



HAL
open science

Carré flottant sur fond. À propos d'une figure visuelle récurrente

Stéphane Mroczkowski

► **To cite this version:**

Stéphane Mroczkowski. Carré flottant sur fond. À propos d'une figure visuelle récurrente. Faculté des Arts de l'Université de Strasbourg, 2012, Cahiers recherche, 978-2-916058-44-3. hal-03723108

HAL Id: hal-03723108

<https://hal.science/hal-03723108>

Submitted on 19 Jul 2022

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.

CARRÉ FLOTTANT SUR FOND
À PROPOS D'UNE FIGURE
VISUELLE RÉCURRENTÉ



EA 3402

Approches contemporaines de la réflexion
et de la création artistiques

Direction : Germain Roesz

Composante arts visuels :
Créations visuelles, espaces patagés

Responsable : Jean-François Robic

Maquette et coordination de la publication :

Michel Demange
Élodie Castillo

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
UFR ARTS 14 rue René Descartes
67084 Strasbourg cedex

© EA 3402 / Université de Strasbourg Juin 2012

ISSN : 978-2-916058

ISBN : 978-2-916058-44-3



[23]

STÉPHANE MROCZKOWSKI

**CARRÉ FLOTTANT SUR FOND
À PROPOS D'UNE FIGURE
VISUELLE RÉCURRENTÉ**

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
2012

DU MÊME AUTEUR :

ABSTRACTIONS POST-ABSTRAITES, CAHIER RECHERCHE
N°15, UNIVERSITÉ DE STRASBOURG, 2009

PAUL KLEE. CHEMINS DE REGARDS, CÉDÉROM,
CNDP/SCEREN, 2005, AVEC ANDRÉ CORFA

PAUL KLEE. TEMPS DU PEINTRE, PARIS, L'HARMATTAN, 2003

SOMMAIRE

1 - FLOTTEMENTS	9
2- QUESTIONS DE SURFACES	12
3- ORIGINES : KASIMIR MALEVITCH, EL LISSITZKY	18
4- POURQUOI (ENCORE) LE CARRÉ ?	26
5- ET LE FOND ?	28
6- DALLE DE COULEUR, PAYSAGE INFINI : HANS HOF-MANN	32
7- CARRÉS FLOTTANTS SUR IMAGES : JOHN BALDESSARI, ELLSWORTH KELLY, DAVID DIAO	35
8- INTERSTICES, TENSIONS FIGURE/FOND : HELMUT FE-DERLE, CHANGA HWANG	42
9- APPARITIONS D'UN FLOTTEMENT : STANLEY KUBRICK, GEORGES ROUSSE, FELICE VARINI...	47
10- UN ESPACE PICTURAL SPÉCIFIQUE : ANTI-GLACIS, ESPACE BARRÉ, UNITÉ SPATIALE DÉCOLLÉE	54
11 - DU CARRÉ/TOILE AU CARRÉ/ÉCRAN : FLOTTEMENTS NUMÉRIQUES	63





David Diao
Map red, yellow, blue, 1985
Gouache sur papier imprimé,
3 éléments, 166x160 cm chacun
Collection Le Consortium, Dijon.

1 - Flottements

Le carré qui flotte sur un fond: figure incontournable de la peinture. Cette figure spatiale pose au peintre des questions de couches, de plans, de fluidité et de fermeté, de construction d'espace évidemment. Mais pas tant de composition que d'épaisseur.

Depuis un bon moment, je recherche moi-même, dans ma propre pratique de peintre, à produire un « effet » particulier de flottement des surfaces les unes par rapport aux autres, comme des « fenêtres » en mouvement sur un écran d'ordinateur. En peinture, mais aussi par impressions, dans de nombreux dessins et dessins numériques, et dans des programmations informatiques aléatoires.

Et forcément je m'arrête, curieux, à chaque fois que je trouve un équivalent de ce que je cherche là, réalisé autrement et souvent pour d'autres raisons.

Mais peut-être n'est-ce (je le pensais avant de commencer ce texte) qu'un cas particulier, lié à des phénomènes hasardeux qui font se rencontrer des peintures et des images variées et disparates. Mais plus j'avance dans la recherche de sens quant à cette forme particulière, plus il me semble que ce « cas particulier » est en fait un archétype fort dans la peinture, et en particulier la peinture abstraite. Mais pas seulement, car il s'agit bien là d'une question d'espace (représenté ou réel). Ainsi quelques exemples chez Braque, Picasso, ou encore Marc Desgrandchamps, ou certains photographes, nous conduiront vers la figuration...**(le sujet est «quelques exemples»)**

Des formes qui s'imposent fermement au premier plan, ou bien qui justement se surimpriment mollement, flottent indistinctement, comme c'est le cas chez Marc Desgrandchamps. Sa manière de peindre montre clairement que les couches se superposent et qu'au premier plan, comme dans *Sans titre*, 1998 (huile sur toile, 130x81 cm. Galerie Zürcher, Paris), flottent des formes ou des motifs (quasiment abstraits) qui sont les plus proches de nous (en temps et en espace, même si leur proximité spatiale est imaginaire, ou encore, du point de vue purement physique bien réelle mais se mesurant avec des microns plus qu'avec des mètres...).

Pour mieux comprendre le sens de ce « carré qui flotte sur un fond », j'évoquerai parfois des artistes où seul le flottement compte (et alors pas de carrés...) pour mettre des mots sur ce type spécifique d'espace pictural.

Ce qui m'importe ici c'est un phénomène de superposition, de couches picturales superposées *effectivement*. Chez Desgrandchamps, la peinture est certes figurative, mais son travail est exemplaire pour les superpositions de couches transparentes. Cette superposition que je recherche, abstraite ou figurative, a toujours, dans les « cas » que j'analyse un impact sur l'espace pictural et sur le mouvement de la peinture elle-même. Mais aussi un impact sur toute image au sens large (de cinéaste, de photographe...), c'est-à-dire un impact sur l'espace de cette image ou de cette œuvre au sens large (ça peut être une installation aussi).

Donc, globalement, c'est à une réflexion sur l'espace pictural que je vous convie ; un espace pictural qui tenterait (paradoxalement, mais *justement*) d'apporter à la peinture une sorte d'état d'apesanteur, une dimension aérienne ou aqueuse (voler, planer, flotter, glisser) ou « vitreuse » (comme des formes collées sur une vitre qui serait devant un paysage, ou devant un ciel nuageux). Comme les reflets sur les vitres d'un tramway en marche que Klee¹ convoque en 1914 pour donner une image appropriée de ce qu'il appelle « peinture polyphonique ».

C'est une réflexion sur les pans, les plans, et les strates de la peinture... Sur ses constituants en termes de surface. Et il me semble évident que les surfaces ne sont pas simplement une forme, une manifestation formelle, mais aussi un contenu, une idée, pouvant mener à des concepts picturaux et artistiques.

Et pour conduire cette réflexion, et l'enrichir, il s'agira aussi d'images autres que picturales, car il me semble que ce flottement propre à la peinture est « connecté » à d'autres médias, à d'autres registres d'images et d'autres champs culturels même que celui de l'art. J'amorce dans ce court essai un début de réflexion sur cette question, qui mériterait de plus amples développements évidemment.

1 Paul Klee, *Journal*, traduction Pierre Klossowski, Paris, Grasset-Fasquelle, 1959, p. 314

2 - Questions de surfaces

À l'occasion d'une communication lors d'un symposium de recherche² j'avais développé l'idée que l'on peut percevoir l'espace si particulier et incroyablement ténu entre deux surfaces articulées entre elles par superposition, et par extension par une sorte de flottement.

Supposons que peindre n'est pas *teindre*. Il existerait donc déjà un espace spécifique entre le support (toile, bois, papier...) et la peinture elle-même. Une distinction serait pensable entre peinture-matière et subjectile.

Certes, il semble y avoir une unité fondatrice entre support et peinture: il ne faut pas la nier. Ainsi pouvoir penser cette unité comme multiple, faite d'*interstices* infimes nous paraît essentiel pour voir la surface en peinture comme un terrain en train de s'élaborer (une poïétique) et non comme ère mesurée d'avance... À partir de ce flottement d'une couche sur son support, il est aussi possible de considérer les flottements de couches picturales les unes par rapport aux autres. Il s'agit de donner aux *glissements* des surfaces le premier rôle dans ce jeu de la composition picturale.

Il semblerait ainsi possible de considérer l'action de composer, de « gérer » la surface à peindre, comme un déplacement des possibles. Il y aurait comme un glissement de surfaces *sur*, ou avec d'autres surfaces — les couches de peinture et le support, les couches entre elles — dans un rapport qu'il s'agira de définir, fait d'écart, de contrastes, de distances, de tensions...

Un peintre comme Devade n'affirme-t-il pas que « la production picturale est le redoublement d'une surface » ? Ce redoublement

² Surfaces, 2003, Fondation des Treilles, à l'invitation de Jean-Louis Flecniakoska, alors professeur en arts plastiques à l'université Marc Bloch de Strasbourg.

de surfaces se joue entre le support et la couche picturale, mais se rejoue aussi indéfiniment entre les différents ajouts au cours de l'élaboration du tableau — mais peut-on aujourd'hui encore parler de *tableau* pour ces *surfaces*? Il semblerait en effet que s'amorce aussi ici, par conséquent, un affinement de la peinture, une finesse telle de ce phénomène de flottement qu'il pourrait semble-t-il se passer de support matériel. Des exemples où la lumière joue un rôle important peuvent donc nous intéresser aussi : photographie, photogramme, installation lumineuse, vidéo et arts électroniques.

Pour marquer un bref retour sur de l'histoire plus ancienne : les théories de Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1540) placent en premier lieu dans l'apprentissage de la peinture le tracé des contours. Ces contours sont cernés par des lignes, ils délimitent un espace qui fait abstraction du volume. Ils décrivent des surfaces, ils font, enfin, des surfaces de peinture. C'est ici une base géométrique donnée à la peinture. Et essentiellement une géométrie *plane* en premier lieu. Hubert Damisch explique très bien pourquoi³ :

« Si Alberti se réfère ici à la « surface », et non à la « figure », c'est qu'il a en vue — parlant comme il le fait en peintre, ou « comme un peintre » — « cette partie extrême du corps qu'on ne connaît que par sa largeur et sa longueur, abstraction faite de toute profondeur, en même temps que d'autres qualités » : les unes permanentes, et qui correspondent à ce qui fait l'être même de la surface ; les autres transitoires, et dont les modifications n'en altèrent que l'apparence (ainsi qu'il peut en aller de la texture ou des jeux de la lumière et de l'ombre). »

Cependant, notre propos n'est pas de résoudre des problèmes de composition, ni de faire un exposé exhaustif des structures

3 Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995, p. 105.

picturales. Plus tard, chez les modernistes, comme Josef Albers ou Paul Klee, le glissement des surfaces se fait plus musical, en tentant de traduire en images abstraites le thème de la fugue notamment. Ainsi plusieurs couches (comme autant de voix musicales) se superposent et interfèrent les unes avec les autres, en évitant de se fondre les unes dans les autres, ou dans un flux unitaire.

Klee, comme le fait Albers d'ailleurs, ne se limite pas à la surface, mais joue avec l'illusion du volume. Il joue avec ce qu'il appelle des « relations irrationnelles » entre les différents plans. C'est ici que la donnée spatiale de ce flottement prend le dessus. Dans sa théorie de la composition artistique, Klee rédige un chapitre qui s'appelle « Composition planimétrique ». Ce chapitre se compose de deux parties : 1- Norme, 2- Écarts de la norme⁴. C'est la théorie qui fonde sa manière de composer des surfaces, vers 1926-28. C'est un système de normes (statiques, unidimensionnelles), confronté à un jeu d'écart (dynamiques, multidirectionnels).

Plus tard encore, chez un peintre comme Claude Viallat, la surface est réellement un élément de développement pictural. Comme l'écrit Marie-José Baudinet :

« Le plus profond de l'œuvre, c'est sa surface. Vérité du superficiel, c'est la vérité du corps tout entier dans sa réalité topologique. [...] Finies les contradictions du contenant et du contenu, les paradoxes académiques entre forme et matière. La surface est matière et lieu de rencontre comme la peau est celle du contact. »⁵

4 Catalogue *Paul Klee - Lehrer am Bauhaus*, Wulf Herzogenrath, Anne Buschhoff, Andreas Vowinkel (dir.), Brême, Hauschild, 2003.

5 Marie-José Baudinet, « Viallat. La vérité de la surface » in *Viallat*, Paris, catalogue MNAM, 1982, p. 139.

Une peinture dont l'essentiel se situe à l'orée de la surface, dont les phénomènes spatiaux de superpositions s'organisent pratiquement au devant du support, n'est pas sans rappeler la célèbre phrase de Paul Valéry (*L'idée fixe*, 1932) selon laquelle la peau serait ce qu'il y a de plus profond en l'homme.⁶

Chez Viallat, l'assemblage des surfaces crée la composition ; et dans ses séries au bleu de méthylène, la forme se fond à la surface. Elle glisse à la perfection comme une ombre glisserait sur un mur (ou une nappe, ou un rideau à motifs comme c'est la cas chez Viallat : motif flottant sur motif).

Rappelons ici l'importance de l'ombre dans la peinture traditionnelle chinoise des lettrés. Pour dessiner le bambou, il était recommandé de prendre son ombre comme modèle. L'ombre, dans cette acception, concentre l'essentiel de la vie de la forme. Et en Occident, dans une Antiquité fabulée, selon le récit de Pline, la fille d'un potier de Corinthe, Butades de Sicyone, aurait fait de même pour conserver l'image de son fiancé sur le départ⁷. C'est, on le sait, le mythe occidental de la naissance du dessin. Mais c'est le flottement d'une surface que l'on tente de conserver. Dans l'idée orientale de l'ombre, il y est bien évidemment plutôt question de dynamique et de légèreté. Le peintre (à l'encre lavée) doit magnifier quelque chose de vivant et non pas fixer, arrêter.

Pour revenir à Viallat, le sens de la peinture n'est autre que celui du travail qui produit cette peinture. C'est en ce sens une peinture en mouvement. Viallat n'a pas arrêté une forme, il la transforme sans cesse : « Une toile — pièce — seule n'est rien, c'est le processus — système — qui est important. »⁸

6 Voir aussi les analyses de Georges Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, ainsi que de Deleuze sur le pli.

7 Hubert Damisch, *Traité du trait*, *op. cit.*, pp. 61-64.

8 Claude Viallat, *Fragment*, in *Viallat*, *op. cit.*

Le travail se fait de l'intérieur de la surface, de l'intérieur de la peinture. Viallat parle « d'éplucher les couches successives qui se sont superposées depuis la Renaissance⁹ ».

Chez un autre adepte de la toile libre comme Albert Ayme, la structure des toiles est déterminée par des « trajets de couleur ». Ces chemins sont des flux colorés qui se superposent, les mélanges de couleur s'obtiennent par superpositions (bleu, jaune, rouge).

Ayme est un peintre de la discontinuité. Il n'y a pas de continuum traditionnel, par le mélange des couleurs sur la palette, qui imiterait le continuum obscurité/clarté dans la nature. Il se base sur des unités définies qu'il superpose. Chacune reste présente en tant qu'élément individuel, tout en créant un rapport de *simultanéité* complexe avec les autres.

Le concept de simultanéité, adopté déjà vers 1912 par Robert Delaunay, répond à cette question majeure de la peinture : elle ne peut pas représenter plusieurs états en même temps. Évidemment Ayme se réfère à Delaunay, mais aussi à Klee. Dernier exemple choisi ici concernant les questions de surfaces « multicouches », Eduardo Chillida. Par le titre de certains de ses assemblages de papier il évoque une force d'attraction mystérieuse, qui guide la formation des feuilles, la série *Gravitation* (1990) où les couches de papier épais, découpé, maqué parfois d'encre noire, flottent les unes sur les autres avec des jeux de décalages et de discontinuités.

La superposition des couches de papier est comme la décomposition, ou la mise en évidence de la structuration même

9 *Ibid.*

de toute peinture. Et ceci par un sculpteur, et c'est peut être l'essentiel : parce qu'il est un sculpteur des surfaces aussi. Plus tôt, dans les années 1960, il crée des compositions sculpturales à partir de découpes et de pliages faits dans de fines plaques d'acier. Il assemble des blocs de granit en laissant apparaître sur la périphérie de l'ensemble l'interstice ténu de jointure des parties. Il cherche à construire l'espace vide entre les formes. D'où cette quête de la gravitation, du vent, du vide comme force plastique.

Mais avant toute esquisse de réponse, questionnons tout d'abord les origines modernes (pour l'histoire de la peinture occidentale) de ce phénomène spatial : quelques exemples liés au suprématisme.

3 - Origines : Kasimir Malevitch, El Lissitzky

Nous pensons particulièrement au *Carré noir* de 1915¹⁰, de Malevitch, en ce sens qu'il représente le point de départ de cette « mythologie » moderniste : le carré comme représentant de l'absolument abstrait en art. Le carré noir de Malevitch correspond au premier stade du suprématisme : période noire, puis période de couleur, et enfin période blanche¹¹.

N'oublions pas que Malevitch suprématisiste n'a pas peint que des « carrés sur fonds », blancs ou noirs... Il peint lors de la période suprématisiste, de 1915 à 1927 notamment, des compositions souvent très complexes souvent où l'on trouve des barres, des triangles, des cercles, des rectangles déformés, des ovales, des croix, et de couleurs très variées, sur un fond le plus souvent blanc. Formes comme en mouvement, souvent groupées, ou bien dispersées dans un espace infini et ouvert suggéré par ce fond blanc « neutre » et généralement lumineux.

Ces toiles, aux compositions dynamiques, se distinguent de celles où la forme (carré, cercle, croix, en noir, ou rouge) est unique et parfaitement frontale. Comme les toiles suprématisistes de Puni, Klioune, Popova ou, dans une moindre mesure Lissitzky (nous y reviendrons), ces peintures de Malevitch donnent à voir des groupes de surfaces planes qui flottent. Elles ont une dimension figurative certaine, ce sont des constructions plastiques dans l'espace, on pourrait les imaginer facilement dans une version sculptée (ce que Tatline a réalisé dans certains reliefs flottants, tendus dans l'espace d'exposition).

Quant au carré noir, il semble être un point de départ, un élément unique d'un nouveau vocabulaire à déployer. On

10 *Carré noir suprématisiste (Carré noir sur fond blanc)*, 1914-1915, huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm., Galerie Tretyakov, Moscou.

11 Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture*, 1860-1960, Paris, Gallimard, 2003.

l'a peut-être trop souvent compris comme une volonté de réduction, de « degré zéro » absolu. Le carré noir peint serait une volonté de réduire la peinture au degré zéro des formes et des couleurs. Degré zéro de la couleur? Le noir annule la couleur, il absorbe la lumière d'accord, mais il reste pleinement une couleur. Degré zéro de la forme? En quoi le carré est-il une forme annulant la forme? En quoi le carré est-il un degré zéro? N'est-il pas justement la forme la plus culturelle qui soit? La plus intellectuelle? La moins présente dans la nature? La plus issue d'une construction culturelle liée à la géométrie, aux mathématiques, à une certaine tradition de la peinture aussi, c'est-à-dire liée à sa construction géométrique? Le degré zéro de la forme ne serait-il pas plutôt une non-forme, quelque chose de l'ordre de l'informe: une tache, quelque chose de plus « brut » que cette forme élaborée qu'est le carré? Mais nous pouvons comprendre les choses autrement: le carré est aussi le premier degré de la figure, de la figure unique et délimitée sur un fond neutre. Donc un carré noir sur un fond blanc, dans une toile elle-même carrée. En effet, le carré est bien une figure et non pas une image, au sens où l'on peut distinguer figure-forme et figure-image comme le fait Lyotard dans *Discours, figure*¹².

Denys Riout analyse¹³, dans son ouvrage *La Peinture monochrome*, la question de la différence entre « carré noir » tout court, et « carré noir sur fond blanc ». En effet, les deux interprétations du tableau de Malevitch sont très différentes, voire opposées. Certes, Malevitch semble oublier dans ses écrits la « marge » autour du carré noir, et le nom de l'œuvre dans le catalogue de l'exposition *0,10* où il est montré pour la première fois le désigne comme *Quadrilatère*. Deux éléments qui font de ce tableau l'un des premiers monochromes de l'histoire de l'art moderne.

12 Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

13 Denys Riout, *La Peinture monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 75.

Mais il y a cette « marge »... Le fait que ce carré est peint sur une toile blanche plus grande que lui ; et que cette différence de taille, en plus du contraste maximal entre noir et blanc, nous fait voir et comprendre ce carré comme une figure, ou une forme, sur un fond.

Ivan Puni¹⁴, à l'époque de l'exposition *0,10* voit le tableau de Malevitch comme « le portrait d'un carré sur un fond anonyme ». Et plus tard Frank Stella¹⁵, dans son texte *Champs d'œuvre* donne à comprendre (en précisant qu'il s'agit d'un point de vue très personnel) le *Carré blanc sur fond blanc* de 1918 comme « aussi bien une silhouette dans un paysage qu'un rectangle posé sur un autre rectangle légèrement plus grand et presque de la même couleur ». Effectivement, Stella défend son idée de « figuration abstraite » : maintenir l'abstraction en vie grâce au dynamisme spatial de la représentation figurative.

« La platitude et la matérialité (c'est-à-dire la pigmentation pour elle-même) ferment toujours l'espace pictural. Le volume et la masse — des éléments qui paraissent si vrais, si naturels en sculpture, ce qui n'est pas aussi fortuit, doivent être redécouverts, réinventés, voire ressuscités pour la figuration abstraite.»¹⁶

Et parmi les premiers modernes, c'est Mondrian qui a la faveur de Stella :

« C'est là en effet que Mondrian ébranle pour la dernière fois le squelette de la figuration humaine ; là aussi que le rectangle

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Frank Stella, *Champs d'œuvre*, traduction Hélène Seyrès, Paris, Hermann, 1988, pp. 71 et 77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

blanc sort du paysage du fond pour créer son propre espace; là enfin, que l'abstraction ressuscite. Mondrian étaye l'espace peu profond de l'art abstrait, de telle sorte que la couleur et la forme y flottent librement [...]. »¹⁷

Pour Stella, l'abstraction (ou figuration abstraite comme il l'appelle) doit entretenir un lien avec notre perception de l'espace tridimensionnel réel: jeux dynamiques de plans, de masses, de vides, complexe, dense, contradictoire.

« C'est là que l'abstraction trouvera peut-être aussi un remède à la peinture redondante et à la bidimensionnalité autolimitative et stérile, qui ont handicapé l'art abstrait des années soixante-dix. »¹⁸

Et en effet déjà pour Malevitch, le suprématisme est un réalisme pictural, comme il le définit dans son texte *Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*. Des surfaces planes de couleur flottent sur un fond neutre, débarrassé de toute allusion figurative, de toute iconographie¹⁹.

Denys Riout analyse très bien comment le fond se vide, de 1914 à 1915, des éléments mimétiques, iconographiques, figuratifs, pour n'être plus que le support (vide? neutre?) de surfaces planes géométriques colorées.

17 *Ibid.*, p. 82.

18 *Ibid.*

19 Mais on peut aussi considérer que désormais un carré qui flotte devient aussi un élément d'ordre iconographique. Voir figuratif, comme un « personnage » bien connu...

Mais pour Riout, Malevitch *doit* être le précurseur du monochrome; il tient donc à démontrer que Malevitch est sur une voie toute tracée vers le monochrome. Il reconnaît tout de même que Malevitch « s'est arrêté avant de franchir l'ultime étape où disparaît la tension entre une forme et son fond, entre une couleur et une autre, bref, où toute relation s'évanouit de la surface du tableau pour se reconstituer entre lui et le mur dont il se distingue. »²⁰

Car, pour Malevitch, d'une part il ne s'agit pas forcément d'un carré. Mais plutôt, si l'on se réfère au titres donnés par le peintre, d'une forme à quatre angles : *quadrilatère, quadrangle*. Et d'autre part, le carré et son fond correspondent tous deux à une articulation indissociable entre sensation et néant : « Le carré = la sensation, le champ libre blanc = le rien, hors de cette sensation. »²¹

Différence entre les « carrés » sur « fond » et les peintures blanches du type *Suprématisme* de 1918 (deux toiles de 97x70 cm). Le carré est délimité, fermé, une figure distincte flotte sur un fond de néant et s'en détache radicalement. En 1918, dans les peintures blanches, les formes présentent des dégradés, des transitions fines entre forme et fond. Et ainsi, dans un jeu de réciprocité, c'est le fond de néant qui voit émerger doucement des formes géométriques, ou qui au contraire montre des formes qui progressivement « retournent » à leur « abîme »²². Cet « abîme » est, une fois de plus, d'ordre spirituel, mystique. Degré zéro, expérience du néant, du vide, d'une réalité au-delà des apparences visibles... L'expérience picturale conséquente doit donc, pour Malevitch, se débarrasser des apparences (ne pas accrocher d'images figuratives au mur car elles sont comme des cadavres pendus aux crochets de boucherie...). D'un vide

20 Denys Riout, *La Peinture monochrome*, *op. cit.*, p. 80.

21 Kasimir Malevitch, *Die Gegenstandlose Welt*, Munich, Albert Langen, 1927, p. 74. Cité in Denys Riout, *La Peinture monochrome*, *op. cit.*, p. 91.

22 Denys Riout, *La Peinture monochrome*, *op. cit.*, p. 95.

doit surgir une expérience radicalement neuve, débarrassée des lourdeurs de siècles de traditions et d'expériences. Cette opposition carré/fond, c'est peut-être aussi la dalle carrée (pas toujours noire), avec ses variations de couleur liées au matériau de Carl Andre : dalle carrée sur un fond de sol. Dalle(s) carrée(s) sur fond de sol « réel »²³.

-Abstraction — carré, grille de carrés juxtaposés —, sur fond de réalité. Ou bien réalité, concrète et presque « naturelle » de l'expérience immédiate de l'art et de ses matériaux, sur fond de culture, ou d'institution culturelle (l'espace de la galerie, son sol, son architecture comme construction culturelle) ?

Mais, si l'on en reste à l'interprétation du « modèle » moderne (suprématiste) du carré flottant, il est important de considérer aussi un document comme *De deux Carrés* d'El Lissitzky, un livre publié en 1922²⁴. Car ce livre, au départ édité comme un livre pour enfants, est réellement un *livre d'images*, une histoire (de carrés) racontée en image. De courtes légendes elliptiques, qui participent pleinement (par un travail typographique) des compositions, expliquent l'action²⁵. Voici approximativement le contenu du texte, après une dédicace « à tous les enfants », et une injonction de ne pas lire ce livre, mais à prendre des matériaux et à construire : *voilà deux carrés — venant de très loin, volant vers la Terre — voient un chaos noir — s'écrasent*

23 Certes, on pourra penser aussi aux dallages classiques de l'architecture, et à ces dallages ornementaux représentés en peinture. Cependant ils ne comportent pas d'éléments de « flottement » sur un fond, ils *sont* le fond, le sol. Et souvent même le squelette du tableau : sa grille géométrique en perspective.

24 *De deux carrés* a d'ailleurs fait l'objet d'une réédition par l'éditeur de livre d'artistes 4 Taxis à l'occasion d'une exposition à la Galerie du Triangle à Bordeaux en 1990.

25 Une présentation complète du livre, avec traduction en anglais du texte et une analyse précise des compositions est disponible sur le site <http://www.ibiblio.org/eldritch/el/pro.html>

et le dispersent — et le rouge s'organise clairement sur le carré noir — ainsi cela finit... et continue.

À travers cette très brève histoire, on peut comprendre justement cette dimension figurative (ou de *figuration abstraite*) du suprématisme : Lissitzky raconte comment le carré reconstruit le monde finalement. Ainsi, le suprématisme version *Proun* de Lissitzky n'est pas une abstraction, mais bien plutôt un enjeu réel pour l'espace de vie humain. Nous pouvons aussi y voir le désir, qui conduira les artistes constructivistes, de quitter la sphère « inutile » de l'art pour l'art, pour rejoindre, celle « utile » du design : l'artiste au service de la construction d'un monde neuf, l'artiste au service de la révolution...

Le carré qui flotte dans l'espace vers la Terre a exactement cette « mission » : ordonner, construire, structurer le chaos terrestre existant. Comment le carré flottant sauve le monde...

Notons aussi que le carré que nous questionnons, dans la situation dans laquelle nous le questionnons, est un surgissement soudain, c'est-à-dire qu'il n'envisage pas sa disparition, sa ruine²⁶. Il est une forme qui se veut uniquement positive, et

26 Comme l'indique Jean-François Robic dans *Copier-crée. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, le carré, associé au cube, à la boîte, à la vitrine, dans son analyse, porte aussi le germe de la disparition, de la ruine, de la relique qui s'y présente. Vitrines de Beuys, Arman, Koons, Bustamante, etc. Dans notre optique pour le présent texte, la figure du carré flottant est celle d'un élan premier, d'une amorce, d'un surgissement. Le cube est aussi un contenant, une boîte, alors que le carré qui nous intéresse est bien plutôt un pur contenu, une forme fermée et opaque qui se pose dans un contenant : le champ pictural comme vide (cerné ou non par un cadre). Ainsi ce carré est une forme fermée, mais qui n'a pas d'intériorité, qui ne fonctionne pas comme une métaphore de l'intérieur et de l'extérieur, comme le cube ou la boîte. Donc pur plein ? Pure présence positive ? Car pas de perspective non plus, pas de regard porté vers, le regard glisse sur ce qui est perçu alors comme une sorte de frontière, de limite au visible, ne reste plus que ce qui n'est pas recouvert, caché par cette superposition opaque.

c'est aussi pour cela sans doute qu'il est la forme de l'utopie moderniste par excellence, celle du suprématisme par exemple.

Et n'oublions pas que pour Malevitch, le suprématisme est aussi affaire de vol, de flottement dans l'espace : l'image de l'avion en vol devient, autour de 1915 (l'époque de la guerre aussi), un thème précis pour la peinture (*Avion en vol*, 1915, huile sur toile, 57,3 x 48,3 cm.), mais aussi un principe général de tension spatiale, de progrès, d'infini²⁷.

4 - Pourquoi (encore) le carré ?

Quel intérêt peut-on trouver aujourd'hui à analyser un dispositif spatial et pictural aussi particulier ? Même pour un acharné défenseur d'une abstraction vivante et renouvelée comme Frank Stella, la question se pose. Il le remarque lui-même, dans un texte à propos de Hans Hofmann : la réflexion devient vite pointilleuse et presque laborieuse lorsque l'on tente de définir le lien que l'espace pictural entretient avec les trois dimensions de l'espace réel, hauteur, largeur, profondeur chez dans la peinture de Hans Hofmann²⁸ par exemple. Globalement, Stella rattache cette préoccupation chez Hofmann à une volonté de dépassement du cubisme. Comment l'abstraction post-cubiste peut-elle se placer dans une nouvelle « perspective » spatiale et picturale ? Cette analyse se situe dans la suite logique des réflexions de Stella publiées dans *Champs d'œuvre*²⁹ en 1986. Mais aujourd'hui, le cubisme est bien loin (cent ans) ; est lointaine aussi l'abstraction qui, avec Hofmann, en prenait la suite : la génération d'artistes comme Pollock, Rothko, Newman,

27 Gerry Souter, *Malevitch*, New-York, Parkstone Press International, 2008, pp. 126-130.

28 *Art Press* 278, avril 2002.

29 Frank Stella, *Champs d'œuvre* (1986), traduction Hélène Seyrès, Paris, Hermann, 1988.

Kline, Soulages... Qui ont construit le type même de l'espace pictural moderniste. Et que travaille encore Stella. Cet espace fait de questions proprement picturales, de champ du tableau, de rythme, de dynamique formelle.

Aujourd'hui cette « généalogie » de l'espace pictural ne nous concerne que de loin, comme un vieux souvenir. Comme une vieille photo, une sorte de curiosité. Quelque chose de *vintage*. Plus rien à faire des « filiations » en quelque sorte. Nous sommes plutôt dans un contexte lié au discontinu et à la rupture généralisée. Qui est aussi un contexte de la citation généralisée. Paradoxe? Plutôt acceptation de la multiplicité... de l'hétérogène. Mais surtout le travail s'opère aujourd'hui de manière moins linéaire et rigide que ne l'ont laissé comprendre certaines analyses modernistes ou formalistes³⁰.

Ainsi actuellement, le *carré noir* par exemple peut aussi bien être un nom de restaurant, que d'une agence de communication³¹, qu'un rappel (enfin) d'artistes contemporains au lointain Malevitch...

Et en même temps cette récurrence d'un phénomène spatial nous concerne tout autant aujourd'hui, mais pour d'autres raisons. Pour des raisons d'ordre actuel, avec des formulations plastiques et des significations différentes. C'est cette diversité que nous tenterons d'entrevoir dans cet essai.

30 Et un artiste comme l'américain David Diao questionne avec intelligence depuis les années quatre-vingt cette rigidité des lectures et des applications de ce qui est devenu le « dogme » moderniste en peinture, en design ou en architecture.

31 Comme on peut s'en rendre compte très facilement en saisissant « carré noir » ou « black square » dans un moteur de recherche connecté à Internet... Un certain type d'état *des lieux*.

5 - Et le fond?

Il est question, dans les exemples auxquels je me réfère dans ce texte, de la création d'un espace (au moins) double : un arrière-plan plutôt insondable (qui souvent est aussi, paradoxalement, le plan-matière, la surface matérielle du support) ; et un avant-plan (plane...), une surface géométrique, lisse et comme « détachée » du fond, flotte et s'impose fermement en même temps. Littéralement en *avant* du plan.

Notons que ce flottement si particulier, qui peut paraître si ténu dans son apparition, peut rappeler aussi le nom d'une technique picturale très classique en Asie, le *suminagashi*, qui signifie littéralement « l'encre qui flotte ». Dans cette technique — c'est de là que dérive la technique occidentale du papier marbré —, le papier est imprimé de cette encre qui flotte : une feuille de papier est posée délicatement sur une surface d'eau sur laquelle flottent des taches d'encre mélangées à des huiles (et qui ne se mélangent pas justement). Aléas et subtilité des mouvements produits dans l'encre, à la surface mouvante de l'eau, vont donner à ces œuvres un aspect singulièrement léger et fluide. On retrouve l'image de l'ombre comme fluidité qui inspire la peinture, celle du nuage au vent, et évidemment y est associée très concrète-ment la fluidité du flottement sur l'eau.

« Les premiers *suminagashis* ont toujours été comparés au tissu blanc soufflé par le vent ou aux ruisseaux courant au travers des prairies. Au XV^e siècle, les papiers marbrés étaient utilisés

comme œuvres d'art à contempler lors de la cérémonie du thé ; un motif de nuage en bleu et noir était populaire. »³²

Aujourd'hui un peintre comme Philip Taafe utilise des techniques dérivées du *suminagashi* pour réaliser des œuvres de « peinture flottante ». Taafe est attentif à la dimension mystique de cette idée de flottement : révélation des forces de la nature, aléas en lien avec des augures divins, avec un langage codé voire occulte. Propre à la méditation également...

Bien que cela puisse sembler paradoxal de convoquer ici Mondrian, rappelons-nous que dans les tableaux intitulés (rétrospectivement) *Plus et moins* (1915-1917) ont pour point de départ une jetée rectangulaire s'avançant au dessus de l'océan... Encore une fois un quadrilatère flottant sur un fond fluide... Retenons plus particulièrement *Composition avec lignes (composition en blanc et noir)* de 1917 qui découle de la série *Jetée et océan* commencée en 1914.

Mais pour ce qui est de définir le fond en question, on pourrait dire qu'il s'agit d'un espace qui n'est jamais neutre, qui ne peut pas l'être. Mais qui n'est pas non plus forcément structuré, dimensionné à une, deux ou trois dimensions, rappelons-nous les dimensions spatiales avec Frank Stella et Hans Hofmann au chapitre précédent. Cet espace de fond peut être, comme chez Hofmann, l'idée même du *pictural (painterly)*, gestuel, fluide,

32 Peter Lamborn Wilson, « Cloud papers for Philip Taafe », à propos du peintre Philip Taafe et de son lien avec la dimension spirituelle ou occulte, et avec des techniques anciennes comme le *suminagashi*, ou certaines formes d'estampe. Sur le site de l'artiste www.philiptaaffe.info :

« Early *suminagashi* was always compared to wind-blown white cloth or running streams coursing through meadows. In the fifteenth century marbled papers were used as artworks to be contemplated during the Tea Ceremony; a cloud motif in blue and black was popular. » Traduction Stéphane Mroczkowski ; tous les autres passages cités en anglais dans les notes sont également traduits par moi-même.

librement appliqué, non délimité si ce n'est par les bords du châssis...

Ce fond peut aussi être un espace sans fond, un espace lumineux ou obscur, sans fin (*2001* de Stanley Kubrick). Et entre les deux toutes les variantes possibles d'un espace qui n'est pas une simple surface à deux dimensions.

Et chez John Baldessari ou Ellsworth Kelly, dans leurs photos avec collages de carrés, le fond est une représentation d'un espace « réel », en trois dimensions. Car c'est un phénomène spatial que l'on retrouve aussi parfois, mais cette fois comme inversé, en photographie comme chez Hiroshi Sugimoto, ou chez Marie Bovo. Et alors la photographie permet un travail sur la lumière et sa dimension immatérielle, d'apparition flottante et comme solide en même temps. Par exemple dans la série « Cours intérieures » de Marie Bovo, en 2008, c'est un vide, le ciel, bref le fond, qui fait office de « carré flottant » parallèle au plan de la feuille de papier photo. C'est vers cette source de lumière que tend cette image et du coup cette source devient ce vers quoi l'appareil photo tend, mais un objet qui avance vers nous. Une inversion se produit alors. Parlant du ciel dans ces photographies, Richard Leydier écrit :

« Ce dernier [le ciel, nda], littéralement encadré par les parois des immeubles — qui confèrent à ces images une atmosphère carcérale —, forme un rectangle immatériel, un trou, un vide qui devient plein, une inaccessible échappée. Le quadrilatère rappelle les écrans de cinéma blancs d'Hiroshi Sugimoto. Il évoque aussi cette pratique des augures de l'ancienne Rome qui consistait à dessiner un rectangle virtuel dans le ciel et à dénombrer le passage des oiseaux, afin de guetter les bons et mauvais présages.»³³

33 *Art press*, n°355, 2008, p. 86.

Leydier y voit une métaphore de la photographie : les phénomènes de lumière, par ce puits, descendent jusqu'au photographe, qui les « aspire ».

Curieusement, par un effet lumineux et chromatique particulier, ce creux, ce rectangle cerné par l'architecture de la cour, devient comme une forme autonome et qui, par là même, est en flottement. Le ciel du fond de l'image devient comme une forme de peinture monochrome flottant au premier plan. C'est ce que permet un travail sur l'ambiguïté spatiale de la lumière.

C'est, en premier lieu bien sûr l'espace ambigu et fascinant des œuvres de James Turrell. Ce dernier cherche à réaliser littéralement des apparitions : tout mécanisme technique est caché, c'est le phénomène coloré lumineux flottant qui se présente comme apparition solide. Ce flottement est au centre des recherches de Turrell, il est lié à une remise en question de nos repères dans l'espace. Je pense particulièrement aux œuvres où la lumière est placée derrière un pan de mur percé d'un rectangle comme *Danaë*³⁴ de 1983.

Ou encore chez Adalberto Mecarelli, dans certaines de ses installations avec projections lumineuses, il réfère explicitement au carré sur un fond, version Malevitch.

Et curieusement là aussi, chez Mecarelli le carré noir qui flotte dans l'espace d'exposition, cerné de lumière est en même temps un creux. C'est littéralement une ombre très noire, qui contraste avec la lumière blanche. Un espace négatif, et en même temps une forme qui revêt tout à coup des qualités picturales en positif : densité, noir velouté, présence matérielle forte...

34 *Danaë*, 1983, installation permanente de James Turrell. « *Danaë* is the first time I put light on the other side of the aperture. I have made pieces that took all their light from outside the space, like the one at the Whitney. » « *Danaë* est la première fois où j'ai placé la lumière de l'autre côté de l'ouverture. J'ai fait des pièces qui prennent toute leur lumière du dehors de l'espace, comme celle au Whitney. » *Parkett*, n° 25, 1990.

6 - Dalle de couleur, paysage infini : Hans Hofmann

Les dernières séries de peintures de Hans Hofmann sont, autour de 1960, caractérisées par un usage presque systématique du rectangle coloré. Parfois ces rectangles sont comme maçonnés, on les compare à des dalles de couleur, et très nombreux dans un espace pictural saturé de couleur. On parle alors de peinture *Push and Pull*. Et parfois, évidemment ce sont les exemples qui m'intéressent le plus pour le présent essai, quelques rectangles seulement flottent sur un espace fait de taches de couleur diluée.

Comme si Hofmann associait la liberté gestuelle de l'expressionnisme abstrait à la rigueur de l'abstraction géométrique (héritée d'Europe?).

Ces espaces de flottement sont très particuliers et produisent une impression d'immensité, bien que Hofmann ne réalise pas de très grands formats.

Frank Stella, dans un article paru en 2002, définit cette qualité particulière des espaces flottants et doubles chez Hans Hofmann³⁵.

Le qualifiant par ailleurs de « meilleur artiste des années soixante », Stella écrit à propos de Hofmann qu'il « agrandit brillamment la surface plane, nette, libérée et ouverte dont dispose l'abstraction après l'abandon de l'espace conventionnel de la perspective traditionnelle. »

Pour Stella, les plans de couleur flottants de Hofmann sont presque des volumes, ils ont une épaisseur spécifique, mais une épaisseur sans troisième dimension, sur un fond qui est un

35 Frank Stella, « Hans Hofmann en l'an 2000. Ça va barder ! », *Art Press* 278, avril 2002, p. 30.

plan « agité » pourrait-on peut-être dire, ce fond serait un peu moins qu'une surface à deux dimensions.

Pour Stella, les surfaces planes qui flottent en surface chez Hofmann sont « moins que l'ajout d'une dimension », elles s'apparentent à quelque chose qui se situerait « quelque part entre deux et trois dimensions, quelque chose comme 2,5 (ou 2 1/2) dimensions³⁶ ».

Pour Stella, le génie de Hofmann est justement « sa capacité à repousser les limites de notre expérience des dimensions de la surface du tableau. »

Et de ce fait, il relève la particularité des fonds chez Hofmann, qui ne sont pas non plus de simples surfaces à deux dimensions :

« En ce sens, les lavis de couleur qui apparaissent derrière les rectangles d'Hofmann peuvent également être envisagés comme un moyen de fractionner les dimensions : partant d'une surface bidimensionnelle, les lavis et les projections de couleur diluée tendent à se réduire à un point mono-dimensionnel en créant une activité picturale animée dans un espace à 1,5 (ou 1 1/2) dimensions. »

Justement, des lavis, ou de la couleur diluée et projetée : du non solide, du fluide, du non défini, de l'aléatoire aussi. Deux registres spatiaux s'articulent ici (s'opposent?) du fini, délimité, net et opaque des rectangles colorés ; du non fini, non précisément délimité, flou et transparent des fonds...

Certes, pour Hofmann, tout sujet peut-être réduit à une succession de plans³⁷. Comme d'ailleurs peut l'être toute image

36 *Ibid.*

37 Cynthia Goodman, *Hans Hofmann*, New-York, Abbeville Press, University Art Museum, Berkeley, 1986.

figurative depuis les exercices d'analyses de Itten dans ses cours du Bauhaus qui ont donné lieu à une logique diagrammatique, formaliste et abstraite (entre autres) de l'analyse d'œuvre³⁸. Mais pour autant, il ne faut pas réduire Hans Hofmann à la lecture formaliste, bien que finement sensible, de Stella. Chez Hofmann, ce qui précède la peinture, ou l'accompagne, c'est aussi l'expérience du paysage. De l'immensité des paysages américains, du ciel au bord de l'Atlantique, des couchers de soleil sur la plage...

Les titres d'un certain nombre de ses peintures, même de la dernière période, disent bien cet intérêt pour les phénomènes naturels grandioses, parfois inquiétants d'ailleurs : *Scattered Sunset* (1961), *Wake of the Hurricane* (1960), ou encore *The Ocean, Above Deep Waters, Astral Nebula*...

Avec cela, pour encore nuancer ce que Stella écrit à propos de Hofmann, les thèmes qui évoquent la musique sont nombreux, et on sait que Hofmann écoutait très souvent les *Concertos Brandebourgeois* de Bach alors qu'il peignait. Musique construite par excellence, polyphonique et faite de superpositions de couches sonores certes, mais aussi musique imprégnée d'un fort sentiment religieux.

Fin des années cinquante, on trouve d'ailleurs des titres de toiles comme *Pastorale* (1958), *Abstract Euphony* (1959), *String Quartet* (1960), *Polyhymnia* (1963).

38 Voir à ce sujet le catalogue *Bauhaus. Workshop for modernity*, New York, MOMA, 2009, « Bauhaus fundaments » par Leah Dickerman, p. 14.

7- Carrés sur images : Ellsworth Kelly, John Baldessari, David Diao

Chez Ellsworth Kelly, de très nombreux travaux, photographies, sculptures et peintures sont concernés par ce phénomène de flottement d'un plan coloré dans l'espace³⁹. Ce flottement libre d'une figure picturale est même au centre de la quête de cet artiste.

Comme le montre un document photographique de 1950 où *Window V*, un panneau peint la même année, est suspendu dans l'atelier. Cette image est importante car elle détermine, ou plutôt préfigure, les sculptures faites plus tard de plaques d'aluminium découpées, peintes et articulées dans l'espace. C'est justement ce flottement dans l'espace qui retient l'attention d'Yve-Alain Bois :

« Je voudrais insister ici sur le fait que cette œuvre excède une telle logique et constitue le premier jalon d'un mode qui allait devenir courant chez Kelly à partir des années 60, à savoir celui de la figure sans fond. »⁴⁰

Figure sans fond, mais aussi ombres sans source : Kelly reporte sur ses peintures de sa période parisienne, des lignes et des formes tracées par des ombres sur les murs. Kelly amorce en 1950 une recherche liée à la construction de formes autonomes, de formes flottant dans l'espace. Mais elles ne sont pas totalement sans fond évidemment, elles flottent sur fond de monde, sur le fond que le spectateur perçoit lors de son déplacement autour de l'œuvre, en faisant l'expérience de l'espace où déambuler autour de ces formes pleines monochromes.

39 Voir notamment les documents photographiques reproduits dans *Artstudio*, n°24, 1992, spécial Ellsworth Kelly.

40 Yve-Alain Bois, « Vertical/horizontal, peinture/sculpture », in *Artstudio* n°24, *op.cit.*

Sans composition interne, simples formes lisses, les surfaces monochromes de Kelly composent avec et *sur* l'espace environnant.

Espace profond, mobile avec notre regard, devant lequel une forme nette, plate, lisse et monochrome se détache. Une forme décidée sur un fond qui peut même être flou si le regard accommode sur la forme et donc voit le « fond » (qui n'en est pas un, mais qui est un environnement) du coin de l'œil, flou.

Des photos de John Baldessari comme la série de 6 intitulée *Floating: Color*, en 1972, montrent des rectangles colorés, monochromes, qui flottent devant une façade de maison...

Le rectangle de couleur flotte dans l'espace réel. La maison (banale), sa façade précisément, devient la scène d'un curieux manège de formes abstraites. Collage littéral et décalé, plutôt drôle évidemment, entre maison et monochrome. Entre quotidien ordinaire (le chalet, le typique) et couleurs du tableau abstrait.

Chez Baldessari, on voit bien qu'il s'agit d'un jeu de langages plastiques : le langage international et absolu de l'abstraction, le monochrome rectangulaire contre la maison, la terre, l'ancrage au paysage (au pays?). A propos de *Floating: Color*, Dave Hickey voit la réunion de deux traditions picturales incompatibles :

« Les domaines traditionnellement irréconciliables d'Edward Hopper et de Kasimir Malevitch ont, d'une manière ou d'une autre, été inscrits simultanément sur une bizarre ardoise. »⁴¹

41 Dave Hickey, « John Baldessari's True colors: a reading », *Parkett*, n° 29, 1991, p. 60. « The traditionnally irreconcilable domains of Edward Hopper and Kasimir Malevich have somehow been inscribed simultaneously upon an anomalous slate. »

Et il y a aussi certaines photos de la série *Violent Spaces*, comme celle qui s'appelle *Two stares making a point but blocked by a plane (for Malevich)* de 1976 (photo noir et blanc avec collage, 61,3 x 91,4 cm.) où le jeu conceptuel de différentes références culturelles est évident. Ce jeu est là en-core celui d'une confrontation.

Chez Baldessari, on assiste *a priori*, comme c'est le cas dans les collages d'Ellsworth Kelly, à une superposition: abstraction géométrique sur image photographique réaliste. Mais le décalage se perçoit immédiatement. Chez Baldessari, il ne s'agit évidemment pas d'une recherche formelle, liée à l'histoire du monochrome et à celle de l'abstraction en général. Baldessari apporte un commentaire sur ce formalisme, il joue sur l'incongru d'une situation plastique, historique, et sémantique. Et c'est cette incongruité qui devient drôle comme dans *Two stares...*, dédié à Malevitch, sur un fond d'image récupérée dans un obscur film policier... Là encore, langage du film populaire et langage d'une abstraction réputée intellectualisée, spiritualiste.

Un carré abstrait fait irruption dans un espace réel, il bloque l'avancée des personnages et on assiste presque à une nouvelle scène de film: un curieux être géométrique géant menace deux personnages. Une histoire s'amorce, entre film policier, film de science-fiction, et art citationnel.

Une forme géante et menaçante qui bloque l'issue et enferme les personnages peut notamment faire penser à la sphère de la mythique série télévisée *Le Prisonnier*, de Patrick McGoohan (1967-68) ou une fois de plus à l'étrange stèle noire de *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968).

Elles incarnent, dans des registres différents (du comique à la parabole mystérieuse) l'idée d'un univers parallèle qui nous

domine, qui peut nous submerger, voire nous engloutir. Thème récurrent de la science-fiction des années cinquante et soixante, évidemment lié en partie à la guerre froide : « l'ennemi » se cache derrière des formes technologiques, abstraites, anonymes, évidemment menaçantes.

Cet affrontement des références est aussi un questionnement récurrent chez un artiste comme David Diao. Depuis ses débuts, cet artiste américain est passionné par l'abstraction et ses origines dans les avant-gardes européennes. Le modernisme et son histoire, ses modes de pensée, ses idéologies tout comme ses images deviennent le matériau, la matière première des travaux de Diao depuis 1984. Au-delà de la question de la citation, il interroge l'image même de l'histoire du modernisme. Évidemment, le carré et ses multiples apparitions au XXe siècle fournissent à Diao un motif privilégié. Notamment, lorsqu'il reprend des éléments de la photographie de la première exposition suprématisiste de Malevitch en 1915, ou lorsqu'il se base sur le livre *De deux carrés* de Lissitsky, ou encore lorsqu'il rend hommage à Hans Hofmann (*Spell it Right !*, acrylique sur toile, 1988-89, 198 x 168 cm.). Lorsque Diao travaille d'après la célèbre photographie de la première exposition suprématisiste de Malevitch, il supprime le fond pour ne garder que les 21 peintures exposées. Soit en reprenant en noir uniquement les formes peintes des toiles de Malevitch, soit en reprenant simplement les formes des différents tableaux. Elles deviennent des formes flottantes. Diao les montre comme un ensemble fini, une configuration de formes abstraites en surface et non plus comme un ensemble de toiles accrochées aux murs dans une photographie. Cet ensemble devient un motif flottant librement à la surface de la toile, et susceptible d'être répété : Diao le montre bien avec une peinture comme *Glissement* (acrylique sur toile, 1984, 178 x 254 cm.), dans laquelle il superpose deux

versions différentes et légèrement décalées de l'accrochage de Malevitch.

Pour en revenir précisément au carré, comme en survol à la surface, il apparaît dans la peinture en trois panneaux *Maps – Red, Yellow, Blue* (1985, gouache sur papier imprimé, 166 x 160 cm chacun, Le Consortium, Dijon, reproduction en frontispice du présent ouvrage). Trois grandes cartes de Chine de style classique sur lesquelles sont peintes des progressions de carrés, de tailles croissantes ou décroissantes selon le sens de lecture, et régulièrement alignés selon une diagonale. Ces cartes, elles-mêmes carrées, sont un support dé-tourné, ce ne sont pas des réinterprétations, ni des copies de cartes faites par l'artiste.

Cette progression de carrés, David Diao la reprend de Theo Van Döesburg. D'une peinture tardive du Hollandais qui s'appelle *Compositon arithmétique* (huile sur toile, 1930).

Un format carré dans lequel Van Döesburg structure une progression diagonale de carrés noir de plus en plus petits par subdivision potentiellement infinie du format de la toile.

Et Diao opère comme avec la photo des Malevitch : il supprime le fond (la construction arithmétique sur papier quadrillé des esquisses de Van Döesburg, que Diao connaît bien⁴²) et ne conserve que la suite de carrés.

Cette suite devient alors une sorte de jalon, étape, de point fixe. Pourquoi ? Parce que chez Van Döesburg, la recherche est celle d'un processus dynamique, générateur de compositions nouvelles, par calcul mathématique. Cette progression potentiellement infinie est littéralement décollée de son contexte

42 Merci à David Diao pour m'avoir apporté, lors de correspondances récentes, des précisions sur bien des aspects de sa manière de travailler avec les images du modernisme.

de recherche plastique pour devenir un groupe fini de forme, clos sur lui-même.

De cette fin du processus formel, Diao démarre un autre type de processus : critique. En associant entre elles, et avec d'autres éléments (les cartes), les formes désormais figées de la modernité Diao les place dans une dynamique nouvelle. En même temps fortement plastique (c'est bien de la peinture, de grands formats...), et en même temps érudite, intelligente, parfois acerbe aussi.

Enfin, Diao prend cette suite de carrés chez Van Döesburg, mais il lui ajoute aussi la couleur. Ainsi, avec *Maps - Red, Yellow, Blue*, on pense aussi à Mondrian et à son usage exclusif des couleurs primaires en plus du noir et du blanc ; on pense aussi à Barnett Newman (*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*, huile sur toile de 1966).

Mais c'est sans doute aussi et surtout une référence aux couleurs primaires comme langage de la modernité (le Bauhaus, les pédagogies de la couleur liées au modernisme). Le langage de la réduction, des éléments. Une modernité qui cherche, au début du XX^e siècle, à élaborer le vocabulaire de base de l'art, à construire avec l'élémentaire, à la recherche des *origines* de la créativité.

David Diao est né en Chine. Arrivé enfant aux Etats-Unis, il y fait des études d'art. À la fin des années 1960, influencé par les théories de Greenberg et par la peinture de l'école de New York, il est un peintre abstrait plutôt gestuel, s'intéressant aux processus. A ses débuts, il travaille dans deux galeries d'art à New York et au musée Guggenheim. Il rencontre alors, lors du montage de leurs expositions, des artistes comme Hans Hofmann, Barnett Newman, Ad Reinhardt. Ces quelques

artistes dont Diao estime qu' « ils sont toujours les meilleurs ⁴³ ». Ce sont ces quelques artistes (avec des architectes, des designers, et certains initiateurs européens du modernisme) qui deviennent dans les années 1980 le sujet des peintures de Diao. Car Diao passe d'une abstraction formaliste à une peinture conceptuelle, utilisant des images (photos, logos, pages de livres...) de l'histoire du modernisme, pour la commenter, la critiquer aussi dans ses rigidités et ses schémas établis (la série de peintures sur la vision américaine de cette histoire, version Alfred Barr).

Une manière, à son tour de revenir à une sorte d'origine, en se tournant vers Malevitch par exemple, comme il le fait avec la photo de l'exposition de 1915. C'est une photographie devenue incontournable, omniprésente dès que l'on aborde l'histoire de l'abstraction ou de l'art moderne. Trop vue presque, elle en devient invisible, un vrai cliché... Diao entreprend de lui redonner du sens, en la travaillant de l'intérieur : en isolant, en découpant, en superposant différents éléments...

Avec *Maps*, la carte de Chine est une origine, les carrés qui la survolent en sont une autre, comme l'explique Catherine Grout⁴⁴. Biographie et culture, géographie et peinture. Les carrés flottant sur les cartes sont une manière d'articuler deux éléments historiques, pour créer un certain type de récit, de dialogue. Les cartes, avec leur style désuet, sont mises en mouvement par les suites de carrés. Car comme on le sait, les carrés de Malevitch ou ceux de Lissitsky sont aussi des formes qui volent, et dans cet ensemble de peintures de Diao ils sont alors le *signe* d'un survol, d'un départ, ou bien d'un retour vers... Ces carrés semblent être ainsi, comme dans le livre *De*

43 David Diao, entretien avec Catherine Grout, *Art press*, n°130, 1988, p. 46.

44 *Ibid.*

deux carrés de Lissitsky, ces formes « venant de très loin », et ici, doublement.

Ces trois peintures, par la superposition des carrés sur cartes construisent une confrontation historique historique qui mêle avant-garde pré-révolutionnaire, relations Occident-Asie (où résonne la guerre froide, l'œuvre date de 1985 ne l'oublions pas), et où l'histoire personnelle retrouve celles de l'art et de la politique mondiale.

8 - Interstices, ambiguïtés et tensions figure / fond : Helmut Federle, Changa Hwang

Un espace en épaisseur se construit par des superpositions, qui peuvent générer une certaine ambiguïté quant au rapports entre figure et fond.

Très grands formats qui le rattachent à la tradition américaine de l'abstraction, mais aussi petites toiles et beaucoup de feuilles légères, carnets, cahiers : une pratique du dessin, ou de la peinture sur papier. Peintre de la géométrie, opérant une réflexion critique sur celle-ci aussi, Helmut Federle pratique une peinture qui va de l'intime au grandiose.

Chez lui, quelques exemples, parfois très modestes, comme ce cahier aux pages recouvertes de groupes de carrés noirs, *Carnet (For My Mother)*, 7 avril 1979 (technique mixte sur papier, 20x27,6 cm). Sur ce support au papier crème, fin et transparent, des carrés se distribuent comme aléatoirement, aux tailles et configurations variées, en respectant scrupuleusement l'alignement des lignes fines et horizontales des pages.

Un effet de flottement et de superpositions, un espace intersticiel réel s'ouvre dans la transparence du papier : sous les doubles

pages ouvertes, on peut voir le verso des feuilles, avec leurs carrés différemment différemment disposés.

De même dans *Basics on My Name* une peinture de 1980 (acrylique et crayon sur carton ondulé, 77 x 51 cm), un groupe de six carrés noirs dont trois longent le bord du support sont comme superposés à un fond badigeonné où l'on devine, en dessous, d'autres carrés et rectangles qui découlent de la forme des initiales du nom de l'artiste.

Dans ces deux œuvres, comme dans d'autres, il y a comme une affirmation élémentaire, radicale, forte, doublée d'un doute, d'un bougé, d'une sorte d'hésitation. Comme le dit Federle, « je suis déchiré entre le radicalisme d'un énoncé et sa mise en question. »⁴⁵

Cette « déchirure », ainsi qu'une certaine quête de l'absolu placent Federle dans une certaine tradition de la peinture. Des paysages de montagnes alpines de son enfance et de ses débuts en peinture au grands formats abstraits à la facture sèche et fine, on peut retrouver la question du paysage grandiose, une quête de l'infini.

« C'est seulement au cours des années quatre-vingt que, placé désormais devant de grands formats, on ne put plus douter de la forte charge émotionnelle avec laquelle l'artiste traite aussi la forme pure. Federle se sait et se voit dans une grande tradition, il n'a jamais craint de nommer les peintres qu'il vénère. Nous voudrions ici n'en citer que trois : Hodler, qui n'a certes jamais franchi le seuil d'un art purement abstrait, mais qui, dans sa

45 Helmut Federle, *Carnet (Ford)*, N.Y.C., 1980, in *Helmut Federle*, catalogue d'exposition au musée des Beaux-Arts de Nantes, Actes Sud, 2002.

peinture de la montagne, aspirait à la représentation de l'absolu : Mondrian, qui, par sa prise en compte du paysage marin et de l'horizon, est parvenu à la structure pure et a créé des tableaux d'une clarté universelle ; Rothko, pour ses champs de couleur à la lumière obscure ouvrant au contemplateur des espaces infinis. »⁴⁶

Sans doute pourrait-on citer aussi Hans Hofmann, tant on retrouve également chez Federle en même temps la plasticité forte, radicale, élémentaire de la peinture elle-même, en même temps que son rattachement à un vécu, celui de l'expérience singulière d'un humain face à ce qui le dépasse. Comme l'indique Guy Tosatto, Federle passe du désert montagneux traité de manière expressionniste, au désert urbain traité de manière plus froide :

« À un jeu esthétique, qui conduit peu à peu l'artiste à épurer son approche, à la délester de tendances expressionnistes, pour aboutir à un dessin stylisé où ne subsistent de la montagne que des formes géométriques, s'ajoute celui, symbolique, qui prend appui sur une vision romantique de la montagne, lieu sauvage et grandiose, séjour mythique des divinités, et aboutit à la notion de désert moderne, fascinant et inquiétant à la fois, comparable en cela aux mégapoles de la fin du XX^e siècle. »⁴⁷

Proche de Federle, à mon sens, dans l'univers de désert moderne qu'il déploie, le peintre coréen Changa Hwang réalise une peinture géométrique surchargée, faite de superpositions innombrables.

46 Beat Wismer, « Ces tableaux dits 'Tableaux zéro' (1977-1979) », catalogue *Helmut Federle, op. cit.*, p. 54.

47 Guy Tosatto, « Géométries de l'âme », *ibid.*, p. 9.

Au contraire de Federle, peu d'interstices réels sous la forme de transparences, de papiers superposés, ou de surimpressions, chez Changa Hwang, en plus d'un propos qui se veut uniquement formaliste. Mais une volonté toutefois de construire un espace abstrait ambigu, qui s'apparente au paysage, dans sa double dimension : construite et délimitée d'une part, et d'autre part ouverte et déconstruite.

Pour Changa Hwang, il y a la volonté de créer des tensions dans l'espace pictural, de partir d'éléments simples (le rectangle, la ligne droite, la grille), de créer un type de complexité riche dans un espace plat limité (la toile), et dans cet espace de créer ces tensions particulières en superposant de nombreuses couches. Des effets de plans et de trames superposés donnent à l'espace l'impression qu'il est un mélange complexe de dimensions, de styles, de profondeurs, tout en restant dans la surface : pas d'illusion de profondeur, mais des mélanges stylistiques (la grille et la tache expressionniste).

Si l'on rapproche souvent ses peintures de l'univers informatique, technologique, comme s'il s'agissait de structures de puces informatiques ou de circuits intégrés, l'artiste affirme la réalité du pictural et de son espace.

« La dimension spatiale en peinture est vraiment l'un de mes principaux intérêts. Chaque fois que je mets une couleur et une image, et plus tard que j'ajoute une autre couleur et une autre image, ça crée d'étranges relations. Cela rompt avec le rendu classique figure/fond. Je trouve fascinant de jouer avec cet espace positif et négatif. En superposant et en superposant encore, je romps avec ce qui est le fond, ce qui est la figure, et cette frontière est très intéressante pour moi. En superposant

beau-coup de couleurs et de lignes, je veux créer et construire une tension visuelle. »⁴⁸

La tension spatiale recherchée par le peintre a pour conséquence de perturber les liens figure/fond, et même de les renverser complètement. Cette ambiguïté spatiale qui est produite alors, cette tension qui fait osciller en permanence formes et fonds, arrière-plans et avant-plans provoque un flottement tout particulier.

Flottement qui laisse penser que l'espace entre ces couches n'est pas inexistant, mais qu'il est bien une donnée matérielle spécifique. Si Stella définit cela (chez Hofmann) en termes de fractions de dimensions, je parlerais quant à moi d'un espace interstitiel, un espace vaste qui se situerait entre les couches de peinture.

Un espace qui dirait ici la distance énorme qui sépare un rectangle lisse et géométrique d'un coup de pinceau expressionniste ou d'une tache diffuse.

Ces interstices, bien réels, on les trouve déjà dans les dernières peintures de Mondrian, lorsqu'il utilise, à New York vers 1942, des bandes de papier coloré ou des bandes de ruban adhésif de couleur. Ces barres de couleur s'entrelacent pour créer un espace plat, dense, complexe, mais qui fait exister cet espace

48 Citation extraite d'une interview accordée à *Asian art news-paper*, disponible sur le site du journal :

<http://www.asianartnewspaper.com/article/profile:-changha-hwang>

« The spatial dimension in painting is really one of my main interests.

Whenever I put a colour and an image, and later on add another colour and image, it creates strange relationships. It breaks away from the classical rendering figure-re/background. I find it fascinating to play with this positive and negative space. By layering and layering, I am braking away from what is ground, what is figure, and that borderline is very interesting to me. By layering many colours and lines, I want to create and build up a visual tension. »

interstitiel : visible chez Mondrian dans les passages dessous/ dessus des bandes colorées.

Ces interstices, ces jeux de superpositions et de flottements, aussi structurés soit-ils (Malevitch, Mondrian, Federle, Hwang), semblent être typiques d'une recherche placée sous le signe de l'immensité du paysage : infini cosmique, désert montagneux ou désert urbain comme terrain de l'expérience spatiale et sensible du peintre.

9 - Apparitions mystérieuses d'un flottement : Stanley Kubrick, Georges Rousse, Felice Varini...

Phénomène spatial particulier, ce flottement à la surface de l'image apparaît souvent de manière fugace, rare, voire exceptionnelle. Parfois grandiose dans sa symbolique, ce flottement est aussi une apparition *construite* (presque même une construction de design on le verra) même si sa compréhension peut rester mystérieuse.

Il est alors souvent question chez les artistes de fluidité, de transparence, d'espace flou, ou de lumière... Pourtant ce carré (ou rectangle, monolithe, quadrilatère), ce flottement de deux espaces l'un par rapport à l'autre en parallèle, on ne le retrouve pas chez Bernard Frize, ni chez Gerhard Richter, ni chez le Mondrian « classique » d'ailleurs (entre 1927 et 1929) autant de peintres qui semblent pourtant magnifier la transparence, le mouvement de plans ou de formes glissant les unes par rapport aux autres.

Chez Frize par exemple, toute la surface de la peinture est volontairement comme « noyée » par le mélange d'acrylique et de résine qui fond la couleur, et la recouvre d'un vernis lisse. Ce qui a pour effet de fondre matériellement les différents

plans en un seul, sans épaisseur, sans espaces in-terstitiels entre figure et fond.

Ce flottement de surfaces, ou de formes planes, est décidément bien particulier... On le retrouve parfois chez Miró, parfois aussi, malgré la saturation et le mélange des formes, chez Christopher Wool, chez Philip Taaffe, et aussi, on l'a évoqué, chez Changa Hwang. Et évidemment certains artistes travaillent ce flottement sans pour autant utiliser des carrés... Ainsi, il peut y avoir transparence, lumière, flottement de formes sans que l'on retrouve pour autant cette configuration particulière d'un *décollement* de l'image, de vastes interstices.

Apparitions construites... Image construite par excellence, par le montage notamment, le cinéma fournit un exemple magistral de ce flottement d'un carré... Revenons, plus précisément cette fois, à l'inévitable monolithe noir de *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick qui est un autre exemple de surgissement mystérieux du rectangle noir dans l'espace réel. Le monolithe parcourt le temps et l'espace, il apparaît au début du film — à la Préhistoire — et marque la fin du film dans le futur, ou l'éternité... Avec *2001*, on parvient à exposer toutes les questions, non seulement formelles, mais aussi symboliques évoquées tout au long de cet essai. Chez Kubrick, le monolithe est une stèle, il est montré comme appartenant à un ordre qui dépasse l'espace et le temps humains. L'image même d'un dieu créateur et tout puissant? C'est un dieu abstrait, géométrique et monochrome. L'homme a pu certes représenter ses dieux à son image, ici Kubrick représente un dieu à l'image du *carré noir*...

Serait-ce ce dieu rectangle monochrome noir, objet de culte que l'artiste américain Steven Parrino détruit à la masse dans ses performances? Une forme d'idole absolue de l'histoire

de la peinture en tous cas: le monochrome noir⁴⁹. Comme une toile d'Ad Reinhardt, détachée du monde, imperturbable, intemporelle, purement négative...

Ou bien est-ce l'image du cinéma lui-même, sorte de mise en abyme où le carré noir est l'image de l'intérieur de la chambre noire de la caméra?⁵⁰

Dans le film de Kubrick, la stèle noire est parfaitement mystérieuse et ambivalente; elle est une forme pleine d'une densité inégalée et en même temps un trou noir qui opère une absorption vers d'autres dimensions temporelles.

Mystère de la forme la plus simple... Comme se veut mystérieuse la boîte qui s'ouvre sur une ombre carrée noire dans le film *Mulholland Drive* de David Lynch. S'agit-il d'une allusion à *2001*? Par la structure même du film de Lynch et sur l'ambiguïté du rapport au temps et au réel, cette boîte qui s'ouvre sur un carré noir est une sorte de monolithe à la *2001*, mais inversé. D'ailleurs, si l'on s'en tient exclusivement au carré noir, il s'agit d'une figure fondamentalement ambivalente: plein et vide, matière et ombre...

Comme *2001* est un film des années 1960, le monolithe noir est sans doute aussi une allusion aux multiples « monolithes » blancs du minimalisme en art. C'est ainsi à l'époque, il me semble, et malgré les différentes pistes d'interprétation, la seule forme possible pour la représentation d'une sorte d'absolu⁵¹.

49 Je fais une analyse dans ce sens d'œuvres comme *The No Title Painting* de 2003 (panneaux de placoplâtre laqués noir et frappés à la masse par l'artiste) dans *Abstractions post abstraites*, Cahier Recherche n°15, Université de Strasbourg, 2009.

50 Ce que suggère Jean François Robic, *Copier-créer, op. cit.*, p. 181.

51 Comme la sphère peut en être une autre: pour les Grecs antiques, mais aussi pour un peintre comme Paul Klee dans sa volonté de représenter la peinture comme un système cosmologique, parfait et en perpétuel mouvement.

Ce rectangle noir peu épais est la forme qui s'oppose le mieux (et le plus) à l'univers cosmique dans lequel on le voit évoluer (planètes, gravitation, rotation, dominées par la sphère). C'est aussi un objet de design épuré: aussi design que les engins spatiaux, les décors de stations orbitales, etc. Il agit même comme le « design absolu⁵²», absolu, omniprésent, omnipotent. Design et pouvoir absolu...

Et enfin, c'est aussi sans doute la forme la plus évidente pour représenter une forme d'esprit (de spiritualité?), mais par là même devient une sorte de cliché. Et si l'on se réfère à « l'expérience purement visuelle » que *2001* est sensée être pour Kubrick: donc c'est aussi une référence à la culture visuelle occidentale. Le carré noir de Malevitch, les carrés de Lissitzky par exemple⁵³. Certes, cette stèle noire de *2001* pourrait être la représentation d'une divinité. La stèle étant une forme récurrente du culte religieux, ou du sacré en général... Finalement, il me semble que c'est sur-tout une forme de jeu: jeu avec le spectateur que l'on laisse dans l'indécision, jeu avec les références iconographiques liées au carré noir, jeu avec la structure même du film quand ce quadrilatère apparaît à des moments décisifs, ou provoque ces moments, en des

52 Il est intéressant de voir l'évolution du design des écrans de télévision, qui, de plus en plus ressemblent à la dalle noire de Kubrick. Le monolithe est désormais dans votre salon, en haute définition et peut-être même en 3D... Le fabricant japonais Sony organise en avril 2010 une exposition au salon du meuble de Milan intitulée *Contemplating Monolithic Design*. Sous cette appellation *Monolithic Design*, Sony lance sa nouvelle série de téléviseurs *Bravia*: capteur de présence, détection de visage, la télévision s'adapte à son spectateur; puis connection Internet, écran LED, et surtout design qui « transforme » l'espace du salon en une expérience purement novatrice: « redefines your living room experience »... Au bout du compte on peut se dire que ce téléviseur est bien plus captivant éteint qu'allumé évidemment... Mais en même temps, comme sculpture il reste un objet décevant...

53 Il m'est finalement apparu que le carré noir était la « forme obligée » pour *2001* pour toutes ces raisons, en en faisant la remarque à l'occasion des journées d'études *Philosophie en contre-champ, figure cinématographiques de la pensée* (14-16 octobre 2010, Université de Strasbourg), après la conférence de Peter Szendy sur le film de Kubrick, 2001.

renversements spatio-temporels soudains. C'est bien un jeu sur l'espace et le temps du cinéma : entre cadrage (jeux d'espaces) et mon-tage (jeux de temps). Dans d'autres domaines où se travaille construction d'un espace, comme la photographie ou l'installation, on peut retrouver des images élaborées minutieusement pour faire apparaître justement cet effet de flottement à la surface du papier, ou de notre œil...

Les apparitions de formes flottantes dans les photographies de Georges Rousse par exemple, se donnent comme de pures constructions. Et les formes qui flottent dans l'espace chez Felice Varini sont littéralement des machines à regarder. Bien sûr, il y a un mystère dans les photographies de Rousse, mais il y a surtout la volonté de marquer et d'établir un phénomène terrestre, sans allusion mystique ou apparemment symbolique. Non, pas d'immenses espaces cosmiques et infinis, mais des lieux terrestres, désaffectés et vides. Pas de stèle qui surprend par son côté incongru dans un espace, mais au contraire une forme géométrique qui s'inscrit sur cet espace, presque comme un camouflage. Ce sont des photographies de peinture, dans sa dimension palpable, tangible, ancrée dans le réel de ces architectures vides.

Dans les photographies de Georges Rousse, une forme élémentaire (carré, cercle...) se détache de l'espace environnant pour venir flotter comme au premier plan. Allusion encore plus nette à la peinture, il s'agit *vraiment* de peinture si l'on pense au site photographié : il est évidemment partiellement peint pour que, une fois l'appareil photo posé au « bon endroit », la peinture se « reconstitue » pour donner à voir une forme unitaire et pleine, singulière et comme étrangère à cet espace, tout en y étant *imprimée*. Pour finalement flotter au premier plan de l'image. Et flotter par-fois parallèlement au plan de l'image et aux bords mêmes de cette image.

L'apparition d'un flottement peut se produire aussi lors d'une expérience de l'espace, d'une expérience de vision de l'espace

comme c'est le cas chez Varini. Et alors l'existence de ce flottement mystérieux semble s'opérer directement à fleur de regard...

Chez Felice Varini, les figures flottantes ont besoin du point de vue adéquat pour que l'événement se produise. Chez lui, plus que chez Rouse il y a cette dimension d'événement architectural, voire urbain. La figure se constitue (et se perd aussi) au fil de notre déambulation dans l'espace urbain ou architectural. Des figures géométriques flottent alors dans l'espace réel.

Toute une portion d'espace (en intérieur, ou dans un espace urbain, sur les bâtiments) est comme « contaminée » par des fragments de dessin. Ces fragments, disséminés et comme exposés dans la ville par exemple, se recomposent alors, une fois que notre regard est placé « au bon endroit » là aussi. C'est à dire au point exact et unique d'où la forme est visible dans son intégralité, et où elle se constitue comme une figure homogène sur un fond. Comme dans l'exemplaire *Huit Carrés* de 2008, où un damier de carrés bleus flotte subtilement sous un espace bordé d'arcades. Contre la profondeur perspective de ce couloir architectural, ces formes à angle droit, cette grille inscrite dans un carré se détache, souveraine et picturale. Une sorte de magie opère, quelque chose de spectaculaire même, une figure, un exact dessin géométrique se pose là, se tient dans l'espace et en même temps en dehors de lui, distinct et autonome.

Ces travaux sont simplement réalisés sur les murs mêmes. Mais tout à coup, une fois le dessin recomposé par notre regard, il flotte singulièrement, il se révèle comme marque surimposée, surimprimée au paysage.

Le dessin de Varini est alors une forme purement visuelle bien que matérielle, c'est, si l'on veut, une illusion (illusion d'optique, anamorphose...). Mais ce qui me semble correspondre à cette idée du flottement dans l'espace pictural, c'est qu'il y a

l'idée d'un collage, d'une forme imposée, qui contraste tout en s'intégrant dans l'espace. Alors l'ensemble de l'espace, le lieu entier est transformé en autre chose, en une sorte de dédoublement spatial. Tout le lieu se met à flotter et à acquérir une réalité parallèle, superposée à lui-même. Décollement de l'image à nouveau, redoublement d'une surface encore (Devade).

Au lieu de lier les formes, entre elles et avec le fond de l'image, ce phénomène de flottement nous ramène sans cesse à l'idée de fabrication, de construction de l'espace en train de se faire : la stèle-cinéma de Kubrick, les formes faites-défaites de Rousse ou de Varini. Notre regard, on le sait bien, est une fabrication culturelle. Il n'y a pas de regard « naïf ».

10 - Un espace pictural spécifique : anti-glacis, espace barré, unité spatiale décollée

Ce n'est pas tant la création d'une forme qui nous intéresse ici. Puisque la forme existe déjà, elle est elle-même de l'ordre du déjà-vu : le carré ou le rectangle sur un fond. Des clichés ? Des « invariants » ? C'est plutôt alors l'apparition fugace parfois, la « révélation » presque aussi, par la lumière par exemple, d'un espace spécifique. Révélation, lumière, espace flottant comme dans un ciel mouvant, infini...

La peinture de Hans Hofmann, on l'a vu, comporte justement cette dimension d'infini que l'on rencontre devant un ciel mouvementé et lumineux, devant l'océan, devant l'immensité d'un paysage. Quelque chose de fascinant malgré tout dans ce phénomène de flottement... Plutôt fascinant par son aspect fugace : chez Turrell, Bovo, Sugimoto, Mecarelli, la lumière et le temps, l'insaisissable du lumineux. Précaire, fragile et

non stable : Varini, Rousse. Fragile comme le surgissement de quelque chose de rare et subtil.

Cet effet dont je cherche la définition, on pourrait presque parfois croire que c'est celui d'une forme à contre-jour, donc quelque chose qui littéralement se détache...

Et pas quelque chose de fluide qui se fond pour révéler l'en dessous. Alors, cette forme d'espace en peinture serait le contraire du glacis. Le glacis est cette fine couche de couleur diluée et « transparente comme une glace » qui est appliquée sur des couches déjà sèches, pour leur donner plus d'éclat, ou pour les harmoniser. *Glacis* est aussi un terme employé dans de nombreux métiers artisanaux (maçonnerie, couture, toiture, passementerie...), ou encore en géologie, en architecture, comme l'indique le Littré. C'est souvent pour désigner quelque chose de léger, qui glisse, qui permet l'écoulement, ou qui adoucit.

Bref, l'anti-glacis... Le glacis, c'est du léger et transparent posé sur du solide et opaque. Et ce « carré flottant » est de l'opaque et solide posé sur du léger, transparent et souvent dilué comme le fait remarquer Stella à propos de Hofmann « les lavis et projections de couleurs⁵⁴ », fluides et mobiles.

Mais si le glacis est appliqué sur un fond pour donner de l'éclat ou pour harmoniser l'ensemble ou une partie, quelle est alors l'action de cet anti-glacis, le carré opaque posé sur un fond dilué et transparent ?

Il barre, ferme, impose radicalement un premier plan, la surface même, proche de nous, tactile, palpable, presque au-devant de la surface. Toujours les propos de Stella : les rectangles d'Hofmann sont presque des volumes qui se détachent, qui avancent.

54 *Art press*, n°278, p. 32

Mais ce carré peut aussi avoir une certaine ambivalence spatiale; il ouvre aussi parfois un espace spécifique, comme dans la photographie d'Ellsworth Kelly, *Doorway to hangar, St. Bartholemy*, (1977, 21,3x32,1 cm). Kelly réalise aussi bien des collages de formes géométriques noires sur fond de photo, en général des cartes postales, qu'il prend lui-même des photos où la forme géométrique noire est un vide ou une ombre, comme dans l'exemple cité. Cette ombre est un mystère, elle se découpe nettement dans l'espace de cette ouverture de garage, elle dessine un espace autonome, relié à l'architecture, mais aussi complètement autonome, comme en flottement et comme en retrait aussi. Espace ambigu à nouveau, inversion démultipliée des formes et des fonds. Pour Kelly, cette ombre est une peinture potentielle, c'est une forme réelle qui devient plan pictural. Avec ce jeu sur l'espace propre à Kelly, des formes jamais vraiment plates, bidimensionnelles, mais plutôt des formes qui suggèrent leur source dans le réel, qui disent leur lien à l'espace réel. Kelly participe bien sûr de cette abstraction qui prend ses formes souvent dans le réel le plus banal. Ou plutôt: Kelly voit dans la réalité d'une tente de plage, d'une porte de garage, d'un pan de mur, un phénomène *déjà* pictural.

Pour résumer, si un espace se construit entre 1 et 3 dimensions, chez Hofmann la couleur de « fond » donne l'impression d'être derrière la surface du tableau, elle définit un espace à 1,5 dimension sur lequel des formes (comme des « volumes colorés ») définissent un espace spécifique, pas exactement volumique, à 2,5 dimensions...

Tout est dans l'entre deux: un « fond » qui n'est pas vraiment à 2 dimensions, en amont de la deuxième dimension, antécédent et prémisses des 2 dimensions de l'espace plan en fait...

Sans hauteur et sans largeur? Qui résiste en tout cas à la définition d'une hauteur et d'une largeur. Comme l'indéfinissable et neutre

« chaos gris » de la cosmologie picturale de Klee, zone grise qui précède toute forme, toute direction, toute dimension et toute couleur.

Le fond chez Hofmann *précède* la surface (le plan du tableau) et les formes qui y flottent, *excèdent* la surface (le plan du tableau). Mais l'excédent juste à peine pour éviter de construire à 3 dimensions.

Tout ceci est lié à toute la tradition de la construction d'un espace perspectif dans la peinture, ou de la représentation ou de la construction de l'espace en général dans la peinture. C'est ce qu'indique très bien Stella.

Dans *Goliath* d'Hofmann (1960) il y a cette zone en haut du tableau, magnifique peinture, où 5 formes flottent sur un badigeon bleu nuancé, cassé de blanc par endroits. Trois rectangles d'un bleu profond et de tailles variées, un carré rouge vif et un grand rectangle jaune vif. Ces formes pourraient être tirées d'un tableau de Mondrian ou de Malevitch. Mais le fond aux formes gestuelles sur lequel Hofmann pose ces rectangles permet de les détacher, de les faire apparaître comme des plaques en lévitation.

On pourrait les comparer à des surfaces collées, comme dans les photos de Baldessari, dix ans plus tard, ou comme dans les toiles de papier punaisé de Mondrian vingt ans plus tôt. Mais le collage arrête, bloque (comme le montre Baldessari avec humour) alors qu'ici, rien n'est bloqué, tout semble pouvoir continuer de se mouvoir librement.

Ce n'est pas la colle qui fait le collage comme le dit Max Ernst⁵⁵ ... C'est comme un collage sans colle. Ce qui importe ici du collage, c'est la confrontation de deux espaces traditionnellement antagonistes : le gestuel et le géométrique. L'important dans le collage est la confrontation, voire le choc esthétique.

Construire avec des espaces hétérogènes, une unité multiple, ou au moins double. Dualité paradoxale et dynamique que l'on trouve déjà dans certains collages cubistes, où le plan collé, découpé de manière géométrique, se détache et flotte sur la structure tracée au fusain.

Comme l'écrit Greenberg à propos des collages cubistes : « [...] la planéité représentée occuperait au moins l'apparence d'espace tridimensionnel pourvu que la planéité brute, non picturale soit désignée comme étant plus plate encore⁵⁶. »

D'où les premiers principes de dissociation des surfaces avant le papier collé chez Braque : par l'imitation de la typographie. La typographie est, pour les cubistes, est cette zone radicalement plate, plane, qui se superpose à l'espace représenté en relief dans le fond du tableau. À la manière dont les imprimés d'une vitrine de café se superposent à l'espace urbain vu au travers.

Et le flou des ombrages au fusain de Picasso et Braque, ultime résidu de modelé, contribue à faire flotter, à détacher, à donner

55 Max Ernst, « Au-delà de la peinture », in *Cahiers d'art*, 1936. Et voir par exemple *Artstudio* n°23, hiver 1991, Nicole Tuffelli, « Le collage : une esthétique du discontinu », et l'entretien de Ann Hindry avec Werner Spies à propos de Max Ernst, dans le même numéro, p. 32.

56 Clement Greenberg, « Le collage », in *Art et culture*, traduction Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 84.

du volume à l'espace « derrière » les formes collées. Même si parfois ce « reste de modelé » s'applique *sur* la forme collée. Chez eux, il y a aussi la confrontation entre le manuel et l'industriel, le noir du fusain et le coloré du collage, le représenté et le réel, le volume et le plan...

Phénomène que l'on retrouve ensuite très peu chez Picasso après le collage cubiste. Parfois, comme c'est le cas dans le *Portrait de Jacqueline*, de 1957 (collage et fusain sur papier, 64 x 51 cm). La forme collée, grossièrement découpée et d'une grande force, est comme indifférente au fond tout en y étant reliée. Le collage rejette le travail au fusain (d'un certain réalisme) dans le fond de la feuille et se projette lui-même vers nous.

Et toujours parmi les avant-gardes, souvent en lien logique avec l'espace cubiste jouant sur la typographie, on peut retrouver évidemment ce « flottement volumétrique d'une surface plane » dans l'art imprimé : estampe, sérigraphie, offset, typographie... Dans certains travaux issus du Bauhaus, dans l'atelier d'imprimerie et d'édition, puis de typographie. Ou dans certains imprimés Dada comme l'annonce pour *Kleine Dada Soirée*, en 1922, une affiche de Kurt Schwitters et Theo van Doesburg. C'est une impression typographique rouge et noire⁵⁷ où deux registres de texte se superposent et se confrontent. Les deux couches se superposent pour créer un certain désordre dans la lecture, et contribue en même temps à l'effet de collage, même si il n'y en a pas littéralement. Uniquement des formes typographiques récupérées et détournées, comme c'est souvent le cas avec les affiches dada. Dans certains photogrammes, comme ceux de Christian Schad, ou de Moholy-Nagy, les jeux de flottement sont manifestes. Chez Moholy-Nagy, le

57 Berlin, Museum für Moderne Kunst. Reproduit dans le catalogue *Poésure et peinture*, Musées de Marseille/RMN, 1993, p. 143.

photogramme, par le jeu de l'ombre et de la lumière, met en avant une des caractéristiques de ce « flottement ». C'est-à-dire l'idée que ces formes imprimées par la lumière sont comme des ombres qui flottent sur une surface (qui peut être parfois accidentée ou texturée). Il y a là l'idée de transparence, d'un art immatériel et lumineux (*parce que* lumineux). Mais c'est aussi chez Moholy-Nagy, une forme technologique, « moderne » de faire des images. Effets de transparence liés au technologique que l'on retrouve plus tard, presque systématiquement, dans les documents de communication réalisés par l'école fondée par Moholy-Nagy aux États-Unis, le *New Bauhaus* à Chicago⁵⁸.

Ce qui se trame à mon sens dans cette figure récurrente du « quadrilatère net sur fond flou », procède d'une dissociation de la surface de figuration. Car il y a bien figuration d'un espace, aussi abstrait qu'il soit. Ces figures flottantes sont bien des plans échelonnés dans l'espace, ou *sur* l'espace de l'image. Des figures...

Cette construction d'espace se fait en même temps que sa dissociation dans l'image même. Comme une unité *décollée*. Ou comme un espace fragmenté, mais dans sa profondeur. Pas une fragmentation des parties juxtaposées dans un tout, mais des parties superposées dans un espace insondable, ou indéfinissable. Cet espace insondable ou infini, on l'a vu avec Federle, avec Hofmann, peut être un thème hérité du romantisme. C'est aussi cet héritage que l'on peut retrouver chez Mark Rothko, Barnett Newman, ou Ad Reinhardt. Notamment à la tradition romantique du Nord de l'Europe... On peut penser à Caspar David Friedrich, et par exemple *Le Moine au bord de la mer* (1809-1810, huile, 110 x 171,5 cm). Le personnage nous tourne le dos, il se place dans une zone entre deux espaces,

58 Alain Findeli, *Le Bauhaus de Chicago. L'œuvre pédagogique de Laszlo Moholy-Nagy*, Québec, Klincksieck/Septentrion, 1995.

l'un terrestre, ferme et délimité, et l'autre, marin, insondable et mouvant dominé par un ciel nuageux qui occupe les 4/5e de la hauteur de la toile.

En peinture, cet espace nuageux, profond et flou (ou dilué chez Hofmann) peut devenir le symbole d'un infini. D'un indicible sentiment d'infini ressenti devant l'immensité de la nature... Et comme l'écrit Catherine Stroczan dans un texte consacré à Rothko :

« Les qualités insaisissables des pouvoirs de la nature remplacent désormais le pouvoir divin. C'est cette tradition léguée par Turner et Friedrich que manifeste la dimension mystique, souvent accentuée, chez Rothko. »⁵⁹

Le pouvoir divin... La dimension mystique et mystérieuse de l'art, et d'une certaine peinture abstraite qui se réclame de cette tradition mystique romantique notamment, concerne évidemment Rothko. Qui semble néanmoins déplacer le divin vers le « naturel » ou la nature, du tableau émane une lumière. On sait aussi que Rothko affirmait :

« [...] lorsqu'on tourne le dos au tableau on devrait le sentir de la même manière que l'on ressent le soleil sur son dos. »⁶⁰

Cette lumière, cette chaleur plus précisément qui émane du tableau et que l'on doit pouvoir ressentir même en tournant le dos à la peinture constitue le thème principal des peintures « classiques » de Rothko. La peinture s'adresse au corps...

Mais aussi cette peinture construirait un espace immatériel, lumineux, et irradiant une chaleur proche de celle du soleil. Toujours et encore l'image de la nature comme modèle, comme infini, comme puissance quasiment magique. Cou-leur, chaleur,

59 Catherine Stroczan, « Mark Rothko: le destin de l'occupation spatiale », in *Le commentaire et l'art abstrait*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 40.

60 *Ibid.*

lumière, protection, et immersion dans la peinture, comme infini.

Cette lumière insaisissable, c'est le fond dont nous parlons. Que devient ce fond lorsque l'artiste lui superpose, ou fait flotter devant, des formes définies? Le palpable, le saisissable devant l'insaisissable. C'est, pour garder l'image de Rothko, comme si la forme devant ce fond lumineux était cet humain qui reçoit la lumière... On retrouve, là encore, l'image du moine devant l'immensité de Friedrich...

Ou bien, si l'on se débarrasse de cette dimension mystique, car il nous semble nécessaire de trouver une autre voie d'analyse, ou de continuer la métaphore décrite par Catherine Stroczan : l'infini du divin est remplacé par l'infini de la nature avec les romantiques, puis est remplacé par l'infini de... Quoi? Du médium lui-même? De l'esprit hu-main? Peut-être l'infini des surfaces qui se superposent sans fin dans la peinture...

Le sentiment du sublime face à la nature, aujourd'hui déconstruit et démystifié dans les machines et installations d'un artiste comme Olafur Eliasson, laisse place à un rapport critique assumé et distancié entre le spectateur et l'œuvre : je me vois moi-même comme spectateur en train de voir, je vois qu'il s'agit, avec l'œuvre, d'une machinerie, d'une sorte de mécanique du visible, de quelque chose qui ne prétend pas faire illusion. Et bien sûr ce sont aussi souvent des *surfaces* qui matérialisent ces phénomènes de vision chez Eliasson. Surfaces de miroirs, de couleur, de glace, d'eau ou de mousse... Des surfaces aux qualités plastiques indéniables et qui disent aussi immédiatement qu'elles sont issues d'un processus de fabrication, d'une construction humaine. Son œuvre *Waterfall* de 1998 est à ce titre exemplaire : l'eau est pompée mécaniquement dans un bassin, conduite par un tuyau en haut d'un échafaudage et un réservoir muni d'un versoir

métallique la déverse dans le bassin à nouveau. Reconstruction brute d'un phénomène, la grandiose chute d'eau, qui fait partie, comme le coucher de soleil, des images les plus kitsch traitant de notre rapport à une nature im-pressionnante.

11 - Du carré/toile au carré/écran : flottements numériques

Je suis tenté de croire en la possibilité d'une peinture qui, comme les machineries d'Eliasson, se donne d'emblée comme une fabrication.

Ce serait alors une peinture, par ce jeu des superpositions entre fond (qui dans ces jeux ne serait rapidement plus un fond) et formes, des contrastes marqués, des éléments comme dissociés du tout et les uns des autres, qui se dit comme fabriquée de toutes pièces.

Cette peinture échapperait alors au formalisme greenbergien (notamment car il n'y aurait pas d'unité du médium) et en même temps au mysticisme. Cette peinture ne serait pas non plus citationnelle bien que ouvertement référencée. Mais ce ne serait pas non plus cette peinture « défaire », déconstruite et (politiquement) matérialiste de Supports-Surfaces.

Ce serait une « peinture-peinture » ou une « vraie peinture » (sans nostalgie déplacée sur ce qu'est la peinture, ou ce qu'elle devrait être, par exemple réduite à son médium), sans collage, sans assemblage, sans esprit de *combine* (Rauschenberg), mais qui serait pourtant machinerie en tant que telle. Qui serait un assemblage bruyant de figures pictu-rales... Dans un espace démantelé.

L'espace pictural n'est plus celui du *flatbed* décrit par Leo Steinberg à propos de Rauschenberg⁶¹. Le *flatbed* s'apparente à une table de travail ou un sol d'atelier, sur lesquels se superposent et « s'éparpillent » des objets, des images, des taches de peinture ou tout autre donnée... Bref, l'image d'un loft-atelier new-yorkais en désordre. Alors qu'aujourd'hui, souvent, l'espace de travail quotidien se situe davantage du côté de l'écran d'ordinateur. L'écran, plat, avec ses pixels luminescents propose-t-il une autre image pour la peinture aujourd'hui ? La difficulté, c'est que les écrans d'ordinateurs *imitent* les espaces de travail classiques : on appelle ça d'ailleurs le « bureau » (ou *desktop* en anglais).

Vers 2000, les *Macintoshages* de Raymond Hains par exemple, rendent bien compte des possibilités créatrices de tels espaces de superposition. Dans cette série, les collages numériques ne sont que la copie de l'écran d'ordinateur de Hains, sur lequel sont ouvertes différentes images dans leur fenêtre... Technique particulièrement simple, particulièrement efficace, et en même temps complexe et riche.

Sur ce bureau numérique, des fenêtres s'ouvrent et « s'éparpillent » ou se superposent comme autant de feuilles posées sur une table réelle... Oui, le *desktop* est l'image d'une table de travail administratif ! Tentons donc de construire l'espace de travail numérique⁶² du peintre...

Soit, mais l'écran d'ordinateur est délimité par son format, le nombre de pixels qui le composent. N'est-ce pas revenir au

61 Cité notamment par Rosalind Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 289.

62 Car il ne se limite pas à un logiciel de « peinture » ou de dessin. Cet espace se situerait davantage dans le passage entre les logiciels, dans un bricolage (détournement) avec des logiciels, et plutôt les moins « artistiques »...

tableau comme objet *cadré*? La différence est de taille, elle se situe dans le type d'espaces travaillés.

La différence entre bureau classique (ou espace du peintre dans son atelier) et *desktop* se situe du côté de la matière des éléments présents sur ces nouveaux « plateaux ». Les fenêtres de l'ordinateur sont configurées pour avoir l'apparence de fines feuilles, mais qui disposent d'outils sophistiqués et de fonctionnalités nouvelles, associées à la souris, ou au côté tactile d'un écran : défilement, zoom, recadrages, changements de dimension, espaces modulables, vues instantanées de tous les documents ouverts, passages d'une fenêtre à l'autre et « copier-coller », etc.

Finesse, luminescence, simultanéité, équivalence de tous les éléments présents, reconfigurations permanentes... voilà qui seraient quelques aspects de cette peinture associée aux outils informatiques.

Mais peut-on réduire le contenu de la peinture à des « effets » mouvants de forme et de matière? Tout ça pour revenir à un formalisme ou à un simple « style » ?

Cette conclusion aux allures technologiques n'est qu'une des formes possibles de ce modèle récurrent, et évidemment nous n'entendons pas réduire ce « flottement » à une fenêtre ouverte sur un écran d'ordinateur. Mais c'est peut-être au-jour d'hui l'une des manifestations les plus caractéristiques de ce flottement de carrés.

Comme le montre une œuvre en ligne de Jodi⁶³ : le navigateur Internet est pris d'assaut, l'écran d'ordinateur est envahi de carrés noirs. Ces carrés-fenêtres s'ouvrent de manière qui nous

63 Jodi ou jodi.org est le duo des netartistes Joan Heemskerk et Dirk Paesmans. L'œuvre à laquelle je me réfère (et dont je vous conseille évidemment la visite) se trouve sur : <http://oss.jodi.org>.

échappe, envahissent l'écran et filent à toute vitesse à sa surface. Ces fenêtres noires sont alors hors d'usage autre qu'artistique : on ne peut plus ni les manipuler, ni les fermer car le mouvement est trop rapide, la seule solution pour arrêter cette panique de carrés c'est de couper le navigateur Internet.

Voilà un exemple de remise en cause critique et esthétique d'un appareil technologique, par ses outils mêmes. L'ordinateur est littéralement recouvert, débordé par ses propres outils et ressources dans cette activité de carrés noirs qui glissent au premier plan et recouvrent tout.

Notre flottement insaisissable est alors peut-être, au risque du poncif et du lieu commun, celui de la lumière des écrans, des projections de rayons, non pas solaires, mais cathodiques, ou LCD, DLP, LED, etc. Et bientôt équipés de nanotubes de carbone : transparent et souples⁶⁴...

Et les formes saisissantes qui s'y superposent sans fin sont synonymes de cette volonté de donner corps à cette lumière soi-disant virtuelle, nouvel objet de culte de l'iconographie courante aujourd'hui, l'écran remplace l'objet lui-même⁶⁵. Comme le tube néon, pour Dan Flavin dans les années soixante, pouvait littéralement devenir un objet de culte, devenant une sorte de lumière-icône.

64 Un film de plastique souple peut être recouvert de nanotubes de carbone afin de devenir une surface d'affichage souple, transparente à 98%, et tactile évidemment...

65 A la manière des téléphones portables tactiles et autres tablettes qui ne sont qu'un écran... Le design des ordinateurs et des appareils technologiques tend à les rendre de plus en plus discrets, fins, aux arêtes nettes à la manière des objets de Jonathan Ive pour Apple, et dans les années 50-60 ceux de Dieter Rams ou Hans Gugelot pour Braun. Design transparent. Enfin, vers ce qui est sans cesse suggéré dans bien des films d'anticipation contemporains : des écrans et des appareils qui se limitent à une feuille translucide et tactile suspendue dans l'espace. Pas de design : pure présence intemporelle en quelque sorte. Évidemment c'est d'un autre mythe dont il s'agit ici...

Flottements d'écrans: affaire à suivre...



COLLECTION CAHIERS RECHERCHE
(PREMIÈRE SÉRIE)

JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA
La destinée des oeuvres — Du pavé au musée, du musée au toit
N°1 - juin 2004

ERIC LANIOL
Périples mâchés — Gilbert Descossy
N°2 - juin 2004

CORINE PENCENAT
*Le corps forain suivi de Lola Montes ou l'anéantissement
de la personnalité à trois pistes*
N°3 - juin 2004

JEAN-FRANÇOIS ROBIC
M.E.T.R.O (de l'art contemporain) — Les oeuvres d'art du métro de Rouen
N°4 - juin 2004

JEAN-FRANÇOIS ROBIC & GERMAIN RČESZ
La couleur de l'horizon — à propos de trois œuvres de Didier Guth
N°5 - novembre 2005

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG
*Mettre en scène et scénographe Ibsen
(présentation Geneviève Jolly)*
N°6 - 2005

PIERRE LITZLER
*L'architecture comme art dans l'espace public — Zaha Hadid et le terminal
multimodal du Tram de Strasbourg. Contexte, concept et dispositif*
N°7 - février 2005

JEAN-FRANÇOIS ROBIC
Pour un monument à Armand Robin et au brouillard
N°8 - 2006

PATRICE HETZEL
*Le souffleur du cul ou Camille des vents,
Sur une œuvre invisible du parvis de Notre-Dame de Strasbourg et quelques
autres réflexions intempêtes,*
N°9 - mai 2006.

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG & CLÉMENT POIRÉE
*Mettre en scène les textes
de Hanok Levin*
N°10 - février 2007

JEAN-FRANÇOIS ROBIC
*Bruissements dans le jardin d'Eros et de Thanatos
le motif du vent dans l'arbre: fortune d'un thème iconographique à travers la
peinture et le cinéma*
N°11 - avril 2008

SYLVIE VILLAUME
L'Os dur(e)
ou comment résister à la mort
N°12 - novembre 2008

EMMANUELLE EBEL & GENEVIÈVE JOLLY
Mettre en scène et scénographeur la marionnette
(autour de la collaboration entre Grégoire Cailles et Jean-Baptiste Manessier)
N°13- février 2009

JEAN-FRANÇOIS ROBIC (sous la direction de)
Défaire système
système et poésis artistique
N°14 - février 2009

STÉPHANE MROCZKOWSKI
Abstractions post-abstraites
peinture non nostalgique aujourd'hui
N°15 - février 2009

ALEXANDRA PIGNOL
Corps perdus corps retrouvés
brève analyse du rapport entre le corps, la société et l'art
N°16 - février 2010

GERMAIN RCESZ
La venue des sculptures
(une œuvre pour le Tram par Jean-Marie Krauth)
N°17 - février 2010

ERIC LANIOL
Different mean(ing)s to an end
N°18 - novembre 2010

ALEXANDRA PIGNOL
La Modernité paradoxale en architecture
Benjamin et la modernité
N°19 - novembre 2010

MICHEL DEMANGE
Images communes de Gérard Colin-Thiébaud
N°20 (à paraître)

COLLECTION CAHIERS RECHERCHE
(NOUVELLE SÉRIE)

JEAN-FRANÇOIS ROBIC (sous la direction de)
Intermédialité: Partage et migrations artistiques
N°21 - mai 2011

SYLVIE VILLAUME
Scène plastique
N°22 - septembre 2011

STÉPHANE MROCZKOWSKI
Carré flottant sur fond
À propos d'une figure visuelle récurrente
N°23 - juin 2012

ANNE IMMELÉ
Figures de l'éphémère
Sur la dimension de memento mori
de la photographie
N°24 (à paraître)

Imprimerie et Reprographie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
dépôt légal au 1er trimestre 2012