude Viallat ajoute que : « Faire le travail en public n'est pas exposer un travail, mais exposer quelqu'un faisant un travail – le travail n'étant que l'acte concret qui provoque un résultat physique. »³⁹⁷. Montrer l'œuvre en train d'être fabriquée, serait également une façon d'exposer l'artiste au travail. Cela pourrait-il être une façon de signifier que le geste, l'acte créateur, n'est qu'un travail comme un autre ?

Pour en revenir à notre démarche picturale, il s'agirait peut-être de faire œuvre du quotidien.

³⁹⁵ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens*, op. cit., p.143.

³⁹⁶ Xavier Escribà, « *Douter de tout... et peindre* », op. cit., p. 96.

³⁹⁷ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens*, op. cit., p.138.

b) Faire œuvre du quotidien

Le quotidien du peintre



Figure 121: Claude Viallat, vues de l'exposition *Libertad en colores* (liberté en couleurs), MACBA (Musée d'art contemporain de Buenos Aires), Argentine. Rétrospective 1970-2021, jusqu'à juin 2022.

Le quotidien de la peinture est peut-être, finalement, ce qui relie l'artiste peintre à son quotidien, et comment il fait œuvre de son quotidien. Autrement dit, à son travail quotidien. Comme l'indique Claude Viallat³⁹⁸, l'élaboration de l'œuvre se fait à partir de ses éléments constitutifs, en tant qu'acte et produit. Puisqu'il y a un double dialogue, celui de l'action et celui du résultat produit. C'est-à-dire que si l'œuvre existe, c'est parce qu'elle est le produit du travail de l'artiste, qui se compose de plusieurs éléments, physiques et conceptuels. Comme le dit

Pierre Wat à propos du travail de Claude Viallat : « Que fait Viallat ? Il peint. Tous les jours, toute la journée. Comment fait-il ? Comment fait-il pour vivre cela ? Car il faudrait aussi affronter cette question-là, vertigineuse, de ce qu'est la vie d'un homme qui ne fait que ça. »³⁹⁹. Voici donc les questions posées, qu'est-ce que la vie d'un homme qui ne fait que cela ? Autrement dit, qu'est-ce que la vie quotidienne d'un peintre, si ce n'est un travail de la peinture au quotidien et un quotidien de la peinture. Il ajoute aussi que « tout est à faire, à recommencer chaque matin »⁴⁰⁰. C'est bien parce que tout est à faire et à recommencer chaque matin, que l'on peut parler de quotidien, et

³⁹⁸ Une rétrospective de son travail de 1970 à 2021 se tient jusqu'en juin 2022 au Musée d'art contemporain de Buenos Aires (MACBA), en Argentine. Voir la figure 121.

³⁹⁹ Pierre Wat, in *Claude Viallat Œuvres écrites entretiens*, op. cit., p.75.

⁴⁰⁰ *Loc. cit.*

peut-être même de travail au quotidien, d'un art de faire. Au regard des différents artistes que nous avons cité, tels que Karina Bisch, Noël Dolla ou même César, l'œuvre questionne l'espace domestique, l'objet ménager et le quotidien. Ce pourrait-il qu'il s'agisse tout simplement de faire œuvre du quotidien, ou plus encore de peindre le quotidien ?

Théoriser la pratique picturale

Pierre Wat pose la question suivante : « Alors quelle place occupe la théorie dans ce vouloir peindre ? »⁴⁰¹. En effet, comment allier ce faire, cette action et la réalisation qui en résulte, pour en dégager une théorie ? Comment allier le quotidien de la peinture et la théorie de la peinture ? Dans le cas de Claude Viallat, ce fut l'aventure *Supports/Surfaces*, qui permit de théoriser la pratique picturale. Aussi, y eut-il échange avec d'autres artistes membres du mouvement, et donc dialogue et discussion. Autrement dit : c'est par l'échange social entre différents membres d'un même groupe, qu'une théorisation a vu le jour, dans une confrontation des points de vue, des regards et des réflexions. Serait-ce cela qui manquerait au monde de la peinture aujourd'hui, des mouvements artistiques, des écoles de pensée, des groupes ? Ainsi que l'écrit Viallat :

« Toutes les analyses seront alors des évidences d' « éclairage » ou de « lecture » suivant le code ou les systèmes culturels ou sociaux mettant en jeu les signifiants. C'est donc un jeu purement culturel, intellectuel et subjectif qui va signifier chaque présentation fragmentaire d'objets, l'ensemble des sens ne pouvant se spéculer que dans l'ensemble du travail produit. »⁴⁰².

Il est ainsi question d'un jeu culturel et social, qui permet d'interpréter ou de signifier chaque présentation d'objets. *In fine*, on pourrait faire le rapprochement avec l'habitant, contributeur à l'œuvre picturale, qui apporte un regard sur l'œuvre en envoyant les photos de sa présentation dans l'espace domestique. Bien qu'il n'y ait pas de dialogue oral, de confrontation d'idée, il y a une discussion visuelle et matérielle qui s'inscrit dans la continuité de ce que nous considérons et appelons *interface picturale*. De même, nous l'avons vu à travers les expositions *Modern Lovers*, *Chez eux* et *Campo di Marte*, le spectateur est invité à être habitant de l'œuvre, par sa prise en compte et son inclusion dans la totalité de l'exposition. C'est de ce dialogue sans mots, sans paroles qu'a émergé

⁴⁰¹ Pierre Wat, in *Claude Viallat Œuvres écrites entretiens*, op. cit., p.75.

⁴⁰² Claude Viallat, *Ibid.*, p.147.

une théorisation de la pratique de la peinture dans cette recherche. On pourrait alors dire, qu'il s'agit d'une méthode inductive, qui se base sur des faits concrets, des expérimentations réelles, tant du côté de l'artiste que de celui du spectateur. Le quotidien de la peinture, paraît être le quotidien de la pratique et de la réalisation picturale, soit celui du peintre, mais aussi celui de l'habitant, contributeur de l'œuvre peinte. Comme l'explique Laurence Iselin, à propos de l'art urbain : « C'est ce qui nous fait dire que le paradigme de l'accessibilité, en tant strictement ici qu'instrument, par l'espace-temps, de la démocratisation culturelle, est aujourd'hui remplacé par un nouveau paradigme : celui de la participation. »⁴⁰³.

Renouveler la création picturale

Plus que d'une pratique participative, il s'agirait de donner les moyens d'une création sans cesse renouvelée. Une façon de faire entrer, non seulement, un objet culturel extérieur dans la maison, mais de se réapproprier son espace domestique, en contribuant à habiter l'œuvre picturale, car comme l'explique Yona Friedman dans *L'architecture de survie* :

« L'habitant est habitué à l'idée qu'il est incapable de prendre une décision importante en n'utilisant que son propre bon sens : son expérience passée justifie ce sentiment. [...] L'architecte, pour sa part, a appris à l'école à faire confiance aux connaissances acquises en étudiant. [...] et il a acquis la certitude que c'est lui qui sait, mieux que chaque habitant, un à un, comment ceux-ci désirent vivre. »⁴⁰⁴.

On pourrait aussi faire le parallèle avec l'artiste, persuadé qu'il sait mieux que l'habitant, mieux que le spectateur ce que sont l'art et le goût. Cependant, comme l'écrit Arendt : « La désolante vérité est pourtant que ce n'est pas le pur savant, mais le « plombier », qui a rétabli le contact perdu entre le monde des sens, des apparences et la vision du monde de la physique. »⁴⁰⁵. Il s'agirait de faire appel au bon sens de l'habitant, à sa capacité de penser, de décider car, comme l'explique Arendt : « Ce sens commun – que les Français nomment suggestivement le *bon sens* – nous révèle la nature du monde dans la mesure où il est un monde commun. »⁴⁰⁶. Aussi, le sens commun ou le bon sens, nous rappelle-t-il que le monde lui-même, nous est commun. Pour ce faire,

⁴⁰³ Laurence Iselin, *L'art outdoor*, op. cit., p.140.

⁴⁰⁴ Yona Friedman, *L'architecture de survie*, op. cit., p.21.

⁴⁰⁵ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, op. cit., p.347.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 283.

nous avons choisi un modèle simple, basé sur le rond, par essence nomade. Le langage pictural proposé à l'habitant reste accessible physiquement, et est manipulable par le plus grand nombre. Selon Stephen Wright :

« Avec la prolifération de nouveaux moyens de production et de reproduction symboliques, la créativité artistique a été dépossédée de son aura et de ses signes sociologiquement distinctifs. Le talent est de moins en moins rare, il ne fait plus de distinction, ni sur le plan esthétique, ni sur le plan sociologique. »⁴⁰⁷.

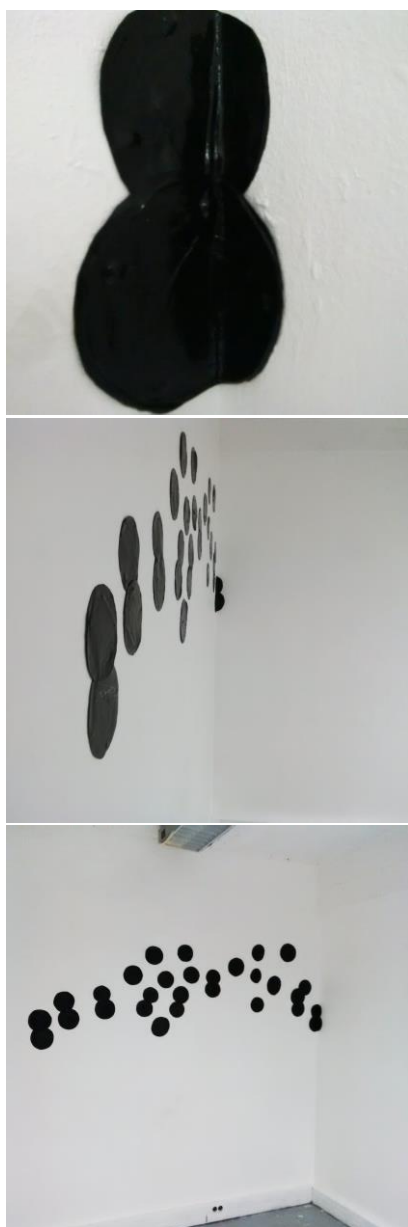


Figure 122: Radmila Urošević, *Territoire Svetlana*, modules de peinture acrylique, 2015.

Toutefois, au regard de ce que nous avons énoncé dans la sous-partie précédente, il semble que ce que l'on considère comme talent de nos jours, comporte bien des distinctions sociologiques. De la conception du travail artistique en tant que simple activité passionnelle, tendant vers un art de plus en plus exclusif de l'accessibilité financière et sociale, à une forme de distorsion de la *tekhnè*, insistant sur la distinction entre artiste et artisan, entre auteur et producteur. Par là même, les nouvelles technologies s'inscrivent dans un paradoxe, qui donne l'illusion que tout être humain est artiste, tout en distinguant le travail intellectuel du travail manuel. Tel est l'un des problèmes, qui semble être posé dans cette recherche. De même, au regard de notre travail en kit, ce constat de Stephen Wright est discutable, puisque chaque module est unique et fait manuellement. Bien qu'il s'agisse d'un moyen de production en série de la peinture, il ne se fait pas à une échelle industrielle et standardisée. En outre, les autres réalisations sont différentes de la série des kits, toutefois elles restent modulables ou facilement adaptables à l'espace et au spectateur. Le kit serait une base picturale matérielle, pour inviter à une libre interprétation et à la création

⁴⁰⁷ Stephen Wright, in *Qu'est-ce que l'art domestique ?*, sous la direction de Richard Conte et Sandrine Morsillo, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2006, p.p. 35-36.

d'une peinture dans l'espace et le temps. On pourrait dire, comme l'écrit Howard Becker que : « L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération. »⁴⁰⁸.

Une chaîne de coopération ou une boucle, car il n'y a pas de maillon, mais il en découle plutôt un cycle poïétique. En effet, j'ai retranscrit en « plan », c'est-à-dire en schéma de façon plane, certaines images que j'ai reçues de la part des habitants. Le plan ne prenait pas en compte le décor dans lequel s'inscrivaient les modules picturaux, mais uniquement la forme des modules et leurs déformations dans l'espace. La photographie étant un espace bidimensionnel, comme l'écran-tableau, le passage du volume initial, soit du module accroché dans l'espace, à la photographie, apporte de fait un autre point de vue sur l'œuvre picturale. Pour retranscrire le module, à partir d'un élément bidimensionnel et virtuel, et non plus son état réel en tant que pièce tridimensionnelle, il a fallu passer par la mise en plan de ce module. Une fois le plan réalisé, soit le schéma ou l'esquisse de la déformation, j'ai pu réaliser une nouvelle série de modules picturaux selon la proposition fournie par le contributeur. Nous reprendrons ici l'exemple du kit vert, envoyé à Cork, en Irlande, dont le contributeur (Stéphane), a renvoyé une photo du kit de modules installés sur son lit (fig.14, 15 et 16). Les déformations subies par les modules sur le lit du contributeur, ont été dessinées en tant que plan, pour une future œuvre modulable, tel un plan de réalisation ou un projet. Ce processus permet de fabriquer une autre série de modules picturaux, ayant une autre forme que le rond. Cette peinture modulaire réalisée, le plan peut servir de plan de montage, de modèle pour recomposer le schéma dans l'espace. Cependant, chaque module étant indépendant l'un de l'autre, et pouvant être présenté dans tout type d'espace, de différentes façons, le plan ou le projet initial évolue et se modifie avec l'espace-temps dans lequel il s'inscrit. Par conséquent, on peut dire que le projet n'est pas fixe à tout jamais, et qu'il s'adaptera sans cesse à la réalité. Selon le même procédé, le kit noir envoyé à Belgrade, en Serbie, dont la contributrice (Svetlana), a renvoyé la photographie (fig.22), a permis de recréer une autre œuvre modulaire en passant par la mise en plan, qui fut ensuite accrochée dans un espace proche d'un *White Cube* (fig.122).

⁴⁰⁸ Howard Becker, *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010, p.49.

Il y a dans l'expérimentation des kits, un cycle qui se répète, selon le modèle suivant : production du module - envoi au contributeur - accrochage du contributeur dans son espace domestique - retour par image numérique à l'artiste - schématisation sous forme de dessin (mise en plan ou en projet) - nouvelle production - installation / accrochage dans l'espace d'un *White cube*. On pourrait aussi résumer tous ces passages de cette façon : artiste matière picturale – spectateur-contributeur – espace (domestique) – photographie – artiste - dessin – matière picturale – espace (*White Cube*).

Ce serait, ici, faire référence à la notion de projet. Le projet n'est pas un plan de montage, car ainsi que l'explique Yona Friedman :

« Un plan signifie toujours une tentative, un essai, pour chercher à accorder les objectifs particuliers d'une personne (ou d'un groupe) à la réalité. La méthode la plus simple pour tenter un tel accommodement serait de réaliser l'essai, puis, après examen, de le garder ou de le rejeter »⁴⁰⁹.

Alors quel rapport cette réflexion modulaire a-t-elle par rapport au quotidien de la peinture ? Le kit questionne le quotidien, à travers son espace et son contributeur, qui n'est autre que l'habitant. Ce qui paraît faire le lien entre toutes ces étapes et ces espaces, de création et d'exposition c'est le temps. Ainsi que l'explique Arthur Schopenhauer : « [...] le changement, en effet n'appartient qu'au temps, qui considéré en lui-même et dans sa pureté, n'a rien de stable ; la permanence de la matière n'est donc certaine *a priori* que parce qu'elle repose sur celle de l'espace. »⁴¹⁰. La certitude de la permanence de la matière ne serait certaine que parce qu'elle repose sur l'espace. Ainsi, on peut dire que la matière picturale est soumise au changement du temps, mais c'est parce qu'elle s'inscrit dans l'espace que l'on peut l'observer et l'appréhender. Ici, le rapport au quotidien serait plutôt un rapport aux espaces que nous côtoyons quotidiennement : l'espace bidimensionnel de l'écran (à travers la photographie numérique et le dessin) et l'espace porteur tridimensionnel. Le quotidien de la peinture semble encore être lié à celui de l'espace-temps avec lequel elle coexiste. On pourrait plutôt parler d'une peinture qui invite à réfléchir au quotidien à travers son exposition, plus que d'un quotidien de la peinture. Ainsi que l'écrit Claude Viallat :

« Exposer n'est plus s'exposer, c'est mettre un problème particulier en évidence, en question, en déséquilibre. Le peintre n'est que l'organisateur de cette mise en

⁴⁰⁹ Yona Friedman, *L'architecture de survie*, op. cit., p.22.

⁴¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation, Livre premier Le monde comme représentation, Premier point de vue – La représentation soumise au principe de raison suffisante, L'objet de l'expérience et de la science* (1819), op. cit., p.34.

évidence. Le *sujet* est le travail, le résultat, l'image du travail. Le peintre n'est ni concepteur, ni créateur, mais un individu entre autres traversé par une époque. »⁴¹¹.

Si le peintre n'est ni un concepteur ni un créateur, et n'est qu'un individu comme un autre traversé par une époque, c'est parce qu'il s'inscrit dans un espace-temps, tout comme sa peinture. C'est ainsi que faire œuvre du quotidien, ce serait faire œuvre d'un espace-temps. Il convient alors, de s'intéresser à l'espace-temps de la peinture.

c) L'espace- temps de la peinture

Un hommage au temps

« « D'où nous venons... » avec toute la mélancolie que cela peut apporter. Un passé qui invite à la contemplation. « Où nous sommes... » avec tout ce que cela suggère. Un cadeau qui nous invite à agir. Contemplation devant l'action. Autoportrait, hommage au temps, au fil du temps, à sa riche matière et couleur. »⁴¹²

Ainsi que l'explique Xavier Escribà, dans le catalogue de l'exposition *D'on venim, on som*, il s'agirait peut-être de rendre hommage au temps. En effet, en inscrivant son âge dans les couches de peinture qu'il applique, l'artiste inscrit à chaque fois un temps précis dans l'espace de son œuvre picturale. Mais ce temps précis, comprend différentes années, qui s'accumulent les unes aux autres pour faire évoluer la peinture. Il faut alors, s'intéresser plus précisément à la notion d'espace-temps. L'espace-temps de la peinture serait-il l'espace-temps de l'espace domestique, soit du quotidien ? Telle pourrait être la question qui anime cette dernière sous-partie. Si, jusqu'à présent nous avons beaucoup parlé d'espace et de temps, puis introduit progressivement la notion d'espace-temps, il convient de définir ce qu'est l'espace-temps. En physique, l'espace-temps est une notion héritée de la théorie de la relativité, statuant que c'est un espace à quatre dimensions, utilisé afin de déterminer la position d'un phénomène. Ces quatre dimensions, comprennent trois dimensions d'espaces et une dimension de temps (aujourd'hui on pense qu'il existerait même une cinquième dimension). Il s'agit d'une représentation mathématique, de l'espace et du temps, pensés comme deux éléments

⁴¹¹ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens*, op. cit., p.138.

⁴¹² Xavier Escribà dans le catalogue de l'exposition *D'on Venim, on som*, Galerie Marc Domènech, Barcelone, 2016, p. 17. Traduit du texte original en catalan : « « **Don venim...** » **amb tota la melancolia que pot comportar. Un passat que ens convida a contemplar. « On som... » amb tot el que això implica i suggereix. Un present que ens convida a actuar. Contemplació enfront d'acció. Autoretrat, homenatge al temps, al aps del temps, a la seva riquesa matèrica i cromàtica.** ».

inséparables et s'influencent l'un l'autre. En outre : le passé, le présent et le futur cohabitent, mais le temps n'allant que dans un sens, nous n'avancions automatiquement, que dans un seul sens, c'est-à-dire vers le futur. Il existe donc bien un *continuum* espace-temps, soit une continuité spatiotemporelle. Nous ne creuserons pas plus la question, car nous ne traitons pas ici, de sujets de physique, ni de mathématiques appliquées à la physique. Toutefois, retenons que l'espace et le temps s'influencent l'un l'autre et sont *in fine*, inséparables. L'espace et le temps cohabitent, c'est la raison pour laquelle on peut parler d'espace-temps. Si l'on reprend ce qu'indique le second manifeste du *Spatialisme* : « nous voulons que le tableau sorte de son cadre et la sculpture de sa cloche de verre. »⁴¹³. Il semblerait que le tableau constitue son propre espace-temps qui, mis en relation avec le support-espace est influencé, de même que le tableau influence l'espace-temps du support et du spectateur.

L'œuvre picturale et son espace-temps

L'œuvre d'art est censée faire le lien avec le temps et l'espace, par sa survie, sa traversée du temps, en passant du présent au futur et en devenant passée. Si la peinture traverse le temps, quel est l'espace-temps de la peinture ? L'espace-temps de la peinture est avant toute chose celui du peintre, soit son époque, le contexte socio-économique et politique l'environnant, et l'espace porteur dans lequel il s'inscrit, dans lequel il travaille. L'œuvre d'art dépend de l'espace-temps du peintre et suit le même sens dans le temps que l'artiste. À propos de la peinture et du travail du peintre, voici ce que déclare Claude Viallat :

« Pour le peintre elle est le travail en soi ; celui-ci la constitue hors de son spectacle final qui est, en définitive, secondaire et lui échappe. D'où la grande ambiguïté dans le passage au sens et à la compréhension, qui sont assujettis aux conditions mêmes d'exposition, lieux, contextes, etc. et de circulation. »⁴¹⁴.

La peinture se fait donc en tant que travail, en tant qu'activité productive du peintre, qui est *homo faber* (producteur) mais aussi animal *laborans*⁴¹⁵ (travailleur). En dehors d'une pensée de l'exposition qui viendra après le travail produit effectué.

⁴¹³ Gianni Dova, Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, Antonio Tullier. Milan, 18 mars 1948, in *Écrits de Lucio Fontana, op. cit.*, p. 150.

⁴¹⁴ Claude Viallat, *Œuvres écrites entretiens, op. cit.*, p.77.

⁴¹⁵ Selon les formules de Hannah Arendt dans *Condition de l'Homme moderne*.

L'artiste ajoute qu' « Un travail ne doit être que constaté, il n'a en soi d'autre importance que d'être un jalon de la pensée. »⁴¹⁶. On peut se demander si l'exposition du travail de l'artiste pourrait correspondre à ce constat dont nous parle Viallat. L'exposition est, pourtant liée au dévoilement, soit à la production picturale. Toutefois, depuis le début de cette thèse, on remarque qu'il y a une pensée de l'espace et du temps de l'exposition, émanant avant et après le travail pictural. Il s'agirait en réalité, de plusieurs temps dans lesquelles s'inscrit le peintre, pour précisément les habiter : le temps de peindre, le temps de composition, le temps d'exposition. Trois temps, qui pourraient correspondre à différents espaces-temps. Par exemple, Pollock travaillant à l'horizontale pour finir par présenter l'œuvre à la verticale, n'est-ce pas déjà là, un changement d'espace-temps ? On pourrait rétorquer que l'espace-temps de peinture, soit le temps où l'on peint, serait le même que l'espace-temps de composition. Toutefois, nous avons vu dans le travail de Monica De Mitri, qui passe par plusieurs étapes, que ces espaces-temps se complètent, mais ne coïncident pas réellement, ils coexistent. L'espace-temps de composition du « tableau », de l'œuvre picturale peut intervenir avant celui de l'application de la peinture. Comme dans des tableaux classiques, faisant intervenir le dessin, le *disegno* comme structure, avant l'apposition de la peinture. Toutefois, pour ce qui concerne les pratiques contemporaines, on peut dire que cet ordre est de plus en plus inversé, que la couche de peinture intervient avant la composition, qui ne sera pas forcément un dessin. Tout ceci nous conduit à penser qu'il n'y a pas qu'un seul espace-temps de la peinture, mais bien plusieurs espaces-temps.

« De même qu'il est impossible de se voir globalement, il est impossible d'avoir une vue globale de son travail. Celui-ci vous apparaît par fragments successifs, reliés entre eux par une logique non linéaire certaine, mais insuffisante pour se faire une réalité du mécanisme global pourtant profondément ressenti. »⁴¹⁷, écrit Claude Viallat.

Par conséquent, le travail pictural, la peinture, apparaît au peintre, soit à l'artiste qui la réalise, sous forme de fragments. Ces fragments pourraient-ils correspondre à différents espaces-temps de l'œuvre picturale ?

La peinture traverse l'espace-temps en partant du présent et en allant vers le futur. Elle ne peut repartir dans le passé, mais une fois arrivée dans le futur elle représente l'espace-temps passé. Représenter le passé, c'est à la fois représenter le temps que l'artiste met dans son œuvre, mais aussi représenter son point de vue, qui dans le

⁴¹⁶ Claude Viallat, *Œuvres écrits entretiens, op. cit.*, p.82.

⁴¹⁷ *Loc. cit.*

futur sera forcément le point de vue d'un temps dépassé. C'est ainsi que l'artiste par son œuvre, vient habiter l'espace-temps en permettant à l'œuvre de traverser l'espace et le temps. Comme l'écrit Viallat : « La mise en condition (présentation) d'un quelconque travail est la mise en évidence de celui qui l'a fait. Un inter-échange s'instaure alors, quels que soient le lieu, les conditions de présentation et la manière de présenter entre le « cadre » de présentation et l'œuvre. »⁴¹⁸. C'est de cette inter-échange que l'interface picturale se fait porteuse, à la fois avec l'espace-temps de fabrication, mais aussi avec celui de présentation. Si l'œuvre d'art survit à l'artiste, elle reste tout de même bien ancrée dans l'espace-temps vécu de l'artiste, mais par son passage au spectateur elle devient aussi une œuvre de l'espace-temps du spectateur. Pour reprendre l'exemple des peintures en kit, on a bien vu que l'espace-temps de l'habitant-contributeur se différencie de celui de l'artiste au travail, et qu'il y a à la fois division de l'espace-temps, mais également successions d'espaces-temps distincts. Par le cycle de travail mis en place, l'œuvre picturale passe de la fabrication par l'artiste, à la composition dans l'espace par le spectateur-contributeur, puis de la bi-dimension virtuelle-photographique, à la bi-dimension dessinée (le plan-projet), et revient à la fabrication, pour finir à la nouvelle composition, dans un espace-temps décalé et différent. Aussi, n'est-il pas chose aisée de définir un seul espace-temps de la peinture, car plusieurs facteurs agissent et influencent l'œuvre.

Comme le dit Claude Viallat : « la peinture doit se penser dans ses moyens (ceux que lui fournit historiquement son code) ; elle ne doit pas être un fétiche mais une possibilité d'action. »⁴¹⁹. C'est de cette possibilité d'action de la peinture et sur la peinture, que semble naître la pluralité de ses espaces-temps. Toutefois, dans la mesure où la peinture doit être pensée dans ses moyens et dans son espace-temps, elle s'inscrit dans un contexte économique à la fois global mais aussi localisé, c'est-à-dire dans une économie qui correspond aux moyens de l'artiste lui-même. Il faut ici citer les propos de Karina Bisch et de Nicolas Chardon dans le catalogue de leur exposition *Modern Lovers* : « Nous travaillons à notre échelle. Ainsi, notre économie de moyens est une forme d'éthique : nous faisons ce que nous pouvons faire. »⁴²⁰. De même, ma démarche picturale et ma recherche sont de fait, rattachés à mes propres moyens économiques, et sont ainsi, une extension d'un espace-temps quotidien faits de contraintes à la fois

⁴¹⁸ Claude Viallat., *Œuvres écrites entretiens, op. cit.*, p.83.

⁴¹⁹ *Loc. cit.*

⁴²⁰ Karina Bisch et Nicolas Chardon, *Modern Lovers, op. cit.*, s.p.

physiques, temporelles, spatiales et matérielles. Le matériel faisant ici référence tant à la matière qu'aux moyens financiers, et par conséquent à l'économie. Aussi, l'économie dans laquelle l'œuvre picturale s'inscrit, est-elle indissociable de l'espace-temps de la peinture réalisée. En inscrivant l'œuvre picturale, dans un langage plastique simplifié et manipulable, la peinture fait ouvrage plus qu'œuvre, et l'économie liée à l'œuvre picturale semble plus proche de l'économie de la maison : soit du foyer. Il convient de rappeler ici que l'économie est étymologiquement rattachée au foyer. Économie vient du grec *Oikonomia* (*Οικονομία*) qui signifie l'administration d'un foyer. Elle consiste en la production, la distribution ainsi que l'échange. La peinture en tant que membre du quotidien, est une peinture ancrée dans le réel. Il s'agirait alors de rapprocher la valeur de l'œuvre d'une valeur marchande réelle. Ainsi, penser l'espace-temps de la peinture c'est avant tout penser le contexte de réalisation de la peinture, qui implique une dimension plus locale, à partir du corps de l'artiste lui-même, mais aussi plus globale, en fonction de l'inscription de ce corps à une échelle plus large : celle du monde dans lequel l'artiste évolue.

L'action et l'espace-temps

Pour ce qui concerne la relation de l'action et de l'espace-temps, Viallat ajoute ceci : « Le résultat obtenu étant un nouveau terrain d'action – (où agir) – énumération effective des diverses possibilités. »⁴²¹. L'action et le résultat obtenu mènent aux diverses possibilités. Cela résonne avec la vision des œuvres de Nathalie du Pasquier, qui considère ses œuvres antérieures, comme une matière première à une nouvelle création dans l'espace-temps d'exposition. Si ce qui habite le peintre est la peinture dans l'espace-temps quotidien, par extension, ce qui influencera sa peinture est l'espace-temps du support-espace lui-même, puis l'espace-temps du spectateur.

On peut en déduire que l'espace-temps de la peinture est à chaque fois celui du temps présent, comme suggéré chez les spatialistes, mais aussi par Merleau-Ponty. Les changements qui s'opèrent sur l'œuvre picturale, sont ceux induits par le contexte spatiotemporel l'environnant. Que ce temps soit considéré comme un passé, un réel présent ou un futur, cela dépendra simplement du point de vue et du contexte, et par conséquent de sa cohabitation, sa position dans l'espace-temps qui l'entoure. Ce qui

⁴²¹ Claude Viallat., *Œuvres écrites entretiens op. cit.*, p.83.

arrive maintenant, est un après pour quelqu'un ou quelque chose, mais aussi un avant pour quelqu'un d'autre et autre chose. Car, si l'artiste est un *homo faber* (producteur), un animal *laborans* (travailleur), il est aussi un animal social, comme tout être humain. L'espace-temps de la peinture est celui qui se positionne « en fonction de », « à partir de », et par « rapport à ». Il n'est visible et perceptible que mis en relation avec une personne ou une chose, il ne se suffit pas à lui-même.

Si la peinture est un espace en elle-même, elle est aussi un espace-temps. Le facteur temps intervient sur l'objet en permanence. Sans cette mise en relation indispensable, la peinture ne peut être considérée en tant qu'espace-temps distinct. C'est-à-dire qu'elle n'existe en tant qu'espace-temps, que parce qu'elle est mise en relation, interaction, interfaction ou interférence avec le reste du monde.

Tous ces questionnements autour de l'espace-temps et de l'habiter, nous conduiront, à nous interroger sur le rapport du lieu, du non-lieu et du territoire de l'interface picturale.

CHAPITRE II : Le *topos*, territoire et non-lieu de l'interface

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non-lieu. » Marc Augé⁴²²

Si nous avons précédemment, défini le lieu de la peinture comme étant son propre corps localisé dans l'espace, il faut tout de même réfléchir de plus près à la question du lieu, *topos* et corps, et de sa relation au non-lieu. Ce chapitre visera à mettre en lumière les caractéristiques d'un lieu, d'un *non-lieu*, d'après la définition de Marc Augé, et comment ces notions s'articulent avec l'interface picturale et le territoire. Si, selon Marc Augé, le non-lieu n'est ni identitaire, ni historique, ni relationnel, et ainsi, qu'il ne permet pas de s'inscrire dans une continuité, alors on peut en déduire que c'est un lieu que l'on n'habite pas. Le *non-lieu* d'après Marc Augé serait un lieu avec lequel nous n'avons qu'un rapport de consommation et de circulation : comme les transports en commun, les supermarchés, ou même les camps de réfugiés, entre autres. La question qui pourrait se poser dans le dernier chapitre de cette dernière partie, serait la suivante :

Quels rapports entretient la notion de non-lieu à l'interface picturale et en quoi est-elle liée au lieu de la peinture ?

Il nous faudra tout d'abord tenter de déterminer quels sont les rapports entre interface picturale et non-lieu. Puis, nous nous demanderons quel pourrait-être le non-lieu du territoire pictural. Enfin : comment la notion de non-lieu s'articule-telle avec notre démarche qui tend vers le nomadisme ?

⁴²² Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992, p.100.

1. Quel rapport le *non-lieu* entretient-il avec l'interface picturale ?

Si l'œuvre picturale, l'interface ne peut se concevoir que par « rapport à » et « en fonction de », dans ses interactions, interférences, comment se construit-elle par rapport au non-lieu ? Nous avons vu que le lieu de l'interface picturale se caractérise par son corps et sa relation de cohabitation avec l'espace-temps. Néanmoins, il faut pouvoir questionner le territoire pictural, mis en perspective avec la notion de non-lieu. Si l'interface picturale vient créer des lieux dans l'espace-temps, ainsi qu'espacer le cadre spatiotemporel dans lequel elle s'inscrit, il faut pouvoir interroger notion de lieu et celle de non-lieu. Il ne s'agit pas de déterminer si l'interface picturale peut être un non-lieu, au sens où Marc Augé le définit, mais plutôt de réfléchir aux rapports qu'elle pourrait entretenir avec ceux-ci.

Quels sont les liens entre non-lieu et interface picturale ?

En allant du territoire au non-lieu, nous verrons comment s'articule ces deux notions. Puis, pour sonder le non-lieu, nous le questionnerons en allant du non-lieu à l'interface. Enfin, il faudra se pencher sur ce que pourrait représenter le non-lieu de la peinture.

a) *Du territoire au non-lieu*

Interroger le territoire

Si, depuis le début de cette thèse nous avons vu quels sont les liens entre territoire et interface, nous verrons en quoi l'interface picturale et le territoire questionnent la notion de non-lieu. Jusqu'au 29 août 2022, s'est déroulée l'exposition *La couleur en fugue*⁴²³, à la fondation Louis Vuitton à Paris, et simultanément la fondation a présenté une rétrospective de Simon Hantaï. Les œuvres présentées explorent différents subjectiles et différents traitements du médium pictural et de la technique picturale, dans sa relation avec l'architecture de Franck Ghery. Si nous avons vu tout au long de cette

⁴²³ L'exposition *La couleur en fugue* réunit cinq artistes internationaux questionnant la peinture hors du tableau et l'expansion de la couleur dans l'espace : Sam Gilliam, Katharina Grosse, Steven Parrino, Megan Rooney et Niele Toroni. Du 4 mai 2022 au 29 août 2022.



Figure 123: Sam Gilliam, *Drapes*, vue de l'exposition La couleur en fugue, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022.

thèse, que la sortie du tableau et l'expansion de la peinture dans l'espace tend à réinvestir les œuvres d'artistes contemporains récents, cette exposition présente des artistes célèbres ayant travaillé sur le sujet de la peinture hors tableau depuis de nombreuses années. En effet, Sam Gilliam⁴²⁴, artiste américain, présente ses *Drapes* (Draps) (fig.123), qu'il réalise à la fin des années 1960. Les *Drapes* sont des peintures abstraites sur toile libre suspendues à la façon de grands drapés, rappelant des rideaux ou un presque un décor de théâtre. Ces œuvres ayant fondé sa démarche picturale, ont marqué un tournant dans l'histoire de la peinture aux États-Unis. Ici, on ne peut s'empêcher de penser à *Supports/Surfaces* qui, de la même manière et à la même époque, a marqué un tournant dans la peinture en France. Ainsi, non seulement la question de l'expansion de la peinture dans l'espace et celle du support pictural traverse les frontières, mais on constate que l'émergence de rétrospectives autour de ces questions, semble réactualiser une progression du territoire ou des territoires picturaux possibles. En outre, ces pratiques montrent une remise au jour de la matière picturale, comme territoire dialoguant avec l'espace porteur, à une époque où la dématérialisation des pratiques semblait l'emporter.

⁴²⁴ Sam Gilliam (1933-2022) est un célèbre peintre américain du Color Field. Sa carrière s'étend sur plusieurs décennies. Il est connu pour ses toiles suspendues et drapées sortant du tableau traditionnel. Durant les années 1960, il commence à expérimenter la coloration et le pliage de toiles, ce qui aboutit à ses toiles suspendues depuis des murs ou des plafonds. Plus tard, il se tournera vers des œuvres plus sculpturales en incorporant du bois et de l'aluminium.



Figure 124: Steven Parrino, *Misshaped canvas*, vue de l'exposition *La couleur en fugue*, Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022.

De même, les *Misshaped canvas* (*Toiles déformées*) (fig.124) de l'artiste Steven Parrino⁴²⁵ montrent des œuvres picturales en volume, sur toiles peintes et froissées, se présentant tant au sol qu'au mur et mettent en avant toute la voluminosité possible du matériau pictural lui-même. Non seulement la toile n'est plus tendue, mais vient dans certains cas recouvrir un châssis, monté en volume, venant redéfinir et transformer les contours du tableau traditionnel. On constate que le territoire pictural comme élément dialoguant avec l'espace porteur et le volume est remis au goût du jour. Entre peinture, objet et espace, les frontières paraissent poreuses et vouées à être transgressées. Nous disions que le volume a toujours fait partie de la peinture, et que le territoire pictural est peut-être bien celui du volume, que ce volume se fasse subjectile ou support-espace lui-même. Ici, ce qui interpelle plus que la couleur, est toute la matérialité se dégageant des œuvres picturales exposées. Aussi, convient-il de faire le lien entre la question du territoire pictural et du territoire en général, pour comprendre les rapports que nous pouvons

établir avec la notion de non-lieu.

⁴²⁵ Steven Parrino (1958-2005) est un artiste américain. Il commence à pratiquer l'art à la fin des années 1970. Il est poussé à faire de la peinture, par l'« intérêt nécrophile » qu'il entretient à ce domaine, qui à cette époque avait été déclaré mort. À partir de 1981, fait sortir la peinture du tableau, pour venir créer des surfaces fissurées, rugueuses, pliées.



Figure 125: Yin Xiuzhen, *Portable City Melbourne*, valise, vêtements usagés, verre, carte, coll. commune de Beijing, 2009.

L'artiste chinoise Yin Xiuzhen⁴²⁶ questionne également le territoire dans son travail. À partir de 2001, elle commence sa série *Portable cities (Villes portables)*. Il s'agit de maquettes qu'elle réalise dans des valises, au gré de ses voyages. Elle travaille à partir de vêtements usagés ou lainages qu'elle récolte, pour en faire des maquettes de villes dans lesquelles elle est de passage. La durée de ses séjours peut être de plusieurs mois. Son travail questionne l'artiste voyageur, à une époque de grande mobilité et le déplacement du territoire. Elle emporte un peu de toutes les villes

qu'elle visite avec elle. Dans *Portable City Melbourne* (fig.125), elle réalise une maquette de la ville de Melbourne, en Australie, où elle a passé trois mois. Ainsi, ses œuvres se fondent sur son expérience dans différentes villes. Ici, l'artiste interroge le déplacement du territoire, le changement, mais aussi la mémoire. C'est un territoire transportable que l'artiste propose. En outre, elle développe aussi une réflexion écologique en usant de matériaux qu'elle recycle. Aussi, l'interrogation autour de l'urbanisme et du territoire, est-elle, une réflexion actuelle. Bien qu'il ne s'agisse pas de peinture ici, l'artiste Yin Xiuzhen, nous invite à questionner le territoire et son déplacement y compris dans la peinture. Alors comment appréhender l'espace urbain, le territoire et le *non-lieu* ?

⁴²⁶ Yin Xiuzhen est née 1963 à Pékin où elle vit et travaille. Elle commence à montrer son travail à la fin des années 80, période où elle sort diplômée de l'université normale de Pékin. Au début des années 1990, elle s'oriente vers la vidéo, la photo. Ses œuvres, sous forme d'installations, lui permettent de réagir aux changements rapides du paysage urbain, politique et social de la Chine. Elles soulignent les menaces que la modernisation à outrance fait peser sur l'écologie et sur l'environnement. Yin Xiuzhen utilise aussi des objets et vêtements ayant appartenu à d'autres personnes, qu'elle recycle dans ses installations.

Interroger le *non-lieu* et le corps

Le non-lieu, serait l'anti-lieu par excellence, soit ce lieu qui n'en est pas un, qui ne se construit pas en relation avec le corps, et qui ne permet pas de prendre place dans l'espace. Le non-lieu paraît incarner un espace que l'on ne peut pas habiter. Un endroit plutôt qu'un lieu, dans lequel les relations humaines n'en sont pas, où les interactions ne se font pas vraiment, si ce n'est sur le principe de circulation et de consommation, de la rentabilité. Ou bien un lieu de transit, dans lequel on ne peut jamais s'ancrer, se fixer, auquel on ne s'identifie pas et qui ne conduit nulle part, parce qu'il semble partir de nulle part. Si nous avons vu dans la partie précédente que l'interface picturale nous invite à penser l'habiter, il convient alors de s'interroger sur les modes de vie possibles face à la progression des non-lieux.

L'artiste contemporain Jean-Michel Pancin⁴²⁷, a travaillé dans l'ouest américain, dans une zone à la frontière entre le Nevada et l'Utah. Zone polluée, étrange et ambivalente, car elle est une ancienne base militaire, et accueille des casinos (lieux de divertissements) d'un côté, et communauté mormone de l'autre. De plus, en bordure de cette ancienne base, qui part en décrépitude, on retrouve une zone d'essai fermée par des barbelés. L'appréhension de cet espace-zone, que l'on pourrait nommer un non-lieu est difficile à établir, aussi l'artiste s'est-il posé la question suivante : « Comment habite-t-on concrètement un environnement ? Comment vient-on habiter un lieu comme celui-là ? un lieu de contraintes assez destructeur ? [...] ces gens viennent habiter là, mais ils sont censés être de passage... »⁴²⁸. En étant de passage peut-on vraiment habiter l'espace-temps ? On pourrait dire qu'il s'agit bien là d'un territoire, il accueille des populations et est délimité. Toutefois, le territoire est un espace dans lequel on peut prendre place, par lequel on peut exister, parce que l'on s'identifie à celui-ci et parce qu'il nous permet de nous inscrire dans des limites, des frontières. Ce serait peut-être là, la différence entre une zone et un territoire. Une zone étant une portion délimitée d'un

⁴²⁷ Né en 1971, Jean-Michel Pancin est un artiste d'origine avignonnaise ayant un parcours un peu atypique. Après un baccalauréat scientifique, il part en Allemagne pendant un an pour apprendre l'allemand, puis il poursuit un parcours en sciences économiques. À la suite de cinq ans d'études en sciences économiques, il s'installe à Paris, où il intègre l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Il y mènera une vie mixte, entre ses études et son travail de photoreporter. En 2010, il commence un travail de recherche et de création, autour de la Prison Sainte-Anne d'Avignon. Ses travaux furent présentés au cours de nombreuses expositions, dans différents lieux.

⁴²⁸ Jean-Michel Pancin, *Mémoire du milieu carcéral, De l'enfermement à la libération...*, entretien avec Radmila Urošević, in *Enfermements*, sous la dir. de Hervé Bacquet, Sandrine Morsillo, Diane Watteau, Paris, Jannink, 2021, p.55.

espace, ne représente pas forcément un territoire. Elle est une zone géographique, mais il semblerait bien qu'elle ne soit qu'un espace de projection sur une carte. Puisque concrètement, si l'on s'appuie sur la perception de cette zone frontière entre le Nevada et l'Utah, on ne peut pas en parler comme d'un réel territoire. Une zone pourrait, elle aussi constituer un non-lieu.

Nous mettrons en relation les non-lieux, représentés au sein de l'espace-temps urbain, que l'on ne connaît que trop bien, par exemple les transports en commun, avec la notion de territoire. Si, comme l'écrivent Gilles Deleuze et Felix Guattari : « [...] les substances comme matières formées renvoient à des territorialités, à des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation [...] »⁴²⁹. On pourrait alors en déduire que la peinture, en tant que matière et substance formée renverrait au territoire. À la fois un territoire fixe, mais aussi associé à l'action de déplacement du territoire, soit la délocalisation et à sa relocalisation, par conséquent sa reterritorialisation. Nous avons vu tout au long du chapitre précédent, que la peinture occupe l'espace, en s'y ancrant mais aussi en se déplaçant dans l'espace-temps. Elle nous invite à habiter l'espace-temps. La peinture est à la fois ancrée dans l'espace et le temps, mais parce que l'espace-temps fluctue et varie, la peinture se déplace elle aussi, elle fluctue et varie. Elle est liée à la production, mais pas au sens du productivisme, au sens du dévoilement comme l'explique Heidegger dans *La question de la technique*⁴³⁰. Peut-être que reterritorialiser, relocaliser serait l'une des pensées de la peinture modulaire, relocaliser ce serait recréer des *topos*, soit des lieux picturaux. Ces lieux picturaux sont pensés comme des corps se mouvant dans l'espace et le temps et ainsi dans le territoire. Ainsi, interroger le territoire, dans notre pratique, ce serait interroger ce prolongement de notre propre corps qu'est l'espace, et sa cohérence avec celui-ci.

Le module permet de créer plus petit, moins dense, en somme produire moins mais produire de manière plus adaptée. Produire de manière plus adaptée, doit être entendu ici au sens d'une fabrication qui serait à échelle de notre propre corps, et par extension à l'échelle de notre propre façon de vivre et d'habiter le territoire urbain. Ainsi que l'explique Yona Friedman dans *L'architecture de survie* :

« Une société riche croit dans l'« inépuisabilité » du stock nécessaire à la survie et n'attribue souvent la pauvreté qu'à la paresse ou à l'incompétence. Ainsi les riches

⁴²⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2* (1980), Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 2013, p.70.

⁴³⁰ Martin Heidegger, *La question de la technique, in Essais et conférences* (1954), Paris, Gallimard, coll. « tel », 2004.

tranquillisent leur conscience par la conviction qu'il y a suffisamment de ressources pour tout le monde, que les pauvres ne sont qu'en retard et qu'ils se rattraperont plus tard (personne ne réalise que « plus tard » les stocks seront épuisés). ».⁴³¹

Si Yona Friedman parle d'une architecture de survie, on pourrait parler dans notre démarche, d'une peinture de survie. C'est-à-dire d'une peinture pauvre en matériaux, qui ne nécessite pas beaucoup de matières premières et de ressources pour être fabriquée, et permet à la fois de repenser l'espace pictural, mais aussi la question de la réalisation picturale. De pouvoir se reconnaître dans un espace, de même que développer le localisme est une réflexion actuelle, qui résulte d'une logique décroissante, face au globalisme néolibéral. Ainsi que l'expliquent Deleuze et Guattari : « L'État c'est la souveraineté. Mais la souveraineté ne règne que sur ce qu'elle est capable d'intérioriser, de s'appropriier localement. »⁴³². Cela pourrait-il vouloir dire que ce qui nous est souverain n'est que ce que l'on peut s'approprier ? Ce pourrait-il que ce soit un espace qui serait au plus près de notre propre corps, pour que nous puissions nous y identifier ? Le territoire lui aussi, devrait-il être repensé comme prolongement de notre propre corps ? Ainsi, nous ne pourrions intérioriser, et être habitant que dans un territoire à une échelle locale et non globale. L'émergence d'une volonté de relocaliser et de décroître provient, d'une réflexion économique, écologique et territoriale. Parce que le territoire permet l'identification, permet l'ancrage et le développement, il permet l'habiter. La maison, que nous avons pris pour exemple depuis le début de cette thèse, comme exemple concret et symbolique de l'habitation sur terre, ne serait qu'une portion du territoire que nous habitons. Toutefois, si la maison est par essence le symbole de l'habiter, le territoire fait aussi partie de notre maison terrestre, qui nous accueille le temps de notre séjour ici. De nos jours, on constate que l'écologie occupe une grande place dans les débats et les interrogations sociétales. Comme l'écrit Heidegger : « Qui sauve la terre ne s'en rend pas maître, il ne fait pas d'elle sa sujette : de là à l'exploitation totale, il n'y aurait plus qu'un pas. »⁴³³. Aussi, sauver la terre ce ne serait pas en tirer profit ni s'en rendre maître, mais plutôt savoir la cultiver en tentant de ne pas l'assujettir durant notre séjour. Ce pourrait-il que sauver la terre ce serait avant toute chose penser la vie dans une harmonie, une cohérence entre notre propre corps et la nature ? Une forme d'équilibre entre nature et culture, entre corps et territoire ?

⁴³¹ Yona Friedman, *L'architecture de survie, une philosophie de la pauvreté*, op. cit., p.14.

⁴³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, op. cit., p.445.

⁴³³ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, op. cit., p.178.

L'interface, le territoire et le non-lieu

Tout au long de la première partie de cette thèse, nous avons fait l'association entre interface et territoire. Par conséquent, l'interface de la peinture peut être considéré comme un territoire déplaçable. L'interface est un territoire entre plusieurs territoires : elle relie et sépare à la fois, elle se présente comme une surface de séparation et de liaison, elle serait un pont, soit un lieu plus qu'un espace. En architecture, on pourrait dire que les façades sont des interfaces, elles séparent et relie plusieurs territoires à la fois. Elles établissent une zone de frontière, un territoire ayant pour fonction de mettre en évidence, en relation, l'extérieur et l'intérieur sans pour autant créer de fusion. Ainsi que l'écrit Sandrine Amy en citant Didier Anzieu, à propos des façades architecturales, et plus précisément des façades contemporaines en verre : « La surface est toujours une interface, une surface qui possède une structure en « double feuillet » comme le dit Anzieu, une face « tournée vers le dedans, une autre vers le dehors », une surface à vivre et à envisager des deux côtés en même temps. »⁴³⁴. Aussi, une façade architecturale est-elle une interface, entre le dedans et le dehors, entre deux espaces et entre deux systèmes spatiotemporels. C'est pourquoi l'architecture et l'urbanisme, soit l'organisation de l'espace de la ville sont importants pour comprendre le non-lieu, car ils participent de la formation des non-lieux, mais aussi des lieux. Ils déterminent une politique de l'espace urbain, et du mode de vie. L'architecture est profondément politique parce qu'elle co-détermine nos modes de vie et notre rapport à l'espace-temps, on pourrait aussi dire que : « L'architecture est une condition politique »⁴³⁵. Aussi, faut-il considérer l'architecture comme partie prenante de la conception du territoire, et de notre façon de percevoir et de vivre ce territoire. Autrefois, les villes étaient construites autour de lieux culturels et politiques, l'agora dans l'antiquité grecque, ou encore avec l'arrivée du christianisme, autour de l'Église, puis autour d'une place publique. Ces lieux

⁴³⁴ Sandrine Amy, « *Les nouvelles façades de l'architecture* », *op. cit.*, § 29.

⁴³⁵ Benoît Goetz, *La dislocation*, « *Architecture et philosophie* » (2001), Paris, Les éditions de la Passion, 2002, p.60. Précision sur ce constat : Nous entendons par là qu'il ne peut y avoir de politique sans architecture, ni même d'architecture sans politique de l'espace. L'architecture nous invite à emprunter un itinéraire plutôt qu'un autre si ce n'est, nous force à nous mouvoir d'une certaine façon et donc à agir en conséquence. L'architecture parce qu'elle est créatrice d'espace, nous permet de nous ouvrir à des espaces laissant émerger l'acte politique, ou au contraire qui vont l'annihiler. C'est en fonction de l'espace que l'architecture construira, qu'elle va déterminer quel type de rapport nous entretenons avec l'espace, et quel genre de politique y sera menée. De même qu'elle va déterminer nos comportements, nos agissements et nos modes de vie dans cet espace même.

permettaient aux gens de se regrouper autour d'une culture commune, mais aussi de dialoguer et de penser. Que signifie-t-il de construire des villes autour d'un centre commercial ? N'est-ce pas nous regrouper autour d'un non-lieu ? Nous faudrait-il apprendre à habiter l'espace-temps du lieu, soit du *topos*, du local, soit reconsidérer l'organisation de l'habitat et de la ville dans son ensemble ? Peut-être est-ce en prenant conscience de l'impact des non-lieux, que nous pourrions apprendre à habiter l'espace ? Comme questionne Heidegger :

« Et que dire alors, si le déracinement (*Heimatlosigkeit*) de l'homme consistait en ceci que, d'aucune manière, il ne considère encore la véritable crise de l'habitation comme étant la crise (*Not*) ? Dès que l'homme, toutefois, considère le déracinement, celui-ci déjà n'est plus une misère (*Elend*). »⁴³⁶.

Ainsi, si l'on prend en compte le déracinement, celui-ci ne serait plus une misère, parce qu'il nous permettrait de pouvoir envisager des solutions. Mais, le déracinement et la crise de l'habitation, ne consisterait-il pas précisément en un éloignement des gens de la culture ou de l'identification culturelle ? Si l'on se réfère à la définition de Marc Augé, le non-lieu pourrait représenter l'organisation de l'espace urbain actuel, dans une société rythmée par la consommation, la rentabilité et la circulation. Une société qui en aurait oublié l'importance de l'habiter, du bâtir et de la préservation. En effet, selon Heidegger la technique moderne n'a plus rien à voir avec la technique au sens de *tekhnè*. Toutefois, elle permet également le dévoilement de la vérité. Ainsi qu'il explique lui-même :

« Le dévoilement, cependant, qui régit la technique moderne ne se déploie pas en une pro-duction au sens de la *ποίησις*. Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation (*Herausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée. »⁴³⁷.

Aussi, cette vérité qui se dévoile dans la technique moderne, serait celle de la volonté de domination de l'homme sur la nature, ou de la volonté de puissance par référence à Nietzsche. On pourrait parler dans notre démarche picturale d'une réflexion autour d'une technique, qui serait économique, dans le sens d'une production à moindre coût, et qui par conséquent, serait elle-même peu coûteuse à l'achat. Toutefois, elle est tout de même traditionnelle et en ce sens, elle se distingue de la technique moderne, parce qu'elle prend en compte le corps dans l'espace-temps.

⁴³⁶ Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser, op. cit.*, p.193.

⁴³⁷ Martin Heidegger, *La question de la technique, op. cit.*, p.20.

Pour autant, dans mon travail, la peinture serait plutôt une peinture d'intérieur, alors comment invite-t-elle à réfléchir à l'espace-temps extérieur ?

b) Des non-lieux à l'interface

L'intérieur et l'extérieur

S'il faut prendre en considération l'espace-temps urbain extérieur, celui des non-lieux, il faut aussi prendre en compte l'espace-temps urbain intérieur, celui des habitations, des lieux habitables.

Laurence Iselin écrit à ce sujet que :

« En effet, la ville apparaît aujourd'hui non comme un ensemble cohérent et homogène, mais comme un système de pleins et de vides, les pleins correspondant schématiquement aux espaces sédentaires, habités, et les vides aux espaces nomades, traverses, mouvants. »⁴³⁸.

Aussi, la ville est-elle faite de pleins et de vides, d'espaces habités et d'espaces mouvants. Une dichotomie s'instaure entre l'extérieur et l'intérieur, mais il convient de rappeler que les frontières se brouillent de plus en plus. Avec l'interface numérique, par le biais du téléphone portable nous sommes constamment sollicités, par des notifications, des informations angoissantes, des choses provenant de l'extérieur, si ce n'est du non-lieu. Cela engendre un problème de déconnexion de la vie urbaine et des non-lieux, comme les transports en commun ou les supermarchés par exemple, ou même du monde du travail. Non seulement « ces vides » entrent dans « les pleins », par l'intermédiaire du produit de consommation, mais ils y pénètrent également par l'interface numérique. C'est pourquoi, le non-lieu entre dans notre espace domestique, notre espace habitable, et perturbe la relation à l'habiter, au sein même du lieu d'habitation. De même, les rythmes de vie de plus en plus intenses, favorisent la difficulté à se couper des non-lieux, et ainsi à se réapproprier un art de vivre. Le non-lieu s'insère dans le quotidien, de manière psychologique également, créant l'angoisse du lendemain, la peur de perdre sa maison, son chez soi, de ne plus pouvoir subvenir à ses besoins premiers, par l'intermédiaire de : contrats de plus en plus précaires, rémunérations très basses, inflation, offres de stages et de bénévolat croissantes, soit une dévaluation du travail en tant qu'activité valorisante, créative, et rémunératrice. C'est la

⁴³⁸ Laurence Iselin, *L'art outdoor, op. cit.*, p.123.

raison pour laquelle, on ne peut pas vraiment échapper au non-lieu, soit à la perte d'identification au territoire, au déracinement, à la perte de l'habiter. Il conviendrait alors de retrouver un lieu habitable, à travers un art de vivre, de se réappropriier son espace habitable.

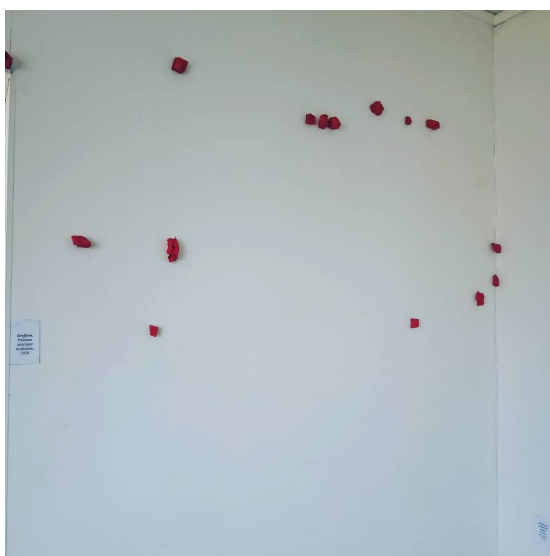


Figure 126: Radmila Urošević, *Greffons*, 15 modules, peinture acrylique, dimensions variables, 2020.

Si les périodes de confinements, soit d'enfermements que nous avons vécus faisant suite à la crise sanitaire de coronavirus, nous ont fait réfléchir à la nécessité de ralentir, elles n'ont pourtant pas empêché les informations angoissantes de rentrer dans notre espace-temps de vie. Et, par ce biais de faire entrer le non-lieu, soit ce territoire de transit auquel on ne peut s'identifier. En s'insérant ainsi dans notre espace privé, domestique, habitable, le non-lieu envahit notre territoire intérieur, non seulement physique mais aussi psychique. Il introduit un épuisement des forces, une fatigue chronique réduisant notre domicile à un simple dortoir, ne servant qu'à nous reposer physiquement, et presque pas ou peu moralement. Ce non-lieu pourrait-il être corrélé à la société de masse, celle du divertissement dont nous parle Hannah Arendt ? Une société basée sur des rapports de consommation et rentabilité tels, que le reste du temps nous rechercherions uniquement le loisir ?

Dans *Greffons* (fig.126), réalisés durant le premier confinement, et exposés durant le troisième confinement au cours de *Home*, j'explore le module pictural en tant que volume, très réduit pourtant. Plus volumineux que dans les kits, le module est moins souple, toutefois ses surfaces étant de petite taille, il s'insère tout aussi facilement dans

l'espace porteur. Les modules viennent en quelques sortes, sculpter l'espace-temps domestique. Ainsi disloquée, la peinture occupe le support-espace à plusieurs échelles. Entre la réduction de la matière première, la réduction de la peinture et une forme de minimalisme dans la composition, la peinture peut malgré tout s'étendre et venir espacer l'espace, à travers l'*extensio* et le *spatium*. Il faut aussi parler de la texture de ces modules picturaux, qui font émerger toutes les qualités matérielles de la peinture. Une texture rugueuse, faite d'imperfections se rapprochant visuellement de minéraux ou de roches taillées grossièrement. On pourrait dire qu'il s'agit d'une peinture à l'état brut. Néanmoins, d'autres tranches des surfaces sont taillées et lisses, une ambivalence s'instaure alors entre les parties imparfaites, liées au séchage du médium pictural et les parties tranchées. Le module, permet de se réapproprier l'espace habitable, dans une cohésion et une réflexion autour d'un art de vivre à l'intérieur mais aussi à l'extérieur. C'est-à-dire qu'il amène à réfléchir à une culture basée sur l'économie de moyens, un équilibre entre nature et culture, entre matériau brut, soit matières premières et matériau transformés, fabriqués, ou peut-on dire artéfactuels. S'il permet au spectateur, au curateur ou à l'acquéreur d'habiter la peinture et par extension, de se réapproprier l'espace, il a également été pensé pour permettre à l'artiste lui-même de moduler l'œuvre et de contrer la réalisation d'une œuvre fixe et ainsi permettre une création dans son exposition elle-même. Face à la croissance des non-lieux, et face à leur caractère toujours plus envahissant et aliénant, l'interface picturale, l'interface culturelle et l'activité manuelle interrogent l'importance de l'expérience de la matérialité. Soit une expérimentation de la matière, puisque c'est en prenant appui sur la matière et l'expérience concrète, qu'une pensée peut se développer. On peut dire comme l'explique Laurence Iselin, que : « Vivre bien, c'est donc pouvoir s'inscrire dans cette double continuité : celle d'une expérience présente menée à son terme, et celle, plus longue, de l'ensemble des expériences menées à l'échelle d'une vie, sédimentées les unes aux autres. »⁴³⁹. Vivre bien, ce serait pouvoir créer des liens entre l'expérience présente jusqu'à son terme, et entre toutes les expériences vécues dans une vie, et ainsi s'inscrire dans une continuité. Pourrait-on en déduire que vivre bien ce serait simplement pouvoir habiter l'espace-temps ?

⁴³⁹ Laurence Iselin, *L'art outdoor, op. cit.*, p. 124.

L'interface numérique et l'habiter

Durant le confinement, un sentiment de claustrophobie a vu le jour pour beaucoup, mais aussi un sentiment de pause, de libération du monde extérieur tel qu'on le connaît, pour d'autres. Il semblerait qu'en perdant l'art d'habiter l'espace extérieur, nous perdions aussi l'art d'habiter l'espace intérieur. C'est pour ces raisons que l'interface picturale, en nous invitant à habiter l'intérieur, questionne la façon dont nous habitons l'espace extérieur, c'est-à-dire : la façon dont nous vivons en société. Ainsi qu'Hannah Arendt l'explique dans *La crise de la culture*, c'est parce que nous avons pu connaître le concept de liberté dans la cité, soit l'espace politique, que le concept d'une liberté intérieure, spirituelle, a pu naître. Aussi, pourrait-on supposer que la privation de libertés publiques, soit politiques, ait un réel impact sur la liberté intérieure, soit sur ce que nous avons la capacité d'intérioriser. Comme l'explique Laurence Iselin : « Pourtant, si l'on suit cette conception clivante du vécu urbain, il faut bien admettre que les citoyens s'engagent dès lors dans une vie elle-même clivée. »⁴⁴⁰. Dans le milieu urbain, nous serions amenés à nous inscrire dans une vie clivée, qui paraît ne pas pouvoir s'inscrire dans une réelle continuité, si ce n'est celle du rythme de notre vie extérieure s'insérant inévitablement à l'intérieur. L'exemple de l'interface picturale modulaire, nous permettrait-elle de nous réapproprier la notion d'habiter et un art de vivre malgré les non-lieux ? Si le non-lieu arrive à s'insérer dans les pleins, à apporter du vide par le biais du produit mais aussi de l'interface numérique, peut-on considérer que l'espace numérique est aussi un non-lieu ? Tels sont les questions qui nous animent ici. Les réseaux sociaux semblent marquer l'espace d'un non-lieu, un endroit auquel on accède par l'interface numérique de l'écran et où tous les rapports sociaux sont biaisés, c'est ce que l'on pourrait appeler une version première du métavers (de l'anglais *metaverse*). C'est-à-dire un univers virtuel, un non-lieu puisqu'il n'est pas réellement perceptible dans l'espace-temps du corps humain. Il est prévu pour évoluer en trois dimensions. Un espace créé pour les gens ordinaires, qui leur donnerait l'illusion d'être valorisés, d'avoir une reconnaissance dans la société et d'avoir un impact sur le monde. En effet, l'on peut commenter n'importe quelle « publication », n'importe quelle « conversation », donner son avis sur tout, mais sans réellement échanger. En outre, toutes les images diffusées en permanence génèrent un rapport de consommation à la

⁴⁴⁰ Laurence Iselin, *L'art outdoor*, op. cit., p. 124.

vie courante et à l'habiter. Il semblerait qu'il s'agisse de s'exposer soi-même en permanence, aussi bien ses opinions que sa vie privée. Ainsi le rapport au corps humain, à son *topos* c'est-à-dire au lieu, s'inscrit-il lui aussi dans le dilemme de la marchandise, de la compétition et non plus d'un réel échange social. Du virtuel au réel, la frontière semble mince, et le non-lieu envahit de plus en plus l'espace habitable, qui devient *de facto* de moins en moins habité, si ce n'est habitable.

L'interface picturale, permettrait de réfléchir au rétablissement d'un art de vivre, et d'appréhender l'espace-temps. D'autres pratiques, s'inscrivant dans l'espace même de la ville se proposent d'inviter à la réflexion autour de l'habiter, à une circulation, un itinéraire différent dans la ville, comme le travail de Francis Alÿs⁴⁴¹. Ainsi que l'écrit Laurence Iselin, à propos du travail de Francis Alÿs :

« Alÿs en a fourni de nombreux exemples, avec son exposition nomade, *Walking a painting* (2002), faisant confluer temporalité artistique et temporalité urbaine en promenant chaque jour une œuvre qui, tous les soirs, rejoignait le MOCA de Los Angeles pour en être à nouveau sortie le lendemain [...] »⁴⁴².

Walking a painting signifie promener une peinture. Par la promenade, et l'instauration d'un autre rythme spatiotemporel au sein de la ville, Francis Alÿs fait le lien entre non-lieux et lieu, soit entre espaces inhabitables et espaces habitables, comme le musée. Cela semble être une invitation à réinventer des nouveaux itinéraires urbains, une nouvelle façon de concevoir l'espace urbain, et par extension, le mode de vie en société. En somme, une invitation à repenser l'habiter.

Si l'interface picturale s'inscrit dans des intérieurs, que ceux-ci soient *White Cube*, ou espace domestique, elle invite à réfléchir depuis l'intérieur, soit à l'échelle de notre propre corps, à des d'autres modes d'habiter l'espace-temps extérieur. C'est pourquoi, si le passage du non-lieu au lieu se fait à travers des interfaces, il convient peut-être d'inverser la tendance, en allant plutôt du lieu au non-lieu, par l'intermédiaire d'autres interfaces. C'est à cela que l'interface picturale, en tant que corps et lieu dans

⁴⁴¹ Francis Alÿs, est un artiste pluridisciplinaire belge, né en 1959 à Anvers. Il vit et travaille au Mexique. Après une formation en architecture, il se tourne vers les arts visuels. Au cours de ses nombreuses promenades, à Mexico, il étudie et documente la vie quotidienne dans et autour de la ville au moyen d'actions performatives. La ville devient alors son matériau, le corps en mouvement et les règles du jeu qu'il se fixe ses instruments, tandis que le film nous restitue la trace de ses actions. Au cours des années, Francis Alÿs étendra ses déambulations à d'autres espaces urbains, de La Havane à Londres en passant par Venise ou encore Jérusalem, réimaginant chacun d'entre eux par ses itinéraires. Si toute son œuvre interroge le lien entre acte artistique et intervention politique, Francis Alÿs travaille toujours par allusions, avec une économie de moyens.

⁴⁴² Laurence Iselin, *L'art outdoor*, op. cit., p. 122.

l'espace-temps, permet de réfléchir. Ce serait donc inverser le processus d'occupation de l'espace-temps, pour aller vers l'habiter. En réduisant le rapport que nous entretenons à la consommation, nous pourrions peut-être réapprendre à habiter l'espace terrestre. C'est à partir de la réduction des moyens de productions, que la technique picturale se réinvente ici.

L'interface picturale et l'économie de moyen

Ainsi que l'écrit Yona Friedman : « [...] la pénurie est la mère de l'innovation sociale ou technique. La société pauvre exige l'égalité et déploie, poussée par la nécessité, une ingéniosité technique exceptionnelle. »⁴⁴³. La nécessité ne serait-elle pas mère de la créativité ? Et dans le cas de ma démarche picturale, de l'invention de nouveaux moyens de créations, plus proches de la réalité vécue ? Non pas qu'il n'y aurait pas de pauvres dans les sociétés riches comme la France, parce qu'il y en a de plus en plus, mais le rapport à la vie courant dans les pays riches n'est-il pas biaisé ? Aujourd'hui, on constate que la pénurie atteint également les pays dits riches, aussi ne serait-il pas temps d'interroger nos modes de vie, et avec ceux-ci, nos modes de production et de consommation ? Penser une œuvre économique, ancrée dans le réel, ce serait penser le monde d'une façon adaptée à la vie quotidienne et s'inscrivant dans une économie logique, soit cohérente avec son environnement. L'expérience du confinement nous a montré qu'il fallait repenser les moyens de vivre, d'habiter et de produire, soit de créer. En outre, l'interface numérique bien qu'utile, nous fait perdre de plus en plus le contact avec le réel. Comme l'écrit David Bernard au sujet de l'écran :

« [...] le sujet ne pourra que s'enfoncer un peu plus dans le confort trompeur de son canapé, n'ayant plus l'expérience de rien, et ne trouvant plus de distraction que par cette autre fenêtre sur le monde que constitue aujourd'hui l'écran. Ainsi installé, le voilà qui, via les « canaux d'excitation », se fera consommateur insatiable d'images, attendant des nouvelles de l'extérieur, de ce lieu de l'Autre qu'il décrète si loin de lui. »⁴⁴⁴.

Aussi, le danger de l'enfermement n'est-il pas simplement celui de s'enfermer physiquement, mais aussi psychologiquement, en perdant le contact avec la réalité, car plongés dans un monde virtuel, nous perdons le sens de l'habiter. L'espace est limité et nous vivons dans un monde fini, et non infini. L'immatérialité de l'image projection,

⁴⁴³ Yona Friedman, *L'architecture de survie*, op. cit., p.15.

⁴⁴⁴ David Bernard, *S'enfermer*, in *Enfermements*, op. cit., p.105.

bien qu'inévitable et parfois utile, si elle devient aliénante, nous plonge dans une perte du sens matériel et de l'expérience vécue, au sens d'une perte de conscience des conditions de la vie matérielle et sociale elle-même.

C'est ainsi que, le danger que le non-lieu possède à l'extérieur, celui d'une perte de l'identification au territoire, s'insère dans l'espace intérieur, par le biais de l'interface numérique. Il convient, alors, de réfléchir à la question du non-lieu dans son rapport à la peinture.

c) Le non-lieu et la peinture

Le passage du non-lieu au lieu, virtuel et réel

Si l'interface numérique représente le passage du non-lieu au lieu, on pourrait faire le parallèle avec l'interface de l'écran-tableau. Pour reprendre la formule de Mathilde Roman, que nous citons dès le tout premier chapitre de cette thèse : « Le tableau construit à l'intérieur d'un cadre et refermé autour de son sujet projetait le spectateur dans un espace mental déconnecté de l'espace réel. »⁴⁴⁵. En projetant le spectateur dans un espace mental en dehors du réel, on peut dire que l'écran-tableau projette le spectateur dans un espace virtuel. Le virtuel est défini par le CNRTL ainsi : « qui possède, contient toutes les conditions essentielles à son actualisation »⁴⁴⁶. Aussi, le virtuel renvoie-t-il à ce qui n'est pas actuel ou actualisé. L'étymologie de virtuel vient du latin médiéval *virtualis*, qui n'est qu'en puissance et provenant du latin *virtus*. Ainsi le virtuel n'est pas actuel, ou actualisé, il ne serait qu'une possibilité, une éventualité.

Nous avons vu dans la première partie de cette thèse la distinction entre interface numérique et interface picturale. Néanmoins, les définitions entre les différentes interfaces existantes se rejoignent. En outre, nous avons également vu que : ce qui fait tableau en peinture, c'est l'œuvre mise en interaction avec son environnement, le support-espace. Ne considérer que l'écran en tant qu'écran, en tant qu'image à consommer, et non pas en tant qu'élément matériel compris dans l'espace réel, c'est peut-être là le danger du non-lieu. Si l'interface numérique peut-être l'espace de passage du non-lieu au lieu, l'interface de l'écran-tableau peut-elle être elle aussi un espace de

⁴⁴⁵ Mathilde Roman, *Habiter l'exposition, l'artiste et la scénographie*, op. cit., p.22.

⁴⁴⁶ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/virtuel>

non-lieu ? C'est-à-dire un espace que l'on ne pourrait pas habiter ? Il faut distinguer l'écran-tableau de l'écran numérique, parce qu'il est un écran conçu de la main du peintre. Ainsi, le contact avec la matière est moins éloigné, que dans le cadre de l'interface numérique. Le tableau se présente bien dans l'espace réel en tant qu'objet, de même que l'écran numérique n'est qu'une porte, qu'une interface vers un autre espace, dans l'objet technologique lui-même. Il est présent dans l'espace réel par l'intermédiaire de la machine, que l'on peut toucher et manipuler. Il faudrait alors prendre en considération l'objet avant toute chose comme une interface, comprenant en son sein d'autres interfaces, qui elles, nous font accéder à des espaces virtuels.

Si l'œuvre picturale peut s'inscrire dans l'écran-tableau, le tableau lui aussi occupe bien l'espace une fois accroché. Aussi, peut-on dire que le non-lieu peut passer par l'écran-tableau par le biais de l'image ou de la représentation, soit de la projection. L'image à consommer, envahissant tous les espaces, paraît être une source du culte de la personnalité et de l'aliénation. L'image n'est pas dangereuse en tant que telle, ce serait plutôt la façon dont elle serait pensée, en tant qu'élément aliénant, nous faisant plonger dans l'autre sans prise de conscience que nous nous situons dans cet autre. C'est-à-dire comme élément entraînant la perte de la propre maîtrise de ses forces au profit d'un autre. En effet, aliénation provient du latin *alienus*, l'étranger et est dérivé de *aliud*, l'autre, il possède plusieurs définitions. En terme juridique, aliéner signifie donner ou vendre, toutefois en philosophie (notamment chez Marx) il fut utilisé dans son sens négatif, comme étant une marque de servitude. Aussi, l'*alien* est-il l'autre, cet autre qui pénètre chez nous, et en anglais *alien* signifie étranger. « S'enfermer est une passion du moi, toujours enclin à vouloir régner en maître dans sa demeure, pour mieux se défendre de toute rencontre avec l'Autre. »⁴⁴⁷. S'enfermer et se prémunir de toute rencontre avec l'autre, ne serait-ce pas équivalent à s'enfermer dans l'autre, et ainsi annuler tout échange par la perte de sa propre personnalité ? La condition préalable à tout échange, n'est-elle pas justement la distinction de l'autre ? Comme nous le disions dans la première partie, au sujet de l'interface : pour que deux parties puissent se mettre en contact, il faut qu'il y ait tout d'abord une séparation.

L'interface numérique, sépare et réunit à la fois, toutefois elle comporte également une dimension aliénante qui annule, de fait, la rencontre avec l'autre. Car, si l'ordinateur ou le téléphone sont des objets matériels, et que derrière cet objet peut se

⁴⁴⁷ David Bernard, *S'enfermer, op. cit.*, p.106.

trouver un autre, l'interface de l'écran numérique est un espace de liaison avec un espace immatériel, contenant lui-même d'autres interfaces qui lui sont propres. Interfaces virtuelles, vers d'autres espaces virtuels et dépourvus de l'autre, qui est lui-même enfermant. On pourrait dire que l'aliénation ici, procéderait d'une perte de conscience de l'enfermement, au sens psychique. C'est-à-dire que lorsqu'on est enfermés par des murs matériels nous serions plus conscients de l'être, que lorsque nous sommes enfermés par des murs invisibles.

L'exposition virtuelle



Figure 127: Radmila Urošević, *Minis-Rouleaux*, peinture acrylique, diam. 10 cm H. 3,5 cm, 2020.

L'expérience du confinement, si tant est que l'on ait un espace habitable ou un abri, nous aurait-elle fait prendre conscience de notre enfermement dans l'espace virtuel ? Au cours de des confinements successifs, on a vu croître le nombre d'exposition virtuelles

en ligne, et la vente des œuvres se faisait également en ligne, sur des plateformes dédiées appelés galeries en ligne. Les expositions virtuelles et les galeries en ligne proliféraient déjà avant cette période d'enfermement. De même que des évènements caritatifs, des ventes de charité au profit d'associations d'artistes furent organisées. Durant le premier confinement, j'ai aussi réalisé une petite peinture en volume, intitulée *Minis-Rouleaux* (fig.127). Il s'agit d'une œuvre compacte, tridimensionnelle mesurant 3,5 cm de hauteur et 10 cm de diamètre. C'est une petite peinture en volume, circulaire, monochrome, blanche, composée de plusieurs modules de peinture acrylique enroulés. Elle fut présentée en novembre 2020, durant une exposition dans une galerie londonienne

virtuelle⁴⁴⁸, ayant comme sujet le confinement et la pandémie de Covid-19. Pour cette exposition j'ai proposé *Minis-Rouleaux*, car la peinture faisait écho à la fois à la forme ronde du virus, mais aussi à la pénurie de papier toilette durant le premier confinement. Cela étant la touche humoristique de ce travail, qui a encore un rapport à l'ordinaire, au ménager et à l'espace domestique. Il s'agit ainsi, d'une peinture, qui exposée dans le métavers prend une autre dimension : s'inscrivant dans une réalité augmentée. En effet, la peinture est présentée sous sa forme photographique, prenant presque tout un mur dans l'espace virtuel de la galerie. Elle paraît gigantesque, et semble être une simple photographie, encadrée, donc une image. Ce qui ne correspond pas du tout à l'objet initialement réalisé, qui est une petite peinture en volume. Ici, le changement d'espace-temps introduit un changement de l'œuvre picturale. Elle est non seulement dépossédée de son caractère matériel, parce qu'elle ne se présente plus que sous forme d'image ou d'archive, mais elle entre dans le cadre d'un autre espace-temps, l'espace-temps du virtuel. Un espace-temps, qui symboliserait un espace-temps figé, où tout est éternel. L'exposition est toujours visible en ligne sur la plateforme *YouTube*. Elle n'est donc pas limitée dans l'espace et le temps, correspondant à notre espace-temps réel. Ce qui bouscule la notion d'exposition. L'exposition est certes une mise en vue, mais elle est un déplacement dans l'espace-temps, une *ex - position*, soit une mise *hors de position*, induisant un changement de *continuum* espace-temps. Elle ne peut se figer dans le temps, elle s'inscrit dans un espace-temps donné, et non pas infini, éternel. Bien qu'il existe dans les musées ce que l'on appelle des expositions permanentes, soit l'exposition de certaines œuvres appartenant à la collection du musée. Ces œuvres peuvent être rangées, déplacées dans le musée, pour être restaurées, mais avant toute choses elles sont conservées pour traverser le temps. Elles peuvent également être remplacées par des copies, afin de ne pas les abimer. C'est le cas de nombreuses œuvres exposées au musée du Louvre. Les œuvres de la collection permanente, peuvent aussi être déplacées en vue d'accueillir des expositions temporaires. Ainsi, l'idée de collection permanente ne fige pas l'œuvre dans un espace-temps fixe à tout jamais. Elle conserve l'œuvre, mais la déplace dans le temps et l'espace. L'espace virtuel, lui, semble enfermer l'œuvre et la figer dans un espace-temps non modifiable, non perceptible sensoriellement si ce

⁴⁴⁸ Exposition virtuelle de novembre 2020, pour le projet *The secret Room* (La chambre secrète), *NNC London Art Gallery, Special COVID-19* visible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=FTXCyBDMjsA&t=2s>

n'est par le regard, qui empêche le nouveau dévoilement de l'œuvre, soit sa réalisation dans l'espace-temps du spectateur.

Peut-on réellement parler d'une exposition virtuelle ?

Lorsque l'on parle d'exposition virtuelle, peut-on réellement parler d'exposition ? N'est-ce pas plutôt une simple diffusion de l'image de l'œuvre ? Une mise en vue de l'œuvre sous une prise de vue, celle de l'unique angle de l'écran ? En outre, l'espace virtuel de la galerie n'est qu'une imitation 3D d'un espace réel, elle est un appareil perspectif sous format vidéo. Elle enferme ainsi, l'œuvre dans un nouvel écran-tableau illusionniste. De même que la peinture volumétrique apparaissant démesurément grande, dénature complètement l'essence de l'œuvre picturale réelle, qui est de petit format et qui tient dans une main. *In fine*, cela crée une autre œuvre qui ne correspond pas la réalité de l'objet initial, tout en l'enfermant dans un espace-temps fixe, et par conséquent irréel. C'est pourquoi, on peut dire que la notion d'habiter est perturbée par l'interface numérique qui, dans le virtuel, chamboule toutes les mesures et la matérialité de l'espace et de l'objet réel. Notre perception de l'espace-temps est ainsi modifiée, de même que notre rapport à la matière et à l'autre. Si nous avons vu que la peinture a toujours un support, celui-ci étant l'espace porteur, qui impose des limites à la fois de temps mais aussi de forme et de format ; dans l'univers virtuel la peinture semble traverser l'espace-temps sans altération. Parce qu'elle n'est pas directement mise en interaction et en contact avec le monde qui l'entoure. Elle évolue dans un monde impalpable et se présente de la même manière comme une œuvre impalpable.

Ainsi que l'écrivent Theodor Adorno et Max Horkheimer : « Dans l'industrie culturelle, l'individu n'est pas seulement une illusion à cause de la standardisation des moyens de production. Il n'est toléré que dans la mesure où son identité totale avec le général ne fait aucun doute. [...]»⁴⁴⁹. Aussi, l'individu devient-il une illusion au sein de l'industrie culturelle, il ne serait toléré que dans la mesure où il serait strictement conforme à la standardisation générale. Ne serait-ce pas également le cas au sein de l'interface virtuelle ?

Il convient à présent, de se questionner sur ce non-lieu du territoire pictural.

⁴⁴⁹ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie, Raison et mystification des masses* (1947), Paris, Allia, 2012, p.78.

2. Interfaces et non-lieu du territoire pictural.

« Il ne faut pas s'étonner de voir l'idéologie cybernéticienne en appeler en dernier recours à la phénoménologie, prise qu'elle est dans le cercle qui veut qu'il soit impossible, en derniers recours, d'établir la qualité d'*œuvre* et la qualité d'*art* d'une production « informelle », sans faire appel à l'intention de l'artiste, au projet créateur qui l'anime [...]. » Hubert Damisch⁴⁵⁰

Comme l'explique Hubert Damisch, l'idéologie cybernéticienne, soulève de nombreuses questions, et notamment celle de la nécessité d'en appeler à l'intention de l'artiste afin de qualifier une réalisation d'œuvre d'art. L'intention primerait donc sur la réalisation, dont on ne pourrait pas comprendre nous-mêmes, les causes et enjeux en l'observant et en l'étudiant et ainsi, en dégager une pensée. En effet, la nécessité de médiateurs dans les expositions n'est-elle pas révélatrice de ce phénomène ? Ne serait-ce pas une fois de plus séparer l'art de la *tekhnè* et le travail intellectuel du travail manuel ? Nous avons vu que le non-lieu, cet espace inhabitable pénètre chez nous, à travers l'interface numérique et que l'exposition en ligne permet d'inscrire l'œuvre picturale dans un espace-temps virtuel, qui semble cantonner l'œuvre picturale à une image. C'est cette interface-écran, qui serait le non-lieu de la peinture. Il convient alors, de mettre en relation cette interface non-lieu avec la notion de territoire.

En quoi la notion de territoire pictural peut-elle nous aider à appréhender le non-lieu de la peinture ?

Tout d'abord, nous étudierons le territoire pictural et son non-lieu. Puis, nous nous intéresserons au travail pictural en l'articulant avec l'interface. Pour finir, il faudra nous questionner sur le chemin que prend la peinture en allant du non-lieu au lieu.

⁴⁵⁰ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, « ou les dessous de la peinture »*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1984, p. 140-141.

a) *Le territoire pictural et son non-lieu*

L'écran, comme non-lieu de la peinture



Figure 128: David Hockney, *A year in Normandie* (projet une année en Normandie), musée de l'Orangerie, Paris 2021.

Le territoire pictural à comprendre ici, comme le territoire dans ou sur lequel la peinture prend place, a souvent été attribué uniquement à l'espace du mur. Toutefois, de nombreux artistes démontrent que la peinture peut aussi bien occuper les sols, les plafonds, les objets, les vitres, les intérieurs et les extérieurs. Alors, si la peinture peut occuper tous les espaces, comment déterminer le territoire pictural et son non-lieu ? Si nous avons vu que l'interface numérique fait pénétrer le non-lieu chez nous, de même qu'elle enferme la peinture dans un nouvel écran, ayant un espace virtuel et une temporalité indéterminée ; il convient de s'intéresser aux pratiques de la peinture dite « numérique » en les mettant en parallèle avec cette recherche. On peut, en effet, se demander si le non-lieu de la peinture ne se situerait pas dans les « pratiques picturales numériques ».

David Hockney ⁴⁵¹ (fig.128) expérimente la « peinture numérique » sur ordinateur, *Iphone* et *Ipad* depuis plus de dix ans déjà, mais il imprime toujours ses œuvres. Elles ne restent pas enfermées dans l'écran numérique. Elles passent de la projection de l'interface numérique à l'objet papier. On pourrait dire qu'elles passent du projet à la réalité en passant par l'impression. Aussi, viennent-elles s'exposer dans des espaces réels, tout comme un tableau ordinaire. Récemment, certaines de ses œuvres

⁴⁵¹ David Hockney, né en 1937 au Royaume-Uni, est un peintre portraitiste et paysagiste, dessinateur, graveur, décorateur, photographe et théoricien de l'art britannique. Il vit et travaille depuis 2019 en Normandie. Il est l'une des figures majeures du pop art et de l'hyperréalisme. David Hockney peint des portraits et des paysages où se mêlent peinture et photographie, et depuis une dizaine d'années il travaille sur support numérique.

réalisées durant le confinement, ont été exposées à Paris au musée de l'Orangerie⁴⁵². L'artiste dépeint son environnement quotidien, des vues depuis sa maison, son jardin et l'arrivée du printemps durant le confinement. Il est intéressant de relever que ses paysages « peints » de façon numérique, puis imprimés, sont mis en relation avec le mouvement impressionniste, comme indiqué dans le communiqué de presse de l'exposition : « À la manière des impressionnistes, il capture les effets de lumière et les changements climatiques [...] »⁴⁵³. De l'impressionnisme à l'impression numérique, le travail de David Hockney pose question. C'est, en effet la révolution industrielle qui a amené l'impressionnisme en peinture. Par l'utilisation de peinture en tube industrielle, le peintre put peindre directement dans la nature, en dehors de l'atelier. Il conviendrait de faire le lien entre impression numérique et industrie ou technologie industrielle. Il s'agit bien, dans le travail d'Hockney d'impressions, toutefois la matérialité de la peinture se perd dans l'image. Ses impressions sont des images et des tableaux, au sens d'écran-tableaux.



Figure 129: Gerhard Richter, *Strip*, impression numérique sur papier entre aluminium et Perspex (diasec), 160 x 300 cm, 2011.

⁴⁵² Exposition David Hockney, *A Year in Normandie*, « Remember that they cannot cancel spring », au musée de l'Orangerie du 13 octobre 2021 au 14 février 2022.

⁴⁵³ <https://musee-orangerie.fr/fr/agenda/expositions/david-hockney-year-normandie>

Afin de répondre à cette question, il convient de s'intéresser au travail de Gerhard Richter⁴⁵⁴ qui, lui aussi, utilise l'outil numérique pour « peindre ». Le peintre ayant apporté le flou photographique en peinture, il s'intéresse dorénavant à l'outil numérique. Il réalise des œuvres abstraites avec des grandes bandes colorées, qu'il imprime aussi tout comme David Hockney. Ses *Strips (Bandes)* (fig.129), se présentant dans l'espace d'exposition à travers la couleur et l'impression sur papier font, certes, écho à la peinture, mais ne sont en réalité qu'une transcription depuis l'espace de projection de l'écran au papier, par l'automatisme de la machine à imprimer, soit l'imprimante. Ainsi que nous l'établissions dans la sous-partie *L'interface, du numérique à la peinture*, l'outil numérique traite l'information avec les nombres, d'une manière standardisée et non analogique comme l'être humain. Il possède donc une certaine autonomie de traitement, ce qui crée un écart entre le projet-écran et la réalisation de ce projet, comme dans tout projet, mais c'est ici un écart standardisé, programmé. En effet, c'est un écart prévisible et prévu par l'outil numérique, et non pas une circonstance réelle venant s'immiscer dans le projet, qui sera adapté aux évènements et contraintes réelles. Nous dirions ici, que l'art numérique est un art à part entière, qui possède sa propre technique et qui ne correspond pas à de la peinture. Il y a toujours un écart entre le projet et la réalité, mais l'objectif d'un programme est d'offrir un standard, qui est applicable tel quel, sans tenir compte de la réalité des faits, des espaces, et d'une adaptation possible. En outre, on notera que c'est l'outil numérique qui imite les pratiques picturales, en créant des icônes et « boutons » pinceau, bombe aérosol ou pot de peinture. De même que le résultat imprimé, sera une impression sur papier soit sur un autre écran de projection. Une impression est une empreinte, ou une reproduction par pression sur une surface. Peut-être est-ce simplement là l'empreinte d'un traitement numérique de l'information, l'empreinte de la machine, plus que l'empreinte du peintre. On peut dire que la « peinture numérique » passe de l'écran numérique, à l'écran papier, pour pouvoir être accrochée dans l'espace d'exposition. D'écran à écran, n'est-ce pas une nouvelle façon d'enfermer la peinture dans un espace-temps virtuel ?

⁴⁵⁴ Gerhard Richter, né à Dresde en 1932 est un artiste peintre allemand. Reconnu depuis les années 1980, il réalise tantôt des peintures figuratives, faisant écho à la photographie et tantôt abstraites. Parallèlement à son activité d'artiste, il exerce une activité de professeur dans plusieurs écoles d'art. <https://www.gerhard-richter.com>

L'impact de l'interface numérique en peinture

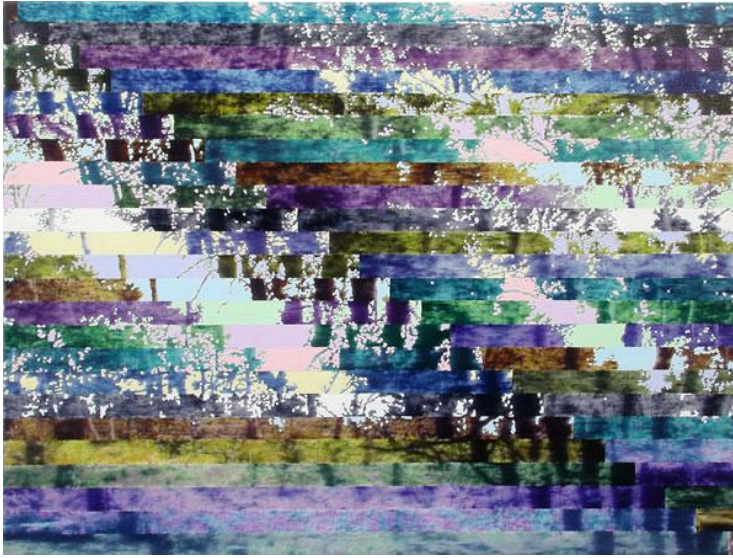


Figure 130: Dan Hays, *Colorado Impression 9d (Ockham Comon)*, huile sur toile, 45 x 60 cm, 2002.

Certains diraient du travail de Dan Hays⁴⁵⁵ (fig.130), qui peint des pixels : qu'il chercherait à imiter la machine, l'outil numérique. Toutefois il procède par analogie, comme toute être humain. Par conséquent, il n'imité pas la machine, puisque c'est la machine qui imite l'homme. L'artiste prend pour modèle le pixel afin

de le reproduire manuellement, selon un savoir-faire artisanal sur l'écran-tableau, il s'en inspire. On peut dire que son travail est un travail de peinture traditionnelle, il ne fait que reprendre une esthétique du pixel. Le pixel est un système de mesure de l'image, correspondant à chaque point d'une image électronique. Ici, Dan Hays apporte le pixel en peinture sans son système de mesure initial, comme Gerhard Richter a apporté le flou photographique en peinture, en procédant par analogie. Il peint ce qu'il observe, ce qu'il voit et ainsi invite à réfléchir au sujet peint. Dans le travail de Dan Hays, il y a tout de même une matérialité du médium pictural et de l'objet-tableau, qui sera mis en espace et par conséquent pourra être considéré dans son environnement, en tant que volume et objet dans l'espace-temps.

Il convient alors, de distinguer programme et projet. Le projet procède d'une projection mentale, il n'est qu'un plan, une étape en vue d'une réalisation. La réalisation prendra en considération les contraintes et circonstances réelles, et par conséquent sera nécessairement différente du projet initial : elle s'adaptera, elle sera appropriée. Le programme lui, est standardisé, il ne prend pas en considération la réalité, ni les contraintes qui en découlent, il ne fait pas de distinction entre la conception initiale et la

⁴⁵⁵ Dan Hays, né à Londres, au Royaume-Uni en 1966, est un artiste peintre contemporain britannique. Diplômé du Goldsmith's College de Londres, puis titulaire d'un Doctorat en arts plastiques de l'Université de Kingston, il vit et travaille à Londres. <https://danhays.org/>

réalisation finale, si ce n'est sur un calcul numérique prévu d'avance. Par des systèmes de mesures comme le pixel, on peut paramétrer l'écart entre l'image numérique et l'image imprimée, pour qu'elle soit au plus près si ce n'est identique à ce qui est projetée sur l'écran numérique. Peut-on, alors, réellement dire qu'il s'agit d'un passage du projet au produit réel, comme nous le supposons dans les œuvres de David Hockney et de Gerhard Richter ?

Industrie, écran numérique et artisanat

Ainsi que l'écrit Michel Porchet :

« La technique industrielle agit dans le cadre de procédures explicites, qui sont des programmes. L'industrie ne se caractérise ni par la masse (l'industrie lourde), ni par le nombre (la grande série), ni même par la matérialité des choses sur lesquelles elle agit. La tendance à programmer activités et développements fonde le rationalisme industriel et sépare l'industrie de l'artisanat. »⁴⁵⁶.

Aussi l'industrie se distingue-t-elle de l'artisanat, principalement par le programme, le paramétrage des activités, le formatage de l'action et du résultat. Le programme est fait pour être appliqué tel quel, en dépit de tout bon sens qui voudrait que l'on prenne en compte la réalité spatiotemporelle et le contexte, et en dépit de prises de décisions adaptées et réfléchies. Le danger d'enfermer la peinture, ou tout autre projet dans l'interface numérique, c'est que tout le processus de l'œuvre, du projet à la réalisation soit biaisé, et ne corresponde pas à la réalité environnante. Paradoxalement il tend également à ne plus distinguer l'environnement réel de l'espace virtuel. Ainsi que l'écrivent Adorno et Horkheimer dans *Kulturindustrie, Raison et mystification des masses* :

« Le monde entier est contraint de passer dans le filtre de l'industrie culturelle. [...] Plus elle réussit par ses techniques à donner une reproduction ressemblante des objets de la réalité, plus il est facile de faire croire que le monde extérieur est le simple prolongement de celui que l'on découvre dans le film. »⁴⁵⁷.

Aussi, l'industrie culturelle, nous donnerait-elle l'illusion que les espaces qu'elle crée, ne sont que le prolongement de la réalité, par une reproduction des plus ressemblantes à la réalité. Elle brouille ainsi les frontières du virtuel et du réel, qui nous

⁴⁵⁶ Michel Porchet, « L'appareil numérique et la perspective ou le retour des espaces projectifs en art », *op. cit.*, §3.

⁴⁵⁷ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie, op. cit.*, p.19.

éloigne de ce qui est actuel, la réalité. Le concept d'espace-temps en serait réduit à une fixité généralisée, peut-être celle du tableau, qui lui, s'incarne dans l'immobilité. Mais si immobilité voire immobilisme il y a dans le tableau, il y a aussi évolution, progression en relation avec l'espace-temps. Dans la mesure où tout semble figé dans l'espace-temps de l'écran, à travers un programme, il n'y aurait ni projet, ni production, mais simplement immobilisme d'un espace-temps virtuel. C'est-à-dire qu'avec les technologies numériques il n'y aurait pas une « nouvelle Renaissance » de l'appareil perspectif en peinture, mais un enfermement de celui-ci dans des programmes, dans un standard venant lisser les pratiques, les comportements et les perceptions.

Dans notre travail de recherche, nous faisons de la peinture hors écran-tableau, une peinture qui est son propre subjectile et vient s'adapter et occuper l'espace-temps l'entourant. Faire de la peinture c'est produire la peinture, et exposer la peinture ce serait faire se produire une nouvelle peinture dans l'espace-temps du spectateur. Ou comme, nous l'avons vu dans le travail de Manon Steyaert, créer son propre système de support, en oscillant entre tableau et sortie du tableau. Il faut alors s'interroger sur ce non-lieu pictural que paraît être l'écran-tableau, voire de nos jours l'écran numérique. La peinture est un matériau, elle est matière permettant d'engendrer une réalisation picturale, elle se situe ainsi dans le rapport de la fin et du moyen, comme cause de la réalisation picturale⁴⁵⁸. Avec l'interface numérique, la matière picturale vient se perdre dans l'image et dans l'outil. Si la peinture est avant tout le peintre et ses outils, ses matériaux, elle est aussi une matière à travailler et à penser.

Se perdre dans l'outil numérique et son interface, ce serait noyer la peinture dans le paramètre et non plus mettre en avant une technique, car :

« L'art du technicien réside dans sa capacité à saisir le moment où il faut transgresser les règles. Les vrais changements sont le fruit de la rencontre de circonstances exceptionnelles et d'individus singuliers violant les règles du bon usage technique et s'émancipant, partiellement, de leur aliénation au programme. »⁴⁵⁹.

Ainsi, perdre le contact avec le matériau pictural et sa technique, au profit du médium numérique, ce serait réduire la peinture uniquement à une image enfermée dans un programme. Dans le programme, où tout est paramétré d'avance, le progrès ne pourrait s'accomplir, parce qu'il ne laisse pas la place à la transgression des paramètres

⁴⁵⁸ Se référer au Chapitre I de la deuxième partie de cette thèse : *La peinture, le subjectile et le tableau*, où nous insistons sur l'importance de la technique.

⁴⁵⁹ Michel Porchet, « L'appareil numérique et la perspective ou le retour des espaces projectifs en art », *op. cit.*, §6.

formatés, qui serait nécessaire à l'émancipation et au changement. Entre le projet et la réalisation, il s'instaurerait une forme de matrice, venant brouiller les pistes entre le virtuel et le réel. Cette programmation industrielle matricielle, serait-elle le *spatium* du non-lieu pictural ?

Afin de développer cette question, il convient de s'intéresser aux relations entre l'interface et la technique picturale.

b) L'interface et la technique picturale

Arts appliqués et peinture

« Au préalable, par simple convenance, je décide d'écarter la peinture et la sculpture des arts appliqués : en effet, le synonyme d'arts appliqués est l'architecture, et j'irais jusqu'à dire que la peinture n'est guère utile et la sculpture encore moins, sauf quand leurs œuvres constituent une partie d'un ouvrage architectural. Une personne douée d'un sens architectural regarde toujours une toile ou une sculpture de ce point de vue-là. »⁴⁶⁰

Comme le disait William Morris⁴⁶¹, au XIX^e siècle, il faudrait exclure des arts appliqués la peinture et la sculpture, puisque ce sont des disciplines faisant partie des « Beaux-Arts » ou dit-on aussi arts plastiques, et qu'elles ne semblent avoir aucune utilité au regard des arts appliqués, ou de l'architecture. Il considérait que : dès lors que l'on ne regarde l'œuvre que pour elle-même, sans prendre en compte l'espace l'environnant, l'œuvre picturale ou sculpturale n'aurait aucune utilité. William Morris ajoutait qu'une personne douée d'un sens architectural regarderait l'œuvre picturale en relation à son environnement, à son contexte. Aussi, la peinture ne pourrait-elle entrer dans le cadre des arts appliqués que si elle est pensée en interaction, en relation avec le

⁴⁶⁰ William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque, 2011, p.21. L'ouvrage regroupe trois conférences et discours prononcés au XIX^e siècle par William Morris : *L'Art et l'Artisanat d'aujourd'hui* (discours présidentiel de la section d'arts appliqués de l'Association nationale pour le progrès de l'art prononcé le 30 octobre 1889 à *Queen Street Hall*, à Edimbourg), *L'Art en Ploutocratie* (conférence au *Russel Club* d'Oxford, le 7 novembre 1883 et *L'Art : Idéal Socialiste* (Essai paru dans le journal *New Review*, en janvier 1891).

⁴⁶¹ William Morris (1834-1896), est un fabricant, designer textile, imprimeur, écrivain, poète, conférencier, peintre, dessinateur et architecte britannique. Il fut célèbre à la fois pour ses œuvres littéraires, son engagement politique socialiste libertaire, son travail d'édition et ses créations dans le domaine des arts décoratifs. Il fonde en 1884 la *Socialist League* et est aussi membre de la Confrérie préraphaélite et du mouvement *Arts & Crafts*. Son envie de produire ses propres objets apparaît lorsqu'il constate que l'industrialisation n'engendre que des produits laids et de piètre qualité.

support-espace. N'est-ce précisément ce que notre recherche questionne ? N'est-ce tout simplement en revenir à l'importance du *topos*, soit de notre propre corps qui fait lieu dans l'espace-temps ? N'est-ce pas signifier que tout espace n'est simplement qu'un prolongement de notre propre corps et qu'il faut penser ce prolongement, soit repenser l'espace habitable ?

Bien qu'inutile dans le sens utilitaire du terme, les interfaces picturales ont une fonction : celle de penser l'espace-temps et l'habiter. En plus d'une fonction réflexive, on pourrait leur ajouter une fonction décorative. Habiter l'espace ce serait aussi, l'habiller. Nous disions en amont, qu'accrocher ou installer la peinture dans l'espace c'est venir le sculpter, en ajoutant du volume au volume préexistant. Peut-être est-ce aussi l'une des fonctions de la peinture : sculpter le support-espace.

Technique et interface

Quand l'interface picturale s'incarne sur un objet, l'espace joue le rôle d'intermédiaire entre l'espace et le temps pour permettre l'inscription de l'œuvre. On pourrait alors plutôt parler d'un territoire pictural qui serait, inévitablement, mis en espace. La surface picturale, soit l'interface, n'aurait d'intérêt que mise en relation avec un espace, ou un objet pour venir y créer des *topos* picturaux, mais aussi pour se construire en rapport à d'autres lieux. Rappelons-le, l'interface est une surface de séparation entre différents systèmes sociaux-spatiaux, mais elle est aussi un espace de liaison de ces systèmes. Bien qu'elle constitue un espace elle-même, elle ne peut être considérée en tant qu'interface, que mise en interaction avec d'autres espaces. Aussi, pourrait-on dire que la peinture ne deviendrait interface picturale que mise en relation avec le support-espace. Une fois la peinture décrochée pour être rangée, l'interface disparaîtra pour redevenir « fragment pictural ». Si nous établissions qu'il fallait considérer la peinture en tant que corps mobile dans l'espace, qui possède son propre lieu, alors il faudrait considérer que l'interface picturale n'a de sens que mise en relation avec l'espace-temps. Ainsi que nous le disions dans le premier chapitre de cette partie, l'interface ne peut se construire et se lire que « par rapport à » et « en fonction de » quelque chose.

Dans *Bifaces* (fig.69), j'explore la peinture sur un cintre accroché au mur. Les bandes, comprenant une face argentée et une face noire, sont disposées, alignées et/ou

superposées sur le cintre à la façon d'un textile ou d'un accessoire. La peinture vient compléter le cintre. Tantôt alignées sur toute la barre inférieure du cintre, tantôt regroupées sur un côté, créant par leur poids une bascule du cintre. Cette peinture modulaire rappelle des bandes de textiles, ou un cuir en lamelles. L'utilisation de la couleur argentée, métallique faisant écho à quelque chose d'industriel et de décoratif, contraste avec la méthode de création de cette peinture. Cependant, la réalisation fait référence à la peinture industrielle mais aussi et surtout au secteur des arts décoratifs, ou arts appliqués. Si William Morris militait pour des arts appliqués libérés de l'industrie, et pour un art artisanal, notre travail se rapprocherait de cette philosophie. La notion d'arts appliqués est apparue avec la révolution industrielle au XIX^e siècle, mais elle prend bien racine dans l'artisanat. En outre, entre arts plastiques, design et artisanat toutes les frontières tendent à disparaître de nouveau. Ne faudrait-il pas alors, remettre en question l'appellation même de designer et la différenciation entre arts appliqués et arts plastiques ?

Nous avons mentionné le travail en série en rapport à la révolution industrielle du XIX^e siècle dans la première partie de cette thèse, mais là encore l'artisan peut lui aussi produire en série. Dans les arts plastiques, l'industrie a non seulement apporté ses techniques, reprises par des artistes mais aussi la division du travail, ou la transformation du travail de l'artiste en celui de patron-concepteur et non plus en travailleur manuel. N'est-ce pas une autre façon de distinguer le travail intellectuel du travail manuel et d'éloigner le travail de l'art de la *tekhnè* ? Selon ce mode de fonctionnement, l'artiste n'a plus besoin de maîtriser des techniques, puisqu'il peut user du savoir-faire d'autres artistes, qui ne figurent pas sur la signature de l'œuvre, comme co-auteurs et producteurs de l'œuvre. De plus, la plupart de ces artistes-employés occupent des contrats précaires et mal rémunérés. Peut-on alors réellement parler de démocratisation de l'art à travers l'industrie culturelle ? Qu'en est-il de la mention du travail des artistes qui ont participé à la réalisation de l'œuvre ? En outre, ne faudrait-il pas, dans tous les cas, apprendre une technique pour exprimer une pensée (comme l'écriture par exemple) ? On pourrait également se demander si cela pourrait engendrer une perte de savoir-faire de l'artiste. Comme l'indiquent Deleuze et Guattari, ce serait : « faire passer dans toutes les divisions du travail la distinction suprême de l'intellectuel et du manuel, du théorique et du pratique, copiée sur la différence « gouvernants-gouvernés ». »⁴⁶².

⁴⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.456.

Il faut distinguer technique de technologie. La technique au sens de la *tekhnè* est ce qui nous rapproche de la vérité, de la réalité, par le dévoilement. Or on constate que les technologies nous éloignent de plus en plus de la réalité. Rappelons-le, le point culminant de la technique n'est pas la technique elle-même mais le dévoilement. Parce qu'elle est connaissance et poïétique. La technologie nous éloignant du contact avec l'essence du matériau, tout semble être vu à distance, sous forme de projection sans grande compréhension de la substance et de la réalité concrète.

La matière comme substrat de l'œuvre picturale

Notre démarche reste, quant à elle, attachée à la notion d'artiste *homo faber*, soit à l'artiste en tant que producteur, mais aussi à celle de peintre peignant, c'est-à-dire un peintre qui travaille la matière picturale. Nous l'avons dit, la relation entre beaux-arts, arts appliqués, et artisanat est imbriquée dans le champ de l'art actuel. De même, on observe une réhabilitation de la matière.

Le collectif *DAM*, qui est un collectif de jeunes chercheurs et de chercheurs confirmés, réfléchit à la question de la matérialité dans une anthologie réunissant différents textes dans *Design in translation*. Ils indiquent dans l'introduction que « sans substrat matériel aucun projet ne pourrait advenir. »⁴⁶³. En effet, la matière est essentielle pour la réalisation d'un projet, et plus précisément en peinture, elle est une base de travail du projet pictural. Ainsi que l'écrit Raymond Guidot :

« Jadis, l'artisan vivait en parfaite connivence avec le matériau qu'il allait ouvrir et se jouait de ses défauts. La machine désormais exige qu'on lui offre des matériaux dans lesquels toutes les parties sont identiques et donc prévisibles, des matériaux statistiquement homogènes. »⁴⁶⁴.

Ainsi, l'artisan maîtrisant le matériau vie en connivence avec celui-ci, il compose avec les défauts du matériau. C'est en ce sens que le travail du matériau, permet d'établir une compréhension du matériau. Si l'*aura* que mentionne Benjamin se perd dans l'objet reproductible à l'identique, le savoir-faire pourrait-il se perdre dans l'industrie

⁴⁶³ DAM Collectif « 1. Introduction », *Design in translation*, (en ligne, consulté le 25/06/2022), URL : <https://dit.dampress.org/readers/materialite/introduction>.

⁴⁶⁴ Guidot, Raymond « 2.1. « La matière qu'on façonne aujourd'hui » Culture technique, n°5, 1981 », *Design in translation*, op. cit., URL : <https://dit.dampress.org/readers/materialite/du-factuel-au-definitionnel/guidot>.

culturelle ? Formatée qu'elle est par son programme, elle semble ne laisser place à aucune surprise, aucune liberté et possibilité de progression.

Si nous proposons des peintures manipulables et s'inscrivant dans l'espace-temps quotidien, nous ne proposons ni des œuvres industrielles, ni fondées sur une idée : elles ont toutes pour base la matière picturale et restent ouvertes à l'appropriation. Le travail des kits permettait de transposer le point de vue de l'habitant et de le faire contribuer à l'œuvre picturale, ainsi que de partager les espaces et la matière picturale ; il reste pourtant une œuvre créée par l'artiste. Il est une expérience des œuvres qui pourraient être, un déplacement de l'espace-temps, ou simplement une matière première à de nouvelles créations. Il serait alors, une expérimentation des espaces-temps à distance et par l'intermédiaire de la matière picturale et démontrerait l'écart entre l'intention et le résultat, et ainsi l'autonomie de l'œuvre picturale vis-à-vis de l'artiste. Une fois réalisée, l'œuvre peut fonctionner sans l'artiste. Si nous transmettons la culture picturale par l'objet et la matière travaillée par le peintre, cela ne signifie pas que l'habitant ne peut pas apporter son point de vue, son interprétation à l'œuvre picturale, et que l'œuvre mise en interaction ne sera pas altérée ou « actualisée ». Ainsi, si l'aspect de l'œuvre picturale dans les kits, ou autres modules, pourrait être perçu comme conceptuel, il est avant tout concret et matériel. Le kit n'étant qu'un moyen de transmettre la matière picturale sous une autre forme et de transcrire le point de vue de l'habitant, afin de renouveler l'œuvre picturale à travers le temps et l'espace.

Le non-lieu de la peinture et par extension le lieu de l'œuvre d'art, ne se seraient-ils pas plutôt, dans la perte de contact de l'artiste avec la matière et la *tekhne* ? L'interface picturale, serait-elle pour le peintre l'interface entre la matière et l'idée ? Afin de pouvoir répondre à ces questions, réfléchissons à cette question du lieu pictural en allant du non-lieu au lieu.

c) La peinture : du non-lieu au lieu

De l'écran à l'interface picturale

Au regard de ce que nous avons vu jusqu'à présent, on peut dire que le non-lieu de la peinture se situerait dans l'écran. Que celui-ci soit un écran numérique ou bien un écran-tableau. Tant qu'elle n'est considérée qu'en tant qu'image et surface de projection, la peinture s'inscrirait dans un non-lieu. C'est-à-dire : un lieu que l'on ne

peut pas habiter, qui fait perdre le contact avec la matière. Plus encore, avec le numérique la peinture se noie dans l'image, la reproduction et le programme, elle n'imprime plus dans la matière picturale la touche de la main de l'artiste peintre. Elle entre ainsi, dans l'industrie du virtuel, et non plus dans le cadre d'une production ancrée dans le réel. Parce qu'elle ne prend pas en compte les circonstances réelles et leurs aléas, l'œuvre numérique est incorporée dans une standardisation, tournée vers une absence de limites palpables. Comme l'écrit Heidegger : « la limite n'est pas, pour les Grecs, ce par quoi quelque chose cesse et prend fin mais à partir d'où quelque chose commence, par où il a son achèvement. »⁴⁶⁵. C'est pourquoi, la peinture doit être pensée dans ses limites, c'est à partir de ses limites qu'elle commence et s'achève. Les limites du matériau mais aussi les limites de l'espace-temps. Être au plus près de la matière et de la technique, c'est être ancré dans l'espace-temps réel, au plus près de la vérité du matériau, de l'espace-temps fait de contraintes, de problèmes mais aussi de solutions. Ainsi que l'écrit Michel Porchet :

« L'industrie déteste les savoir-faire dont la captation, donc l'inclusion dans les programmes, est difficile. Les hommes qui interviennent dans le processus industriel et se soumettent à lui sont des agents anonymes interchangeables, des prolétaires et non des singularités. Même anonymes et interchangeables, ces agents ont, ne serait-ce qu'en raison de leurs savoir-faire, une certaine autonomie (en partie conquise, en partie octroyée). Ils ont des décisions à prendre. »⁴⁶⁶.

En effet, on peut noter que le système industriel tel qu'il est, sélectionne et n'accepte que ce qui est strictement conforme au standard, ce qui s'y soumet. Toutefois, le technicien possède une certaine autonomie, parce qu'il possède un savoir-faire, il peut transcrire et nourrir sa pensée, et ainsi prendre des responsabilités et des décisions. En ce sens, il possède des facultés politiques. Pour ce qui concerne la peinture dite numérique, nous ne nous accordons pas à parler de peinture mais, plutôt, d'industrie de l'image. Peindre ce n'est pas que décrire et représenter, et la peinture n'est pas que couleur, elle n'est pas que médium, elle avant tout un matériau s'inscrivant dans l'espace tangible, l'espace réel, fait de limites et de frontières, un espace fini. Peindre c'est agir sur le matériau pictural, c'est le travailler. Le travail du peintre est un perpétuel corps à corps avec la matière picturale. Aussi, la présence de la peinture est-elle équivalente à celle d'un corps face au peintre, c'est de ce travail au corps à corps que peut naître

⁴⁶⁵ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, op. cit., p. 19.

⁴⁶⁶ Michel Porchet, « L'appareil numérique et la perspective ou le retour des espaces projectifs en art », op. cit., §5.

l'œuvre picturale. Considérer la peinture en tant que corps⁴⁶⁷, et non pas simplement en tant qu'image, c'est la considérer en tant que matériau possédant son propre lieu dans l'espace-temps. Si la peinture a été libérée de l'écran-tableau pour faire prendre conscience de sa position et de son interaction avec l'espace qui l'entoure, pourquoi vouloir l'enfermer à nouveau dans un écran, qui plus est, un écran standardisé ? Telle est la question que nous nous posons. Tout l'objectif étant d'incarner l'œuvre picturale dans l'espace réel et tridimensionnel, dans l'*extensio*, pour y créer des *spatium* et des *topos*. Face à la croissance des « non-lieux », habiter la peinture c'est venir habiter l'espace-temps qui nous entoure, et peut-être révéler des territoires et des lieux. C'est une peinture faite pour occuper l'intérieur, mais qui vient faire référence au monde extérieur. C'est ainsi qu'en allant du non-lieu au lieu, le médium pictural prendrait son essor et son sens en tant que corps dans l'espace-temps.

Le corps pictural est à comprendre ici au sens d'élément membre de l'espace et du temps, mais également autonome, possédant sa propre structure.

Ainsi, le corps pictural serait concrètement tout ce qui le compose et qui lui permet de prendre place et position dans l'espace et dans le temps. Faire de la peinture ce serait travailler le matériau avant toute chose et le mettre en rapport avec l'espace-temps qui l'entoure.



Figure 131: Radmila Urošević, *Ball*, peinture acrylique, 8 cm de circonférence, 2022.

⁴⁶⁷ Se référer à la sous-partie *Le corps de la peinture*, Chapitre II, deuxième partie de cette thèse.

Le matériau pictural et son corps

Dans *Ball (Balle)* (fig.131), j'explore, une fois de plus, le volume pictural. Il s'agit d'une boule irrégulière de 8 centimètres de circonférence, constituée uniquement de restes de peinture acrylique. C'est est une manière de mettre en volume la peinture d'une autre façon. Une balle peut rouler, bouger, tourner et être visible de différentes façons, sous différentes coutures. On peut tourner autour et la faire tourner. Cette peinture possède toutefois, une stabilité par son poids. Elle est une accumulation de morceaux de peinture regroupés entre eux pour former une boule, et recouverte d'autres



Figure 132: James Shaw, exemples de créations récentes, 2021.

morceaux plus grands, faisant référence à un cuir, à une peau. Elle est compacte et, par conséquent ne peut pas rebondir. Toutefois, du fait de sa petite taille elle peut être transportée et manipulée facilement. Peut-être est-ce là une volonté de signifier que le territoire de la peinture, ainsi que son lieu se trouve foncièrement dans l'*extensio* tridimensionnelle.

L'interface picturale ne serait que le moyen tangible d'accéder à ce qui se situe en dessous, soit le subjectile de la peinture qui, s'épaississant couche après couche se fait de plus en

plus volumineux. En outre, en réutilisant des chutes, je recycle le matériau.



Figure 133: James Shaw, exemple de création récente, 2021.

L'artiste designer britannique James Shaw ⁴⁶⁸ réalise des objets et du mobilier faisant écho au matériau-peinture. En termes visuels, mais aussi en termes de texture et de processus, son travail évoque le travail pictural. Il recouvre des objets avec de la matière plastique, recyclée et coulante, afin de leur redonner une seconde vie. James Shaw

explore toute la matérialité de l'objet en insistant sur le travail de la matière et crée ainsi, des objets plutôt baroques (fig.132 et 133). Ses travaux très colorés et texturés rappellent non seulement des peintures, mais aussi les objets investis par César. Par le recyclage de la matière, l'artiste designer introduit également l'idée d'une économie de moyens, et d'une écologie basée sur le recyclage, s'inscrivant dans la durée. Aussi, entre peinture, sculpture, design et artisanat, le lien se fait-il, de plus en plus évident. Serait-ce là une volonté d'en revenir à l'idée d'un artiste-artisan ? Si nous avons vu dans diverses pratiques picturales contemporaines, que la peinture tend de plus en plus à s'émanciper de l'image, pour ne se présenter qu'en tant que matériau et en tant qu'élément faisant partie d'un tout spatiotemporel, on pourrait alors dire qu'elle passe du non-lieu pour aller, de plus en plus, vers le lieu.

Nous explorons le quotidien, à travers le médium pictural et sa mise en interaction avec l'espace-temps. La peinture s'inscrit en tant qu'objet pictural installé dans un espace-temps précis, mais elle traverse aussi le temps et l'espace par son

⁴⁶⁸ James Shaw est un designer et un créateur qui explore le paysage matériel de manière pratique. Son travail vise à interroger les approches matérielles, systémiques et formelles de la création d'objets. Souvent, son travail considère les ressources qui nous entourent, défiant la notion de déchet pour créer de nouveaux matériaux magnifiques. James a exposé à l'échelle internationale et a notamment été nommé pour le Design Museum Designs of the Year Award et a remporté le Arc Chair Design Award. Son travail fait partie des collections permanentes du MoMA, du V&A, du Musée d'art de Montréal, du Design Museum Ghent et du Museum of London, entre autres. Sa dernière exposition a eu lieu au Studio Voltaire à Londres en mai 2022. www.jamesmichaelshaw.co.uk

caractère pérenne. On pourrait dire que notre recherche s'inscrit dans une volonté de réhabiliter le médium pictural en tant que pratique traditionnelle mais évolutive.

En réaction aux non-lieux, c'est-à-dire à la perte de l'habiter, nous questionnons le médium pictural en tant que matériau artistique et discipline artisanale. En ce sens, on pourrait dire que l'artiste serait un artisan culturel, puisqu'il crée des objets culturels. En tant qu'objets culturels, ils sont certes le produit d'une culture dans le présent, mais ils permettent de générer de la culture dans le futur. Ainsi que l'écrit Sally Bonn, à propos de l'œuvre de Caspar David Friedrich : « Voir, alors, ne signifie pas seulement voir cet objet qu'est la peinture, mais aussi comprendre, prendre avec ce dispositif de vision, cette « installation » qui occupe ici l'espace. »⁴⁶⁹. On pourrait dire que voir, c'est inévitablement, voir aussi le contexte dans lequel l'œuvre picturale vient s'inscrire, c'est-à-dire prendre en compte tous les paramètres dans lesquels l'œuvre picturale s'inscrit. C'est pourquoi l'environnement spatiotemporel de l'œuvre, paraît être un élément agissant sur l'œuvre.

L'interface picturale et l'art concret

Ici, il s'agirait d'élaborer une peinture concrète et non abstraite. Comme l'expliquait Theo Van Doesburg en 1930 elle est concrète parce que rien n'est plus concret qu'une ligne, une couleur ou encore une surface. *L'Espace de l'art concret* à Mouans-Sartoux, dans les Alpes-Maritimes, créé en 1990, présente des œuvres de la donation Albers-Honegger, dont les collections regroupent différents artistes de différents mouvements, mais qui se réfèrent à l'art concret. La collection est complétée par d'autres donations de collectionneurs et d'artistes. Ici, les collectionneurs ont suivi les principes de l'art concret, dont les prolongements regroupent : l'abstraction géométrique, l'art cinétique, le minimalisme mais aussi des œuvres axées sur la matérialité de l'œuvre d'art dont des œuvres de *Supports/Surfaces*. On y retrouve également des œuvres de design. La collection s'est construite autour des grands noms

⁴⁶⁹ Sally Bonn, *Les paupières coupées, op. cit.*, p.45.

de l'art concret suisse, comme Max Bill⁴⁷⁰ ou encore Gottfried Honegger⁴⁷¹, mais on y retrouve également des œuvres plus récentes, comme les peintures de Cédric Teisseire⁴⁷².

Dans la série *Alias* (fig.134), Cédric Teisseire fait couler la peinture-laque, sur des toiles cirées, qui se présente en bandes colorées verticales et régulières sur la surface, et viennent se terminer en peaux-flaques, dont les coulures se mélangent.



Figure 134: Cédric Teisseire, *Alias*, laque sur toile cirée, 100 x 250 cm, 2006.

⁴⁷⁰ Max Bill (1908-1994) est un architecte, peintre et sculpteur suisse. De 1924 à 1927, Max Bill étudie à l'École des Métiers d'Art de Zurich et y apprend le travail d'orfèvrerie. Puis, il décide de devenir architecte et étudie au Bauhaus à Dessau. De 1967 à 1974, il est professeur aux beaux-arts de Hambourg et publie des études sur l'art concret. Il est convaincu de la nécessité d'une synthèse des arts, qui serait articulée autour de l'architecture. Son art est fondé sur la ligne droite et sur l'assemblage de plans géométriques dans des proportions strictement calculées.

⁴⁷¹ Gottfried Honegger (1917-2016) est un artiste et collectionneur suisse. Peintre depuis 1933, il est une figure de l'art concret. Il fut également graphiste publicitaire. Il travaille sur le principe des variations, à partir d'un seul thème : volume, structure et stèles. Il a recours à une programmation mathématique verticale et déterminée. Il développe aussi une œuvre sculpturale à partir de 1968. Pour Gottfried, l'art a bien une fonction sociale, c'est pourquoi il conçoit un outil pédagogique *Le viseur*. Il est destiné à l'apprentissage du regard pour l'enfant. En 2015, il avait également initié des activités plastiques pour les enfants en situation de handicap, qu'il ne put concrétiser en raison de son décès.

⁴⁷² Cédric Teisseire est né en 1968 à Grasse et vit et travaille à Nice. Il fait ses études à La Villa Arson (École Pilote Internationale d'Art et de Recherche) et y obtient le DNSEP en 1993. Tout en poursuivant ses recherches picturales en tant qu'artiste, il co-fonde en 1996 *La Station*, lieu d'exposition et de production à Nice et dirige ce projet depuis 1999. Il co-fonde également le réseau *Botox(s)*, association regroupant de structures et d'institutions dont l'objectif est de présenter la production artistique contemporaine dans les Alpes-Maritimes. Il est aussi enseignant en peinture et installation à l'École Supérieure d'Art Toulon Provence Méditerranée (ESADTPM) depuis 2009. Il fut directeur artistique du *109, Pôle des cultures contemporaines* de la ville de Nice de 2016 à 2018, et en est depuis le conseiller artistique.

La peinture sort ici du cadre du tableau. Cela se rapproche des œuvres de Ian Davenport et de Derick Smith, que nous avons mentionnées dans la partie précédente.

Ici, le processus de travail de l'artiste apparaît dans le résultat de l'œuvre. Il met également l'accent sur l'écart entre le geste de départ du peintre et le résultat, et ainsi sur l'autonomie du médium pictural. De même, on y voit un écart entre le geste proprement dit et le résultat extérieur se produisant au pied de la toile. Entre ligne et coulure, entre geste, géométrie et formes fluides, le matériau est exploré dans toutes ses possibilités ductiles. Du geste précis engendrant la glissée de la peinture sur la toile, au résultat déplaçant le geste initial, on pourrait aussi faire le lien avec l'écart entre projet et réalité et ainsi, le mouvement de l'œuvre picturale dans le temps et l'espace.

Dans le *Manifeste de l'art concret*, que l'on peut trouver sur le site de l'*Espace de l'art concret*, il est indiqué que « la construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement. »⁴⁷³. Toutefois, dans l'art concret « la technique doit être mécanique, c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste »⁴⁷⁴. Si la mécanique peut renvoyer aux machines et aux éléments les composants (mécanisme), elle renvoie également en mathématiques et en physique à l'étude du mouvement, la cinématique et la dynamique, mais aussi à l'étude de l'équilibre statique des corps. Nous nous inscrivons donc, dans une vision à la fois rationnelle de la peinture (pensée dans ses moyens, ses matériaux), mais aussi sensorielle. C'est-à-dire qui prend appui sur les sens, qui sont aussi un élément concret.

Il convient, pour terminer le dernier chapitre de cette troisième partie de s'intéresser de plus près à ce corps pictural nomade qui occupe l'espace-temps.

⁴⁷³ <https://www.espacedelartconcret.fr>

⁴⁷⁴ *Ibid.*

3. Le corps et le lieu d'habitation. Nomadisme et immobilité du *topos* pictural.

Pour terminer ce chapitre, nous souhaitons à présent revenir sur la question du corps et son rapport à la notion de *topos*. Si nous avons à plusieurs reprises suggéré que la peinture est un art de l'espace-temps, c'est par son corps et uniquement, par celui-ci qu'elle traverse l'espace-temps. L'interface picturale en tant que territoire, est à la fois *topos* et corps nomade. Le *topos* renvoie à la localisation de son corps dans l'espace, toutefois son corps possède aussi son propre lieu. Aussi, pourrait-on dire que l'interface picturale est un corps nomade.

En quoi le corps questionne-t-il, à la fois le nomadisme pictural et son immobilisme ?

Dans un premier temps nous nous intéresserons à la question de l'immobilité relative de l'interface picturale. Puis, nous poursuivrons notre réflexion autour du corps pictural, à partir de l'habitat nomade. Pour finir, nous verrons en quoi le corps pictural peut être qualifié d'interface nomade.

a) *Peinture et nomadisme : une immobilité relative*

Le nomadisme pictural dans le temps et l'espace

Nous parlerons ici d'immobilité relative concernant la peinture. En effet, si le tableau paraît immobile, parce qu'il incarne une certaine fixité de l'image mais aussi par la position qu'il prend dans l'espace porteur, nous avons vu que la peinture, elle, est bel et bien mobile grâce à l'autonomie de son subjectile, vis-à-vis du support-espace. En outre, tous les écarts, les intervalles ou les *spatium* se produisant entre le projet pictural et la réalisation finale qui prend en compte les circonstances, apportent de fait un déplacement et l'idée d'une mobilité du médium pictural dans l'espace-temps. Ainsi, si on peut avoir l'impression que le tableau est immobile dans un espace donné, il ne l'est pas pour autant dans son processus. Nous visons à démontrer qu'entre le projet pictural et sa réalisation il y a du mouvement. Mouvement dans l'espace-temps, de la projection

à la réalisation. Si l'on reprend l'exemple des *Fantasy Projects* de Ian Davenport (fig.78) durant le confinement, dont une réalisation a abouti sur des escaliers au Cloître de Bramante, le lieu finalement investi par l'artiste ne figurait pas dans ses projets. Aussi, Ian Davenport a-t-il transposé son projet en l'adaptant à un autre espace (fig.79), et à un autre lieu. Si le projet est nécessaire à la conduction de l'œuvre picturale, il n'est pas une fin en soi. Il convient de le considérer comme une étape préliminaire, voire utile à la réalisation. Néanmoins, on peut se questionner sur le fait que le projet émergerait uniquement de l'idée, de l'esprit de l'artiste. Si Ian Davenport n'avait pas expérimenté le matériau peinture, pendant plusieurs années, s'il n'avait pas réalisé des œuvres selon un processus de renversement de pots de peinture alignés pour créer ses bandes monumentales, il n'aurait pas pu inventer ses projets. En effet, en art et plus exactement en peinture le projet pictural émerge de l'étude de la matière. Pour reprendre les propos de Xavier Escribà, que nous avons déjà cité en première partie de cette thèse : « C'est en faisant de la peinture et uniquement de la peinture »⁴⁷⁵, qu'il en est arrivé là. C'est en manipulant le matériau pictural, c'est en le travaillant que le projet pictural et sa réalisation peuvent émerger. Si nous parlons de projet pictural, c'est parce que dans le projet il y a une évolution permanente, et par conséquent une mobilité ou plus exactement un déplacement du médium et du matériau jusqu'à son inscription dans le réel.

Nous tentons de mettre au jour toutes les caractéristiques du matériau pictural, mais aussi toute la mobilité de ce dernier dans l'espace-temps. L'œuvre picturale se déplace à plusieurs titres : dans son processus de fabrication, soit dès les prémices de la création, puis dans l'espace dans lequel elle se présentera, pour finir par occuper le temps. Que la peinture se trouve dehors ou dedans, elle occupe le temps tout autant que l'espace. Nous préférons toutefois, parler d'espace-temps, puisque les deux notions sont liées et interdépendantes. S'il faut apprendre à habiter l'espace, alors nous devons aussi apprendre à habiter le temps. Si le non-lieu peut être considéré comme un lieu de mobilité, il est en réalité un lieu figé dans l'espace-temps donnant l'illusion d'une mobilité. C'est-à-dire qu'il ne progresse pas dans le temps et l'espace. Peut-on considérer que dans des camps de réfugiés les gens habitent vraiment l'espace-temps ? Ces personnes se retrouvent en situation de transit permanente, elles sont dans un non-

⁴⁷⁵ Xavier Escribà, « *Douter de tout...et peindre* », *op. cit.*, p.82.



Figure 135: Do-Ho-Suh, vue de l'exposition *Identité et nomadisme* au *Palazzo Delle Papesse*, Sienne, Italie, 2005.

lieu, précisément parce qu'elles n'habitent pas ce lieu. Perçues en dedans et en dehors, comme ne faisant pas partie du monde dans lequel elles se trouvent. En transit, nous ne pouvons progresser à l'intérieur comme à l'extérieur, nous circulons mais circuler ce n'est pas forcément avancer. Le non-lieu serait plutôt un espace d'attente, de stagnation.

Le nomadisme en art

En 2005, a eu lieu une exposition intitulée *Identité et Nomadisme*, au *Palazzo Delle Papesse* (Palais des Papes), à Sienne en Italie. Elle aborde les problèmes d'identité et d'identification au territoire lorsque

l'on est un immigrant, ou pourrait-on dire un déraciné. Celle-ci réunissait des artistes-émigrants, associant ainsi le nomadisme à l'émigration et à l'immigration. L'artiste sud-coréen Do-Ho-Suh⁴⁷⁶ présente un portique réalisé en soie (fig.135). D'un bleu translucide, il est tendu sur des armatures. Il s'agit de la représentation en trois dimensions de l'entrée de sa maison familiale. L'œuvre interroge la maison et la famille. Par la transposition d'une partie de l'espace de sa maison de famille, l'artiste fait interagir son espace domestique et l'architecture du lieu d'exposition. L'artiste, vivant à New-York, transporte avec lui son portique, comme pour contrer son déracinement. Toutefois, ici c'est plutôt son œuvre qui est nomade, représentant un espace transportable et transposable au gré des voyages de l'artiste. Mais transporter un

⁴⁷⁶ Do-Ho-Suh est né en 1962 à Séoul en Corée du Sud. Il vit et travaille à New-York, aux Etats-Unis. Il obtient sa licence et sa maîtrise d'arts plastiques en peinture orientale à l'université nationale de Séoul. Après son service militaire obligatoire dans l'armée sud-coréenne, il déménage aux États-Unis pour poursuivre ses études à la Rhode Island School of Design et à l'Université Yale. Il réalise des espaces architecturaux avec des tissus transparents.



Figure 136: Chiharu Shiota, vue de l'exposition *Home Memory*, 2011.

morceau de son espace domestique, n'est-ce pas aussi transporter un peu de sa propre culture d'origine ?

L'exposer, n'est-ce pas partager un peu de son espace-temps et de sa culture avec le spectateur ? Tout

comme Faig Ahmed

partage sa culture en rendant contemporain le tissage des tapis azerbaïdjanais, Do-Ho-Suh actualise aussi les éléments architecturaux traditionnels coréens, en créant des œuvres d'art. De même, l'artiste Chiharu Shiota⁴⁷⁷, au cours de l'exposition *Home of Memory (Maison de la mémoire)* à la Maison Rouge en 2011, interroge l'abri, la maison, le voyage et l'immigration (fig.136). Dans le chapitre précédent nous parlions de la nécessité d'avoir un abri, mais plus encore celle d'une maison à habiter. Chiharu Shiota réalise une grande installation avec des valises récupérées de d'immigrés, d'expulsés, d'exilés, formant un abri, un mur et un toit. Tout semble pouvoir s'effondrer d'un instant à un autre, tout paraît précaire. Dans les valises sont éparpillés quelques objets, un téléphone ou une chaussure, comme reliques ou traces d'un passage. L'artiste avec cette exposition interroge tous ces morceaux de vies, de même que les morceaux de notre maison que l'on transporte avec nous. On voit ainsi, que le déplacement du territoire, de la maison et la question du nomadisme se rejoignent. Bien qu'il ne s'agisse pas de peinture ici, ces œuvres tendent à questionner l'habiter, et l'interface culturelle à travers le lieu et le déplacement de notre corps dans l'espace-temps. Voyager, ne signifie pas pour autant être nomade, et être émigrant non plus. Ainsi que l'expliquent Deleuze et Guattari :

⁴⁷⁷ Chiharu Shiota est une artiste japonaise, qui vit et travaille à Berlin. Elle a fait ses études à l'université Seika de Kyoto de 1992 à 1996. Après un semestre d'échange à Canberra à l'université nationale australienne, elle étudie à l'école des beaux-arts de Hambourg en Allemagne. De 1997 à 1999, elle étudie à la Haute École d'arts plastiques de Brunswick, puis en 1999 à l'école des beaux-arts de Berlin. Chiharu Shiota est représentée par la galerie Daniel Templon.

« Le nomade n'est pas du tout le migrant ; car le migrant va principalement d'un point à un autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé. Mais le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet. »⁴⁷⁸.

Ainsi, le nomade suit un itinéraire et ses points d'arrêts ne sont que des relais dans le trajet. Le « migrant » lui, va d'un point à un autre, y compris lorsque le point d'arrivée est incertain et imprévu.

Le nomadisme de l'interface picturale

Pour ce qui concerne la peinture, nous pourrions dire qu'en réalité l'œuvre n'est pas simplement mobile, elle progresse et évolue avec l'espace-temps. C'est pour ces raisons qu'elle l'occupe pour nous permettre d'habiter. Circuler pour circuler sans produire de résultat, être mobile pour être mobile n'est pas synonyme de progrès ni d'évolution, mais plutôt d'une boucle répétitive, sans début ni fin, sans réelle destination, une errance qui ne mène nulle part. Une errance qui empêche d'habiter, parce qu'elle procéderait plus d'une agitation, d'une dispersion dans l'espace-temps, plutôt que d'un déplacement réel. En effet se mouvoir n'est pas forcément se déplacer et avancer, ou peut-on dire progresser, on se meut inévitablement dans l'espace parce qu'il est « un lieu *pratiqué* »⁴⁷⁹. Bouger fait partie de la vie d'un corps, et de celui de notre corps humain, toutefois on peut bouger sans se déplacer et vice versa. Par exemple, dans les transports en commun nous nous déplaçons, mais nous ne bougeons pas, c'est le transport qui se déplace et nous emmène avec lui. Comme l'écrit Michel de Certeau : « Rien ne bouge au-dedans et au-dehors du train »⁴⁸⁰.

Dans *Greffons* (fig.126), que nous avons déjà décrit, le module pictural mobile et fait de petits volumes, occupe l'espace-temps en s'accrochant aux murs de différentes manières. Cependant, on pourrait en dire autant de tous les travaux modulables. Parce que le module permet d'introduire du rythme dans l'espace-temps, mais aussi de s'approprier l'espace en habitant le temps. Prendre le temps de fabriquer, de produire, de réaliser, d'accrocher la peinture dans l'espace porteur, c'est aussi prendre le temps de bâtir et ainsi, d'habiter. Si les kits proposent au contributeur d'expérimenter le

⁴⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.472.

⁴⁷⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, op. cit., p.191.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.165.

médium pictural dans l'espace domestique, le module en général laisse une liberté d'action, de conception et de réalisation tant pour l'artiste que pour le spectateur. En outre, même quand elle est une pièce fixe, l'interprétation est laissée libre, puisque tout part et découle de la matière picturale. C'est la raison pour laquelle j'ai arrêté de créer des peintures en kit, puisque fournir un « mode d'emploi » semblait inutile. En effet, le mode d'emploi fourni était libre, il ne comportait pas de directives particulières dans la réalisation. Dans mes kits picturaux modulaires, on pourrait contester l'appellation même de kit, puisqu'en réalité ni le mode d'emploi, ni la matière ne sont standardisés. En outre, après accrochage l'œuvre n'est pas détruite, elle se conserve. Même la matière picturale initiale est produite par l'artiste. On pourrait simplement les appeler des peintures modulables, comme les autres modules picturaux. Car ils sont déjà une œuvre en eux-mêmes, simplement une œuvre morcelée. C'est-à-dire que la matière est transformée par moi-même avant que n'intervienne le spectateur-contributeur. Chez Benjamin Sabatier, que nous avons mentionné dans la première partie, l'œuvre picturale en kit n'est pas composée de peinture mais de punaises, objets industriels préfabriqués, en outre il y a un plan de montage de l'œuvre. Au sein de cette recherche, les « kits » modulaires sont simplement une base picturale, on pourrait dire une ou des peintures fragmentées, laissée à la libre appréciation du spectateur. C'est-à-dire que je peins les modules, et je les transmets ensuite pour qu'ils soient accrochés selon la libre action et volonté du spectateur, pour réaliser une autre œuvre picturale en interaction avec l'espace-temps. Ils invitent à l'accrochage, à la modification ou au rangement ; soit à l'exposition de l'œuvre picturale et à sa conservation. Ils sont à la fois une façon de réfléchir aux modes de consommation actuels, mais ils sont surtout une invitation à la réflexion sur la liberté d'action et la mobilité de l'œuvre picturale dans l'espace-temps. Néanmoins, le kit n'est pas un protocole de travail que je m'impose, ni un contrat avec le spectateur ou le curateur. Dans le kit ce qui m'intéressait n'était pas le « mode d'emploi » ou le « protocole », c'était le déplacement de la peinture et le résultat qui se produirait dans l'espace. Plus encore, il s'agit de réaliser sa propre matière à travailler.

Le jeu de matière et d'espace

Les kits modulaires, pourraient plutôt être assimilés à un jeu de matière et d'espace, car comme l'indique Johan Huizinga : « Tout jeu est d'abord une action-libre.

Le jeu commandé n'est plus un jeu. Tout au plus peut-il être la reproduction obligée d'un jeu. Déjà par ce caractère de liberté, le jeu déborde le cours de l'évolution naturelle. »⁴⁸¹. J'invitais le spectateur-contributeur à expérimenter la matière, par le biais de la peinture solide, dans son espace domestique, symboliquement à se réapproprier la matière et la création. Ce qui m'intéressait c'était de récolter son point de vue, et sa vision du médium pictural mis en espace, et non pas de diriger la réalisation de l'œuvre. Toutefois, ce passage par le kit m'a permis de développer d'autres peintures modulables sans « mode d'emploi ». C'était peut-être une manière d'appréhender l'espace-temps que je transmettais, de même qu'une incitation à proposer et à montrer sa propre appréhension de l'espace-temps, à travers la matière picturale. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari en comparant le jeu de Go⁴⁸² aux Échecs :

« Espace « lisse » du go, contre espace « strié » des échecs. *Nomos* du go contre État des échecs, *nomos* contre *polis*. C'est que les échecs codent et décodent l'espace, tandis que le go procède tout autrement, le territorialise et le déterritorialise. [...] Une autre justice, un autre mouvement, un autre espace-temps. »⁴⁸³.

Il faut rappeler ici, que le go vise à créer des territoires, et stratégiquement à s'en saisir. Dans les kits j'ai nommé les modules picturaux re-produits dans l'espace : des territoires. Il s'agissait de partager le territoire pictural, mais aussi d'inviter le contributeur à marquer son propre territoire par la position des modules dans l'espace.

Néanmoins, le fait de réaliser des œuvres picturales modulaires et des petites pièces, suffit à permettre l'appropriation de l'œuvre et de l'espace-temps. Aussi, la question de l'immobilité de la peinture est-elle toute relative, puisqu'elle n'est ni immobile dans son processus, ni dans l'espace-temps. Elle part d'un point A et va jusqu'à un point B, entre-deux, le chemin qui se trace est aléatoire et fait de contraintes et d'adaptation. Peut-être est-ce simplement une illustration de ce qu'est le projet pictural et son aboutissement. On peut dire que l'immobilité de la peinture ne serait valide que dans un espace-temps donné, par la position de son corps dans ou sur le

⁴⁸¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, « essai sur la fonction sociale du jeu » (1938), Paris, Gallimard, 2011, p.24.

⁴⁸² Le go, également appelé jeu de go, est un jeu de société originaire de Chine. Il oppose deux adversaires qui placent à tour de rôle des pierres, respectivement noires et blanches, sur les intersections d'un tablier quadrillé appelé *goban* en japonais. Le but est de contrôler le plan de jeu en y construisant des « territoires ». Les pierres encerclées deviennent des « prisonniers », le gagnant étant le joueur ayant totalisé le plus de territoires et de prisonniers.

⁴⁸³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 437.

support-espace. Mais par son déplacement, comme nous l'avons vu elle devient mobile et donc nomade dans le temps et l'espace.

Il convient alors d'étudier plus précisément le nomadisme.

b) *Quels sont les liens entre le corps pictural nomade et l'habitation ?*

L'exemple de l'habitat nomade – la maison et le musée



Figure 137: Exemples de *Tiny Houses*.

Dans le chapitre précédent, nous définissions le nomadisme comme une stratégie de résistance à un milieu hostile. En somme, une façon d'habiter l'espace malgré l'hostilité d'un milieu. Aussi, on pourrait définir la peinture dans cette recherche comme un corps et un territoire nomade. À travers tous les exemples que nous avons vus au cours de cette thèse, la peinture paraît être constamment en déplacement dans l'espace et le temps. Que ce soit à travers son processus de création, ou le résultat de cette création, il semble que si elle est nomade dans l'espace, elle l'est aussi dans le temps.

Le nomadisme est le mode de vie du nomade, il s'oppose au mode de vie sédentaire.

Il est défini par le CNTRL, en premier lieu comme une « tendance à l'instabilité d'habitat et aux déplacements par nécessité de se procurer des moyens de subsistance »⁴⁸⁴. Néanmoins, peut-on vraiment dire qu'il s'agit d'une réelle instabilité d'habitat, puisque chez le nomade l'habitat est la caravane ? Sa caravane se déplace avec lui, avec son corps, elle est son habitat, sa maison et son territoire. « Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). »⁴⁸⁵. Aussi, le nomade se déplace-t-il avec son territoire. Si le nomade est à la recherche de ressources, de moyens de subsistance, il a

⁴⁸⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/nomadisme>

⁴⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.471.



Figure 138: Le MuMo (Musée mobile).

(fig.137) en anglais, et que l'on peut traduire par maisonnette en français. Il s'agit d'une petite maison, montée sur roulettes, qui est en fait une caravane en forme de maison. Elle peut se présenter sous forme de remorque ou de camion. Ce mode d'habiter et ce mode de vie, permet à l'habitant d'acquérir une maison à moindre coût, en réduisant l'espace habitable le plus possible. Elle comprend toutes les commodités que possède une maison classique, c'est-à-dire cuisine, toilettes, salle de bain, etc. Certaines *Tiny house*, sont sédentaires plus ou moins longtemps, les habitants construisant des vérandas et des jardins ou potagers autour. On constate à travers ce phénomène une prise de conscience et une réflexion générale à une autre façon d'occuper et d'habiter le territoire.

Le MuMo (musée mobile) est un lui aussi un espace nomade, non pas dédié à la vie domestique, mais à l'art contemporain (fig.138). Il a été fondé par Ingrid Brochard⁴⁸⁶ pour rendre l'art contemporain accessible aux personnes qui en sont éloignées. Ce musée nomade est un camion d'exposition, qui permet de partager l'expérience artistique sur différents territoires. La première version du MuMo a été aménagée par

⁴⁸⁶ Ingrid Brochard est une entrepreneuse, engagée dans la vie culturelle française, née en 1976 à Tours. Elle est fondatrice du MuMo, musée mobile, initialement destiné aux enfants.

l'architecte Adam Kalkin dans un conteneur en 2011. Puis un nouveau musée mobile a vu le jour avec la designer Matali Crasset en 2017, afin de diffuser les œuvres des collections du Cnap et des Frac. Un troisième camion MuMo Centre Pompidou, réalisé en collaboration avec *Art Explora* et le Ministère de la Culture, a été créé pour exposer exclusivement la collection du Centre Pompidou. Il fut inauguré à Massy en juin 2022, et du 25 juin au 1^{er} juillet 2022, il proposait des visites, rencontres et des ateliers gratuits aux habitants avec l'exposition *Les animaux sortent de leur réserve*. Il est intéressant de constater, que le musée, qui est aussi un lieu d'habitation, se fait nomade. De même que la pensée de l'accessibilité à l'œuvre d'art semble passer par le nomadisme, tout en possédant « son abri » de protection. On constate que, de l'exposition au musée, le nomadisme est bien présent dans le champ de l'art. Il faut se demander ici : quels rapports ces modes d'habitations de l'espace entretiennent-ils avec la notion d'interface picturale ?

L'interface nomade dans ma démarche picturale

Dans ma démarche, les interfaces picturales se conçoivent comme un territoire nomade, qui s'insère dans des espaces divers et variés, en conservant une certaine autonomie. Elles se déplacent dans l'espace-temps, tant bien dans le processus que dans le résultat obtenu. Le déplacement de la peinture à avoir avec l'*ex-position*, c'est-à-dire la position *hors de*. Ainsi que nous le disions, dans « exposer » il y a déjà l'idée d'un déplacement, mais il y a aussi l'idée de production de la peinture, c'est-à-dire de conduire la peinture, de la déplacer dans l'espace-temps, pour la dévoiler. Peut-être est-ce simplement une des caractéristiques de la peinture en générale, la production par le déplacement, c'est-à-dire un nomadisme du territoire pictural. Nous nous appuyons sur des modes de vies différents, qui émergent face à la croissance de la précarité et la totalisation de l'espace.

En localisant la peinture dans l'espace elle y prenant corps, mais lorsqu'elle est décrochée, et transportée elle occupe aussi l'espace par sa présence matérielle en tant que corps mobile. C'est pourquoi, la nécessité de penser son rangement et sa conservation, paraissait inévitable. On note que dans nos sociétés, nous sommes en proie à des modes de vies très individualistes, de même que l'absence de style artistique officiel, ou de mouvements artistiques, paraît également pousser à un individualisme

démesuré. Que faire de la notion de groupe, de collectivité et de collectif, c'est-à-dire du monde commun ?

Le nomadisme semble se présenter comme une façon de penser le collectif, de vivre en petits groupes, ou pourrait-on dire en micro-société. Les modules groupés, ou écartés, dispersés dans l'espace invitent à réfléchir au groupement des corps dans l'espace et au groupe en général. De même que le territoire nomade est un territoire permettant à des petits groupes de populations de se déplacer tout en vivant en communauté. Concevoir une peinture nomade, ce serait concevoir une peinture de l'ordinaire, qui n'est ni rare ni trop chère, qui s'adapte au mode de vie. Comme nous le disons tout son corps est conçu, pensé et réalisé, à partir d'une économie de moyens et d'une réflexion autour de l'espace-temps réel et de son économie. Si dans *La ruse du tableau*⁴⁸⁷, Hubert Damisch explique que le tableau est essentiellement mobile, déplaçable et échangeable, il explique aussi qu'il entre ainsi dans le cadre de la marchandise. Insérer l'œuvre picturale dans le foyer, c'est symboliquement la rattacher à son économie, et tenter de s'approcher de la valeur marchande réelle qu'elle pourrait avoir.

Le foyer et l'interface picturale, le déplacement par groupe

Ainsi que l'expliquent Deleuze et Guattari :

« Ce n'est pas l'illustration publique de la famille qui détermine sa place dans un organisme d'État, c'est le contraire, c'est la puissance ou vertu secrète de solidarité, et la mouvance correspondante des généalogies, qui déterminent les illustrations dans un corps de guerre. Il y a là quelque chose qui ne se ramène ni au monopole d'un pouvoir organique ni à une représentation locale, mais qui renvoie à la puissance d'un corps tourbillonnaire dans un espace nomade. »⁴⁸⁸.

C'est peut-être cette puissance du corps tourbillonnaire, par le groupe solidaire, qui se déplace ensemble qu'il est intéressant d'étudier. Le corps nomade est le groupement des corps. Un mode de vie non plus basée sur la croissance, mais sur la progression, sur le déplacement évolutif et non pas sur l'agitation. Inviter à repenser le territoire pictural, ce serait inviter à repenser le territoire tout court. Prenons l'exemple de la famille serbe, qui a toujours été construite sur une culture de la solidarité et la vie en communauté. Les maisons sont bâties traditionnellement comme deux appartements

⁴⁸⁷ Hubert Damisch, *La ruse du tableau, La peinture ou ce qu'il en reste*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2016

⁴⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.*, p.p.453-454.

séparés minimum, où les escaliers pour monter à l'étage se trouvent à l'extérieur. Elles sont faites pour accueillir plusieurs familles, c'est-à-dire les enfants de la famille et leurs épouses, puis leurs enfants, voire parfois plusieurs générations, avec plusieurs étages. Selon ce mode de vie, toute la famille contribue à la vie en collectivité, non seulement financièrement mais physiquement. Ainsi s'instaure une solidarité intergénérationnelle au sein de la famille. Les maisons de retraites sont un phénomène assez récent en Serbie. Les personnes âgées restaient autrefois dans le faisceau familial, et la descendance s'en occupait à la maison. Ce mode de vie perdure encore aujourd'hui, même s'il commence à être noyé dans le mode de vie imposé par la globalisation. C'est ainsi qu'en partant de ma culture d'origine, et de la résistance aux modes de vies imposés, j'ai pu développer une réflexion sur le foyer et son économie, mais aussi sur une peinture qui serait rattachée au territoire et à la collectivité. Dans la mesure où je suis d'origine serbe, née en Serbie, par rapport à la géographie actuelle du territoire, mais aussi yougoslave, parce que née en Yougoslavie, la question du territoire et de son déplacement m'interpelle. En effet, mon pays de naissance n'existe plus, il a été détruit par la guerre. Il y a là, un déplacement du territoire par la modification de ses frontières sans que mon lieu de naissance (Belgrade) n'ait changé. De plus, la diaspora serbe est éparpillée à travers le monde. La Yougoslavie était construite sur un système de solidarité et l'idée du groupe, du partage, de la coopération et de l'entre-aide, et d'un cadre politique garantissant les arts, en effet :

« Les autorités yougoslaves avaient construit une impressionnante infrastructure culturelle ; la politique culturelle garantissait des conditions de travail favorables pour les artistes professionnels et des capacités renforcées pour la production de l'art, qui a abouti à une vie culturelle riche et polyvalente. »⁴⁸⁹.

En outre, en Yougoslavie il n'y avait pas de sans-abri. Depuis l'adoption du système imposé par la globalisation, on voit émerger des sans-abris dans les pays d'ex-Yougoslavie. Toutefois, la notion de coopération et de solidarité n'a pas totalement disparue, puisque l'Association des artistes plasticiens de Serbie (*ULUS, Udruženje likovnih umetnika Srbije*) existe toujours, et possède une galerie. Cette association, permet aux artistes de se regrouper certes, mais aussi de coopérer sur des projets et des

⁴⁸⁹ Katja Praznik, *Artists as Workers, The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor*, op. cit., p. 92. Traduit du texte original en anglais : **“Yugoslav authorities built an impressive cultural infrastructure; cultural policy guaranteed favorable working conditions for professional artists and strengthened capacities for art production, which resulted in a rich and versatile cultural life.”**

réflexions communes. En 2021, l'association publie à la suite d'un colloque un livre⁴⁹⁰ dédié au travail dans l'art, abordant des thématiques artistiques, économiques et sociales face au néolibéralisme. La version française de cet ouvrage sera bientôt disponible.

Ces pour toutes ces raisons, que les notions d'interface culturelle, de territoire et d'économie m'intéressent particulièrement. Nous avons vu dans la partie précédente que le *topos* et l'espace pictural se conçoivent à partir du corps de la peinture, soit de son lieu.

Pour terminer le dernier chapitre de cette thèse, il faut alors interroger le nomadisme du corps pictural lui-même.

c) Le corps pictural : une interface nomade

Le corps nomade

« Un corps ne se réduit pas à un organisme, pas plus que l'esprit de corps ne se réduit à l'âme d'un organisme. »⁴⁹¹ Ainsi que l'expliquent Deleuze et Guattari, un corps ne se réduit pas à un organisme. Le corps de la peinture est une interface nomade, interface étant entendue au sens de territoire. Comme nous l'avons expliqué tout au long de cette recherche, la peinture est un corps qui vient se positionner, se construire dans le lieu et ainsi occuper l'espace-temps. Dans la mesure où la peinture est matière avant tout, elle est composée d'atomes, comme tous les objets de ce monde, et leur propriété est d'être toujours en mouvement, parce qu'il y a le temps. Comme nous l'énonçons en première partie de cette thèse, face à la dispersion de notre propre corps dans l'espace, introduite par le sentiment pantopique produit par l'outil numérique, l'interface picturale nomade permet de réfléchir aux corps, à leur *topos* et à l'habiter. Cette dislocation de notre propre corps, ne serait-elle pas l'illustration de la relation qu'entretient notre corps au non-lieu ? Le territoire nomade est un groupement de corps, mais il est aussi conçu au plus près de ces corps groupés, comme prolongement direct de ceux-ci. De même que la maison est une extension de nos propres corps habitant l'espace-temps. La

⁴⁹⁰ Vahida Ramujkić et Milan Đorđević (sous la dir.), *RAD u umetnosti : zbornik udruženja likovnih umetnika Srbije #1*, Beograd, Udruženje likovnih umetnika Srbije, Narodna Biblioteka Srbije, 2021.

⁴⁹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, op. cit.*, p.453.

mobilité est la caractéristique de ce qui peut se mouvoir, changer de place ou de position mais aussi de ce qui peut changer d'aspect, d'apparence. Toutefois, il faut distinguer nomadisme de mouvement : « Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. »⁴⁹².



Figure 139: Radmila Urošević, *Ring*, peinture acrylique et métal, 5,5 x 1 cm, 2022.

Aussi, l'interface picturale est-elle nomade non seulement parce qu'elle se déplace physiquement dans l'espace-temps, mais parce que par son incarnation dans l'espace, elle s'accroche pour occuper une place, elle se localise. De même qu'elle emporte une partie du territoire pictural de l'artiste avec elle ; l'interface picturale en tant que corps nomade, dialoguera avec tout ce qui l'environne. La caravane, en tant que territoire nomade interagit avec d'autres territoires, elle interagit avec l'environnement dans lequel elle prend position. Elle s'inscrit dans un espace-temps à la fois fixe et mobile. En traversant ainsi les espaces, les territoires, elle emporte un peu de ces territoires dans son déplacement. Dans notre volonté de faire une peinture appliquée, une peinture qui serait un art appliqué à l'espace-temps, l'insertion dans le quotidien de l'habitant et la collecte des propositions picturales, permettaient au module de

prendre corps et sens dans l'espace-temps domestique. Peindre l'espace-temps, par l'intermédiaire du module pictural solide, est aussi une façon de « faire venir » la peinture.

⁴⁹² *Ibid.*, p.472.

La peinture-bijou



Figure 140: Ela Bauer, *Necklace*, exemples de colliers.

Dans *Ring (Bague)* (fig.139), j'explore le matériau pictural en tant qu'objet non seulement transportable mais aussi portable par l'habitant. Comme son nom l'indique il s'agit d'une bague-peinture. Elle est composée de plusieurs modules de peinture argentée, superposés. La peinture argentée est faite à partir de liant acrylique et de poudre argent, la même poudre que celle utilisée dans *Bifaces* (fig.69). Les peintures sont montées sur un fil métallique. Il y a précisément quatre petits modules de peinture, superposés. Selon le principe même de la peinture, qui se construit par couches, les peintures sous leurs formes solides sont disposées en couches, pour venir former un petit volume sur la monture métallique de la bague. On pourrait dire qu'elle est formée de quatre couches de peinture solide. Ainsi, le corps pictural passe du transportable au portable, par l'intermédiaire du bijou. Sans dénaturer l'essence, ni le processus de création de la peinture, je la transforme en objet décoratif, mais aussi appliqué au déplacement quotidien du corps dans l'espace-temps. Elle s'expose ainsi directement sur le corps. La totalité du plateau formé par les modules fait 5,5 cm de largeur, parce que la couche inférieure de peinture solide fait cette largeur. Les autres couches sont plus

petites, jusqu'à la couche supérieure qui mesure 4,5 cm de largeur. Toutefois, les modules sont irréguliers, il devient ainsi difficile de réellement mesurer la peinture elle-même, l'épaisseur des quatre couches superposées fait environ 1 cm. La peinture devient une toute petite peinture-bague, qui s'adjoint au corps humain et se déplace avec lui. Si c'est encore là la démonstration d'une peinture mobile et nomade, c'est aussi une

véritable bague que l'on peut porter et transporter dans nos mouvements et dans nos déplacements. Faire une bague, c'était aussi rappeler le caractère non seulement décoratif, mais esthétique de l'art. L'art ne devrait-il pas embellir le monde ? Pas uniquement à travers son ou ses esthétiques, mais aussi en pensant et en invitant à penser le monde différemment. L'œuvre d'art est objet, mais sa culture ne s'inscrit pas dans un temps court. En tant que réalisation, elle est le reflet d'une époque et d'une vision, d'une culture, que celle-ci soit dominante ou non. Elle ne pourra faire partie de la production de la culture que dans un temps plus long, une fois arrivée dans le futur. Aussi, penser une peinture-bijou, est-il une autre stratégie pour habiter l'espace-temps et rétablir les liens entre arts plastiques et artisanat.

Dans le travail d'Ela Bauer⁴⁹³, les bijoux réalisés en résine, textile ou en silicone font écho à la peinture (fig.140). Ses colliers, reprenant la forme ronde résonnent avec notre réflexion autour du corps nomade. De même, l'aspect visuel de ses œuvres, très proche d'une peinture coulante rappelle le caractère liquide du matériau pictural. On y retrouve des taches, ou flaques colorées, ainsi que des formes aléatoires coulées et solidifiées. Cela se rapproche des sculptures picturales de Joe Suzuki, que nous mentionnons dans la deuxième partie de cette thèse. L'artiste designer est inspirée par les formes organiques du corps humain, que celles-ci soient externes ou internes. Ici, le parallèle avec mon travail de peinture-bague apparaît comme une évidence.

Par l'intermédiaire du bijou, la peinture portée passe de l'intérieur à l'extérieur. Il y a altération des limites de l'espace domestique et déplacement de l'œuvre picturale à l'extérieur, en la transportant sur son propre corps. En alliant le corps pictural au corps humain, les joignant ainsi en un seul *topos*. Le subjectile de la peinture devient le corps

⁴⁹³ Née en Pologne en 1960, Ela Bauer a grandi en Israël. Après des études à l'Université de Jérusalem (littérature comparée et indologie), elle étudie la joaillerie dans une école professionnelle. En 1990, elle entre à la Gerrit Rietveld Academie aux Pays-Bas. Diplômée en 1995, elle vit et travaille toujours à Amsterdam. Elle a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives internationales. Son travail fait partie des collections de plusieurs musées internationaux.

de l'habitant lui-même. Le bijou est un objet décoratif, un accessoire, une parure que l'on porte pour embellir mais aussi pour signifier plusieurs choses comme son statut social ou marital. Il est un signe distinctif et personnel. Il fait également référence à quelque chose de précieux, auquel on ferait attention, que l'on conserve pour le protéger.



Figure 141: Radmila Urošević, Projet chorégraphique avec le DAC Paris 1 (danse atelier chorégraphique), Photos Zarahyt Rojas, 2015.

De plus, comme l'écrivent Deleuze et Guattari : « quelque chose se réveille dans notre âme lorsqu'on nous dit que l'orfèvrerie fut l'art « barbare », ou l'art nomade par excellence, et lorsque nous voyons ces chefs-d'œuvre d'art mineur. »⁴⁹⁴. Aussi, l'art du bijou est-il un art nomade.

La peinture comme outil chorégraphique

À l'occasion d'un projet chorégraphique avec le DAC Paris1 (danse atelier chorégraphique), j'avais proposé au groupe de danseurs duquel je faisais partie, de se servir des modules de peinture pour les faire se déplacer en dansant, de les faire se mouvoir dans l'espace-temps (fig.141). La peinture était alors un outil chorégraphique. Il ne s'agissait pas d'établir une scénographie particulière, mais de mettre en mouvement la matière picturale directement en relation avec le corps. Il y avait deux types de modules dans cette expérimentation, des modules ronds mais aussi des bandes, faisant le lien entre les différents corps dansants. Cette expérience a alors abouti à une exposition collective de

⁴⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.499.

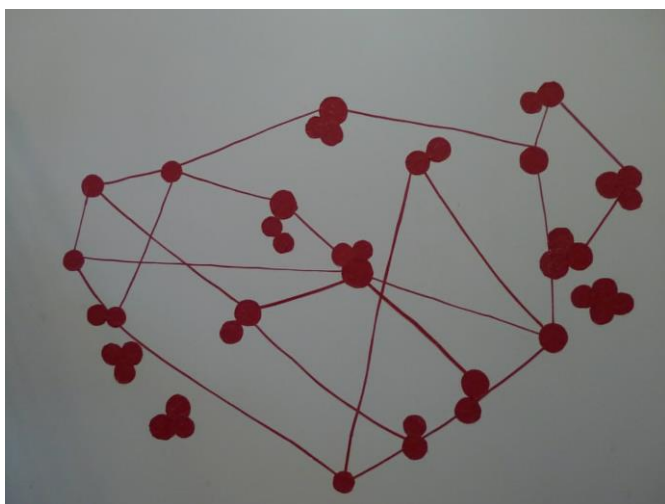


Figure 142: Radmila Urošević, *Connexions*, peinture acrylique modulable, dimensions variables, exposition *Textures/Corps/Contact*, 2015.

photographies et de peintures intitulée *Textures/Corps/Contact*⁴⁹⁵ au Centre Sportif Universitaire Jean Sarrailh. J'ai proposé pour cette exposition, non seulement un accrochage des modules un peu partout, mais aussi une peinture intitulée *Connexions* (fig.142). Cette peinture était un moyen de restituer le réseau de

coopération qui s'est créé durant le projet chorégraphique, mais aussi la notion de mise en contact.

Le nomadisme dans l'exposition – l'exemple de Ulla von Brandenburg



Figure 143: Ulla von Brandenburg, vue de l'exposition *Le milieu est bleu*, Palais de Tokyo, 2020.

⁴⁹⁵ *Textures/Corps/Contact*, CSU Jean Sarrailh, 75005 Paris, projet financé par le FSDIE de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 01/04/2015 - 19/01/2015. Curatrices : Lucie Lechanoine-Durand et Radmila Urošević.



Figure 144: Ulla von Brandenburg, vues de l'exposition *Le milieu est bleu*, Palais de Tokyo, 2020.

L'artiste Ulla von Brandenburg⁴⁹⁶ explore le médium pictural dans sa relation à l'espace d'exposition, mais aussi à la danse et à la scénographie. Elle utilise des tissus pour habiller les espaces d'expositions et questionne le passage d'espace à espace, mais aussi à des temporalités différentes. Le tissu coloré est un matériau, qui fait référence aux rideaux de théâtre, mais aussi au déplacement des corps d'espaces en espaces, par ses propriétés nomades. Elle invite en outre, le spectateur à pénétrer dans les espaces qu'elle crée. Au cours de l'exposition au Palais de Tokyo *Le milieu est bleu*⁴⁹⁷, elle invite le spectateur à vivre une expérience immersive à travers les prismes de la couleur, la scène, le mouvement et le textile. Entre monde extérieur, artifices et réalité, elle invite le public à pénétrer dans ses œuvres.

Dès le hall d'entrée, se trouvent des rideaux peints suspendus et percés d'un grand cercle, invitant à traverser son œuvre (fig.143). De même, des vidéos de danseurs ponctuent la promenade dans les espaces créés pour l'occasion, l'œuvre est ainsi déjà habitée. Les danseurs présents sur les vidéos, interviennent tous les week-ends dans l'exposition en performant un rite dansé et chanté, tout en déplaçant les objets présents.

⁴⁹⁶ Ulla von Brandenburg est une artiste allemande née en 1974 à Karlsruhe. Après une formation en scénographie à Karlsruhe et une brève incursion dans le milieu théâtral, elle étudie à la Hochschule für Bildende Künste à Hambourg. Son travail est caractérisé par la diversité des supports et des médiums (installations, films, aquarelles, peintures murales, collages, performances...) qui se répondent les uns aux autres et qu'elle met en scène en fonction des espaces d'exposition.

⁴⁹⁷ Ulla von Brandenburg, *Le milieu est bleu*, Palais de Tokyo du 21/02/2020 au 03/01/2021.

Ici, il s'agit plutôt d'une immersion du spectateur dans la couleur, qui se fait par l'intermédiaire de la scénographie et du rideau de théâtre. Les peintures que l'on peut traverser, à l'entrée, questionnent tout de même l'interface picturale à habiter. Toutefois, ce n'est pas une peinture qui sert d'outil chorégraphique ici, ce serait plutôt le décor théâtral, la mise en scène, qui allie arts plastiques et arts de la scène (fig.144). Le corps du visiteur lui, est interrogé par son passage à travers différents espaces colorés, le rideau intervenant dans le *White cube*, comme autant d'interfaces, pour mieux l'habiter.

Au cours de l'histoire de l'art, de nombreuses collaborations artistiques, et créations interdisciplinaires ont permis à d'autres artistes, de mettre au jour le caractère interdisciplinaire de l'œuvre picturale. À travers la création de décors pour le théâtre ou le ballet par exemple, ou encore en tentant de représenter d'autres disciplines artistiques en peinture. Dès la première moitié du XX^e siècle Sonia Delaunay⁴⁹⁸, combine arts plastiques, arts appliqués et arts du spectacle. Travaillant à la fois le design textile, le design d'objets, la peinture, les formes graphiques et la couleur, son œuvre est protéiforme et transdisciplinaire. Elle laisse derrière elle de nombreuses réalisations (mosaïques, céramiques, chaussures, vêtements...), mais aussi des livres d'artiste. Le travail de Sonia Delaunay semble allier l'art de faire et l'art de vivre. L'artiste crée sa propre boutique à Paris et réalise des costumes de théâtre et de ballet. Elle participe en outre, en 1946, à la création du *Salon des Réalités Nouvelles*⁴⁹⁹, à Paris. Qualifié de salon de l'art abstrait, il est en fait un salon de l'art concret. Sonia Delaunay faisait sortir sa peinture du tableau, en usant de différentes techniques et différents matériaux, qui agissaient comme un prolongement de son œuvre picturale dans l'espace-temps. Cependant, chaque technique conservait bien ses caractéristiques et sa discipline.

Aussi, la peinture et l'œuvre picturale prennent-elles place, dans tous les domaines. Dans notre démarche, la peinture conserve toute son essence matérielle, elle change simplement de subjectile et c'est ainsi qu'elle peut prendre place dans différents lieux et domaines, tout en conservant ses propriétés. L'interface picturale se situe sur

⁴⁹⁸ Sonia Delaunay, (Sara Illinichtna Stern) est une artiste peintre française d'origine ukrainienne, née en 1885 en Ukraine et morte en 1979 à Paris. Elle étudie les beaux-arts : le dessin à Karlsruhe pendant deux ans, puis à Paris à l'Académie de la Palette dans le quartier du Montparnasse. Elle invente, avec son deuxième mari Robert, une forme de peinture définie par Apollinaire par le terme d'orphisme, qui ne correspond à aucune tendance réelle à l'époque. Sonia et Robert Delaunay ont surtout travaillé ensemble sur la recherche de la couleur pure et du mouvement des couleurs simultanées. De plus en plus orientée vers l'art abstrait au fil des années, elle crée en 1946 le *Salon des réalités nouvelles*.

⁴⁹⁹ Le *Salon des Réalités Nouvelles* a été créé en 1946, à Paris par : Sonia Delaunay, Nelly Van Doesburg, Auguste Herbin, Félix Del Marle, Jean Arp et Antoine Pevsner.

un corps qui se déplace dans l'espace-temps. À la fois corps et *topos*, elle se localise en un territoire qui lui est propre. Par cette localisation, elle interfère avec l'environnement spatiotemporel qui l'entoure et interroge le nomadisme.

Le corps pictural, soit tout ce qui compose la peinture, est lui-même une interface nomade. Aussi, peut-on dire qu'en réalité si l'interface picturale se construit dans sa relation au *topos*, soit au lieu, c'est parce qu'elle se situe sur un corps mobile et mouvant dans l'espace-temps.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette dernière partie, nous questionnons l'habiter, à travers l'occupation de l'espace et du temps, mais aussi à travers le bâtir dans l'espace-temps. L'interface picturale, à travers la question du corps de la peinture et son *topos*, trouve sa place dans l'espace-temps du vécu quotidien. Il s'agit ainsi de penser l'habiter dans l'espace-temps. Nous sommes habitants et en tant que tels, nous devons penser l'être de l'habiter, pour apprendre à habiter. Nous cohabitons avec la peinture dans l'espace-temps, celui de l'artiste, du spectateur mais aussi celui du support-espace lui-même. L'œuvre picturale doit être pensée dans ses moyens de production, soit de dévoilement. Nous l'avons dit l'économie vient du grec *Oikonomia* (*Οικονομία*) qui signifie l'administration d'un foyer, elle est liée à la production, la distribution et à l'échange. C'est pourquoi, la maison comme symbole de l'habiter nous permet d'en dégager les enjeux. L'espace-temps est ce qui est caractérisé par le mouvement, c'est-à-dire par ce qui se meut en lui : le corps. Nous questionnons les modes d'être à l'espace-temps quotidien, soit l'espace-temps vécu en proposant des formes de cohabitations avec l'œuvre picturale. L'œuvre picturale, si elle n'est pas conservée est susceptible de disparaître. Soumise à la corruption du temps, elle nécessite un espace qui la protège pour traverser le temps et ainsi se transmettre. La peinture est habitée, pour inviter à penser la façon dont nous habitons l'espace-temps, et ainsi faire partie du monde.

Nous questionnons dans un second temps, la notion de non-lieu. On peut dire que le rapport du lieu et du non-lieu se situe dans le territoire. Le non-lieu, par opposition au lieu, est un espace-temps que l'on ne peut pas habiter, il n'institue pas la permission d'une action libre. Il impose un programme, un paramétrage du comportement et du mode de vie. De même que l'interface questionne le corps de l'œuvre picturale elle-même, elle permet d'appréhender l'habiter contemporain. En relation aux contextes sociaux, la peinture invite à penser le lieu et le non-lieu, soit l'habitable et l'inhabitable. Nous rattachons, comme nous l'annoncions au début de cette thèse l'interface picturale au territoire, par l'intermédiaire de son corps nomade. Différents facteurs spatiotemporels influencent l'œuvre picturale, qui mise en interférence avec le monde invite à questionner le mode de vie. *In fine*, on peut dire que plus qu'une étendue, l'interface picturale se fait interface entre le corps pictural et l'espace-temps. Par là

même, elle se met en interaction avec tous les éléments qui composent une époque et permet une progression, dans le temps et l'espace.

Il convient ici de rappeler la question principale de cette dernière partie : en quoi l'interface picturale nomade permet-t-elle d'habiter la peinture et d'interroger l'habitation ?

Nous invitons à habiter la peinture, en l'inscrivant dans l'espace domestique, et en la déplaçant dans le temps et l'espace, jusqu'à ce qu'elle finisse par s'exposer sur le corps humain lui-même. Le propre de l'habiter est de pouvoir s'inscrire dans la durée, pour faire émerger une pensée et une action libres, et ainsi « faire monde ». L'interface picturale, par son incarnation sur l'objet, en tant que corps, permet de s'inscrire dans un temps long, elle se fait interface culturelle et spatiotemporelle. À une époque de grande précarité, elle invite à repenser nos modes d'habiter, c'est-à-dire notre rapport à l'espace et au temps.

Conclusion

Pour conclure cette thèse, il convient tout d'abord de revenir aux conclusions intermédiaires. Si nous avons vu dans la première partie de cette thèse que le support de la peinture est mis en question à travers la surface picturale, ce support est en fait partie prenante de la peinture dans son ensemble. Nous avons abordé différentes problématiques liées à la question du support, en partant de la matière peinture, et de son caractère liquide-solide, et en s'intéressant à la question du tableau dans les pratiques picturales. La question posée dans cette première partie était : en quoi le support de la peinture est-il mis en question, en quoi y a-t-il disparition ou altération de ce support ? Nous partions du postulat qu'il y avait une disparition du support. En effet, l'absence de châssis, de toile et de l'objet-tableau, nous permettait de supposer que le support disparaissait complètement. La peinture devient modifiable et adaptable à l'environnement dans lequel elle s'inscrit. S'agissant de rendre visible l'interaction du médium pictural et de l'espace, du matériau et du spectateur-contributeur de l'œuvre picturale, nous avons questionné les pratiques picturales actuelles. Nous avons vu que sous une forme modulable, la peinture se divise et se disloque, pour permettre différentes présentations. Les interfaces picturales ne se présentent pas nécessairement sur toile toutefois, la notion de support ne disparaît pas vraiment dans cette recherche, elle est même l'une des composantes principales de nos interrogations autour de l'espace. Nous pensions que le support de l'œuvre picturale était la peinture elle-même, cette peinture-interface, qui est le territoire de l'interaction peinture-espace et peinture-spectateur. Toutefois, nous avons expliqué qu'avant toute chose nous considérons la peinture comme une matière qui se transforme, qui offre une multiplicité de possibilités de création. Elle est effectivement, un matériau liquide et solide. Nous avons souhaité mettre en évidence toute la matérialité du médium pictural, pour en étudier et en dévoiler l'essence. Puis, à travers la transformation cette matière liquide solide, la question du volume pictural est apparue comme une évidence. En outre, le module comme élément de structuration de la peinture, nous a permis de questionner le tableau. Nous partions de l'hypothèse qu'il y avait disparition du tableau, tout comme disparition du support en peinture. Nous avons statué que les limites du médium pictural sont son format et sa

forme. Toutefois, plusieurs combinaisons d'interfaces picturales émergent de l'adaptabilité du subjectile pictural, soit plusieurs œuvres picturales. Ce serait une mise en abyme de l'émergence de la peinture à partir de ses surfaces. Aussi, la mise en relation du matériau, du module, du volume et du support nous ont conduit à questionner le tableau et la sortie du tableau au sein des pratiques picturales contemporaines. C'est pourquoi, la réponse que nous avons apportée à la fin de cette première partie est la suivante : le support de la peinture ne disparaît pas, il est systématiquement altéré. Que le support se fasse tableau ou latex, bois, toile ou peinture elle-même, il s'intègre complètement au médium pictural pour en devenir le subjectile. La peinture est toujours soumise à l'altérité, au changement, depuis sa création jusqu'à sa présentation dans l'espace.

Dans la deuxième partie nous avons discuté de l'importance de la production, c'est à dire de la poïétique en peinture. En art, la poïétique est l'étude du processus de l'œuvre dans son apparition. La peinture se joue dans son apparition et, dans son exposition il y a instauration de l'œuvre picturale. Ici, la notion de poïétique se rattacherait plutôt à la technique dont nous faisons usage. Les liens unissant la production et l'exposition sont indéniables, en ce que toutes deux participent du dévoilement du médium pictural. Pour ce faire, il a fallu s'intéresser à la notion de *tekhnè*, soit de technique qui est un mode du dévoilement. Si la technique fait partie du savoir-faire, elle participe surtout au dévoilement. En ce sens, se rapprocher de l'activité productrice, ce serait s'approcher de la vérité. C'est à partir de la *tekhnè* et de la réalisation que le déplacement de la peinture dans l'espace peut émerger, et par conséquent se dévoiler. Si l'exposition est bien une mise en vue, exposer soit mettre *hors de position* c'est déplacer la peinture dans l'espace. Aussi le déplacement, de la peinture, son *ex-position*, questionne-t-il la relation de la peinture et de l'espace. Par la distinction entre le subjectile du support, nous mettons au jour le fait que le véritable support de la peinture c'est l'espace, le subjectile comportant deux propriétés : l'autonomie et le sujet. Nous établissons que le tableau est ce qui, *in fine* apparaîtra dans le support-espace. C'est ainsi que le tableau final, soit le rendu de la peinture dans le support-espace ne peut s'incarner que dans la fixité et dans l'immobilité. Il s'agit de faire-venir la peinture dans l'espace, afin d'en révéler toute l'essence, et par conséquent de la dévoiler. Aussi, avons-nous interrogé ce dévoilement de la peinture dans l'espace, à travers une remise en question de son espace propre, son corps et son *topos*. Nous avons souhaité montrer que la peinture révélée par l'espace permet aussi, de dévoiler

l'espace. De même qu'elle permet de produire des espaces, en créant des lieux picturaux. En somme la peinture espace en formant des espacements, des *spatium* au sein de l'*extensio*. Ainsi, en peignant dans l'espace on vient peindre l'espace lui-même. C'est en prenant corps dans le support-espace, que le médium pictural peut faire lieu. L'œuvre picturale vient alors, s'incarner dans la réalité tridimensionnelle, l'*extensio*, et sort du tableau. Il est peu de dire que la peinture dans l'espace nous fait entrer dans le tableau, car plus que de faire entrer dans le tableau, elle nous fait entrer dans la peinture elle-même. Que ce soit à travers une peinture praticable, que l'on peut s'approprier et occuper, mais aussi la simple interrogation du support-espace, nous mettons au jour toutes les propriétés spatiales de la peinture. S'incarnant sur des objets ou sur le support-espace, la peinture et sa sortie de l'objet-tableau interrogent l'espace. Aussi, faut-il considérer l'environnement de la peinture pour pouvoir la comprendre. La question posée ici, était : quel est le lieu de l'interface picturale et comment se révèle-t-elle dans l'espace ? Nous avons répondu à cette question en constatant que l'espace ne serait pas le lieu de la peinture, mais qu'il en est le milieu, soit l'environnement. La peinture se nourrit des interactions, du contact, avec le spectateur ou encore le support-espace, soit avec le milieu. Le lieu de l'interface picturale est situé au sein du corps de la peinture. Son corps, quant à lui, se localise à l'endroit où elle prend position dans ce milieu spatial, c'est-à-dire qu'il se situe par sa place, à un endroit précis. L'espace pictural est en ce sens le prolongement de son propre *topos* dans un tout spatialisant. C'est pourquoi nous finissons par établir qu'il s'agit d'une double révélation, celle du corps pictural et celle de l'espace. Ces différentes analyses picturales, en reconsidérant le subjectile comme interface permettent de montrer que la peinture est une expérience liée à l'habiter.

Dans la dernière partie, nous questionnons l'habiter, à travers l'occupation de l'espace mais aussi à travers la construction dans le temps. L'interface picturale, prend place dans l'espace-temps du vécu quotidien, par le corps pictural, soit tous les éléments qui composent la peinture. Il s'agit ainsi de penser l'habiter dans sa relation à l'espace et au temps. En tant qu'habitant, nous réfléchissons à l'être de l'habiter. C'est pour ces raisons que nous cohabitons avec la peinture dans l'espace domestique. La maison, symbole de l'habiter nous permet d'en dégager les enjeux. La question posée ici était : en quoi l'interface picturale nomade permet-t-elle d'habiter la peinture et d'interroger l'habitation ?

L'espace-temps se caractérise par le mouvement. Autrement dit, par tous les corps qui s'y meuvent. Nous interrogeons les modes d'être à l'espace-temps, en

proposant des formes de construction et d'habitation de la peinture. Soumise à la corruption du temps, la peinture nécessite un espace qui la protège. Ainsi habiter la peinture, ce n'est pas qu'occuper l'espace-temps de la peinture, c'est aussi inviter à la préserver et à la bâtir. Par le biais du nomadisme, nous interrogeons le processus de l'œuvre picturale, mais aussi son parcours dans le temps et l'espace. Nous mettons en relation la notion de non-lieu et de lieu. Cette relation semble s'articuler autour du territoire. Le non-lieu, serait quant à lui, un espace-temps que l'on ne peut pas habiter. Parce qu'il impose un programme, un paramétrage du comportement et du mode d'être à l'espace, il ne permet pas l'émergence d'une action libre. De même que l'interface questionne le corps de l'œuvre picturale elle-même, elle permet d'appréhender l'habiter contemporain. On peut dire que le territoire pictural interroge l'habitable et l'inhabitable. C'est par l'intermédiaire de son corps nomade, que l'interface picturale peut être rattachée à la question du territoire. Elle invite à penser une progression dans le temps et l'espace, et ainsi à pouvoir s'inscrire dans le monde, pour en faire partie. En inscrivant l'interface picturale dans l'espace-temps domestique, jusqu'à sa présence sur le corps humain lui-même, nous déplaçons la peinture, pour habiter l'espace-temps. Habiter c'est pouvoir s'inscrire dans la durée et engendrer un monde. L'interface picturale nomade, invite à repenser nos modes d'être à l'espace et au temps, à une époque de plus en plus précaire, pour réapprendre à habiter.

À partir de toutes ces interrogations, nous pouvons apporter une réponse à la question principale de notre thèse : en quoi la surface picturale est-elle une interface permettant à la peinture de se matérialiser dans l'espace, hors du plan du tableau ?

L'interface est la surface visible et palpable, par laquelle nous pouvons avoir accès à l'œuvre picturale et en partager l'expérience, si ce n'est en comprendre l'essence. Elle se matérialise ici, en tant que territoire de liaison, par l'intermédiaire du subjectile-peinture, et du module. Elle se déplace dans l'espace et le temps, grâce à son autonomie. Il s'agit ici de la peinture solide elle-même. Elle s'insère aussi bien dans l'espace domestique, que sur le corps humain, en questionnant l'exposition de la peinture, pour l'habiter. Par son déplacement et ses transformations, elle interroge également la traversée du temps. Interface entre différents temps, l'interface picturale, invite ainsi à penser l'habiter, en peignant et en dépeignant l'espace-temps.

Ainsi, au-delà de se matérialiser dans l'espace, l'interface picturale se matérialiserait également dans le temps.

Bibliographie

Livre

ADORNO Theodor W., *L'art et les arts* (1967), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétiques », 2002.

ADORNO Theodor W. & HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie, Raison et mystification des masses* (1947), Paris, Allia, 2012.

AGAMBEN Giorgio, *Quand la maison brûle, Du dialecte de la pensée* (2020), Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2021.

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura* (1435) / *De la Peinture*, Paris, Macula, 2014.

ARASSE Daniel, *Le sujet dans le tableau* (1997), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2006.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, Denoël, coll. « Folio / Essais », 2000.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel, « Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation »* (2002), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Pocket, coll. « Agora », 2013.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013.

ARENDT Hannah, *Le système totalitaire, « Les origines du totalitarisme »* (1951), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

ARENDT Hannah, *L'impérialisme, « Les origines du totalitarisme »* (1951), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2006.

ARENDT Hannah, *Nous autres réfugiés* (1943), Paris, Allia, 2019.

ARENDT Hannah, *Responsabilité et jugement* (2003), Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Philosophie », 2015.

ARENDT Hannah, *Sur l'antisémitisme, « Les origines du totalitarisme »* (1951), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?* (1993), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque* (348-355 av. J-C), *Livre VI*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2012, [p-p. 293-336].

AUFFRAY Jean-Paul, *L'espace-temps*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1996.

AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Quadrige / Puf, 2007.
- BACQUET Hervé, MORSILLO Sandrine, WATTEAU Diane (sous. la dir.), *Enfermements*, Paris, Jannink, 2021.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010.
- BENABDA Rachida, *L'avènement de la surface à travers une poétique de la peinture*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2012.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Paris, Allia, 2013.
- BERTHET Dominique (sous la dir.), *L'Art à l'épreuve du lieu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2004.
- BOJOVIC Bosko, *Kosovo et les Balkans Occidentaux, « Question de la stabilité régionale et de la sécurité européenne »*, Beograd, Takehiro Togo / Negoslav P. Ostojic, ECPD, Centre européen pour la paix et le développement de l'Université pour la paix des Nations Unies, 2013.
- BONN Sally, *Les paupières coupées, essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Paris, La lettre volée, coll. « Essais », 2009.
- BONNET Éric (sous la dir.), *Frontières & Œuvres, Corps & Territoires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local & Global », 2014.
- BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie, « l'art moderne et l'invention de soi »*, Paris, Denoël, 1999.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2018.
- CANIVEZ Patrice, *Éduquer le citoyen*, Paris, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1995.
- CARMI Eugenio et ECO Umberto, *La Bombe du Général*, Paris, Grasset Jeunesse, 1989.
- CHATEAU Jean-Yves (textes réunis par), *La vérité pratique, éthique à nicomaque, livre VI*, Paris, Vrin, coll. « Tradition de la pensée classique », 1997.
- CHOAY Françoise, *La terre qui meurt*, Paris, Fayard, 2011.
- CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, *Arte Povera (Themes & Movements)*, Phaidon Press, 2005.

COËLLIER Sylvie (sous la dir.), *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, Actes du colloque « Contact » (Université de Provence, 27-28 mars 2003), Marseille, Publications de l'université de Provence, coll. « Arts », 2005.

COLLIN Denis, *La matière et l'esprit*, « Sciences, philosophie et matérialisme », Paris, Armand Colin, coll. « L'inspiration philosophique », 2004.

DA COSTA Valérie, *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, textes, entretiens)*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Propos d'artistes », 2013.

DAGOGNET François, *Faces, surfaces, interfaces* (1982), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.

DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium, « ou les dessous de la peinture »*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1984, [p.p. 123-179].

DAMISCH Hubert, *La ruse du tableau, La peinture ou ce qu'il en reste*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2016.

DAVREU Robert, *Il ne voulait rien peindre...*, Paris, Sepehr, coll. « Poésie », 1990.

DEBORD Guy, *La planète malade*, Paris, Gallimard, 2004.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), Paris, Gallimard, 2010.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel* (1974), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (1990), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015.

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, Cuisiner* (1994), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015.

DE LA BEAUMELLE Agnès (sous la dir.), *Christian Bonnefoi, L'apparition du visible*, Paris, Gallimard Centre Pompidou, 2008.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 2011.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2* (1980), Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 2013.

DELPHY Christine, *Classer, Dominer, Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture* (1978), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.

DERRIDA Jacques, *Forcener le subjectile*, in Paule Thévenin, Jacques Derrida, Antonin Artaud, *Dessins et portraits* (1986), Munich, Schirmer/Mosel, 2019, [p-p. 183-247].

DESCARTES René, *Exercices pour les éléments des solides* (1623), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1987.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne, Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée* (1985), suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2018.

ECO Umberto, *Cinq questions de morale* (1997), Paris, Grasset, coll. « Le livre de Poche », 2000.

FEDERICI Silvia, *Le capitalisme patriarcal*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

FOCILLION Henri, *Vie des formes* (1943), Paris, Quadrige, 2017.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies* (2009), Paris, Lignes, 2014.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, « Naissance de la prison »* (1975), Paris, Gallimard, 2011.

FRIED Michael, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne* (1990), Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 2010.

FRIEDMAN Yona, *L'architecture de survie, une philosophie de la pauvreté* (1978), Paris, L'éclat, 2006.

FRIEDMAN Yona, *L'architecture mobile* (1958), Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979.

FRIEDMAN Yona, *Utopies réalisables* (1976), Paris, L'éclat, coll. « L'éclat poche », 2015.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

GOETZ Benoît, *La dislocation, « Architecture et philosophie »* (2001), Paris, Les éditions de la Passion, 2002.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

GRAEBER David, *Bullshit jobs* (2018), Paris, Les liens qui libèrent, 2019.

GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La Fabrique éditions, 2012.

GROPIUS Walter, *Architecture et société* (1993), Paris, éditions du Linteau, 2010.

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais* (1991), Paris, Exils, 2007.

HABERMAS Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité, Douze conférences* (1985), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.

HABERMAS Jürgen, *L'avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral ?* (2002), Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003.

HABERMAS Jürgen, *Raison et légitimité, Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé* (1973), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

HAUSMANN Raoul, *Présentisme*, in *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, [p.p. 89-102].

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences* (1954), Paris, Gallimard, 2004.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1962), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1986.

HEIDEGGER Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1996), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2009.

HEINRICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

HERMAN Edward et CHOMSKY Noam, *Fabriquer un consentement, La gestion politique des médias de masse* (1988), Investig'action, 2018.

HIRSCH Antonia (edited by), *Negative Space: Orbiting Inner and Outer Experience*, Burnaby, SFU Galleries Critical Reader Series, 2015.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, « essai sur la fonction sociale du jeu » (1938), Paris, Gallimard, 2011.

HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie*, « Philosophie du Bauhaus », Belval, Circé, 1999.

JAMESON Frederic, *La totalité comme complot*, « conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain » (1992), Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007.

JUDD Donald, *Complete Writings 1959-1975* (1975), New-York, Judd Foundation, 2015.

KANT Emmanuel, *Théorie transcendantale des éléments*, in *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Garnier Flammarion, 1976, [p.p. 79-105].

KAUFMANN A., *Des points et des flèches...la théorie des graphes* (1968), Paris, Dunod, 1970.

KOZLOWSKI Michal, KURANT Agnieszka, SOWA Jan, SZADKOWSKI Krystian, SZREDER Jakub, *Joy Forever: The political Economy of Social Creativity*, London, MayFly Books, 2014.

KRISHNAMURTI Jiddhu, *La révolution du silence* (1970), Paris, Éditions Stock, coll. « Stock Plus », 1977.

LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2012.

LACROIX Jean-Yves, *L'utopie*, Paris, Bordas, coll. « Philosophie Présente », 1994.

LAMPIN-MAILLET Corinne, PEREZ Sandra, FERRIER Jean-Paul, ALLARD Paul, (coordinateurs), *Géographie des interfaces, Une nouvelle vision des territoires*, Versailles, Quae, coll. « Update Sciences et Technologies », 2010.

LAMY Alice, *Lévi-Strauss, Nature, culture et société, Les structures élémentaires de la parenté, chapitres I et II*, Paris, GF Flammarion, 2008.

LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage* (1962), Paris, Pocket, coll. « Agora », 2009.

LÉVI-STRAUSS Claude (sous la dir.), *L'identité* (1977), Paris, Quadrige / Puf, 2019.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire Race et Culture* (1952), France, Unesco et Albin Michel, 2001.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques, Le grand livre de l'ethnologie contemporaine*, (1955), Paris, Pocket, coll. « Terre Humaine /Poche », 2020.

LOPEZ Fanny, *Le rêve d'une déconnexion, de la maison autonome à la cité auto-énergétique*, Paris, Editions de la Villette, 2014.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

LYOTARD Jean-François, *Que peindre ?*, Paris, éditions de la Différence, 1987.

MACRI Giancarlo et ZANOTTI Carolina, *Petit Point*, NuiNui, Chermignon, 2016.

MAIGRON Maryline et SALATI Marie-Odile (sous la dir.), *La surface : accidents et altérations*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.

MAGROU Rafaël, *Habiter un container ?*, « Un module au service de l'architecture », Rennes, Ouest France, 2011.

MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces* (1973), Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 2014.

MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande* (1932), Paris, Editions Sociales, coll. « Essentiel », 1982.

MARX Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris, Flammarion, 1996.

MAZZI Giuliana, *La cartografia per il mito : le immagini di Venezia nel cinquecento, in Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, [p.p.50-58].

- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2013.
- MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global pour un art sans identité*, Maisons-Alfort, Ere, coll. « Les belles lettres », 2007.
- MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le Noir, Dictionnaire de la couleur, Mots et expressions d'aujourd'hui XX^e - XXI^e*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator, Voir, faire voir* (2007), Montrouge, Bayard, 2013.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, « Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain »*, Paris, Seuil, coll. « l'ordre philosophique », 1996.
- MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. « Le temps d'une question », 2002.
- MORANA Cyril & OUDIN Éric, *L'art, De Platon à Deleuze*, Paris, Eyrolles, coll. « Petite philosophie des grandes idées », 2010.
- MORE Thomas, *L'utopie* (1516), Paris, Editions Sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1978.
- MORIN Edgar & CERUTI Mauro, *Notre Europe, Décomposition ou métamorphose ?* (2013), Paris, Fayard, 2014.
- MORRIS William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre* (1887), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque, 2013.
- MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque, 2011.
- MORSILLO Sandrine, *Habiter la peinture, Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2003.
- MORSILLO Sandrine, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même, Peintures d'exposition*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2016.
- MORSILLO Sandrine & PERROT Antoine (sous la dir.), *Ce que disent les peintres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2019.
- MORSILLO Sandrine & PERROT Antoine (sous la dir.), *Ce que disent les peintres, du tableau à la peinture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pratiques Picturales », 2020.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies* (2003), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.
- NAPPO Donato & VAIRELLI Stefania, *Mobile Architecture (Habitat Nomade)*, Potsdam, Fullmann, 2010.
- O'DOHERTY Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie* (2008), Paris, JRP/Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », 2013.
- ORDINE Nuccio, *L'utilité de l'inutile*, Paris, Les belles lettres, 2013.

PAQUOT Thierry, *Utopies et utopistes* (2007), Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2018.

PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* (1962), Paris, Vrin, 1996.

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, coll. « écrits d'artistes », 2000.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

PLATON, *La République* (315 av. J.-C.), Paris, Garnier Flammarion, 1966.

POISSANT Louise (sous la dir.), *Esthétique des arts médiatiques, Interfaces et sensorialités*, Paris, C.I.E.R.E.C/ Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Esthétique », 2003.

QUIROS Kantuta et IMHOFF Aliocha (sous la dir.), *Géoesthétique*, Dijon, B42, 2014.

RAMUJKIĆ Vahida et ĐORĐEVIĆ Milan (sous la dir.), *RAD u umetnosti : zbornik udruženja likovnih umetnika Srbije #1*, Beograd, Udruženje likovnih umetnika Srbije, Narodna Biblioteka Srbije, 2021.

RAMOND Charles (sous la dir.), *Derrida : la déconstruction* (2005), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé* (2008), Paris, La fabrique éditions, 2016.

RIFKIN Jeremy, *La nouvelle société du coût marginal zéro, « L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme »*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014.

ROMAN Mathilde, *Habiter l'exposition, l'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella éditions, 2020.

RUTAULT Claude, *Définitions Méthodes 1973-1979*, Paris, Intelligence Service Productions, 1979.

RÜDIGER Bernhard (sous la dir.), *Luciano Fabro, Habiter l'autonomie*, Lyon, Ecole nationale des Beaux-arts de Lyon, 2011.

SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, 1991.

SANS Jérôme (entretien avec), *Daniel Buren, Au sujet de...* (1998), Paris, Flammarion, 2000.

- SCHAPIRO Meyer, *L'art abstrait*, Paris, Carré, coll. « Arts et esthétique », 1996.
- SCRÖDINGER Erwin, *L'esprit et la matière* (1958), Paris, Seuil, 1990.
- SERRES Michel, *La légende des anges* (1993), Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.
- SIGNORILE Patricia, *Le cadre de la peinture*, Paris, Kimé, coll. « Esthétiques », 2009.
- SPINOZA Baruch, *Les principes de la philosophie de Descartes, in Traité de la réforme de l'entendement* (1677), Paris, GF Flammarion, 1964, [p.p. 238-328].
- SPINOZA Baruch, *L'éthique* (1677), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020.
- SWIFT Jonathan, *L'art du mensonge politique* (1993), Paris, Jérôme Million, 2011.
- TCHAKHOTINE Serge, *Le viol des foules par la propagande politique* (1973), Paris, Gallimard, 2012.
- THOREAU Henry David, *La vie sans principe* (1863), Paris, Le Mot et le Reste, 2018.
- THOREAU Henry David, *Walden; or life in the woods* (1955), New-York, Dover Thrift Editions, 1995.
- TOLSTOÏ Léon, *Qu'est-ce que l'art ?* (1931), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands Textes », 2014.
- TRETIACK Philippe, *Faut-il pendre les architectes ?* (2001), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
- VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.
- VERGNOT-KRIEGEL Claude, *Maisons en kit*, Paris, Alternatives, coll. « Anarchitecture », 2011.
- VINCIGUERRA Lucien, *Archéologie de la perspective, Sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2007.
- WANG Jackie, *Capitalisme carcéral* (2018), Paris, Éditions Divergences, 2019.
- WAT Pierre, *Claude Viallat, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006.
- WEISSBERG Jean-Louis, *Présences à distance : déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- WIENER Norbert, *Cybernétique et société, L'usage humain des êtres humains*, Paris, Seuil, 2014.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Grammaire philosophique, Édition posthume due aux soins de Rush Rhees* (1969), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2020.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2012.

ZIEGLER Jean, *Les nouveaux maîtres du monde, Et ceux qui leur résistent* (2002), Paris, Editions Points, coll. « Essais », 2013.

Catalogue

Centre Georges Pompidou, *Alibis*, Paris, 1984.

Conte Richard et Morsillo Sandrine (sous la dir.), *Qu'est-ce que l'art domestique ?*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2006.

De la Beaumelle Agnès (sous la dir.), *Christian Bonnefoi, L'apparition du visible*, Paris, éditions du Centre Pompidou/Gallimard, 2008.

Escribà Xavier, *El mirall de l'Heure Bleue. Història d'un procés creatiu*, Figueres, 2015.

Fundació Vila Casas, Xavier Escribà, *Éloge de l'Amour*, Girona, Can Mario, 2018.

Galerie Bortier, *Bortier 05*, Bruxelles, Ville de Bruxelles, asbl. Bruxelles-Musées-Expositions, 2005.

Galeria Marc Domènech, Xavier Escribà, *D'on venim, on som*, Barcelona, 2016.

Galerii Vaal, Tallin, Galeria dels Àngels, Barcelona, *Climate, Urmo Raus & Xavier Escribà*, 1998-1999.

Galerija Stepenište, *Petar Kras, Samostalna izložba*, Beograd, 2022.

Lafayette Anticipations, *Martin Margiela à Lafayette Anticipations*, Version française Flammarion, Version anglaise en coédition avec König Books König Books, D.A.P et Thames & Hudson, 2021.

Lamy Franck (sous la dir.), assisté de BLANPIED Julien, *Modern Lovers, Karina Bisch, Nicolas Chardon*, MAC VAL, Connoisseurs, 2022.

Macel Christine et Godfrey Marc (sous la dir.), *Franz West*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

Maertens Marie (sous la dir.), *The Surface of the East coast from Nice to New York*, Paris, Cercle d'art, 2017.

Morsillo Sandrine (sous la dir.), *Enfermements*, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire Paul Éluard, coll. « Créations & Patrimoines », 2019.

Morsillo Sandrine (sous la dir.), *Peindre n'est [-ce] pas teindre ?*, Jouy-en-Josas, Musée de la Toile de Jouy, coll. « Créations & Patrimoines », 2016.

Revue

Art, enseignement & médiation, numéro 2, Projet démarche et recherche en art, Explorations et mises en œuvres, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et Institut ACTE Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS, novembre 2016.

Marges 05, [...] l'ensemble des articles traitent ainsi de l'exposition sous toutes ses formes [...], La revue du département Arts Plastiques de l'Université Paris 8, juin 2006.

Article

DOHET Julien, *Le mouvement coopératif : histoire, questions et renouveau*, CRISP, « Courrier hebdomadaire du CRISP » 2018/5 n° 2370-2371, [p.p. 5-58].

ERNEST-PIGNON-ERNEST, *Conversation avec Ernest-Pignon-Ernest*, par École des psychanalyses du champ Lacanien, in *Champ Lacanien*, EPFCL- France, 2015/2 n°17, [p.p.122-137].

PRAZNIK Katja, *Artists as Workers, The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor*, *Social Text* 144, Vol.38, No. 3, Duke University Press, September 2020, [p.p.183-155].

Sitographie

Article en ligne

AMY Sandrine, « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil* [En ligne], Numéro spécial | 2008, mis en ligne le 30 juin 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/287> ;DOI : 10.4000/appareil.287

BLANCHARD, M.-J. & HOWES, D. (2014). « Se sentir chez soi » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 253–270. <https://doi.org/10.7202/1029027ar> , consulté le 2 février 2022.

CAILLET Elisabeth. Art visuel/ art du spectacle. L'Art en scène. Ouvrage collectif. In: *Publics et Musées*, n°2, 1992. Regards sur l'évolution des musées (sous la direction de Jean Davallon) pp. 182-183; https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1228_t1_0182_0000_2, consulté le 18 avril 2018.

DAZORD Cécile. Innovation et art contemporain : le spectre du progrès, le fantasme de l'immatériel, la réalité de la technique. In : *Les Cahiers du Musée des Confluences*. Revue thématique Sciences et Sociétés du Musée des Confluences, tome 7, 2011. Innovation. pp. 105-115 ; https://www.persee.fr/doc/mhnl_1966-6845_2011_num_7_1_1545, consulté le 25 janvier 2019.

DÉOTTE Jean-Louis, « Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu », *Appareil* [Online], Articles, Online since 16 January 2009, connection on 30 September 2017. URL : <http://appareil.revues.org/604>.

DESVALLEES André. Exposer ? (VI) Exposer ? (VII). In: *Publics et Musées*, n°14, 1998. Education artistique à l'école et au musée. p.p. 125-153 ; doi : <https://doi.org/10.3406/pumus.1998.1124>, https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_14_1_1124, consulté le 18 avril 2018.

ISELIN Laurence (2018). L'art outdoor comme facteur de modification de l'espace-temps urbain. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 13(2), 111–143. <https://doi.org/10.7202/1051113ar>.

GALLO Francesca, « Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard », *Appareil* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 07 septembre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/860> ; DOI : 10.4000/appareil.860.

GUÉRIN Michel, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil* [En ligne], 17|2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/12308> ; DOI : 10.4000/appareil.2308.

GUIRAUD Jean, LISON Pierre. Théorie du champ pictural : Les facteurs spatiaux. In : *Bulletin de la Classe des sciences*, tome 65, 1979. pp. 502-530 ;

doi :<https://doi.org/10.3406/barb.1979.58555>,https://www.persee.fr/doc/barb_00014141_1_1979_num_65_1_58555, consulté le 30 janvier 2020.

GREENBERG Clement, « Vers un Laocoon plus neuf », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 20 septembre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/2288> ; DOI : 10.4000/appareil.2288.

JAMET-CHAVIGNY, « La Naissance de Supports/Surfaces ou la fin annoncée de l'avant garde », *Critique d'art* [En ligne], 28 | Automne 2006, mis en ligne le 02 février 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1078> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1078

KANELOPOULOS Charles, « Travail et technique chez les grecs. L'approche de J.-P. Vernant », *Techniques & Culture* [En ligne], 54-55 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tc/5006> ; DOI : 10.4000/tc.5006

KLEMENKO Justine, « Christian Bonnefoi », *Critique d'art* [en ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 05 octobre 2016. URL : <http://critiquedart.revues.org/6357>.

LABASTIE Claire, « La peinture : train de retard ou actualité en train ? ». *Pratiques picturales : Ralentir peintures*, Numéro 02, décembre 2015, Prologue, § 2. <https://pratiques-picturales.net/article28.html>

LETONTURIER Éric, « Utopies du cercle, pantopies du réseau. Formes et topologies sociales de la communication ». In : *Quaderni*, n°30, Automne 1996. Territoires éclatés, le rôle des technologies de communication [p-p. 23-39], consulté le 12 décembre 2016. URL : www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1996_num_30_1_1951, DOI : 10.3406/quad.1996.1951.

MORSILLO Sandrine (sous la dir.), *Pratiques picturales : Peindre n'est (-ce) pas teindre ?*, Numéro 03, décembre 2016. <https://pratiques-picturales.net/article36.html>

PORCHET Michel, « *L'appareil numérique et la perspective ou le retour des espaces projectifs en art* », *Appareil* [En ligne], 15|2015, mis en ligne le 17 mars 2008, consulté le 22 septembre 2017. URL: <http://appareil.revues.org/303> ; DOI : 10.4000/appareil.303.

SKOPI Denis, « *Le sublime, la surface picturale et les disparitions politiques* », *Appareil* [en ligne], octobre 2012, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 05 octobre 2016. URL : <http://appareil.revues.org/985>, DOI : 10.4000appareil.985.

RESWEBER Jean-Paul, *Bâtir : habiter le temps*. In : *Revue des Sciences Religieuses*, tome 68, fascicule 3, 1994. Produire. p.p. 311-324; doi : <https://doi.org/10.3406/rscir.1994.3278>,https://www.persee.fr/doc/rscir_00352217_1994_num_68_3_3278

ROQUEPLO Anne. Altération de la limite de l'espace domestique : l'architecture à la lumière de l'art contemporain. In : Histoire de l'art, N°72, 2013. L'art de la façade. pp. 149-162, doi : <https://doi.org/103406/hista.2013.3452>
https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2013_num_72_1_3452

UROŠEVIĆ Radmila, « Interfaces picturales, (Dé)peindre la peinture ». Pratiques picturales : Allumer / Éteindre : la peinture confrontée au numérique, Numéro 04, décembre 2017. <http://pratiques-picturales.net/article46.html>

VALENTI Paola. Autour de Lucio Fontana. Quelques réflexions sur le rapport art/architecture dans les années 1950 et 1960. In : Histoire de l'art, N°72, 2013. L'art de la façade. pp. 81-92; doi : <https://doi.org/10.3406/hista.2013.3446>
https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2013_num_72_1_3446. Consulté le 10 octobre 2021.

Communiqué de presse

<https://art-zoo.com/expos/palais-de-tokyo/jonathan-binet/>, 2012., consulté le 7 septembre 2020.

<https://hitxhit.co.uk/en/articles/manon-steyaert-mediating-materials>, consulté le 5 janvier 2022.

<https://www.macval.fr/Modern-Lovers-exposition-de-Karina-Bisch-et-Nicolas-Chardon>, consulté le 29 juin 2022.

<https://mrac.laregion.fr/Nathalie-Dupasquier?mr=1>, consulté le 05 août 2022.

<https://musee-orangerie.fr/fr/agenda/expositions/david-hockney-year-normandie>, consulté le 4 mars 2021.

<http://www.noirmontartproduction.com/1994-2013/exposition-expo31.html>, consulté le 10 mars 2022.

www.pontdesarts.ville-joigny.fr/projet/exposition-repeindre/, consulté le 16 novembre 2021.

Revue en ligne

DAM Collectif, *Design in translation*, (en ligne, consulté le 25/06/2022), URL : <https://dit.dampress.org/readers/materialite/>

Site internet

www.agnesthurnauer.net., consulté le 14 août 2021.

www.ateliervanlieshout.com, consulté le 18 octobre 2019.

www.banksy.co.uk/, consulté le 15 novembre 2021.

www.bleklatoriginal.com, consulté le 10 novembre 2021.

www.cedricteisseire.net, consulté le 5 août 2022.

www.centrepompidou.fr, consulté le 13 mai 2018, le 20 avril 2020, le 30 septembre 2021.

www.cnrtl.fr, consulté régulièrement depuis 2016.

www.christian-bonnefoi.com, consulté le 6 juin 2019.

www.danhays.org, consulté le 20 août, 10 septembre et 30 octobre 2017.

www.dericksmith.ie, consulté le 16 novembre 2021 et le 2 février 2022.

www.espacedelartconcret.fr, consulté le 6 juin 2021.

www.faigahmed.com, consulté le 5 mai 2021.

www.galerieuna.com, consulté le 18 octobre 2020.

www.gerhard-richter.com, consulté le 7 avril 2022.

www.hockney.com, consulté le 5 décembre 2021 et le 10 janvier 2022.

www.jamesmichaelshaw.co.uk, consulté le 15 juin 2022.

www.jean-lucien.com, consulté le 10 novembre 2019.

www.jeanpierreraud.com, consulté le 13 novembre 2016 et le 8 mars 2018.

www.joesozuki.com, consulté le 15 février 2022.

www.jefaerosol.com, consulté le 22 octobre 2021.

www.jonone.com, consulté le 2 novembre 2021.

www.karina.bisch.free.fr, consulté le 11 octobre 2021.

www.krisscheifele.com, consulté le 12 décembre 2020, le 5 septembre 2021 et le 2 mars 2022.

www.larousse.fr, consulté régulièrement depuis le 20 décembre 2016.

www.manonsteyaert.com, consulté le 2 janvier 2022.

www.miquelmont.net, consulté le 7 avril 2020.

www.monicaemitteri.it, consulté le 4 septembre 2019 et le 16 août 2021.

www.mosta-heirt.com, consulté le 10 mai 2017, le 5 octobre 2019.

www.nilyalter.com, consulté le 13 mai 2022.

www.pignon-ernest.com, consulté le 5 juillet 2021.

www.radmilaurosevic.org, consulté régulièrement depuis 2018.

www.romainbernini.com, consulté le 18 janvier 2022.

www.thatspainting.com, consulté le 20 janvier 2020.

www.trinta.net, consulté le 10 juin 2020.

www.wickeroth.de, consulté le 11 janvier 2022.

www.youtube.com/watch?v=FTXCyBDMjsA&t=2s, consulté régulièrement depuis novembre 2020.

INDEX NOMINUM

A

AALTO Alvar, 67
ADORNO Theodor, 311, 317, 358
AHMED Faig, 202, 203, 334, 387
ALBERS Sybill, 328
ALBERTI Léon Batista, 4, 30, 147, 174, 369
ALLARD Paul, 7
ALOCCO Marcel, 56
ALYS Francis, 305
AMY Sandrine, 72, 73, 299
ANZIEU Didier, 299
ARENDETT Hannah, 53, 142, 143, 145, 237, 239, 254, 256,
272, 274, 277, 281, 287, 302, 304, 358
ARIAS Bernardo, 190
ARIAS Pablo, 190
ARISTOTE, 77, 128, 130, 358
ARNAL André-Pierre, 56
ARP Hans, 119
ARTAUD Antonin, 133, 360
ARTSCHWAGER Richard, 165, 207, 222, 387
ATELIER VAN LIESHOUT, 251, 252, 341, 388
AUGÉ Marc, 214, 291, 292, 300, 358

B

BACHELARD Gaston, 213, 214, 359
BANKSY, 201
BART Cécile, 27, 28, 385
BASQUIAT Jean-Michel, 185
BAUER Ela, 346, 389
BAYER Herbert, 119
BECKER Howard, 283, 359
BENABDA Rachida, 11, 359
BENGLIS Lynda, 63, 75, 76, 80, 123, 181, 192, 222, 227,
229, 386, 391
BENITO Enrique, 190
BENJAMIN Walter, 97, 359
BERNAL César, 190
BERNARD David, 306, 308
BERNINI Romain, 240, 241, 242
BIELECKI Jean-Philippe, 28, 29, 385, 390
BILL Max, 329
BINET Jonathan, 156, 277
BIOULÈS Vincent, 56
BISCH Karina, 176, 221, 249, 250, 254, 257, 259, 263, 266,
280, 288, 289, 367, 387, 388
BLANCHARD Anne, 104
BLANCHARD M.-J., 262, 263
BLEK LE RAT (Xavier Prou, dit), 201

BONN Sally, 258, 328, 359
BONNEFOI Christian, 96, 111, 113, 150, 151, 360, 367, 370
BOUR Bernadette, 56
BROCHARD Ingrid, 339
BRUNON Bernard, 268, 273, 388
BURAGLIO Pierre, 56
BUREN Daniel, 47, 102, 103, 109, 134, 135, 147, 164, 194,
199, 200, 207, 230, 231, 365
BURGOS Rodolfo, 190

C

CANE Louis, 56, 57, 386
CARDAZZO MILAN Carlo, 191
CASTEL Orianne, 148
CAUQUELIN Anne, 33, 110
CAZENEUVE Horacio, 190
CÉSAR (BALDACCINI César, dit), 190, 222, 280, 327, 387
CÉZANNE Paul, 96
CHARDON Nicolas, 249, 250, 254, 257, 259, 263, 288, 289,
367, 388
CHEVRIER Joël, 79
CHOUAKRI Mehdi, 24, 385
CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, 36, 359
COËLLIER Sylvie, 77, 79, 360
COLL Luis, 190
COLLIN Denis, 69, 360
COVELL Deb, 64, 65, 73, 122, 154, 175, 230, 386, 387, 391
CRASSET Matali, 340
CRIPPA Roberto, 191

D

DA COSTA Valérie, 189, 360
DA VINCI Leonardo, 30, 369
DAGOGNET François, 21, 22, 23, 360
DAMISCH Hubert, 24, 312, 341, 360
DAVENPORT Ian, 179, 180, 193, 202, 261, 330, 332, 387,
393
DE BALZAC Honoré, 54, 87, 361
DE CERTEAU Michel, 178, 251, 253, 270, 335, 360
DE MITRI Monica, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 135, 136,
137, 140, 146, 150, 158, 164, 171, 172, 175, 229, 287,
386, 387, I, II, I, II
DECRAUZAT Philippe, 24, 25, 26, 149, 192, 385
DEDIEU Jean, 264
DEL MARLE Félix, 350
DELAUNAY Sonia (Sara Illichna Stern, dite), 350
DELEUZE Gilles, 26, 27, 297, 298, 321, 334, 335, 337, 338,
341, 343, 347, 360, 364
DÉOTTE Louis, 30

DERRIDA Jacques, 133, 155, 163, 360, 365
DEVADE Marc, 56
DEZEUZE Daniel, 11, 56
DIDI-HUBERMAN Georges, 54, 87, 113, 361
DO-HO-SUH, 333, 389
DOLLA Noël, 11, 17, 18, 20, 56, 63, 72, 233, 275, 280, 385, 388
DOMENÈCH Marc, 224
ĐORĐEVIĆ Milan, 343, 365
DOVA Gianni, 190, 286

E

ECCHER Danilo, 181
EL LISSITZKY (Lazar Markovitch Lissitzkii, dit), 119, 141, 232
ENGELS Friedrich, 52, 363
ERNEST-PIGNON-ERNEST (Ernest Pignon, dit), 199, 368
ESCRIBÀ Xavier, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 78, 81, 85, 123, 134, 172, 175, 184, 217, 223, 224, 258, 277, 278, 285, 332, 367, 385, 386, 387, 388

F

FABRO Luciano, 3, 365
FOCILLON Henri, 86, 117, 187
FONTANA Lucio, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 286, 360, 371, 387
FRENHOFER, 87
FRIDMAN Marcos, 190
FRIEDMAN Yona, 48, 214, 254, 265, 281, 284, 297, 298, 306, 361
FRIEDRICH Caspar David, 328

G

GAUTHIER Thomas Tronel, 227, 388
GILLIAM Sam, 292, 293, 388
GLICENSTEIN Jérôme, 141, 361
GODFREY Marc, 44
GODIVA Lady, 224
GOETZ Benoît, 299, 361
GOODMAN Marian, 195, 387
GOODMAN Nelson, 165
GRAND Toni, 56
GREENBERG Clement, 82, 84, 370
GRIS Juan, 50
GROPIUS Walter, 57, 67
GUATTARI Félix, 26, 27, 297, 298, 321, 334, 335, 337, 338, 341, 343, 347, 360
GUIDOT Raymond, 322
GUILLAUME Jean-Lucien, 35
GUIRAUD Jean, 169, 170, 171, 369

H

HANSEN Alfredo, 190
HARI Lysianne, 385, VIII, IX, X, XI
HARING Keith, 185
HAUSMANN Raoul, 2, 183, 362
HAYS Dan, 316, 388
HEIDEGGER Martin, 6, 117, 118, 120, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 149, 150, 155, 162, 166, 168, 169, 171, 174, 178, 183, 203, 207, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 235, 240, 242, 243, 264, 265, 270, 271, 297, 298, 300, 324, 362
HERBIN Auguste, 350
HINDRY Ann, 150, 151
HOCKNEY David, 313, 314, 315, 317, 388
HONEGGER Gottfried, 329
HORKHEIMER Max, 311, 317, 358
HOWES D., 262, 263
HUIZINGA Johan, 336, 337, 362

I

ISELIN Laurence, 200, 201, 246, 255, 281, 301, 303, 304, 305, 369
IVKOV Svetlana, 283, 385, 388, VI, VII, XII

J

JACCARD Christian, 56
JAPPOLO Beniamino, 190
JEF Aérosol (Jean-François Perroy, dit), 201
JÉRÔME Laurent, 262
JUDD Donald, 177, 184, 193, 194, 198, 208, 362

K

KAISSERLIAN Giorgio, 190, 286
KALKIN Adam, 340
KAMIDIAN Stéphanie, 67, 72, 73
KANT Emmanuel, 36, 70, 362

L

LABASTIE Claire, 236, 237, 370
LAMPIN-MAILLET Corinne, 6, 363
LAMY Franck, 249
LE CARAVAGE, 45
LE CORBUSIER (JEANNERET GRIS Charles-Édouard, dit), 67, 72, 73, 230, 238, 363
LECHANOINE-DURAND Lucie, 348
LETONTURIER Éric, 43, 370
LEWITT Sol, 94
LISON Pierre, 169, 170, 171, 369

LONZI Carla, 189
LUSS LUYKEN Leda, 38, 46, 92, 270, 385, 386
LYOTARD Jean-François, 84, 363, 369

M

MACEL Christine, 44
MAERTENS Marie, 57
MALEVITCH Kasimir, 50
MALLET-STEVENSON Robert, 67
MARGIELA Martin, 165, 367, 387, 393
MARTIN Béatrice, 18, 67, 72
MARX Karl, 52, 276, 308, 363
MATIA PASQUALETTI Sarah, 25
MERLEAU-PONTY Maurice, 157, 182, 183, 188, 364
MEURICE Jean-Michel, 56
MEYER Hannes, 57
MICHELI Carlo, 124, 125, II
MILANO Milena, 190
MOHOLY-NAGY László, 119
MOLINA Miguel Angel, 20, 21, 78, 185, 186, 187, 220, 221,
248, 385, 386, 387
MONDRIAN Piet, 50, 170
MONET Claude, 96
MONT Miquel, 85, 196, 208, 387
MORRIS William, 319, 321, 364
MORSILLO Sandrine, 14, 25, 88, 140, 141, 142, 149, 150,
158, 196, 213, 231, 232, 282, 296, 359, 364, 370
MOSSET Olivier, 194, 195

N

NEWMAN Barnett, 150

P

PAGÈS Bernard, 56
PANCIN Jean-Michel, 296
PARRINO Steven, 292, 294, 388
PASSERON René, 50, 71, 119, 121, 126, 135, 138, 143,
144, 146, 152, 160, 174, 205, 365
PEREC Georges, 5, 206, 365
PERROT Antoine, 14, 25, 88, 176, 240, 241, 242, 364
PEVSNER Antoine, 350
PICASSO Pablo, 66
PINCEMIN Jean-Pierre, 56
POLLOCK Jackson, 139, 140, 287
PORCHET Michel, 34, 317, 318, 324, 370
PRAZNIK Katja, 273, 275, 276, 342, 368

R

RAMUJKIĆ Vahida, 343, 365

RAYNAUD Jean-Pierre, 47, 214, 264, 385
REINHARDT Ad (Reinhardt Dietrich Adolf, dit), 57
RESWEBER Jean-Paul, 232, 260, 265, 370
RICHTER Gerhard, 119, 315, 316, 317, 388
RICHTER Hans, 119
RIETVELD Gerrit, 346, 386
ROCAMONTE Jorge, 190
ROJAS Zarahyt, 385, 389, XX
ROMAN Mathilde, 13, 164, 307, 365
ROQUEPLO Anne, 244, 252, 371
ROUAN François, 56
ROUSSE Georges, 147, 387
ROYER VALENTIN Martine, 27
RUSCI Vanessa, 387
RUTAULT Claude, 25, 41, 141, 149, 165, 192, 232, 241,
365, 385

S

SABATIER Benjamin, 39, 88, 93, 107, 336, 385
SALIGNON Bernard, 226, 247, 365
SANS Jérôme, 102, 365
SARNO Daniele, 387
SARRAILH Jean, 348
SAYTOUR Patrick, 56
SCHEFER Jean-Louis, 96, 111
SCHEIFELE Kris, 64, 65, 111, 113, 122, 219, 229, 386, 391
SCHOPENHAUER Arthur, 69, 284
SERRES Michel, 43, 366
SHAW James, 327, 389
SHIOTA Chiharu, 334, 389
SIGNORILE Patricia, 10, 28, 95, 366
SMITH Derick, 172, 175, 330, 387
STELLA Franck (FRANCK Philip Stella, dit), 57
STEYAERT Manon, 228, 229, 241, 318, 388
SUZUKI Joe, 185, 222, 346, 387

T

TATLINE Vladimir, 50, 119
TERGIMAN Stéphane, 32, 283, 385, XIII
THURNAUER Agnès, 148, 387
TILMAN, 88, 106, 386
TORONI Niele, 194, 195, 203, 292, 387
TRENTINI Bruno, 82
TULLIER Antonino, 190
TURRELL James, 260, 388

U

UROŠEVIĆ Radmila, 14, 22, 28, 51, 54, 61, 125, 242, 296,
348, 371, 385, 386, 387, 388, 389, I, II, I, II

V

VALENSI André, 56
VAN DOESBURG Nelly, 350
VAN DOESBURG Theo, 50, 119, 328, 386
VARINI Felice, 19, 147, 149, 159, 192, 200, 385
VASARI Giorgio, 30, 369
VIALLAT Claude, 11, 56, 74, 98, 99, 109, 173, 175, 183,
184, 206, 259, 270, 277, 278, 279, 280, 284, 285, 286,
287, 288, 289, 366, 386, 388
VILLARD Emmanuelle, 91, 175, 386
VON BRANDENBURG Ulla, 348, 349, 389, 396

W

WALTMAN Olivier, 60, 217, 387

WARHOL Andy (Andrew Warhola, dit), 97, 185
WAT Pierre, 74, 98, 99, 173, 279, 280, 366
WEISSBERG Jean-Louis, 259, 366
WEST Franz, 44, 223, 261, 367, 385, 388
WICKEROTH Sebastian, 204, 229, 387
WRIGHT Stephen, 282

X

XIUZHEN Yin, 295, 388

Y

YALTER Nil, 245, 388

INDEX RERUM

A

A priori · 36, 44, 284
Appropriation · 105, 168, 169, 178, 271, 323, 337

B

Bâtir · 50, 216, 217, 220, 232, 235, 236, 242, 243, 255, 258, 259, 270, 271, 272, 300, 332, 335, 352, 357

C

Construction · 3, 16, 35, 46, 50, 52, 54, 59, 78, 92, 102, 204, 220, 232, 233, 247, 330, 356, 357
Contributeur · 32, 40, 42, 67, 108, 115, 180, 191, 207, 230, 258, 259, 264, 269, 276, 280, 283, 284, 288, 335, 336, 337, 354
Corps nomade · 331, 341, 344, 346, 352, 357
Corps pictural · 164, 174, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 205, 210, 224, 233, 325, 330, 331, 338, 343, 345, 346, 351, 352, 356

D

Dislocation · 13, 42, 43, 44, 46, 70, 299, 343, 361

E

Économie, voir
Oikonomia · 26, 36, 51, 70, 213, 273, 275, 277, 288, 303, 305, 306, 327, 341, 342, 343, 352, 364
Écran-tableau · 33, 34, 81, 82, 114, 171, 175, 180, 191, 236, 239, 261, 283, 307, 308, 311, 314, 316, 318, 323, 325
Espace, voir
Espace pictural, Espace-temps · 3, 5, 6, 8, 10, 13, 15, 16, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 39, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 121, 125, 129, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201,

203, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 223, 224, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 272, 273, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 364, 369, 371, II

Exposer · 30, 41, 48, 146, 153, 157, 158, 160, 163, 164, 209, 241, 242, 249, 263, 265, 268, 273, 278, 285, 305, 313, 318, 334, 340, 353, 355

Exposition · 7, 8, 13, 15, 17, 21, 24, 25, 28, 29, 41, 57, 60, 65, 67, 71, 74, 80, 82, 89, 94, 107, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 140, 141, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 173, 181, 184, 186, 187, 189, 192, 195, 199, 200, 208, 211, 215, 217, 220, 223, 227, 231, 233, 238, 241, 244, 246, 247, 249, 250, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 269, 274, 277, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 303, 305, 307, 309, 312, 315, 327, 329, 333, 339, 347, 349, 355, 357, 364, 365, 368, 369, 371, II

Extensio · 174, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 203, 207, 211, 217, 220, 223, 232, 233, 248, 263, 303, 325, 326, 356

F

Force d'expression · 171, 173, 182, 197, 211
Forme-tableau · 15, 19, 23, 111

G

Globalisation · 37, 213, 342

H

Habiter · 5, 9, 21, 72, 73, 214, 215, 216, 217, 220, 223, 225, 226, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 264, 265, 266, 271, 272, 281, 288, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 320, 324, 325, 328, 332, 334, 335, 338, 339, 343, 346, 350, 352, 353, 356, 357, 365, 370

Homo faber · 142, 145, 287, 290

I

Incarnation · 69, 70, 112, 118, 120, 153, 157, 160, 161, 162, 164, 185, 193, 212, 344, 353

Interface, voir

Interface numérique, Interface picturale · 3, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 45, 48, 54, 58, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 101, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 123, 136, 137, 143, 146, 153, 157, 160, 161, 162, 164, 168, 173, 176, 177, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 203, 210, 213, 214, 215, 228, 230, 233, 236, 241, 250, 260, 268, 270, 277, 280, 288, 290, 291, 292, 296, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 323, 326, 331, 334, 340, 343, 344, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357

Interfaction · 32, 33, 259, 269, 290

L

Lieu, voir

Milieu, Non-lieu · 5, 6, 8, 10, 20, 22, 30, 32, 43, 44, 46, 51, 57, 59, 66, 68, 73, 86, 94, 96, 99, 101, 102, 108, 115, 117, 118, 120, 124, 125, 128, 139, 142, 149, 152, 155, 156, 160, 161, 162, 168, 169, 170, 171, 174, 178, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 197, 199, 200, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 220, 223, 227, 230, 232, 233, 235, 240, 242, 244, 245, 246, 251, 258, 262, 263, 267, 268, 272, 273, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 318, 319, 320, 323, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 338, 340, 342, 343, 351, 352, 356, 357, 359, 361

M

Médium · 9, 14, 21, 33, 38, 45, 60, 63, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 94, 99, 101, 106, 108, 109, 111, 113, 115, 118, 119, 122, 126, 129, 131, 132, 133, 137, 150, 168, 172, 173, 179, 186, 193, 197, 198, 200, 203, 204, 206, 210, 211, 212, 221, 236, 303, 316, 324, 327, 328, 331, 336, 354, 355, 369

Module · 3, 13, 32, 35, 36, 37, 39, 45, 46, 48, 49, 51, 69, 70, 73, 79, 91, 92, 95, 96, 97, 104, 115, 121, 154, 197, 203, 209, 241, 242, 282, 283, 284, 297, 302, 335, 344, 354, 363

N

Nomade · 5, 9, 26, 27, 34, 80, 103, 138, 139, 146, 148, 151, 157, 160, 214, 224, 236, 245, 248, 252, 259, 282, 305, 330, 331, 333, 335, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 351, 352, 353, 356, 357

O

Objet-tableau · 16, 25, 111, 147, 148, 149, 153, 158, 159, 160, 172, 316, 354, 356

P

Peau de peinture · 21, 76, 219

Perception · 5, 33, 43, 46, 82, 88, 94, 107, 117, 139, 151, 157, 174, 181, 214, 241, 258, 260, 278, 297, 311, 359, 364

Poiésis · 128, 130

Praxis · 128, 130, 278

Production · 8, 25, 28, 34, 35, 39, 41, 51, 60, 67, 80, 94, 97, 98, 99, 101, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 136, 138, 140, 141, 142, 144, 147, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 162, 179, 200, 211, 219, 254, 266, 268, 273, 278, 282, 284, 287, 289, 297, 298, 300, 306, 311, 312, 318, 329, 337, 340, 342, 346, 352, 355

S

Spatium · 169, 182, 203, 206, 207, 211, 217, 220, 223, 233, 259, 269, 303, 319, 325, 331, 356

Squelette-châssis · 14, 16, 17, 18

Subjectile · 3, 9, 12, 54, 58, 60, 83, 88, 101, 109, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 195, 196, 198, 202, 203, 209, 211, 224, 228, 229, 241, 259, 293, 294, 318, 326, 331, 346, 350, 355, 357, 360, II

Support, voir

Support-espace · 3, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 80, 81, 83, 85, 88, 89, 93, 99, 101, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 121, 124, 125, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 146, 149, 150, 153, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 168, 172, 173, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 209, 211, 213, 215, 218, 229, 241, 242, 244, 246, 257, 258, 268, 286, 289, 294, 303, 307, 311, 313, 318, 320, 325, 331, 338, 352, 354, 355

Surface, voir

Surface picturale · 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 17, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 56, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 69,

71, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 89, 93, 96, 99,
101, 104, 108, 111, 112, 113, 115, 117, 121, 124,
125, 129, 130, 132, 133, 135, 138, 139, 147, 151,
154, 168, 169, 171, 177, 193, 195, 206, 209, 240,
259, 269, 299, 315, 320, 323, 328, 329, 354, 357,
359, 363, 370

T

Tableau · 4, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 50,
51, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 74, 77, 81, 82,
84, 85, 86, 88, 89, 92, 96, 100, 101, 103, 108, 111, 113,
115, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 129, 131, 132,
135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 150, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 164, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 180, 186,
187, 189, 190, 191, 194, 196, 203, 211, 222, 231, 234,
236, 258, 259, 260, 270, 283, 286, 287, 307, 308, 311,
313, 316, 318, 323, 325, 330, 331, 341, 354, 355, 358,
360, 364

Technique, voir

Tekhnè · 8, 19, 38, 46, 50, 97, 99, 120, 121, 124, 126,
127, 128, 130, 132, 143, 147, 149, 155, 157, 190,
211, 217, 223, 252, 282, 292, 297, 300, 306, 317,
318, 319, 321, 322, 324, 330, 350, 355, 359, 369

Territoire · 5, 6, 23, 27, 28, 39, 91, 114, 182, 199, 204, 214,
252, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302,
307, 311, 312, 313, 320, 326, 331, 333, 337, 338, 340,
341, 343, 344, 351, 352, 354, 357

Toile · 3, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 30,
33, 45, 51, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 73, 74, 85, 87,
91, 93, 98, 99, 101, 108, 109, 115, 119, 122, 124, 125,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 158,
159, 170, 171, 173, 174, 177, 184, 187, 189, 195, 198,
201, 205, 206, 218, 222, 230, 240, 319, 354, 367, I, II

Topos · 5, 9, 43, 118, 162, 184, 187, 213, 233, 242, 291,
297, 300, 305, 320, 325, 331, 343, 346, 351, 352, 355

Z

Zone · 8, 203, 296, 299

GLOSSAIRE

M

Médium: En peinture, le médium est initialement une substance destinée à être mélangée à la peinture ou l'encre, pour lier les composants du matériau pictural, afin de les allonger en conservant leurs propriétés et qualités. Médium vient du latin *medium*, qui signifie milieu, centre. Il est un moyen, il est un intermédiaire. En art contemporain, le terme médium est utilisé pour désigner le moyen utilisé pour atteindre la création d'une œuvre. Pour désigner une œuvre picturale on peut utiliser l'expression médium pictural. Toutefois, nous considérons la peinture en tant que véritable technique et matériau, en tant que fin et moyen, et non en tant que simple moyen. La technique étant un mode de dévoilement. C'est pourquoi, bien que nous utilisons aussi le terme médium pictural pour désigner des peintures, il faut distinguer le médium pictural ici, du matériau peinture. Le médium est un terme large, qui peut désigner toute œuvre qui fait référence à la pratique picturale.

9, 14, 21, 33, 38, 45, 60, 63, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 94, 99, 101, 106, 108, 109, 111, 113, 115, 118, 119, 122, 126, 129, 131, 132, 133, 137, 150, 168, 172, 173, 179, 186, 193, 197, 198, 200, 203, 204, 206, 210, 211, 212, 221, 236, 303, 316, 324, 327, 328, 331, 336, 354, 355, 369

Module: Un module est un élément mobile, variable ou adaptable, il est ici une pièce de peinture solide, qui permet de modifier l'œuvre picturale, de moduler sa forme, ou bien de l'adapter à l'espace.

3, 13, 32, 35, 36, 37, 39, 45, 46, 48, 49, 51, 69, 70, 73, 79, 91, 92, 95, 96, 97, 104, 115, 121, 154, 197, 203, 209, 241, 242, 282, 283, 284, 297, 302, 335, 344, 354, 363

S

Subjectile : Le subjectile est le matériau sur lequel la peinture est déposée, mais il est aussi indissociable de l'œuvre picturale dans son résultat, il finit par ne faire qu'un avec l'œuvre. Toutefois, il possède la propriété à être aussi autonome vis-à-vis de l'espace. En tant que *subjectum*, il est ce qui est en dessous de la peinture et est aussi le sujet de l'œuvre picturale. Ici, il est la peinture elle-même, qui dans sa présentation peut aussi occuper d'autres subjectiles.

3, 9, 12, 54, 58, 60, 83, 88, 101, 109, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 195, 196, 198, 202, 203, 209, 211, 224, 228, 229, 241, 259, 293, 294, 318, 326, 331, 346, 350, 355, 357, 360, II

Support : Le support est ce sur quoi s'appuie ou se repose une chose. Ici, il permet de soutenir l'œuvre picturale qui est son propre subjectile. Il est pour nous l'espace porteur, c'est la raison pour laquelle nous parlons de support-espace. Nous distinguons support de subjectile. La peinture est ici, dès sa formation son propre subjectile, puis dans sa présentation elle pourra user d'autres subjectiles pour former une nouvelle œuvre, ou bien se positionner directement dans le support-espace.

3, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 80, 81, 83, 85, 88, 89, 93, 99, 101, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 121, 124, 125, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 146, 149, 150, 153, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 168, 172, 173, 183, 184,

186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 209, 211, 213, 215, 218, 229, 241, 242, 244, 246, 257, 258, 268, 286, 289, 294, 303, 307, 311, 313, 318, 320, 325, 331, 338, 352, 354, 355

T

Tableau: Le tableau, au sens de l'objet est la toile tendue sur châssis ou la table de bois. Il est un subjectile, par sa propriété nomade. Mais le tableau au sens de l'image, se caractérise par sa fixité, il est dans l'immobilité. Ici l'œuvre picturale conserve les caractéristiques de l'objet-tableau, par son caractère nomade, mais pas celle de l'image. Toutefois, une fois accrochée dans l'espace, elle fait référence à la fixité de l'image tableau, parce qu'elle fait apparaître une composition picturale fixe par sa position, bien que non représentative, dans le cadre d'un accrochage, d'une exposition.

4, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 74, 77, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 92, 96, 100, 101, 103, 108, 111, 113, 115, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 129, 131, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 180, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 196, 203, 211, 222, 231, 234, 236, 258, 259, 260, 270, 283, 286, 287, 307, 308, 311, 313, 316, 318, 323, 325, 330, 331, 341, 354, 355, 358, 360, 364

Toile : La toile est un tissu à peindre préparé par une sous-couche d'apprêt, destiné traditionnellement à être tendu sur châssis. Toutefois, la toile libre sans châssis, est également un textile à peindre, souvent en lin ou en coton, qui peut aussi être préparée, ou laissée telle qu'elle avant l'apposition de la peinture.

3, 10, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 30, 33, 45, 51, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 73, 74, 85, 87, 91, 93, 98, 99, 101, 108, 109, 115, 119, 122, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 158, 159, 170, 171, 173, 174, 177, 184, 187, 189, 195, 198, 201, 205, 206, 218, 222, 230, 240, 319, 354, 367, I, II

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: Radmila Urošević, <i>Territoire rouge</i> , au sol et au mur, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017.....	14
Figure 2: Radmila Urošević, <i>Territoire rouge</i> , sur un canapé, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.....	15
Figure 3: Radmila Urošević, <i>Territoire rouge</i> , sur l'habitant (Stéphane), peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.....	15
Figure 4: Xavier Escribà, <i>L'esdevenir de la pintura</i> , acrylique sur toile, 205 x 95 x 95 cm, 2011, coll. privée.....	16
Figure 5: Noël Dolla, <i>Grand étendoir aux serpillères</i> , 51 serpillères colorées par trempage, métal, corde, 220 x 200 x 200, 1967-1979.....	17
Figure 6: Noël Dolla, <i>Tarlatane</i> , teinture par trempage de tarlatane, 437 x 130 cm, 1976, coll. MAMCO, don de l'artiste.....	18
Figure 7: Felice Varini, <i>Trois cercles désaxés</i> , Peinture acrylique, dimensions variables, 2005, coll. MAC VAL.....	19
Figure 8: Miguel Angel Molina, <i>Plataforma</i> , acrylique sur film autocollant et bois contreplaqué avec diable aluminium, 170 x 120 x 120 cm, 2016.....	20
Figure 9: Xavier Escribà, <i>Les yeux de Paul Klee - 44 ans</i> , acrylique sur toile, 45 x 48 x 7 cm, 2013, coll. privée.....	21
Figure 10: Philippe Decrauzat, vue de l'exposition <i>Bright phase, dark phase</i> , Galerie Mehdi Chouakri, Berlin, 2016.....	24
Figure 11: Philippe Decrauzat, <i>Broadcasting Delay (retard de diffusion)</i> , acrylique sur toile, 170 x 170, 2019.....	25
Figure 12: Cécile Bart, vue de <i>Suspens at Geneva</i> , MAMCO, 2012.....	27
Figure 13: Jean-Philippe Bielecki, vue de l'exposition <i>Interface picturale</i> , Galerie Bortier, Bruxelles, Belgique, 2005.....	29
Figure 14: <i>Territoire, Stéphane</i> , Cork, Irlande, Radmila Urošević, modules de peinture acrylique sur lit (kit vert), dimensions variables, 2014.....	31
Figure 15: Radmila Urošević <i>Plan Territoire Stéphane</i> , crayon et feutre sur papier, A3, 2014.....	31
Figure 16: Radmila Urošević, <i>Territoire, Stéphane</i> , peinture acrylique modulable, sur le mur, dimensions variables, 2014.....	32
Figure 17: Leda Luss Luyken, <i>The couple</i> , 120 x 120 cm, exemple de 3 modulations, 1996.....	36
Figure 18: Jérôme Bosch, <i>Le jardin des délices</i> , huile sur bois, triptyque, 220 x 386 cm, 1494-1505.....	37
Figure 19: Albrecht Dürer, <i>Le Retable de Paumgartner</i> , huile sur bois, 156,8 et 155 x 126 cm, 1500.....	37
Figure 20: Benjamin Sabatier, <i>Peinture en kit</i> , punaises, 2003.....	38
Figure 21: <i>Territoire, Corentin, Nice</i> , Radmila Urošević, modules de peinture acrylique en bleu et blanc (kit blanc et bleu), 2014.....	39
Figure 22: <i>Territoire, Svetlana, Belgrade, Serbie</i> , Radmila Urošević, modules de peinture acrylique en bleu et blanc (kit noir), 2014.....	40
Figure 23: Claude Rutault, <i>Toiles à l'unité</i> , acrylique sur toile et mur, 1973.....	40
Figure 24: <i>Territoires, Lysianne, Pise, Italie</i> , Radmila Urošević, modules de peinture acrylique (kit jaune et noir), 2015.....	41
Figure 25: Vues de l'exposition <i>Franz West</i> , Paris, Centre Pompidou, 2018.....	44
Figure 26: Vues de la maison de Jean-pierre Raynaud, 1969, et 1993, après sa destruction.....	46
Figure 27: Jean-Pierre Raynaud, <i>Container zéro</i> , carrelage, éclairage, acier, 3,30 x 3,30 x 3,30 cm, 1988.....	47
Figure 28: Louis Cane, <i>Sol/Mur</i> , huile vaporisée et appliquée au pinceau sur toile, partie au mur 287,5 x 247 cm, partie au sol 214,8 x 198 cm, 1974.....	57

Figure 29: Xavier Escribà, <i>Color is Lust (red)</i> , acrylique sur toile et métal, 2018-2019.	59
Figure 30: Lynda Benglis, <i>Fallen Painting</i> , latex pigmenté, 901,7 x 175,9 cm, coll. Albright-Knox.	62
Figure 31: Kris Scheifele, <i>Summer Fade</i> , acrylique et acetate, 38,1 x 35,56 x 5 cm, 2012.	65
Figure 32: Deb Covell, <i>Silver Drape</i> , peinture acrylique recouverte de bombe aérosol, 540 x 150 cm, 2016.	66
Figure 33: Radmila Urošević, <i>Dessiner et agir sur la peinture</i> , Atelier ouvert au public, Villa Savoye, Poissy, novembre 2019.	68
Figure 34: Radmila Urošević, <i>Modules sur séchoir à linge</i> , peinture acrylique, dimensions variables, Villa Savoye, Poissy, 2019.	71
Figure 35: Lynda Benglis, <i>Contraband</i> , latex pigmenté coulé, 985,52 x 281,94, 1969, coll. Whitney museum of american art.	75
Figure 36: Lynda Benglis, <i>Corner piece</i> , latex pigmenté coulé, 317,5 x 304,8 cm, 1969.	76
Figure 37: Miguel Angel Molina, <i>Peinture sur peau</i> , acrylique sur peau, 2008.	76
Figure 38: Miguel Angel Molina, <i>Poignée bleue</i> , peinture acrylique sur poignée de porte, 2010.	77
Figure 39: Lynda Benglis, <i>Phantom</i> , polyuréthane pigmenté avec de la peinture phosphorescente, 2,4 x 10,6 x 2,4 m, 1971.	81
Figure 40: Xavier Escribà, <i>D'on venim, On som</i> , acrylique sur tubes en acier, longueur totale 95,30 m, 2016.	81
Figure 41: Radmila Urošević, <i>Rouleaux blancs dans la baignoire</i> , peinture acrylique, dimensions variables, Villa Savoye, Poissy, 2019.	84
Figure 42: Radmila Urošević, <i>Livre modulaire</i> , peinture acrylique, dimensions variables, 2019.	89
Figure 43: Emmanuelle Villard, <i>n°106.392</i> , acrylique sur toile, 2018.	90
Figure 44: Emmanuel Villard, <i>N°11.99</i> , techniques mixtes, 38 x 39 x 15 cm, 2009.	91
Figure 45: Leda Luss Luyken, <i>Pushing against the limitations of time</i> , peinture modulaire, 240 x 180 cm, 2009.	92
Figure 46: Claude Viallat dans son atelier à Nîmes, 2019.	98
Figure 47: Vue des <i>Colonnes</i> de Buren dans la cour du Palais Royal, Paris.	101
Figure 48: Radmila Urošević, <i>Rouleaux mouchetés</i> , en vrac, encre de chine sur rouleaux de peinture acrylique, dimensions variables, 2018-2019.	103
Figure 49: <i>Tour dalmatienne</i> , Anne, Radmila Urošević, encre de chine sur peinture acrylique, 2019.	104
Figure 50: Tilman, <i>Artitecture I (Cabane Communale)</i> , Bois et laque, 300 x 600 x 280 cm, Chasse sur Rhône, Column I (Satellite Lyon Biennale), 2011.	105
Figure 51: Vilmos Huszár et Gerrit Rietveld, <i>Composition-Espace-Couleur</i> , 1923.	105
Figure 52: Gerrit Rietveld, Vue de l'intérieur de la <i>Maison Schröder</i> à Utrecht, 1924.	106
Figure 53: Theo Van Doesburg, Vue de la Salle de <i>L'Aubette</i> (cinéma-danse), Strasbourg, 1928.	107
Figure 54: Kris Scheifele, <i>Heart Fade</i> , acrylique et acétate, 38,1 x 35,56 x 5 cm, 2012.	111
Figure 55: Radmila Urošević, <i>Torsion</i> , peinture acrylique, dimensions variables, 2020.	112
Figure 56: Radmila Urošević, <i>Rouleaux compressés</i> , peinture acrylique, 8 x 11,5 x 5 cm, 2018.	114
Figure 57: Radmila Urošević, <i>The waves</i> , modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2021.	121
Figure 58: : Radmila Urošević, <i>Cuir</i> , pigments et liant acrylique, dimensions variables, 2018-2019.	122
Figure 59: Monica De Mitri, <i>Installation Painting</i> , acrylique et papier sur toile, 100 x 100 cm, 2021.	123
Figure 60: Monica De Mitri, vue de l'exposition <i>Senzatitolo</i> , à la Casa di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.	126
Figure 61: Radmila Urošević, <i>Rouleaux mouchetés</i> , sur tringle à rideaux, encre de chine sur peinture acrylique, dimensions variables, 2018-2019, exposition <i>Home</i> 2021.	127
Figure 62: Radmila Urošević, extraits de la série des <i>Dream maps</i> , feutre et acrylique sur papier, A4, 2018-2019.	129
Figure 63: Monica De Mitri, <i>Installation Painting</i> , acrylique et papier sur toile, 170 x 100 cm, 2021.	131

Figure 64: Radmila Urošević, <i>Rouleaux blancs</i> , peinture acrylique, dimensions variables, 2019, exposition <i>Home</i> , 2021.	140
Figure 65: Georges Rousse, <i>Chasse sur Rhône</i> , 2010.	146
Figure 66: Agnès Thurnauer, vue de l'exposition <i>Préfigurer</i> , Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine, 2016.	148
Figure 67: Radmila Urošević, <i>Patchwork</i> , peinture acrylique, deux pièces, dimensions variables, 2014. ...	153
Figure 68: Deb Covell, <i>Red Flux</i> , peinture acrylique enveloppée dans de la peinture aérosol, 45 x 28 cm, 2018.	153
Figure 69: Radmila Urošević, <i>Bifaces</i> , sur cintre, bandes de peinture acrylique modulables, dimensions variables, 2022.	154
Figure 70: Radmila Urošević, <i>Territoire rouge</i> , peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017, exposition <i>Home</i>	161
Figure 71: Vues des <i>Blps</i> de Richard Artschwager.	163
Figure 72: Vues de l'exposition <i>Martin Margiela à Lafayette Anticipations</i> , Paris, 2021.	166
Figure 73: Vue de l'atelier de Derick Smith, Irlande.	172
Figure 74: Captures d'écran, Radmila Urošević, <i>Moving Paintings</i> , 2022.	175
Figure 75: Karina Bisch, <i>Karinascope</i> , parapluie, 2016.	176
Figure 76: Karina Bisch, <i>Le Marabout</i> , 2018.	177
Figure 77: Ian Davenport, <i>Giardini Colourfall</i> , peinture acrylique sur plaques d'aluminium, 380 x 1400 x 100 cm, 2017.	178
Figure 78: Ian Davenport, <i>Fantasy Project</i> , Regent Street, photomontage, 2020.	180
Figure 79: Ian Davenport, Vues de l'exposition au <i>Chiostro Del Bramante</i> , Rome, 2022. Photos Vanessa Rusci et Daniele Sarno.	181
Figure 80: Joe Suzuki, <i>Sculptures de pots de peinture renversée</i> , 2017.	185
Figure 81: Miguel Angel Molina, vue de l'exposition <i>Repeindre</i> , Espace Jean de Joigny, 2020.	186
Figure 82: Lucio Fontana, exemples de <i>Concetti Spaziale</i> , huile sur toile, 1950-1960.	188
Figure 83: Niele Toroni, vue de l'exposition <i>En passant</i> , galerie Marian Goodman, Paris, 2016.	195
Figure 84: Miquel Mont, <i>Flicker III</i> , acrylique et laque sur contreplaqué, 250 x 190, 2005.	196
Figure 85: Faig Ahmed, Tapis coulant <i>Gautama</i> , série <i>Liquid</i> , 2017.	202
Figure 86: Sebastian Wickerroth, vue de l'exposition <i>Vashing Point</i> , Paris-Beijing Galerie, 2021.	204
Figure 87: Richard Artschwager, <i>Table with pink tablecloth</i> , formica sur bois, 64.8 cm x 111.8 cm x 111.8 cm, Art Institute of Chicago, 1964.	206
Figure 88: Miquel Mont, <i>Pores</i> , exemples extraits de la série, 2008.	207
Figure 89: Radmila Urošević, <i>What's left of painting ? study in red and study in white</i> , peinture acrylique, dimensions variables, 2020.	209
Figure 90: Xavier Escribà, <i>Anges</i> , n°15 (rouge), n°24 (violet), vue de l'exposition <i>Four seasons</i> , Galerie Olivier Waltman, Paris, 2022.	217
Figure 91: Xavier Escribà, <i>Like Buda</i> et <i>La forme du monde</i> , vue de l'exposition <i>Four seasons</i> , 2022.	218
Figure 92: Xavier Escribà, <i>L'écume des jours</i> , acrylique sur toile, 28 x 35 x 28 cm, vue de l'exposition <i>Four seasons</i> , 2022.	219
Figure 93: Xavier Escribà, <i>Les yeux de Paul Klee</i> , acrylique sur toile, 40 x 56 x 14 cm, vue de l'exposition <i>Four seasons</i> , 2022.	219
Figure 94: Xavier Escribà, vue de <i>Four seasons</i> , diam. 123 cm Galerie Olivier Waltman, Paris, 2022.	220
Figure 95: Radmila Urošević, <i>Restes</i> , peinture acrylique, dimensions variables, 2022.	221
Figure 96: César, <i>Expansion verre brûlé</i> , mousse polyuréthane dans verre de plexiglas, 25 x 38 x 33,5 cm, 1967.	221
Figure 97: César, <i>Lampe expansion</i> , bronze patiné et polyuréthane expansé, H. 77 cm, 1993.	222
Figure 98: Radmila Urošević, <i>What's left for dinner ?</i> , peinture acrylique et couverts, dimensions variées, 2021.	223

Figure 99: Radmila Urošević, <i>Peau d'or</i> , peinture acrylique, 2m x 3 m, 48 pièces de dimensions variables, vues de l'exposition <i>Le Chemin des rencontres</i> , Université Paris 8, Saint-Denis, 2014.....	225
Figure 100: Thomas Tronel Gauthier, <i>Chute</i> , moulages en silicone sur structure en métal, vue de l'exposition <i>Pour dernier Terrain vague</i> , 2019.	226
Figure 101: Manon Steyaert, <i>Dreamy drapes</i> , silicone coloré sur châssis en bois, dimensions variées, 2020.	227
Figure 102: Manon Steyaert, vues de <i>Gazing In</i> , silicone coloré, 2020.	228
Figure 103: Heidi Wood, <i>Serving suggestion</i> , "A fool and his money are soon parted", coll. FRAC Île-de-France, 2001.	230
Figure 104: Radmila Urošević, <i>Modules rouges sur corde à linge</i> , peinture acrylique, dimensions variables, Belgrade, Serbie, 2016.	231
Figure 105: Noël Dolla, <i>Étendoir aux serpillères</i> , serpillères sur structure métallique, 1967-2009, vue de l'exposition <i>Léger vent de travers</i> , MAC VAL, 2009.....	234
Figure 106: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition <i>Chez eux</i> , Villa Savoye, Poissy, France, 2022.....	237
Figure 107: Nathalie du Pasquier, <i>Chez eux</i> , Villa Savoye, 2022.	238
Figure 108: Nil Yalter, <i>A nomad tent that is a study of private, public and feminine space</i> , 1973.	245
Figure 109: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'entrée de l'exposition <i>Modern Lovers</i> , MAC VAL, 2022.....	249
Figure 110: Karina Bisch, vue de <i>Le Style</i> , installation d'autocollants sur les vitres du MAC VAL, exposition <i>Modern Lovers</i> , 2022.....	250
Figure 111: Atelier Van Lieshout, <i>Wombhouse</i> , fibre de verre, 2004.	251
Figure 112: <i>Framlab</i> , vue du projet <i>Homed</i> , 2017.	253
Figure 113: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'exposition <i>Modern Lovers</i> , MAC VAL, 2022.	256
Figure 114: Karina Bisch et Nicolas Chardon, vues de l'exposition <i>Modern Lovers</i> , MAC VAL, 2022.	257
Figure 115: Xavier Escribà, vue de l'exposition <i>Taller en transit</i> , Musée d'art moderne, Tarragone, 2011.	258
Figure 116: James Turrell, <i>Aural</i> , Jüdische Museum, Berlin, 2018.....	260
Figure 117: Vue des <i>Passstück</i> dans l'exposition Franz West au Centre Pompidou, 2018.	262
Figure 118: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition <i>Campo di Marte</i> , MRAC Occitanie, Sérignan, France, 2022.....	266
Figure 119: Nathalie du Pasquier, vues de l'exposition <i>Campo di Marte</i> , MRAC Occitanie, Sérignan, France, 2022.....	267
Figure 120: Photographies de Bernard Brunon au travail, <i>That's painting production</i>	269
Figure 121: Claude Viallat, vues de l'exposition <i>Libertad en couleurs</i> (liberté en couleurs), MACBA (Musée d'art contemporain de Buenos Aires), Argentine. Rétrospective 1970-2021, jusqu'à juin 2022.....	279
Figure 122: Radmila Urošević, <i>Territoire Svetlana</i> , modules de peinture acrylique, 2015.	282
Figure 123: Sam Gilliam, <i>Drapes</i> , vue de l'exposition <i>La couleur en fugue</i> , Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022.....	293
Figure 124: Steven Parrino, <i>Misshaped canvas</i> , vue de l'exposition <i>La couleur en fugue</i> , Fondation Louis Vuitton, Paris, 2022.	294
Figure 125: Yin Xiuzhen, <i>Portable City Melbourne</i> , valise, vêtements usagés, verre, carte, coll. commune de Beijing, 2009.....	295
Figure 126: Radmila Urošević, <i>Greffons</i> , 15 modules, peinture acrylique, dimensions variables, 2020. ...	302
Figure 127: Radmila Urošević, <i>Minis-Rouleaux</i> , peinture acrylique, diam. 10 cm H. 3,5 cm, 2020.	309
Figure 128: David Hockney, <i>A year in Normandie</i> (projet une année en Normandie), musée de l'Orangerie, Paris 2021.....	313
Figure 129: Gerhard Richter, <i>Strip</i> , impression numérique sur papier entre aluminium et Perspex (diasec), 160 x 300 cm, 2011.	314
Figure 130: Dan Hays, <i>Colorado Impression 9d (Ockham Comon)</i> , huile sur toile, 45 x 60 cm, 2002.....	316

Figure 131: Radmila Urošević, <i>Ball</i> , peinture acrylique, 8 cm de circonférence, 2022.....	325
Figure 132: James Shaw, exemples de créations récentes, 2021.	326
Figure 133: James Shaw, exemple de création récente, 2021.	327
Figure 134: Cédric Teisseire, <i>Alias</i> , laque sur toile cirée, 100 x 250 cm, 2006.....	329
Figure 135: Do-Ho-Suh, vue de l'exposition <i>Identité et nomadisme</i> au <i>Palazzo Delle Papesse</i> , Sienne, Italie, 2005.....	333
Figure 136: Chiharu Shiota, vue de l'exposition <i>Home Memory</i> , 2011.....	334
Figure 137: Exemples de <i>Tiny Houses</i>	338
Figure 138: Le <i>MuMo</i> (Musée mobile).....	339
Figure 139: Radmila Urošević, <i>Ring</i> , peinture acrylique et métal, 5,5 x 1 cm, 2022.....	344
Figure 140: Ela Bauer, <i>Necklace</i> , exemples de colliers.....	345
Figure 141: Radmila Urošević, Projet chorégraphique avec le DAC Paris 1 (danse atelier chorégraphique), Photos Zarahyt Rojas, 2015.....	347
Figure 142: Radmila Urošević, <i>Connexions</i> , peinture acrylique modulable, dimensions variables, exposition <i>Textures/Corps/Contact</i> , 2015.	348
Figure 143: Ulla von Brandenburg, vue de l'exposition <i>Le milieu est bleu</i> , Palais de Tokyo, 2020.....	348
Figure 144: Ulla von Brandenburg, vues de l'exposition <i>Le milieu est bleu</i> , Palais de Tokyo, 2020.	349

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
Introduction	3
PREMIÈRE PARTIE	10
L'interface picturale : une peinture hors du tableau	10
Introduction.....	10
CHAPITRE I : L'autonomie de la peinture	13
1. La peinture se libère du tableau	14
<i>a) Faire disparaître le châssis</i>	<i>14</i>
La peinture sans châssis.....	14
Peinture – teinture et espace	17
Autonomie de la peinture sans châssis.....	18
<i>b) S'émanciper de la toile</i>	<i>20</i>
La peinture sans toile	20
Le matériau-peinture et l'interface	22
La surface et le contenu interne	23
<i>c) Sortir du Tableau.....</i>	<i>24</i>
Le déplacement du tableau	24
La déformation du tableau	25
L'écran-tableau	27
<i>d) L'interface, du numérique à la peinture</i>	<i>28</i>
L'interface en peinture – l'exemple de Jean-Philippe Bielecki	28
L'espace projectif en peinture	30
L'interface : un territoire modulable	32
2. La peinture se divise, se disloque	35
<i>a) Le module comme point de départ.....</i>	<i>36</i>
Module et Modul'Art	36
Peinture modulable et peinture en kit	38
La dislocation de la peinture.....	42
<i>b) La disparition du tableau</i>	<i>44</i>
Faire disparaître le tableau pour en sortir	44
L'absence de tableau et la maison.....	46
Réutilisation de la matière picturale.....	48
<i>c) Construire la peinture</i>	<i>50</i>
La notion de construction en peinture	50
Le cadre de travail et l'élaboration de la peinture.....	51
Construction – consommation et langage peinture	53
3. La peinture sans support	56

a) <i>Le support comme partie intégrante de la peinture</i>	56
<i>Supports/Surfaces ou la peinture-teinture</i>	56
<i>Support et peinture un rapport d'égalité dans l'œuvre picturale</i>	58
<i>La relation de la peinture et du support</i>	59
b) <i>La peinture comme partie intégrante du support</i>	61
<i>Le support est dépendant de la peinture</i>	61
<i>L'exemple de Lynda Benglis</i>	63
<i>L'indépendance de la matière picturale</i>	64
c) <i>Quand la peinture est son propre support</i>	64
<i>Kris Scheifele et Deb Covell, ou la peinture comme support</i>	64
<i>L'interface picturale comme support de création</i>	66
CHAPITRE II : La peinture, un liquide solide...	69
1. La prédominance de la matière picturale.....	70
a) <i>L'importance de la matière en peinture</i>	71
<i>Le matériau-peinture</i>	71
<i>La maison et le ménager à la Villa Savoye</i>	72
<i>L'œuvre picturale naît de la matière</i>	74
b) <i>Transformation de la matière</i>	75
<i>Le liquide-solide dans le travail de Lynda Benglis</i>	75
<i>Peau de peinture et interface</i>	78
<i>Mise en contact et en interaction par le module pictural</i>	79
c) <i>Du liquide au solide : la peinture se fait volume</i>	80
<i>Le volume pictural</i>	80
<i>La matière et la planéité du tableau</i>	81
<i>La peinture : du plan au volume</i>	84
2. Le volume, le concept et la peinture.....	86
a) <i>La surface et le volume : la conception de la peinture</i>	86
<i>Surface, volume et temps en peinture</i>	86
<i>Le volume et l'interface picturale</i>	89
<i>Couches de peinture et interfaces</i>	90
b) <i>Le concept de l'interface picturale, le module et le volume</i>	92
<i>Le module et le volume pictural</i>	92
<i>Le modulable, une infinitude de possibilités</i>	93
<i>Percept et concept de l'interface picturale</i>	94
c) <i>De l'interface picturale au module : le travail en série comme méthode</i>	96
<i>Le cadre du travail en série et la technique</i>	96
<i>La série au service du processus pictural</i>	97
<i>Répétition et production</i>	98
3. Quels sont les limites et les enjeux de la peinture sans tableau ?	101

a) <i>Le format de la peinture</i>	101
Le rôle du format dans l'interface picturale	102
L'interface picturale transformable et déplaçable	104
Le format et l'environnement pictural	106
b) <i>La forme de la peinture</i>	108
Le rôle de la forme dans la peinture sans tableau	108
La récurrence de la forme	109
La forme et la matérialisation de l'interface picturale	110
c) <i>La peinture sans tableau : un défi contemporain</i>	111
Le feuilletage en peinture et la surface	111
La <i>sous-tenance</i> picturale	113
Le volume pictural s'auto-soutient	114
Conclusion de la première partie	115
DEUXIÈME PARTIE	117
L'interface picturale : espaces et lieux d'exposition	117
Introduction	117
CHAPITRE I La peinture, le subjectile et le tableau : de la fabrication à l'exposition	119
1. Produire la peinture	120
a) <i>Qu'appelle-t-on production picturale ?</i>	121
La peinture, le peintre, le matériau	121
La production du tableau.....	123
Les facteurs de la production picturale	126
b) <i>L'importance de la technique</i>	127
Le dévoilement par la technique	127
De la pratique à la peinture d'installation	129
Le <i>subjectile</i> et l'espace	131
c) <i>Le subjectile et la peinture</i>	132
Comment définir le <i>subjectile</i> ?	132
Le <i>subjectile</i> intégré à la peinture.....	134
Le support-espace et le <i>subjectile</i>	135
2. Élaborer le « tableau », hors du tableau	138

a) <i>Qu'est-ce que le tableau ?</i>	138
Le tableau est-il ce qui peut être montré ?	138
La peinture d'installation et le tableau	140
L'objet et le tableau	142
b) <i>Le subjectile est-il un tableau ?</i>	144
Le subjectile et le tableau	144
Le subjectile pictural et le support-espace	146
Le point de vue et l'espace réel	147
c) <i>Le tableau se crée grâce à l'espace</i>	148
La création du tableau dans l'espace	148
Le tableau dans le support-espace	149
Le tableau apparaît dans l'exposition	150
3. L'élaboration du tableau par et dans l'exposition	152
a) <i>« Faire tableau » est-ce faire peinture ?</i>	152
Le tableau est-il l'achèvement de la peinture ?	152
Le subjectile dans la présentation	154
Le tableau et son exposition	156
b) <i>Exposer la peinture est-ce peindre un tableau ?</i>	158
La prise de position du tableau dans le support-espace	158
L'objet-tableau	159
Peindre le tableau dans l'espace	160
c) <i>L'incarnation de l'interface picturale par l'exposition</i>	161
L'interface picturale prend corps dans l'exposition	161
Exposer l'envers de l'exposition	163
L'exemple de Martin Margiela	165
CHAPITRE II : L'espace comme révélation du médium pictural	168
1. Comment définir l'espace de la peinture ?	169
a) <i>L'espace du tableau, de l'œuvre</i>	170
La peinture possède son propre espace	170
L'espace de la peinture dans ses interactions avec l'espace porteur	171
L'interface picturale crée des espaces	173
b) <i>L'espace pictural</i>	174
L'espace pictural perçu	174
L'espace pictural est <i>extensio</i>	176
L'interface picturale ménage l'espace	177
c) <i>(S') approprier l'espace en peinture</i>	178
La peinture, un espace approprié et appropriable	178
L'exemple de Ian Davenport	179
La peinture, un espace praticable	180
2. Le corps de la peinture	183

a) <i>La peinture : un corps et un lieu</i>	183
Le corps pictural et son lieu	183
Le corps et l' <i>extensio</i> picturale	185
L'interface picturale fait <i>topos</i> dans l'espace	187
b) <i>Quand l'interface picturale fait corps avec l'espace</i>	188
Le changement de l'interface picturale	188
Le spatialisme et les sensations spatiales.....	189
L'interface pour faire corps avec l'espace	192
c) <i>Le corps de la peinture interroge l'espace</i>	193
Le corps pictural structure l'espace	193
Sortir du cadre pour interagir avec l'espace.....	194
Introduire du rythme par l'interface picturale	196
3. Peindre dans l'espace ou peindre l'espace ?	198
a) <i>Peindre dans l'espace</i>	198
L'interface picturale pour peindre dans l'espace	198
Peindre la situation	200
L'œuvre picturale déborde dans l'espace pour espacer.....	202
b) <i>Espacements et zones en peinture</i>	203
L'intervalle ou le <i>spatium</i>	203
L'interface picturale crée des zones	204
Le corps de la peinture révèle l'espace.....	205
c) <i>Peindre l'espace</i>	206
Peindre et espacer l'espace	206
La peinture peint des <i>spatium</i>	207
Le <i>spatium</i> dans le subjectile pictural.....	209
Conclusion de la deuxième partie	211
TROISIÈME PARTIE.....	213
Peinture et espace-temps : Habiter la peinture, l'interface picturale entre <i>topos</i> et	
nomadisme	213
Introduction.....	213
CHAPITRE I : L'interface picturale et l'habiter	215
1. Qu'est-ce qu'habiter l'espace-temps ?	216

a) <i>Bâtir et habiter</i>	217
L'interface picturale et le bâtir	217
Habiter la peinture par l'intermédiaire de l'objet	221
L'espace d'exposition et l'habiter	223
b) <i>De l'habiter à l'habitation</i>	226
L'interface picturale comme passage pour habiter	226
L'habitation domestique, une façon d'habiter la peinture.....	230
La peinture comme interface pour habiter l'exposition.....	233
c) <i>Le séjour et la peinture</i>	234
Habiter et séjourner parmi les choses	234
Moduler l'espace pictural pour l'habiter	236
Conserver l'interface et moduler le rythme	239
2. L'habitat est-il un abri pour la peinture ?.....	244
a) <i>Abriter la peinture</i>	245
L'abri comme espace de protection – la maison et le musée	245
L'œuvre picturale et son domicile	247
L'abri dans l'art et le design	251
b) <i>Habiter l'espace-temps de la peinture</i>	255
Habiter la peinture dans la durée	255
Habiter l'exposition pour vivre la peinture	257
Questionner l'habiter par l'environnement pictural	260
Habiter par l'accessibilité sensorielle – se sentir chez soi	261
c) <i>L'habitant et l'œuvre picturale</i>	264
Quand l'habitant fait œuvre	264
La peinture se renouvelle par l'exposition.....	266
La peinture, le kit, l'habitant et le temps.....	268
3. Comment dépeindre l'espace-temps domestique ?	272
a) <i>La peinture et le quotidien</i>	272
Le quotidien et le travailleur de l'art	272
Le statut de l'artiste dans la société	274
Le travailleur de l'art et l'artiste-artisan	276
L'œuvre picturale et le spectateur.....	277
b) <i>Faire œuvre du quotidien</i>	279
Le quotidien du peintre	279
Théoriser la pratique picturale	280
Renouveler la création picturale.....	281
c) <i>L'espace- temps de la peinture</i>	285
Un hommage au temps.....	285
L'œuvre picturale et son espace-temps.....	286
L'action et l'espace-temps	289
CHAPITRE II : Le <i>topos</i>, territoire et non-lieu de l'interface.....	291
1. Quel rapport le <i>non-lieu</i> entretient-il avec l'interface picturale ?.....	292

a) <i>Du territoire au non-lieu</i>	292
Interroger le territoire	292
Interroger le <i>non-lieu</i> et le corps	296
L'interface, le territoire et le non-lieu	299
b) <i>Des non-lieux à l'interface</i>	301
L'intérieur et l'extérieur	301
L'interface numérique et l'habiter	304
L'interface picturale et l'économie de moyen	306
c) <i>Le non-lieu et la peinture</i>	307
Le passage du non-lieu au lieu, virtuel et réel	307
L'exposition virtuelle	309
.....	309
Peut-on réellement parler d'une exposition virtuelle ?	311
2. Interfaces et non-lieu du territoire pictural.....	312
a) <i>Le territoire pictural et son non-lieu</i>	313
L'écran, comme non-lieu de la peinture	313
L'impact de l'interface numérique en peinture	316
Industrie, écran numérique et artisanat	317
b) <i>L'interface et la technique picturale</i>	319
Arts appliqués et peinture	319
Technique et interface	320
La matière comme substrat de l'œuvre picturale	322
c) <i>La peinture : du non-lieu au lieu</i>	323
De l'écran à l'interface picturale	323
Le matériau pictural et son corps	326
L'interface picturale et l'art concret	328
3. Le corps et le lieu d'habitation. Nomadisme et immobilité du <i>topos</i> pictural.	331
a) <i>Peinture et nomadisme : une immobilité relative</i>	331
Le nomadisme pictural dans le temps et l'espace	331
Le nomadisme en art	333
Le nomadisme de l'interface picturale	335
Le jeu de matière et d'espace	336
b) <i>Quels sont les liens entre le corps pictural nomade et l'habitation ?</i>	338
L'exemple de l'habitat nomade – la maison et le musée	338
L'interface nomade dans ma démarche picturale	340
Le foyer et l'interface picturale, le déplacement par groupe	341
c) <i>Le corps pictural : une interface nomade</i>	343
Le corps nomade	343
La peinture-bijou	345
La peinture comme outil chorégraphique	347
Le nomadisme dans l'exposition – l'exemple de Ulla von Brandenburg	348
Conclusion de la troisième partie	352
Conclusion.....	354
Bibliographie.....	358

<i>Livre</i>	358
<i>Catalogue</i>	367
<i>Revue</i>	368
<i>Article</i>	368
Sitographie	369
<i>Article en ligne</i>	369
<i>Communiqué de presse</i>	371
<i>Revue en ligne</i>	371
<i>Site internet</i>	371
INDEX NOMINUM	374
INDEX RERUM	378
GLOSSAIRE	381
TABLE DES ILLUSTRATIONS	383
TABLE DES MATIÈRES	388
ANNEXES 396	
Portfolio	I
Entretien	XLIV

ANNEXES

Portfolio

Le portfolio suivant regroupe mes principaux travaux de création, en peinture. Certaines de ces créations figurent dans la thèse elle-même.



Peau d'or, sur mur courbé, peinture acrylique composée de 48 pièces de dimensions variables, 2 x 3 m, 2014.



Patchwork, sur une chaise, peinture acrylique modulable, deux pièces, dimensions variables, 2014.



Territoire, Corentin, Nice, kit bleu et blanc, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Territoire, Corentin, Nice, kit bleu et blanc, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Territoire, Svetlana, Belgrade, kit noir, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Territoire, Svetlana, Belgrade, kit noir, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Territoire, Lysianne, Pise, kit noir et jaune, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2015.



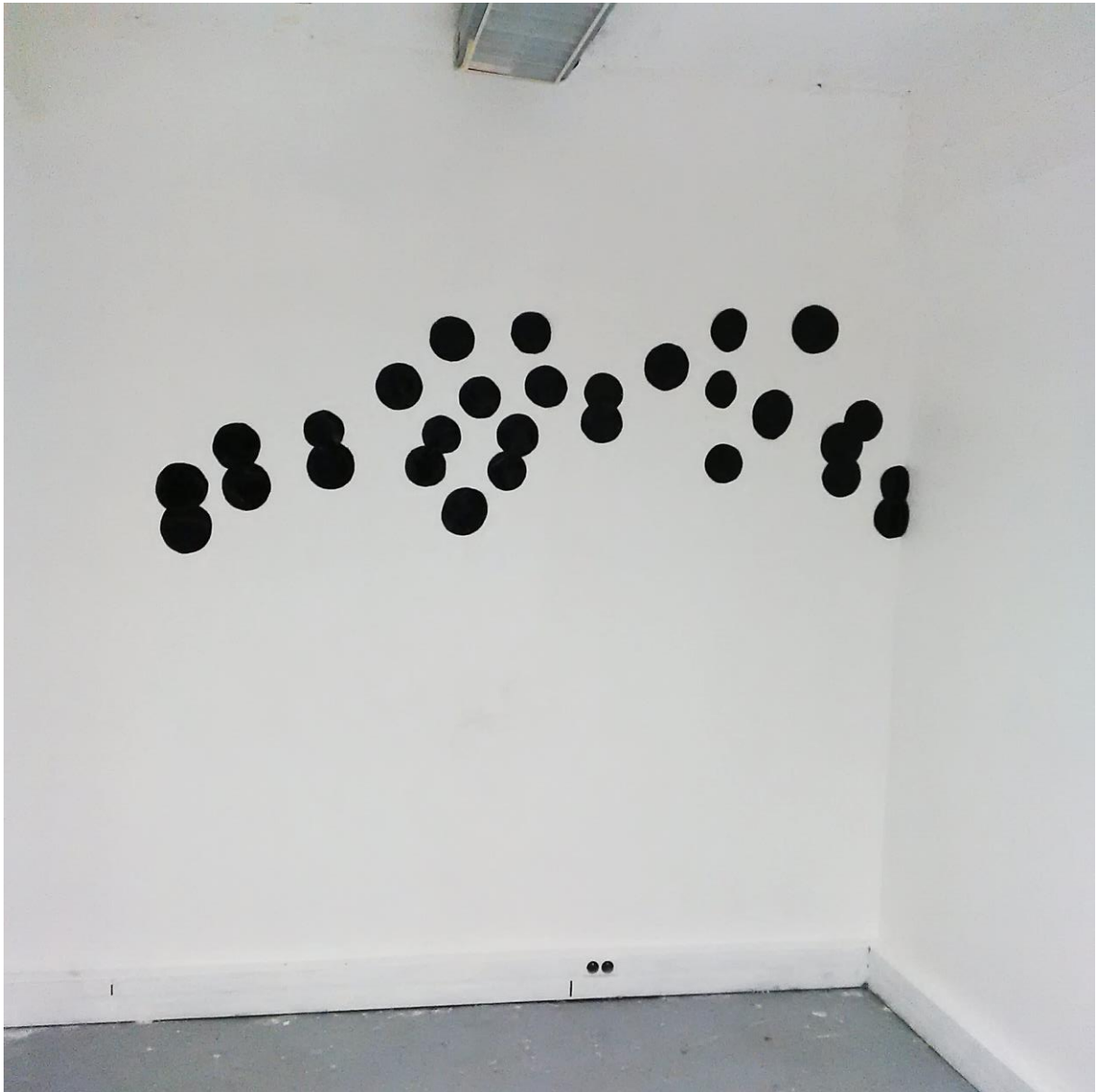
Territoire, Lysianne, Pise, kit noir et jaune, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2015.



Territoire, Lysianne, Pise, kit noir et jaune, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2015.



Territoire, Lysianne, Pise, kit noir et jaune, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2015.



Territoire, à partir du kit noir, Territoire, Svetlana, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Territoire, à partir du kit vert sur le lit, Territoire, Stéphane, Cork, modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2014.



Chutes de peinture acrylique, peinture acrylique et agrafes, dimensions variables, 2013-2015.



Rouleaux bleus, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2015.



Rouleaux rouges, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2015.



Peintures rouges sur séchoir à linge, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2016.



Minis Rouleaux rouges, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2016.



Territoire rouge, sur l'habitant, Stéphane, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.



Territoire rouge, chez l'habitant, sur le canapé, peinture acrylique, diam. 95 cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.



Territoire rouge, chez l'habitant, sur la table, peinture acrylique, diam.95cm, 2017. Photo Zarahyt Rojas.



***Rouleaux Mouchetés*, encre de chine sur modules de peinture acrylique, dimensions variables, 2018-2019.**



Rouleaux compressés, peinture acrylique, 8 x 11,5 x 5 cm, 2018.



Modules sur séchoir à linge, dans le garage de la Villa Savoye, Poissy, peinture acrylique, dimensions variables, 2019.



Rouleaux blancs, dans la baignoire, Villa Savoye, Poissy, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2019.



Modular Book, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2019.



Cuir, peinture acrylique modulables, dimensions variables, 2019.



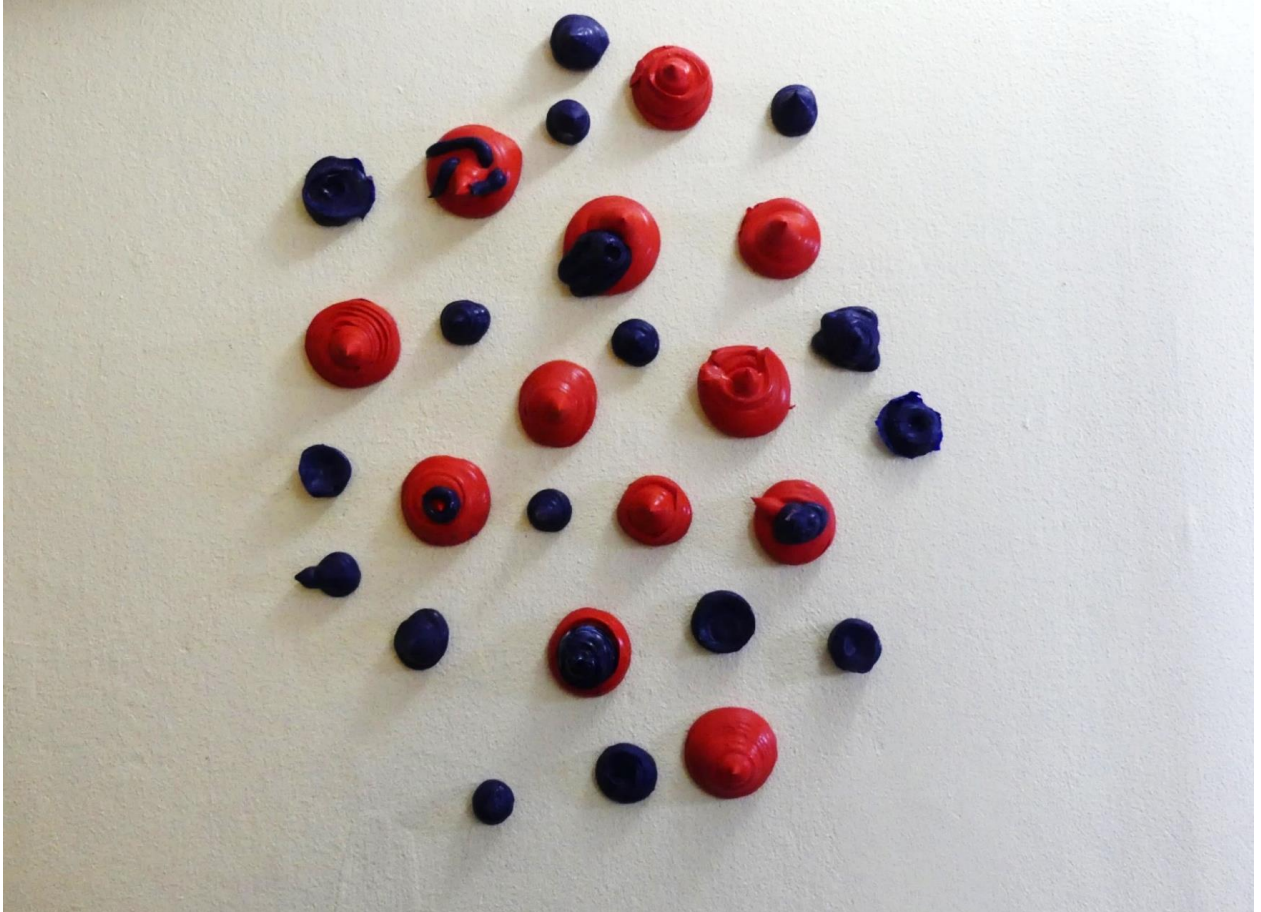
Minis-Rouleaux, peinture acrylique, diam. 10 x H 3,5 cm, 2020.



Greffons, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2020.



What's left of painting ?, study in red, peinture acrylique, dimensions variables, 2020.



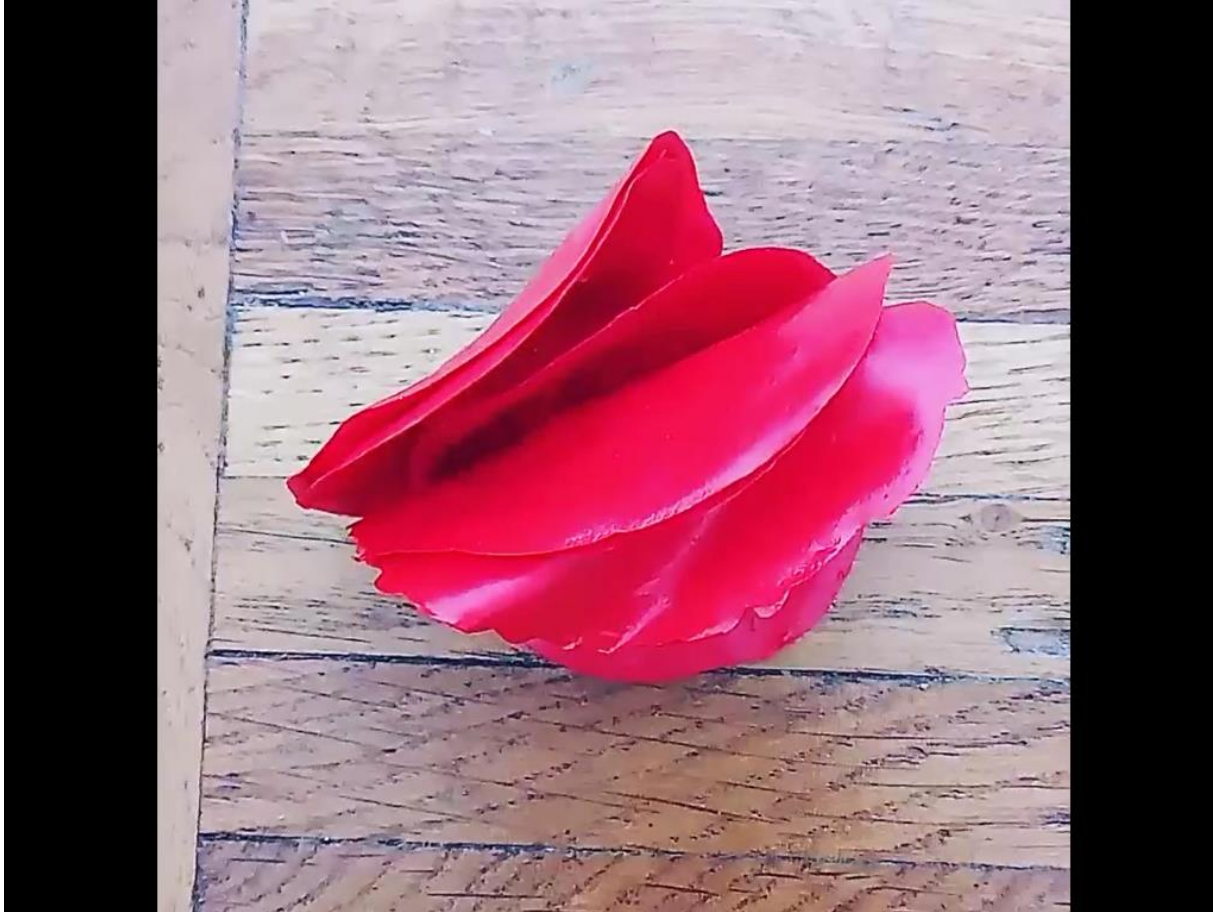
Gourmandises, peinture acrylique modulable, dimensions variables, 2020.



What's left for dinner ?, peinture acrylique et couverts, dimensions variables, 2021.



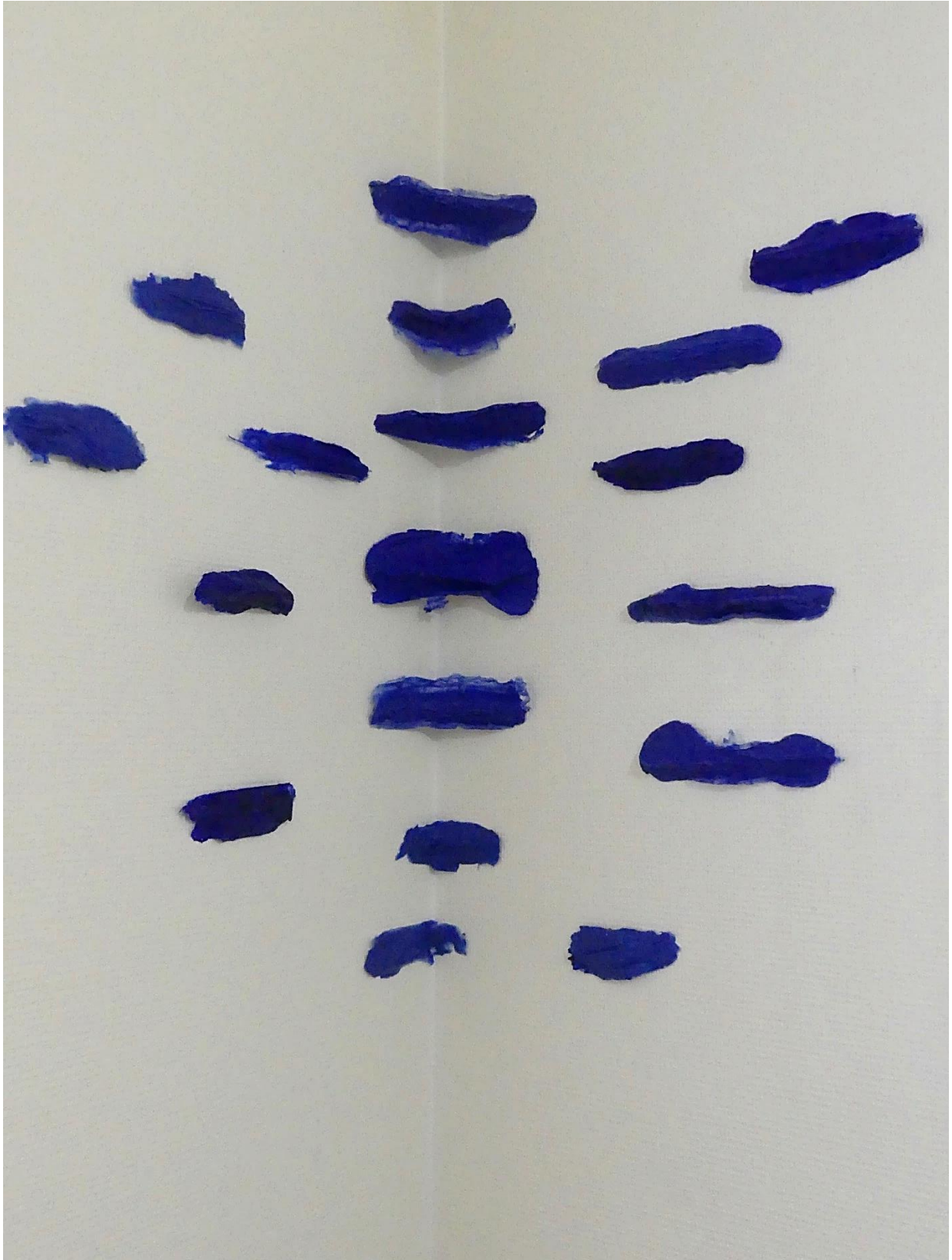
Moving Painting, peinture acrylique mouvante filmée, capture d'écran, 2021.



Moving Painting, peinture acrylique mouvante filmée, capture d'écran, 2021.



Moving Painting, peinture acrylique mouvante filmée, capture d'écran, 2021.



The waves, peinture acrylique modulable, pigments et liant acrylique, dimensions variables, 2021.



Bifaces, peinture acrylique modulable, sur cintre, dimensions variables, 2022.



Bifaces, peinture acrylique modulable, sur cintre, dimensions variables, 2022.



Ball, peinture acrylique, circonférence 8 cm, 2022.



Terre, peinture acrylique, pigments, liant acrylique et points de couture, 15 x 14,5 x 7 cm, 2022.



Restes, peinture acrylique, dimensions variables, 2022.



Bagues-peintures, acrylique et acier, dimensions variables, 2022.

Entretien

Il s'agit, ici, de l'entretien *Painting : The canvas and the volume*, avec Monica De Mitri, dont nous citons quelques passages dans la thèse. Le texte original, en anglais, est suivi de sa traduction française.

Painting: The Canvas and the Volume

Monica De Mitri

Interview with Radmila Urošević



View of the exhibition *Senzatitolo* (untitled), Monica De Mitri at the Casa Di Rigoletto, Mantua, Italy, june 2021.

“Monica De Mitri’s paper labyrinths unfold with elegance and lightness, almost following an inner melody, resurfacing from the folds of memory. Her waves of paper bend and twisting and then relax to simulate graphisms, reinvented writings; or they are intertwined in a tangle of textures and warps; or, again, they change into real three-dimensional extroversions, which approach the artist to sculpture. In fact, it is precisely this uncertain, if not impossible, definition of her art that makes it so compelling, lending itself to infinite keys to reading. Who sees in her works waves, flowers, hills, ethnic decorations, who instead recalls to abstract research, to the endless Brancusian’s columns, rather than the universal roundness of Moore.”⁵⁰⁰

About Monica De Mitri’s work, what we could say is that her Installation Paintings are questioning the canvas, the volume, and the substrate of the painting. The graphical shapes emerging from her paintings, coming out of the canvas and the picture plane, are a pleasure to the eyes. Her artwork is fully handmade and the work process very interesting. From painting the paper to composing the canvas, Monica De Mitri’s artworks bring a reflection about space and time. We would not qualify her Installation Paintings as abstract art, but concrete art.

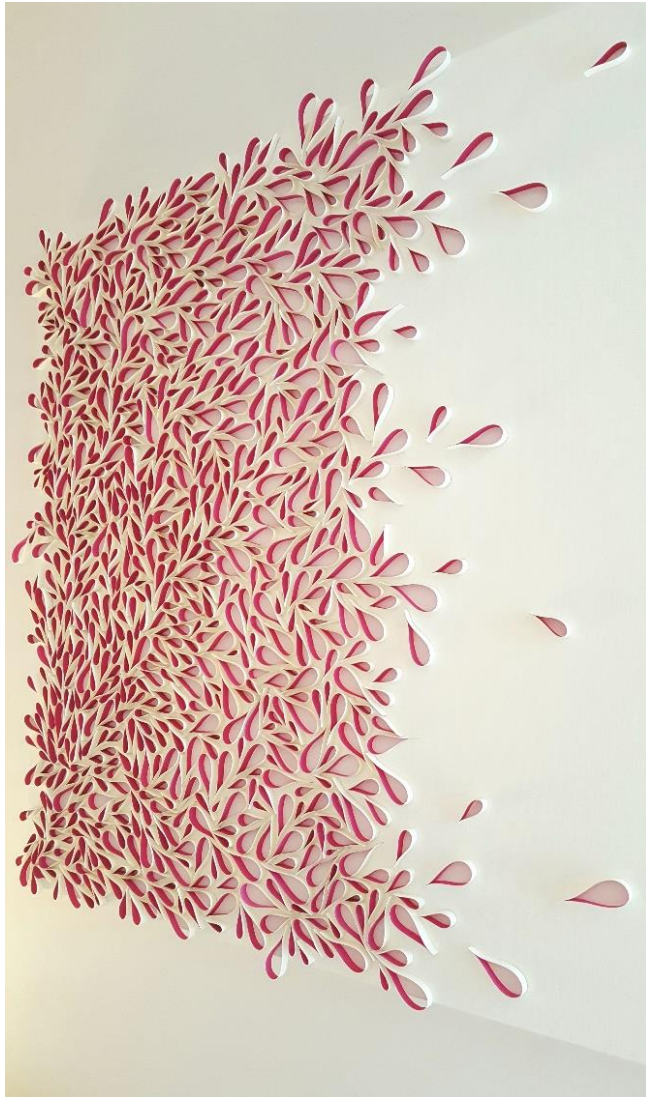
Which is why I have asked her a few questions, to better understand her practice and productions. From an artist to an artist...

Radmila Urošević

⁵⁰⁰ Extract from Carlo Micheli’s critic in the catalogue *Monica De Mitri, Senzatitolo*, exhibition at the Casa Di Rigoletto, Mantua, Mantova Città d’Arte e di Cultura, Mantova Estate-, 2021. Translated from Italian, p.2.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylic and paper on canvas, 100 x100 cm, 2021.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylic and paper on canvas, 100 x100 cm, 2021.

In your work you use two types of support for your paintings: one is paper as paint substrate and the second is the canvas on which you shape the final work. Could you explain the steps of the creation of your paintings, and how did you come to choose those medias?

The creation of the work does not happen by making a specific project but by following the ideas that come to me by observing what surrounds me or the paper that I have available. I always begin by painting the paper and then the canvas, after having given the bases of color, and making sure that the result is perfect, I start to shape the paper and glue it. Once I have prepared the elements that will compose the picture, I begin to apply them on the canvas, everything must be perfect, and I do not admit that you see the marks of the glue. Each element must appear to be an integral part of the canvas and not to have been glued. This operation takes place very slowly to achieve perfection. Each single painting is linked to a particular moment and mood and to certain music, because during the creation of the works I always have a soundtrack that accompanies my work. The choice of paper as a material came naturally because I have always loved it, it is ductile and malleable, it has an infinity of different types and thicknesses. I often use paper that is eliminated from the production cycles of companies, thus giving a second life and an artistic value to something that would otherwise be just a waste material.

Your paintings appear to be coming out of the picture frame, the canvas. What is the relationship between the frame, the canvas and painting in your work?

The large paintings that I make do not have a frame because it would limit the work and relegate it within a space too defined and that's not my intent. The work must interact with the space that surrounds it, dialogue and change according to the variation of light and color is the means that enhances this process. The canvas is just the support of the artwork in paper.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylic and paper on canvas, 100 x100 cm, 2021.

You talk about “installation-paintings”, could you explain why?

Because the act of painting happens when I paint the canvas and the paper, but then it is installed on the canvas the work in paper that I consider as a sculpture. When I started to make these artworks with my best friend, who is English, we questioned ourselves at length on how to define these works and in the end, we decided that the most suitable definition was precisely Installation painting, only painting was too generic, and this seemed to us the most appropriate term to describe my artworks.

What is the relationship between painting and volume, is there any kind of reference to sculpture in your work?

My artworks have a three-dimensionality that for many aspects reminds the sculpture and in fact the paper is shaped, almost sculpted, to give it volume so for this the references to the sculpture are very evident.

How would you describe the reflection about painting and space, and what relationship does your work have with space?

The surrounding space is an integral part of the work because it interacts with the installation and the complete.

You create curvy volumes with paint on strips of paper, which seem to be in contradiction with the lines of the canvas. Why? And how would you describe the shape of your works?

The canvas is just a medium, I don't feel I have to respect its physical limits; indeed, I really like to overcome them and go beyond the edges. I love curved lines because they are sinuous, and it is as if they were a slow and continuous movement that dialogues with the surrounding space. A slow sliding without crashing.

Is your work process serial or is each work independent of each other, and why?

No, my working method is not serial. For me the artistic gesture begins with the cut of the paper that I painted using brushes and acrylic color. Dexterity is essential and to be even more specific the cut is carried out strictly by hand with only the support of a scissors. If I relied on machines to make the strips of paper, which I use for the works, I feel that part of the soul of the artwork would be lost. Each work is independent from the other because each work is a unique creation and unrepeatable fruit of different moods, the contrary in my opinion would diminish the value of the work and its creative process.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylic and paper on canvas, 100 x100 cm, 2021.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylic and paper on canvas, 170 x100 cm, 2021.

Can you talk about your artistic references, how do you position your artwork regarding the History of Art? Is there a particular artist or artistic movement that you would like to refer to?

Honestly, I would not know where to place myself in the art world and I don't really have the presumption to attribute me a place in it. As like my untitled artworks I prefer that we let the others choose where to place myself, I do not like to attribute me "labels". I studied art and I have some artists I particularly love like Mark Rothko for his incredible use of color, Yayoi Kusama is another artist I love very much, Olafur Eliasson whose installation in Tate Modern's Turbine Hall I loved so much, but also Antonio Canova who managed to make the marble alive. Anish Kapoor, AES+F and Bill Viola for their incredible and oneiric video installations that I would never stop watching. Basically, I love all the artists that make me dream with open eyes, because this is what my artworks are made of... Dreams and I always hope people can see this in my creation.



View of the exhibition *Senzatitolo*, Monica De Mitri at the Casa Di Rigoletto, Mantua, Italy, june 2021.

Can you describe your last solo exhibition in Italy?

My last solo exhibition was held from June 5 to July 7, 2021, in the city where I live Mantua. It was a long time since I was looking for the opportunity to exhibit in my city because most of the important events of my artistic career so far have taken place abroad or in other Italian cities. The exhibition, curated by Carlo Micheli and promoted by the City of Mantua, was held at the Casa del Rigoletto and I exhibited more than 20 works that I realized from 2015 to 2021. I received good criticism and great resonance on the art portals, also the exhibition had a large audience. It was nice to read the many enthusiastic messages that people have written to me. I think there is a great desire for beauty in this bizarre period as a ransom for the long lockdown that has forced us to confront our fragility.



View of the exhibition *Senzatitolo*, Monica De Mitri at the Casa Di Rigoletto, Mantua, Italy, june 2021.

BIOGRAPHY

Monica De Mitri was born in Milan in 1965. She graduated from the State Institute of Art in Mantua in 1984. He lives and works in Mantua where, in the 90s, she begins his creative journey. Of her art she says, "I think things have a soul. I'm just the tool that brings it out." Among the main exhibitions the solo exhibition at the Art Gallery Lubiam in Milan in 2013 and at the Art Gallery Cubo Studio in Mantua in 2017. In 2019 she won the Collective 18 competition of the No Name collective Art Gallery in London, earning, in January 2021, the Cover on the No name collective Art Magazine. In December 2019, selected by the curator Carlo Micheli, participates in the exhibition at the Museo Marino Marini in Florence "EXVOTO per arte ricevuta", an event curated by Angelo Crespi, sponsored by the Fondazione Maimeri, with a catalogue published by Mondadori. Her works are published in numerous national and international art magazines. Last solo exhibition was in Mantua- Italy, in June 2021. Website: www.monicademitri.it

EXHIBITIONS

2021 June – Solo exhibition “Senzatitolo”, Casa di Rigoletto in Mantova

2019 December – Collective exhibition, ‘Ex Voto per arte ricevuta’ curator Angelo Crespi promoted from Fondazione Maimeri– museo Marino Marini Florence

2019 October – Collective exhibition, ‘Ex Voto per arte ricevuta’ curator Angelo Crespi promoted from Fondazione Maimeri– Milano fiera GrandArt

2018 September – Trend Scouting for La Biosthetique Paris

2017 May – Solo exhibition, Art Gallery Cubo Studio in Mantua

2016 May – Collective exhibition, Mantova Creativa

2015 May – Collective exhibition, Mantova Creativa

2014 May – Collective exhibition, Mantova Creativa

2013 June - Solo exhibition, Art Gallery Lubiam in Milano

2012 May – Collective exhibition, Mantova Creativa

2010 April – Solo Exhibition, in Forlì

PUBLICATIONS

In articles

2021 January – Copertina No Name Collective Art Magazine, London - UK

2019 December – No Name Collective Art Magazine, Art Magazine – London - UK

2019 April – No Name Collective Art Magazine, Art Magazine – London - UK

2019 January – La Voce di Mantova, daily newspaper

2018 December – Art Magazine Frattura Scomposta

2018 July – 7 Corriere Della Sera, weekly Magazine

2018 June – No Name Collective Art Magazine – London – UK

2018 May – DarteMA, Art and Culture Website

2017 December – La Nuova Cronaca di Mantova, Weekly Magazine

2017 March – Create Magazine, Art Magazine in Philadelphia - USA

On social networks

2020- 2021 – No Name Collective Art Magazine, Instagram, and Facebook

2019 November – Angelo Crespi, Instagram

2019 September – No Name Collective Art Magazine, Instagram and Facebook

2019 February – Rated Modern Art, Instagram

2017 April - GNMH Avard Kim Jung Hwi Art Curator Korea, Instagram

2017 March – Sophie Gunnol Art Curator Miami FL, Instagram

Information / Contact

Facebook: Monica De Mitri Art - <https://www.facebook.com/Monica-De-Mitri-Art-453343458103911/>

Instagram: MoDeMi_Art - https://www.instagram.com/modemi_art/?hl=it



View of the exhibition *Senzatitolo* (untitled), Monica De Mitri at the Casa Di Rigoletto, Mantua, Italy, june 2021.

Traduction française

Peinture : La toile et le volume

Monica De Mitri

Entretien avec Radmila Urošević



Vue de l'exposition *Senzatitolo* (Sans titre), Monica De Mitri à la Casa Di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.

“Les labyrinthes de papier de Monica De Mitri se déploient avec élégance et légèreté, suivant presque une mélodie intérieure, resurgissant des plis de la mémoire. Ses vagues de papier se plient et se tordent puis se détendent pour simuler des graphismes, des écritures réinventées ; ou bien elles sont entrelacées dans un enchevêtrement de textures et de chaînes ; ou encore, elles se transforment en de véritables extraversion tridimensionnelles, qui rapprochent l'artiste de la sculpture. En fait, c'est précisément cette définition incertaine, voire impossible, de son art qui le rend si convaincant, se prêtant à d'infinies clés de lecture. Qui voit dans ses œuvres des vagues, des fleurs, des collines, des décors ethniques, renvoyant plutôt à des recherches abstraites, aux interminables colonnes brancusiennes, plutôt qu'à la rondeur universelle de Moore.”⁵⁰¹

Ce que l'on pourrait dire à propos du travail de Monica De Mitri, c'est que ses Peintures d'installation questionnent la toile, le volume et le subjectile de la peinture. Les formes graphiques qui émergent de ses peintures, sortant de la toile et du plan pictural, sont un plaisir pour les yeux. Son œuvre est faite à la main et le processus de travail est très intéressant. De la peinture sur le papier à la composition sur la toile, les œuvres de Monica De Mitri apportent une réflexion autour de l'espace et du temps. Nous ne qualifierions pas ses Peintures d'installation d'art abstrait, mais d'art concret.

C'est pourquoi, je lui ai posé quelques questions, afin de mieux comprendre sa pratique et ses productions. D'une artiste à une artiste...

Radmila Urošević

⁵⁰¹ Extrait de la critique de Carlo Micheli, catalogue *Monica De Mitri, Senzatitolo*, exposition à la Casa Di Rigoletto, Mantoue, Mantova Città d'Arte e di Cultura, Mantova Estate-, 2021. Traduit de l'italien, p.2.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylique et papier sur toile, 100 x100 cm, 2021.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylique et papier sur toile, 100 x100 cm, 2021.

Dans ton travail, tu utilises deux types de supports pour tes peintures : l'un est le papier comme support de peinture et le second est la toile sur laquelle tu façannes l'œuvre finale. Pourrais-tu expliquer les étapes de création de tes peintures, et comment en es-tu venu à choisir ces supports ?

La création de l'œuvre ne se fait pas en réalisant un projet précis mais en suivant les idées qui me viennent, en observant ce qui m'entoure ou le papier dont je dispose. Je commence toujours par peindre le papier puis la toile, après avoir donné les bases de couleur, et m'étant assuré que le résultat est parfait, je commence à façonner le papier et à le coller. Une fois que j'ai préparé les éléments qui vont composer le tableau, je commence à les appliquer sur la toile, tout doit être parfait, et je n'admets pas que l'on voit les traces de la colle. Chaque élément doit apparaître comme faisant partie intégrante de la toile et ne pas avoir été collé. Cette opération se déroule très lentement pour atteindre la perfection. Chaque tableau est lié à un moment et à une humeur particulière et à une certaine musique, car lors de la création des œuvres, j'ai toujours une bande sonore qui accompagne mon travail. Le choix du papier comme matériau s'est fait naturellement car je l'ai toujours adoré, il est ductile et malléable, il a une infinité de types et d'épaisseurs différentes. J'utilise souvent du papier qui est éliminé des cycles de production des entreprises, donnant ainsi une seconde vie et une valeur artistique à quelque chose qui ne serait autrement qu'un déchet.

Tes peintures semblent sortir du cadre du tableau, de la toile. Quelle est la relation entre le cadre, la toile et la peinture dans ton travail ?

Les grands tableaux que je réalise n'ont pas de cadre, car cela limiterait le travail et le relèguerait dans un espace trop défini et ce n'est pas mon intention. L'œuvre doit interagir avec l'espace qui l'entoure, dialoguer et changer selon la variation de la lumière et de la couleur est le moyen qui valorise ce processus. La toile n'est que le support de l'œuvre en papier.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylique et papier sur toile, 100 x100 cm 2021.

Tu parles de « Peintures-installations », peux-tu expliquer pourquoi ?

Parce que l'acte de peindre se produit lorsque je peins la toile et le papier, mais ensuite il s'installe sur la toile l'œuvre en papier que je considère comme une sculpture. Quand j'ai commencé à faire ces œuvres, avec mon meilleur ami anglais, nous nous sommes longuement interrogés sur comment définir ces œuvres et, finalement, nous avons décidé que la définition la plus adaptée était justement la peinture d'installation. La peinture seule était trop générique, et cela nous a semblé le terme le plus approprié pour décrire mes œuvres.

Quelle est la relation entre la peinture et le volume, y a-t-il une référence à la sculpture dans ton travail ?

Mes œuvres ont une tridimensionnalité qui rappelle, à bien des égards, la sculpture. En fait, le papier est façonné, presque sculpté, pour lui donner du volume, c'est pour ces raisons que les références à la sculpture sont évidentes.

Comment décrirais-tu la réflexion sur la peinture et l'espace, et quelle relation ton travail entretient-il avec l'espace ?

L'espace environnant fait partie intégrante de l'œuvre car il interagit avec l'installation et l'ensemble.

Tu crées des volumes courbes avec de la peinture sur des bandes de papier, qui semblent être en contradiction avec les lignes droites de la toile. Pourquoi ? Et comment décrirais-tu la forme de tes œuvres ?

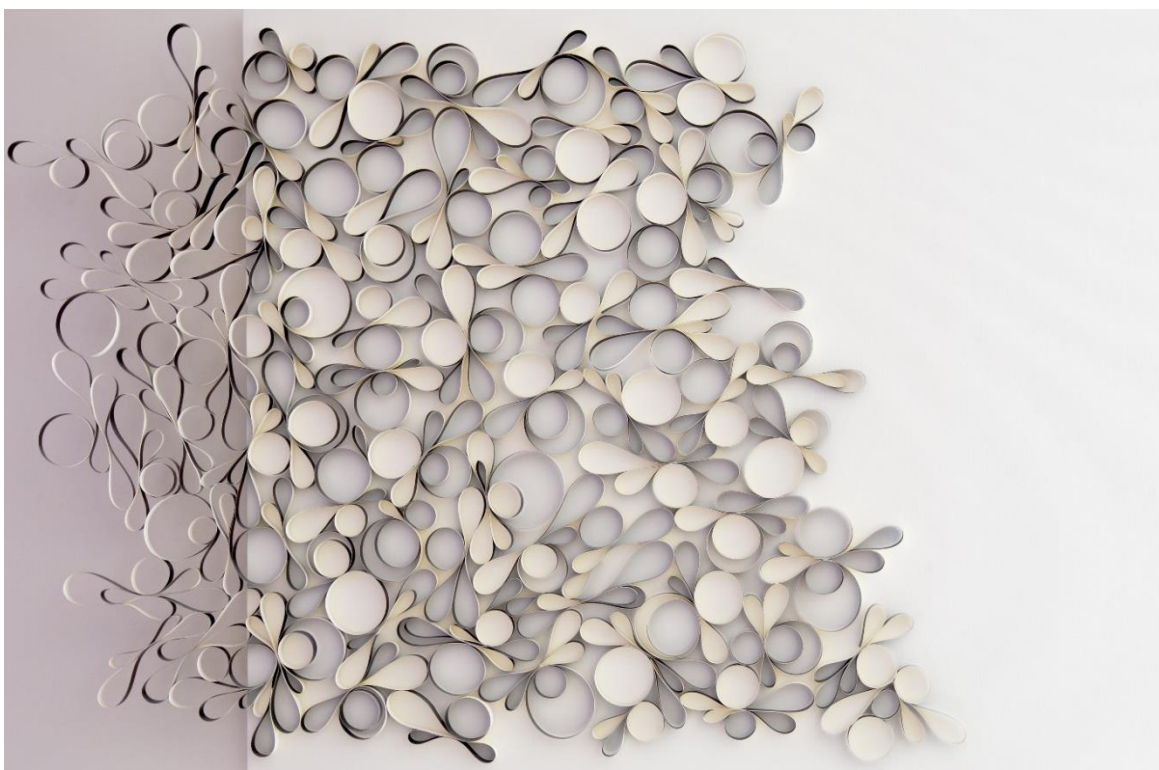
La toile n'est qu'un support, je n'ai pas l'impression de devoir respecter ses limites physiques ; en effet, j'aime beaucoup les surmonter et aller au-delà des limites. J'aime les lignes courbes parce qu'elles sont sinueuses, et c'est comme s'il s'agissait d'un mouvement lent et continu, qui dialogue avec l'espace environnant. Un glissement lent sans s'écraser.

Ton processus de travail est-il sériel ou chaque œuvre est-elle indépendante l'une de l'autre, et pourquoi ?

Non, ma méthode de travail n'est pas sérielle. Pour moi le geste artistique commence par la découpe du papier, que j'ai peint à l'aide de pinceaux et de couleur acrylique. La dextérité est essentielle et pour être encore plus précise, la coupe est réalisée strictement à la main uniquement à l'aide d'un ciseau. Si je m'appuyais sur des machines pour fabriquer les bandes de papier que j'utilise pour les œuvres, j'ai l'impression qu'une partie de l'âme de l'œuvre serait perdue. Chaque œuvre est indépendante de l'autre, car chaque œuvre est une création unique et irremplaçable, fruit d'humeurs différentes. Le contraire, à mon avis, diminuerait la valeur de l'œuvre et de son processus de création.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylique et papier, 100 x100 cm, 2021.



Monica De Mitri, *Installation painting*, acrylique et papier sur toile, 170 x100 cm, 2021.

Peux-tu parler de tes références artistiques, comment positionnes-tu ton travail par rapport à l'Histoire de l'Art ? Y a-t-il un artiste ou un mouvement artistique en particulier auquel tu aimes te référer ?

Honnêtement, je ne saurais pas où me situer dans le monde de l'art et je n'ai pas vraiment la présomption de m'y attribuer une place. Comme pour mes œuvres, sans titre, je préfère que l'on laisse les autres nous placer, je n'aime pas m'attribuer des "étiquettes". J'ai étudié l'art et j'ai des artistes que j'aime particulièrement comme Mark Rothko pour son utilisation incroyable de la couleur, Yayoi Kusama est un autre artiste que j'aime beaucoup, Olafur Eliasson dont j'aimais tant l'installation au *Turbine Hall* de la *Tate Modern*, mais aussi Antonio Canova qui a réussi à rendre le marbre vivant. Anish Kapoor, AES+F et Bill Viola pour leurs installations vidéo incroyables et oniriques que je n'arrêtera pas de regarder. Au fond, j'aime tous les artistes qui me font rêver les yeux ouverts, car c'est de cela que sont faites mes œuvres... Des rêves et j'espère toujours, que c'est ce que les gens pourront voir dans ma création.



Vue de l'exposition *Senzatitolo* (Sans titre) Monica De Mitri à la Casa Di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.

Peux-tu décrire ta dernière exposition personnelle en Italie ?

Ma dernière exposition personnelle a eu lieu du 5 juin au 7 juillet 2021, dans la ville où j'habite Mantoue. Cela faisait longtemps que je cherchais l'opportunité d'exposer dans ma ville, car jusqu'à présent la plupart des événements importants de ma carrière artistique ont eu lieu à l'étranger ou dans d'autres villes italiennes. L'exposition, organisée par Carlo Micheli et promue par la ville de Mantoue, s'est tenue à la Casa di Rigoletto et j'ai exposé plus de 20 œuvres réalisées entre 2015 et 2021. J'ai reçu de bonnes critiques et une grande résonance sur les plateformes du monde de l'art. L'exposition a, également, eu un large public. C'était agréable de lire les nombreux messages enthousiastes que les gens m'écrivaient. Je pense qu'il y a une grande envie de beauté dans cette période bizarre, comme une revanche au long confinement, qui nous a obligé à affronter notre fragilité.



Vue de l'exposition *Senzatitolo* (Sans titre) Monica De Mitri à la Casa Di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.

BIOGRAPHIE

Monica De Mitri est née à Milan en 1965. Elle est diplômée de l'Institut national d'art de Mantoue en 1984. Elle vit et travaille à Mantoue où, dans les années 90, elle commence son parcours créatif. De son art, elle dit : "Je pense que les choses ont une âme. Je ne suis que l'outil qui les fait ressortir." Parmi les principales expositions, on retrouve des expositions personnelles à la galerie d'art Lubiam à Milan en 2013 et à la galerie d'art Cubo Studio à Mantoue en 2017. En 2019, elle gagne le concours Collective 18 de la *No Name Collective Art Gallery* à Londres, remportant, en janvier 2021, la couverture du *No name collective Art Magazine*. En décembre 2019, sélectionnée par le commissaire Carlo Micheli, elle participe à l'exposition au Museo Marino Marini de Florence "EXVOTO per arte ricevuta", un événement organisé par Angelo Crespi, parrainé par la Fondazione Maimeri, avec un catalogue publié par Mondadori. Ses œuvres sont publiées dans de nombreuses revues d'art nationales et internationales. La dernière exposition personnelle a eu lieu à Mantoue-Italie en juin 2021. www.monicademitri.it

EXPOSITIONS

2021 Juin – Exposition personnelle
"Senzatitolo", Casa di Rigoletto,
Mantoue

2019 Décembre – Exposition
collective, 'Ex Voto per arte ricevuta'
curateur Angelo Crespi promu par
Fondazione Maimeri– museo Marino
Marini Florence

2019 Octobre – Exposition collective,
'Ex Voto per arte ricevuta' curator
Angelo Crespi promoted from
Fondazione Maimeri– Milano fiera
GrandArt

2018 Septembre – Repérage de talents
(*trend scouting*) pour La Biosthetique
Paris

2017 Mai – Exposition personnelle,
Art Gallery Cubo Studio, Mantoue

2016 Mai – Exposition collective,
Mantova Creativa

2015 Mai – Exposition collective,
Mantova Creativa

2014 Mai – Exposition personnelle,
Mantova Creativa

2013 Juin – Exposition personnelle,
Art Gallery Lubiam, Milano

2012 Mai – Exposition collective,
Mantova Creativa

2010 Avril – Exposition personnelle,
Forlì

PUBLICATIONS

Dans des articles

2021 Janvier – Couverture No Name Collective Art Magazine, Londres - RU

2019 Décembre – No Name Collective Art Magazine, Art Magazine – Londres - RU

2019 Avril – No Name Collective Art Magazine, Art Magazine – Londres - RU

2019 Janvier – La Voce di Mantova, Journal quotidien

2018 Décembre – Art Magazine Frattura Scomposta

2018 Juillet – 7 Corriere Della Sera, Magazine hebdomadaire

2018 Juin – No Name Collective Art Magazine, Art Magazine – Londres – RU

2018 Mai – DarteMA, Art and Culture Siteweb

2017 Décembre – La Nuova Cronaca di Mantova, Magazine hebdomadaire

2017 Mars – Create Magazine, Art Magazine Philadelphie - USA

Sur les réseaux sociaux

2020- 2021 – No Name Collective Art Magazine, Instagram, Facebook

2019 Novembre – Angelo Crespi, Instagram

2019 Septembre – No Name Collective Art Magazine, Instagram Facebook

2019 Février – Rated Modern Art, Instagram

2017 Avril - GNMH Avard Kim Jung Hwi Art Curator Korea, Instagram

2017 Mars – Sophie Gunnol Art Curator Miami FL, Instagram

Informations / Contact

Facebook: Monica De Mitri Art - <https://www.facebook.com/Monica-De-Mitri-Art-453343458103911/>

Instagram: MoDeMi_Art - https://www.instagram.com/modemi_art/?hl=it



Vue de l'exposition *Senzatitolo* (Sans titre), Monica De Mitri à la Casa Di Rigoletto, Mantoue, Italie, juin 2021.