



HAL
open science

Abstraction géométrique et architecture. Felice Varine : quand la peinture joue avec l'espace

Ludivine Garcia

► **To cite this version:**

Ludivine Garcia. Abstraction géométrique et architecture. Felice Varine : quand la peinture joue avec l'espace. Histoire. 2013. dumas-00874769

HAL Id: dumas-00874769

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00874769>

Submitted on 18 Oct 2013

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.

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines
Département Histoire de l'Art

GARCIA Ludivine

Mémoire de Master Recherche Culture, Arts et Société : Arts - Histoire, Théories
et Pratiques 2^{ème} année.

Sous la direction de Monsieur Dominique Dussol, professeur d'histoire de
l'art contemporain à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

**ABSTRACTION GEOMETRIQUE
ET ARCHITECTURE**

—

**FELICE VARINI : QUAND LA
PEINTURE JOUE AVEC L'ESPACE**

Date de Soutenance : 2 juillet 2012.

AVANT-PROPOS

Lorsque j'ai débuté mes recherches pour mon mémoire de première année, j'avais choisi un thème qui m'intéressait, je dirais même qui me passionnait depuis des années : les liens entre l'abstraction géométrique et l'architecture. Je voulais ainsi parcourir les XXe et XXIe siècles en questionnant les relations étroites qu'il existe entre ces deux domaines mais, devant l'ampleur de la tâche, j'avais finalement choisi en accord avec ma directrice de recherche de restreindre la fourchette chronologique de ce premier travail à la première moitié du XXe siècle. Mes recherches s'étaient donc concentrées sur les avant-gardes et la notion de synthèse des arts.

Aussi, pour cette seconde année, je souhaitais reprendre mes travaux là où je les avais arrêtés et étudier la période allant de 1950 à nos jours, ainsi que l'évolution de cette notion de synthèse des arts. Mais là encore la multiplication des domaines, des courants artistiques, des artistes en faisant partie et donc des liens, des relations et autres ponts à établir entre tout cela était telle qu'il devenait difficile de tout rassembler dans un seul et unique travail de recherche.

J'en ai donc discuté avec mon directeur de recherche, qui m'a alors proposé une approche à laquelle je n'avais pas pensé : la monographie. Ainsi, je pouvais aborder de nombreux points de réflexions qui me tenaient à cœur tout en me concentrant sur l'œuvre d'un seul artiste, ce qui me permettait d'approfondir vraiment mon sujet.

Après plusieurs recherches, j'ai arrêté mon choix sur un artiste contemporain suisse : Felice Varini. Pourquoi ? Et bien, en premier lieu son travail m'a plu immédiatement : ces formes géométriques colorées disséminées dans une architecture et qui se reconstituent lorsqu'on trouve le bon point de vue, j'ai trouvé cela plastiquement « beau ». Puis, cela a tout de suite susciter en moi une curiosité quant à sa démarche, sa technique de création, le fameux « mais comment fait-il ? ». Enfin, les questions qui allaient se poser à moi quant aux relations entre la peinture et l'architecture d'une part et celles, de l'œuvre et du lieu d'autre part, me semblaient tout à fait passionnantes.

J'ai donc concentré toutes mes recherches sur cet artiste : les écrits sur Varini ne sont malheureusement pas très nombreux, d'où peut-être le manque de diversité des sources citées dans ce travail ; mais j'ai pu tout de même me procurer quelques-uns des rares ouvrages traitant exclusivement de lui, ainsi que certains articles tout à fait intéressants grâce à son site internet. Je n'ai malheureusement pas pu voir une œuvre de Varini par moi-même, ce que je trouve fort regrettable ne serais-ce que pour en expérimenter le principe, mais les catalogues d'expositions ainsi que les photographies de ces œuvres m'ont permis de récolter d'autres informations.

Ces recherches sur le travail de Varini m'ont permises de tisser des liens avec des grandes notions artistiques et d'en étudier, au sein de son œuvre, certains points. Aussi, même si je sais qu'il s'agit ici d'un travail non exhaustif – il aurait alors fallu interroger l'artiste lui-même, au-delà de sa démarche, sur la façon dont il envisage ces liens – j'espère tout de même que celui qui le lira y trouvera quelque intérêt. Pour ma part, je l'ai rédigé avec enthousiasme et passion.

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Dominique Dussol, professeur à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, de m'avoir guidé vers ce sujet : il m'a fait découvrir un artiste passionnant. Merci d'être à l'origine de cette belle rencontre artistique. Je tiens également à le remercier pour ses conseils avisés, sa confiance et sa disponibilité. Je voudrais ensuite rendre hommage à mes parents pour leur compréhension, leur soutien constant à mon égard et la confiance qu'ils placent en moi et en mon travail.

J'aimerais également avoir une attention particulière pour Marie-Anne Lère, professeur d'arts plastiques à l'institution Jeanne d'Arc de Tarbes et amie très chère : merci pour tes encouragements et tous ces échanges constructifs autour de ce travail.

Enfin, je tenais à remercier toute l'équipe de la Fédération des Œuvres Laïques des Hautes-Pyrénées pour la flexibilité qu'ils m'ont accordée tout au long de cette année et qui m'a permise d'arriver à concilier ce service civique avec les cours et mes travaux de recherche.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	2
REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	5
LISTE DES ABREVIATIONS	6
INTRODUCTION	7
I) DE L'UTILISATION DU PROCESSUS D'ANAMORPHOSE	13
1) La création d'une « dialectique partie/ensemble, fragment/totalité »	16
2) Perspective et point de vue	21
3) Entre réalité et illusion	28
II) PEINTURE ET ARCHITECTURE : L'INTERVENTION DE DEUX MEDIUMS POUR CREER UNE ŒUVRE	32
1) L'architecture comme support : « un germe d'indépendance »	33
2) De la notion de l'espace à celle de temps	41
3) Tensions et renversements	47
III) RAPPORT DE L'ŒUVRE AU LIEU ET PHENOMENOLOGIE	51
1) La question de l' <i>in-situ</i>	52
2) Faire l'expérience de l'œuvre	60
CONCLUSION	68
Liste des annexes	73
BIBLIOGRAPHIE	86
Ouvrages généraux :	86
Philosophie de l'art et esthétique :	87
Monographies :	88
Revue spécialisées et catalogues d'exposition :	89
Thèses et actes de colloques :	90
Sites internet :	91
INDEX DES NOMS CITES	92

LISTE DES ABREVIATIONS

etc. : etcetera

h/t : huile sur toile

Ibid. : ibidem

Id. : idem

In : dans

Op.cit. : opus citatum

p. : page

pp. : pages

ss. la dir. : sous la direction de

v. : vers

INTRODUCTION

Abstraction géométrique et architecture : voilà deux domaines qui, a priori, peuvent se questionner indépendamment l'un de l'autre. Et pourtant lorsqu'on les rapproche, il nous vient à l'esprit des courants de pensée, des notions, des artistes, des œuvres qui font le lien entre les deux.

Dans un précédent travail de recherche, nous avons rapproché ces deux pans de création par le biais d'un questionnement autour de la notion de synthèse des arts : en effet, nous avons constaté une volonté des avant-gardes d'arriver à unifier différentes disciplines – peinture, architecture mais aussi sculpture et urbanisme – au sein d'une même œuvre, qualifiée alors de « globale », « totale » ou de « fusion des arts » ; tentatives plus ou moins réussies. Nous en étions arrivés à la conclusion que tous ces artistes cherchaient finalement à atteindre le modèle platonicien de la beauté éternelle par le biais de l'abstraction géométrique.

Nous allons à présent continuer d'interroger les relations entre l'abstraction géométrique et l'architecture mais cela, à l'époque actuelle et en nous penchant sur un cas particulier : celui de Felice Varini.

Le courant plastique que constitue l'abstraction géométrique n'a cessé de se poursuivre et de se décliner selon diverses théories, de la seconde moitié du XXe siècle à nos jours. Ce vocabulaire si particulier mis en place par les avant-gardes est aujourd'hui devenu un langage familier, tant pour les artistes que pour les spectateurs ; même s'il est vrai que certains éprouvent encore certaines difficultés face à ce genre d'œuvres. Son évolution incroyable montre à quel point il a été – et est toujours – important au sein de l'histoire de l'art : les propositions autour de ce langage font s'entrecroiser diverses théories allant du minimalisme à l'art conceptuel et font se confronter des artistes tels que Donald Judd, Daniel Buren, Sol LeWitt, François Morellet et bien d'autres.

Parmi tout ces artistes qui ont pour base de travail le langage des formes géométriques, Felice Varini se distingue dans la démarche singulière qu'il met en œuvre au sein de son art.

Felice Varini est né en 1952 à Locarno, en Suisse italienne. Il n'a pas de réelle formation artistique au sens classique du terme : il s'est d'abord passionné pour le dessin puis pour le spectacle vivant. Nous verrons plus tard que l'influence du théâtre et de la mise en scène se retrouve dans son travail. Il s'installe à Paris en 1978 et développe alors une pratique artistique tout à fait personnelle.

Felice Varini est d'abord et avant tout un peintre : c'est comme cela qu'il aime être considéré et, cette appellation est tout à fait justifiée puisque son moyen d'intervention privilégié est la peinture. En tant que peintre, il utilise la plupart du temps un vocabulaire de formes géométriques qui se rapproche au plus près de celui que pouvait utiliser des artistes comme Mondrian ou van Doesburg : il s'agit de figures géométriques plus ou moins simples, peintes en aplats et d'une seule et unique couleur, la plupart du temps primaire et plutôt vive, franche.

Mais là où la démarche de Varini devient singulière, c'est qu'il ne peint pas sur une toile mais bien sur l'architecture du lieu qui l'accueille : il semble alors tout à fait intéressant de questionner en profondeur ce travail, qui mêle d'une manière étonnante peinture, et plus précisément abstraction géométrique, et architecture.

« *« Je conçois des formes géométriques généralement simples : carrés, triangles, ellipses, cercles, rectangles, lignes »*, explique sobrement l'artiste. « *Ces compositions appellent les trois couleurs primaires, des couleurs secondaires, et du noir et blanc. Mes peintures apparaissent d'abord à la personne sous forme d'un tracé déconstruit qui ne lui évoque rien de familier ni de connu, d'où la perturbation. Par le déplacement du corps, le tracé initial vient à apparaître progressivement dans sa forme composée. L'œuvre lui procure l'illusion de se construire sous ses yeux.* »¹. Une petite explication s'impose ici : pourquoi la figure nous apparaît-elle sous la « *forme d'un tracé déconstruit* »²? Et bien, en plus de mêler peinture et architecture dans son travail, Felice Varini le fait d'une manière particulière : en utilisant un procédé d'illusion d'optique appelé anamorphose. Ainsi, la figure géométrique peinte sur l'architecture n'est visible que depuis un seul et unique point de vue, déterminé par l'artiste.

¹ M. Marques, « Felice Varini », www.varini.org.

² *Id.*

Prenons un exemple afin de mieux comprendre : dans *Quatre cercles à cinq mètres Rouge n°1* de 1992 (annexe n°1), la complexité de la figure réalisée nous permet à la fois de voir un cercle recomposé depuis le point de vue et, les différentes parties peintes sur l'architecture des trois autres car nous nous trouvons en dehors des points de vue qui leur correspondent.

L'utilisation de ce principe de l'anamorphose pose déjà ici de multiples questions : en premier lieu, la création d'une figure qui se décompose entraîne un questionnement autour des notions d'ensemble et de parties de l'œuvre ; d'autre part, et nous le voyons très bien au travers de cet exemple, le point de vue joue un rôle central dans le travail de Varini qu'il est primordial d'étudier. Enfin, l'utilisation de ce procédé particulier que constitue l'anamorphose nous pousse à interroger les notions de réalité et de fiction au sein de l'œuvre de son art.

L'autre point qui nous intéresse ici est bien entendu d'interroger les relations entre l'abstraction géométrique et l'architecture, autrement dit entre peinture et espace.

En effet, il semble évident que les liens qui se créent entre peinture et architecture au sein des œuvres de Varini vont être particuliers puisque l'artiste a fait le choix de peindre directement sur l'architecture. De multiples questions nous viennent alors à l'esprit : pourquoi ce rejet de la toile ? Qu'est ce que cela implique dans la façon d'envisager la peinture ? Quelles relations celle-ci entretient-elle avec ce support tridimensionnel qu'est l'architecture ? Qu'est-ce que cela crée dans l'art de Varini ?

Le dernier aspect que nous soulèverons dans ce travail découle de cette utilisation de l'architecture comme support.

La première question qui se pose à nous est le rapport de l'œuvre au lieu : en créant des œuvres *in situ*, Felice Varini met en œuvre dans son art des liens forts et tout à fait singuliers entre sa peinture et le lieu qui l'accueille. Qu'en est-il plus précisément de cette relation ? C'est cela que nous tenterons de cerner dans notre travail.

Enfin, en choisissant cette approche de la peinture et en utilisant le procédé de l'anamorphose, Felice Varini oblige le spectateur à se déplacer dans l'espace et à reconstituer l'œuvre par lui-même : à l'instar d'une installation, sa peinture

implique donc le spectateur et interroge alors la notion de l'expérience de l'œuvre, de la phénoménologie. Nous nous intéresserons à cette question et à ce que cela engendre pour l'œuvre, l'artiste et le spectateur.

Avant de se lancer dans l'étude approfondie de toutes ces questions, nous tenions à apporter quelques précisions qui nous vont nous aider à mieux cerner en quoi consiste concrètement l'art de Felice Varini et sa technique d'intervention.

Afin de réaliser ces peintures, l'artiste utilise une technique bien particulière qui nécessite de projeter l'image de la forme désirée sur l'espace ; nous reviendrons plus en détail sur ce point. Mais nous tenions à souligner d'emblée que cette volonté de l'artiste à prendre l'architecture comme support entraîne de nombreuses contraintes techniques liées au lieu.

Ainsi, lorsque l'artiste intervient sur un espace urbain, les dimensions de sa peinture s'en retrouvent démultipliées et, afin de réaliser ces formats monumentaux, il se retrouve parfois à devoir peindre à plusieurs mètres au-dessus du sol. Cela implique également qu'il intervient dans l'espace public et qu'il faille alors obtenir des autorisations ; ce qui peut prendre parfois un certain temps. Il arrive aussi que certaines parties de l'œuvre doivent être réalisées sur des propriétés privées et que l'artiste se voit alors contraint de convaincre les propriétaires un à un. C'est pour cela qu'il fait maintenant appel à un agent de production qui l'aide à régler toutes ses démarches : « *Il y a encore trois ans, je cherchais à tout faire moi-même. Aujourd'hui l'agence Eva Albarran & Co me rend des services dont je ne peux plus me passer* »³. Pour certaines réalisations, Varini a donc toute une équipe derrière lui.

L'autre point que nous tenions à souligner quant aux contraintes liées à la pratique de la peinture sur l'architecture est celle de la conservation de cette dernière : en effet, lorsque Varini intervient dans un espace adapté tel qu'un centre d'art contemporain, il suffit simplement de repeindre par-dessus son travail – et nous verrons ce que cela entraîne quant au statut de l'œuvre. Mais lorsque Varini intervient en zone urbaine ou bien sur des lieux patrimoniaux, il doit alors employer une technique particulière afin de préserver l'endroit intact après son

³ F. Varini in M. Rousset, « Les nouvelles fabriques de l'art », *Beaux arts Magazine*, n°348, Juin 2013.

passage. Il emploie alors l'élastomère, un caoutchouc qui possède des propriétés élastiques et qui lui permet une fois sec, de former une pellicule qui protège l'architecture et est facilement détachable.

L'artiste doit donc être assez imaginatif afin de trouver des solutions aux problèmes engendrés par sa démarche de travail.

Avant de continuer davantage, nous tenions à préciser que les réflexions de ce travail seront essentiellement basées sur les travaux picturaux de Felice Varini mais que l'artiste utilise parfois d'autres mediums, notamment celui de la photographie.

En effet, plusieurs interventions de Varini mettent en œuvre la photographie selon un procédé particulier : l'artiste photographie des endroits précis du lieu dans lequel il intervient et, par le biais de tirages à l'échelle sur des panneaux, il replace l'image photographiée à l'endroit exact qu'elle montre. La photographie vient alors se superposer à l'image exacte de l'architecture cachée par le panneau, comme dans *360° à San Stae* (annexe n°2) ; il arrive aussi que dans certains travaux, la photographie rende compte du lieu avant une restauration, comme dans *APAC n°1 Nevers* (annexe n°3).

Enfin, mieux que personne, l'artiste lui-même explique sa démarche et, nous allons retrouver à travers ces paroles toutes les pistes que nous avons évoqué précédemment et que nous allons développer dans notre travail : *« L'espace architectural, et tout ce qui le constitue, est mon terrain d'action. Ces espaces sont et demeurent les supports premiers de ma peinture. J'interviens in situ dans un lieu à chaque fois différent et mon travail évolue en relation avec les espaces que je suis amené à rencontrer.*

En général je parcours le lieu en relevant son architecture, ses matériaux, son histoire et sa fonction. A partir de ses différentes données spatiales et en référence à la dernière pièce que j'ai réalisée, je définis un point de vue autour duquel mon intervention prend forme.

J'appelle point de vue un point de l'espace que je choisis avec précision : il est généralement situé à hauteur de mes yeux et localisé de préférence sur un passage obligé, par exemple une ouverture entre une pièce et une autre, un palier,

etc. Je n'en fais cependant pas une règle car tous les espaces n'ont pas systématiquement un parcours évident. Le choix est souvent arbitraire.

Le point de vue va fonctionner comme un point de lecture, c'est-à-dire comme un point de départ possible à l'approche de la peinture et de l'espace. La forme peinte est cohérente quand le spectateur se trouve à cet endroit. Lorsque celui-ci sort du point de vue, le travail rencontre l'espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme. Ce n'est donc pas à travers ce premier point que je vois le travail effectué ; celui-ci se tient dans l'ensemble des points de vue que le spectateur peut avoir sur lui.

Si j'établis un rapport particulier avec des caractéristiques architecturales qui influent sur la forme de l'installation, mon travail garde toutefois son indépendance quelles que soient les architectures que je rencontre.

Je pars d'une situation réelle pour construire ma peinture. Cette réalité n'est jamais altérée, effacée ou modifiée, elle m'intéresse et elle m'attire dans toute sa complexité. Ma pratique est de travailler "ici et maintenant". »⁴.

Nous avons là tout un programme...

⁴ F. Varini, www.varini.org.

I) DE L'UTILISATION DU PROCESSUS D'ANAMORPHOSE

La démarche de travail de Felice Varini repose sur la reconstitution dans l'espace d'une figure géométrique peinte, selon le point de vue sur lequel on se trouve : on utilise le terme d'anamorphose pour désigner ce procédé. Le terme apparaît au XVIIe siècle mais la technique est connue depuis le XVe siècle : Piero della Francesca en évoque les principes dans *De Prospectiva Pingendi*. A cette époque, la technique de l'anamorphose consiste à déformer une image, une représentation figurative, de façon à ce qu'elle se révèle selon un point de vue bien précis. Jurgis Baltrušaitis, dans le tome 2 de son ouvrage *Les Perspectives dépravées* consacré à l'anamorphose et publié en 1984, en donne la définition suivante : « *L'anamorphose [...] procède par une interversion des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé* ». ⁵

Au départ, l'anamorphose désigne donc une figure dilatée qui se redresse lorsque nous trouvons le bon angle de vue, afin de recréer l'image selon les proportions correctes. La déformation de ces images est donc basée sur une utilisation particulière de la perspective qui permet de dilater les formes et de ne pouvoir retrouver les proportions exactes que sous un certain angle de vue.

L'un des exemples les plus connus d'une œuvre contenant une anamorphose est le tableau de Holbein intitulé *Les Ambassadeurs* (annexe 4), datant de 1533 : ce tableau suppose deux points de vue différents pour saisir à la fois le double portrait et l'anamorphose représentant un crâne à l'avant du tableau.

Nombre de mathématiciens, théoriciens, artistes, ingénieurs ou philosophes ce sont intéressés à ce procédé qui connaît une certaine évolution au cours des siècles : on invente des objets permettant de faciliter sa réalisation, on l'intègre dans les doctrines sur l'unité des Arts et des Sciences, on crée de nouveaux

procédés comme celui de l'anamorphose à miroir... On voit même son utilisation à l'époque contemporaine dans certaines toiles de Dali ou dans des publicités, notamment celle de la marque d'automobile Peugeot dans les années 1980.

« « *La perspective enseigne les raisons des fausses apparences qui se présentent à l'œil* » tandis que la peinture, qui emprunte à l'optique, « fait apparaître par fausses mesures ce qui n'est point comme s'il estoit ou autrement qu'il n'est » »⁶ nous dit Baltrusaitis. Et bien, c'est de cela dont il va être question dans l'art de Varini : même s'il ne s'agit plus ici de représentation figurée, l'utilisation de la perspective et de la peinture nous entraîne dans un monde de « *fausses apparences* »⁷ et nous le donne à voir autrement. Aussi, nous allons voir combien, des siècles après, la perspective tient toujours une place primordiale dans l'art de Varini malgré la volonté des modernes de s'en émanciper.

L'emploi du terme « anamorphose » a évolué au fil des années et Fabiola Lopez-Duran nous en donne aujourd'hui la définition suivante : un « *artifice optique reposant sur la perspective où l'esprit et l'œil participent à une révélation extraordinaire qui a pour sujet la mort et la résurrection de la forme* ». ⁸

Nous nous rapprochons davantage ici du travail de Varini autour de l'illusion d'optique et de la reconstitution d'une ou plusieurs formes dans l'espace. Outre le lien avec le jeu sur la perspective, Varini s'inspire également de la technique même utilisée des siècles plus tôt pour réaliser ces anamorphoses : on utilisait alors la lumière pour projeter l'image, préalablement peinte sur une feuille de papier, afin de la déformer et de créer l'anamorphose. Varini utilise un système similaire via un rétroprojecteur qui lui permet de tracer ses œuvres au crayon sur l'architecture avant de les peindre, réalisant par là l'illusion d'optique que nous connaissons. Il s'éloigne cependant de ces prédécesseurs en ne peignant que des figures géométriques monochromes et, en laissant ces figures sur l'architecture.

⁵ J. Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées, Tome 2, L'anamorphose*, Flammarion, Paris, 1996, p.7.

⁶ *Ibid.* p.137.

⁷ *Id.*

⁸ *Felice Varini, Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.97.

Désormais ce n'est donc plus un visage ou un paysage qui se relève mais une forme géométrique qui se reconstitue.

« *La mort et la résurrection de la forme* »⁹, c'est là tout ce que semble mettre en œuvre le travail de Felice Varini à travers l'utilisation de ce procédé particulier qu'est l'anamorphose et, la manière tout à fait personnelle dont l'artiste se l'approprie.

Maintenant que nous sommes un peu plus familiarisés avec ce terme d'anamorphose et ce qu'il désigne, il nous faut voir plus précisément comment Felice Varini utilise ce procédé et ce que cela entraîne de particulier dans son travail ; autrement dit, ce que cela crée dans ses œuvres qui les rendent si singulières.

⁹ *Id.*

1) La création d'une « dialectique partie/ensemble, fragment/totalité »

Felice Varini est un artiste qui utilise le principe de l'anamorphose de manière particulière afin de reconstituer une figure géométrique dans l'espace. Ainsi, maintenant que nous savons plus précisément ce qu'est une anamorphose, nous pourrions expliquer la démarche de Varini de cette manière : l'artiste utilise un rétroprojecteur afin de projeter l'image de la forme géométrique désirée sur l'architecture qui l'entoure, ce qui entraîne donc la création d'un point de vue unique de perception de cette forme ; il peint ensuite cette forme d'une seule et unique couleur et nous voyons alors apparaître une figure unique lorsque nous nous trouvons sur ce même point de vue depuis lequel la figure avait été projetée. Cela implique que lorsque nous sommes en-dehors de celui-ci, nous ne pouvons saisir cette figure, tout comme nous ne pouvions apercevoir le crâne dans le tableau de Holbein : lorsque nous ne nous trouvons pas sur ce point de vue initial, nous n'apercevons seulement des œuvres de Varini que des fragments peints, disséminés dans l'espace environnant qui sert de support. Les mots de Fabiola Lopez-Duran résonnent ici : « *La mort et la résurrection de la forme* »¹⁰...

Les œuvres de Varini se présentent donc à nous sous deux aspects : une figure géométrique lorsque nous sommes sur le point de vue ; des formes éparpillées dans l'espace lorsque nous sommes en-dehors de ce point. Ainsi, pour Bernard Fibicher « *tous les travaux de Varini mettent en pratique la dialectique partie/ensemble, fragment/totalité.* »¹¹ ; cela confirme ce que nous venons de dire. Cette dialectique doit-elle cependant se voir comme une opposition ? Doit-on seulement prendre en compte la figure reconstituée lorsque nous parlons de « l'œuvre » ? Il semble que non : effectivement, les parties ou fragments de l'œuvre que nous pouvons apercevoir lorsque nous nous déplaçons dans l'espace participent de l'œuvre dans son ensemble. Ils sont cette œuvre. « *Pour qu'il y ait une totalité, les parties qui la constituent doivent être solidaires, interdépendantes, structurées* »¹² nous dit Fibicher. Nous voyons donc ici qu'il ne

¹⁰ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.97.

¹¹ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹² *Id.*

s'agit pas d'une opposition stricte entre fragment et ensemble : les différentes parties constituant l'œuvre ne peuvent être dissociées de l'ensemble puisqu'elles en sont partie intégrante. Néanmoins, elles contribuent à créer un effet de tension, de renversement dans le travail de Varini. D'ailleurs, lorsque l'on interroge l'artiste à propos de ces fragments d'œuvres qui apparaissent hors point de vue, il déclare ceci : « *Ce qui m'intéresse lorsque la pièce est installée dans l'espace, c'est [...] toutes les formes qui apparaissent, que je ne peux pas imaginer et qui sont de l'ordre de la surprise* »¹³. Si l'on en croit ceci, c'est finalement les formes qui surviennent indépendamment de la volonté de l'artiste lorsque la figure se décompose dans l'espace qui l'intéresse le plus : les fragments disséminés sur l'architecture et qui vont interagir avec elle sont donc bien considérés par l'artiste comme faisant partie de l'œuvre et même, comme une part importante et intéressante de celle-ci.

Mais quel est alors le « statut » du fragment ? Comment devons-nous le considérer ? Si nous partons du principe que chaque fragment fait partie intégrante d'une œuvre, nous nous posons alors la question suivante : le fragment a-t-il une existence propre en-dehors de l'œuvre reconstituée ? Chaque morceau est-il une œuvre indépendante qui viendrait alors composer une œuvre globale ? Pouvons-nous voir dans le travail de Varini la reprise d'une recherche d'une œuvre totale ou globale, amorcée par les avant-gardes ?

Pour Fabiola Lopez-Duran, le « *fragment qui [...] apparaît sans support, sans cadre, sans sa composante structurelle, dans son incomplétude manifeste* »¹⁴ a tout d'abord une fonction descriptive. Elle nous dit ainsi : « *Chaque fragment de sa peinture est un corps énonciateur qui, comme une carte ou un miroir, réinvente simultanément un lieu déjà visité et une simple géométrie.* »¹⁵. Ainsi, à la manière d'un miroir, les fragments renvoient donc directement à l'œuvre recomposée : ils permettent en quelque sorte le déroulement d'une narration de l'œuvre et en même temps, se posent comme récit de cette même œuvre. Elle souligne

¹³ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.13.

¹⁴ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.51.

¹⁵ *Ibid.* p.141

également ici le fait que le fragment peint sur l'architecture du lieu vient réinventer à la fois la figure et l'espace : la figure géométrique plane est réinventée dans un espace en volume sous une multitude de formes différentes ; quant au lieu, les fragments nous force à le voir, le découvrir ou le redécouvrir en l'explorant sous un jour nouveau. Nous reviendrons plus tard sur ces deux points.

Concernant la question de l'indépendance du fragment, « *l'incomplétude manifeste* »¹⁶ évoquée par Fabiola Lopez-Duran trouve écho dans les propos de Bernard Fibicher, pour qui le fragment porte en lui « *des traces de la totalité* »¹⁷. Nous touchons ici à cette difficulté de définir ce statut si particulier de « fragment » : à la fois partie de la totalité mais incomplet. Chaque fragment de peinture a pour fonction première de permettre la reconstitution de la figure géométrique et porte donc en lui ces « *traces* »¹⁸ de l'œuvre entière. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'il est une trace de cette totalité, dans le sens où il marque l'espace d'une sorte d'empreinte qui nous conduit à la découverte de cette totalité.

Cependant, cette trace reste incomplète et l'on ne peut en saisir le sens que lorsque nous avons appréhendé la figure reconstituée, la totalité des traces ensemble. Par définition, le fragment est une partie d'un tout et, dans le cas du travail de Varini, il semble que celui-ci ne puisse se détacher complètement et entièrement de cet ensemble, au risque de se voir dénuer de son sens premier.

Ainsi, Bernard Fibicher affirme que le fragment ne pourra donc jamais acquérir le statut d'œuvre à part entière puisqu'il « *restera toujours un élément que l'on sait faire partie d'un tout* »¹⁹. Il ajoute : « *Cherchant absolument à s'accomplir dans une totalité, le fragment [...] ne sera jamais autonome.* »²⁰. Pourquoi ? Car celui-ci ne trouve son sens qu'en relation avec les autres fragments : autrement dit, le fragment ne peut constituer une œuvre à part entière puisqu'il ne peut avoir une existence totalement indépendante de l'œuvre entière. Si l'œuvre ne peut exister

¹⁶ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.97

¹⁷ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Id.*

sans ses fragments, il en va de même pour eux : les fragments ne prennent sens que dans la totalité de l'œuvre reconstituée et donc ne peuvent avoir une existence propre et acquérir le statut d'œuvre à part entière.

Prenons un exemple concret : dans l'intervention de Varini sur le Pavillon Suisse à Séville en 1992 (annexe 5), le visiteur peut observer des fragments d'arcs de cercles noirs éparpillés sur la façade, les murs des bâtiments, les marches des escaliers... Hors point de vue, ces fragments peints attirent l'œil du spectateur, semblent signifier quelque chose dont on pressent seulement l'existence : ils guident le regardeur dans la narration de l'œuvre, la recherche de quelque chose de complet. Nous sentons qu'ils font partie d'autre chose et nous cherchons ce quelque chose. Et enfin, lorsque nous trouvons le bon point de vue, nous voyons alors le cercle noir se reconstituer sous nos yeux : les parties, qui nous ont guidées jusque là, s'assemblent pour ne former qu'un tout. Nous pouvons nous rendre compte ici, grâce aux photographies prises hors point de vue, combien cette idée de fragment qui contient une part de narration est juste. Les différentes parties de l'œuvre contribuent au bon déroulement de sa découverte, fonctionnant comme des sortes de chapitres dans un récit : ils sont tous distincts les uns des autres mais ne peuvent être compris qu'une fois qu'on peut les lire tous ensemble.

L'œuvre de Varini, même conçue selon des tensions entre partie et ensemble, doit donc être considérée comme un tout indissociable. Bernard Fibicher établit ici un parallèle très juste avec Kant pour qui, nous dit-il, « *la totalité est l'unité perceptible d'une pluralité d'éléments.* »²¹. Ce principe s'applique tout à fait à l'art de Varini : une pluralité de fragments se reconstitue afin de former une « *unité perceptible* »²², qui correspond alors ici à l'œuvre dans sa totalité. L'expression « unité perceptible » s'applique d'ailleurs très bien en ce qui concerne les travaux de Felice Varini puisque l'appréhension de son art, nous y reviendrons, est entièrement basée sur la perception : c'est finalement l'œil du spectateur qui perçoit et qui permet cette reconstitution de l'unité de l'œuvre.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

Cette dialectique entre la totalité et le fragment dans l'art de Varini nous permet de nous arrêter quelques instants ici sur un autre point important, souligné par Fabiola Lopez-Duran dans son ouvrage : « *c'est le fragment qui fait de lui un peintre* »²³.

En effet, que fait Varini lorsqu'il réalise une œuvre ? Lorsqu'il a projeté sa figure et tracé les contours au crayon, nous l'avons vu précédemment, il doit alors peindre cette figure. Mais que peint-il en réalité ? En prenant l'espace architectonique comme support et en utilisant le principe de l'anamorphose, il se voit obligé de peindre les différents fragments sur l'architecture : la figure géométrique que nous voyons lorsque nous sommes sur le point de vue idéal n'est qu'une illusion d'optique. Varini ne la peint pas en tant que telle : il applique la couleur aux différents endroits de l'espace qu'il a marqué afin de recréer par la suite cette illusion qui nous fait croire à une figure. Le travail de Varini est finalement de peindre les différents fragments de l'œuvre aux endroits précis et définis à l'avance afin que l'œil puisse reconstituer la figure géométrique. C'est donc véritablement dans le fragment que Varini exerce sa condition de peintre : il ne peint jamais une figure géométrique pleine et entière sur l'architecture mais toujours les éléments qui la compose.

Puisque, nous venons de le dire, c'est l'œil qui permet la reconstitution de l'œuvre, la question du point de vue est également une donnée essentielle dans le travail de Varini. C'est pourquoi nous allons maintenant tenter de cerner ce point un peu plus en profondeur.

²³ *Felice Varini, Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.141.

2) Perspective et point de vue

En utilisant le procédé de l'anamorphose dans ses œuvres, Felice Varini fait de la question du point de vue l'une des clés centrales de lecture de son travail. En effet, nous avons vu précédemment que le principe de l'anamorphose est basé sur un jeu de perspectives qui trouve son sens lorsque nous trouvons le bon angle de vue ou, dans le cas de Varini, le bon point de vue : celui depuis lequel l'artiste a conçu son œuvre. Les notions de perspective et de point de vue sont donc essentielles si l'on veut tenter de comprendre l'œuvre de Varini. Elles sont au cœur de sa démarche plastique et constituent la base même de sa technique de travail.

Avant d'aborder la question essentielle du choix du point de vue par l'artiste, il nous faut d'abord revenir sur la façon dont on appréhende une œuvre de Varini. Nous nous demandions tout à l'heure si les fragments d'œuvres pouvaient chacun prendre le statut d'œuvre à part entière et, nous en sommes venus à la conclusion que même s'ils ne peuvent avoir une existence indépendante, ils font tout de même partie de cette œuvre et participent à son processus de découverte. Aussi, la question qui pourrait se poser ici de prime abord est la suivante : devons-nous envisager la notion de point de vue dans le travail de Varini en se concentrant uniquement sur celui dit « idéal » ? Ou faut-il également prendre en compte le « hors point de vue » ? Si nous reprenons la logique du raisonnement précédent concernant les différentes parties de l'œuvre, la réponse semble évidente : si les fragments sont à prendre en compte pour comprendre l'œuvre de Varini, la multiplicité des points de vue doit donc être également étudiée puisque c'est par celle-là même que nous appréhendons les fragments. C'est d'ailleurs ce que Vincent Chabaud nous dit : « *Pour une lecture homogène et construite de la forme peinte, le spectateur est amené à rechercher le point de vue imaginé par l'artiste. Lorsque l'on sort de celui-ci, une infinité de points de vue apparaît. Le travail de Varini peut s'appréhender dans l'ensemble des points de vue.* »²⁴.

²⁴ V. Chabaud, « L'envers du décor. Felice Varini : l'espace architectural comme support », www.varini.org

Lorsqu'il parle de son travail et qu'il évoque cette question du hors point de vue, Varini lui-même va plus loin en nous disant qu' « *il y a une infinité de points de vue qui émergent, hors champ, plus forts que celui qui a construit l'œuvre* »²⁵. La véritable force de l'œuvre de Varini se situerait donc, celui lui, non pas dans le point de vue de départ mais dans la multiplicité de ceux qui se créent lorsque nous en sortons. Cela rejoint ce que nous constatons tout à l'heure à propos des fragments : le plus intéressant pour Varini dans son travail est finalement tout ce qui se situe en dehors du point de vue, c'est-à-dire les divers fragments de l'œuvre que nous pouvons observer selon de multiples points de vue dans l'espace. Aussi, comme nous avons considéré à la fois la figure reconstituée et ses fragments, nous allons donc nous attacher ici à la fois au point de vue idéal depuis lequel l'artiste conçoit son œuvre et, à l'ensemble des points de vue que le spectateur a dès qu'il se trouve en-dehors de ce point.

La question du choix du point de vue est importante dans le travail de Varini puisque c'est l'une des premières choses que détermine l'artiste dans l'espace sur lequel il va intervenir : « *Au lieu de m'installer devant une toile pour peindre [...] j'ai décidé d'impliquer la peinture dans l'espace architectural. Le point de vue était choisi en raison d'une certaine commodité d'approche des espaces donnés. De là, le choix du point de vue est devenu un fil conducteur d'un travail à l'autre. [...] Au commencement, le choix relevait de ce que je désirais – ou ne voulait pas – voir dans l'espace, en fonction de la circulation dans le lieu [...] Aujourd'hui ce choix se fait en fonction de l'espace donné et selon le travail à venir* »²⁶. Le choix du point de vue n'est donc pas anodin : Varini l'établit en fonction de certains critères, en fonction de l'agencement de l'espace qui l'entoure.

Le résultat de ce travail est donc une œuvre qui ne se donne à voir dans sa totalité qu'en fonction de ce point de vue défini auparavant par l'artiste : Bishop nous dit ainsi que l'œuvre « *n'est perceptible dans sa totalité qu'à travers une vision monoculaire dirigée sur elle depuis le lieu de sa projection originelle* »²⁷. Il n'y a qu'à cette condition que nous pouvons percevoir la figure reconstituée. Il faut

²⁵ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.10.

²⁶ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.9.

²⁷ *L'Art français et francophone depuis 1980*, ss. la dir. de M. Bishop et C. Elson, Broché, Ridopi, 2005, p.103.

souligner ici que cela est d'ailleurs assez difficile concrètement puisque ce fameux point de vue est défini par rapport à la hauteur d'yeux de l'artiste : il faut donc être d'une taille approximative à la sienne pour arriver à ce que notre œil puisse vraiment reconstituer cette figure. D'autre part, Varini choisit de ne pas indiquer le point de vue : aussi, lorsque nous parlions tout à l'heure de rechercher le point de vue, il fallait l'entendre au sens strict du terme. Le spectateur déambule dans l'espace et n'a aucun indice quant à l'endroit qui lui permettra de découvrir l'œuvre reconstituée : « *Volontairement, je ne marque pas le point de vue au sol, je ne donne aucune indication.* »²⁸, nous dit Varini.

Pour revenir sur ce que nous disions, il semble évident que cette question du point de vue tient une place primordiale lorsque nous voulons comprendre une œuvre de Varini. Nous nous rendons ainsi compte de l'importance de ce point de vue quant à la perception de l'œuvre par le spectateur : un seul et unique point permet de l'appréhender dans son ensemble, de percevoir la forme reconstituée. Et c'est ce point de vue qui est au centre du travail de Felice Varini : « *Je place, quelque part dans l'architecture, un point de vue en relation avec la réalité construite [...] Je le signale, dans un certain sens je le révèle et j'établis une radiation qui se développe jusqu'aux lignes de composition du contexte* »²⁹. Nous voyons bien ici combien ce point de vue est la clé de voûte de l'œuvre : tout part de lui et tout y revient. Nous reviendrons plus tard sur cette question des liens avec la réalité.

La démarche de Varini implique donc toute une mise en scène de l'espace dans lequel il intervient : il décide d'un point de vue qui va alors attirer notre œil sur une partie précise de l'architecture environnante. Bernard Fibicher établit ainsi une comparaison entre les systèmes mis en place par l'artiste et la scénographie classique : « *A partir de la Renaissance, le mot "scénographie" désigne l'art de la perspective, du point de vue appliqué à la peinture, à l'architecture, à la ville et au théâtre. Sebastiano Serlio reprend la classification vitruvienne des scènes [...] dans les deux premiers tomes des Sette libri dell'architettura [...] Les gravures accompagnant ces ouvrages montrent des espaces architecturés construits selon*

²⁸ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.13.

²⁹ *Id.*

un schéma perspectif à point de vue unique. Le théâtre du XVIIIe siècle remplacera la scène frontale par un système à double point de fuite [...] Selon une typologie transhistorique, l'artiste [Varini] utilise en effet les deux systèmes de scènes les plus répandus : la scène focalisante qui resserre le regard du spectateur et la scène panoramisante qui distend l'espace et fait diverger la vue du spectateur, impliquant un balayage du regard et un mouvement de la tête. »³⁰. A l'instar d'un scénographe donc, Varini établit une véritable mise en scène de l'espace dans lequel il intervient, basée sur le contraste entre un point de vue fixe depuis lequel nous observons la figure reconstituée de manière immobile et, une vision panoramique de l'espace impliquant la mobilité du spectateur afin de saisir les multiples points de vue qui se déroulent dans ce même espace et par lesquels nous apercevons les différents fragments de l'œuvre. Varini est tout à fait conscient de l'importance de cet « art de la perspective »³¹ et de sa place dans l'histoire de l'art : « d'autres questions sont apparues : le rapport au regard, au point de vue ; j'ai ainsi mieux pris conscience de son extrême importance dans l'histoire de l'art et de tous les efforts modernes pour passer outre ».³² En choisissant de peindre sur l'architecture et en éclatant ses figures dans l'espace, Varini chercherait donc à supprimer ce point de vue unique présent depuis si longtemps en peinture. Cependant, en décrétant que l'œuvre reconstituée ne peut se voir que depuis un point de vue fixe défini par lui-même, l'artiste reprend ici la vision traditionnelle du spectateur en peinture : « Le dispositif pictural mis en scène conserve certains éléments fondamentaux de l'artifice de la perspective et prévoit la présence d'un observateur externe, immobile devant le plan de l'image »³³. La vision de la « fenêtre ouverte » n'est finalement pas si loin lorsque nous observons l'œuvre depuis le point de vue idéal. Aussi, certains ont-ils vu en Varini un artiste capable de faire la jonction entre les Modernes et la vision « classique » du point de vue et, lorsque l'on interroge l'artiste afin de savoir si c'est une volonté de sa part de réunir les deux, voici ce qu'il répond : « Non [...] Je me place dans l'histoire contemporaine et dans la réflexion que la modernité a mis en place. En même temps, j'essaie d'interroger le passé, l'héritage

³⁰ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

³¹ *Id.*

³² *Id.*

³³ R. Mazzola, « Felice Varini, Castelgrande », www.varini.org.

culturel. »³⁴. Nous le voyons encore ici, le travail de Varini est fait de tensions, de contrastes et de paradoxes.

Sur cette question du point de vue, Roberta Mazzola établit un autre parallèle entre le travail de Varini et la photographie ; parallèle d'autant plus intéressant que l'artiste travaille parfois avec ce médium.

En effet, le simple fait de parler de notions telles que le « point de vue » ou le « cadrage » fait tout de suite écho à la photographie et les liens entre les dispositifs de Varini et ceux de la photographie sont assez explicites : « *la photographie [...] parvient à radicaliser le thème de la peinture comme illusion, démontrant le fonctionnement de la perspective en tant que construction fondée sur le regard fixe et sur la vision monoculaire : "Dans la fenêtre, comme dans la photographie, le monde encadré semble inscrit et représenté de manière immédiate"* »³⁵. Ainsi, lorsque nous visualisons une œuvre de Varini depuis le point de vue idéal, celle-ci s'inscrit dans l'immobilité et l'instant d'un regard monoculaire, sur un espace défini et depuis un point de vue fixe ; de la même manière qu'une photographie rend compte d'un instant figé dans le temps, selon un seul et unique point de vue. Nous reviendrons plus tard sur cette notion de temps, liée à celle de l'espace, qui est sous-jacente mais néanmoins présente dans l'œuvre de Varini.

L'autre point qui permet d'établir un lien entre le travail de Varini et la photographie est la façon dont l'artiste réalise ses œuvres : le procédé employé par Varini, que nous avons décrit auparavant – à savoir un dessin projeté sur les murs – n'est pas sans rappeler le dispositif de la *camera obscura*, considérée comme l'ancêtre de l'appareil photographique. Roberta Mazzola fait alors référence à Johannes Meinhardt et va encore plus loin dans cette analogie en considérant l'emploi qu'il est fait dans les deux cas de la lumière : « *Varini utilise l'image lumineuse d'un dessin projetée dans l'espace, calquée "de manière picturale", comme une copie, l'impression d'une diapositive, entraînant le renversement de la projection illusoire et attribuant à l'espace le rôle d'écran, de lieu d'une visibilité. L'invisibilité du support permet là aussi de rapprocher la photographie du modèle*

³⁴ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.10.

³⁵ R. Mazzola, « Felice Varini, *Castelgrande* », www.varini.org.

pictural : "la pellicule photographique est, elle aussi, une surface transparente de ce type, bien qu'elle conserve objectivement les traces de l'énergie y inscrite" »³⁶. Ainsi, comme l'image qui vient se fixer sur la pellicule photographique par le biais de la lumière, Varini fixe son œuvre sur le mur par le biais du système de projection grâce auquel il peut alors détourner son image : on retrouve alors la copie, l'impression exacte d'une image sur un support dans les deux cas.

Nous disions un peu plus tôt que Varini utilisait parfois la photographie dans son travail : prenons l'exemple ici de l'œuvre intitulée *Réversible*, présentée en 1986 au musée d'art moderne de Paris (annexe 6). « *Le travail présentait deux points de vue en diagonale, l'un à l'extérieur de l'aquarium et l'autre à l'intérieur. Au premier point de vue on voyait la reproduction photographique du détail caché par le panneau. Au second (interne à l'aquarium) on voyait le dessin peint de l'architecture cachée par ce même panneau. Recto et verso d'un seul travail utilisaient deux techniques différentes en montrant deux choses similaires.* »³⁷. Dans cette dernière phrase, Varini explicite les liens entre les deux mediums : peinture et photographie sont ici associées afin de montrer la même chose, à savoir l'architecture du lieu. Les deux techniques reprennent les mêmes artifices d'illusion autour de la perspective et de la profondeur pour mieux nous faire prendre conscience de l'espace qui nous entoure. A noter ici que Varini ne peint pas directement sur l'architecture mais sur un panneau placé ensuite dans l'espace : le support bidimensionnel fait alors son retour mais, toujours grâce au principe de l'anamorphose, il n'y a pas de vision frontale et le spectateur doit se placer à un point précis pour voir la figure se relever. De plus, la volonté de Varini de positionner le panneau à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'aquarium contribue à créer une « *vision non frontale* »³⁸. Le choix du point de vue reste encore ici un élément primordial à la fois dans la conception de l'œuvre et, dans la façon du spectateur de l'appréhender : « *Comme le dit Johannes Meinhardt dans son essai consacré à l'artiste, [...] "le principe fondamental consiste à opposer deux modes de perception ou de lecture incompatibles, provoqués par la disposition dans l'espace de peintures et de photos, démontrant en même temps*

³⁶ *Id.*

³⁷ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.42.

³⁸ *Ibid.* p.45.

que ces deux modes ne sont que des effets visuels différents dépendant du point de vue du spectateur” »³⁹.

Fabiola Lopez-Duran tire les conclusions suivantes quant à la place du point de vue et de la perspective dans le travail de Varini : il « met en évidence l'utilisation de la perspective comme procédé de description plutôt que de narration. Il conçoit la perspective non seulement comme une construction scientifique ou un procédé géométrique et optique, mais comme une position théorique qui conditionne la nature de son travail et son processus singulier de cadrage et de représentation »⁴⁰. Il est bien évident que le choix du point de vue occupe une position primordiale dans le travail de Varini et que de ce choix, découle à la fois une « position théorique »⁴¹ et des œuvres concrètes. Elle ajoute plus loin : « Il renverse la perspective pour voir attentivement. Parce qu'il décrit et que la description se fait au présent, Varini ne peut s'exprimer par son œuvre que dans l'espace le plus strict du temps présent. »⁴². Avec la perspective, nous serions donc ici davantage dans la description que dans la narration. Là encore, Lopez-Duran souligne l'une des fonctions essentielles dans l'œuvre de Varini : « voir attentivement »⁴³. La question du point de vue est l'élément essentiel qui permet d'affirmer que l'art de Varini est là pour révéler l'espace qui nous entoure, pour nous pousser à le regarder, à le redécouvrir.

L'artiste joue avec la perspective et le point de vue afin de renverser les choses, de les bousculer, de nous les donner à voir autrement : « Nous sommes malgré tout dans une culture du point de vue. Ce qui m'intéresse, c'est de jouer contre, de manière à ce qu'il soit très vite attaqué par toutes sortes de choses digestes ou indigestes, indéfinissables, et qui déstabilisent »⁴⁴.

³⁹ R. Mazzola, « Felice Varini, Castelgrande », www.varini.org.

⁴⁰ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.54.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.* p.55.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.18.

3) Entre réalité et illusion

Nous pourrions désormais affirmer la chose suivante concernant l'art de Felice Varini : en utilisant la technique de l'anamorphose et donc, les jeux de perspectives et autres points de vue, son travail s'inscrirait en partie dans la tradition de la peinture illusionniste. Cependant, l'artiste se défend quelque peu de cette position : « *Mon travail considère le réel tel qu'il est sans chercher ni à le déformer ni à créer des illusions* ». ⁴⁵ Pourtant, le basculement entre réalité et illusion semble bien opérer dans les œuvres de Varini et cela, à de multiples niveaux.

Considérons d'abord concrètement une œuvre en elle-même : de quoi est-elle constituée ? Elle se compose, nous l'avons vu, de fragments de formes de couleurs peintes sur un espace donné. Si l'application de ces couleurs en aplats cherche à « *nier le passage du pinceau de l'artiste* » ⁴⁶, le choix des couleurs en revanche est un premier pas vers le monde de l'illusion. Examinons de plus près ces couleurs utilisées par Varini : ce sont la plupart du temps des couleurs primaires vives, franches – qui ne sont pas sans rappeler d'ailleurs celles préconisées par De Stijl – et qui sont finalement artificielles, « *appartenant au monde de l'artefact qui n'existent donc guère dans le monde réel (naturel, architectonique : le monde dans lequel l'artiste opère)* » ⁴⁷. Bishop va même plus loin dans cette réflexion sur la couleur et nous dit que celles-ci « *peuvent être perçues comme inhumaines, dans le sens où il semble impossible de ressentir à travers elles la force d'un sentiment ou d'une émotion, et que le choix même n'apparaît dicté par aucune logique* » ⁴⁸. En effet, si dans ses premières œuvres Varini recherchait un lien entre l'espace architectonique et la couleur qu'il allait utiliser pour peindre dans ce lieu, il a finalement abandonné cette démarche afin

⁴⁵ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.38.

⁴⁶ *L'Art français et francophone depuis 1980*, ss. la dir. de M. Bishop et C. Elson, Broché, Ridopi, 2005, p.104.

⁴⁷ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

⁴⁸ *L'Art français et francophone depuis 1980*, ss. la dir. de M. Bishop et C. Elson, Broché, Ridopi, 2005, p.104.

adopter un choix totalement libre : « *j'ai décidé d'utiliser la couleur comme un élément qui doit fonctionner pleinement sans dépendre de ma subjectivité* »⁴⁹.

Ce « *monde de l'artefact* »⁵⁰ dont nous parle Fibicher se compose également, en plus des couleurs utilisées par Varini, des formes qu'il peint. En effet, les formes plus ou moins complexes dessinées par Varini sont issues des mathématiques ou, plus généralement, ce sont des formes géométriques qui n'existent pas dans le monde réel. Cela participe donc à l'illusionnisme, la « *mise en scène de l'illusion* »⁵¹ que Varini met en œuvre, même s'il s'en défend, à travers sa technique personnelle et ses choix de création.

Ce qui crée une tension ici entre réalité et illusion c'est le fait que, malgré tout, ces figures géométriques monochromes appartenant au monde de l'artefact s'inscrivent sur l'espace même qui nous entoure et donc, dans la réalité : « *J'ai choisi d'adopter un alphabet très simple, des outils géométriques basiques et facilement reconnaissables, au travers desquels je peux intervenir dans une réalité qui les restitue plus enrichis. La réalité me renvoie de la complexité, ce qui m'intéresse beaucoup* »⁵². Le travail de Varini s'inscrit ainsi dans la réalité par le fait qu'il utilise l'architecture, et donc l'espace réel, comme support. Les œuvres de Varini interagissent donc avec l'espace sur lequel elles se trouvent et, dans le même temps, elles sont elles-mêmes modifiées par la réalité de cet espace. Tout cela contribue ainsi à créer un glissement constant entre réalité et illusion.

Varini déclare ainsi : « *La notion de point de vue que je mets en œuvre est un moment de peinture par-dessus une réalité construite, qui n'est ni pause ni instant idéal, il rajoute quelque chose au chaos général* »⁵³. Ce « *moment de peinture* »⁵⁴ appartient donc au monde de l'illusion qui vient alors s'inscrire « *par-dessus une réalité construite* »⁵⁵, c'est-à-dire le lieu, l'architecture environnante : les deux sont liées et vont alors créer toute la complexité qui caractérise l'œuvre de Felice Varini. Ce dernier ajoute plus loin : « *Je dois établir des limites car, avec la*

⁴⁹ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.23.

⁵⁰ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

⁵¹ *50 Espèces d'espaces*, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p.110.

⁵² F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.10.

⁵³ *Ibid.* p.8.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Id.*

peinture, je recadre cette réalité d'une autre manière. Le rapport intéressant avec la réalité, c'est ce qui est généré en-dehors du point de vue »⁵⁶. A travers l'illusion produite par sa peinture, Varini cherche donc à « recadrer » le réel et à établir un rapport entre les deux : s'il se positionne et envisage toujours son travail sous l'angle du réel, il n'en reste pas moins que c'est par le biais de l'illusion de l'œuvre d'art optique qu'il interagit avec lui. Nous pouvons noter ici que tout est lié dans l'art de Varini : il nous dit à propos de ce rapport à la réalité qu'il est davantage intéressant lorsqu'il s'envisage en-dehors du point de vue idéal. Nous retombons donc ici sur les considérations émises un peu plus tôt quant aux questions des fragments et du hors point de vue.

L'autre point sur lequel nous voudrions maintenant nous attarder quelques instants est celui de la perception de l'œuvre. En effet, l'autre moyen par lequel Varini fait entrer l'illusion dans son œuvre est tout simplement l'œil humain et notre sens de la vue : il se sert ainsi des déformations que notre œil peut faire pour nous donner à voir une chose qui n'est finalement pas ce qu'elle est. Nous disons depuis le début que Felice Varini utilise le principe de l'illusion d'optique : le terme parle de lui-même. Lorsque nous regardons une œuvre de Varini depuis le point de vue idéal, notre réalité visuelle est altérée et nous avons alors l'impression de voir une figure plane dans un espace en trois dimensions. Les qualités de ces figures que nous venons d'évoquer précédemment, formes et couleurs, rajoutent encore davantage au piège visuel en place et tendent à l'éloigner de la réalité pour le faire entrer dans le monde l'artefact, de l'illusion, du fictif.

Varini va parfois encore plus loin dans ce processus d'illusion en utilisant dans certaines de ses œuvres des miroirs qui réfléchissent ses figures peintes. C'est le cas par exemple dans *Carré au Sol aux Quatre coins, Noir* (annexe 7) : on aperçoit ici quatre tracés noirs formant quatre figures différentes, placées chacune aux angles supérieurs de la pièce. Un miroir posé au sol vient alors réfléchir tour à tour les quatre formes au fur et à mesure que l'on se déplace dans la pièce et que l'on trouve les différents points de vue. L'illusion de l'anamorphose est donc ici renforcée par la présence du miroir qui vient réfléchir les figures : pour Lopez-

⁵⁶ *Ibid.* p.13.

Duran, « *les trois dimensions deviennent deux dimensions et un dessin illusionniste dans l'espace devient un espace fictif dans un dessin réel* »⁵⁷.

Nous voyons bien là toute la complexité des glissements qui s'opèrent dans l'art de Varini entre réalité et illusion. Même si l'artiste inscrit son œuvre dans le réel en prenant pour support direct l'architecture du lieu, on ne peut pas nier tous les éléments qui ancrent ses œuvres dans le fictif, l'illusionnisme. Ce dernier est là pour nous faire comprendre « *la dimension ludique de l'œuvre d'art* »⁵⁸ : tous ces systèmes mis en place par Varini contribuent à donner à ses œuvres un côté ludique en prenant le spectateur à partie et en lui faisant vivre l'expérience de l'illusion d'optique ; nous reviendrons plus en détail sur cela. Pour Fabiola Lopez-Duran, il s'agit de « *faire apparaître ce que nous voyons sans voir, opter pour une poésie de l'allusion* »⁵⁹. Utiliser l'illusion pour faire allusion à ce que nous ne regardons pas, voilà l'un des buts, semble-t-il, de l'art de Varini.

⁵⁷ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.109.

⁵⁸ *Ibid.* p.111

⁵⁹ *Id.*

II) PEINTURE ET ARCHITECTURE : L'INTERVENTION DE DEUX MEDIUMS POUR CREER UNE ŒUVRE

Nous venons de voir que l'utilisation de l'anamorphose dans le travail de Varini posait déjà différentes problématiques quant à la lecture de l'œuvre : la question du fragment et de l'ensemble, celle du point de vue et de l'utilisation particulière de la perspective et, celle qui découle de cela, de la distinction entre la réalité et l'illusion.

Mais au-delà de cette technique particulière utilisée, il nous faut également considérer un point crucial dans les œuvres de Varini : il ne peint pas sur des toiles mais bien sur l'architecture, l'espace environnant. Ce désir de l'artiste de renoncer à la toile, support traditionnel du peintre toujours largement utilisé aujourd'hui et duquel même les avant-gardes ne s'étaient pas séparés, entraîne toute une série de questionnements : Varini expose dans ses œuvres une nouvelle conception de la peinture, dans laquelle la notion de cadre est totalement remise en cause, au profit de celle d'espace ; ce qui crée, nous allons le voir, des tensions et des renversements au sein de ses œuvres.

1) L'architecture comme support : « un germe d'indépendance »

« En ce qui concerne la peinture [...] le plan dicte sa loi. Le plan est la condition de possibilité de la peinture. Il nous soumet à ses possibles. L'art est le possible dans la structure du plan [...] Il sera toujours révélateur [...] de penser le rapport de la peinture à ses trois limites : au cadre, à son support et à l'avancée hors de l'image, son épaisseur ».⁶⁰ Cette citation de Massaert, qui relie la question de la peinture à celle du plan, s'inscrit dans les réflexions autour de la bidimensionnalité de la peinture et de la façon dont cela conditionne la manière de l'envisager. Le plan et ses deux dimensions sont les qualités intangibles de la peinture depuis des siècles : la relation entre l'artiste et la toile s'établit par le fait de vouloir donner l'illusion de trois dimensions dans deux, par le biais de l'utilisation de la perspective afin de créer de la profondeur. L'époque moderne a vu naître de nouveaux questionnements quant à cette relation aux deux dimensions de la toile : les réflexions qu'on put avoir des artistes tel que Malevitch quant aux différentes « dimensions » en peinture et à la notion de plan ont participé à l'émancipation de la peinture et de l'acte de peindre. En envisageant la toile pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un plan, une surface bidimensionnelle, les avant-gardes ont remis en cause la conception traditionnelle de la peinture.

Chez Felice Varini, la question du plan et de la bidimensionnalité de la peinture revendiquée si fortement par les modernes vient s'inscrire dans une démarche encore plus radicale : en utilisant non plus la toile comme support mais bien l'architecture environnante, Varini explore sous un autre jour la question de la bidimensionnalité de la peinture et redéfinit, en quelque sorte, la notion de plan qui pouvait lui être associée. En rejetant la toile et en la remplaçant par l'architecture, Varini introduit la question du volume en peinture, jusque là peu explorée et celle, nous le verrons aussi, du glissement entre l'espace réel et l'espace fictif de la peinture.

⁶⁰ L. Massaert, « L'art, sujet à (de l') enseignement, in *L'art au regard de la phénoménologie*, ss. la dir. de E. Escoubas et B. Giner, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993, p.57.

Chez Varini, ce n'est donc plus la toile mais le lieu, l'espace dans lequel l'artiste choisit d'intervenir qui devient véritablement le support de sa peinture. Il déclare ainsi : « *La découverte d'un espace comme support pictural est un processus extrêmement complexe ; ce n'est pas comme se retrouver face à la toile blanche. L'intervention dans un site exige par rapport à la peinture une attitude d'autonomie qui porte en elle le germe de l'indépendance* ». ⁶¹ L'espace environnant devient donc support, un support qui apporte à Varini davantage de liberté, d'indépendance quant à sa création picturale. En effet, nous avons vu tout à l'heure que l'artiste choisissait le point de vue selon ce qu'il désirait mettre en avant, souligner dans l'espace alentour : et bien il découle forcément de cela qu'il choisit ainsi les éléments de l'architecture sur lesquels il va peindre. L'artiste conçoit donc ses œuvres également en fonction des volumes de l'espace, des ouvertures, de la lumière... ce qui lui offre davantage de possibilités et d'indépendance : il n'est plus restreint par le cadre une surface plane mais les limites d'un espace architectonique.

L'artiste lui-même définit l'architecture comme un « *a priori qui [lui] permet de peindre* ». ⁶² L'architecture devient alors la toile sur laquelle l'artiste travaille et fait ainsi partie intégrante et déterminante de l'œuvre : celle-ci ne peut exister sans le support et ce support est toujours un espace architectural. Les liens qui unissent peinture et architecture dans le travail de Felice Varini sont donc très étroits puisque sans cette dernière, la première ne peut exister. La notion d'œuvre d'art globale vient alors se rappeler à nous ici : ces liens étroits viennent étayer l'idée d'envisager le travail de Varini autour de cette idée. L'artiste fait intervenir deux mediums pour créer, ils les fait se rencontrer, cohabiter au sein d'un même espace : celui de l'œuvre d'art. Cela n'est pas sans rappeler certains travaux du groupe De Stijl ou les recherches de Le Corbusier sur la synthèse des arts.

Mais qu'implique concrètement l'utilisation de l'architecture comme support dans le travail de Varini ?

Nous pouvons d'abord dire que cette démarche de travail particulière remet en cause certaines notions liées à la peinture et, en premier lieu, le statut de l'œuvre elle-même. En effet, en supprimant l'objet même de la toile, Varini met fin à

⁶¹ F. Varini in V. Chabaud, « L'espace architectural comme support », www.varini.org.

l'œuvre peinte vue comme « *objet de contemplation* »⁶³. Pour Marie Marques, si Varini inscrit « *ses œuvres dans la démesure* »⁶⁴, c'est pour mieux évacuer « *toute tentation de culte de l'œuvre, car de son point de vue, « l'art objet » est devenu d'arrière-garde.* »⁶⁵. Varini choisit donc de rejeter la toile pour mieux en finir avec la notion de contemplation liée à la peinture : la vision frontale d'un tableau élevé parfois au rang d'icône est remplacée par une vision éclatée de fragments peints sur des volumes architectoniques. Si l'on se place du point de vue traditionnel, nous pourrions dire que la peinture de Varini n'a plus de support concret : en faisant disparaître la toile, Varini fait disparaître l'objet d'art. Et là où la démarche de Varini va encore plus loin, c'est qu'en peignant directement sur l'architecture il sait que ses œuvres sont vouées à être détruites la plupart du temps : il cherche donc à en finir aussi avec le culte de l'œuvre d'art par le côté éphémère de son travail.

Quelles conséquences ce rejet de la toile entraîne-t-il dans l'art de Felice Varini?

L'objet toile disparaît donc et avec lui, la notion traditionnelle de cadre qui prend ici une toute autre mesure. Si le cadre permettait autrefois de concentrer le regard du spectateur à l'intérieur des limites du tableau, transformant ce dernier en objet de contemplation, il devient ici la surface même de représentation. En effet, l'espace d'intervention est à la fois le support et la limite dans le travail de Varini : pas de bordures mais un volume défini, une pièce, un espace...qui a donc le double rôle de support et de cadre. Contrairement au tableau qui donnait au spectateur un champ de vision frontal et réduit à l'espace de la toile, le cadre défini par l'architecture propose une multitude de points de vue de la peinture, pouvant aller jusqu'à une vision rotative de 360°.

Le travail de Varini pourrait être mis en relation ici avec celui de Daniel Buren, notamment lorsque ce dernier déclare : « *Un œil lucide sait ce qu'il en est de la liberté en art, mais un œil un peu moins éduqué verra mieux de quoi il s'agit quand il aura fait sien la notion suivante : que le lieu (extérieur ou intérieur) où*

⁶² M. Bishop et C. Elson, *L'art français et francophone depuis 1980*, Broché, Ridopi, 2005, p.105.

⁶³ F. Varini in *Felice Varini, Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.44.

⁶⁴ M. Marques, « Felice Varini », www.varini.org.

⁶⁵ *Id.*

est vue une œuvre en est le cadre (la limite). »⁶⁶ Buren rejoint donc Varini sur les principes de liberté, d'indépendance et de cadre de l'œuvre. Ils s'accordent sur le fait que l'espace dans lequel se trouve une œuvre en devient le cadre, la limite.

L'architecture devient donc l'élément de support de la peinture et « *se transforme en son propre instrument d'exposition.* »⁶⁷. Là encore, voilà un autre point qu'il faut souligner : la disparition de l'objet-toile entraîne une redéfinition de la notion de cadre étendue à l'architecture d'un lieu, qui devient à la fois support et espace d'exposition. En choisissant de peindre directement sur l'architecture, Varini donne à chaque œuvre à la fois un support et un espace d'exposition identiques. Il donne un double statut au lieu : celui de faire partie intégrante d'une œuvre et, en même temps, d'en être l'espace d'exposition.

Il faut bien comprendre que ce qui importe pour Varini c'est d'utiliser l'espace architectural comme toile : pour Fabiola Lopez-Duran, « *Varini projette une image pour afficher, décrire, lire ou reformer plutôt que pour déformer, pour présenter une réalité plutôt que représenter une fiction.* »⁶⁸ Ce dernier point est tout à fait intéressant : la question de la présentation est liée à cette volonté de prendre l'architecture comme support. La notion de cadre disparaissant, ou plutôt s'étendant à tout un espace architectonique, le travail de Varini remet en cause la présentation de l'œuvre, la présentation de la représentation. Car c'est désormais l'espace environnant, l'architecture du lieu qui devient le cadre, la limite de la peinture : les bords de la toile sont remplacés par une délimitation subjective d'un espace d'intervention. En premier lieu l'espace accordé à Varini pour chaque intervention – qui possède donc de multiples variantes – et ensuite, à l'intérieur de cet espace, celui sur lequel l'artiste choisit précisément d'intervenir, qui peut comprendre l'espace entier ou bien se concentrer sur une partie seulement – ce qui ne veut pas dire, nous y reviendrons par la suite, que son installation n'influe pas sur tout l'espace.

⁶⁶ D. Buren in *La relation au lieu*, ss. la dir. de D. Berthet, actes de colloques publiés, Recherches en esthétique n°13, octobre 2007.

⁶⁷ *Felice Varini, Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.46.

⁶⁸ *Ibid.* p.102

Ainsi, pour Lopez-Duran « *chaque représentation comprend une double dimension. La peinture de Varini passe constamment et indifféremment de cette présentation d'elle-même en train de représenter quelque chose à sa disparition en tant que représentation pour présenter quelque chose qui est en-dehors d'elle-même* ». ⁶⁹ Nous revenons ici sur une question abordée dans la première partie et qui prend un autre sens : celle du point de vue. Si nous comprenons bien ce que dit Fabiola Lopez-Duran, la double dimension induite par l'œuvre de Varini et qui fait qu'elle passe de la présentation à la représentation, est étroitement liée à la question du point de vue : lorsque nous sommes sur ce point de vue idéal, l'œuvre se présente à nous, elle est « représentation » ; lorsque nous nous déplaçons dans l'espace, elle disparaît pour présenter ce « *quelque chose qui est en-dehors d'elle-même* » ⁷⁰, c'est-à-dire les fragments de l'œuvre peints sur l'architecture. Nous reviendrons un peu plus tard sur ce glissement de l'œuvre, cette capacité à nous empêcher de l'observer dans son ensemble.

Plus concrètement, les figures géométriques créées par Varini dans l'espace architectural peuvent avoir plusieurs conséquences quant aux notions de plan, de cadre et de représentation. Bishop distingue ainsi trois catégories : « *Il peut y avoir des figures géométriques plates, qui créent par leur apparition un « plan » figuratif en « aplatissant » l'architecture à laquelle elles se superposent. Il peut y avoir des figures qui fonctionnent comme cadre ou fenêtre, découpant une image dans l'existant. Il peut y avoir enfin celles qui aident à reconstruire dans un espace optique imaginaire des structures architecturales existantes que l'espace lui-même dérobe à la vue, et qui rendent ainsi faussement « transparentes » les surfaces qu'elles marquent.* » ⁷¹ Si nous prenons pour exemple le 22, rue Pali-Kao n°1 (annexe n°8), nous voyons bien ici que l'apparition du cercle jaune tend à réduire les volumes à un plan bidimensionnel et, qu'en même temps, il vient souligner un endroit précis dans l'espace : les deux marches et le couloir qui, paradoxalement, sont les éléments qui viennent renforcer la profondeur. Nous voyons bien ici que le choix de Varini n'est pas anodin : il ne choisit pas de souligner n'importe quel endroit de la pièce. Au contraire, il joue de cette relation

⁶⁹ *Ibid.* p.46

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ M. Bishop et C. Elson, *L'art français et francophone depuis 1980*, Broché, Ridopi, 2005, p.104.

de glissement et de disparition des plans : il fait se reconstituer le cercle, qui nous donne l'illusion d'un plan bidimensionnel à l'endroit même de la pièce où l'on peut voir se créer davantage de volume et de profondeur.

On pourrait donc penser au premier abord que la peinture de Varini, en prenant l'architecture comme support, cherche à se libérer de sa condition première : sa bidimensionnalité. Pourtant, il n'en est rien : les figures géométriques composées de grands aplats de couleurs identiques en sont la preuve. Varini ne peut davantage évoquer le plan et ses deux dimensions autrement qu'avec des aplats monochromes constituants des figures géométriques simples. L'artiste a bel et bien conscience de la planéité inéluctable de la peinture et il la définit même par cela. Les surfaces planes colorées, prônées par Mondrian dans sa peinture, pourraient tout à fait s'appliquer aux travaux de Varini. Lopez-Duran établit d'ailleurs un parallèle très juste entre les conceptions picturales et architecturales de Mondrian et celles de Varini : « *Varini élabore une œuvre d'art qui semble reprendre l'attitude de Mondrian envers l'espace et qui intègre l'architecture de façon auto-critique afin de libérer la peinture de son objectif de représentation et, en même temps, du mysticisme de l'abstraction.* ».⁷² Ainsi, l'intégration de l'architecture permettrait à Varini de se libérer, non seulement de la toile, mais aussi du « *mysticisme de l'abstraction* ».⁷³

Nous le savons, l'abstraction libère dès ses débuts la peinture des notions de *mimesis*, de figuration et de représentation qui lui étaient si étroitement liées depuis des siècles ; et l'on sait quelles remises en cause cela entraîna. Cependant, en même temps qu'elle se libérait, elle s'attachait alors à représenter pour certains une sorte de cosmogonie spirituelle, une relation au monde, au religieux qui lui est aujourd'hui de plus en plus reprochée. Et bien, sans pour autant dire que tous les peintres abstraits de l'avant-garde étaient plongés dans cette relation mystique à l'œuvre d'art, il est vrai que ceux dont les œuvres ont marquées les esprits – nous pouvons bien entendu penser ici à Kandinsky et Malevitch pour ne citer qu'eux – envisageait l'œuvre d'art selon ce point de vue, que nous avons largement réduit et simplifié ici.

⁷² Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden Suisse, 2004, p.52.

⁷³ *Id.*

Aussi, lorsque Fabiola Lopez-Duran nous dit que Varini – et bien d'autres d'ailleurs – libère l'abstraction de cette notion qui lui était associée, nous nous demandons alors quelle fonction Varini attribue-t-il à son art ?

Pour Bishop, les peintures de Varini sont là pour attirer l'attention du spectateur sur l'espace alentour, sur le site dans lequel l'artiste intervient : « *Chez lui, l'art et la vie ne sont plus reliés par des métaphores ou des analogies ; ils convergent en toute transparence, dans une sorte d'examen réflexif de la réalité telle qu'elle est* ». ⁷⁴ Varini, par la présence de ses œuvres, nous inciterait donc à un examen plus attentif du lieu dans lequel nous nous trouvons et, finalement, de la réalité qui nous entoure. Ce passage entre réalité et illusion, ce glissement entre l'art et la vie comme le souligne Bishop, nous permettrait-il finalement de prendre conscience du monde qui nous entoure ?

N'oublions cependant pas les qualités plastiques des peintures, auxquelles il ne faudrait pas attribuer le rang de simple « décor » de l'architecture qui aurait pour fonction de souligner cette dernière pour nous la montrer sous un autre jour. Nous l'avons dit, peinture et architecture sont indissociables dans l'œuvre de Varini et, il semble que c'est faire un contresens que d'attribuer à l'une davantage d'importance qu'à l'autre.

Nous rapprochions tout à l'heure Varini et Mondrian. Pour revenir sur ce parallèle entre les deux artistes, nous pourrions peut être ajouter encore un point. Bishop nous dit un peu plus loin dans son ouvrage que « *Varini entend réaliser une œuvre d'art qui englobe de façon critique l'architecture afin de libérer la peinture de son objectif de représentation.* » ⁷⁵ L'expression « *œuvre d'art qui englobe [...]* l'architecture » est intéressante si on veut revenir quelques instants sur la notion de synthèse des arts et d'œuvre globale. Ainsi, si Mondrian et De Stijl étaient largement favorables à ce concept, qui était d'ailleurs très présent dans les théories artistiques des avant-gardes, il faudrait demander à Felice Varini si cette notion est présente à son esprit dans sa démarche. Car, en effet, nous avons vu précédemment que l'utilisation de l'anamorphose posait la question de l'ensemble

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Ibid.* p.102.

et du fragment et, que la simple utilisation de ces des deux mediums que constituent la peinture et l'architecture nous fait immédiatement penser à ce concept. Nous pourrions alors nous demander si l'œuvre globale selon Felice Varini ne serait pas la reprise d'un élément déjà existant, à savoir l'architecture, puis un apport personnel via sa peinture ou, plus généralement, en intervenant dans cet espace architectonique.

Ce concept n'étant pas évoqué par l'artiste, nous ne pouvons répondre avec certitude mais la question reste cependant en suspens...

Le choix de prendre l'architecture comme support s'inscrit, dans la démarche de Varini, comme une volonté d'indépendance face à la toile. Cela montre d'une part la volonté de l'artiste d'en finir avec le tableau comme objet de contemplation ; d'autre part, on assiste ainsi à une redéfinition de la notion de cadre : elle est désormais étendue à tout l'espace architectonique qui devient à la fois support, limite et lieu d'exposition. La relation à l'architecture dans les œuvres de Varini passe aussi par la mise en avant de certains volumes de l'espace par la peinture.

A la vue de tout cela, il semble alors évident que la notion d'espace tient également une place importante au sein de l'œuvre de Varini et, qu'elle revête de multiples aspects qui nous amènent à concevoir différemment ses réalisations, libérées des contraintes de l'espace de la toile, mais alors en proie avec celles des volumes architectoniques.

2) De la notion de l'espace à celle de temps

L'utilisation de l'architecture comme support entraîne forcément la question du rapport à l'espace en peinture sous un autre angle.

« *L'architecture est au centre du travail de Felice Varini. L'espace est architectural dans la mesure où il a été conçu et construit selon des règles et suivant des proportions qui modifient l'optique et la manière d'être* »⁷⁶ : comment cet espace architectural interagit-il avec l'apport pictural de Varini ?

Au-delà de ce que nous venons de voir, l'introduction d'un volume en trois dimensions comme « toile » suppose une approche différente de la notion de profondeur en peinture. Si la perspective donnait autrefois l'illusion de la profondeur à l'image produite par le peintre, les œuvres de Varini ne vont pas exactement dans ce sens puisqu'en utilisant le système de l'anamorphose, l'artiste tend à effacer la profondeur créée par les volumes architectoniques afin de nous révéler l'illusion d'une figure plane, bidimensionnelle : « *Le spectateur perçoit ainsi l'espace autrement, comme une fiction par rapport à sa vision traditionnelle, incluant la notion de perspective.* »⁷⁷ Pourtant, il le déclare lui-même, « *Il y a forcément de la profondeur puisqu'on est dans l'espace ! Ce n'est pas un effet, c'est de l'ordre du réel. Mon travail dans l'espace accélère la conscience de la profondeur* ».⁷⁸ Nous faire prendre conscience de la profondeur en nous donnant l'illusion d'un plan bidimensionnel : voilà un jeu qui amuse Varini et qui constitue l'un des points clé de son travail.

Il semblerait donc que les illusions d'optiques de Felice Varini soit bien là dans le but de nous faire prendre conscience de l'espace qui nous entoure : « *révéler l'espace en le confrontant à son image, c'est-à-dire à l'idée culturelle que nous avons de lui. On redécouvre l'espace pour ce qu'il est, tout comme on redécouvre*

⁷⁶ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2005.

⁷⁷ F. Varini in *50 espèces d'espaces*, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p.110

⁷⁸ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.9.

ma peinture rehaussée par les dimensions spatiales qui la composent. ».⁷⁹ Redécouvrir l'espace qui nous entoure, à la fois de façon concrète en le parcourant mais aussi, en le confrontant à son opposé, le plan, par le biais de l'illusion d'optique : tel est, semble-t-il, la volonté de Felice Varini. Il y a donc une complémentarité des deux médiums quant à leur relation à l'espace : la peinture, dans sa bidimensionnalité, souligne les volumes de l'architecture ; quant à cette dernière, elle apporte une dimension supplémentaire à la peinture en étant de fait, un support tridimensionnel.

Nous voudrions nous arrêter quelques instants ici sur les cas particuliers que constituent les « scanachromes » dans l'œuvre de Varini. Pour réaliser ces installations, l'artiste délaisse la peinture au profit de la photographie : la notion d'espace est alors remise en question d'une façon nouvelle. Prenons l'exemple du *Scanachrome* réalisé en 1985 dans l'enceinte de l'église jésuite de Sion (annexe n°9) : des panneaux semblant flotter dans l'espace sont suspendus, nous montrant des fragments d'architecture. Mais lorsque le spectateur trouve le point de vue, les panneaux se reconstituent en une sorte de diaphragme – qui n'est pas sans rappeler celui d'un appareil photographique – reconstituant l'image exacte de ce que nous serions censés voir s'ils n'étaient pas présents ; à savoir l'architecture de l'église. Là encore, l'œuvre vient souligner l'espace alentour et nous force à le redécouvrir, mais via un procédé différent de celui des formes géométriques peintes « anamorphosées ». Pour Bernard Fibicher, « *Du point de vue SPATIAL, cette installation est une réflexion sur l'antinomie « mobile/immobile » ; elle oblige l'homme à se déplacer, à chercher le point de vue ; elle cloue l'homme à un point précis de l'univers où il a une vision idéale mais fugace. Espace vécu, réel, contre espace idéal, théorique.* ».⁸⁰ Cette remarque, tout à fait pertinente, pourrait se voir appliquer à tout le travail de Varini en général, notamment en ce qui concerne l'opposition entre le réel et l'idéal sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin. Il ajoute, concernant cette installation en particulier : « *Du point de vue ARCHITECTURAL, une nouvelle ordonnance est imposée à une ordonnance déjà existante ; un fragment d'espace en somme banal est choisi, découpé*

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ B. Fibicher in *50 espèces d'espaces*, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p.15.

circulairement, puis fragmenté une nouvelle fois et ordonné selon un axe horizontal. Construction ou déconstruction ? Fragment ou unité ? Continu ou discontinu ? Intégration ou autonomie ? Dévoiler ou cacher ? ». ⁸¹ Nous retrouvons quelques-uns des questionnements que nous tentons d'aborder ici en étudiant l'œuvre de Felice Varini.

Fibicher lance ici l'idée des notions de continuité et discontinuité liées à l'espace : nous avons déjà abordé la question avec le problème de la « fragmentation » des œuvres de Varini, mais nous pouvons ici l'envisager sous un autre angle ; celui du temps.

En effet, souvent lorsque l'on étudie la notion d'espace, vient s'ajouter celle de temps. La prise de position de Varini de rejeter la toile traditionnelle pour faire sienne l'architecture d'un lieu inclut, avec l'utilisation du processus d'anamorphose, un « temps » de découverte de l'œuvre picturale différent. Il est bien entendu qu'il existe un temps pour « explorer » une toile mais ici, il faut parcourir l'œuvre concrètement pour la cerner dans son ensemble, c'est-à-dire de manière physique : le spectateur se déplace dans l'œuvre comme il pourrait se déplacer dans une installation ; et nous verrons plus tard les enjeux que cela implique.

Mais toujours est-il que cette notion de temps est perceptible à plusieurs niveaux : temps de découverte, nous venons de le dire ; notion de temps liée au lieu, du fait qu'une œuvre contemporaine se trouve dans un espace d'intervention qui peut être un lieu patrimonial, ancien ou bien alors plus contemporain ; et enfin, temps d'existence de l'œuvre, à la fois au présent et dans la durée puisque celle-ci est éphémère le plus souvent.

Concernant ce dernier point, il faut quelque peu expliciter les choses quant au temps d'existence de l'œuvre « au présent » et c'est René Denizot qui en parle le mieux : « *La peinture de Varini tient à ce commencement sans réserve, cette exposition sans fondement, [...] cette présentation de surface de l'espace et du temps, cette expérience sans refuge de l'ici et maintenant. Matériellement, la peinture commence avec l'élection de l'espace et du temps. Elle n'est pas dans l'espace comme un tableau dans un cadre. Elle n'est pas dans le temps comme une*

⁸¹ *Id.*

image arrêtée sur l'écran. Elle est l'espace du lieu qu'elle situe. Elle est le présent du temps qui lui donne lieu. Elle est le moment et le lieu où l'espace et le temps prennent corps et font corps avec elle, où ils deviennent visibles et tangibles, où ils sont éprouvés physiquement comme espace et temps d'apparition. [...] La peinture implique la rencontre amoureuse de l'ici et maintenant. Elle lui donne corps.».⁸² Il semble important de souligner ici que Denizot met directement en rapport le fait que la peinture de Varini se déploie sur l'architecture et la différence que cela implique avec « l'espace-temps » donné, délivré par une peinture sur une toile, définie par un cadre et montrant une « *image arrêtée* ».⁸³ Il parle également du « *temps d'apparition* »⁸⁴ de l'œuvre, que nous évoquions plus haut avec l'expression « temps de découverte » : l'œuvre se découvre, se donne à voir et n'apparaît finalement qu'après avoir pris le temps de parcourir l'espace. Mais nous apparaît-elle pour autant totalement ? Nous évoquerons cette question par la suite.

Nous le voyons, les notions d'espace et de temps sont étroitement liées ici. Mais alors, à la vue de ce que nous venons d'évoquer, ne pourrions-nous pas qualifier le travail de Felice Varini de « peinture en mouvement » ? Il faudrait poser la question à l'intéressé...

Pour revenir davantage sur la notion d'espace, il y a un autre point sur lequel nous allons nous attarder quelques instants : la présence de « blancs » dans le travail de Varini. En effet, nous avons longuement évoqué les interventions de l'artiste sur des architectures bien particulières, souvent des lieux anciens tels que des églises notamment. Mais qu'en est-il lorsque celui-ci est invité dans un espace d'exposition contemporain ?

Ces derniers tendant à se rapprocher le plus possible du « white cube », il semble alors que les notions de « blanc » et de « vide » viennent questionner celle de l'espace. En effet, l'un des premiers éléments qui est utilisé en règle générale pour définir un espace est cette notion de vide, confrontée à celle de « plein ». Pour ce qui est du « blanc », Eliane Escoubas nous dit ceci : « *Dans quelque art que ce soit, le tissu spatial n'est pas fait de distances mais de tensions. [...] [Les blancs]*

⁸² R. Denizot, « Felice Varini, Après la création », www.varini.org.

⁸³ *Id.*

⁸⁴ *Id.*

sont en puissance dans l'espace ». ⁸⁵ Comment ces deux notions de « blanc » et de « vide » viennent alors interagir avec les œuvres de Felice Varini ?

Prenons un exemple concret pour tenter de répondre à cette question. Dans *360° rouge n°2* (annexe n°10) : une simple ligne rouge de dix centimètres d'épaisseur donne l'illusion de faire le tour de la pièce, cette dernière étant laissée blanche. Cet exemple est intéressant à deux niveaux : bien entendu, pour voir le rôle de l'espace « blanc » mais aussi pour montrer une occupation encore différente de l'espace, puisqu'ici Varini choisit de créer une figure qui entoure le spectateur de tous les côtés, à 360°. L'espace est donc pris ici dans sa totalité. En ce qui concerne les « blancs », ils évoquent à la fois la place laissée « vide » dans l'espace mais aussi, la neutralité du lieu d'intervention. Pour le premier cas, le mot « vide » sous-entend au premier abord l'espace dans lequel l'artiste n'intervient pas concrètement, à savoir celui où il ne peint pas. Mais il semble que ça ne soit pas vraiment le bon terme à employer car, même s'il ne peint que sur une petite partie restreinte de la pièce Varini, par cet acte, intervient dans tout l'espace : il le modifie physiquement et en modifie notre perception.

Ainsi, on peut rapprocher ces travaux de ceux des minimalistes, notamment dans la volonté d'obtenir un maximum d'effets avec un minimum de moyens.

Quant à la neutralité du blanc en tant que couleur, elle est largement utilisée dans les espaces d'expositions contemporains et il arrive à Varini d'en jouer, comme dans un autre *360°* : dans *Parallèle rouge n°1 en 360°* réalisé au sein du musée d'art moderne de Paris (annexe n°11), il choisit volontairement de peindre les murs en jaune pour « éviter la neutralité du blanc ». ⁸⁶

Nous citons tout à l'heure Varini qui nous disait que prendre l'architecture comme support, « *ce n'est pas comme se retrouver face à la toile blanche* ». ⁸⁷ Et bien certes, le choix d'un support en trois dimensions implique des questionnements qui lui sont propres mais, tout de même, nous pouvons dire que

⁸⁵ *L'art au regard de la phénoménologie*, ss. la dir. de E. Escoubas et B. Giner, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993, p.231.

⁸⁶ F. Varini in J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.74.

⁸⁷ F. Varini in V. Chabaud, « L'espace architectural comme support », www.varini.org.

dans les lieux d'intervention où ce support est le plus neutre possible, le rapprochement avec le mode de fonctionnement d'une toile vierge est beaucoup plus perceptible : le mur blanc et lisse ressemble quelque peu la toile et Varini peut en faire la même utilisation, en choisissant de le laisser neutre ou bien de le peindre, comme il le souhaite.

Nous tenions à soulever rapidement ici la question de la neutralité du support d'une œuvre : nous sommes d'accord pour dire que l'espace, même dans sa forme la plus simple comme celle du white cube, ne peut pas être totalement neutre du fait de sa forme, de ses volumes etc. Peut-on en dire autant de la toile du peintre ? Nous employons par exemple l'expression de « toile vierge », mais « vierge » signifie-t-il pour autant neutre ? Car, en y réfléchissant, la toile est elle aussi définie par sa forme, ses dimensions... elle n'est pas unique. La question du volume mise à part, est-elle donc si éloignée d'un espace architectural ? Peut être pas autant que ce que nous pensions...

Nous le voyons donc cette notion d'espace, très importante dans le travail de Varini, recouvre plusieurs champs d'investigations et est étroitement liée à celle de temps. Elle donne une dimension particulière au travail de l'artiste et contribue à créer à l'intérieur, des tensions que nous allons maintenant tenter de comprendre.

3) Tensions et renversements

La volonté de Varini de mêler à la fois peinture et architecture et, la manière tout à fait personnelle qu'il a de le faire, contribue à créer dans ses œuvres à la fois des oppositions et des connexions tout à fait singulières.

En effet, d'une part l'utilisation de l'anamorphose et, d'autre part, celle de l'architecture comme support de sa peinture ou de son installation, crée de multiples tensions : à la fois entre le fond et la forme, entre l'espace concret et l'espace « abstrait » et, entre bidimensionnalité et tridimensionnalité.

Lorsque le spectateur se trouve à l'endroit précis duquel il peut avoir ce point de vue idéal où l'anamorphose se reconstitue, l'illusion d'optique prend alors le dessus et il semble apercevoir sur un seul et unique plan : la figure recomposée. C'est là l'une des premières tensions créée par Varini : il « *nous fait croire que la figure apparaît sur un seul plan. Il tente d'annuler la profondeur en élargissant les lignes au fur et à mesure qu'elles fuient vers l'arrière.* »⁸⁸ Nous avons donc l'illusion d'un plan bidimensionnel dans un espace en trois dimensions et, inversement, lorsque le spectateur s'éloigne du point de vue idéal : les « *images fragmentées, discontinues* »⁸⁹ mais « *collant à l'enveloppe* »⁹⁰, faisant partie intégrante de l'espace qui les supportent provoquent alors un renversement du tridimensionnel dans le bidimensionnel. Pour Roberta Mazzola, « *l'artiste renonce à la facilité représentée par le plan du tableau et affronte [...] la matière tridimensionnelle rebelle et hétérogène de la réalité.* »⁹¹.

Poursuivons notre raisonnement : au-delà de cette première tension créée entre le plan et le volume, il faut également prendre en compte que le spectateur ne peut pas apercevoir les deux en même temps. En effet lorsqu'il parcourt le lieu, le spectateur observe une architecture sur laquelle ont été peintes des formes de même couleur ; lorsqu'il se trouve sur ce fameux point de vue idéal, il doit se concentrer afin que son œil reconstitue la figure géométrique et, ne voit plus

⁸⁸ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

⁸⁹ R. Mazzola, « Felice Varini, Castelgrande », www.varini.org.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Id.*

réellement l'architecture environnante : c'est là toute la tension entre le fond et la forme. Au contraire d'un tableau où nous pouvons voir les deux en même temps, dans l'œuvre de Varini le spectateur est tiraillé entre les deux : la forme ne devient visible que quand le fond s'efface.

Nous choisissons donc, consciemment ou non, quand nous observons une œuvre de Varini, ce que nous sommes en train de voir : la forme, c'est-à-dire la figure reconstituée lorsque nous sommes immobiles sur ce point de vue idéal, ou bien le fond, soit ce que nous voyons lorsque nous nous déplaçons dans l'espace.

Pour Bernard Fibicher, par cette démarche Varini entend « *provoquer une tension entre le local et le global, ou, pour utiliser une terminologie chère à Michel Serres, entre le paysage et le dépaysement, entre la randonnée et la méthode.* »⁹². Ces termes peuvent nous renvoyer ici à cette expression si chère à Le Corbusier de « promenade architecturale » et, nous nous demanderons plus tard si cette expression pourrait éventuellement s'appliquer à l'œuvre de Varini.

Pour revenir sur la question de la distinction du fond et de la forme, nous pourrions dire que finalement le spectateur, pour pouvoir observer la figure reconstituée, « *fait sans le savoir un travail de réduction, d'abstraction.* »⁹³.

Aussi, cela pourrait venir créer un paradoxe quant à l'idée que nous avons déjà évoqué auparavant d'une œuvre d'art globale : celle-ci ne pourrait alors jamais être visible dans son ensemble puisque ne nous pourrions pas saisir à la fois le fond et la forme dans un seul et unique instant, un seul et unique point de vue. Les travaux de Varini pourrait alors se voir qualifier d'œuvre d'art globale par le fait qu'ils mettent en œuvre des médiums différents mais, pas dans le sens où cette œuvre se donne ensuite dans son ensemble au spectateur, dans sa totalité : peinture et architecture se mêlent mais ne fusionnent pas, dans le sens où il nous est impossible de saisir à la fois la figure représentée et, en même temps, l'espace sur lequel elle s'inscrit. Nous pourrions retomber ici sur des problématiques abordées précédemment, notamment celle de la dialectique entre fragment et ensemble dans l'œuvre de Varini, et cela nous montre à quel point tout est lié dans son travail.

⁹² B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

Nous pourrions formuler une hypothèse quant à ce problème de ne jamais pouvoir saisir l'œuvre dans son ensemble : ne pourrait-il pas être résolu par le fait de reconstituer l'œuvre mentalement ? Le spectateur découvre le lieu et par là même, les fragments de l'œuvre en cherchant le point de vue ; lorsqu'il se trouve sur celui-ci il aperçoit enfin la figure reconstituée. Ne peut-il pas alors mentalement reconstituer une image dans laquelle espace réel et espace de l'art se rencontrent ? Une image dans laquelle la figure reconstituée trouve sa place dans l'architecture du lieu ?

Nous savons combien la conception de l'œuvre est importante pour Varini : il se rapproche par là d'artistes comme Sol LeWitt et du courant de l'art conceptuel. N'est-il pas alors possible que, consciemment ou inconsciemment, Varini ne veuille nous délivrer son œuvre dans sa totalité que comme image mentale ?

Pour en revenir plus précisément à la question qui nous préoccupe ici, nous pourrions finalement dire que ces tensions entre fond et forme, entre la deuxième et la troisième dimension, sont la traduction d'une opposition entre un « *espace concret*, [...] « *réel* » »⁹⁴ et un « *espace abstrait* »⁹⁵ ou « *espace de l'art* »⁹⁶. Bernard Fibicher nous explique très bien cela : « *En considérant les œuvres de Varini à la fois en tant que réalité physique et en tant qu'apparition, l'on constate qu'ils n'habitent pas le même espace.* »⁹⁷.

Ainsi, la « *réalité physique* »⁹⁸ correspondrait ici à l'œuvre telle qu'on peut l'observer hors point de vue et, « *l'apparition* »⁹⁹ serait celle de la figure reconstituée ; la première se trouverait donc dans l'espace dit « concret », la seconde dans l'espace « abstrait » ou « *espace de l'art* »¹⁰⁰.

Là encore, nous pouvons faire le lien avec des notions évoquées en première partie, à savoir cette tension entre réalité et illusion dans l'œuvre de Varini : les limites entre l'espace réel et celui de l'art sont floues. Le travail de Varini fait écho sur ce point là aux théories développées sur la distinction entre l'art et la

⁹³ *Id.*
⁹⁴ *Id.*
⁹⁵ *Id.*
⁹⁶ *Id.*
⁹⁷ *Id.*
⁹⁸ *Id.*
⁹⁹ *Id.*
¹⁰⁰ *Id.*

vie et, plus précisément, sur l'approche phénoménologique de l'œuvre d'art. C'est pourquoi nous allons maintenant nous attarder sur ce point.

III) RAPPORT DE L'ŒUVRE AU LIEU ET PHENOMENOLOGIE

Nous pouvons désormais affirmer certaines choses quant au travail de Felice Varini, qui entraînent alors de nouvelles questions à poser.

Nous avons étudié dans la partie précédente les relations étroites entre peinture et architecture : le rejet de la toile, l'utilisation de l'architecture comme support, la notion d'espace... toutes ces choses qui qualifient et font l'art de Varini. Aussi, si nous poussons un peu plus loin ces remarques, nous en venons à la question suivante : celle du rapport de l'œuvre au lieu. En effet, il est évident qu'en choisissant d'intervenir directement sur l'architecture d'un lieu, la problématique de la relation de l'œuvre au lieu s'impose forcément à nous : qu'est-ce qui caractérise la démarche de Varini ? Quel rapport ces œuvres *in situ* entretiennent-elles avec l'espace alentour, au-delà de la considération de l'architecture comme simple support ?

D'autre part nous évoquions précédemment, à travers les notions d'espace et de temps, le fait que le spectateur parcourt l'espace pour découvrir l'œuvre. Nous avons parlé de « peinture en mouvement », de « temps de découverte » de l'œuvre, de « promenade architecturale »... Nous voyons bien que le spectateur est impliqué d'une manière particulière dans la peinture de Varini : il la découvre, nous l'avons dit, à la manière d'une installation. Il semble qu'il fasse alors une véritable expérience de l'œuvre d'art : nous allons donc voir en quoi cela consiste plus précisément.

1) La question de l'*in-situ*

« Toute pratique artistique est [...] imprégnée d'un lieu, d'un environnement [...] L'œuvre est un condensé dans lequel le lieu est présent. Dans le cadre de certaines pratiques [...] l'œuvre semble achever le site dans lequel elle est réalisée ou placée, comme si le site avait appelé l'œuvre. »¹⁰¹. Ces liens tissés entre une œuvre et le lieu qui l'accueille sont extrêmement étroits. Chez Varini, cette question est d'autant plus importante qu'il conçoit son travail en fonction de ce lieu et qu'il le prend comme support.

« Chaque lieu, par sa configuration, son éclairage, sa constitution, son espace, sa symbolique, suggère pour l'artiste un type d'action précis, exécuté avec des matériaux définis [...] Réalisée par rapport à un lieu ou à un environnement précis, l'œuvre *in situ* tient chaque fois compte des paramètres en présence »¹⁰². C'est exactement cela qui est mis en œuvre lorsque Varini est invité à intervenir dans un espace : il observe le lieu afin de déterminer quelle serait pour lui la meilleure façon d'y intervenir, en tenant compte des différents facteurs en présence tels que l'agencement, la lumière...

« Chaque lieu est doté d'un caractère qu'il nous appartient de remarquer afin d'en utiliser au mieux les possibilités. [...] Toute expérience perceptive de l'espace conditionne l'intervention à venir sur le site. »¹⁰³. Cette citation pourrait tout à fait provenir d'une déclaration de Felice Varini, d'autant plus que l'on sait combien la perception est importante dans son travail : ces mots font totalement écho à sa démarche, sa volonté de saisir le lieu dans lequel il intervient afin d'y créer une œuvre qui souligne au mieux une particularité de l'architecture ou bien qui mette en valeur l'espace dans sa totalité.

« Pour le visiteur-spectateur, l'espace habituel devient étrange dans sa familiarité même. Par l'œuvre, il est conduit à interroger ce qu'il voit [...] Chaque œuvre révèle une question à partir d'un lieu : elle modifie la vision, au double sens de la perception et de l'imagination. L'œuvre n'est ni gratuite, ni fortuite : elle

¹⁰¹ *La relation au lieu*, ss. la dir. de D. Berthet, Recherches en esthétique n°13, oct. 2007, p.22.

¹⁰² *Ibid.* p.150.

¹⁰³ *Ibid.* p.153-154.

manifeste l'enjeu majeur pour un lieu »¹⁰⁴. Les caractères particuliers des lieux d'interventions de Varini se voient mis en relief afin de susciter chez le spectateur la naissance de nouveaux questionnements face à ce même espace, ce même lieu qui peut parfois s'avérer pourtant si familier pour lui. C'est cela même que recherche Felice Varini : faire s'interroger le visiteur sur le lieu dans lequel il se trouve, par le biais de son intervention picturale ou photographique.

Dans cette création de l'œuvre *in situ*, la relation entre celle-ci et le lieu qui l'accueille est donc tout à fait particulière puisque le lieu désormais n'est plus uniquement espace d'exposition mais devient partie intégrante de l'œuvre : là où un artiste va concevoir une œuvre *in situ* en fonction de l'espace défini comme espace d'exposition, Felice Varini doit créer une œuvre non plus seulement en fonction d'un « espace-exposition » mais également en fonction d'un « espace-support », d'un « espace-art », peut-être même pourrait-on dire d'un « espace-œuvre ».

Ainsi, la relation au lieu est également l'un des points clé de l'œuvre de Varini. Mais alors qu'est-ce que cela implique concrètement ?

Pour Jean-Marc Poinot, la « *première caractéristique de l'œuvre in situ consiste à opacifier, et rendre ainsi visible, la circonstance de sa mise en vue et non son seul lieu* »¹⁰⁵. C'est bien là ce que fait Varini dans son art : la « *circonstance de [la] mise en vue* »¹⁰⁶ pourrait se traduire ici par tout le processus que le spectateur doit faire pour reconstituer l'anamorphose. A travers son art et sa démarche particulière, Felice Varini semble vouloir aller plus loin que le simple fait de révéler l'espace qui nous entoure : il s'agit également pour le spectateur de prendre conscience de cette circonstance de la mise en vue, de ce processus de découverte de l'œuvre. Par la difficulté que l'on éprouve à reconstituer l'anamorphose en n'ayant aucune indication quant à l'endroit où se trouve le point de vue, nous prenons ainsi conscience de tout ce procédé nécessaire pour réussir à appréhender l'œuvre.

¹⁰⁴ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2005, pp.6-7.

¹⁰⁵ J.M. Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, Les Presses du Réel, Genève, 2008, p.101.

¹⁰⁶ *Id.*

Le rapport qu'entretient Felice Varini au lieu à travers son travail lui permet ainsi ne pas livrer l'œuvre au spectateur, de ne pas la lui donner d'emblée « physiquement », comme ce pourrait être le cas avec un tableau : cette relation particulière au lieu rend possible la mise en œuvre d'un véritable processus de découverte physique de l'œuvre.

Nous disions précédemment que la peinture de Felice Varini venait souligner des endroits précis de l'architecture du lieu et, de ce fait, qu'elle modifiait cette perception du lieu. Ainsi, si l'œuvre agit sur le lieu, nous pouvons également dire à présent que celui-ci interagit avec elle. Et c'est d'ailleurs ce que nous dit Varini : « *Ce point de vue va fonctionner comme point de lecture, comme lieu de mémoire, comme point fixe autour duquel la circulation va s'organiser, c'est-à-dire comme méthode d'investigation et d'approche de l'espace. C'est à travers ce point que l'on peut voir et comprendre ce que j'ai voulu faire. Et en dehors du passage obligé, c'est-à-dire en dehors de ce point, on verra ce que le lieu fait de mon travail.* »¹⁰⁷. Varini est donc tout à fait conscient de cette double interaction, qui bascule finalement selon le point de vue adopté. D'une part, nous avons l'intervention de Varini qui vient mettre en exergue certains aspects de l'architecture du lieu : cela, nous le voyons lorsque nous sommes sur le point de vue. D'autre part, lorsque nous sortons de ce point de vue, lorsque nous sommes « hors champ », nous découvrons alors ce que le lieu « fait » du travail de l'artiste : dans le premier cas, c'est donc la peinture qui « agit » sur l'architecture ; dans le second c'est tout le contraire. Hors point de vue, un basculement s'opère et c'est alors le lieu qui « agit » sur la peinture. Là encore, nous voyons combien l'art de Varini est constitué de tensions, de renversements, de basculements, de glissements.

Finalement, en poursuivant notre raisonnement, nous nous rendons compte que l'œuvre et le lieu sont indissociables dans le travail de Varini.

En effet, l'artiste intervient directement sur l'architecture de l'espace qui l'accueille ; autrement dit, l'œuvre est créée pour le lieu, en fonction du lieu, et réalisée directement dessus. Il devient alors très difficile de séparer les deux.

Aussi, lorsque le temps est venu pour une œuvre de Varini de quitter ce lieu, elle est la plupart du temps détruite : après avoir pris des photographies, on repeint les murs ou on enlève les bandes de couleurs peintes, cela dépend du système utilisé. Si l'œuvre possède un certificat, on pourra alors la recréer mais dans le cas contraire, elle est perdue à jamais.

La question du lieu est donc intimement lié à celle de l'existence de l'œuvre, de sa pérennité ou de sa destruction. Celle du déplacement ou de l'achat se pose aussi ici : si l'on peut parfois déplacer une œuvre dans un autre site et lui redonner un sens différent, il semble que ce soit impossible en ce qui concerne Varini puisque l'œuvre est conçue selon le site et peinte sur le lieu même de son exposition. D'autre part, les lois de l'anamorphose obéissent à des contraintes mathématiques relatives aux angles de vue, à la perception visuelle : l'œuvre étant créée pour et sur le site, elle ne peut être déplacée ou recréée dans un autre, sous peine de voir se désintégrer le système visuel mis en place. Il faut souligner ici que ce n'est pas le cas de toutes les œuvres, notamment les 360° dont le système est davantage transposable. Mais, en règle générale, l'agencement et les dimensions du lieu ne peuvent être changés si l'on veut recréer la même anamorphose : autrement dit, une œuvre correspond à un lieu, elle est solidaire de lui et ne peut exister en-dehors de lui.

La limite entre l'œuvre et le lieu devient alors légèrement floue : où s'arrête l'œuvre et où commence le support, l'espace environnant ? Poinso nous dit à ce sujet que « *les œuvres in situ présenteraient une double solidarité avec leur cadre d'implantation (toujours dénommé lieu ou site et défini comme une sorte de contenant) : la première d'ordre matériel ne permettrait pas de distinguer les limites respectives de l'œuvre et de son lieu d'implantation, la seconde d'ordre sémiotique se caractériserait par la présence de signes indiciels dont la principale caractéristique est d'entretenir un rapport de contiguïté avec la partie du réel dont ils sont le signe.* »¹⁰⁸. Solidarité avec le lieu dans lequel l'œuvre est implantée et renvoie à cette réalité du lieu : nous sommes bien là dans la problématique du travail de Varini. Mais là où la distinction devient moins facile

¹⁰⁷ 50 Espèces d'espaces, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p110.

¹⁰⁸ J.M. Poinso, *Quand l'œuvre a lieu*, Les Presses du Réel, Genève, 2008, p.102.

c'est que, nous l'avons dit plus tôt, le lieu fait finalement partie intégrante de l'œuvre de Varini : l'œuvre ne peut exister sans lui.

Revenons quelques instants sur la question du déplacement de l'œuvre afin de mieux comprendre cela : certaines installations, notamment les scanachromes, ne nécessitent pas qu'on les détruise mais il suffit simplement de les démonter et elles pourront être conservées pour être réinstallées. A condition toutefois que ce soit dans leur lieu d'origine puisque le système ne peut fonctionner que s'il renvoie uniquement au lieu dans lequel il a été créé : les photographies étant celles de ce même espace, l'installation ne fonctionnera plus si elle est déplacée dans un autre lieu puisqu'elle ne pourra y renvoyer. Il arrive également que parfois les œuvres soient achetées et que les différentes parties soient dispersées entre plusieurs collectionneurs : c'est le cas par exemple du scanachrome intitulé *APAC n°1* (annexe n°3), représentant des endroits précis du lieu avant sa restauration. Voici ce que Varini en pense : « *Certaines parties de ce travail seraient aujourd'hui chez des particuliers. C'est absurde, d'autant qu'elles représentent un détail qui hors contexte n'a pas particulièrement d'intérêt. Ces tirages peuvent impressionner sur un mur blanc mais ils sont pour moi hors sujet et dénaturent le travail initial.* »¹⁰⁹. Nous voyons donc bien avec cet exemple combien l'œuvre est liée au lieu qui l'accueille : ce travail *in situ* fait par Varini se dénature dès qu'il change d'espace, qu'il est enlevé à son lieu d'origine. Une œuvre de Varini est-elle donc condamnée à n'exister que dans un seul et unique lieu ? Il semblerait que pour la plupart des travaux la réponse soit oui, sous peine d'enlever tout sens à l'œuvre et qu'il ne reste alors finalement plus rien à voir si ce n'est leur valeur esthétique.

« *Tout lieu renvoie à une situation et à une identité spatiale, mais il est aussi lié à une histoire* »¹¹⁰. Voilà un autre point qu'il nous faut considérer. Aussi, lorsque Varini intervient dans des lieux particuliers tels que des églises ou des sites patrimoniaux, la relation au lieu pose la question de la création d'une œuvre contemporaine dans un édifice ancien, ayant sa propre histoire.

¹⁰⁹ J. Fol, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller, Baden, Suisse, 1993, p.40.

¹¹⁰ *La relation au lieu*, ss. la dir. de D. Berthet, *Recherches en esthétique* n°13, oct. 2007, p.22.

En effet, si Varini laisse de côté tous les symboles et les fonctions qui peuvent être attribués au lieu dans lequel il intervient pour s'attacher uniquement à l'architecture, il va de soi que lorsque cette dernière est par exemple inscrite ou classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, comme c'était le cas à Bellinzona avec *Signes* (annexe n°12), il doit alors utiliser des techniques particulières afin de pas abimer le site.

Nous tenons à ouvrir une parenthèse concernant cette intervention afin de souligner qu'ici, lorsque nous sommes sur le point de vue et que la forme se reconstitue sous nos yeux, nous nous apercevons qu'il s'agit d'arcs de cercles qui sont peints sur cette façade du *Castelgrande* : fait marquant, Varini utilise là une forme incomplète, qui reste dans l'inachèvement et que le spectateur peut alors reconstituer mentalement, en prolongeant les traits déjà existants. Nous pouvons ici faire le lien avec l'hypothèse que nous évoquions en première partie, à savoir que l'art de Varini ne pourrait peut être se saisir dans sa totalité que mentalement : en plus de ne pouvoir appréhender en même temps le lieu et la figure à cause de l'illusion d'optique, Varini rajoute ici l'incomplétude des formes qu'il a choisi de peindre. Le travail de prolongement mental du spectateur est alors davantage accentué ici.

Pour en revenir plus précisément à ce que nous disions, l'œuvre de Varini est si fortement liée au lieu qui l'accueille que nous pourrions en venir à nous demander si cela change quelque chose lorsqu'il intervient dans un édifice ancien. Et bien, il semblerait que non. « *Si j'établis un rapport particulier avec des caractéristiques architecturales qui influent sur la forme de l'installation, mon travail garde toutefois son indépendance quelles que soient les architectures que je rencontre.* »¹¹¹ nous dit-il. L'artiste étudie donc le site de la même façon et choisit l'endroit précis où il veut intervenir. Le décalage chronologique entre l'architecture et l'œuvre présentée vient alors s'ajouter aux problématiques déjà en œuvre dans le travail de Varini. A propos de son intervention à l'église Sainte-Foy de Conques, Pierre Soulages déclara ceci : « *Le passé n'est pas mort. Le passé continue. Des potentialités longtemps en sommeil se révèlent. De nouveaux créateurs enrichissent les monuments du passé. Défendre le patrimoine, conserver*

¹¹¹ F. Varini, www.varini.org.

le patrimoine, c'est l'aider à continuer à vivre »¹¹². Il semble que cela vaille aussi pour Varini et pour tous les autres...

A travers ces exemples nous voyons donc bien comment l'œuvre et le lieu sont étroitement liés dans l'art de Varini. Revenons quelques instants ici sur la particularité des liens qui unissent ces œuvres au lieu qui les accueille.

Nous disions tout à l'heure qu'il existait une certaine difficulté à distinguer la limite entre l'œuvre et le lieu. Et bien pour Poinso, « *Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée* »¹¹³. Il ajoute : « *Une des manifestations de la manière dont opère l'œuvre in situ sur le réel apparaît avec l'effet particulier que l'œuvre ou la prestation produit en retour sur ce réel dont elle a prélevé un élément* »¹¹⁴. Si l'on tente d'éclairer l'art de Varini à la vue de cela, il semble que les travaux de l'artiste « prélèvent » un ou plusieurs éléments, voire le lieu tout entier, afin de créer ces œuvres qui ont un rapport si fort au lieu et qui vont produire un effet sur lui, sur cet espace réel qui les entoure.

La frontière entre les deux étant si faible et, Poinso nous disant qu'il faut en finir avec cette idée, l'art de Varini ne pourrait-il donc pas être considéré comme la création d'une œuvre globale où l'espace environnant devient partie intégrante d'une œuvre conçue pour et sur lui ? Une œuvre se composerait alors du travail de création de Varini et du lieu sur lequel il intervient et qui bascule ainsi dans l'œuvre elle-même ? C'était l'une des questions que nous avons posé précédemment et, il semble que nous ayons là encore un nouvel argument pour étayer cette hypothèse.

Si nous continuons notre raisonnement, nous pouvons aller plus loin encore. Nous nous rendons bien compte ici que la frontière entre l'œuvre et le lieu est difficile à déterminer. Pour tenter d'apporter une réponse à cette problématique, il nous adopter un point de vue particulier : pourrait-on envisager de poser la question suivante : doit-on considérer que la toile fait partie d'une peinture ? Il semble évident que l'un est indissociable de l'autre. Nous parlions tout à l'heure

¹¹² P. Soulages, J. Le Goff, *De la pertinence de mettre une œuvre contemporaine dans un lieu chargé d'histoire*, Le Pérégrinateur, Toulouse, 2003, p.11.

¹¹³ J.M. Poinso, *Quand l'œuvre a lieu*, Les Presses du Réel, Genève, 2008, p.104.

« d'espace-œuvre », et bien peut-être est-ce là un terme qu'il nous faudrait davantage employer pour parler de l'art de Felice Varini : comme on ne peut désolidariser la toile de sa peinture, il semble qu'on ne puisse envisager la peinture de Felice Varini sans l'architecture. L'artiste se l'approprie et l'intègre dans son art, à tel point qu'elle en devient partie intégrante et que son œuvre ne pourrait exister sans sa présence. Nous pourrions ainsi dire que Felice Varini conçoit un système artistique global, basée sur l'intégration de l'architecture dans l'œuvre par l'intervention de la peinture : Varini donne au lieu qu'il occupe un statut « d'espace-œuvre » en le faisant fusionner avec sa peinture.

¹¹⁴ *Id.*

2) Faire l'expérience de l'œuvre

« *Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence* »¹¹⁵. Voilà ce que nous dit John Dewey dans *L'art comme expérience*. Beaucoup de théoriciens, d'artistes et de philosophes se sont penchés sur cette question de l'expérience de l'œuvre d'art, notamment par le biais du courant de pensée connu sous le nom de phénoménologie. Jean-François Lyotard nous en donne la définition suivante : « *Elle est une méditation logique visant à déborder les incertitudes même de la logique vers et par un langage ou logos excluant l'incertitude [...] Le terme signifie étude des « phénomènes » ; c'est-à-dire de cela qui apparaît à la conscience, de cela qui est « donné » [...] Une conscience en somme qui n'est rien, si ce n'est un rapport au monde* »¹¹⁶. La phénoménologie serait donc l'étude de nos propres expériences, ou phénomènes, qui font apparaître à notre conscience notre relation au monde ; autrement dit, ce serait le fait d'avoir conscience de notre interaction constante avec l'environnement, le monde qui nous entoure. Que se passe-t-il alors quand nous appliquons ce mode de pensée à l'art ? C'est bien cela que Dewey et d'autres tentent de saisir : le processus, l'expérience spécifique de l'œuvre d'art. Nous n'allons pas ici revenir sur toutes les théories développées par les philosophes et théoriciens à propos de cela mais, en revanche, nous allons tenter de cerner ce qu'il en est concernant le travail de Felice Varini. « *Il y a constamment expérience* »¹¹⁷ nous dit Dewey : qu'en est-il alors de l'expérience du spectateur qui se retrouve face à face avec une œuvre de Varini ?

« *L'œuvre d'art est le produit d'un processus auquel participent le producteur, le récepteur et le matériau* »¹¹⁸. Il y a donc une relation étroite entre les trois et, il semble juste de dire que le « producteur », à savoir l'artiste, cherche à provoquer une expérience chez le « récepteur » ou spectateur, via le « matériau » qui est en

¹¹⁵ J. Dewey, *L'art comme expérience*, Publication de l'Université de Pau, Farrago, 2005, p.59.

¹¹⁶ J.F. Lyotard, *La phénoménologie*, coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires, Paris, 2004, pp.4,5,6.

¹¹⁷ J. Dewey, *L'art comme expérience*, Publication de l'Université de Pau, Farrago, 2005, p.59.

fait l'œuvre d'art. Selon le « matériau » utilisé, les procédés mis en place par l'artiste, l'expérience sera donc différente pour le « récepteur ».

En ce qui concerne ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est-à-dire les procédés mis en place par Varini, Bishop nous dit que ce sont des « œuvres éphémères qui n'existent qu'en fonction du regard qui est portée sur elles »¹¹⁹ et que les « éléments qui les composent »¹²⁰ sont « le choix des formes et des couleurs, l'importance du rôle du regard et le rapport au lieu architectural choisi »¹²¹. L'œuvre de Varini n'existerait donc que par le regard du spectateur et nous revenons ici sur un point que nous abordions précédemment : c'est l'œil du regardeur qui permet de saisir l'œuvre dans sa totalité et, finalement, qui permet de « faire » l'œuvre. Nous avons vu que les fragments des anamorphoses ne pouvaient être considérés comme œuvre à part entière ; or, l'œuvre dans son ensemble ne peut être perçue que par la reconstitution de l'illusion d'optique au travers de l'œil du spectateur. L'expérience qu'il y a alors entre le matériau et le récepteur est tout à fait particulière puisqu'elle est d'abord et avant tout physique : c'est le corps du spectateur, ses propriétés physiques, qui permettent de faire l'expérience complète de l'œuvre. Nous parlions plus tôt de la comparaison faite par Bernard Fibicher entre le travail de Varini et celui d'un scénographe, et bien voici sa conclusion quant au rôle du spectateur : « *Dans le théâtre varinien toutefois, le public est formé d'un seul spectateur vers lequel tout converge, [...] spectateur qui se découvre peu à peu dans le rôle de l'acteur principal.* »¹²². Le spectateur devient donc acteur lorsqu'il regarde une œuvre de Varini : il fait donc bien l'expérience d'une œuvre, œuvre dans laquelle il est partie prenante et active. Mais cela uniquement par le fait que ce soit son œil qui permette de reconstituer l'illusion d'optique ? N'y a-t-il pas d'autres procédés dans les œuvres de Varini qui entraînent une véritable expérience esthétique particulière ?

Voici ce que nous dit Bernard Fibicher à propos de l'installation de Felice Varini lors de l'exposition « 50 espèces d'espaces » : « *Du point de vue*

¹¹⁸ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden, Suisse, 2004, p.50.

¹¹⁹ *L'Art français et francophone depuis 1980*, ss. la dir. de M. Bishop et C. Elson, Broché, Ridopi, Paris, 2005, p.103.

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ *Id.*

PHENOMENOLOGIQUE, l'installation sédunoise constitue l'objet de perception par excellence puisqu'elle est visée en approches successives et non exhaustives, puisqu'elle ne peut être appréhendée par notre corps que si celui-ci occupe des positions diverses dans l'espace »¹²³. Nadine Pouillon et Corinne Diserens ajoutent : « *Ces commentaires nous intéressent en ce qu'ils associent à ce terme d'espace des qualificatifs variés : l'espace, ici, peut être vécu, réel, idéal, théorique, fragmenté, ordonné, architectural, lié aux positions du corps* »¹²⁴. La perception de l'art de Varini est liée à l'espace, nous l'avons dit, et l'appréhension de l'œuvre par le spectateur l'est également. Nous parlions du processus de découverte de l'œuvre précédemment, et bien il semble que l'expérience de l'œuvre passe aussi par cela : le fait que Varini peigne directement sur l'architecture et qu'il faille que le spectateur se déplace dans l'espace afin de reconstituer l'anamorphose participe au processus de l'expérience de l'œuvre. Il y a chez Varini un véritable « *processus de figuration* »¹²⁵, un « *chemin vers l'œuvre* »¹²⁶ que le spectateur doit emprunter et qui fait partie intégrante de cette expérience physique de l'œuvre.

« *Il s'agit de placer le visiteur-spectateur dans une attitude réflexive qui naît de la confrontation de l'œuvre et du lieu. Une distance s'instaure qui permet de réfléchir tout en participant de l'œuvre interrogeant le lieu et l'espace incluant le dessin et le visiteur-spectateur [...] Felice Varini révèle ainsi, en se promenant et en jouant, ce qui préside à la construction du lieu et à sa transformation par l'interprétation que chacun en fait [...] Le parcours ressenti préside à la fabrication de l'impression.* »¹²⁷.

Plusieurs éléments sont à relever ici et, en premier lieu, la façon dont l'auteur désigne celui qui vient voir une œuvre de Varini. En effet, le terme de « *visiteur-spectateur* »¹²⁸ est employé : cela montre d'emblée le statut particulier que l'on

¹²² B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹²³ B. Fibicher in *50 Espèces d'espaces*, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p.15.

¹²⁴ *50 Espèces d'espaces*, ss. la dir. de N. Pouillon et C. Diserens, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, p.15.

¹²⁵ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.6.

¹²⁸ *Id.*

prend lorsque nous regardons une œuvre de Varini. Nous sommes à la fois visiteur d'une architecture, d'un lieu et, spectateur de la peinture qui s'y déploie : notre statut s'adapte à ce « *chemin vers l'œuvre* »¹²⁹ que nous avons l'obligation de faire si nous voulons atteindre celle-ci dans sa forme pleine. Ce visiteur-spectateur est actif, acteur de l'œuvre et cela rejoint ce que nous disions précédemment ; d'autant plus que ça nous est à nouveau dit ici : le spectateur participe de l'œuvre. Nous rejoignons également l'idée que nous développons à propos de l'expérience de l'œuvre : « *Le parcours ressenti préside à la fabrication de l'impression* »¹³⁰ ; autrement dit, lorsque nous sommes face à une œuvre de Varini, le processus de découverte de celle-ci doit susciter en nous une « *impression* »¹³¹, sensation qui vient témoigner du fait que nous sommes clairement en train de vivre une expérience esthétique.

D'ailleurs, lorsque le public est interrogé à propos du travail de Felice Varini, il n'hésite pas à dire combien il apprécie d'être « *frappé par la sensation de participer à une expérience essentielle qui concilie intelligence et émotion* ». ¹³² Il ne fait nul doute que les visiteurs ont saisi ici l'essence même du travail de Varini et que ce dernier peut se dire qu'il a atteint son but lorsque le spectateur ressent cela, qu'il en a conscience. Car, semble-t-il, c'est là l'autre clé de l'art de Varini : proposer au visiteur-spectateur une promenade « architecto-picturale » qui lui fait vivre une expérience esthétique afin de prendre entièrement conscience de sa relation à ce qui l'entoure.

Finalement, le spectateur se retrouve « dans » la peinture de Varini comme il pourrait déambuler dans une installation : les fragments disséminés sur l'espace environnant l'entourent et il se retrouve à explorer physiquement le lieu afin de chercher le fameux point de vue idéal. « *L'observateur séduit transgresse le plan dimensionnel et y pénètre pour explorer une réalité spécifique, transportant le corps dans l'œuvre d'art elle-même* »¹³³. Nous retrouvons sous un autre angle ici

¹²⁹ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹³⁰ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.6.

¹³¹ *Id.*

¹³² *Id.*

¹³³ *Felice Varini, Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden, Suisse, 2004, p.102.

ce que nous venons de constater : si le spectateur devient acteur dans l'œuvre de Varini, alors son corps en mouvement vient s'intégrer au processus artistique et participe, bien entendu, de l'expérience esthétique. L'artiste nous dit ceci : « *Ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir aller au-delà de la toile, de mettre en jeu le corps entier dans un environnement construit* »¹³⁴. Les interactions qui sont en jeu dans l'art de Varini se font finalement à trois niveaux : interaction de la peinture sur l'architecture, de l'architecture sur la peinture et du spectateur-visiteur avec tout cela.

Le travail de Varini, en-dehors du point de vue, s'explore dans les trois dimensions et cela crée une véritable interaction avec le regardeur, qui n'est plus alors dans la position d'un simple spectateur passif. Les « *peintures en trois dimensions* »¹³⁵ de Felice Varini « *balisent l'espace architectural dans lequel se meut le promeneur. À ce dernier donc, de circuler au travers de singulières mises en scène afin d'en expérimenter le champ avec les sens...* »¹³⁶. Là encore, tout est dit : Varini utilise le terme de promeneur pour désigner le spectateur. Peut-être une référence à la fameuse expression de « promenade architecturale » de Le Corbusier ? Toujours est-il que cela confirme le rôle actif du spectateur face à l'œuvre.

D'autre part, il signale bien que ce promeneur est là pour « *expérimenter le champ avec les sens* »¹³⁷ : cela fait écho à un parallèle que nous avons établi plus tôt, concernant les recherches synesthésiques en art. Au vue de ce qui nous est dit ici, il n'y a pas uniquement la vue qui est mise à profit lorsque nous parcourons une œuvre de Varini. Nos autres sens participent-ils de cette expérience esthétique que nous pourrions croire basée simplement sur notre perception visuelle ?

Il est indéniable que la vue est notre sens le plus sollicité lorsque nous abordons une œuvre de Varini. Mais à y réfléchir, nous pourrions également faire appel à certains de nos autres sens, notamment le toucher et l'ouïe. Nous pourrions ainsi prendre en compte dans notre expérience esthétique les matériaux de construction du lieu ou bien leurs formes architectoniques : la peinture vient-elle se déposer sur

¹³⁴ F. Varini, *Des points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006, p.13

¹³⁵ M. Marques, « Felice Varini », www.varini.org.

¹³⁶ *Id.*

¹³⁷ *Id.*

une surface lisse, rugueuse, plate, en relief... ? Le bruit de nos pas sur le sol lorsque nous nous déplaçons dans l'espace participe-t-il de cette impression que nous ressentons face à l'œuvre ?

Il faudrait alors demander à Varini lui-même ce qu'il pense de ces théories sur la synesthésie et s'il considère qu'elles peuvent se voir appliquer à son art, selon certaines mesures.

Mais revenons plus en détail sur cette expérience esthétique vécue par le spectateur. Que lui procure-t-elle concrètement ?

La difficulté d'appréhender l'œuvre de Varini revient ici au centre de cette question car elle se retrouve finalement au cœur de cette expérience esthétique. Pourquoi le spectateur se retrouve-t-il à déambuler dans l'espace ? Car Varini ne lui donne aucune indication quant à l'endroit où il doit se placer s'il veut voir la figure se reconstituer.

Pour Bernard Fibicher, il est indéniable que ce cheminement entraîne alors un plaisir ludique de découverte de la figure reconstituée. « *La personne qui a trouvé le point de vue, qui a compris le fonctionnement du dispositif éprouve, comme celui ou celle qui a saisi la "pointe" d'un mot d'esprit, tout simplement... du plaisir !* »¹³⁸. L'expérience esthétique provoquée par Varini se constitue donc également de cela.

« *Le plaisir que procure la découverte du point de vue résulte du fait que l'on reconnaît le cercle, le rectangle ou la diagonale. L'acte de reconnaissance immédiat, fulgurant, procure donc du plaisir [...] le plaisir ludique peut se transformer en un plaisir intellectuel, celui qui consiste à rapprocher ce qui est donné à voir avec des choses connues en histoire de l'art (comme la perspective, l'anamorphose, les couleurs primaires, l'abstraction géométrique, la monochromie, etc.), en éthologie, en philosophie ou en psychologie ...* »¹³⁹.

Fibicher établit là un lien avec le processus de sublimation : voilà, bien entendu, un autre point de l'expérience esthétique « varinienne », et même de l'expérience esthétique telle qu'elle soit. La reconnaissance finale de la figure cherchée procure un sentiment de plaisir et de satisfaction dont le spectateur fait l'expérience.

¹³⁸ B. Fibicher, « Felice Varini, Perspectives particulières et lieux communs », www.varini.org.

¹³⁹ *Id.*

Le côté ludique procède donc de deux choses dans l'œuvre de Varini : la découverte du point de vue et donc, la reconnaissance de la figure reconstituée. Le spectateur est à la fois ravi d'avoir trouvé le bon endroit et, de reconnaître l'anamorphose qui se reconstitue sous ses yeux, c'est-à-dire de pouvoir observer une figure géométrique qu'il connaît, qu'il peut nommer ou tout simplement reconnaître en tant que telle. C'est aussi de cela qu'est faite l'expérience esthétique proposée par Felice Varini.

Enfin, pour revenir sur cette question de l'œuvre d'art globale, ne pourrions-nous pas considérer cette expérience esthétique vécue par le spectateur comme une partie de cette œuvre totale ? Pourrait-on envisager une nouvelle conception de l'œuvre d'art globale selon Varini, qui serait alors constituée en partie de cette expérience phénoménologique de l'œuvre ?

Nous avons établi précédemment un parallèle avec les recherches sur la synesthésie et, nous avons vu dans un précédent travail de recherche combien cette théorie de la synesthésie avait été importante dans l'élaboration de cette notion de synthèse des arts par les avant-gardes. Ces derniers cherchaient à impliquer le spectateur, à faire appel à ses sens et à créer des ponts entre les différentes formes artistiques par le biais des sens et de notre ressenti. L'expérience que nous pouvons faire d'une œuvre de Varini ne se rapproche-t-elle pas finalement de cela ? C'est ce que nous nous demandions plus tôt. L'artiste fait appel à notre sens de la perception optique – peut-être même à d'autres –, tout en nous impliquant dans une œuvre qui oscille entre deux et trois dimensions, qui met en œuvre à la fois peinture et architecture. Il nous imprègne de son œuvre en nous y englobant à l'intérieur : nous l'avons dit, la peinture de Varini se parcourt. Tout cela viendrait alors s'ajouter afin de constituer une sorte d'œuvre d'art globale, non plus basée uniquement sur le mélange de divers médiums mais, sur la fusion entre ce mélange et l'expérience vécue par le spectateur.

La différence se situe peut être dans le fait que les avant-gardes étaient davantage en quête de vérité, à la recherche d'une expérience qui s'inscrive dans quelque chose de vrai. L'expérience que Varini nous fait vivre est bien réelle mais, il l'inscrit dans le monde de l'artefact par l'utilisation de l'artifice et de l'illusion optique : nous l'avons dit dès le départ, l'œuvre de Varini se nourrit de cette

tension entre le réel et l'illusion. Aussi, là où les avant-gardes cherchaient à unir nos sens par l'expérience, Varini chercherait alors davantage à les tromper mais toujours en s'inscrivant dans la réalité de l'espace. C'est bien là tout le paradoxe de l'art de Felice Varini...

.

CONCLUSION

Nous évoquions au début de ce travail les relations entre l'abstraction géométrique et l'architecture en questionnant le travail de Felice Varini.

Sa démarche, à de multiples niveaux, fait de lui un artiste particulier dont les créations ne cessent de se nourrir de tensions, de renversements, de glissements et parfois même, de contradictions. Les relations tissées entre la peinture de Varini et l'architecture sont constituées de tous ces contrastes et trouvent de multiples sens selon les différents niveaux de lecture que l'on fait de ses œuvres.

Dans un premier temps, nous avons interrogé ce procédé singulier que Varini utilise pour réaliser ces œuvres : celui de l'anamorphose.

Cette technique d'illusion d'optique entraîne d'emblée la création d'une dialectique dans le travail de Varini, mettant en œuvre fragment et totalité. Nous nous sommes donc intéressés à cette première tension et en avons d'abord conclu qu'il fallait tenir compte de ses fragments, qu'ils sont partie intégrante de l'œuvre mais sans pour autant avoir une existence indépendante. L'œuvre de Varini, même si elle met en avant la dislocation de la forme, doit être comprise comme un tout : les fragments, même si nous devons les considérer et les observer pour ce qu'ils sont, ne peuvent être totalement détachés de la figure reconstituée. Ils sont indissociables de la forme totale, sous peine d'être dénués de tout sens.

L'autre point important que nous avons abordé concernant cette question de l'anamorphose est celui de la perspective et du point de vue : en effet, ce dernier est l'élément central qui conditionne une œuvre de Varini ; il est le pivot de tout son système d'intervention. Nous avons d'abord relevé le fait que, comme nous considérons les fragments, il nous fallait également considérer les points de vue : ainsi, la multiplicité des points de vue de l'œuvre obtenus lorsque le spectateur se trouve hors champ est à prendre en compte si l'on veut saisir le travail de Varini. Le visiteur qui ne verrait l'œuvre que depuis le point de vue idéal n'appréhenderait celle-ci que dans une part infime : car c'est bien dans cette multiplicité des points de vue que Varini place toute l'importance de ses créations. Le choix de ce point de vue est donc capital pour l'artiste, qui ne se prive pas de

mettre en œuvre une véritable mise en scène autour de celui-ci et de sa recherche, lui attribuant finalement le rôle de clé de voûte de l'œuvre : tous les fragments convergent vers lui afin de reconstituer la figure géométrique et, dans le même temps, toute la dislocation de cette même figure s'opère à partir de lui. Nous avons également souligné la jonction que Varini pouvait établir quant à la position traditionnelle des artistes face au point de vue – à savoir la vision classique, frontale, l'image de la fenêtre ouverte – et celle des modernes qui ont cherché à balayer cette conception. Nous en avons finalement conclu que Varini revendiquait l'utilisation de la perspective à la fois comme une position théorique et comme moyen de description, afin de révéler l'espace qui nous entoure ; et qu'en utilisant cette technique, il faisait basculer son art entre deux espaces : celui de l'illusion et celui de la réalité, celui de l'abstrait et de l'artefact et celui du concret. Varini utilise finalement l'anamorphose « *comme moyen de reconnaissance* »¹⁴⁰ afin « *d'affronter la réalité* »¹⁴¹ ; son « *utilisation particulière de la perspective en tant qu'acte théorique* »¹⁴² lui permet d' « *aborder la réalité physique* »¹⁴³.

Dans un second temps, nous avons questionné plus directement les rapports entre peinture et architecture : nous nous demandions ce qu'impliquait dans l'art de Varini cet acte fort de rejet de la toile au profit de l'espace architectonique.

Nous pouvons désormais affirmer qu'en rejetant la toile, Varini veut en finir avec la condition de la peinture vue comme objet de contemplation. Le peintre affirme son indépendance face à l'objet tableau. En choisissant l'espace alentour comme lieu direct d'intervention, Varini donne à l'architecture à la fois de statut de support, la fonction de cadre, de limite mais aussi celle de lieu d'exposition. Par cet acte, il inscrit également la bidimensionnalité de la peinture dans la tridimensionnalité de l'architecture et crée ainsi une interaction entre les deux mediums. Ces jeux autour de la notion de plan et de volume sont exacerbés par la confrontation d'une illusion d'optique donnant l'impression d'une figure bidimensionnelle dans un espace en trois dimensions. D'autre part, en inscrivant

¹⁴⁰ Felice Varini, *Points de vue*, ss. la dir. de F. Lopez-Duran et L. Müller, Lars Müller Publisher, Baden, Suisse, 2004, p.43

¹⁴¹ *Id.*

¹⁴² *Ibid.* p.50

¹⁴³ *Id.*

son œuvre dans l'espace, nous avons vu que Varini l'inscrivait également dans le temps et cela, à plusieurs niveaux : temps de découverte, espace-temps de l'œuvre elle-même qui est alors différent de celui d'une toile classique – à savoir une « image arrêtée » – ou encore temps d'existence de l'œuvre liée à la nature éphémère des travaux de Varini. Nous avons déduit de tout cela les oppositions, les renversements et autres connexions qui nourrissent l'art de Varini : à la fois entre l'espace concret et l'espace « abstrait », entre bidimensionnalité et tridimensionnalité et, entre le fond et la forme. De cette dernière dialectique, nous avons évoqué l'idée que, de par l'impossibilité pour le spectateur de saisir les deux en même temps, l'œuvre de Varini ne pouvait finalement se saisir que mentalement : le seul moyen pour le spectateur de visualiser à la fois le lieu et l'œuvre reconstituée est d'en faire une restitution mentale, une « œuvre de l'esprit ».

Enfin, nous avons vu que cette démarche particulière de Felice Varini engendrait un rapport particulier au lieu et une phénoménologie de l'œuvre : en inscrivant sa peinture sur l'architecture et en utilisant le procédé de l'anamorphose, Varini fait de chaque œuvre une pièce *in situ* qui ne peut fonctionner et même, exister, que dans le lieu où elle a été créée. En même temps, il oblige le spectateur à se mouvoir dans l'espace de l'œuvre, à en faire l'expérience.

En premier lieu, nous avons souligné à travers la notion d'*in situ* le caractère particulier et unique que revêt chaque œuvre de Varini : l'œuvre et le lieu forment un tout indissociable, à tel point qu'il devient difficile de cerner les limites de chacun. Nous en sommes arrivés à la conclusion selon laquelle l'artiste donne au lieu qu'il occupe un statut « d'espace-œuvre » en le faisant fusionner avec sa peinture.

En ce qui concerne la question de la phénoménologie de l'œuvre, elle est liée à différents aspects de l'art de Varini. Elle procède d'abord de la relation particulière que Varini instaure entre son travail et le spectateur : c'est l'œil ce dernier qui « fait » l'œuvre en reconstituant l'illusion d'optique ; il acquiert également un statut particulier, celui de visiteur-spectateur ou de promeneur, en étant mis physiquement à contribution dans l'œuvre. Ainsi, le spectateur participe de l'œuvre en se déplaçant dans l'espace afin de découvrir la multiplicité des

points de vue qui s'offrent à lui : il est véritablement « dans » la peinture comme dans une installation. Cette expérience esthétique d'immersion dans l'œuvre est complétée par le plaisir ressenti par le visiteur lorsqu'il parvient à déceler le point de vue et à reconstituer la figure géométrique qu'il devinait simplement jusqu'alors.

Tout au long de notre travail, nous avons gardé sous-jacente la question de la synthèse des arts au sein du travail de Varini.

En effet, cette notion qui avait servie de problématique à de précédentes recherches était bien entendu présente à notre esprit dès le départ, sans pour autant être le fil conducteur de nos réflexions. Cependant, il se trouve qu'elle nous apparaissait parfois à la vue de certaines déductions.

Voilà donc la conclusion à laquelle nous sommes arrivés concernant ce point : on ne peut pas affirmer qu'il y ait chez Varini une véritable volonté de créer une œuvre globale, une synthèse des arts ; l'artiste ne le mentionne jamais. Pourtant, nous nous permettons de dire qu'il existe des caractéristiques précises au sein de son art qui ne sont pas sans rappeler cette notion : d'abord, et c'est une évidence, l'utilisation à la fois de la peinture et de l'architecture comme mediums de travail et, nous l'avons dit précédemment, du caractère indissociable des deux parce que chez Varini, la peinture ne peut exister sans l'architecture. Nous envisageons alors cette œuvre d'art globale comme la reprise d'un élément déjà existant, à savoir l'architecture, et l'ajout d'un apport personnel via la peinture ou, plus généralement, par l'intervention de l'artiste dans cet espace architectonique.

Puis, est venue la question de la phénoménologie de l'œuvre : il nous a alors semblé juste d'introduire l'expérience du spectateur dans cette notion. Nous avons d'ailleurs pu établir un parallèle avec les recherches menées par les avant-gardes sur la synesthésie dans l'art et l'implication du spectateur par ses sens et ses sensations.

Nous pourrions ainsi conclure sur ce point en énonçant que l'œuvre globale de Felice Varini pourrait ainsi être constituée de cette relation particulière qui unie la peinture, l'architecture et le spectateur : l'artiste fait appel à notre sens de la perception optique – peut-être même à d'autres –, tout en nous impliquant dans une œuvre qui oscille entre deux et trois dimensions et qui met en œuvre à la fois

peinture et architecture. Il nous imprègne de son œuvre en nous y englobant à l'intérieur. Tout cela viendrait alors s'ajouter afin de constituer une sorte d'œuvre d'art globale, non plus basée uniquement sur le mélange de divers mediums mais, sur la fusion entre ce mélange et l'expérience vécue par le spectateur.

Il nous faudrait alors proposer cette théorie à l'intéressé...

Pour terminer, nous voudrions établir un dernier parallèle afin de compléter tout ce que nous avons dit jusqu'à présent : nous avons évoqué dans l'introduction les travaux des avant-gardes et nous voudrions replacer Felice Varini par rapport à tout cela.

Dans notre précédent travail, nous avons vu que des artistes tels que Mondrian, Gropius ou Malevitch, en multipliant les différents mediums artistiques et en essayant de les rapprocher afin de créer une œuvre d'art globale, avaient ainsi la volonté de casser la hiérarchie traditionnelle des arts. Aussi, cette remise en cause trouva de nombreux échos, jusque dans le travail de Varini, que cela soit conscient ou non : l'artiste utilise deux mediums dans son travail mais, en aucun cas, il ne considère l'un supérieur ou inférieur à l'autre. Peinture et architecture sont sur un même pied d'égalité.

D'autre part, nous étions arrivé à la conclusion que tous ces artistes recherchaient toujours, malgré ce nouveau langage plastique novateur qu'ils avaient créé, la beauté idéale et l'harmonie. Sur ce point là, Felice Varini se démarque : en effet, il envisage davantage ses œuvres dans la multiplicité des points de vue et donc, nous dit-il, dans le chaos plutôt que dans la perfection de la forme reconstituée. L'art de Varini est un art de la beauté éphémère, l'harmonie de la figure reconstituée ne dure qu'un instant et est difficile à atteindre. De plus, l'œuvre est la plupart du temps vouée à être détruite. C'est peut être là la vision actuelle de la beauté et c'est en tout cas, nous semble-t-il, celle selon Felice Varini : une beauté de l'éphémère pour une poésie de l'instant, qui s'inscrit dans le chaos environnant...

Liste des annexes

Annexe n° 1 : Felice Varini, <i>Quatre cercles à cinq mètres Rouge n°1</i>	74
Annexe n° 2 : Felice Varini, <i>360° à San Stae</i>	75
Annexe n° 3 : Felice Varini, <i>APAC n°1 Nevers</i>	76
Annexe n° 4 : Hans Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i>	77
Annexe n° 5 : Felice Varini, <i>Pavillon Suisse Séville</i>	78
Annexe n° 6 : Felice Varini, <i>Réversible</i>	79
Annexe n° 7 : Felice Varini, <i>Carré au sol aux quatre coins, Noir</i>	80
Annexe n° 8 : Felice Varini, <i>22, rue Pali-Kao n°1</i>	81
Annexe n° 9 : Felice Varini, <i>Eglise des jésuites, Sion</i>	82
Annexe n° 10 : Felice Varini, <i>360° Rouge n°2</i>	83
Annexe n° 11 : Felice Varini, <i>Parallèle rouge n°1 en 360°</i>	84
Annexe n° 12 : Felice Varini, <i>Signes</i>	85

Annexe n° 1 : Felice Varini, *Quatre cercles à cinq mètres Rouge n°1*



Felice Varini, *Quatre cercles à cinq mètres Rouge n°1*, peinture acrylique, 1992,
Galerie Jennifer Flay, Paris.

Annexe n° 2 : Felice Varini, 360° à San Stae



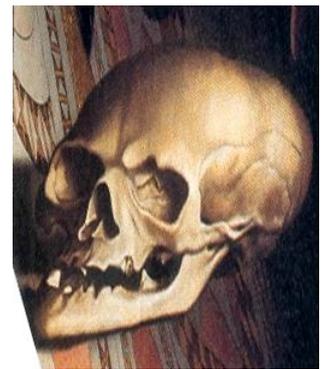
Felice Varini, *360° à San Stae*, scanachrome, 1988, Eglise San Stae, Venise.

Annexe n° 3 : Felice Varini, *APAC n°1 Nevers*



Felice Varini, *APAC n°1 Nevers*, scanachrome, 1986, Centre d'Art Contemporain
APAC, Paris.

Annexe n° 4 : Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*



Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, huile sur panneau de chêne,
207x209,5cm 1533, National Gallery, Londres.

Annexe n° 5 : Felice Varini, *Pavillon Suisse Séville*

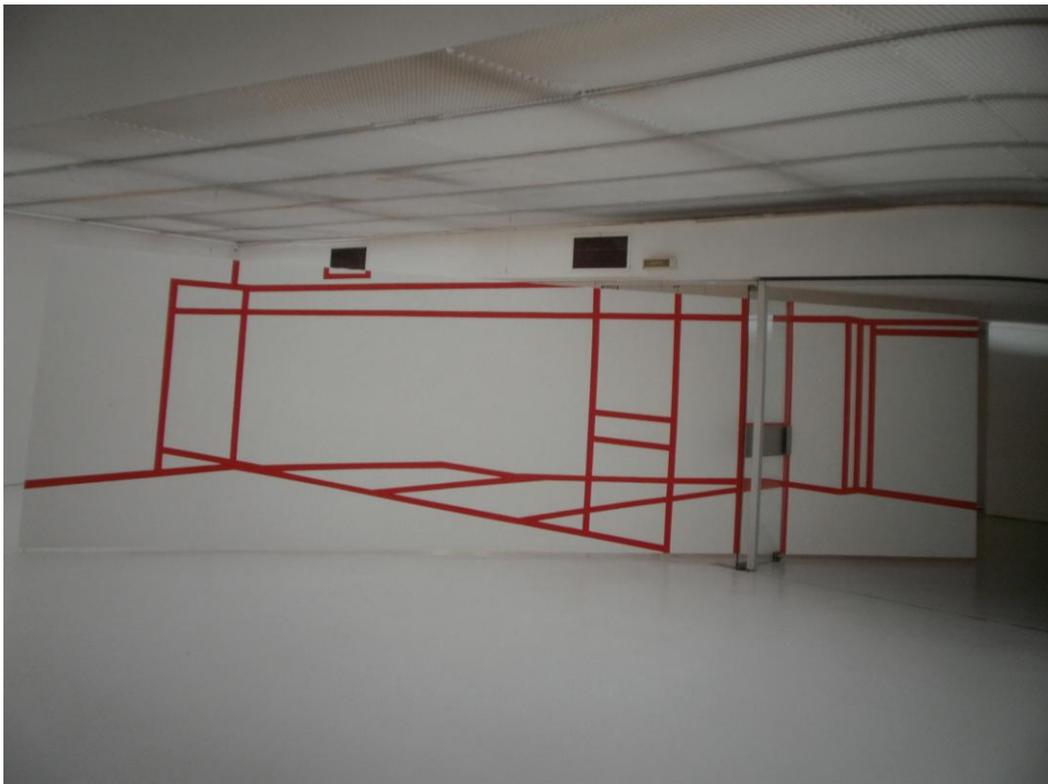


Felice Varini, *Pavillon Suisse Séville*, peinture acrylique, 1992, Exposition universelle de Séville.

Annexe n° 6 : Felice Varini, Réversible

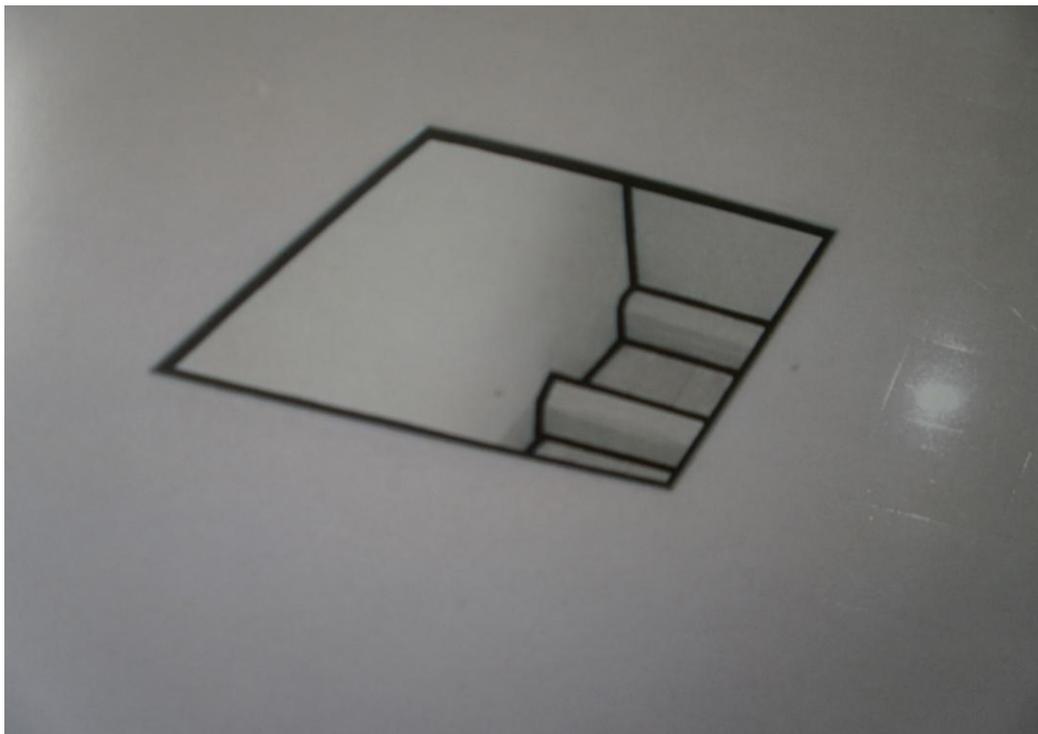


Felice Varini, *Réversible Face A*, scanachrome, 1986, Musée d'Art moderne, Paris.



Felice Varini, *Réversible Face B*, peinture acrylique, 1986, Musée d'Art moderne, Paris.

Annexe n° 7 : Felice Varini, *Carré au sol aux quatre coins, Noir*



Felice Varini, *Carré au sol aux quatre coins, Noir*, peinture acrylique et miroir, 1990, Rome.

Annexe n° 8 : Felice Varini, 22, rue Pali-Kao n°1



Felice Varini, 22, rue Pali-Kao n°1, peinture acrylique, 1981, Paris.

Annexe n° 9 : Felice Varini, *Eglise des jésuites, Sion*



Felice Varini, *Eglise des jésuites, Sion*, scanachrome, 1985, Eglise de Sion.

Annexe n° 10 : Felice Varini, *360° Rouge n°2*



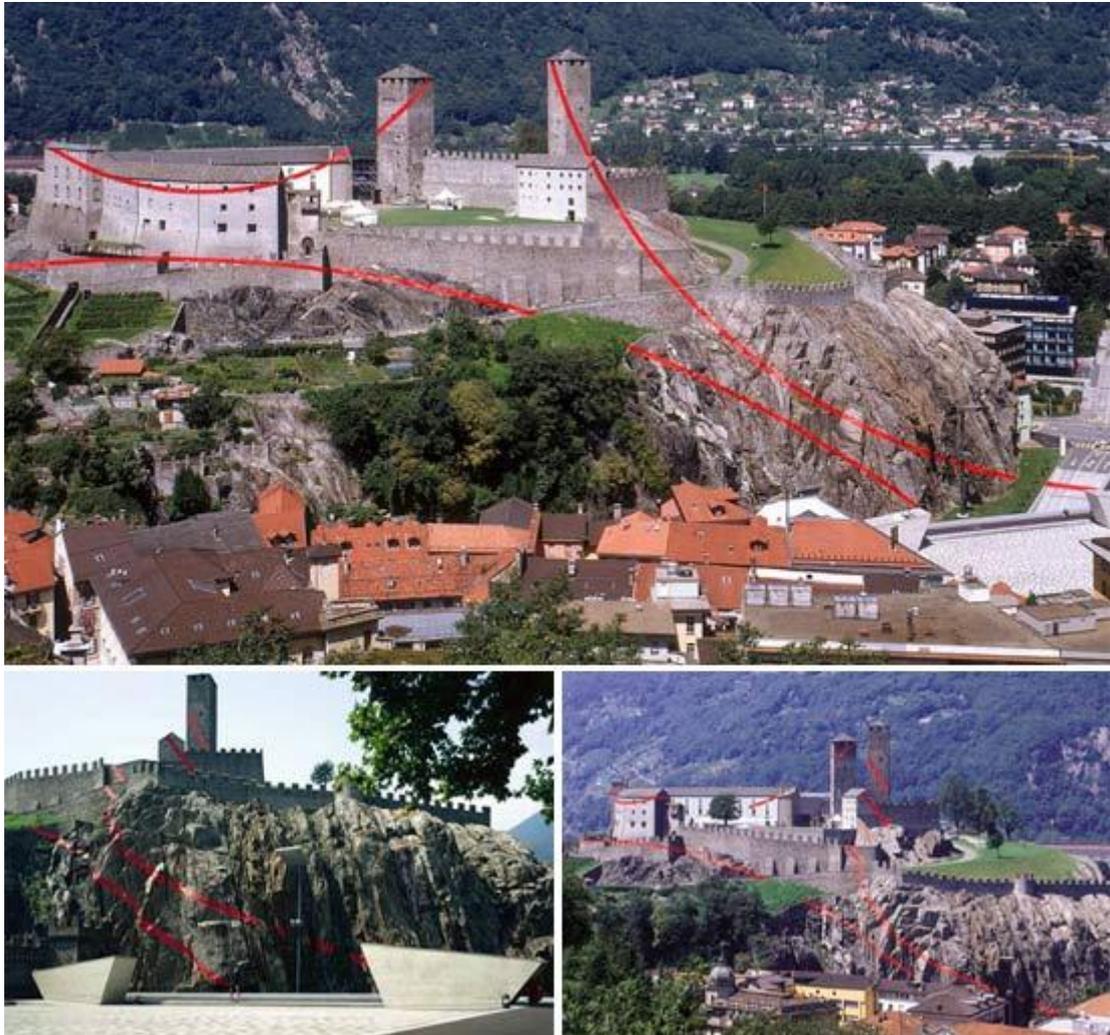
Felice Varini, *360° Rouge n°2*, peinture acrylique, 1989, Kassel.

Annexe n° 11 : Felice Varini, *Parallèle rouge n°1 en 360°*



Felice Varini, *Parallèle rouge n°1 en 360°*, peinture acrylique, 1989, Musée d'Art moderne, Paris.

Annexe n° 12 : Felice Varini, *Signes*



Felice Varini, *Signes*, peinture acrylique et élastomère, 2001, Castelgrande, Bellinzona.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux :

- J. BALTRUSAITIS, *Les perspectives dépravées, Tome 2, Anamorphoses*, Champs arts Flammarion, Paris, 1996.
- *L'Art français et francophone depuis 1980*, ss. la dir. de M. BISHOP et C. ELSON, Broché, Ridopi, Paris, 2005.
- P. COMAR, *La perspective en jeu*, Gallimard, Paris, 1992.
- E. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1971.
- C. MILLET, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2005.
- A. MOSZYNSKA, *L'art abstrait*, Thames and Hudson, Paris, 1998.
- M. RAGON, *Cinquante ans d'art vivant*, Fayard, Paris, 2001.

Philosophie de l'art et esthétique :

- J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, Champs art Flammarion, Paris, 1978.
- J. DEWEY, *L'art comme expérience*, Publication de l'université de Pau, éd. Farrago, 2005.
- *L'art au regard de la phénoménologie*, ss. la dir. de E. ESCOUBAS et B. GINER, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993.
- *Esthétique et philosophie de l'art*, ss. la dir. de D. Giovannangeli, Bruxelles, 2002.
- J.F. LYOTARD, *La phénoménologie*, coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires, Paris, 2004.
- J. MORIZOT et R. POUIVET, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007.
- J.M. POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu*, Les Presses du Réel, Genève, 2008.
- E. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

Monographies :

- *Felice Varini, Points de vue*, ss la dir. de F. LOPEZ-DURAN et L. MULLER, Lars Müller Publisher, Baden, Suisse, 2004.

- A. HINDRY, *Sol LeWitt*, éd. du Regard, Paris, 1995.

- J. FOL, *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Lars Müller Publisher, Baden, Suisse, 1993.

- P. SOULAGES et J. LE GOFF, *De la pertinence de mettre une œuvre contemporaine dans un lieu chargé d'histoire*, Le Pérégrinateur, Toulouse, 2003.

- F. VARINI, *Des Points de vue à Paris*, Workshop Automne 2005, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris, 2006.

Revue spécialisée et catalogues d'exposition :

- « L'art concret », *Dada*, ss. la dir. de J. PODEROS, Espace de l'art concret, Mango, n°101, Paris, Mai 2004.

- *50 espèces d'espaces*, ss la dir. de N. POUILLON et C. DISERENS, Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998.

- M. ROUSSET, « Les Nouvelles fabriques de l'art », *Beaux arts magazine*, n°348, Juin 2013.

Thèses et actes de colloques :

- *La relation au lieu*, ss. la dir. de D. BERTHET, Recherches en esthétique n°13, octobre 2007.

- S. LIMARE, *Interstitialités et virtualité, une approche dialogique des anamorphoses et des images doubles dans l'art contemporain*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

Sites internet :

- Site internet officiel de François Morellet, <http://francoismorellet.wordpress.com/> (05/09/12)
- Site internet du Centre Pompidou, <http://www.centrepompidou.fr/> (05/09/12)
- Site internet de Pol Bury, <http://polbury.com/fr> (05/09/2012)
- Site internet de la galerie Louis Carré, <http://www.louiscarre.fr/artistes/pol-bury> (05/09/12)
- Encyclopédie Larousse en ligne, <http://www.larousse.fr/>, 05/09/12
- Site internet officiel de Rafael Soto, <http://www.jr-soto.com/> (07/09/12)
- Site internet officiel de la fondation Vasarely, <http://www.fondationvasarely.fr/> (06/09/12)
- Site internet officiel de Felice Varini, <http://www.varini.org/> (le 4/03/13) :
articles en ligne :
 - V. Chabaud, « L'envers du décor »
 - R. Denizot, « Après la création »
 - B. Fibicher, « Perspectives particulières et lieux communs »
 - M. Marques, « Felice Varini »
 - R. Mazzola, « Felice Varini, Castelgrande »

INDEX DES NOMS CITES

B

Baltrusaitis, Jurgis, 13, 14
Bishop, Michael, 24, 30, 31, 36, 39, 40, 41, 42, 65
Buren, Daniel, 7, 38

C

Chabaud, Vincent, 22, 23, 36, 49, 96

D

Dali, Salvador, 14
De Stijl, 30, 36
della Francesca, Piero, 13
Denizot, René, 46, 47, 96
Dewey, John, 64

E

Escoubas, Eliane, 35, 48

F

Fibicher, Bernard, 16, 17, 18, 19, 25, 30, 31, 45,
46, 50, 51, 52, 65, 66, 67, 69, 70, 96

G

Gropius, Walter, 76

H

Holbein, Hans, 13, 16, 78, 82

J

Judd, Donald, 7

K

Kandinsky, Vassily, 41
Kant, Emmanuel, 19

L

Le Corbusier, 36, 51, 69
LeWitt, Sol, 7, 52, 93
Lopez-Duran, Fabiola, 14, 16, 17, 18, 20, 28, 29,
33, 37, 38, 39, 40, 41, 65, 68, 73
Lyotard, Jean-François, 64

M

Malevitch, Kasimir, 35, 41, 76
Mazzola, Roberta, 26, 27, 28, 50, 96
Mondrian, Piet, 8, 40, 42, 76
Morellet, François, 7, 96

P

Poinsot, Jean-Marc, 56, 58, 59, 61, 62

S

Soulages, Pierre, 61

V

van Doesburg, Théo, 8
Varini, Felice, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64,
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 93, 96

