



La mise au carreau, figure d'un art de l'installation

Patrick Barres

► To cite this version:

Patrick Barres. La mise au carreau, figure d'un art de l'installation. Figures de l'art - Revue d'études esthétiques, 1998. hal-01950195

HAL Id: hal-01950195

<https://hal.science/hal-01950195>

Submitted on 10 Dec 2018

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.

La mise au carreau, figure d'un art de l'installation¹

Les places, les allées, les jardins de nos villes, leurs espaces périphériques, et même nos autoroutes, offrent aujourd'hui des sites pour un art d'installation. Celui-ci déborde du lieu clos, public ou privé, d'habitation, de passage ou d'exposition. Il se défait aussi de tout cadre matériel attaché à l'œuvre en tant que dispositif de présentation. Les échanges avec un milieu environnant sont alors privilégiés. Cependant, l'étude de ces interactions témoigne du maintien d'une figure-structure particulière, la mise au carreau.

Le tracé d'une mise au carreau est un dessin qui s'accompagne de desseins de natures différentes. Le voile intersecteur d'Alberti concerne une mise en scène perspectiviste vouée à la représentation de corps à trois dimensions dans le plan, et au service de l'*historia*. Le dessin d'une mise au carreau ouvre les possibilités de rompre avec la grille perspectiviste. L'enjeu ne réside plus alors dans une pensée de la représentation mais dans celle d'une expression plastique engagée dans un travail de la structuration. Il s'agit d'analyser les relations entre les différents éléments, en fonction de sites choisis, et de mettre à jour les systèmes qui président à une mise en scène. Des modes de structuration sont définis, qui ont partie liée avec le dessin d'une mise au carreau dans ses interactions avec des partitions du plan originel et suivant une complexité qu'alimentent les tensions entre le plan, le support et la surface. Notre analyse portera aussi sur les modalités de présentation des œuvres et insistera sur les rapports qu'entretiennent des configurations tramées et des structures en réseau avec un milieu, le lieu de leur mise en scène, d'exposition ou d'installation. De nouveaux systèmes de référence sont ici impliqués, qui problématisent les relations de l'œuvre avec le spectateur et avec le lieu. De nouveaux échanges s'établissent entre les différents sites, que des paramètres topologiques permettent de caractériser. Notre étude pourra alors s'orienter vers une confrontation des modèles qui se superposent.

Compte tenu du type plastique retenu, impliqué dans des réalisations « scénographiques », l'enjeu se déplace, de la structuration plastique au travail dans le plan à celle qui s'exerce lors d'une installation, d'une mise en scène de l'art à un art de la mise en scène. Il ne peut manquer de prendre en compte ces différents aspects, et de porter notamment attention aux données structurelles d'un plan ou d'un cube originel, surtout lorsqu'elles prétendent à une extension aux mesures d'un socle, d'un mur, d'une façade de musée ou de son espace intérieur, d'une place de ville ou d'un jardin. Notre recherche se propose donc d'apporter une contribution à une réflexion sur la mise en question des modes conventionnels à la fois de la représentation et de la présentation. Elle propose de penser l'organisation de l'espace en termes de schèmes et de motifs plastique et envisage ainsi une conceptualisation des données du sensible en déterminant les interactions entre les différentes entités spatiales ou territoires. Elle examine à ce titre des productions qui répondent à ce double jeu, plastique et artistique.

La figure-structure de la mise au carreau est au centre de cette étude ; qu'il s'agisse de configurations tramées ou de configurations nouées à un réseau grillagé, développant toutes un mode de structuration calqué sur l'espace de coordonnées de la matrice originelle ou référé à une structure d'équilibre. Dans cette perspective, nous prendrons comme exemples paradigmatiques des réalisations de 1914 à la décoration de la *chapelle du Rosaire* de Vence

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Figures de l'Art*, Revue d'études d'esthétiques : Art de la mise en scène, mise en scène de l'art, Université Montaigne-Bordeaux III, N°3, 1997-1998, pp. 199-212.

d'Henri Matisse, des dessins automatiques aux relevés du carrelage de salle de bains d'Ellsworth Kelly, des « collages » de François Morellet sur des ensembles sculpturaux jusqu'à ses interventions sur des murs et des façades, des réalisations de Daniel Buren au Palais Royal, des diagrammes aux installations de lignes indéterminées de Bernard Venet.

Ces orientations privilégient aussi la part de l'expérimentation dans une activité plastique. Louis Marin, à propos de l'œuvre de Jean-Charles Blais, définit le travail de peinture comme « dispositif d'expérimentation sur ses propres conditions de possibilité », ou « dispositif de variations, de transformations » : « l'œuvre (...) s'exerce, s'essaye en expérimentant les paramètres, les parties ou les éléments fondamentaux du tableau ». Il recense différents paramètres et relations entre ceux-ci et donne des « exemples d'expérimentation sur les paramètres ou de leur mise en *travail* » réunissant l'ensemble de ces opérations sous le terme générique de « pur jeu combinatoire »². Il s'agit ici d'étendre ce champ expérimental à d'autres « constituants » et d'élargir les espaces de la peinture et du tableau à l'espace du regardeur et à celui du lieu de présentation. L'enjeu consiste aussi à ouvrir une interprétation qui repose sur une classification de ces paramètres, à percevoir quelques-unes des perspectives qu'elle engage autour du concept central de la mise en scène, telles que le support, le point de vue, l'espace spectatorial, et à typer à partir de différentes expérimentations les interactions entre des localités et un réseau. François Dagognet inscrit des pratiques artistiques de la deuxième moitié de notre siècle dans le cadre d'une « pensée rematérialisante »³, du côté d'une opacité. Il s'intéresse notamment aux micro-organisations de Dubuffet et aux combinaisons plastiques de Viallat. L'exposition *L'informe*, présentée récemment au Centre Georges Pompidou, témoigne d'ailleurs du prolongement de cette orientation. Il s'agit dans notre projet de l'étendre à des productions qui questionnent la part du dispositif et problématisent les relations entre l'œuvre d'art et le milieu.

Structuration de l'espace

Nous distinguons un espace de configuration et un espace de structuration. Ce dernier est un espace stratifié et complexe où se projettent, s'imbriquent et interagissent différents systèmes. Il est un système de références stable. A ce titre, il définit un espace de coordonnées qui met en relation des données matérielles (limites physiques, support) avec des données immatérielles (plan originel) et les multiples systèmes relevant d'une « logique des opérateurs »⁴ (correspondant à des interactions d'éléments). Des paramètres sont retenus pour l'analyse. Ils sont impliqués dans le travail de structuration et repérés au niveau « d'éléments résultants » ou de traits pertinents, dans l'exercice des différents types de vision, suivant la focalisation du regard et suivant l'opération de segmentation de l'espace.

Topologie plastique

L'appréhension d'une telle complexité plastique prend appui sur des études sémiologiques contemporaines comme celles, par exemple, de Jacques Bertin, de Fernande Saint-Martin et du Groupe μ ⁵. Les recherches de Leibniz, en particulier le développement de son *Analysis situs* orienté en partie vers la topologie, constituent un ancrage historique important. Louis

² Louis Marin, *Jean-Charles Blais : du figurable en peinture*, Paris, Blusson, 1992, pp. 11-14.

³ François Dagognet, *Rematérialiser*, Paris, Vrin, 1989.

⁴ L'expression est de François Dagognet.

⁵ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique*, Paris, Mouton/Gauthier-Villars, 1967 ; Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987 ; Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.

Couturat précise que pour « constituer une caractéristique proprement géométrique, il faut inventer une Analyse de la situation qui exprime directement les relations de position, et par suite les configurations et les constructions »⁶. Jean Piaget remarque que « l'espace enfantin, dont la nature essentielle est active et opératoire, débute par des intuitions topologiques élémentaires, bien avant de devenir simultanément projectif et euclidien (...). Ces rapports expriment essentiellement les coordinations les plus simples des actions de suivre de proche en proche, d'entourer, de séparer, etc. »⁷. Le travail entrepris ici a recours à des notions élémentaires de topologie pour appréhender des types spécifiques de rapports. Ceci permet d'envisager l'espace plastique dans sa complexité, et de penser chaque unité résultant d'un processus de segmentation elle-même comme une complexité. La géométrie projective nous permet ensuite d'utiliser des systèmes de références pour coordonner les différentes strates de l'espace de structuration plastique résultant d'un découpage dans son épaisseur. Des transformations topologiques sont alors considérées, suivant les multiples points de vue que toute scénographie engage, correspondant à différents états et manifestant des nœuds ou points de connexion. Ces nœuds marquent des localités, en relation avec une ou plusieurs globalités, qu'ils soient pris dans un ordre de succession ou qu'ils investissent une superposition de strates. Il s'agit, pour citer Michel Serres, de « penser tous les bouleversements de l'ordre en général » (...), de substituer « à la chaîne linéaire des raisons, la totalité des schèmes concevables (...) : séries, lignes ouvertes, courbes fermées, tables, réseaux et treillis »⁸. Les notions topologiques qui nous intéressent recoupent des notions de continuité, de voisinage ou de bord, de frontière, de limite, de position, d'orientation.

Voisinage, position, orientation

L'étude des relations entre des configurations tramées ou des dessins organisés suivant un réseau grillagé et une grille matricielle nous contraint à penser une trame figurée non comme un simple partition de l'espace mais comme une donnée strictement configurationnelle de liaison entre les éléments. Des connexions sont privilégiées. L'espace est donc d'abord appréhendé en tant qu'espace connexe. La focalisation du regard autorise une segmentation de l'espace et retient des traits pertinents. Ceux-ci privilégient des zones qui rompent avec la continuité propre à l'espace topologique. Chaque zone, instaurant au niveau perceptif des relations de voisinage, est définie au moyen d'une frontière, soit d'un « *lieu polémique de rencontre* » comme l'écrit Louis Marin⁹. Le lieu marque une situation¹⁰, établissant « *une relation de deux choses eu égard à leur extension* », précise Leibniz¹¹, avec des positions respectives et éventuellement conflictuelles. C'est ainsi qu'une région peut aussi être transformée par une région voisine. La position se détermine suivant une mise en relation d'un point de focalisation avec des éléments avoisinants - pour un champ visuel donné - et avec un espace-fond. Cet enchaînement oriente l'étude du côté du successif¹². Le fond n'est pas homogène en tout point de l'espace. Il n'est appréhendé qu'en tant qu'abstraction d'éléments périphériques à la zone fovéale, dans l'exercice de la perception et de la sélection des unités.

⁶ Louis Couturat, *La logique de Leibniz*, Paris, Félix Alcan, 1901, Hildesheim, Zürich, New York, Gorg Olms Verlag, 1985, p. 407.

⁷ Jean Piaget, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1968, p. 418.

⁸ Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 1968, p. 418.

⁹ Louis Marin, « Frontières, limites, limes : les récits de voyage dans l'*Utopie* de Thomas More », *Frontières et limites*, Paris, Editions du Centre G. Pompidou, 1991, pp. 107-108.

¹⁰ « Le lieu d'une chose est ce en quoi elle est située » (G. W. Leibniz, *La caractérisation géométrique*, Paris, Vrin, 1995, p. 251).

¹¹ *Ibid.*, p. 249.

¹² Milner développe une théorie des positions dans laquelle il présente l'opposition entre ordre libre et ordre fixe (Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil, 1989, p. 379 sq.).

L'orientation, quant à elle, tient compte d'une tension dynamique, pour une région donnée, et par rapport à une zone plus large dans laquelle elle s'inscrit.

La topologie permet de traduire la diversité des éléments plastiques qui figurent ainsi que leurs relations, en utilisant des règles combinatoires et des lois d'organisation, et en ayant recours, par l'exercice d'une « discrétisation » de la surface ou suivant le principe de discontinuité, à des classifications. La combinatoire étudie donc les relations et les enchaînements entre des éléments.

La caractérisation d'un mode d'organisation étend la « logique des surfaces » que prône Dagognet dans le développement d'une pensée « rematérialisante » à une « épaisseur du plan » pour reprendre une expression de Damisch (à propos de la peinture de François Rouan)¹³, soit un examen de toutes les strates de l'espace de structuration, rapportée chacune à l'espace de configuration et à la matrice. Dans cette complexité, et suivant une étude des systèmes, par l'intermédiaire des partitions et des grilles, des règles d'organisation se définissent recoupant des notions de schèmes et de motifs plastiques.

Mise au carreau, structure d'équilibre

1) Segmentation

Chaque région analysée est ramenée schématiquement à un espace à deux dimensions, parallèle au plan originel. L'ensemble de ces plans constitue un espace de structuration. Le découpage de cet espace en plans et de chacune de ces strates en régions puis en unités résultent d'un processus général de segmentation. Les différentes entités spatiales ou régions, résultant d'un tel processus, sont des territoires. Une première segmentation du champ visuel s'établit en fonction d'un type de vision, suivant différents processus perceptifs. Il peut couvrir l'ensemble des régions. La vision fovéale retient quelques centres ou foyers. Elle favorise un niveau topographique ou un niveau microtopographique où se repèrent essentiellement des unités texturales. Il s'agit ensuite d'établir des partitions au moyen de sélection de traits pertinents, au niveau de l'espace de configuration. Ceux-ci sont reconnus pour leur nature chromatique, formelle, texturale ainsi que pour le type de relations qu'ils engagent au sein de chaque région. Notre étude privilégie la forme. La région se caractérise par une homogénéité, résultant de propriétés communes à plusieurs unités, et par des contours ou des zones de transition. Sa position est déterminée en fonction de la position des régions voisines ; et leurs relations sont spécifiées en considérant l'extension, eu égard à une situation donnée¹⁴. Les partitions rencontrent, suivant les paramètres et les rapports retenus, des grilles topologiques. Celles-ci rendent compte de groupements d'unités et de classifications de régions ainsi que d'un mode particulier de structuration. Ainsi l'examen de localités données permet de penser une « reterritorialisation » de l'espace. Des sites se définissent en relation avec une globalité qui coïncide, pour cette étude de la mise au carreau, avec un réseau grillagé.

2) Point de vue

Les paramètres permettent d'appréhender les articulations entre l'espace configurationnel et des strates structurelles. Ils marquent les positions et les tracés régulateurs d'éléments configurationnels. Ils permettent aussi de spécifier des états limites de connexion ou des seuils. C'est ce qui s'engage dans des opérations de segmentation d'un champ visuel suivant un point de vue fixe. La scénographie favorise d'ailleurs la multiplication des points de vue. Ce qui revient à confronter différentes partitions correspondant à différents champs, mettant

¹³ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium : ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, p. 276.

¹⁴ Leibniz précise que « la situation est en effet une sorte de composition de plusieurs choses » (*La caractéristique géométrique, op.cit.*, p. 249).

éventuellement en œuvre de multiples modes de structuration. C'est notamment le cas en ce qui concerne les bandes adhésives de François Morellet. Elles sont perçues, suivant le point de vue, sous la forme d'un réseau grillagé ou d'entrelacs non géométriques. Des transformations topologiques caractérisent le passage d'une configuration à l'autre. Par l'intermédiaire de traits pertinents rencontrant des sites-positions privilégiés et toujours en relation avec le dessin modèle de la sculpture, chacune d'elles est cependant référée à une partition grillagée première. En effet, tout dessin se stabilise par rapport à un dessin inaugural qu'initie le point de vue frontal. Il est nécessaire, dans les productions qui nous intéressent, de rapporter toute configuration en relation avec un point de vue donné à un tracé régulateur sur le modèle de la grille, correspondant à un état-repère. Ceci permet d'étudier les transformations subies par un système à la suite d'échanges avec un milieu et qui résultent de l'installation. Nous pouvons aussi analyser l'impact d'un système sur l'environnement et considérer alors l'évolution du système compte tenu des données propres au milieu.

Toute installation provoque, du fait de la multiplicité des points de vue et de la prise en compte d'un espace environnant, une imbrication de systèmes. Différents états y correspondent, en relation toujours avec un état repère conventionnel, soit, pour notre étude une mise au carreau. Il est alors reconnu qu'une installation engage nécessairement une pluralité de systèmes en interaction, coordonnés aux points de vue. C'est à ce titre qu'elle se présente comme un système de systèmes.

3) Transformations topologiques

La projection systématique sur un réseau grillagé permet d'étudier les déplacements ou transformations qui s'opèrent et de spécifier ensuite les modes de structuration. Cela dit, dans le cas d'une installation, le système de références rencontre aussi naturellement le plan du sol, en relation avec la ligne d'horizon et avec l'axe du corps de celui qui regarde et chemine, orienté verticalement. Les éléments architecturaux, lorsqu'ils sont présents, inscrivent des croisées redondantes. Par conséquent, toute mise au carreau, qu'elle soit configurationnelle ou virtuellement dessinée au moyen de la mise en relais de sites déterminés, se définit, lors d'une installation, par rapport à un schème (le schème de la croix) qui initialise et coordonne tout point de vue et tout trajet perceptif. Le modèle de la mise au carreau résulte aussi d'une extension de ce schème. La mise au carreau se présente donc comme une structure d'équilibre qui permet d'aborder l'étude des systèmes et leur évolution.

Il s'agit alors de penser une imbrication de systèmes, étendue à l'espace environnant qui demeure espace de l'œuvre, en particulier en des zones de transition où peuvent se manifester des empiètements. Différents types de transformations topologiques caractérisent ces passages ou ces états, grâce au concours des traits pertinents, qu'ils coïncident avec un élément résultant ou avec un seuil. Sont ainsi privilégiés, pour l'analyse de scénographies dont l'enjeu consiste à pointer les connexions, des notions de squelettisation, de voisinage, de seuil, d'empiètement, des rapports d'enveloppement, d'emboîtement et des transformations de dilatation et d'érosion.

La notion de squelette s'appuie sur la notion générale de transformation de voisinage. Elle suppose la médiation d'un élément structurant simple qui se coordonne au contour d'une forme et détermine un centre jusqu'à « couvrir » l'espace entier. Le squelette joint en continu chacun des centres virtuels. Cette notion permet de déterminer les centres virtuels et les «

lignes de force » d'un espace de configuration, au moyen des variables de position et d'orientation¹⁵.

Scénographie et milieu

1) Verticales-relais : Les *Renforts* de Calder

Alexander Calder matérialise dans des sculptures des éléments linéaires qui fonctionnent aussi comme des squelettes pour leurs plans supports. L'ensemble *Les Renforts* (1963), installé dans les jardins de la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, articule entre eux plusieurs plans droits aux bords courbes. Ceux-ci sont surlignés sur une face de lignes d'acier continues reliant chaque point extrême au centre géométrique. La relation de cet élément structurant et figuré avec le plan support est maintenue sur l'ensemble de la sculpture. Cependant les arêtes présentent des courbures différentes. Dans l'exercice d'une superposition schématique elles correspondent à des expressions (ou des états) « érodées » ou « dilatées » d'un ensemble initial. Ces transformations ne sont perceptibles que successivement et suivant des points de vue différents, prenant en compte le déplacement du spectateur, inscrit dans une durée. D'autre part, des points de vue privilégiés maintiennent les plans droits en stricte verticalité par rapport au milieu, par rapport au plan du sol et aux coordonnées des édifices avoisinants. Les arbres, associés aux autres plans de la sculpture, déploient dans l'espace quelques courbes. Des interactions entre des systèmes naturels et des systèmes artificiels sont ainsi favorisées. Rappelons cette citation d'Henri Matisse : « (...) je n'indique pas une courbe, par exemple celle d'une branche dans un paysage, sans avoir conscience de son rapport avec la verticale. Mes courbes ne sont pas folles »¹⁶. La représentation et le projet créatif inscrivent un dess(e)in qui met en œuvre un système artificiel et qui trouve des points d'accord avec un système naturel. L'installation de Calder dans le milieu naturel favorise cette continuité ou cet échange.

Il s'agit en effet dans toute mise en scène artistique de penser aux interactions entre les éléments en présence et, dans le cas du milieu naturel, de poser autrement l'opposition entre nature et artifice. L'homme, visiteur et arpenteur, a aussi partie liée avec ces dispositifs. La scénographie s'inscrit alors dans une « pensée du milieu » telle que la définit Augustin Berque, c'est-à-dire provoquant « la relation d'une société à l'espace et à la nature »¹⁷. C'est en ce sens que toute transformation topologique doit être envisagée à propos d'une installation, non seulement au niveau de la sculpture et des systèmes qu'elle engage mais aussi dans sa relation avec le milieu.

2) Topique et chorésie

La mise au carreau retient notre attention parce qu'elle s'ancre sur des systèmes de coordonnées, éprouvés au fil de nos expériences et conformément à une dimension topique, et qui associent des constantes physiques des milieux et de l'homme avec les dessins et les tracés régulateurs attachés aux productions artistiques. C'est ainsi que l'on passe d'une topique qui a rapport aux lieux et s'emploie à définir leurs spécificités à une chorétique qui « relève d'une étendue (...), suppose entre autres une compétence territoriale, une autorité capable de transposer certains éléments de la réalité, extrinsèques aux lieux qui les reçoivent, et ainsi

¹⁵ Coster et Chermant présentent l'homotopie comme l'une des propriétés topologiques de la squelettisation (Michel Coster, J.-L. Chermant, *Précis d'analyse d'images*, Paris, Presses du CNRS, 1989, p.165). Nous nous intéressons par ailleurs à une étude comparative de tissus zaïrois et de dessins de Paul Klee au moyen de l'homotopie.

¹⁶ Henri Matisse, *Jazz*, New York, George Braziller Inc., 1985, pp. 74-84.

¹⁷ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 159.

d'intégrer ces lieux dans un ensemble »¹⁸. La chorésie permet de penser l'implication des systèmes dans un espace. Elle se combine à la topique pour introduire ce que Berque appelle une « médiance » et qui apporte du sens au milieu. Toute scénographie engage cette dialectique qui relie ce qui la constitue et fait sa signification interne avec ce qui l'actualise dans sa relation au lieu et autorise aussi la communication.

3) Réseau grillage, espace de Matisse

L'œuvre de Matisse nous offre un exemple d'utilisation de la mise au carreau comme possibilité d'organisation structurelle d'un espace de configuration. *Porte-Fenêtre à Collioure* et *Tête blanche et rose* marquent, dès 1914, l'efficacité d'un schème, appelons-le le « schème de la croix », qui trouve dans la grille une extension possible. La plupart de ses œuvres mettent en scène des motifs plastiques qui se manifestent comme des variations sur un modèle de combinaisons de lignes droites et courbes, alimentant ainsi la relation entre l'espace de structuration et l'espace configurationnel. Les lignes droites, en tant qu'expression du schème de la croix, ont pour fonction de régler le réseau des courbes et des arabesques en des sites-positions déterminés.

4) Le schème de la croix

L'espace de Matisse ne se caractérise pas seulement par une affirmation de la bidimensionnalité, en rupture avec l'espace perspectiviste classique, mais aussi par un mode particulier de structuration. En effet, le plan pictural subit un « aplatissement » du fait d'une stricte réitération des coordonnées du plan originel au niveau de l'espace de configuration. Les motifs décoratifs que le peintre repère dans les productions arabo-islamiques, byzantines ou coptes motivent une plastique qui trouvent des expressions extrêmes et d'ailleurs très différentes les unes des autres à la fin de sa vie dans les années 50. Tout d'abord, la série des *Acrobates* organise des lignes essentiellement courbes que quelques rares accents et angles droits parviennent seuls à soumettre au schème de la croix et à la grille initiale. La citation de Matisse, extraite de *Jazz*, peut se faire l'écho de ce dispositif d'« accroche », structurelle : « J'ai tiré de l'usage que j'ai fait du fil à plomb un bénéfice constant. La verticale est dans mon esprit. Elle m'aide à préciser la direction des lignes, et dans mes dessins rapides, je n'indique pas une courbe (...) sans avoir conscience de son rapport avec la verticale¹⁹ ». Le parti pris de développer une structuration de l'espace qui projette le plan à la surface (et ainsi de murer ses Fenêtres) l'invite ensuite à prolonger cette expérimentation dans l'espace architectural. Il réalise notamment la décoration intérieure de la chapelle du Rosaire de Vence, en investissant un support physiquement tramé correspondant aux carreaux de céramique. Le dessin de cette grille se confond avec celui de la matrice, non pour la visée d'une transparence, mais pour le seul développement de lignes droites, obliques et courbes. Le travail de positionnement et d'orientation de chaque élément plastique est privilégié. La variable de dimension se limite à une focalisation également répartie en tout point de la surface. Le *Chemin de croix*, par exemple, déploie un réseau foisonnant d'arabesques, réglé par le réseau quadrillé lui-aussi figuré, et tisse métaphoriquement un « voile » sur le plan du mur. Cet art de la mise en scène d'éléments plastiques rencontre dans ce lieu de culte une mise en scène de l'art. Dans le même temps, cette expression plastique privilégie un modèle de type réticulaire, organisé autour des notions de limite et de nœud qui se substituent à celle principalement de centre qui caractérise le modèle radioconcentrique. Matisse parvient ici à un système dépourvu de hiérarchisation.

¹⁸ *Ibid.*, p.159. Henri Matisse, *op. cit.*

¹⁹ Henri Matisse, *op. cit.*

5) Motifs

Les arabesques sont d'ailleurs liées aux motifs plastiques. Elles privilégient un enchevêtrement de lignes courbes livré à de multiples combinaisons. Matisse s'est notamment intéressé aux motifs arabo-islamiques qui les exploitent. Il met en scène de telles combinaisons non seulement pour satisfaire l'ornementation d'un tissu, d'un papier peint ou d'une céramique en représentation mais aussi pour agrémenter de quelques volutes des variations sur un ou plusieurs motifs qui se réfèrent toujours à une croisée figurée, par conséquent réglés au moyen du schème de la croix.

Le propre de l'arabesque est d'enchaîner conjointement des expressions linéaires et de favoriser un recouvrement lâche de l'espace. L'intensification, en tant que manifestation d'un phénomène, temporalisée et liée à la perception, se distribue ensuite en quelques nœuds conformément à l'expression de motifs qui introduisent un changement de direction des lignes courbes favorisant le jeu des courbes et des contre-courbes.

Matisse soumet son espace à des combinaisons de ces motifs. Celles-ci reposent sur un principe de variations. La combinatoire manifeste des relations et des enchaînements entre les unités. Louis Hjelmslev définit la variation comme une « variante combinée », ce qui la distingue d'ailleurs de la variété qui se présente comme une « variante solidaire »²⁰. La plupart des réalisations de Matisse (comme des lignes indéterminées de Bernard Venet, que nous étudierons plus loin) exposent des variations de combinaisons de lignes droites et courbes. Leurs différentes expressions résultent d'opérations de transformations de différentes natures. Il s'agit d'emboîtements et d'enveloppements d'unités entre elles ou d'ordres de succession. Ceux-ci manifestent d'ailleurs différents types de répétition, par exemples des récurrences, des symétries et des alternances²¹. Des transformations par érosion et par dilatation les caractérisent aussi²². Matisse met en scène, autrement dit positionne en des localités déterminées par les nœuds d'un réseau grillagé, ces différents dessins. Ce positionnement correspond au marquage d'un territoire et, plus généralement, participe à une relocalisation de l'espace plastique.

6) La chapelle du Rosaire

Pour la décoration de la chapelle du Rosaire de Vence, Matisse a utilisé des verres colorés et des carreaux de céramique dessinés. Les carreaux composent une trame régulière sur les trois grands panneaux de *Saint-Dominique*, de la *Vierge et l'Enfant* et du *Chemin de Croix*. Ce premier dessin règle l'organisation des tracés noirs. Ceux-ci se distribuent de manière non hiérarchisée et sur le mode de l'arabesque. Les courbes s'enchaînent, associées à des droites, pour chacun des quatorze groupes, imbriqués et organisés de manière non linéaire. L'interaction entre ce dessin et celui de la mise au carreau focalise l'attention sur certaines régions au moyen de deux procédés, soit que la courbe dessinée entoure le point cruciforme qui joint quatre carreaux, soit qu'une sinusoïde ou une ligne discontinue coïncide avec les arêtes horizontales ou verticales des carreaux. Le deuxième motif manifeste des redondances, éventuellement des alternances lorsqu'il y a parallélisme. Le premier motif se repère au niveau des stations 2, 4, 6 ; le second au niveau des stations 1, 6, 8, 12 et 14. Le panneau de *Saint-Dominique* articule des propositions autour du premier motif dans la partie supérieure et déploie ensuite un réseau de lignes en parallélisme vertical correspondant à des expressions du deuxième motif. La *Vierge et l'Enfant* combine également des variations sur le premier motif, essentiellement sur les parties latérales. Les personnages figurés ainsi que les écritures s'accommodent du deuxième motif.

²⁰ Louis Hjelmslev, *Nouveaux essais*, Paris, PUF, 1985, pp. 100-101.

²¹ Les définitions de ces rapports topologiques sont données dans l'ouvrage de Saint-Martin, *op. cit.*, pp. 92-96.

²² Elles sont décrites dans le livre de Coster et Chermant, *op. cit.*, p. 72 sq.

Disposés le long des murs de la chapelle, les panneaux de céramique et les panneaux de verre profitent de trouées architecturales pour étendre des raies lumineuses colorées sur le sol, les murs, le plafond et l'espace entier. Le sol est lui-même recouvert d'un carrelage régulier ponctué de petits carrés sombres. Le principe de la mise au carreau et une distribution non centrée et plutôt réticulaire, au moyen de motifs, règle l'ensemble de l'espace. Le regard déborde ainsi des plans stricts des premiers dessins et investit l'espace. Des seuils retiennent notamment l'attention. Enfin les carreaux de céramique réfléchissent la lumière colorée, de même que les panneaux de verre de couleurs filtrent la lumière extérieure²³. L'espace est ainsi structuré et modelé, marquant des zones nodales en perpétuel déplacement, évoluant au gré des cheminements de tout un chacun et conditionnées, au-delà des artifices, au temps qu'il fait et au temps qui passe.

« Dans la chapelle, mon but principal était d'équilibrer une surface de lumière et de couleur avec un mur plein, au dessin noir sur blanc », écrit Matisse²⁴. La mise au carreau constitue une structure d'équilibre pour la mise en œuvre, par l'intermédiaire des différents motifs formels et chromatiques, d'une synthèse, c'est-à-dire d'un système de systèmes qui agrémentent les réseaux formulés, et dans l'échange avec le milieu, de quelques nouvelles localités et temporalités.

Scénographies et stratégies

Le processus de segmentation focalise l'attention sur des territoires ou des régions ou des points remarquables que schématisent les nœuds d'un réseau qui s'édifie conformément aux systèmes que François Morellet, avec la série des *Parallèles*, et Henri Matisse, avec le *Chemin de croix*, par exemple mettent en scène. Les nœuds sont des lieux de correspondance. En relation avec le système général ils ouvrent à une approche de la globalité, notamment en termes de connexion. Cette notion alimente par ailleurs la confrontation entre les conceptions du « zonage » qu'ont développé des architectes comme le Corbusier et des urbanistes tels que Cerda. La mise au carreau est un réseau grillagé. Daniel Parrochia voit dans le recours à ce modèle la possibilité d'aborder « tous les problèmes où la présence ou la non-présence de connexions et de contacts aléatoires apparaît très cruciale »²⁵. Ceci prend aussi en compte l'évolution des systèmes. En ce qui concerne le sujet de notre étude, il s'agit d'évaluer le maintien ou non d'un système lorsqu'on passe du plan au mur, à l'architecture, à un autre espace. L'extension du système suppose en effet de nouvelles connexions. Elles se reconnaissent toujours dans la relation qu'un espace de configuration entretient avec un espace de structuration. Et les schèmes et les motifs en font état. Si le schème de la croix dans l'œuvre de Matisse permet d'identifier la présence, en tout point, d'une grille comme structure sous-jacente, au moyen des motifs qui jouent dans l'épaisseur, d'autres combinaisons d'éléments ou « motifs de surface » pointent des transitions, c'est-à-dire des passages du continu au discontinu. C'est aussi le cas dans les *Interférences* de Morellet. De manière générale, dans le travail de l'installation et sur le modèle de ce type de réseau, des paramètres topologiques tels que la position (ou site-position), l'orientation et la connexion permettent de comprendre la structuration plastique. Pour des dispositifs qui provoquent des points de vue multiples, l'intérêt est donc de pouvoir définir des seuils de connexion.

²³ Sœur Jacques-Marie, modèle de Matisse, lors d'une communication privée, insiste sur « l'équilibre » entre les vitraux et les panneaux de céramique, des projets et maquettes à différentes échelles jusqu'à la réalisation.

²⁴ Henri Matisse, *Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence*, Vence, 1963, p. 9.

²⁵ Daniel Parrochia, *Philosophie des réseaux*, Paris, PUF, 1993, p. 32.

1) État-repère de la mise au carreau

En 1973, François Morellet recouvre des sculptures du musée des Beaux-Arts de Nantes avec des adhésifs, régulièrement répartis suivant un réseau de lignes parallèles ou orthogonales pour un spectateur placé frontalement et à une distance convenable. Il s'intéresse alors, et selon ses propres termes, « à ce qui se passe dans l'espace »²⁶ et s'occupe « d'installations, de l'espace autour des tableaux »²⁷. *Parallèles 0°-90°* et *Parallèles 90°* témoignent d'expérimentations sur les données de l'espace du regardeur et en particulier sur la notion de point de vue. Ces œuvres ont tout d'abord « maille à partir » avec la perspective et mettent en question le plan de traversée. La grille en effet se démonte au moindre déplacement physique du spectateur de sa position frontale pour faire figure de simples surlignements continus de droites et de courbes, en dessins de surface. La perspective qui suppose que l'œil s'accommode d'une profondeur illusoire est ainsi soumise à un renversement : la grille, en un point donné, dessine « traits pour traits » le plan sur lequel s'inscrit un « aplatissement illusoire » de la sculpture. Praticables scéniques, ces œuvres de Morellet problématisent la mise en scène de l'art au moyen de dispositifs qui instaurent, quant à la représentation, un nouveau rapport au modèle, et développent, quant à la présentation, une réflexion sur l'installation. Elles mettent aussi en œuvre des systèmes sur les deux « tableaux » de la tradition et d'une rupture avec celle-ci, mais qui apportent une contribution à la mesure de l'espace pour mener une réflexion sur des règles liées à la représentation et aux modalités de présentation des œuvres. Cela concerne à la fois la perspective et les relations de la sculpture au socle, au mur (la niche, la frontalité), à l'architecture ainsi qu'au milieu naturel.

De nombreuses installations de Morellet de la période des années 70 à 80 témoignent de ces préoccupations, qu'il s'agisse d'*Adhésif 45°-135°* au musée des Beaux-Arts de Grenoble, en 1972²⁸ qui présente le recouvrement systématique d'une peinture (la copie par l'artiste d'une peinture de Poussin), de son cadre et du mur qui la supporte, ou d'*Interférences d'adhésif et de colonnes* à la Staatliche Kunsthalle à Baden Baden en 1977²⁹ où il met en question la relation entre le mur et la colonne au moyen de lignes noires verticales qui imposent une nouvelle métrique à l'espace et perturbent l'ordre établi des proportions. Morellet met ainsi l'accent sur le mode d'exposition de l'œuvre d'art. Il inscrit son travail dans une mouvance qui prend en compte des démarches d'artiste telles que les peintures d'objets ou leur mise en scène par Bertrand Lavier, les détournements et assortiments de *Présence Panchounette*, les installations de Lawrence Weiner, notamment *De nombreux objets colorés placés côte à côte pour former une rangée de nombreux objets colorés* qui fixe la réflexion sur le système des objets d'art, les modalités de présentation et la part de l'artiste.

Les réalisations de Morellet prennent le statut d'installations et privilégient les variables de position et d'orientation. Elles développent généralement un espace dépourvu de centre et de hiérarchisation, à l'image du *Chemin de croix* de Matisse. C'est aussi dans l'exercice d'une perception plus souvent tenue que se révèle une articulation entre les différents éléments en présence, correspondant à l'actualisation d'une formulation plastique : un dispositif scénique approprié et l'expression d'une mise au carreau ou de tout schème qui inscrit l'orthogonalité et libère différents motifs plastiques tout en maintenant la constitution d'un « volume symbolique ». L'efficacité d'un tel système ouvre paradoxalement à la possibilité de rompre avec celui-ci et avec la structure. Les peintures d'Albers, les sculptures de Robert Morris et les architectures de Louis Kahn, par exemple, peuvent fonctionner suivant ce principe.

²⁶ Morellet, catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou, 4 mars-11 mai 1986, p. 122.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

2) Figure de la mise au carreau : les rayures de Buren

Des installations gagnent le milieu urbain. Elles se situent dans un espace, borné ou non (par exemple pour l'aménagement d'une place, d'un site), ou dispersées (plusieurs sites) et mettent en contact des systèmes de natures différentes, quelques fois même une complexité qui résulte d'une imbrication de systèmes. L'œuvre de Daniel Buren aborde généralement un système de rayures sur le modèle du réseau qui incite à de telles confrontations. C'est le cas pour *Les Deux Plateaux* du Palais Royal à Paris qui établissent des relations entre des colonnes (« cylindres », préfère dire

Buren) de hauteurs variables mais de position et d'orientation réglées sur le modèle de la grille, mais aussi entre deux niveaux, le plan du sol et un sous-sol, enfin avec les éléments d'architecture environnants, des colonnes assurées de leur fonction.

3) Mise au carreau structurelle : les *Lignes indéterminées* de Venet

Nous pouvons aussi porter notre attention sur ces « connexions et contacts aléatoires » dont parle Parrochia pour des productions plastiques inscrites dans une démarche automatique, afin de développer de nouvelles stratégies. Les artistes qui utilisent le modèle du réseau grillagé tentent par des pratiques de l'automatisme (ne dépassant pas d'ailleurs quelques mois ou quelques années) de rechercher les seuils de rupture que nous avons évoqués plus haut. C'est peut-être le cas de Matisse avec la série des *Acrobates* et de Bernard Venet avec la *Ligne indéterminée* (1985) de l'Esplanade Francis Giordan à Nice. Un ou plusieurs angles et segments droits, associés au plan du sol et éventuellement aux éléments orthogonaux de l'architecture environnante pour les installations urbaines de Venet, se définissent comme des éléments structurants pour l'ensemble configurationnel. Ils organisent suffisamment de nœuds et de directions pour composer virtuellement un réseau grillagé.

Les *Lignes indéterminées* sont « non déterminées mathématiquement », déclare Venet³⁰. Pourtant elles interviennent dans l'évolution de son œuvre à la suite de « copies » (selon son propre terme) de diagrammes mathématiques et probablement s'en inspirent. Le titre *Position d'une ligne indéterminée* donné à une œuvre « murale » de 1979 prend déjà en compte la variable de la position. Suivant le déplacement physique du spectateur autour de ses œuvres en volume des nœuds se font et se défont, des « graphes » se dessinent et disparaissent. Il s'agit d'expérimentations sur les paramètres inhérents au modèle réticulaire principalement grillagé, par lesquelles les mailles du filet virtuel tantôt se resserrent, tantôt se détendent. C'est ainsi que l'« indétermination » trouve son expression, à l'approche d'un seuil de percolation.

C'est à de semblables expressions limites qu'André Masson est parvenu dans ses Dessins automatiques des années 1926-1927, pour lesquels il n'hésite pas à déclarer : « Au fond je ne peux pas m'empêcher de structurer mes tableaux même dans mes dessins automatiques »³¹. En développant une ligne « pur élan », il privilégie d'abord l'orientation. Cette ligne est le plus souvent associée à des ponctuations qui dressent un réseau structurel et qui prennent appui sur un point de départ situé généralement dans la partie inférieure des dessins, à gauche, et sur un point de chute qui correspond au corps même de la signature, à droite, composant alors une sorte de base horizontale qui orchestre souverainement l'espace du dessin.

Ellsworth Kelly confronte à ses *Automatic Drawings* de 1950 des réalisations sur le modèle grillagé telle que *Bathroom Tiles*, en 1951, présentée comme un relevé de carreaux de sa salle de bains. Kelly s'intéresse aux « lois du hasard » et à ce que Yves-Alain Bois appelle une

³⁰ Thierry Spitzer, *Bernard Venet – Lignes 45°*, Production Arkadin.

³¹ Cité dans Georges Railland, « Devant Pollock », *Jackson Pollock*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou, 21 janvier-19 avril 1982, p. 39.

«stratégie non compositionnelle »³². Il s'exerce même en 1950 les yeux fermés. Yves-Alain Bois note, à travers ces tentatives, la volonté de se libérer d'un « ordre compositionnel » tout en favorisant le recours systématique à ce qu'il nomme des « raccords »³³. C'est dans l'exercice de telles connexions que le réseau se dessine. Des œuvres telles que *Grid Unes* en 1951 et la série des *Windows* en 1949 revendiquent une stricte mise au carreau.

Notre étude manifeste différents usages de la mise au carreau, en rupture avec une tradition perspectiviste classique. Celle-ci offre la possibilité à des artistes contemporains de problématiser les dessins de cette figure-structure. François Morellet l'inscrit sur des sculptures et des façades architecturales afin de déjouer les montages issus de la Renaissance et d'introduire un questionnement sur la notion de point de vue. Daniel Buren règle ses installations en respectant le modèle du réseau grillagé. Il favorise ainsi des interactions entre les données de ses propres dispositifs et celles d'un espace architectural, et plus largement d'un milieu urbain. En ce sens il prolonge les recherches d'Henri Matisse pour lesquelles la décoration de la chapelle du Rosaire marque un aboutissement. Notre étude prend également en compte des réalisations qui reposent sur le principe de l'automatisme et de l'indétermination. La mise au carreau est alors définie à un niveau structurel. Elle procède d'une extension à une globalité spatiale de quelques rares angles et lignes droites, repérés au niveau de l'espace configurationnel.

Les installations réalisées sur ce modèle privilégient aussi des relations entre différents sites. Ces dispositifs mettent le plus souvent en connexion différents systèmes, naturels et artificiels. Ils ouvrent en tout cas des voies de communication de nature plastique qui portent la réflexion sur les rapports de l'art avec le milieu. Ceux-ci sont, de nos jours, projetés de façon cruciale sur la scène d'une réalité sociale vouée à une toujours plus grande maîtrise de la complexité.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

³² Yves-Alain Bois, « Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états », *Ellsworth Kelly*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 17 mars-24 mai 1992, p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 25.