



HAL
open science

La figure matérielle

Véronique Perez

► **To cite this version:**

| Véronique Perez. La figure matérielle. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00948304

HAL Id: dumas-00948304

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00948304>

Submitted on 18 Feb 2014

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 Paris I - Panthéon-Sorbonne
UFR des Arts plastiques et Sciences de l'art

La figure matérielle

Véronique Perez

Master 2 Recherche - ESPACES, LIEUX, EXPOSITIONS, RESEAUX.

Sous la direction de Gisèle Grammare

Année universitaire 2012 - 2013

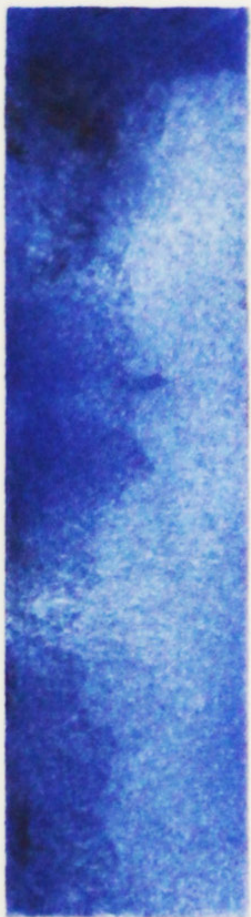
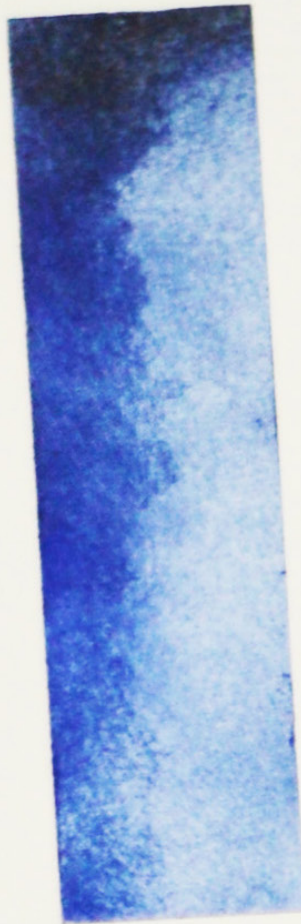
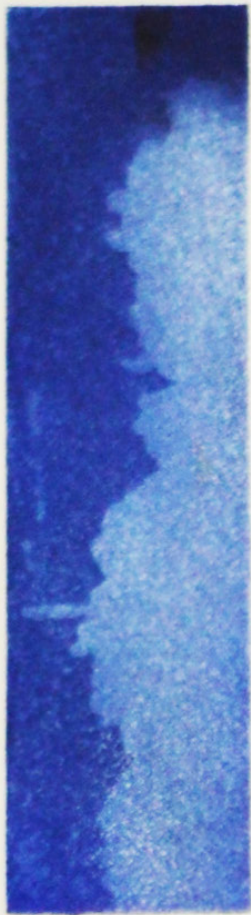
Compte-rendu du mémoire :

Ce mémoire présente un travail sur deux séries de gravures en couleur. Il s'agit d'assez grands formats sur lesquels sont imprimées plusieurs fois de suite la même plaque de cuivre. Cette recherche a pour point de départ une envie très forte d'explorer les connexions possibles entre architecture, art pictural et sculpture au travers de l'étude de l'espace.

Elle se développe suivants les quatre grands thèmes de recherche suivants : la composition, la matérialité, la couleur et la répétition. La composition des plaques entre elles sur la feuille est le lieu d'un travail sur les tracés régulateurs pour créer un espace où il peut être question d'accumulation, d'aléatoire, de saturation, de fragmentation. La gravure a permis d'introduire un aspect sensible, une matérialité à un système de composition très géométrique engendré naturellement par la forme de la plaque de cuivre. L'utilisation de la couleur bleue, l'encrage différent d'une même plaque sur une même feuille, une modification qui au départ paraît imperceptible, une modification de quelques pigments révèle au final une appréhension d'un monde où les possibilités peuvent être multiples... Ou le passage d'une même plaque de cuivre sur la presse, la répétition de mouvements comme une sorte de rituel en quête du geste parfait ne crée pas une routine mais un monde sans cesse renouvelé, un espace en mouvement plein d'énergie.

Mots-clés :

Gravure, bleu, matière, espace, répétition, colonne, vide, géométrie, sensible, module.



Je tiens à remercier Mme Gisèle Grammare pour la finesse et la pertinence de ses analyses plastiques ainsi que les précieux conseils, références et encouragements prodigués au cours de cette année.

Sommaire

Introduction	5
I. Le tracé régulateur	11
1. Une forme, une proportion, une feuille : la genèse du projet.....	11
1.1. Un rectangle ou un carré : une forme à définir	11
1.2. La proportion harmonique.....	18
1.3. Le choix du format du papier	23
2. Une construction par les tracés régulateurs : le passage de l'idée à sa réalisation	26
2.1. L'énergie et les interactions	26
2.2. Les combinaisons	31
1.1. La modularité et son extension : les polyptiques	36
3. Le tracé et le hasard inhérent à la gravure	39
3.1. L'utilisation d'un gabarit	39
3.2. La rétractation des feuilles.....	41
II. La matérialisation du sensible.....	44
1. La trame : du tracé à la surface.....	44
1.1. La surface	44
1.2. Le plein, le vide.....	46
2. La matière	49
2.1. Une recherche de matérialité : les origines	49
2.2. La passion du savoir et du faire.....	50
2.3. Le hasard et le mordant	52
3. Le sensible.....	53
3.1. Entre peinture et gravure	53
1.1. La colonne	57
1.2. La troisième dimension.....	65
III. Le bleu.....	67
1. Une histoire originale.....	68
1.1. Une fabrication difficile.....	68
1.2. Une histoire collective : une couleur longtemps oubliée puis préférée.....	69
1.3. Une histoire inconsciente à découvrir	72

2. Des qualités picturales particulières	74
2.1. Un rôle longtemps cantonné à une couleur de fond	74
2.2. Une matérialité de la couleur en opposition à la lumière	77
2.3. Un camaïeu ou un monochrome ?.....	81
3. Des significations du mot bleu.....	83
3.1. Le bleu sombre, une vision en bleu et noir ?	84
3.2. Le bleu et la lumière: blanc et attirance	87
IV. La répétition et la série.....	88
1. Le principe de répétition en série	88
1.1. Les arts plastiques.....	90
1.2. En architecture.....	91
2. Principes de construction de la répétition au sein de l'œuvre	92
1.1. Une répétition des modules simple ou complexe.	94
1.2. Dans l'espace ou l'infini	98
1.3. Dans le temps avec la musique	100
3. Une répétition dans la fabrication	103
1.1. Une fabrication artisanale.....	103
1.1. Une fabrication manuelle	105
Conclusion.....	106
Table des illustrations	110
Œuvres personnelles	110
Œuvres d'artistes, photographies.....	115
Bibliographie	119

Introduction

Ce mémoire présente un travail sur deux séries de gravures en couleur réalisées entre janvier et août 2013. Il s'agit d'assez grands formats sur lesquels sont imprimées plusieurs fois de suite la même plaque de cuivre. Cette recherche a pour point de départ une envie très forte d'explorer les connexions possibles entre architecture, art pictural et sculpture au travers de l'étude de l'espace.

Je suis particulièrement sensible à un des dénominateurs communs entre ces trois domaines qu'est l'espace. En effet que ça soit en architecture, comme en sculpture ou en peinture, les œuvres modifient l'espace qui les entoure ou sont elles-mêmes espace. Elles peuvent être espace de sensation, espace intérieur lorsqu'elles nous dérangent ou nous renvoient une vision de nous-même à laquelle on ne s'attendait pas, espace déformé où le réel est modifié, espace hasardeux lorsque la pratique d'autres visiteurs en modifie la perception, espace limité ou espace où l'on se perd.... J'aimerais expérimenter ces problématiques en partant de la question de la contrainte comme base à la création artistique. En effet, en architecture, les contraintes sont souvent des révélateurs ou des sources pour le futur projet : la géographie, le paysage, la lumière, l'espace urbain, le climat, la réglementation, les demandes du client, etc... Toutes ces contraintes sont le point de départ qui permet de créer un projet architectural unique, peut-on appliquer cette méthode de création au domaine des arts plastiques ? Comment utiliser ces contraintes pour se libérer ? Quelles est la part du hasard ? Peut-on le considérer comme une contrainte ? Qu'elle est la part consciente ou inconsciente ?

Ma démarche première consistait à utiliser le support comme contrainte pour la création, elle était un élément en deux dimensions proche du format d'une peinture ou d'une page blanche dont le contenu et la forme était à inventer. Plusieurs directions de recherche se sont dessinées au fur et à mesure des travaux et expérimentations que j'ai pu réaliser depuis quelques mois. Les premières pièces produites étaient des tableaux en relief en métal et en bois. Ils posaient notamment la question du matériau, de la composition ou construction, de l'assemblage et des directions qui pouvaient en découler. Pour des raisons conscientes et inconscientes mes recherches se sont finalement orientées vers la gravure qui répondait au postulat de départ à savoir une plaque de forme rectangulaire. Cette plaque, constituée dans ce cas par la plaque de cuivre, n'est pourtant plus un support sur lequel viennent s'ajouter d'autres éléments en relief, elle constitue elle-même un relief, une matière révélée par l'encre. C'est ce travail sur la matière qui est devenu initiateur des recherches qui ont suivi, j'ai toutefois gardé en tête les éléments qui m'importaient dans mon travail sur les tableaux en relief, même si cette nouvelle direction de recherche est très différentes

des bas-reliefs que j'ai pu réaliser au début de ce master, ils restent présents dans cette nouvelle orientation de mon travail et alimentent mes réflexions :

« *Les eaux-fortes ne sont pas des reproductions ou des descriptions de la sculpture. L'expérience acquise par la construction de cette sculpture a agi comme un catalyseur, ce qui m'a amené à diverses activités, comme l'eau-forte et le dessin. Tout travail inspire d'autres types de travaux*¹ ». Indique Richard Serra à propos des eaux-fortes qu'il a effectuées au début des années 90, au même moment que la réalisation de la sculpture d'Afangar. Les thèmes de la composition, de l'aspect technique, presque artisanal qu'induisent la gravure, tout comme la sculpture sont des notions communes aux deux pratiques et que je vais développer dans ce mémoire.

D'autres aspects, qui me manquaient dans les sculptures en relief et dans leur assemblage, sont apparus : la notion de couleur, mais surtout de travail sensible, la présence de la main ; une intervention plus engagée de ma part dans ce que je voulais produire dans le sens où il ne s'agissait plus d'utiliser des matériaux bruts comme matière picturale, mais bien de laisser ma main créer une nouvelle forme ou image. Cette volonté d'aborder le sensible réponds à une question qui m'a toujours « accompagnée » : la peinture ou la sculpture sont-elle une autre forme de langage ? J'ai toujours été convaincue que mon « mode d'expression » passait plutôt par la peinture ou la sculpture que par l'écriture ou la parole. Ce texte est donc pour moi une expérience, une épreuve, qui remet en cause mes convictions, depuis longtemps établies : comment trouver les mots pour décrire ce qui me paraît de l'ordre de l'indicible ? Comment expliquer ce qui m'échappe ? Ou qui ne m'est pas visible ? « *On ne peint pas des mots, pas plus qu'on ne prononce des couleurs, des matières.*»² Au début de son livre *Le rythme et la lumière - avec Pierre Soulages*, Henri Meschonnic s'interroge sur la façon dont on peut décrire une peinture avec des mots. Poète, il est aussi un spécialiste de la théorie du langage et de la littérature, il établit des comparaisons avec la poésie :

« *Comprendre, et le sens, sont mis en échec par chaque poème s'il est nouveau. Les poèmes apprennent qu'il y a autre chose que comprendre. Et autrement. D'où une critique du comprendre. Pour la peinture, une peinture, peut-être que, comme pour*

¹ Dirk Reinartz et Richard Serra, *Afangar*, Göttingen. 1991 – Extrait de Silke Von Berswordt *Richard Serra, catalogue raisonné Estampes 1972- 2007* – Dusseldorf, 2008, p 50.

² Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière – avec Pierre Soulages*, Editions Odile Jacob, Paris, 2000, p 14.

un poème, on ne peut que l'aimer ou non, aimer signifiant y trouver quelque chose qui nous constitue de ce que nous ne savons pas de nous-même. »³

Trouver le sens caché de ce que je produis... ce qui me constitue de ce que je ne sais pas de moi-même : une piste de réflexion pour tenter de trouver, par l'écriture, le lieu de ce qui m'échappe dans mes productions plastiques.

C'est également une rencontre avec d'autres mode de pensée que le mien et d'autres préoccupations qui peuvent contredire ou nourrir mes réflexions et renforcer des intuitions sur lesquelles je n'avais pas encore posé de mots et à comprendre l'apparence d'une œuvre ainsi que les possibilités de perception qu'elle renferme...

Pour réaliser la première série de gravures je suis donc repartie de mes préoccupations sur la matière et la matérialité, et comment représenter le matériau « métal », avec du métal à savoir du cuivre. Comment représenter l'oxydation ou l'altération de ce métal, ce qui en fait sa caractéristique, ce qui le constitue. Une sorte de questionnement sur la « substantifique moelle » de cette plaque de cuivre. Me sont alors revenues en mémoire des images de l'exposition Monumenta de Richard Serra au grand Palais en 2008, où la force de la matière, la monumentalité des pièces présentées permettait d'aborder cette matérialité de façon frontale, tangible, impressionnante. J'ai donc eu envie de trouver ma propre façon d'exprimer la matière, avec mes propres moyens qui seraient très différents de ceux de Serra, mais dont la forte impression s'était imposée à moi quand je me suis trouvée face à cette plaque de cuivre vierge. L' « impression » peut-elle être imprimée plusieurs fois pour en renforcer l'effet ? Cette question du double sens de l'impression s'est alliée à la question de composition et a eu pour effet de me pousser à reproduire plusieurs fois le motif que j'avais trouvé sur une même feuille avec comme interrogation : la répétition peut-elle conduire à une augmentation de l'impression ?

La désignation du titre des travaux se fait après leur conception. Des formes et impressions ressenties pendant et après leurs réalisations naît le nom de la gravure.

Une interprétation possible de la première série que j'ai réalisée à partir de janvier 2013 était l'évocation d'une colonne. La position verticale des motifs superposés ainsi que la sensation de volume lié à des zones d'ombres et de lumière évoquaient des tambours de colonne de temple. Les motifs sont contenus dans un rectangle qui confère une extrême stabilité à l'ensemble, une sorte de composition hyperstatique. Le terme colonne provient du latin *columna* lui-même dérivé du radical indoeuropéen

³ Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière* – avec Pierre Soulages, Editions Odile Jacob, Paris, 2000, p15.

kel qui signifie « haut »⁴. De cette racine découlent nombre de notions qui mettent en relation certaines directions que j'ai voulu emprunter dans cette série : la notion de cacher, comme le sens caché de ce que j'ai voulu exprimer à travers ces gravures, la notion de cellule qui évoque non seulement la cellule dans le sens de *cellula* : petite pièce d'habitation, mais aussi dans le sens d'une cellule organique qui se répète, se multiplie pour constituer un « tissu » qu'il soit urbain ou organique. *Kel* qui lorsqu'on le prononce peut également s'entendre comme « Quel » m'a donc semblé être un nom approprié pour cette première série qui pour moi a été pleine d'interrogations.

La série *Kel* regroupe les gravures : *Celare se Tenebris*, *Horizon vertical*, *Celare*, *Celsus et Gazetta*.

La seconde série réalisée à partir de mars 2013 est issue de la première dans le sens où elle part de la notion de « haut » qui s'en était dégagé. De façon évidente, l'utilisation du bleu et la notion de haut m'ont amené à penser à éther qui a donné son nom à la deuxième série *Aithêr*, à la voûte céleste et à expérimenter cette direction. Le terme céleste a pour racine étymologique *caelum*⁵, de *caedo* « couper » ; *caelum* est pour *caed-lum*. De cette racine découlent d'une part les termes liés à la voûte céleste, et d'autre part les termes ciseler, ciseau, burin. Le burin étant un instrument utilisé en taille-douce pour la gravure et également dans le domaine de la taille de pierre. Il est donc question d'une part, de couper la lumière, d'autre part de couper la matière... Pour autant le travail que j'effectue sur les plaques de cuivre n'est pas fait en « coupant » à proprement parler la matière, mais plutôt en le mordant grâce à l'acide. Mon but premier n'était pas de créer une peinture qui soit une matière mais plutôt une matière qui devienne peinture.

La série *Aithêr* regroupe les gravures : *Céleste 3+1*, *Aîthalos*, *Fugue mathématique*, *Caelum*, *Effacement*, *Octostyle sensible*, *Azul 3+1*, *Lignes progressives entrelacées et Contrepoint*.

Ces deux séries m'ont inspiré, outre la question dépendant de la technique, quatre grands thèmes de recherche qui seront approfondis dans ce mémoire et qui sont la composition, la matérialité, la couleur, et la répétition.

La gravure m'a permis d'introduire un aspect sensible, une *matérialité* à un système de composition très géométrique engendré naturellement par la forme de la plaque de cuivre. Le travail d'acide, de vernis donne corps au métal et les dessins abstraits qui en découlent permettent de multiples interprétations. La notion d'espace peut y

⁴ Toutes les notes étymologiques de cette page proviennent d'un ouvrage publié sur internet de Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch, third edition, 2012*

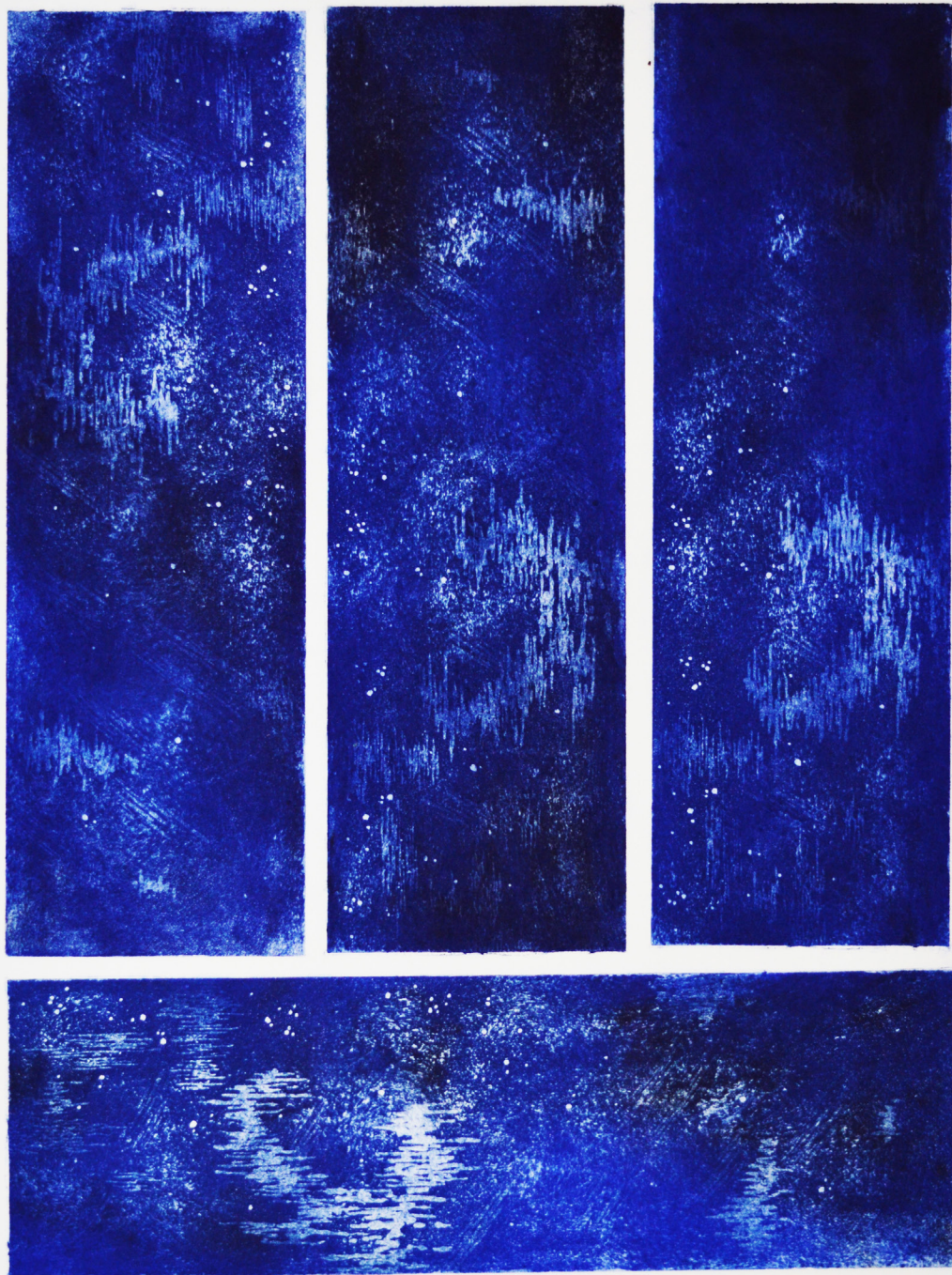
⁵ Ibid.

être abordée à différentes échelles allant du plus petit au plus grand, comme par exemple dans la série « *Kel* » ou les gravures prises de façon isolées peuvent évoquer une cellule ou bien un paysage.

La composition des plaques entre elles sur la feuille permet de modifier la perception de cette cellule ou de ce paysage pour créer un autre espace où il peut être question d'accumulation, d'aléatoire, de saturation, de fragmentation. Le mode d'exposition de ces compositions m'intéresse et particulièrement au travers du jeu qu'elles peuvent avoir entre-elle. La question du format de ces œuvres est donc importante d'une part dans la composition au sein de la feuille mais aussi dans son rapport aux autres œuvres ; c'est pour cette raison que j'ai souhaité augmenter la taille déjà grande des formats sur lesquels je travaillais, l'impossibilité de trouver un papier de grand format a donc orienté ma recherche vers l'élaboration de diptyques.

Grâce à l'utilisation de *la couleur* bleue et à un encrage différent d'une même plaque sur une même feuille, une modification qui au départ paraît imperceptible, une modification de quelques pigments révèle au final une appréhension d'un monde où les possibilités peuvent être multiples... Ou le passage d'une même plaque de cuivre sur la presse, *la répétition* de mouvements comme une sorte de rituel en quête du geste parfait ne crée pas une routine mais un monde sans cesse renouvelé, un espace en mouvement plein d'énergie...

Pour finir cette introduction, je souhaiterais apporter une précision concernant l'emploi du mot *plaque* dans ce texte. Pour des questions de facilité de lecture, le mot plaque s'appliquera pour parler de la plaque de cuivre en tant que telle, mais aussi, par extension de l'impression qu'elle créera sur la feuille de papier.



Céleste 3+1

Série Aithér

Mars 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 4 impressions

I. Le tracé régulateur

Ce travail accorde une grande importance à la géométrie ; il a été influencé par des années d'une pratique professionnelle dans le domaine de l'architecture. S'est alors posée la question de l'influence que pouvait avoir le processus de création en architecture avec celui des arts plastiques. Dans cette volonté d'établir un parallèle entre ces deux disciplines, la question des tracés et de la géométrie sont deux des directions qui peuvent être empruntées pour trouver un terrain de préoccupations communes. Dès lors, le processus de création lié au métier d'architecte a été un point de départ pour être appliqué ou adapté à la création des gravures présentées pour cette recherche.

Dans le processus de création lié à ce métier, à partir d'une ou plusieurs contraintes découle une idée d'implantation et de forme des futurs bâtiments ou « morceaux de ville ». Cette idée, cette intuition du projet doit ensuite être confrontée aux données réelles du site, comme une sorte de va-et-vient entre la pensée et sa formulation. Des croquis à main levée sont effectués, puis un tracé de ce futur projet, afin de mettre en relation les croquis aux données physiques et géographiques du terrain. Les tracés sont ensuite retravaillés en fonction des proportions voulues, de la symétrie ou non des éléments, des rapports d'échelles. Des transformations et une évolution de l'idée de départ résultent de cet échange entre l'idée et sa concrétisation.

1. Une forme, une proportion, une feuille : la genèse du projet

Le postulat de départ était l'utilisation d'une plaque de forme rectangulaire. Cette forme géométrique constitue, en quelque sorte, l'idée à partir de laquelle le projet pouvait se développer. Ce choix intuitif, opéré dès le départ, du rectangle a été questionné lors de l'achat des plaques de cuivre puisqu'il était possible d'acheter une plaque coupée sur mesure. Au rectangle s'est donc ajouté le carré. Dès lors quelles étaient les particularités liées à ces deux formes ? Comment pouvaient-elles être combinées ? Pourquoi choisir l'une plutôt que l'autre ? Que représentaient ces formes dans l'imaginaire collectif et quelles théories avaient-elles pu engendrer d'un point de vue géométrique ? Et enfin sur quels critères se baser pour établir un choix ?

1.1. Un rectangle ou un carré : une forme à définir

Les plaques de cuivre dédiées à la gravure sont vendues, selon les fournisseurs, à des tailles standard ou avec possibilité de découpe à la taille souhaitée. La découpe est effectuée grâce à une sorte de « massicot adapté au métal » appelé guillotine et

permettant une découpe allant du carré au rectangle. Des formes plus complexes ne sont pas réalisables lors de l'achat des plaques mais peuvent être obtenues grâce à l'utilisation des acides. Le choix du format des plaques était donc conditionné en partie par la forme sous laquelle elles sont vendues : soit un format carré, soit un format rectangulaire. Ceci créé de fait une rigueur mathématique, une géométrie qu'il convenait d'analyser avant de définir la forme qui serait choisie pour réaliser les gravures.

- **Le carré** est un polygone *régulier* à quatre côtés (régulier signifiant que les quatre côtés sont de longueur égale et que les quatre angles ont la même mesure : 90°). Un carré est à la fois un rectangle et un losange. Il possède de nombreuses propriétés de symétrie et de régularité, elles sont connues depuis la plus haute antiquité et les premières représentations du carré datent de la préhistoire. Tous les carrés sont *semblables*, cela signifie que pour deux carrés donnés il existe toujours un agrandissement ou une réduction possible permettant de transformer l'un en l'autre tout en conservant les angles géométriques et les proportions.
- **Le rectangle**, du *latin classique* *rectus* « droit » et *angulus* « angle »⁶ est un quadrilatère dont les quatre angles sont des angles droits (à 90°). Les côtés opposés d'un rectangle sont parallèles et de même longueur, ses diagonales sont de même longueur et se coupent en leur milieu. Le rectangle possède deux axes de symétrie qui sont les médiatrices de ses côtés. Le terme rectangle s'utilise également en tant qu'adjectif pour désigner des angles droits, on pourra alors parler par exemple de triangle rectangle.

Ces deux formes géométriques sont étroitement liées puisque le carré est un rectangle et elles peuvent, par leur combinaisons, aller de l'une vers l'autre : un carré peut aisément être décomposé en deux rectangles et deux carrés identiques juxtaposés peuvent former un rectangle. Il s'avère cependant que le rectangle offre des possibilités de proportions entre hauteur et largeur beaucoup plus vastes que le carré. Ce rapport donne une dynamique en hauteur ou en largeur et permet de lui donner une orientation, de privilégier une direction ou bien d'indiquer deux directions sur une même composition. Le carré engendre plutôt des effets de symétrie parfaite et de stabilité. Il ne privilégie ni l'horizontale, ni la verticale, les deux directions sont égales. Cette différence de caractéristique géométrique a beaucoup influencé mon choix pour l'orienter vers le rectangle.

Ces deux formes sont souvent utilisées en architecture et/ou en peinture et l'exemple des mouvements d'avant-garde Russe a également été déterminant dans le choix à faire entre le carré et le rectangle. En effet, avec le suprématisme et Kasimir Malévitch qui a réalisé par exemple son tableau nommé *carré blanc sur fond Blanc*, ou avec le

⁶ Le grand Robert de la langue Française – Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

constructivisme et El Lissitzky avec sa série de tableaux intitulés *Proun* l'utilisation du rectangle par rapport au carré ne crée pas les mêmes rapports ni impressions.

Les compositions utilisant le carré chez Malévitch comme *carré noir ou carré rouge* procurent au premier abord une impression de radicalité et d'austérité. Cette impression est pourtant à nuancer puisque le carré n'est pas toujours complètement carré et le monochrome constituant cette surface carrée est, peut-on lire sur le site du Moma⁷, peinte avec une texture ou la trace de la main de l'artiste apparaît, lui conférant ainsi une grande sensibilité. Cette impression austère est également complètement différente lorsque, dans *carré blanc sur fond blanc* (voir page 14), il introduit une inclinaison du carré par rapport aux limites de la toile. L'impression première est donc modifiée d'une part par la texture de la peinture et d'autre part par l'inclinaison du carré introduisant ainsi une sensation d'espace, une rupture avec l'aspect « hyperstatique » et massif du carré. Ces deux notions, très présentes dans la série *Kel* notamment seront développées plus avant dans ce mémoire.

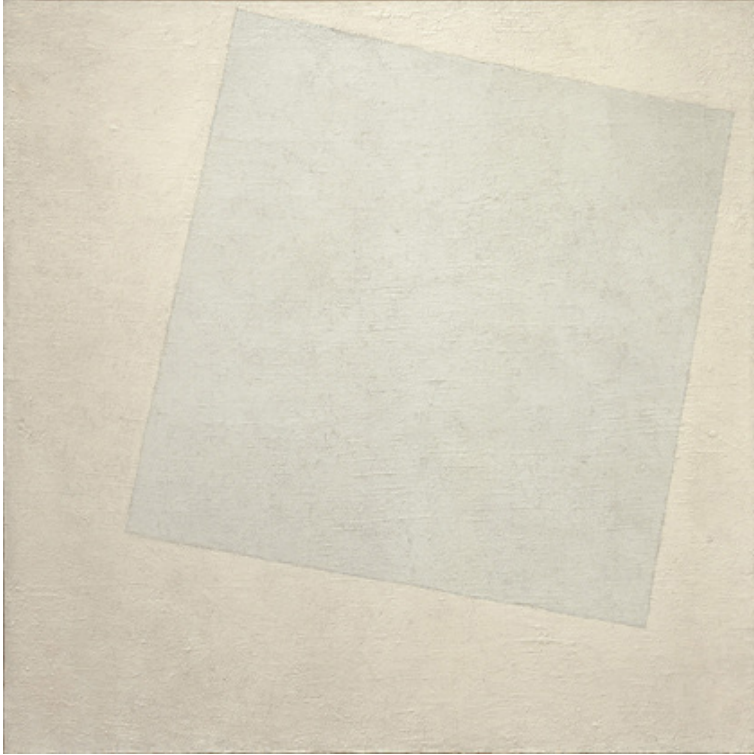
C'est en 1919 qu'El Lissitzky crée ses premiers *Proun*. A cette période le mouvement créé par Malévitch ne semble plus trop évoluer et El Lissitzky va le relancer en enrichissant le langage du suprématisme d'éléments spatiaux. El Lissitzky dans sa quête d'un rapprochement entre peinture et architecture crée ses compositions en prenant pour base des projets architecturaux utopiques. Dans la composition *Proun 19D* (page 14), l'utilisation de perspectives faussées, la juxtaposition ou superposition de formes géométriques simples, où le rectangle et le parallélogramme sont très présents, créent une composition originale. Les proportions ne sont pas forcément respectées et donnent une impression de formes suspendues dans l'espace. Tout ce jeu, ce flottement, cette apesanteur est une vision utopique d'un monde nouveau. Les *Proun* s'inscrivent dans un projet artistique inédit qu'El Lissitzky définit en ces mots :

« Au moyen de son pinceau, l'artiste construit un nouveau signe. Ce signe n'est pas une forme reconnaissable de quelque chose de déjà achevé, déjà construit, existant dans ce monde ; c'est le signe d'un nouveau monde, dont la construction se poursuit, et qui existe grâce à l'homme. »⁸

⁷ "This austere painting counts among the most radical paintings of its day, yet it is not impersonal; the trace of the artist's hand is visible in the texture of the paint and the subtle variations of white." Site du Moma, Juillet 2013.

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80385

⁸ Citation suivant la traduction allemande de « Suprematism tvortsjestva » (le suprématisme dans le travail créateur) de 1920, Sophie Lissitzky – Küppers et Yen Lissitzky, ed. , *El Lissitzky, Proun und Wolkenbügel, Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresde 1977, pp. 15-20 dans El Lissitzky architecte peintre photographe typographe 1890-194, catalogue d'exposition, Paris-Musées 1991, p. 16



Kazimir Malevitch
Carré blanc sur fond blanc
1918
79.4 x 79.4 cm - MoMa, New-York,
USA.
Peinture à l'huile sur toile.



El Lissitzky
Proun 19D
1922
97.5 x 97.2 cm - MoMa, New-York,
USA.
Sable, peinture à l'huile, papier,
carton sur contreplaqué

Je retrouve dans les œuvres d'El Lissitzky des similitudes avec certains travaux que j'ai réalisés auparavant. La question de la composition, de l'utilisation de formes géométriques droites, rectangulaires ou en forme de parallélogramme très présente dans ces premiers travaux a toujours été une source d'interrogation: même si le matériau parfois imparfait rompt l'aspect très géométrique des compositions, la présence « humaine » reste très effacée...

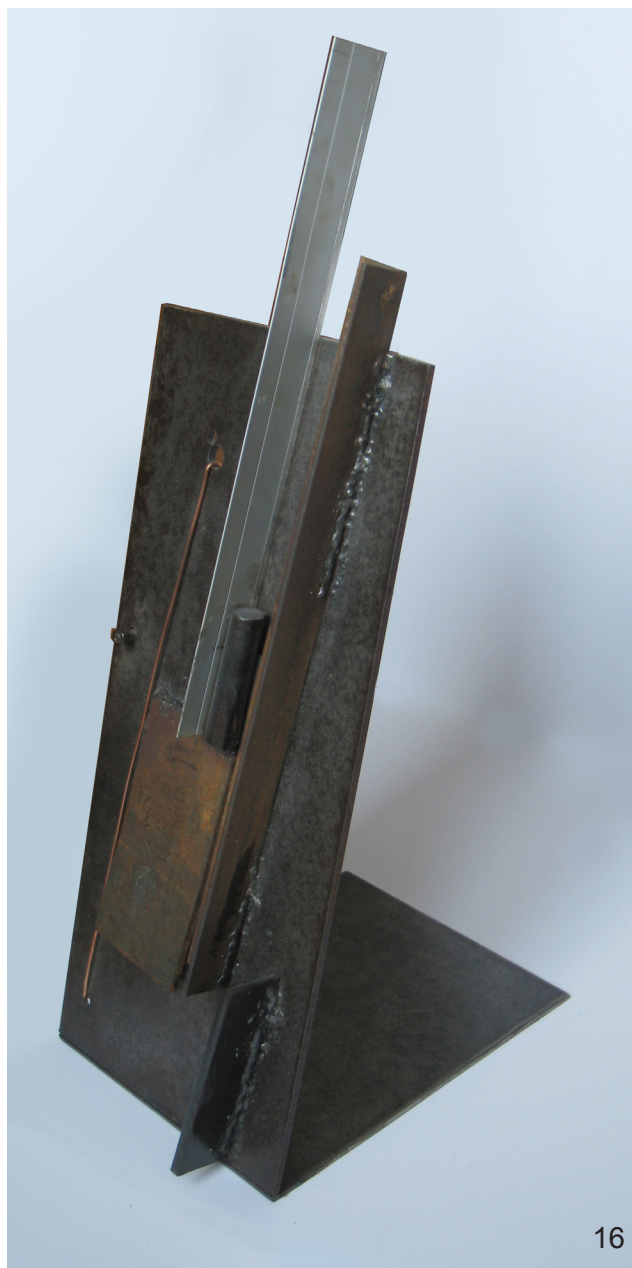
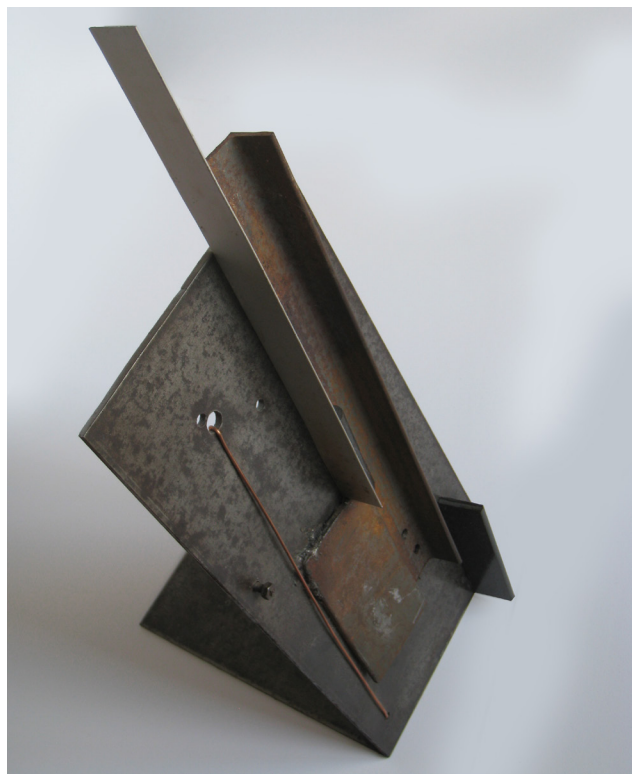
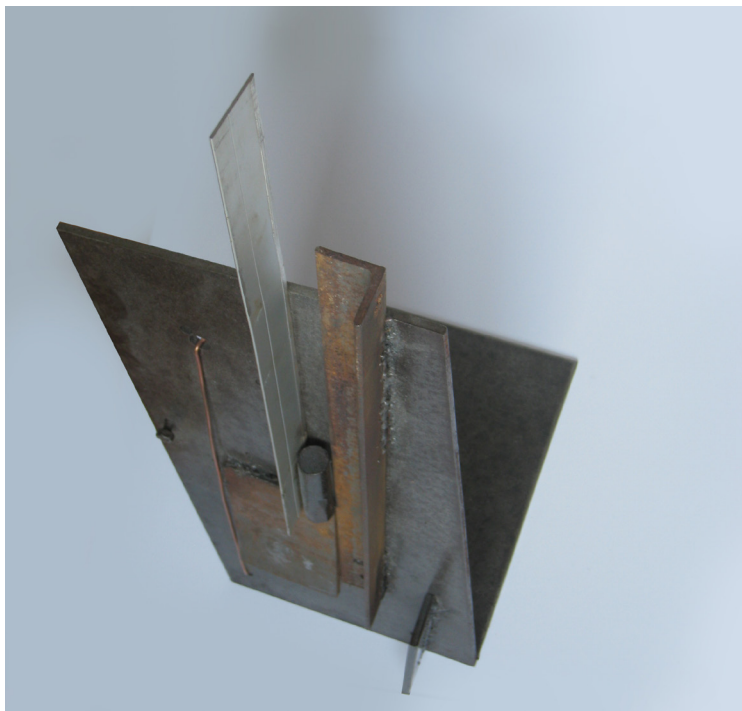
Peut-être est-ce pour cette raison que le travail sur la pièce *sortir du cadre 2* effectuée en juillet 2012 s'est orienté autour de notions telles que l'accumulation ou la saturation, dans une volonté de se rapprocher d'une matière organique, d'une bactérie qui se multiplie. Volonté qui pourrait également se rapprocher de la prolifération urbaine qui s'est effectuée dans de nombreuses agglomérations où la nature humaine a une forte propension à l'étalement....

Sortir du cadre 1 et *Sortir du cadre 2* (pages 16 et 17) sont des travaux qui utilisent des formes rectangulaires et souvent très allongées, formes vers lesquelles je m'oriente plus volontiers. La question du carré s'est posée lorsqu'il a fallu déterminer le format des plaques de cuivres à acheter, elle reste cependant une forme nécessitant une extrême maîtrise empêchant le moindre faux-pas.

La forme rectangulaire permet plus de souplesse et de combinaisons dans un travail déjà très contraint par la forme de la plaque, la forme rectangulaire offre également la possibilité d'une utilisation verticale ou horizontale que ne permet pas la forme carrée (en dehors de toute considération sur le motif inscrit sur la plaque). Une fois la forme rectangulaire choisie, s'ajoute à cela une problématique passionnante à savoir la proportion.

Sortir du cadre 1

ACIER / ALUMINIUM / CUIVRE - 48 x 17cm - 2011



Sortir du cadre 2
MERISIER, CERISIER, PEUPLIER
106 x 25cm - 2012



1.2. La proportion harmonique

« *Mieux vaut une harmonie inattendue qu'une harmonie manifeste* »

Héraclite, Fragment 54.

« *L'ajustement non apparent est plus fort que l'ajustement apparent* »⁹ est aussi une traduction possible du Fragment 54 d'Héraclite établie par Marcel Conche. Le livre d'Héraclite a malheureusement été perdu, restent uniquement des citations de parties du texte par d'autres auteurs, les « fragments ». Héraclite entend par « *ajustement apparent celui des différents et par ajustement non apparent celui des contraires. Celui-ci est plus fort, car le lien est de nécessité, alors que pour les ajustements apparents, on parlera plutôt de généralité, de fréquence, de probabilité. (...) L'ajustement apparent, c'est l'ajustement statique des éléments d'une structure : c'est l'accommodation, l'adaptation mutuelle des parties constitutives d'un étant consistant, cohérent bien agencé, d'un être viable. L'ajustement non apparent est celui des forces, des énergies, des mouvements, des actions, des gestes, c'est-à-dire de tout ce qui constitue le devenir. L'être n'est que l'apparence. Que l'être ne soit que le résultat d'un devenir, cela est caché. Le devenir se cache.* »¹⁰

L'ajustement non apparent est l'ajustement réglé, mesuré, proportionné des contraires, condition de la réussite des processus créatifs, cet harmonie inattendue est plus forte que l'autre car elle en est le principe et la cause. « *C'est le devenir en vue, le devenir intentionné qui préside au choix de l'agencement, de la disposition (si l'ajustement dit « apparent » apparaît, c'est par la vertu d'un ajustement intime, inapparent.)* »¹¹

L'histoire de l'art et de l'architecture offre de nombreux exemple de recherche d'une proportion harmonique, que ce soit dans l'antiquité avec les temples grecs et les sculptures, ou plus récemment avec Le Corbusier et son Modulor. Dans ces créations, les notions de rythme et d'harmonie étaient prises en compte dès leur conception. Elles étaient traitées avec une rigueur mathématique où s'équilibraient sobriété et énergie, austérité et imagination dans le but de trouver une union parfaite entre la raison et la poésie.

⁹ Héraclite, *Fragments*. Texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche. 2^e édition. Coll. Epiméthée - P.U.F. Paris 1987, p 430.

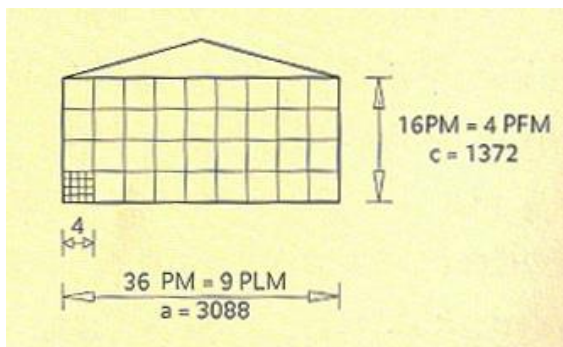
¹⁰ Ibid., p 431.

¹¹ Ibid.

Pour le Parthénon par exemple, les architectes Phidias, Ictinos et Callicratès ont choisi les dimensions d'ensemble et de détail en fonction d'une unité de mesure : le *module*. Depuis l'antiquité jusqu'à la fin de la renaissance, l'unité de mesure en architecture était nommée module. Cette unité déterminait les proportions des bâtiments :

« L'ordonnance des édifices religieux est fondée sur la « symétrie », dont les architectes doivent respecter le principe avec le plus grand soin. Celle-ci naît de la « proportion », qui se dit en grec analogia. La « proportion » consiste en la commensurabilité des composantes en toutes parties d'un ouvrage et dans sa totalité, obtenue au moyen d'une unité déterminée qui permet le réglage des relations modulaires. ¹²» Vitruve, De l'architecture.

« Si l'on veut faire les colonnes d'ordre dorique, il faut partager toute leur hauteur, y compris le chapiteau, en quinze parties, dont l'une fera le module de tout l'ordre : on donnera deux modules à l'épaisseur de la colonne, cinq et demi à l'entrecolonnement et quatorze à la colonne sans chapiteau. La hauteur du chapiteau sera un module, et la largeur de deux modules et un sixième. Les autres mesures seront les mêmes que celles qui ont été prescrites dans le quatrième livre pour les temples. ¹³» Vitruve, les dix livres d'architecture.



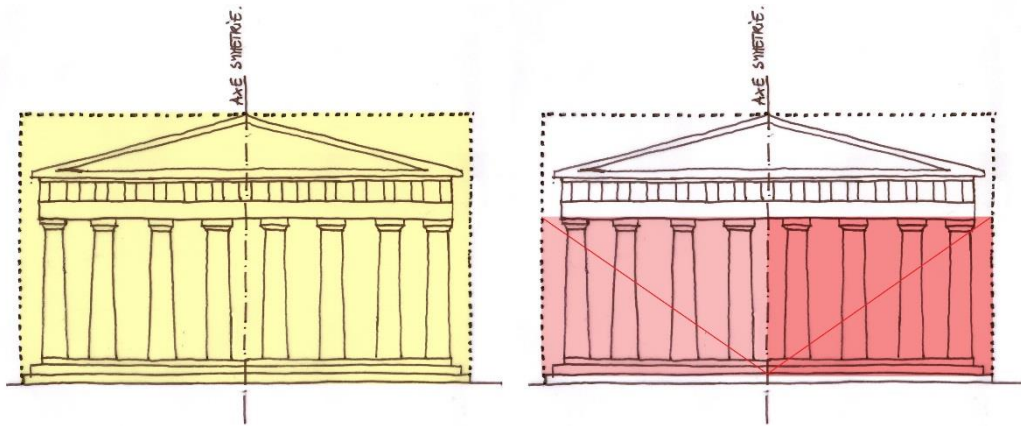
Ici, une représentation du module qui régit l'ensemble de la composition d'après E. Berger¹⁴. Le module est égal au rayon moyen de la colonne, il était multiplié de façon à obtenir en plan et en élévation un jeu de rapports simples et harmonieux entre les parties et le tout. Ces rapports étaient fondés sur les nombres 2 et 3, les carrés de 2 et 3, et les carrés des carrés.

¹² Vitruve, *De l'architecture*, livre III, Paris, Société d'édition Les belles Lettres, 1990, traduit par Pierre Gros, chapitre 1 Paragraphe 1, pp. 5,6.

¹³ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, Paris, éditions Errance, 1999, traduction de Claude Perrault, livre cinquième, chapitre IX, pp 136, 137.

¹⁴ Stierlin Henri, *Grèce, de Mycènes au Parthénon*, Edition Taschen, Köln, 2009, p179.

En outre les proportions de la façade correspondent au nombre d'or. Le nombre d'or d'une valeur égale à 1,618 est d'ailleurs symbolisé par la lettre ϕ (Phi) en hommage à Phidias. Le nombre d'or appliqué au rectangle représente la proportion harmonique par excellence.



Le schéma ci-dessus indique l'emprise du rectangle d'or sur la façade ouest du Parthénon en jaune. En rouge la juxtaposition longitudinale de deux rectangles de Pythagore fournit une autre proportion égale à 3:8.

Le Corbusier attachait également beaucoup d'importance à la démonstration de l'harmonie, et chercha, tout comme Phidias, Ictinos et Callicratès lorsqu'ils construisirent le Parthénon, son propre système de mesure qu'il définit à partir du corps humain. Il créa, dans les années 1940 / 50, un système qu'il utilisa dans toute la suite de son œuvre et qu'il appela le *Modulor*, alliance de « module » (en tant qu'unité de mesure) et de « section d'or » (division d'une ligne de façon que le segment le plus long soit à la ligne entière comme le petit segment l'est au grand).

Ces recherches, réalisées pendant l'occupation ont été rendues possibles du fait du désœuvrement inhérent à cette période et sont parties de la forme carrée pour aboutir au rectangle suivant le postulat déterminé par Le Corbusier et proposé comme thème de recherche à plusieurs personnes faisant partie de son ancienne agence ou de l'association L'ASCORAL¹⁵ :

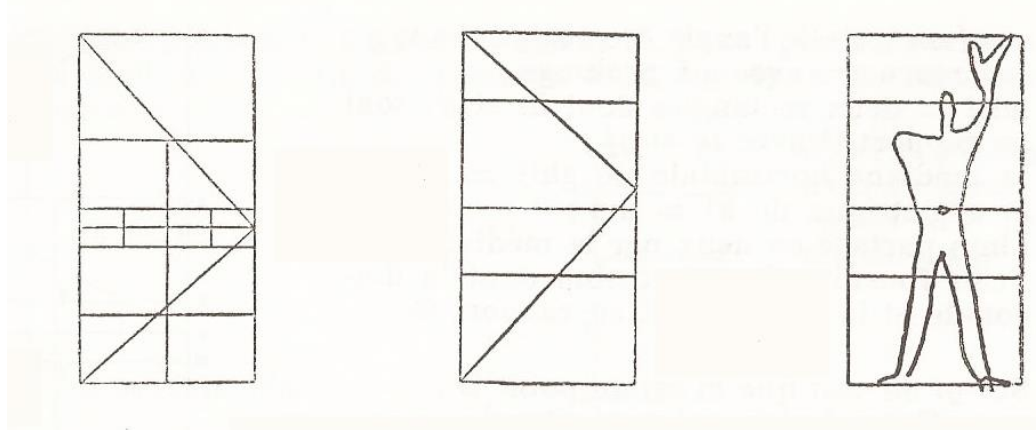
« Prenez l'homme-le-bras-levé, 2m.20 de haut ; installez-le dans deux carrés superposés de 1m.10 ; faites jouer à cheval sur les deux carrés, un troisième carré qui doit vous fournir une solution. Le lieu de l'angle droit doit pouvoir vous aider à situer ce troisième carré. Avec cette grille de chantier et réglée sur l'homme installé à

¹⁵ Le sigle ASCORAL signifie assemblée des constructeurs pour un renouvellement architectural. L'ASCORAL est une association fondée en 1942 par Le Corbusier qui regroupait toutes les disciplines concernées par le domaine bâti, son but était de travailler à définir les éléments d'une doctrine architecturale et urbanistique.

l'intérieur, je suis persuadé que vous aboutirez à une série de mesures accordant la stature humaine (le bras levé) et la mathématique...»¹⁶.

Deux tracés d'apparence presque égale sont ressortis de ces recherches qui représentaient pour le Corbusier « *un élément de surface (...), une grille raccordant l'ordre mathématique à la stature humaine.* »¹⁷. Ces tracés ont été retravaillés pour aboutir à une Grille de Proportions brevetée par Le Corbusier.

Grille réglée sur l'homme installé à l'intérieur – Extrait du Modulor :

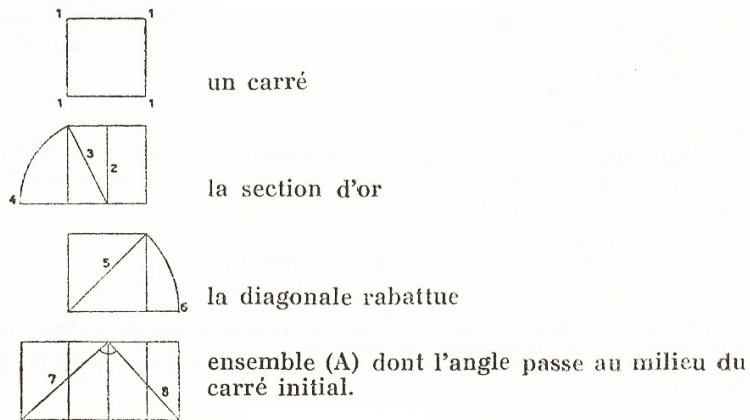


Ce système avait pour but de résoudre nombre de problèmes de standardisation dans l'industrie et de promouvoir l'harmonie dans tout notre environnement physique. À partir du corps humain l'harmonie pouvait être maîtrisée depuis la plus petite échelle et ses détails infimes jusqu'à l'échelle de l'urbanisme. Cette notion est intéressante dans le sens où elle lie des rapports d'échelles, des modules entre eux : à partir d'une mesure, une proportion peut être déduite et sa déclinaison peut créer d'autres rapports à d'autres échelles.

Le calcul des dimensions des plaques des deux séries découle de cette idée : la proportion des plaques de cuivre devait être déterminée dans son rapport à un tout, comme un module qui multiplié devait créer un ensemble harmonieux. Loin de vouloir définir un système universel comme Le Corbusier, le but était de trouver une dimension de plaque qui ne serait pas définie arbitrairement mais qui découlerait d'une idée appliquée à une construction géométrique mettant en relation des mesures harmoniques allant d'une unité simple à une combinaison de plusieurs unités tout en tenant compte des contraintes déjà présentes, et également des contraintes liées au format du papier.

¹⁶ Le Corbusier, *Le Modulor*, édité par L'Architecture d'Aujourd'hui groupe Expansion édition originale 1950, réédition 1983, Paris, p 37.

¹⁷ Ibid., p 40.



Tracés permettant l'élaboration du modulator en comparaison et à partir du carré et du nombre d'or.

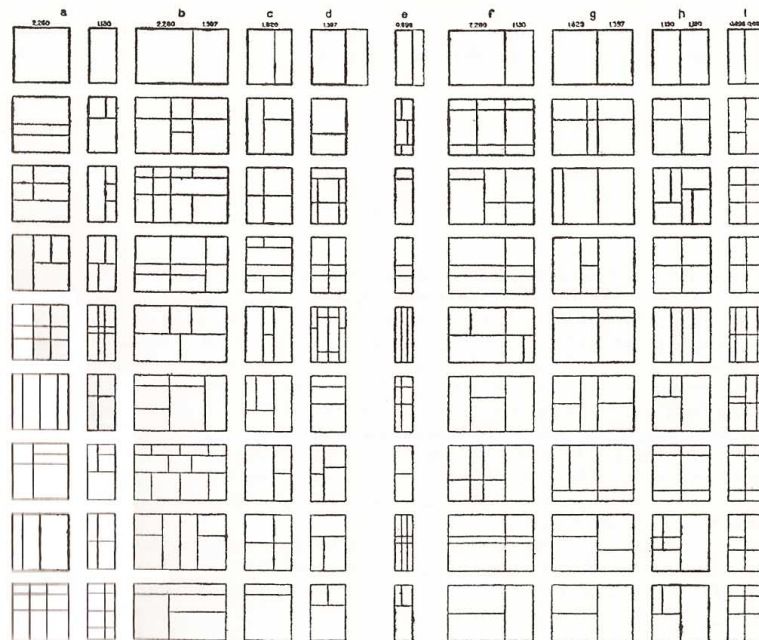


FIG. 41. — Le jeu continue, mais on va faire varier des carrés primaires de 2,26 mètres (89 pouces). Ainsi :

- a) Le carré 2,26 m. et sa moitié 1,13 (44" 1/2) [les combinaisons sont dessinées au-dessous].
- b) Le carré 2,26 m. (89") et sa section d'or 1,397 (55").
- c) La valeur-base : 1,828 m. (72").
- d) La section d'Or de la valeur-base 2,26 (89"), soit : 1,397 m. (55").
- e) La section d'Or de la valeur-base 1,13 m. (44" 1/2), soit 0,698 m. (27" 1/2).
- f) La valeur-base 2,26 m. (89") et sa demi, soit : 1,130 m. (44" 1/2).
- g) La valeur-base 1,82,8 m. (72") et 1,397 m. (55").
- h) La valeur-base 1,13 m. (44" 1/2), soit : 1,13 m. (44" 1/2).
- i) La section d'Or de la précédente 0,698 m. (27" 1/2) doublée, soit : 0,698 m. (27" 1/2).

«Le jeu des panneaux»

Extraits de : Le Corbusier, *Le Modulor*, édité par L'Architecture d'Aujourd'hui groupe Expansion édition originale 1950, réédition 1983, Paris, p37 et 97.

1.3. Le choix du format du papier

« *La longueur et la largeur, et leurs rapports par conséquent, font partie des qualités concrètes de la toile. Il est évident qu'un rectangle ne laisse pas indifférent et agit sur la sensibilité selon qu'il est long, trapu, presque carré*¹⁸. » Pierre Soulages fabriquait lui-même ses toiles et ses instruments de travail en fonction de l'effet qu'il voulait produire, il ne voulait pas utiliser les formats prédéterminés vendus dans le commerce. La démarche présentée ici pourrait être assimilée comme contraire puisque la composition s'est effectuée à partir des formats standardisés vendus dans le commerce et sur lesquels aucune découpe ou recadrage n'a été effectué puisqu'ils étaient déjà trop petits pour obtenir l'effet recherché. La démarche a plutôt consisté à adapter l'effet souhaité à ce format déjà défini, en déterminant la taille de ces plaques par rapport aux deux formats retenus :

- Le format raisin dont les dimensions sont de 50cm x 65cm. Cette dimension a été déterminée par l'AFNOR¹⁹, et est très utilisée pour le dessin en France. Il s'agit également d'un des formats les plus grands encore couramment utilisés en gravure et qui reste décliné sous différents grammages, grains de papier, couleurs, marques, etc.
- Le format 63 x 90. (nommé colombier commercial : cette donnée AFNOR n'a pu être vérifiée et est donc donnée à titre indicatif, le terme de Colombier pourra toutefois être utilisé dans ce mémoire en faisant référence au format 63x90...) Les formats de plus grande taille présentent beaucoup moins de choix de qualité de papier (couleur, grain, grammage, format, etc.) car ils sont très peu utilisés en gravure et pour ces raisons j'utilise le terme de grands formats appliqué à cette taille de feuille, il est évident qu'un grand format en gravure n'équivaut pas à un grand format en peinture.
Ce format a donc été déterminé en fonction de ce qui était disponible dans le commerce et en prenant en compte les données suivantes: sa largeur devait se rapprocher de la longueur du format raisin (à savoir 65cm), sa couleur et son grammage devaient être quasiment identiques à celui du

¹⁸ Michel Ragon, *Les ateliers de Soulages*, Edition Albin Michel Coll. Bibliothèque Albin Michel idées, Paris 2004.

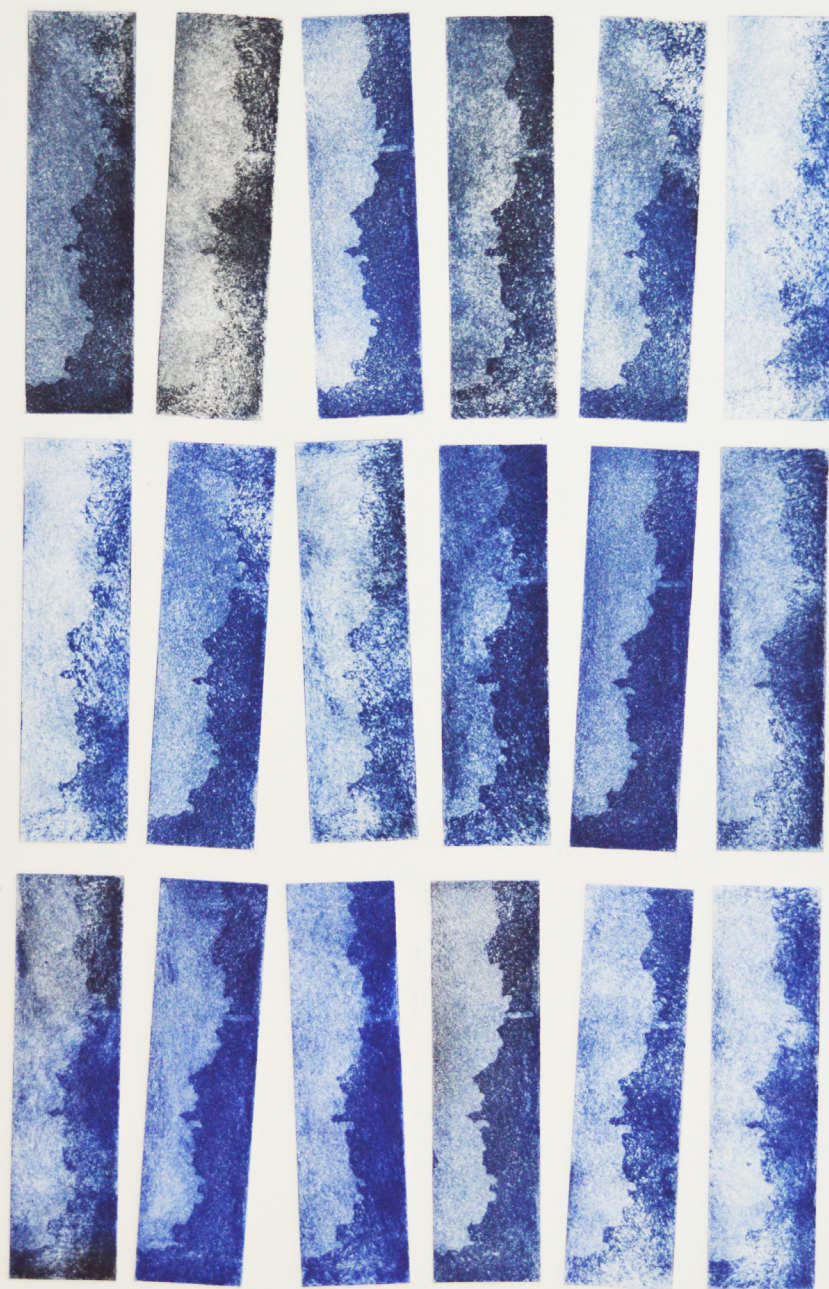
¹⁹ Le sigle AFNOR signifie : Association française de normalisation. Elle a été fondée en 1926 et est placée sous tutelle du ministère de l'industrie. L'association est un organisme officiel de normalisation qui édite les normes NF et délivre également la marque NF. Le directeur d'une des sections de l'association ASCORIAL, aussi membre de l'AFNOR indiquait à Le Corbusier en 1943 : « Il y a une différence fondamentale entre le point de vue ASCORAL et celui d'AFNOR : d'un côté le-meilleur-de-ce-qui-peut-être, de l'autre la-moyenne-de-ce-qui-existe » (extrait du livre *Le Modulor* de Le Corbusier P 43).

format raisin, et enfin son format devait pouvoir s'adapter à la taille de la presse sur laquelle la gravure serait imprimée.

Après plusieurs essais, c'est un papier assez blanc qui a été choisi : le Rives BFK en grammage 250 gr. pour le format Raisin, et 270 gr. pour le format 63x93 (des grammages identiques ne sont pas proposés à la vente). Les feuilles ne sont pas recoupées et ont donc leurs quatre bords frangés laissant apparaître la superposition des couches de papier les constituant et leur conférant un aspect irrégulier.

Elles sont issues d'un format normalisé AFNOR et pour ces raisons ne correspondent pas tout à fait aux données de départ fixées puisque ni le format (le format 63x90 ne fait pas 65cm de large) ni le grammage (250gr. pour l'un, 270gr. pour l'autre) n'étaient disponible selon les contraintes voulues.

A partir de la détermination du format du papier et du choix d'utiliser des plaques rectangulaire, une forme plutôt allongée a été retenue pour les plaques de cuivre. Une proportion très différente de celle du nombre d'or ou du modulator de Le Corbusier a été choisie mais sans avoir une dimension réellement prédéfinie. Des croquis à la main ont été réalisés pour étudier les rapports d'échelle qui pouvaient être mis en place, puis est venu le temps de « confronter » cette idée à la réalité de la feuille de papier et des différents formats de feuille choisis au travers des *tracés régulateurs*.



Horizon vertical - (Hommage a Geneviève Asse)

Série Kel

Janvier 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm - 18 impressions

2. Une construction par les tracés régulateurs : le passage de l'idée à sa réalisation

« L'obligation de l'ordre. Le tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire. Il procure la satisfaction de l'esprit.

Le tracé régulateur est un moyen ; il n'est pas une recette. Son choix et ses modalités d'expression font partie intégrante de la création architecturale. »

Le Corbusier, *Vers une architecture*.²⁰

Plusieurs études d'implantations ont été réalisées sous formes de croquis et suivant deux idées génératrices : une volonté d'énergie et d'interaction qui a donné la série Kel ; et une volonté de composition modulable à plusieurs échelles qui a donné la série Aïther, les deux pouvant offrir la possibilité d'être extensibles. A ceci se sont ajoutées des contraintes techniques pour lesquelles des mises au point ou ajustements ont été nécessaires.

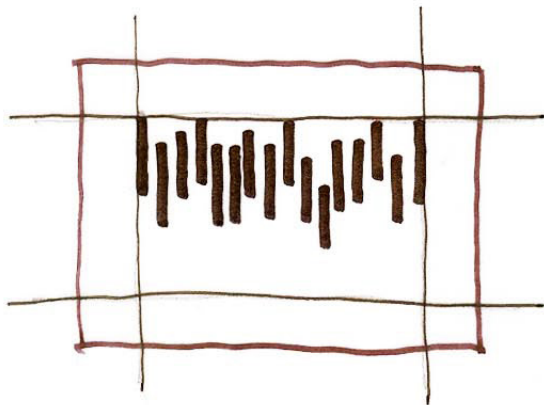
Une des premières contraintes prise en compte pour effectuer les tracés était la marge entourant la zone d'impression des plaques, elle devait être comprise entre 7 et 9 cm pour les deux formats. A partir de cette donnée restait une emprise sur laquelle pouvaient s'imprimer les plaques de 36cmx51cm pour le format Raisin et 49x76cm pour le format Colombier, avec un jeu possible de 4 cm environ.

2.1. L'énergie et les interactions

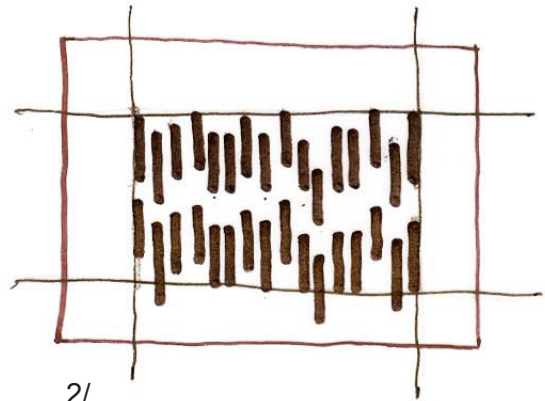
La première série *Kel* a été réalisée d'une façon beaucoup plus spontanée que la seconde nommée *Aïthêr*. Les principales données qui ont été maîtrisées de façon consciente et réfléchie étaient la taille de la plaque et une volonté de ne pas les implanter de façon purement orthogonale entre elles. Le but était de créer une interaction entre les plaques, une vibration pouvant être source d'une nouvelle énergie. Tout comme le *carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malévitch (page 14), l'inclinaison de la forme crée une surprise, un évènement inhabituel qui contribue à générer un nouveau rapport entre l'objet pictural et l'espace réel.

Ici il s'agit d'implanter des rectangles sur une feuille rectangulaire. Mais ces deux formes de même nature ne sont pas homothétiques : la taille de la plaque, pourtant déterminée à partir du format raisin, n'est pas dans le même rapport de proportion.

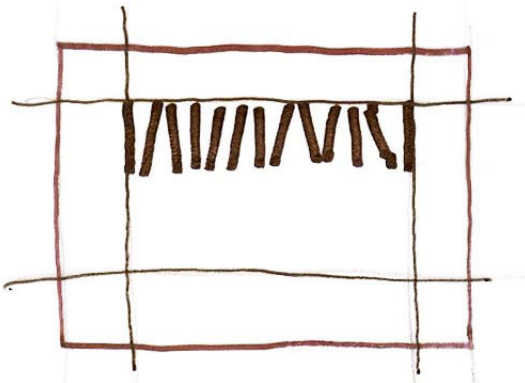
²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Edition Flammarion, Paris, 1995, p 51.



1/



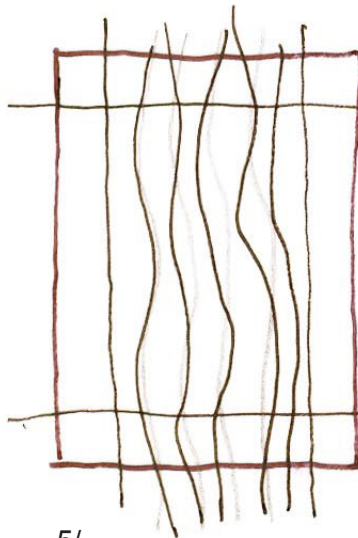
2/



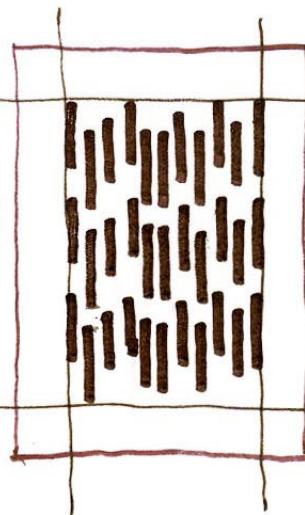
3/



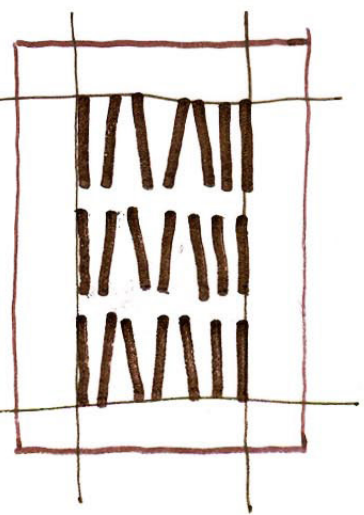
4/



5/



6/



7/

Schémas d'étude d'implantation des plaques pour la série Kel.
Décembre 2012.

Il s'agissait de pouvoir décliner la plaque dans le sens de la longueur ou de la largeur de façon indifférente suivant que la feuille soit orientée en position portrait ou paysage. Les essais en étant au stade de l'expérimentation, la plaque devait également pouvoir s'adapter en fonction des besoins. De ce fait, comme l'indique Le Corbusier le tracé régulateur a agi comme *une assurance contre l'arbitraire*, une vérification de la possibilité de réaliser une idée, un concept.

L'homme « *a inventé des rythmes, des rythmes sensibles à l'œil, clairs dans leurs rapports. Et ces rythmes sont à la naissance des agissements humains. Ils sonnent en l'homme par une fatalité organique, la même fatalité qui fait tracer la section d'or à des enfants, à des vieillards, à des sauvages, à des lettrés Un module mesure et unifie, un tracé régulateur construit et satisfait.* »²¹

Plusieurs essais ont été nécessaires pour déterminer les inclinaisons et le dessin de la grille. Du fait du nombre des plaques répétées et par souci de justesse d'implantation, le logiciel de dessin informatique Autocad s'est avéré d'une grande aide (page 40). Celui-ci permet de répéter très rapidement le rectangle symbolisant la plaque à la bonne échelle et de travailler ainsi la composition des plaques entre elles. L'impression à différentes échelles du tracé informatique ainsi créé permet de voir ce que donnera cette implantation de loin ou de près. Il s'agit là, comme en architecture, d'une sorte d'avant-projet, un plan qui serait un préliminaire à un futur espace. Le tracé régulateur a permis d'orienter la composition des plaques entre elles et de déterminer une dimension de 4x15cm. Une fois cette taille déterminée, le travail sur l'implantation des plaques s'est fait comme s'il s'agissait d'écrire un texte, comme si la plaque était un caractère typographique qui par un simple déhanchement changeait de signification pour constituer un nouveau mot, une nouvelle phrase. Les premiers tirages issus des études préliminaires (voir schéma 1 et 3 page 27) ne remplissaient pas toute la feuille, ils étaient comme une sorte de ligne en suspension.

Deux hypothèses ont été étudiées, l'une dans un système orthogonal avec des décalages en hauteur des plaques les unes avec les autres (schémas 1, 2 et 5 p27), l'autre avec une inclinaison des plaques (schémas 3, 4 et 6 p27). Les premiers tirages ont été réalisés sans inclinaison des plaques. Le résultat s'est effectivement avéré décevant : l'impression d'énergie recherchée et la relation entre les plaques évoquait plutôt un flottement, un manque d'équilibre, une esquisse, un tableau inachevé. Avec le basculement et grâce à l'introduction de l'oblique, un nouveau rapport entre les plaques a commencé à apparaître, comme un discours entre elles, un rythme, une énergie qui passait d'une plaque à l'autre, un mouvement tel « un effet domino », une interaction entre les formes imprimées s'est créée (voir schéma p29 et *horizon vertical* p 25).

²¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Edition Flammarion, Paris, 1995, p 55.

Emprise de la zone imprimée

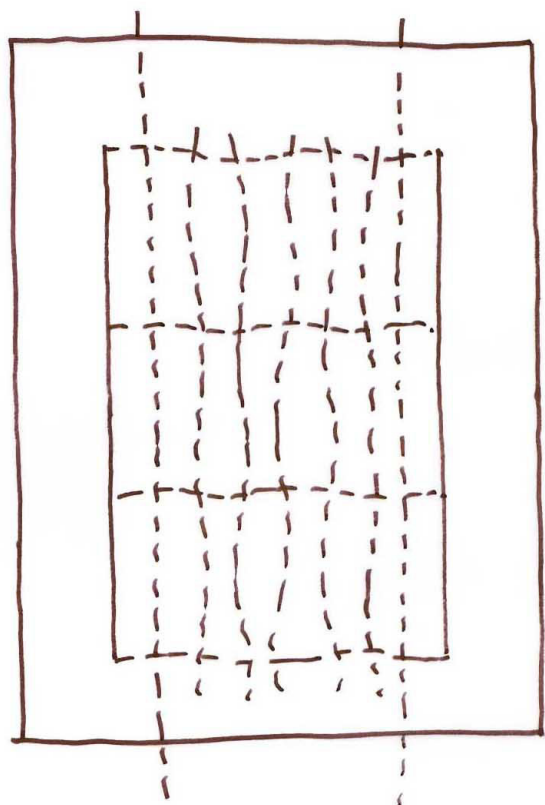
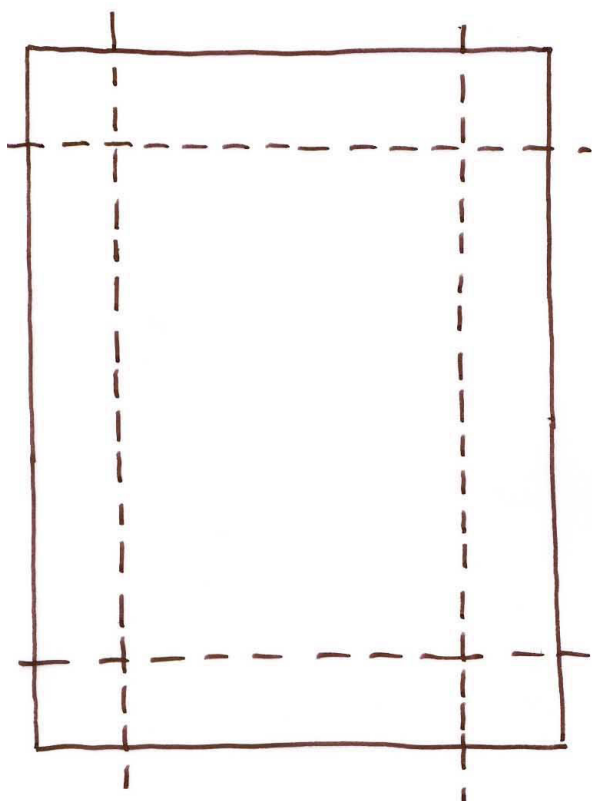


Schéma A

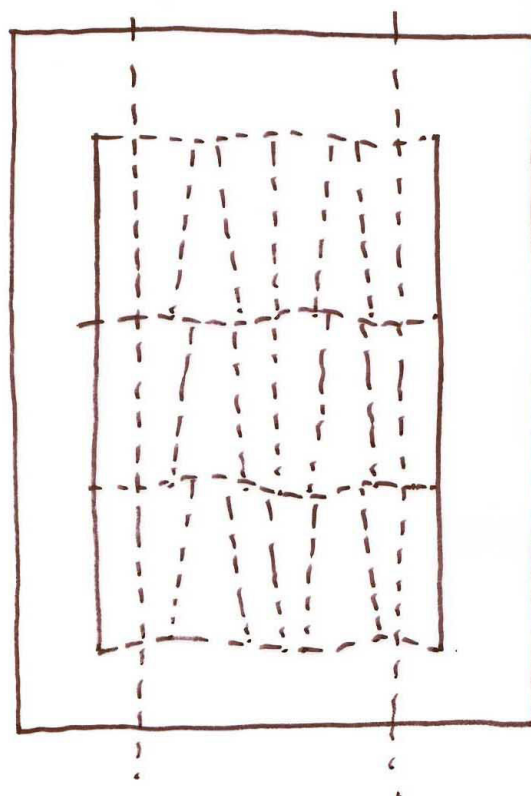
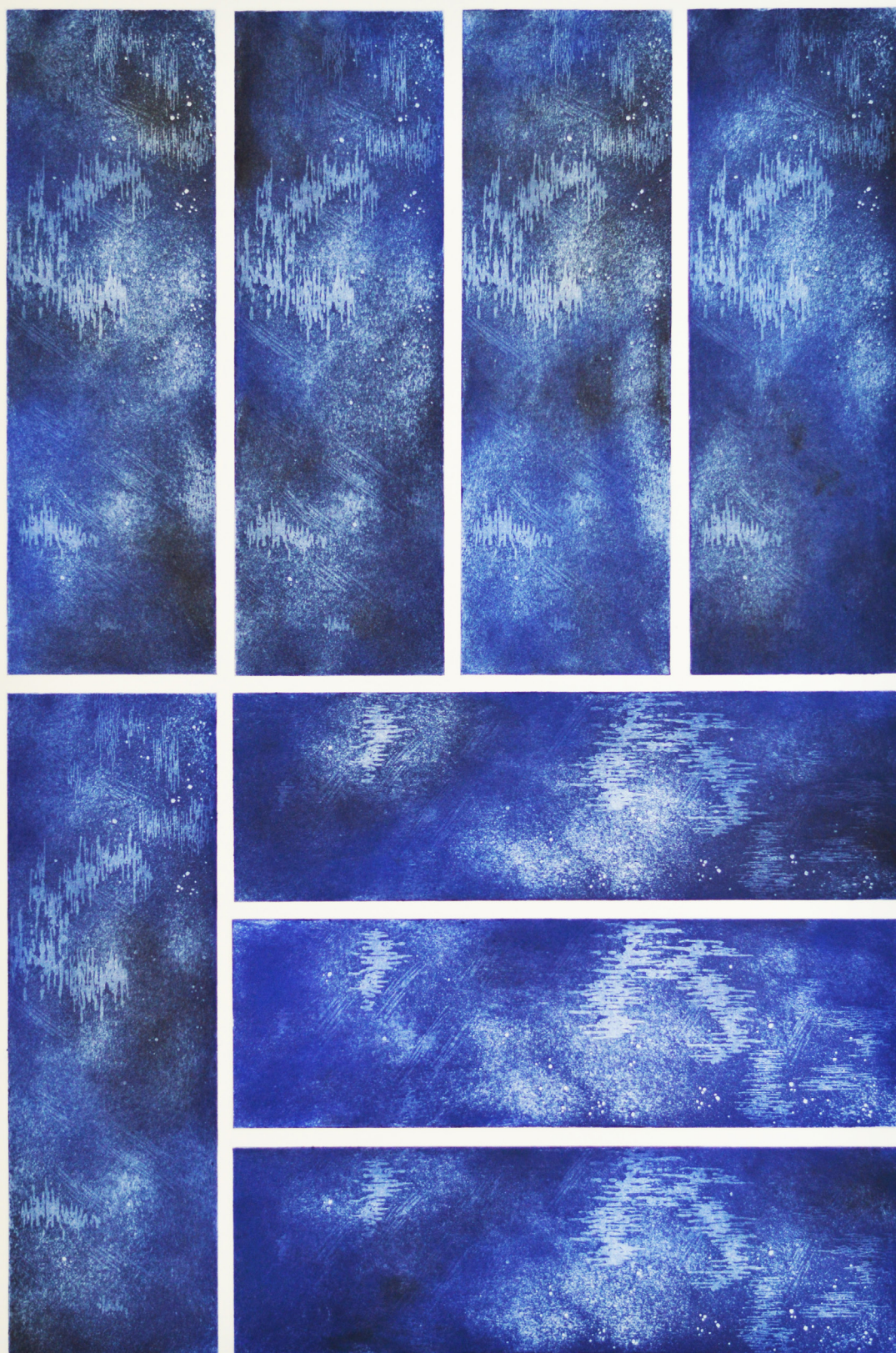


Schéma B

Série Kel – Etude d'implantation des modules suivant une courbe (schéma A) ou des lignes brisées se répétant verticalement ou horizontalement (Schéma B).
Décembre 2012.



Aïthalos

Série Aithér - Avril 2013 - 63x90cm - Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 8 impressions

A ceci s'est ajoutée la répétition des « lignes » horizontales constituées par cette nouvelle implantation des plaques. Cette répétition strictement identique des lignes dans le sens vertical a augmenté l'effet produit par la ligne simple. Et l'accumulation qui apparaît dans les formats les plus grands est encore augmentée par rapport aux formats raisin (voir *Celare* page 45, *Celare se tenebris* page 86 et *Gazetta* p 63). C'est de leur répétition, des rapports qui s'établissent entre ces formes presque semblables, que naît un rythme de l'espace.

2.2. Les combinaisons

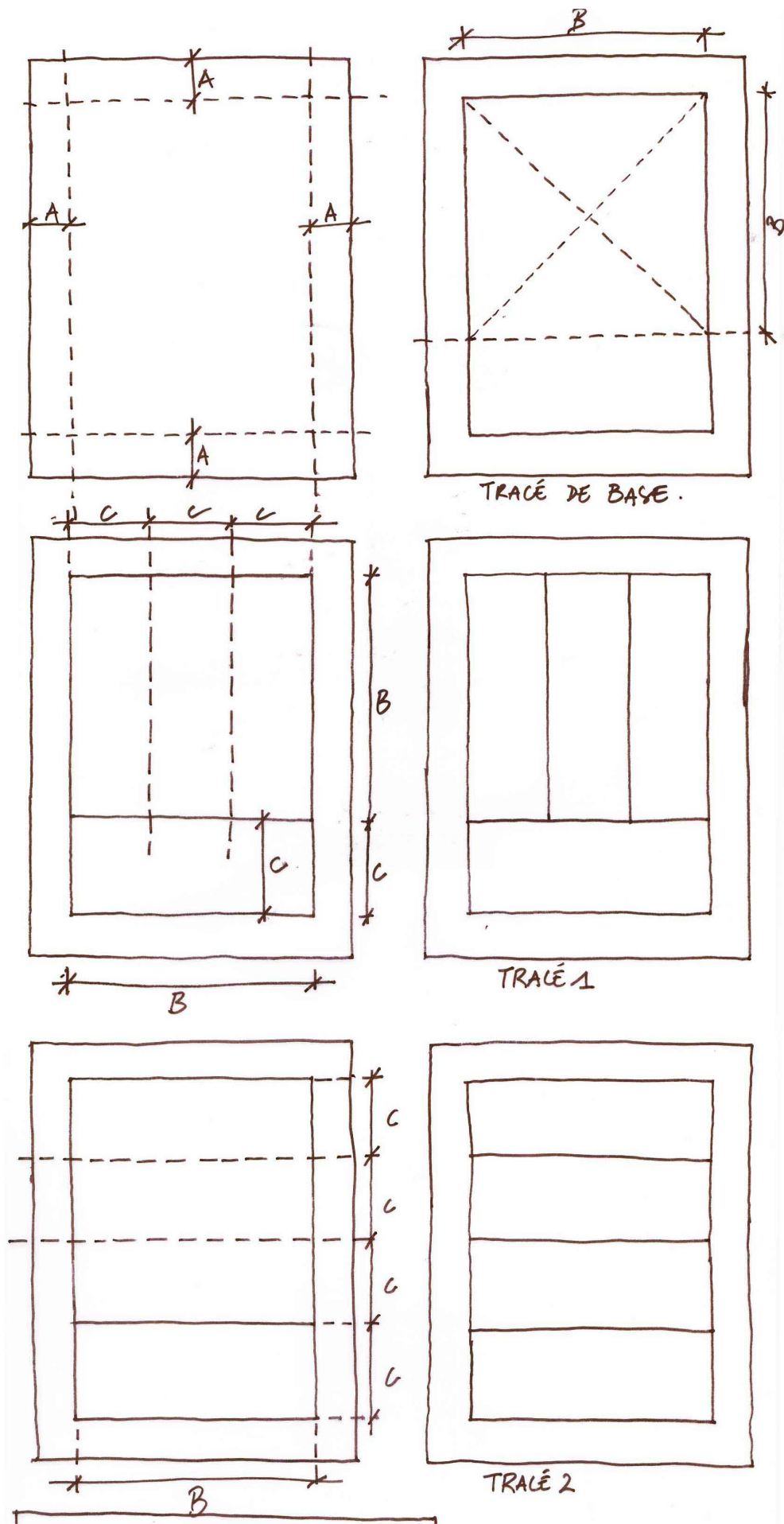
La seconde série *Aithêr* a été réalisée suivant le même processus que la première avec pour données initiales :

- L'utilisation d'une plaque rectangulaire beaucoup plus grande,
- La création d'une composition où le carré serait présent,
- Une implantation des plaques dans plusieurs directions, et donc dans le sens vertical mais aussi horizontal,
- La possibilité de combiner les modules dans une relation beaucoup plus complexe que pour la série précédente et qui pourrait se décliner, s'ajouter plusieurs fois.

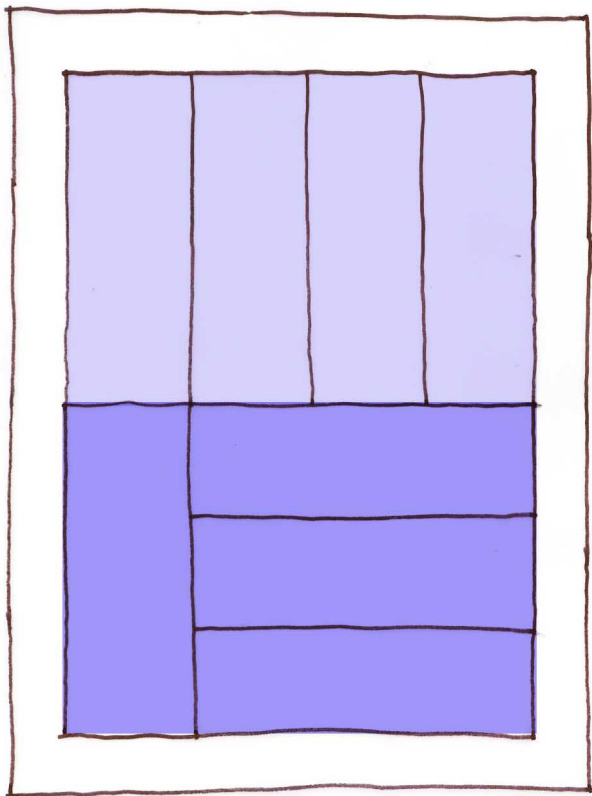
Alors que la taille des plaques de la série *Kel* a été déterminée à partir du format raisin puis adaptée au format 63x90, pour la série *Aithêr*, les possibilités ont été étudiées sur les deux formats : la taille de la plaque étant beaucoup plus grande, les combinaisons étaient beaucoup plus contraintes qu'avec la petite plaque. La question du carré et de la façon dont il pouvait apparaître dans la composition a permis de mettre en place un carré constitué par la juxtaposition de trois impressions de la plaque, comme une sorte de réinterprétation du triglyphe, lui aussi constitué de trois éléments verticaux. Afin d'obtenir un rectangle l'ajout d'une impression de la plaque dans la partie inférieure de ce carré permettait de retrouver le rectangle adapté à la forme de la feuille (voir tracé 1 page 32 également nommé 3+1). Les gravures *Azul 3+1* (page 76) et *Céleste 3+1* (page 10) respectent cette organisation des plaques.

Ce tracé est à l'origine des dimensions de la plaque de la série *Aithêr* qui mesurera 12x38cm. Le côté le plus grand est divisé par trois, on obtient 12,66cm. De cette mesure sont retranchés les espaces vides d'environ 1cm souhaités entre les plaques pour obtenir une cote de 12cm.

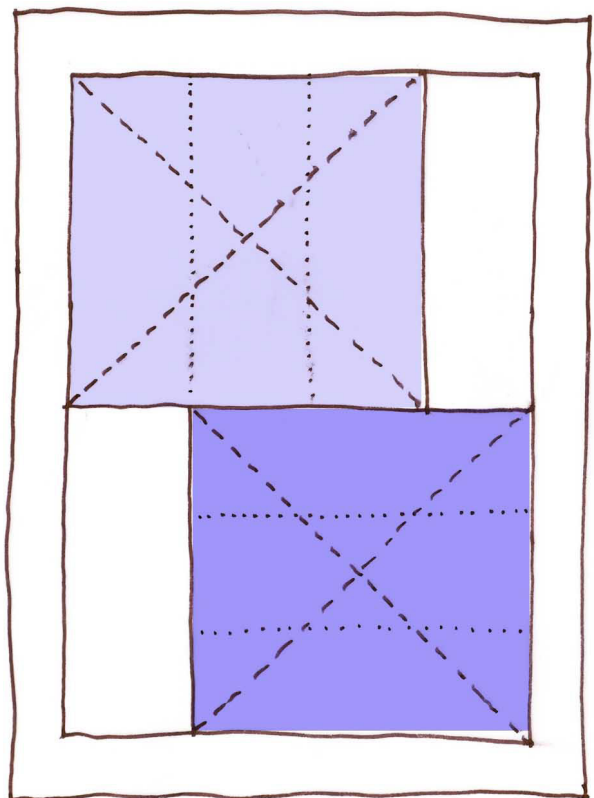
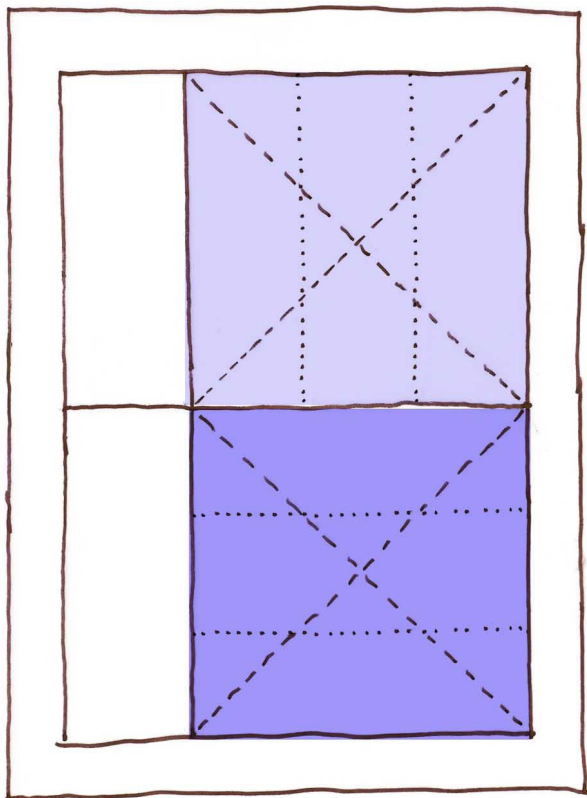
Cette implantation permet également une combinaison où quatre plaques peuvent être juxtaposées dans le même sens (voir tracé 2 page 32), elles auront la même emprise que dans l'implantation « 3+1 ».



Série Aithér – Schémas d'étude d'implantation et de taille des modules Mars 2013.



TRACÉ 1 + TRACÉ 2



Série Aithêr

La combinaison des tracés 1 et 2 (voir page précédente:

- un jeu de deux rectangles pour créer un nouveau rectangle
- et un jeu de carrés et de rectangles de différentes tailles.

Une fois ces tracés effectués trois des données initiales de la série *Aithêr* étaient remplies, restait à éprouver la déclinaison et la combinaison des deux sur le format 63x90 en conservant une marge comprise entre 7 et 9 cm. (voir tracé 1+2 p33).

Dans cette série un jeu sur les nombre peut être fait en comparaison avec le Parthénon : le nombre 3 apparaît dans le carré et peut faire référence aux triglyphes, le nombre 4 est obtenu en ajoutant une unité et permet de créer deux formes rectangulaires qui peuvent se combiner pour obtenir le chiffre 8 qui peut faire référence au nombre de colonnes qui constituent la façade principale du Parthénon et qui font qu'il s'agit d'un temple octostyle. Nous obtenons donc une combinaison de chiffres allant du nombre 1, puis 3, qui donne 4, qui juxtaposé à 4 donne 8. Il s'agit ici d'un jeu d'addition, une sorte de suite mathématique. Cette notion partiellement à l'origine du nom de la gravure *Fugue Mathématique* (voir p35).

Le choix du format du papier ayant pour contrainte de pouvoir avoir une largeur quasiment égale à la longueur du format raisin était en partie déterminée par cette volonté de pouvoir basculer la composition du format raisin pour l'intégrer dans la largeur du format 63x90.

On peut voir grâce au tracé régulateur que l'utilisation d'un même module permet de multiples possibilités d'agencement et de composition, la question de l'extension de la composition n'est plus un problème. Avec une forme rectangulaire simple, on peut créer une multiplicité de combinaisons qui deviennent régulatrices de la composition. Malgré l'aspect rigide et contraignant de ce mode d'agencement des formes sur la feuille, des ajustements sont en fonction des qualités plastiques que l'on veut lui donner sont encore possible, le tracé régulateur n'agit donc pas comme un carcan, mais il impose un cadre à la conception : le juste équilibre entre la liberté de composition à partir des possibilités de combinaison des modules et le respect de la rigueur imposée par le principe.

Page suivante :

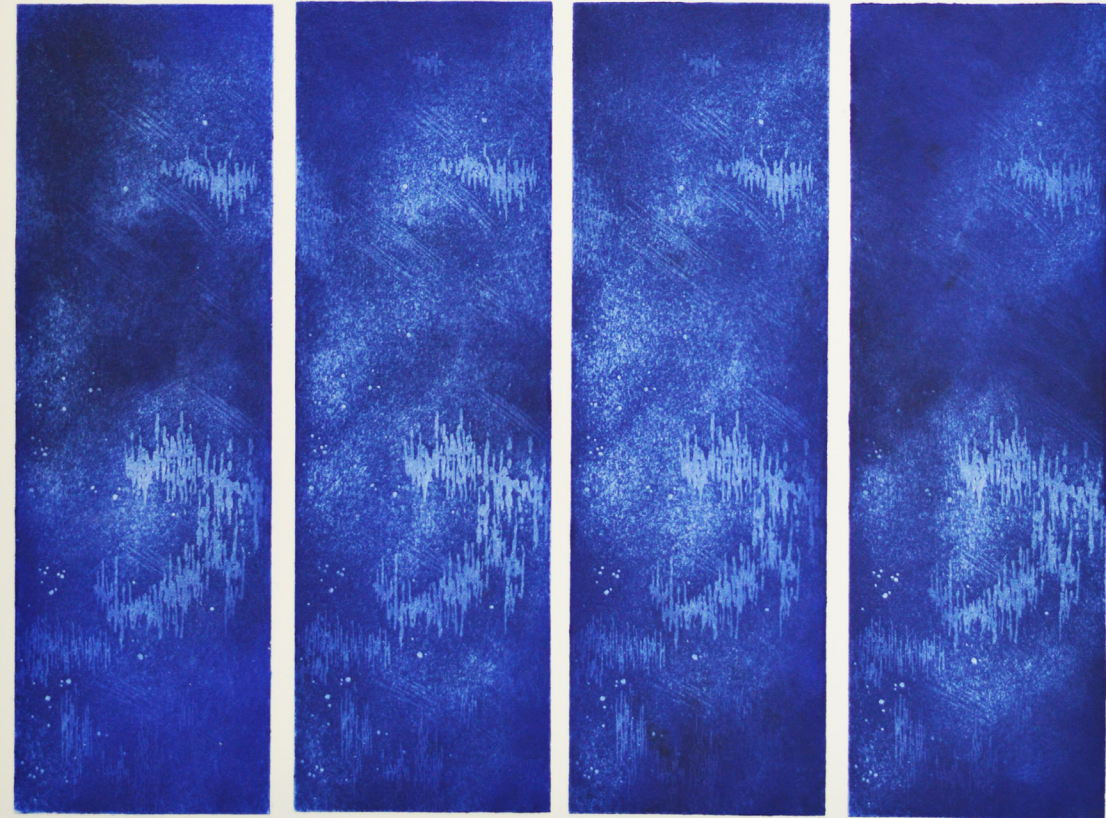
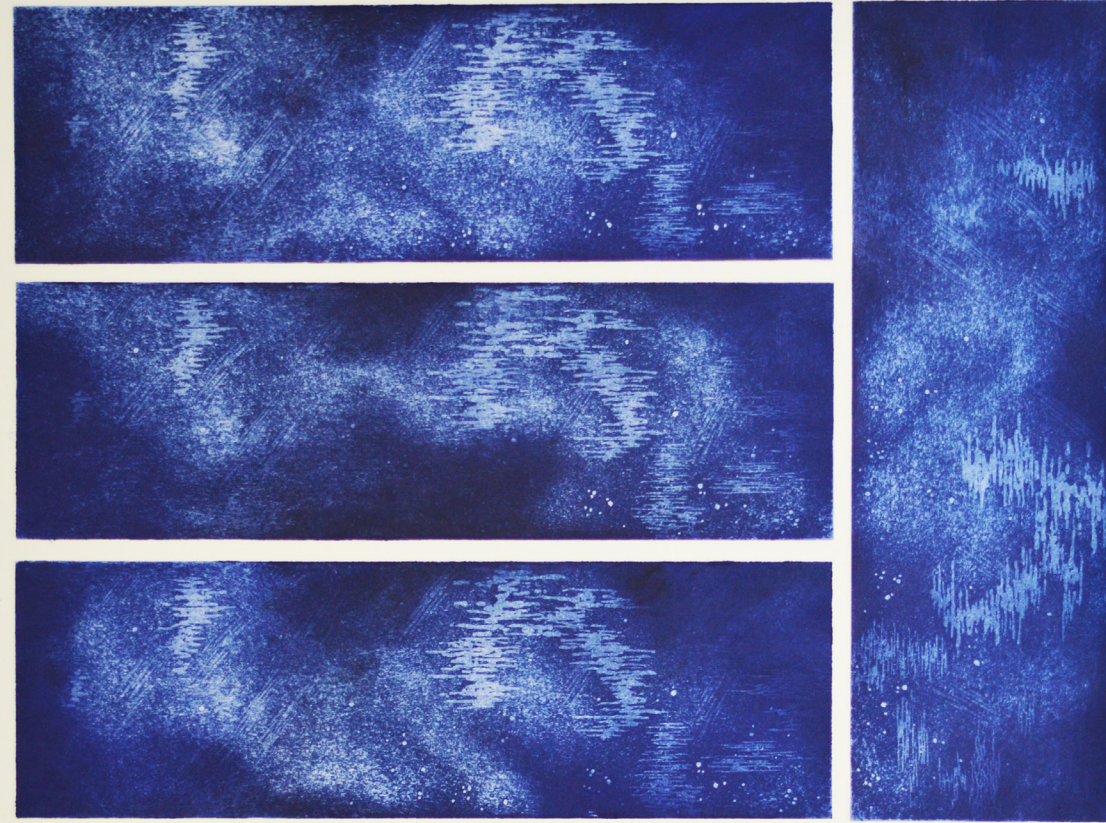
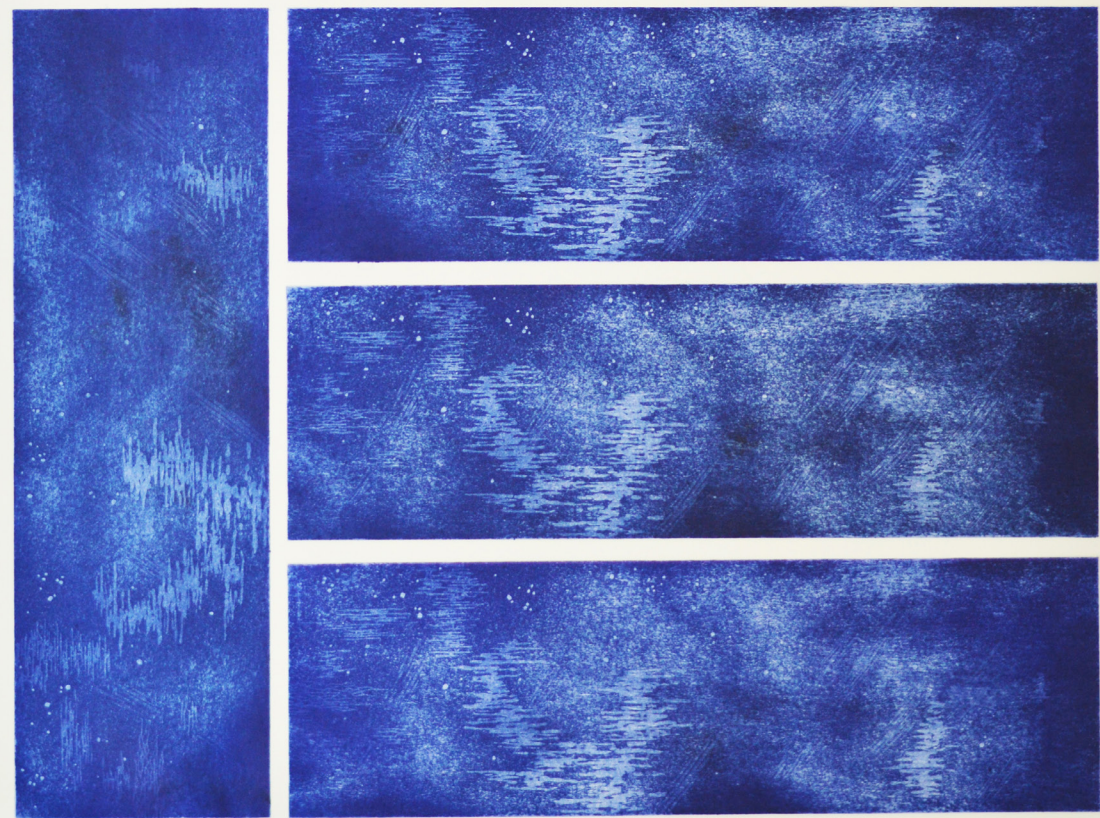
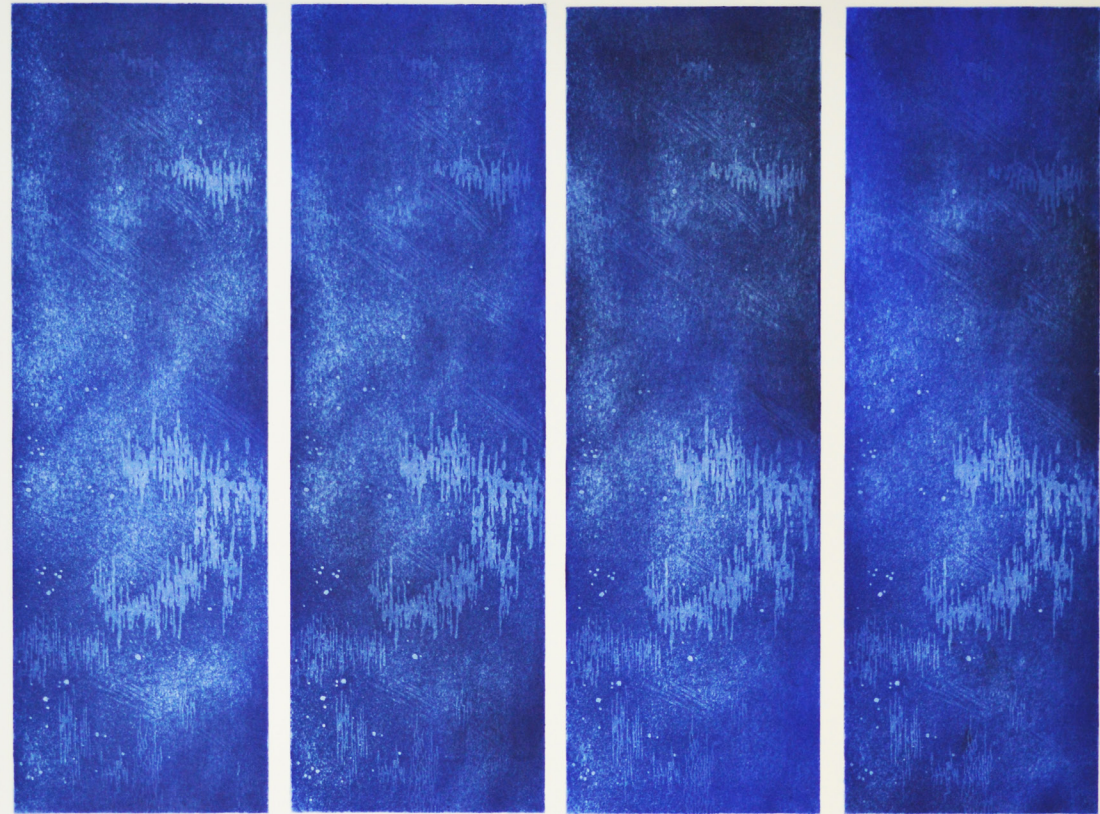
Fugue Mathématique

Série Aithêr

Juin 2013

Dyptique composé de deux formats de 63x90

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38cm - 16 impressions.



1.1. La modularité et son extension : les polyptiques

Le module ou l'unité simple, constituée par la plaque, peut être répété et combiné sur une même feuille, puis multiplié pour créer une nouvelle composition sur un format plus grand. En gravure, le travail sur de très grands formats est quasiment impossible pour deux raisons techniques : il n'existe pas de grands formats de papier destinés à la gravure vendus dans le commerce, les tailles des presses sont limitées.

Les polyptiques sont une solution permettant de palier à ces limites techniques. La juxtaposition des feuilles de papier imprimé a fait surgir deux options de composition liées aux marges latérales des feuilles :

- La multiplication strictement identique de la composition de format 63x90cm (solution qui permettrait une multiplication pouvant remplir le mur ou serait implanté cette composition) en conservant une marge quasiment identique sur tout le pourtour de la feuille.
- La multiplication intégrant la composition en dytique ou en polyptique en réduisant la taille des marges latérales de sorte à créer une nouvelle forme de relations entre les feuilles.

Dans le deuxième cas, cela donne des compositions où le travail sur la taille des marges et le vide entre les feuilles intègre des dimensions qui permettent de relier les feuilles entre elles, de créer une forme de continuité qui, loin de donner le même résultat qu'un grand format permet au regard de passer de l'un à l'autre et de plonger dans la composition d'une façon différente.

Le choix de travailler sur les dytiques n'est pas uniquement lié à des questions techniques. Dans la série *Aithêr*, la pièce nommée *Aîthalos* (voir page 30) a été composée en superposant à l'horizontale la composition des pièces *Céleste 3+1* (page 10) à *Caelum* (page 78). Après avoir imprimé ce format de 63x90, une sorte de besoin s'est fait ressentir, un manque, une impression de non-fini, de mouvement de rotation interrompu ou en suspension et qui ne demandait qu'à se terminer, le dytique s'est donc imposé et a permis de créer le diptyque *Fugue mathématique* présenté sur la page précédente. Le mouvement ascendant et qui tourne vers la gauche initié par le pan droit du diptyque se continue dans le pan de gauche par un mouvement descendant qui tourne vers la droite créant ainsi un mouvement de rotation des éléments qui, d'une certaine manière, donne une impression de basculement d'un pan vers l'autre dans un cheminement visuel proche du cercle.

Le mode d'exposition de ces compositions, la possibilité de combiner les œuvres entre elle m'intéresse au travers du jeu qu'elles peuvent entretenir, du mouvement et de l'interaction qui peuvent se créer.

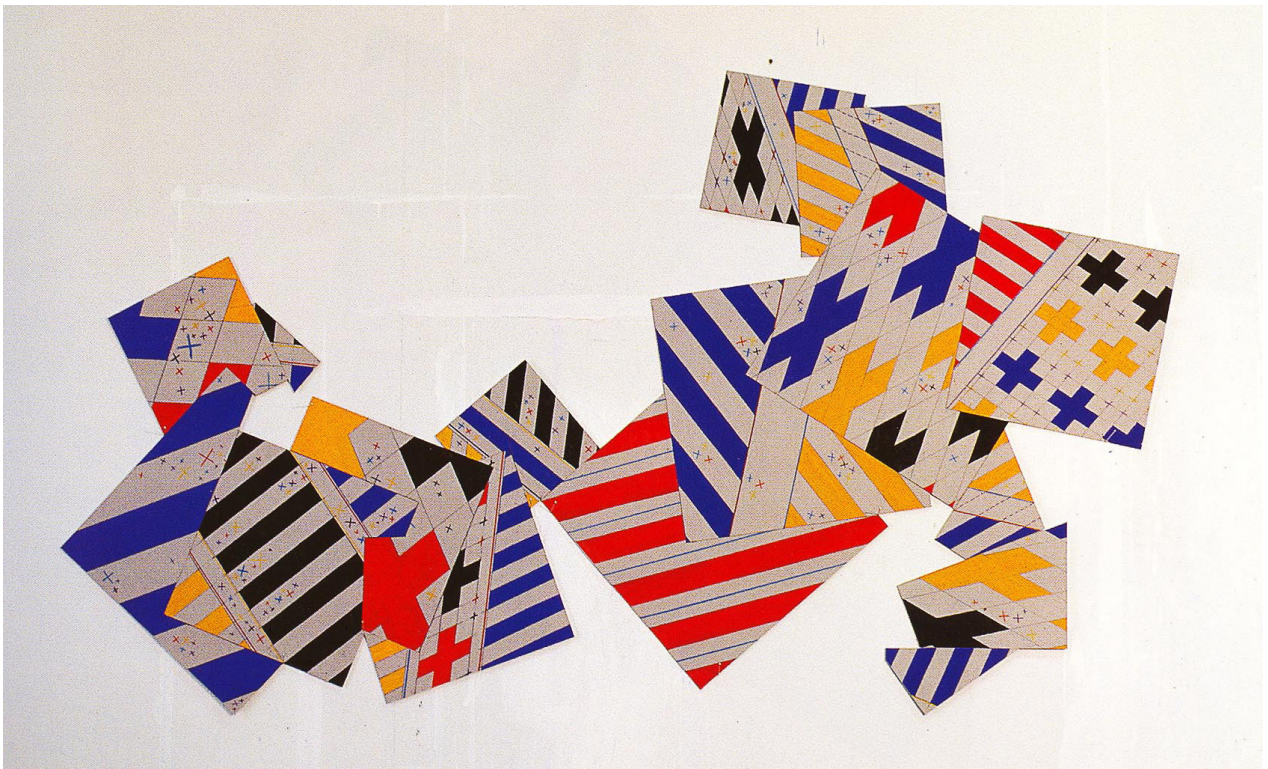
Cette notion m'intéresse également dans le sens où rien n'est jamais définitif, où tout est encore possible, plein d'espoir : sous cet aspect très géométrique et construit, se cache finalement une infinité de possibilités, de déclinaisons, de fantaisie.

Ceci m'a particulièrement frappé lors l'exposition consacrée à Jean-Pierre Brigaudiot au Centre culturel Max Juclier à Villeneuve-La-Garenne qui s'est déroulée du 09 novembre au 03 décembre 2012. La série *Airports, paysage discontinus* a été réalisée à partir des années 2000 (voir p38). Elle est issue d'une recherche que l'artiste a débutée à la fin des années 80 et qui partait d'un questionnement sur le paysage en vue d'amener une réflexion sur sa perception et son statut. Les œuvres sont constituées de minces panneaux de contreplaqué posés au mur et sur lesquels sont peintes des formes géométriques évoquant la signalétique des tarmacs d'aéroports.

Elles sont constituées de bandes, de croix, de lignes se juxtaposant et vues en perspective axonométrique telles qu'on pourrait les voir depuis le ciel, et à différentes échelles comme si elles avaient été dessinées côte à côte mais dans un temps et un éloignement différents. Les couleurs utilisées sont le noir, le rouge, le bleu et le jaune, le fond laisse apparaître le bois naturel. Les aplats de couleur noirs, qui ne remplissent parfois pas complètement la surface qui leur avait été impartie au départ ne sont pas toujours unis, des touches de bleu, de rouge viennent en perturber les bords, comme une espèce de flou qui évoque la vitesse, une sorte de mise au point, un temps d'adaptation du regard. La diagonale est très présente, les formes dessinées sur les panneaux suivent cette direction qui est encore renforcée par la disposition mêmes des supports en contreplaqué sur le mur.

Ces panneaux sont implantés comme un jeu de construction modulable. Au départ les formats carrés sont peints puis découpés et juxtaposés pour créer une composition qui n'est jamais terminée et qui peut perpétuellement évoluer en une autre combinaison au fil des envies, des lieux des besoins.

Mon travail est très différent de celui de Jean-Pierre Brigaudiot, mais cet aspect modulable m'a beaucoup questionné et est en partie à l'origine de cette volonté de composition et de répétition des plaques sur la feuille. Cette feuille représentant pour moi l'espace du mur sur lequel cette modularité vient s'exercer. L'utilisation du diptyque dans une volonté d'expansion de la surface de l'œuvre découle également partiellement de cette exposition, partiellement car les diptyques que j'ai commencé à explorer cette année fonctionnent dans une position très établie et ne se combinent pas du tout dans le même but que celles de Jean-Pierre Brigaudiot, pourtant le nombre de pièce constituant ce polyptyque pourrait évoluer en fonction du lieu. Ces *Airports*, poétiques, ludiques et tournés vers l'ouverture, qu'elle soit au monde aussi bien que personnelle, m'ont permis de prendre conscience que d'autres directions pouvaient être envisagées, d'autres chemins empruntés que ceux de la gravure « établie » imprimant une seule plaque sur une seule feuille et en plusieurs exemplaires.



Jean-Pierre Brigaudiot

Airport

2002

122x61cm - Gouache sur carton - Illustration communiquée par Jean-Pierre Brigaudiot.



Jean-Pierre Brigaudiot

Airport

2003

420x285cm - Peinture acrylique sur contreplaqué -
Illustration communiquée par Jean-Pierre Brigaudiot.

3. Le tracé et le hasard inhérent à la gravure

3.1. L'utilisation d'un gabarit

Dans toutes les œuvres présentées ici, une même plaque est réimprimée plusieurs fois sur la même feuille. Cette répétition peut aller de quatre fois comme dans *Céleste 3+1* (page 10) et *Effacement* (page 56) par exemple, à 110 fois pour les 2 feuilles du dytique *Gazetta* (page 63).

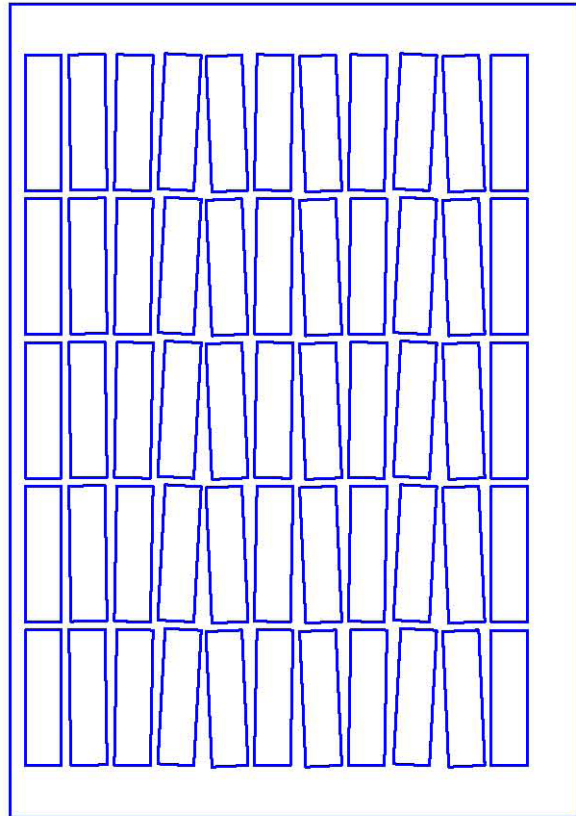
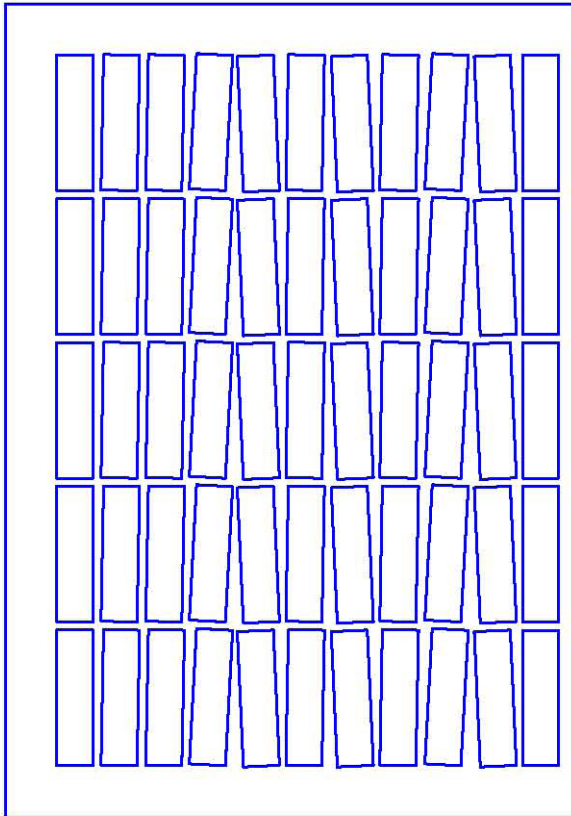
Afin d'imprimer une plaque, il est nécessaire de la poser sur le plateau de la presse, par-dessus est ensuite déposée une feuille de papier humide, sur laquelle viennent les langes, sorte de tissu épais en feutre de laine. Le passage entre deux rouleaux du plateau presse l'ensemble et permet à l'encre de se fixer sur la feuille.

Une fois le tirage effectué on soulève les langes, puis la feuille et enfin on enlève la plaque. A partir du moment où on réimprime une plaque sur la même feuille, se pose la question de l'implantation de la plaque par rapport à l'impression précédente et la place que l'on souhaite laisser au hasard. En effet lorsque l'on retire la feuille puis la plaque pour la ré-encre, il faut de nouveau réimplanter la feuille mouillée par rapport à une plaque encrée qui risque à tout moment de tacher la feuille.

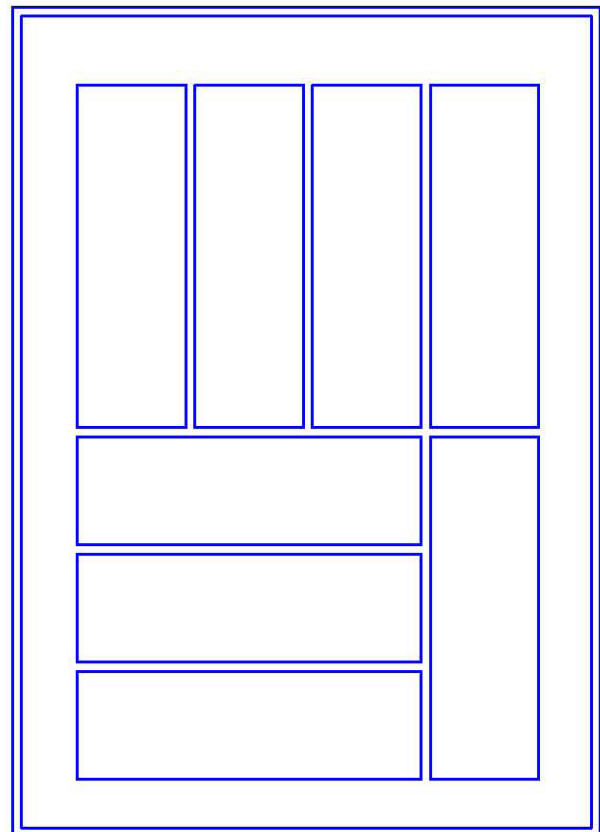
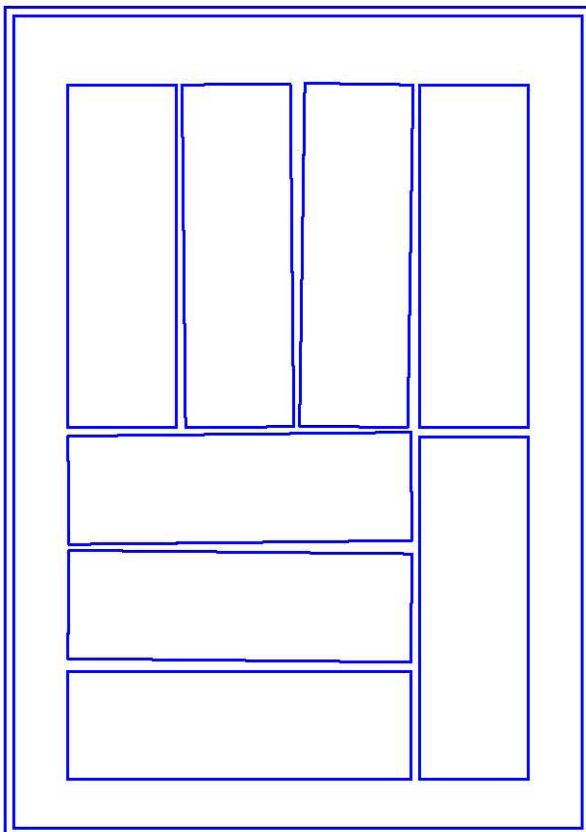
Si aucune solution technique n'est mise en place, la nouvelle impression risque d'être mal implantée par rapport à la précédente, ceci peut parfois être le lieu d'un heureux hasard, mais le contraire s'est souvent produit. Il a donc été nécessaire très rapidement de créer un gabarit permettant de gérer ces impressions successives de manière un peu moins aléatoire. Le gabarit étant une feuille sur laquelle sont tracés les emplacements des plaques de cuivre de toute la composition.

Le tracé régulateur réalisé par le biais de l'outil informatique s'est donc avéré très pratique puisque le tracé d'étude de la composition d'ensemble était déjà effectué : le gabarit était déjà prêt (voir gabarits page suivante).

Ce gabarit est mis en place sur le plateau et protégé par une feuille d'acétate (ou Rhodoïd) sur lequel on vient positionner la plaque à imprimer. Tout comme la plaque qui se travaille à l'envers, et qui donne à l'impression une image inversée à celle que l'on voit lorsque l'on travaille sur la plaque, le gabarit donne une implantation qui est le miroir de ce qui a été tracé et doit donc être travaillé en conséquence notamment dans le cas des diptyques.



Gazeta Gabarit des deux panneaux - Voir gravure p 63.



Contrepoint -Voir Gravure page 99.

Aïthalos -Voir Gravure page 30.

Octostyle sensible -Voir Gravure page 66.

Exemples de gabarits informatiques des Séries Kel et Aithér. Hors échelle.

3.2. La rétractation des feuilles

Le gabarit permet de gérer un peu plus précisément l'implantation des plaques au fur et à mesure de leur tirage. Son utilisation a cependant dû être affinée afin de remplir parfaitement son but.

Les impressions des premières gravures ont été effectuées au sein de l'atelier de gravure de l'université, soit pendant les cours collectifs, soit pendant le monitorat. De ce fait il était impossible de laisser la feuille en place sur la presse puisque d'autres utilisateurs devaient pouvoir effectuer leurs tirages. A chaque tirage des plaques il fallait donc repositionner le gabarit sur le plateau, puis la feuille par rapport à ce gabarit. Au fur et à mesure des tirages la feuille sèche et se rétracte, malgré la ré-humidification effectuée grâce à un vaporisateur, l'implantation des plaques a été déplacée de quelques millimètres par rapport au bord de la feuille sur de nombreux tirages.

Ceci avait un effet très gênant visuellement, notamment dans la constitution des marges du pourtour des gravures, l'ensemble de la composition devenait alors instable. Le système du gabarit a permis d'améliorer l'implantation des plaques sur la feuille mais a trouvé ses limites avec la rétractation du papier et l'imprécision a repris ses droits.

C'est à l'atelier aux Lilas pour la typographie et l'estampe que la suite des gravures a été réalisée grâce à une presse électrique de la marque Roger Ledeuil. Cette presse permet d'imprimer les formats les plus grands au sein de cet atelier et n'est quasiment pas utilisée car les pratiques actuelles en gravure au sein de cette association se font plutôt sur des formats assez petits et que la pression exercée par cette presse même réglée au minimum est très forte et peut endommager les plaques de cuivre si le réglage n'est pas maîtrisé.

Pour ces raisons, la presse électrique était donc disponible de longues périodes, sans aucun autre utilisateur. Il a donc été possible de laisser la feuille en place sur la presse, sans la déplacer par rapport au gabarit, pendant toute la durée du tirage, soit environ 4 heures par planche. Ceci a résolu les problèmes de décalages liés au repositionnement constant de la feuille par rapport au gabarit.

La question de l'humidification variable de la feuille a également été résolue sur les conseils du président de l'association, en la laissant tremper toute une nuit avant utilisation, afin qu'elle soit mouillée « à cœur » et puisse rester sans être ré-humidifiée pendant toute la durée du tirage. Elle doit être couverte par un plastique pendant le temps consacré au ré-encre de la plaque afin de limiter au maximum l'évaporation et donc la rétractation de la feuille.

Le tracé régulateur abordé dans ce chapitre a été initialement conçu par Le Corbusier à des fins architecturales ou urbaines. Appliqué à des œuvres picturales il peut ajouter un équilibre à une composition déjà plus ou moins formulée, à une idée préexistante. Il n'apporte pas d'idée poétique, ni n'inspire le thème choisi, il n'est pas créateur, et en ce sens se rapproche du terme composition plus couramment utilisé en art plastique. Le terme de tracé régulateur, et non composition, a été choisi ici en lien avec la notion de module qui est partie d'un tout, et qui permet de travailler sur des échelles allant de l'unité jusqu'au polyptique. En ce sens, le tracé régulateur est différent de la composition.

Un autre aspect peut être souligné, à savoir qu'il s'agit d'un système mis en place pour travailler sur des projets en trois dimensions, que ce tracé peut s'appliquer à un plan ou à une façade, mais que dans tous les cas il s'agit d'une projection en deux dimensions d'un système voué à être réalisé en trois dimensions, à se développer dans l'espace.

La notion d'espace peut cependant être appliquée à deux dimensions, voire une dimension. L'espace, dans sa définition géométrique, est un *milieu conçu par abstraction de l'espace perceptif (à trois dimensions) ou d'une de ses parties (espace à une, deux dimensions : droite, plan)*²². L'espace dans le travail de l'architecte est d'abord abordé au travers d'un travail sur deux dimensions ; il est également transmis au différents corps d'états du bâtiment par les documents établis en deux dimensions, la troisième dimension est inscrite sur le papier. L'architecte doit faire passer son message par le dessin, et donc par deux dimensions.

Une différence notable entre le travail de dessin d'architecte et ce travail de gravure se situe dans le fait que cette étude du tracé régulateur a été affinée sur un écran informatique vertical et sera présentée elle aussi sur une surface, un mur vertical, alors qu'en architecture, lorsque l'on travaille sur un plan, devant un écran, l'étude du plan sera en réalité reproduite à l'horizontale puis à partir de ce plan viendra l'espace en vertical.

Le but recherché avec ces gravures est en quelque sorte que l'espace vienne vers celui qui regardera les gravures, tout comme un plan d'architecture voué à se développer dans l'espace à partir de l'horizontale, là, il s'agit de la même chose sauf qu'à partir d'un « plan vertical » l'espace se développe à l'horizontale, viens du tableau vers le spectateur. Dans un cas l'espace se développe dans une direction

²² Le grand Robert de la langue Française – Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

verticale et dans l'autre cas il se développe dans une direction horizontale, les deux ayant été travaillé sur un écran vertical...

Ce passage de l'horizontale à la verticale en relation avec la création d'un espace est probablement une des raisons inconscientes qui ont initié le basculement des plaques des compositions présentées, non seulement dans la composition des deux séries mais aussi dans l'implantation verticale des plaques de la série Kel, qui dans leur dessin pousseraient plutôt à une implantation horizontale. L'espace est ainsi créé par un jeu entre deux directions qui se mélangent et se brouillent dans une recherche de profondeur.

Le travail sur l'horizontale et la verticale est aussi une des raisons qui m'ont poussée à travailler sur la profondeur en me rapprochant du métier d'architecte : basculer sur un travail en deux dimensions est un retour au projet initiateur de la troisième dimension dans ce métier puisque celui-ci est transmis grâce à des dessins en deux dimensions, il s'agit d'une sorte de retour à l'essence d'un projet de création, une tentative de création d'un espace abstrait en trois dimensions, la troisième dimension étant celle qui permet au spectateur de s'évader vers une profondeur autre que physique.

II. La matérialisation du sensible

1. La trame : du tracé à la surface

1.1. La surface

Le tracé régulateur a permis d'implanter une grille constituée de lignes et de contours, un jeu sur les combinaisons assurant une sorte d'unité dans la diversité a été mis en place. Ces tracés ne sont pourtant pas voués à rester des lignes mais plutôt à laisser apparaître des surfaces, c'est-à-dire « *une superficie, ce qui limite un corps dans l'espace.* »²³.

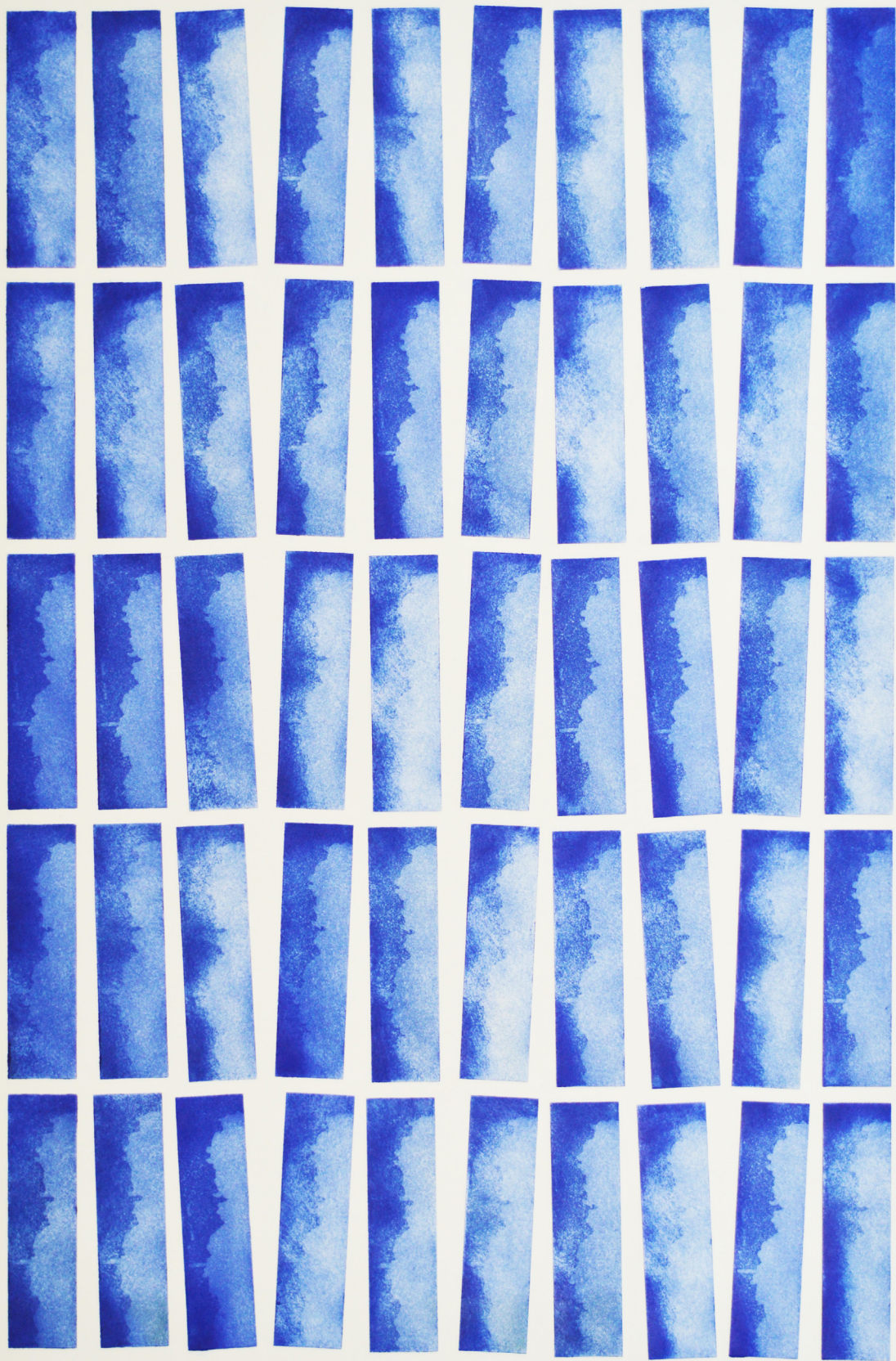
« *Si l'on observe les dessins de Serra, ils évoquent nettement plus des surfaces que des lignes. Dans ses dessins, Serra part pourtant du principe que chaque forme est une surface délimitée par des lignes.* »²⁴

Dans les deux séries présentées, les surfaces sont constituées par les impressions des plaques et ont pour caractéristique, au sein de chaque composition d'avoir toutes la même forme et la même emprise. Ces surfaces auront un remplissage de couleur et/ou de matière entre lesquelles des interstices resteront vierges et laisseront apparaître la feuille de papier. Cette composition alternant vide et surface, vide et plein constitue une trame. Une analyse de la trame des séries kel et Aithêr fait apparaître des impressions (au sens de sensations) très différentes : malgré un système de composition assez rigoureux dans les deux cas, une impression d'énergie, d'irrégularité se dégage de l'une alors qu'une impression de régularité, de stabilité se dégage de l'autre.

Ces deux séries ont pourtant été réalisées suivant un même processus. Les surfaces étant de même emprise pour chaque série, une des différences entre les deux trames est donc liée au vide qui entoure ces surfaces. La seconde est liée à la qualité de la surface, en effet, celle-ci est loin de se cantonner à un remplissage homogène, à une application de couleur constante et lisse. Comme on peut le constater dans *Aïthalos*, page 30, la surface laisse apparaître un motif, une matière. C'est l'alliance de la surface et de la matière qui permet de créer un autre espace, le traitement de la matière par la couleur et par son contour permet d' « entrer » dans cette surface et non de *rester en surface*.

²³ Le grand Robert de la langue Française – Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

²⁴ Richard Serra, « *Notes sur le dessin* » ibid *Ecrits et entretiens 1970 – 1989*, Paris, 1990, pp. 239, 245



Celare

Série Kel - Février 2013 - 63x90cm - Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm - 50 impressions

1.2. Le plein, le vide

« *Le vide n'est pas le silence* »²⁵

Geneviève Asse

Les vides font partie intégrante de la composition des gravures, que ça soit dans la série Kel ou dans Aithêr. Le vide est une absence de matière, mais cela ne signifie pas que cela soit l'équivalent du « rien ». Si l'on prend un verre vide, il est en fait rempli d'air et ce vide est en attente d'être comblé par une matière. Le vide est donc un potentiel, quelque chose qui attends d'être rempli et par extension d'être réalisé.

Dans la gravure *Celare* (page 45) qui signifie se cacher, la composition des surfaces dans la feuille, du fait de ce léger basculement produit un effet sur l'œil et sur la perception de l'espace. Il se forme entre les différentes plaques, un champ de force perceptible, une relation ou alternent attraction et rejet. Ce sont les vides entre les choses, leurs liaisons enveloppantes qui déterminent la cadence et la respiration de la gravure.

Le vide, l'espace qui sépare deux surfaces est irrégulier, il subit une dilatation puis une contraction dans le sens vertical. Ca n'est pas le plein qui est déformé mais le vide. Cet espace est « *un lieu plus ou moins bien délimité, il est la mesure de ce qui sépare deux points, deux lignes, deux objets (distance, écart, intervalle)* »²⁶. Le mot espace revêt plusieurs définitions qui font aussi bien appel au vide qui sépare des objets ou des surfaces (interstices), qu'à des espaces beaucoup étendus, comme l'atmosphère, le ciel, l'univers. On retrouve ici le rapport d'échelle allant du plus petit au plus grand que l'on avait vu pour le module.

Dans cette recherche d'une perception, d'un travail sur l'espace, la question du vide est donc primordiale. Il constitue un espace en lui-même qui peut permettre à la composition de générer une énergie, un mouvement une sorte d'espace-temps dans lequel le spectateur peut se perdre ou y circuler comme sur une voie au travers d'une trame urbaine. Une voie qui pourrait aussi bien être régulière qu'irrégulière en largeur et en hauteur suivant la forme des bâtiments qui la longerait, un espace qui pourrait se dilater ou se contracter suivant les éléments qui le contiennent ou le définissent et dans lequel l'esprit et les « pensers » pourraient circuler, s'évader, s'élever tout en restant canalisés.

²⁵ Geneviève Asse, *Notes par deux*, Editions Jannink, Paris, 2003. (Livre sans numérotation)

²⁶ Le grand Robert de la langue Française – Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

« (...) *Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.
Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élançer vers les champs lumineux et sereins;*

*Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes !²⁷»*

Charles Baudelaire, *Elévation*, *Les fleurs du mal*.

Ces vides ne pourraient-ils donc pas être un appel vers un autre lieu qui permettrait de s'évader de la réalité parfois brutale qui nous entoure, un vide qui créerait un appel d'air pour nos pensées ou nos *aspirations*.

Geneviève Asse décrit dans son échange avec Silvia Baron Supervielle et à propos de ses grandes peintures bleues partagées par une ligne verticale que cette ligne dans laquelle s'inscrit le vide modifie la lumière et la distribue différemment dans l'un et l'autre vantail : « *Ce partage signifie, pour moi, ce que nous sommes, en tenant debout : nous sommes un fil tendu en équilibre, pas toujours d'aplomb.* »²⁸ Cette conception du vide mis en relation avec l'être humain qui se tient debout, dans une position d'équilibre presque instable, du moins qui ne tient pas l'aplomb, qui est imparfait m'a interrogée sur la question du plein dans ce travail et également sur la *Figure*.

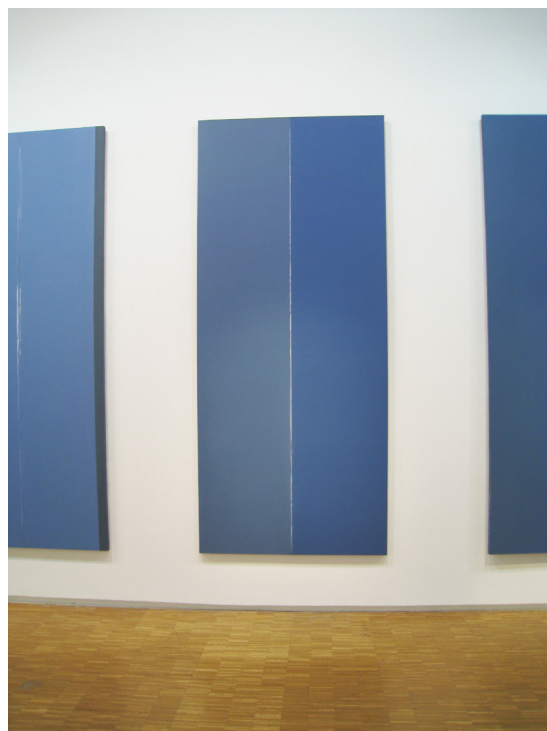
Dans une sorte d'inverse du concept de Geneviève Asse, les « lignes » qui ne sont pas verticales, d'une façon plus exagérée qu'un simple faux aplomb pourraient être constituées par les plaques, comme des figures qui seraient côte à côte dans une recherche d'un équilibre, d'un échange avec toute l'imperfection qui les constitue. Ici une foule d'êtres, de figures se tiennent côte à côte et chacune avec ses déséquilibres crée un monde plus ou moins stable.

²⁷ Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Editions le livre de poche, Librairie Générale Française, 1972. Extrait du poème *Elévation*, p 14.

²⁸ Baron Supervielle Silvia, *Un été avec Geneviève Asse*, Edition l'Echoppe, Paris, 1996, p78.



Geneviève Asse
Stèle n°1, 1992
Stèle n°2, 1993
Stèle n°3, 1995-1996
Stèle n°4, 1996
Stèle n°5, 1995-1996
Stèle n°6, 1998
Stèle n°7, 1998-1999
 Huiles sur toile
 Centre Pompidou,
 musée national d'art moderne.
 Don de l'artiste, 2012.
 Photographie de Véronique Perez



Geneviève Asse
Stèle n°4
 1996
 280x120cm - Huile sur toile
 Centre Pompidou,
 Musée nationale d'art moderne.
 Don de l'artiste, 2012.
 Photographie de Véronique Perez

2. La matière

2.1. Une recherche de matérialité : les origines

Comment faire ressortir ces caractéristiques qui constituent le matériau cuivre. Est-il possible de représenter l'oxydation ou l'altération de ce métal, ce qui en fait sa caractéristique, ce qui le constitue. Comment révéler la matière de la plaque de cuivre ? Cette préoccupation est apparue plus clairement quand il a fallu travailler concrètement sur la plaque ? Ceci a fait ressurgir une expérience marquante qui s'est produite lors de l'exposition Monumenta de 2008 au Grand Palais.

Pour cet évènement, Richard Serra présenta une sculpture : *Promenade*, ou la force de la matière, la monumentalité des pièces permettait d'aborder cette matérialité de façon frontale, tangible, impressionnante. Le mouvement était suggéré par l'inclinaison de ces grandes plaques de métal en équilibre instable. Il est question ici de gravité, de pesanteur, mais aussi de verticalité, de rythme et de répétition. Là aussi, il existait un rapport de proportion entre chaque plaque de métal et le lieu qui les abrite pour constituer un tout. En s'approchant de cette œuvre constituée de cinq éléments de même format dont les dimensions sont de 17m de haut par 4m de large et d'une épaisseur de 13,8cm, on pouvait percevoir la fusion que le métal avait subi pour créer ces formes rectangulaires massives, fusion d'une quantité de métal impressionnante qui malgré cette opération laissait apparaître des différences de couleur et de texture, parfois des stries, des points, des dessins d'une sensibilité et d'une finesse renforçant la force de la matière pour créer une sorte de poésie brute.

Il s'agissait donc de trouver ma propre façon d'exprimer la matière, avec mes propres moyens qui seraient très différents de ceux de Serra à beaucoup de points de vue, mais dont la forte impression restait gravée en moi et qui est réapparue quand je me suis trouvée face à cette plaque de cuivre vierge. Restait donc à travailler, à comprendre à explorer cette matière.

La matière est ce qui a de la masse et qui occupe un espace. Il s'agit d'une « *Substance qui constitue les corps et qui est objet d'intuition dans l'espace et possède une masse mécanique (Lalande).* »²⁹ Elle se présente sous plusieurs états (solide, liquide, gazeux) et est souvent associée aux mots masse, force, énergie, mouvement. « *Le mouvement de l'électron est donc bien associé à la propagation d'une onde et nous savons aujourd'hui qu'il en est de même pour les autres constituants de la matière.* » L. De Broglie, *Nouvelles perspectives en microphysique.*³⁰ »

²⁹ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition, 2001.

³⁰ Ibid.

On retrouve ce rapport d'échelle, et à l'espace, dans la matière qui, par définition, est constituée d'infimes particules en mouvement qui créent un tout. Le mouvement n'est pas forcément une notion qui vient à l'esprit en parlant de la matière au contraire des mots masse, force et énergie. Il apparaît pourtant sur le papier, dans la matière des plaques. L'encre sert de révélateur de ce mouvement dans la matière de la plaque.

2.2. La passion du savoir et du faire

« C'est ce que je fais qui m'apprends ce que je cherche³¹ »

Pierre Soulages

En estampe, plusieurs méthodes fondamentales de travail existent : la gravure en creux (taille douce), la gravure en relief (taille d'épargne), la lithographie et la sérigraphie. La technique employée pour réaliser les deux séries présentées ici est celle de la gravure en creux et plus particulièrement l'aquatinte et l'eau-forte.

Les plaques sont en cuivre. A l'achat, leur aspect brillant proche d'un miroir couleur or rose leur confère un aspect précieux et presque intimidant. Au toucher les plaques sont douces, et les plonger dans l'acide, altèrera obligatoirement et définitivement cet aspect velouté et précieux. Elles subiront plusieurs étapes de travail qui sont de l'ordre du maîtrisé mais aussi du hasard. L'utilisation d'un burin ou d'une pointe, trop agressifs, ne correspondraient pas à la recherche souhaitée. L'action de la main devait être un moyen qui permettait au cuivre de se révéler, de s'exprimer, un accompagnement mutuel entre la matière et le sensible pour que les deux puissent dialoguer, cheminer ensemble. Il n'y a donc pas de traits dans ce travail.

➤ *L'aquatinte*

L'aquatinte a été inventée par JB Leprince, officier français, au XVIIIe siècle, et a surtout été développée par Goya. Elle est utilisée en général pour donner du relief aux gravures faites de traits, faire les ombres, créer des tons plus ou moins soutenus, en modulant la durée de passage dans l'acide des différentes parties de l'image. C'est une technique révolutionnaire pour la gravure, car elle présente un monde au-delà du trait, habituellement indissociable à l'art de la gravure.

L'aquatinte est une technique employée pour créer des valeurs à la manière d'un lavis, elle rappelle l'aquarelle dont elle tire son nom. De la résine en poudre résistante à l'acide est saupoudrée sur la plaque puis chauffée pour adhérer à son support.

³¹ Russel Connor, *Soulages, au-delà du noir*, Editions Alvik, Paris, 2003, p 17 et Bernard Ceysson, *Soulages*, Paris, Flammarion, 1979, p 74-76 .

L'acide mordra le métal entre les particules de poudre pour former une texture grenée qui retiendra l'encre.

➤ *L'eau-forte*

La technique de l'eau-forte consiste à appliquer un vernis sur la plaque de cuivre préalablement chauffée. On peut alors dessiner dans le vernis, avec une pointe un sillon qui mettra à nu la plaque et qui permettra à l'acide de mordre le métal. Le nom de cette technique est dérivé du terme « aqua fortis » qui désignait autrefois le bain d'acide.

Les deux techniques principales qui ont été employées pour créer les plaques de cuivre du travail présenté sont dans l'ordre l'aquatinte et l'eau-forte. En ce qui concerne la première étape, la pose de la résine s'est effectuée à la main en faisant passer cette poudre très fine au travers d'une maille à la façon d'une salière. Cette méthode a permis de moduler la quantité de résine posée sur la plaque pour créer un premier effet de densité de la couleur. Il existe d'autres méthodes d'application de la résine : celle utilisant une « boîte à grains » par exemple qui permet une répartition régulière et homogène de la poudre. Cette technique aurait produit l'effet inverse de celui recherché.

Dans la série *Kel*, un premier tirage (premier état) a été effectué après l'aquatinte. La texture obtenue n'était pas uniforme, mais elle manquait de relief. Le même travail a donc été réitéré sur une nouvelle plaque en utilisant, après l'aquatinte, la technique de l'eau-forte. Je n'ai cependant pas dessiné dans le vernis appliqué, il m'a juste permis d'épargner des zones où était déjà appliquée l'aquatinte et de replonger la plaque dans le bain d'acide afin d'obtenir une morsure au niveau de l'aquatinte plus importante de la plaque et qui sera donc plus foncée à l'impression. Le dessin du vernis a été fait de façon aléatoire.

Pour la série *Aithér*, cette même technique a été utilisée en accordant une place plus importante aux blancs. Les dessins réalisés sur la plaque sont beaucoup plus complexes et développés, ils ont été influencés par la première série et probablement aussi par la couleur bleue utilisée.

Réaliser une gravure nécessite un apprentissage, beaucoup d'organisation et un savoir-faire qui a ses règles bien précises mais qui permet aussi de créer son propre mode de fonctionnement ; suivant l'effet voulu, des solutions apparaissent qui ne permettent pas forcément d'atteindre le but souhaité au départ mais qui sont source de nouvelles expérimentations. Ce « savoir » et ce « faire » sont donc le lieu de conquête de nouvelles découvertes, ou le hasard et l'impossible maîtrise de certains facteurs sont la source d'un espoir de trouver quelque chose de nouveau et de braver le domaine de l'inconnu.

2.3. Le hasard et le mordant

Travailler le cuivre grâce à l'acide, et peindre grâce aux vernis. Un mélange de protection et d'agression sur le métal permettant d'orienter mes recherches et d'obtenir une révélation de la matière.

Cette révélation s'avère pourtant hasardeuse car le mordant utilisé est le perchlorure de fer. Cet acide a remplacé l'acide nitrique qui était plus précis mais qui était nocif pour la santé du fait des émanations toxiques qui se dégageaient lors de l'opération chimique de dégradation du cuivre. Le perchlorure de fer est donc beaucoup plus sain, mais sa maîtrise en est beaucoup plus complexe et hasardeuse. Ceci est dû au fait que le perchlorure de fer perd de son mordant au fur et à mesure de la dégradation des plaques jusqu'à devenir inefficace. J'ai pu me rendre compte de ce phénomène avec la série *Kel*, dans laquelle, pour des raisons techniques et pratiques, cinq plaques quasiment identiques ont été créées. Certaines ont été réalisées beaucoup plus tard que la première dans le même bain d'acide commun de l'université et qui avait attaqué les plaques d'autres personnes entre-temps.

En observant attentivement les impressions on peut remarquer que les plaques n'ont pas été attaquées de la même façon, pour un même temps de pose dans l'acide, certaines accrochent l'encre plus que d'autres, ce qui signifie que l'acide a moins mordu certaines plaques, jusqu'à ne presque plus pouvoir distinguer les différents bains comme dans la pièce *Celare se tenebris* (voir détail page 2). L'impression de la première plaque en haut à gauche laisse apparaître un dessin entre la zone claire et foncée beaucoup plus net que dans les plaques imprimées à sa droite. Le flou entre les deux zones est, à certains endroits, plus ou moins présent suivant les plaques. Ceci ne m'est pas apparu au départ, je pensais qu'il s'agissait d'un encrage différent qui créait cet effet, puis au fur et à mesure des impressions, même en essuyant l'encre d'une façon homogène entre les plaques, cet effet ressortait toujours... C'est en observant le dessin des plaques et en ressentant l'accroche de l'encre sur celles-ci lors de l'application, que ce phénomène d'acide qui n'avait pas mordu les plaques de façon homogène s'est révélé. La température serait également une des raisons de l'attaque différente des plaques puisque le perchlorure de fer est plus ou moins efficace selon qu'il fasse froid ou chaud...

Le travail sur la matière est le lieu de rencontre de plusieurs « évènements », le hasard, le sensible, le savoir-faire se côtoient, se mélangent pour laisser apparaître des chemins qui nous dépassent.

3. Le sensible

3.1. Entre peinture et gravure

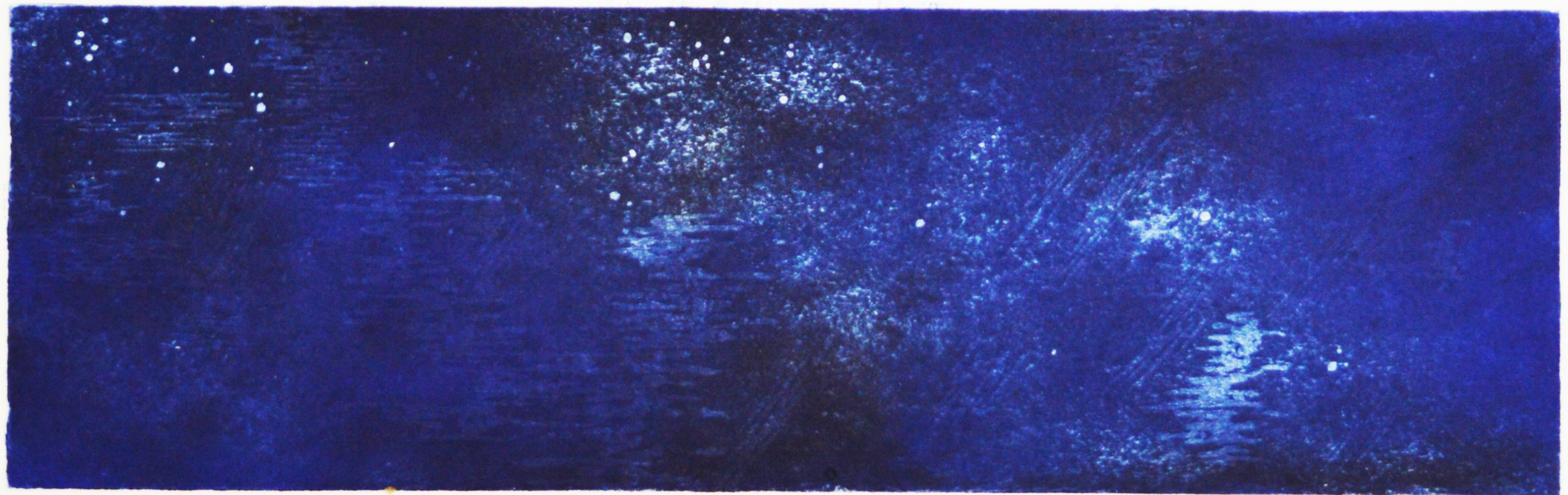
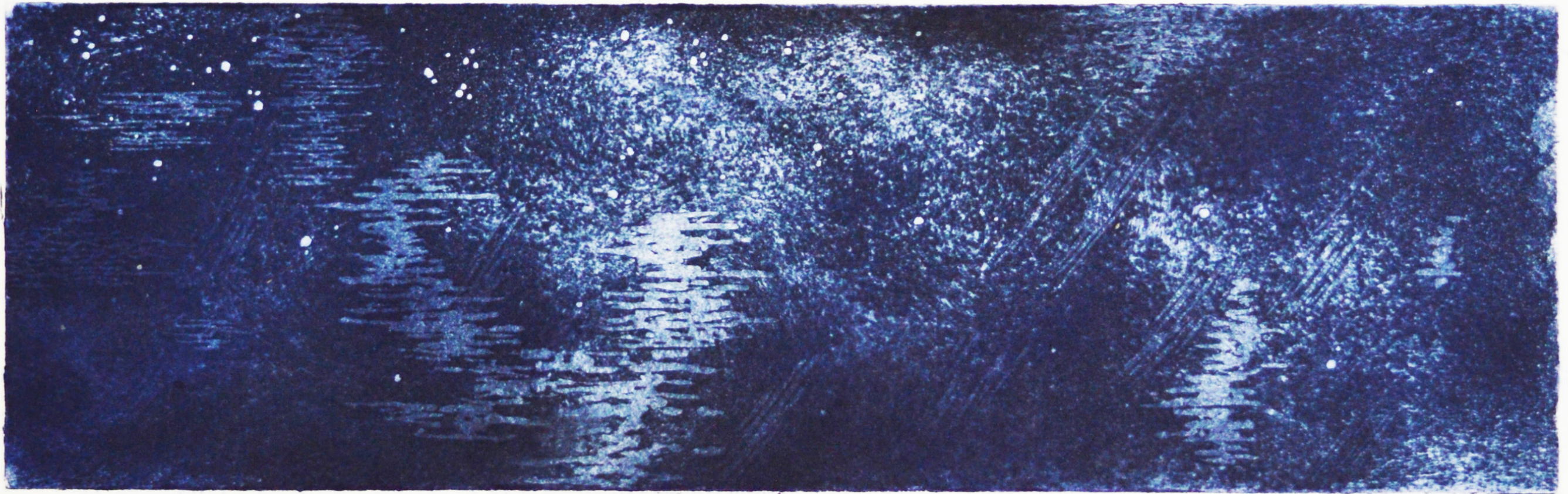
➤ Les vernis utilisés comme peinture du blanc

Comme expliqué précédemment, dans la série Kel, le travail sur la plaque a permis de travailler sur différentes valeurs de l'aquatinte grâce au vernis. Le vernis était ici un biais pour moduler les tonalités du lavis du plus clair au plus foncé en intervenant, de façon sensible, après un premier passage de la plaque dans l'acide. Dans la seconde série, le vernis a été utilisé comme une façon de créer du blanc en étant placé sur la plaque avant le premier passage dans le mordant. Il s'agit donc ici de *peindre* du blanc qui apparaîtra par absence d'encre sur la plaque. Cet effet se rapproche des techniques de l'aquarelle d'une part et des techniques de peinture où le blanc est ajouté, peint sur la toile d'autre part. Ce blanc s'approche de l'aquarelle puisqu'il est constitué par le papier vierge de couleur, mais en aquarelle, il faut peindre autour du blanc pour le faire ressortir. Ici le fait d'appliquer le vernis au pinceau, donne une forme à ce blanc proche de celui créé par une peinture sur laquelle on viendrait peindre du blanc, comme on le voit dans ce détail de Caelum (page 54). En aquarelle, le blanc ne prend par la forme que créerait un pinceau qui applique du blanc.

La manipulation de la gravure par son travail en creux sur la plaque, par son inversion qui lui est caractéristique permet de dessiner une absence de peinture et donc de peindre du blanc sur la feuille. Cette feuille ayant sa propre couleur, elle transparaîtra. Il est donc question, par extension, de dessiner du vide qui laissera la lumière et le grain de la feuille apparaître. Avec la possibilité selon l'encrage d'interdire cette apparition du blanc lorsque l'encre sera peu essuyée après l'encrage. La plaque est donc travaillée comme une peinture pour obtenir un effet de vide.

Ce vide laisse donc apparaître le papier, peut-on pour autant parler de transparence ? Ludwig Wittgenstein consacre une partie de ses « *Remarques sur les couleurs* » à la question de la transparence en peinture : « *L'impression que donne un médium transparent, c'est qu'il y a quelque chose derrière ce médium. Si l'image visuelle est parfaitement monochromatique, elle ne peut pas être transparente.* ³² ». Nous ne sommes pas ici dans une représentation par la peinture d'un objet transparent, mais plutôt de la transparence même de la surface de couleur. La question de ce qui apparaît derrière cette couleur, cette encre, peut être posée puisque le papier *transparaît* au sein même de cette couleur. La transparence signifie *voir au travers de quelque chose* et ce n'est pas le cas ici : il s'agit du vide entre des couleurs qui permet de voir réellement le papier sans passer au travers d'une autre couleur ou d'un autre médium, le papier est ici au même niveau que la couleur. Il ne s'agit pas,

³² Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, TER Edition, 1983, Chap.1, note 19, p11.



Caelum - Détail de deux plaques
Série Aithér
Mars 2013

comme dans la peinture par exemple, d'une dilution de la couleur dans un médium pour obtenir un effet ou ce qui était préexistant sur la toile apparait au travers de cette nouvelle couche de couleur. Il s'agit ici d'une juxtaposition plus ou moins dense de points de couleur et de vides : il n'y a donc pas de transparence. Ceci est dû à la technique de l'aquatinte.

De même, là ou en peinture le mélange de deux couleurs l'une bleue avec l'autre blanche créerait un bleu clair, ici c'est l'espacement plus ou moins lâche des points d'une même couleur bleu qui crée des nuances plus ou moins claires.

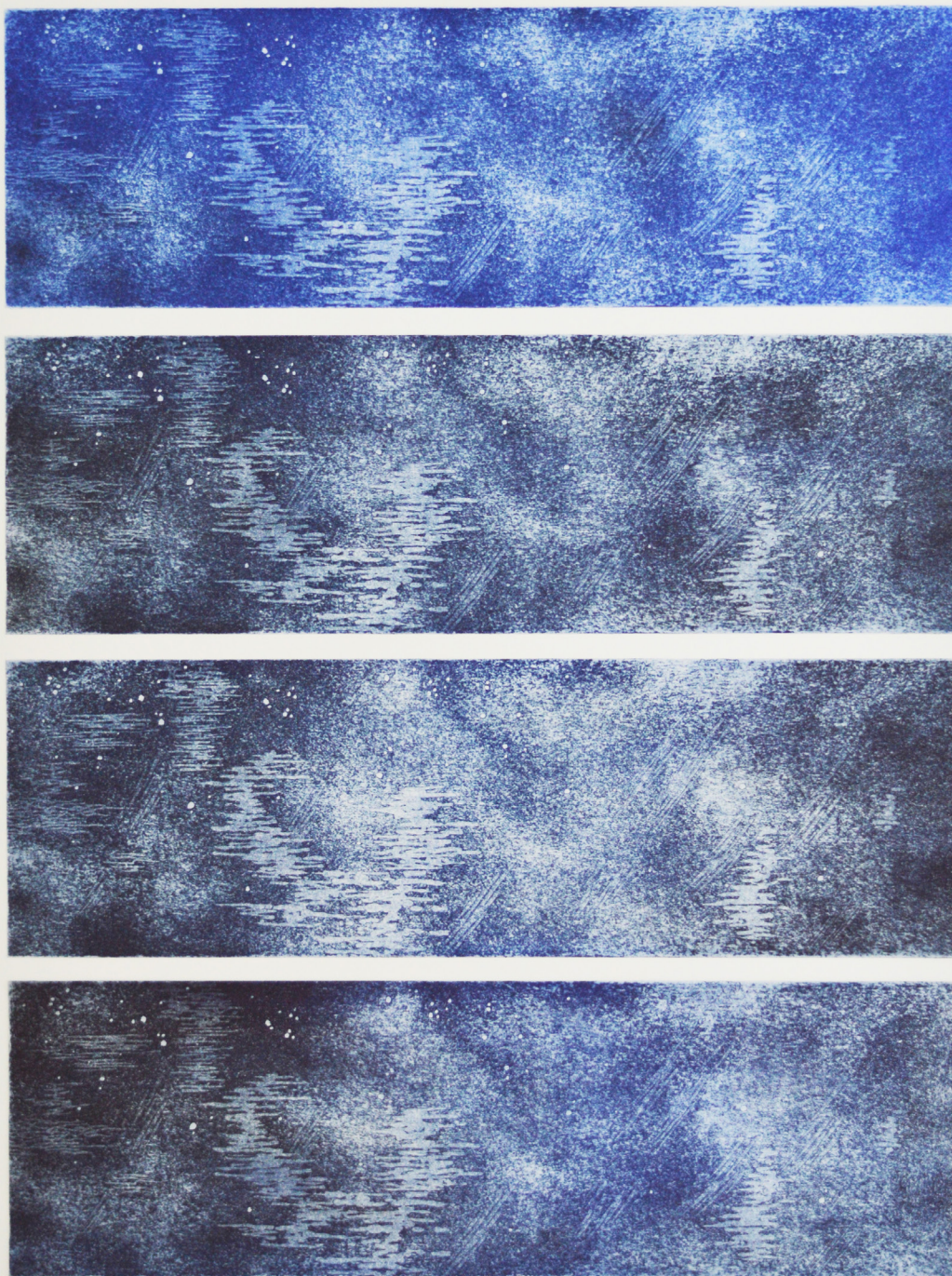
➤ Un encrage particulier

Un autre aspect permet de rapprocher la technique employée pour ces gravures, à la peinture : il s'agit de l'encrage. Deux couleurs ont été utilisées il s'agit du noir et du bleu Forrer 900. La couleur de cette encre est très proche de celle du bleu outremer et est une encre initialement prévue pour la lithographie. Elle a une texture liquide et beaucoup plus visqueuse que l'encre prévue pour la gravure.

L'application de l'encre a été réalisée de plusieurs façons dans ce travail:

- Le mélange des deux couleurs a été réalisé préalablement, comme sur une palette de peinture, une fois la tonalité de bleu souhaitée trouvée, elle a été appliquée de façon uniforme sur la plaque : cette technique est celle utilisée couramment en gravure afin d'obtenir plusieurs tirages quasiment identiques. On peut la retrouver sur l'impression de certaines plaques des gravures *Celsus*, *Céleste 3+1* et *Contrepoint*. (respectivement pages 61, 10 et 99)
- Le mélange des couleurs a été réalisé directement sur la plaque, en ce sens l'encrage réalisé pour ce travail n'est pas « académique », il relève plus de l'application d'une couleur sur une toile, par touches plus ou moins noires, plus ou moins bleues. La viscosité de la couleur bleue est particulièrement intéressante dans cette étape car elle permet un mélange des couleurs proche de celle qui se ferait avec une peinture à l'huile. L'essuyage se fait à l'aide de tarlatane et mélange entre elles les notes de couleurs pures qui ont été appliquées pour créer des dégradés ou la fusion entre les deux couleurs est plus ou moins forte. Le hasard est donc aussi présent dans l'encrage par le biais de l'essuyage qui ne permet pas de maîtriser complètement le mélange des couleurs mais qui ne supprime pas pour autant l'application sensible de la couleur répartie sur la plaque.

La technique d'encrage et d'essuyage permet aussi de travailler la « matière » de la plaque de façon sensible. Les plaques ne sont pas essuyées de façon homogène, il est possible de moduler la quantité de peinture laissée sur la plaque. Ceci a pour effet lorsqu'elle est vraiment peu essuyée, d'effacer le travail réalisé sur la plaque, il n'apparait plus qu'une valeur de couleur sans matière.



Effacement

Série Aithér

Août 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 4 impressions

L'effacement apparaît de deux manières différentes :

- lorsque la plaque est très peu essuyée, alors, la matière du cuivre, tout comme la présence du papier, est effacée, engloutie par l'excès d'encre. Elle laisse place à une couleur très dense, lisse et sans grain comme dans la plaque située en haut de *Caelum* par exemple (voir page 78).
- lorsque l'encre est très essuyée, alors la « matière » même de l'encre, son épaisseur s'efface avec sa disparition lors de l'essuyage pour laisser place à une trace de la matière de la plaque très claire et éthérée comme dans *Effacement* présenté page 56.

Tout comme le vide permet de lire le plein, et inversement, la couleur lisse et pure permet de sublimer le grain et la matière. Dans un mouvement d'apparition et de disparition de la couleur ou de la matière, elles se révèlent l'une et l'autre, et créent une nouvelle profondeur. Ce mouvement qui fait partie de la définition de la matière dans le sens où elle est constituée de particules qui se déplacent est donc apparu au travers du travail sur le sensible, l'encrage, l'essuyage. Ce mouvement qui avait déjà été observé et souhaité notamment dans la série *Kel*, par le tracé régulateur prends ici une autre dimension puisqu'il est également présent dans la matière de la plaque. L'ajout des deux met en résonnance un autre espace, ou se superposent plusieurs mouvements d'ordre différents, dans la géométrie d'une part et dans le sensible et la matière d'autre part.

1.1. La colonne

➤ La colonne de temple

Une interprétation possible de la première série qui a été réalisée à partir de janvier 2013 était l'évocation d'une colonne. La position verticale des motifs superposés ainsi que la sensation de volume lié à des zones d'ombres et de lumière évoquaient des tambours de colonne de temple. Les modules subissent des rotations mais restent contenus dans un rectangle qui laisse apparaître des marges régulières et parallèles avec le bord de la feuille, ceci confère une extrême stabilité à l'ensemble, une sorte de composition hyperstatique qui rappelle la massivité des temples grecs notamment et plus particulièrement le Parthénon que j'ai eu l'occasion de voir récemment.



L'Acropole, Athènes.
Une cité dans le ciel, au point le plus haut de la ville.
Photographie de Véronique Perez 2011



Triglyphe et métope, Delphes
Photographie de Georges de Miré



Le Parthénon, Athènes.
Stylobate longéant le côté nord.
Photographie de Serge Moulinier

Ces deux Photographies sont extraites du livre *Architecture grecque classique* de Alexander Tzonis et Phoebe Giannisi, p 20 et 230.



Le Parthénon, Athènes.
Une composition posée dans le ciel. Photographie de Véronique Perez, 2011.

Le terme colonne provient du latin *columna* lui-même dérivé du radical indoeuropéen *kel* qui signifie « haut »³³. D'autres termes découlent de cette racine pour créer quelques grandes notions telles que *cellere* et *celsus* qui donneront les termes d'exceller, élevé, élané, grand, haut ; ou bien *columen* : faite, sommet ou encore *celare* qui signifie cacher et qui se retrouve dans cellule, cellier, cil, clandestin... De cette racine Kel découlent nombre de notions qui mettent en relation certaines directions que j'ai voulu emprunter dans cette série : la notion de cacher, comme le sens caché de ce que j'ai voulu exprimer à travers ces gravures, la notion de cellule qui évoque non seulement la cellule dans le sens de *cellula* : petite pièce d'habitation, mais aussi dans le sens d'une cellule organique qui se répète, se multiplie pour constituer un « tissu » qu'il soit urbain ou organique.

La colonne, dans sa définition contemporaine, est un « *support vertical, ordinairement de section circulaire, dans un édifice.*³⁴ » Elle est constituée de plusieurs parties telles que la « *Base, piédestal, socle, soubassement, stylobate ; contracture, escape, fût, tambour, tige, tronc* » et peut être monolithe ou à tambours.

Nous avons vu que le demi diamètre du fût de colonne servait de module, de mesure de base aux grecs pour dessiner leurs temples. La notion de colonne est intéressante dans la série *Kel*. Si l'on prend *Celsus* par exemple (page 61), la plaque peut aussi bien représenter la cannelure d'un tambour de colonne ou l'alignement des plaques deviens un tambour, qu'une colonne entière, alors on obtient un alignement de colonnes qui se superposeraient.

Un parallèle avec la bibliothèque d'Ephèse (voir page 60), permet d'illustrer cette superposition, ce jeu d'ombres et de lumières et la présence du bleu du ciel. Cette bibliothèque se nomme *Celcus* comme la gravure servant ici d'exemple. Le nom de la gravure a été choisi à partir des racines du mot colonne bien avant que la référence à cette bibliothèque soit trouvée, ceci est un pur hasard, puisque c'est en cherchant des références de temples à colonnade superposées que cette bibliothèque Celsus est apparue...

La marge laissée sur le pourtour de la gravure est une évocation du ciel qui entoure et participe à la perception du Parthénon. Lorsque l'on accède au site de l'acropole, après avoir franchi les Propylées et s'être engagé dans le chemin des processions, le Parthénon apparaît comme une « composition » posée dans le ciel et constituée d'éléments verticaux très graphiques, les colonnes sont pour beaucoup dans ce sentiment, elles sont ombre propre et ombre portée, lumière intense et dégradé.

³³ Toutes les notes étymologiques de cette page proviennent d'un ouvrage publié sur internet de Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch, third edition, 2012*

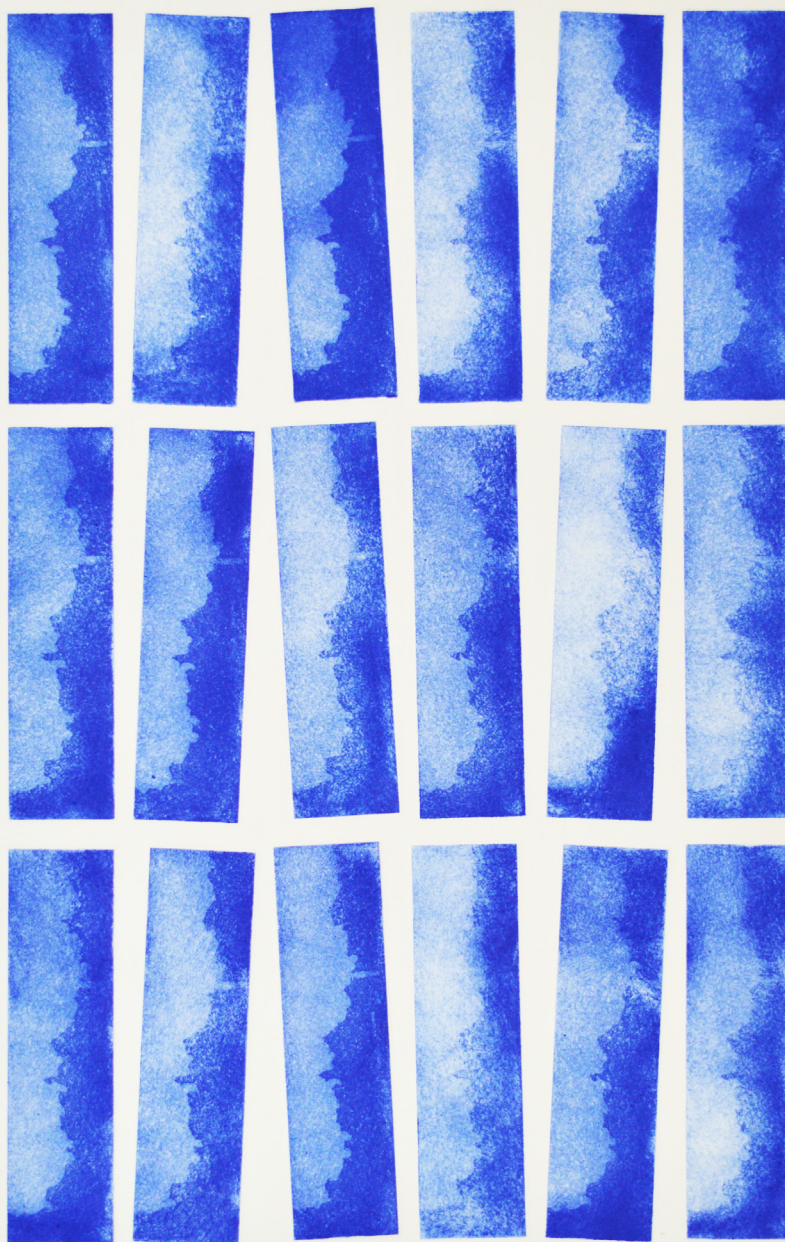
³⁴ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition, 2001.



Bibliothèque Celsus à Ephèse

Turquie - Auteur inconnu

Photographie extraite du livre *Architecture grecque classique* de A. Tzonis et P. Giannisi, p 221.



Celsus

Série Kel

Février 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm - 18 impressions

Ce jeu géométrique entre les colonnes perçues comme verticales et leurs des ombres obliques crée un jeu de surfaces de lumières et d'ombres presque abstraites, d'orthogonalité et d'obliques tenues dans un volume parallélépipédique : une vibration contenue. *Celcus* représente peut-être de façon inconsciente cette vibration contenue, ce ressenti devant la grandeur du Parthénon.

Les résultats de cette recherche constitueraient en quelque sorte un condensé d'impressions visuelles et émotionnelles retranscrites dans un processus plastiques, un souvenir d'espace, d'ombre, de lumière, de ciel traduit en deux dimensions et réinterprété dans d'autres couleurs, comme autant d'images assemblées pour créer un tout, un souvenir gravé dans la mémoire puis gravé sur le papier.

➤ La colonne de journal

La colonne peut également revêtir d'autres significations et notamment celle de la colonne de journal. Il s'agit de « *l'une des sections qui divisent verticalement une page manuscrite ou imprimée* »³⁵, on retrouve dans cette interprétation une discipline assez proche de la gravure du point de vue de l'impression qui est la typographie. Similaire dans le fait qu'intervient un encrage puis un passage sous presse, et donc dans la possibilité d'imprimer plusieurs exemplaires.

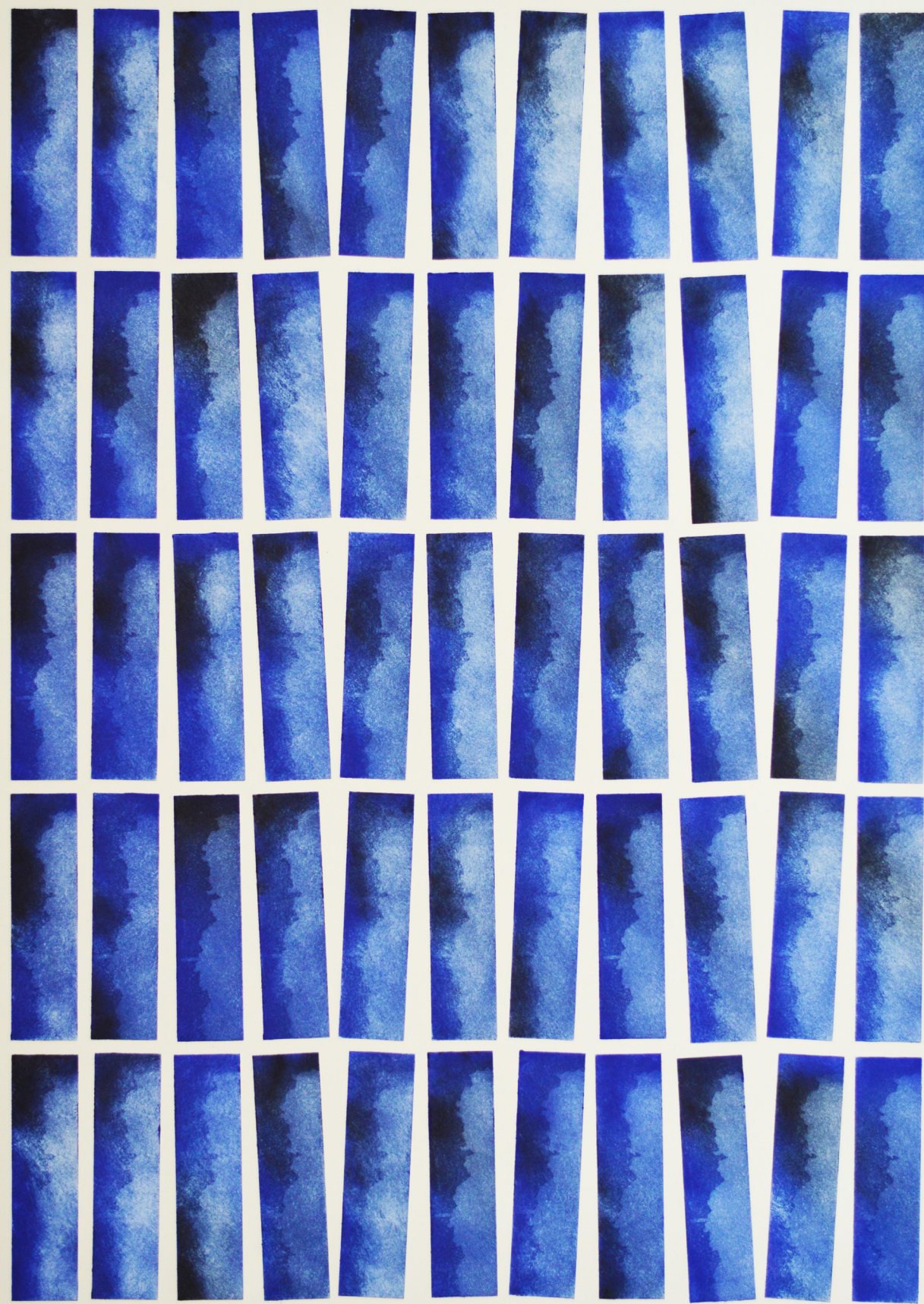
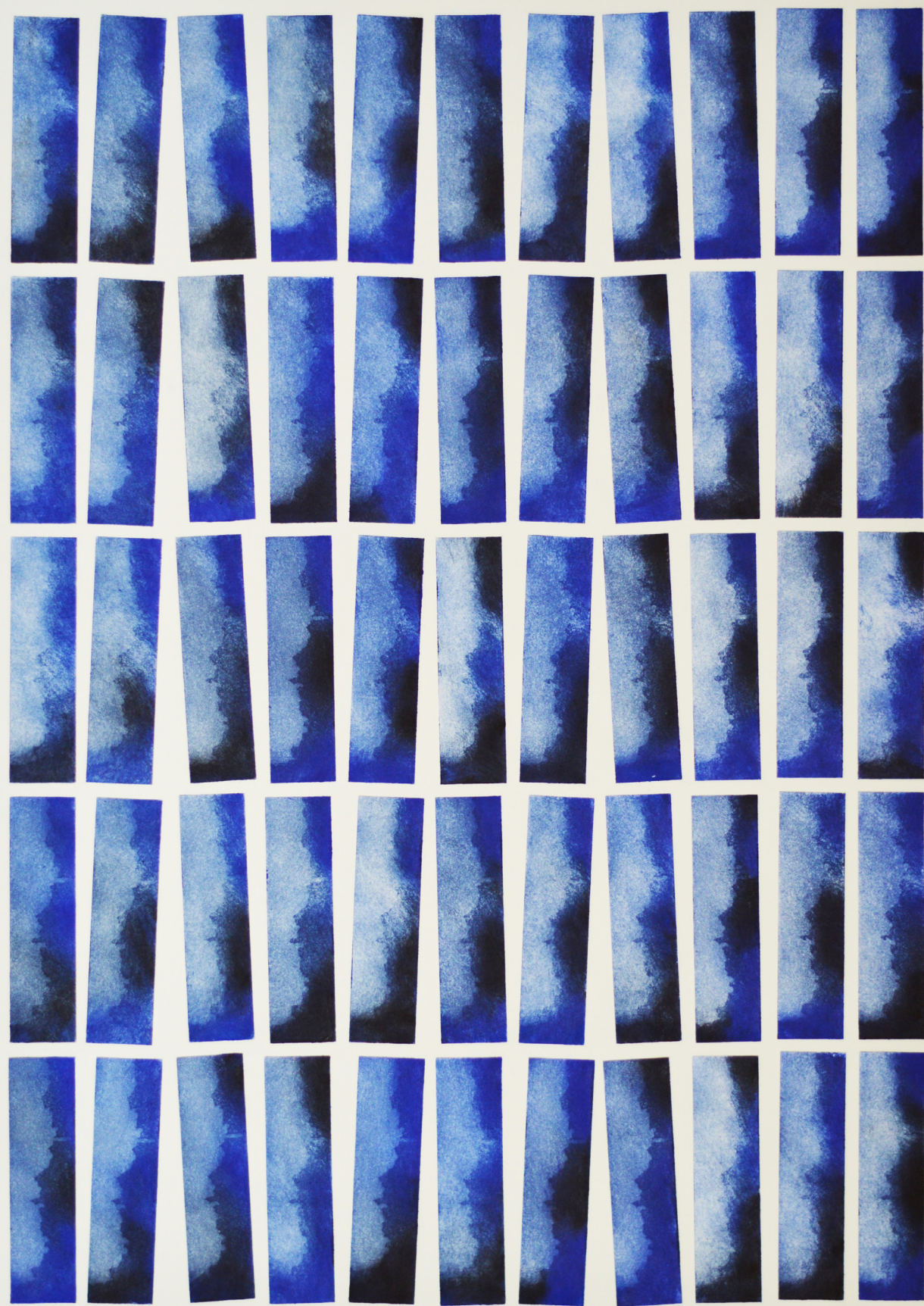
Les compositions de la série *Kel* et plus particulièrement *Gazetta* (page 63) sont proches par certains points de la colonne de journal. La cellule ou le module peuvent constituer un signe qui aurait valeur de lettre ou de mot. Ils se suivent dans un mouvement horizontal, suggérant ainsi une ligne de texte. Même si l'emprise, la surface du signe est strictement identique, sa valeur du fait de son orientation qui se modifie et de son traitement coloré est différente. La signification de ce texte, de ces signes peut-elle nous parler d'espace ? Et de quel espace s'agit-il ?

Les marges apparaissant sur les quatre côtés de la feuille sont également un point commun avec la colonne de journal, puisque le texte est aligné strictement sur les marges et de façon orthonormée. Il suggère d'ailleurs une page de journal si l'on considère les modules comme des colonnes et non pas comme des signes puisqu'un journal contient plusieurs colonnes en général.

En typographie et uniquement dans ce domaine, le mot espace est utilisé au féminin, il s'agit d'une « *petite tige de plomb moins épaisse que le caractère, qui sert à espacer les mots d'une ligne. Par extension, la place que prends cette tige.*³⁶ ».

³⁵ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, 2001.

³⁶ Ibid.



Nous parlons donc ici d'une espace très petite constitué par un blanc et qui sépare deux mots, facilitant ainsi leur compréhension. Les typographes utilisent de nombreux mots pour nommer les blancs, que ce soit au niveau de la page (chacune des marges porte un nom : blanc de pied, blanc de couture, blanc de grand ou de petit fond), du texte (renforcement d'alinéa, interligne, lézarde...), et même dans le dessin des caractères (talus, approche, contre-poinçon...). Et c'est la gestion de ces blancs qui assurera l'équilibre du « gris typographique », du rapport entre vide et plein, noir et blanc, espace et signe.

Il existe également dans le jargon typographique un nombre de définitions des espaces très précis : l'espace fine, l'espace insécable, l'espace justifiante, l'espace-mot, l'espace intermot, etc... toutes ces espaces désignent des pièces en plombs permettant de créer des blancs entre les mots à l'impression, par extension elles désignent ces blancs. On comprend ici qu'un espace est un blanc, un vide et qu'il permet au noir de l'encre, de délivrer son message.

Ces espaces sont très nombreux et constituent donc une accumulation de petits espaces, d'interstices, ils sont nécessaire à chaque mots comme un entre-deux, ils sont comme l'air qui entoure toute chose dans l'espace (à prendre dans sa signification au masculin). Tous ces espaces qui séparent les lignes (interligne), ceux constitués par les marges et que l'on appelle aussi « *les mots blancs* » pour désigner *le texte du bord des pages* »³⁷, permettent la respiration des mots et d'un texte. Dans les séries *Kel et Aithêr*, les blancs revêtent la même importance que dans un texte ils permettent aux motifs et à la composition d'exister, c'est par l'équilibre entre ces blancs que les signes peuvent délivrer un message, signes qui se répètent, qui établissent des rapports entre eux dans le blanc pour créer un rythme de l'espace, ou la hiérarchie traditionnelle entre figure et fond serait annulée pour laisser place à un équilibre des deux apparaissant ainsi chacun avec leur réalité propre.

Page précédente :

Gazetta

Juillet 2013

Dyptique composé de deux formats de 63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15cm - 110 impressions au total.

³⁷ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, 2001.

1.2. La troisième dimension

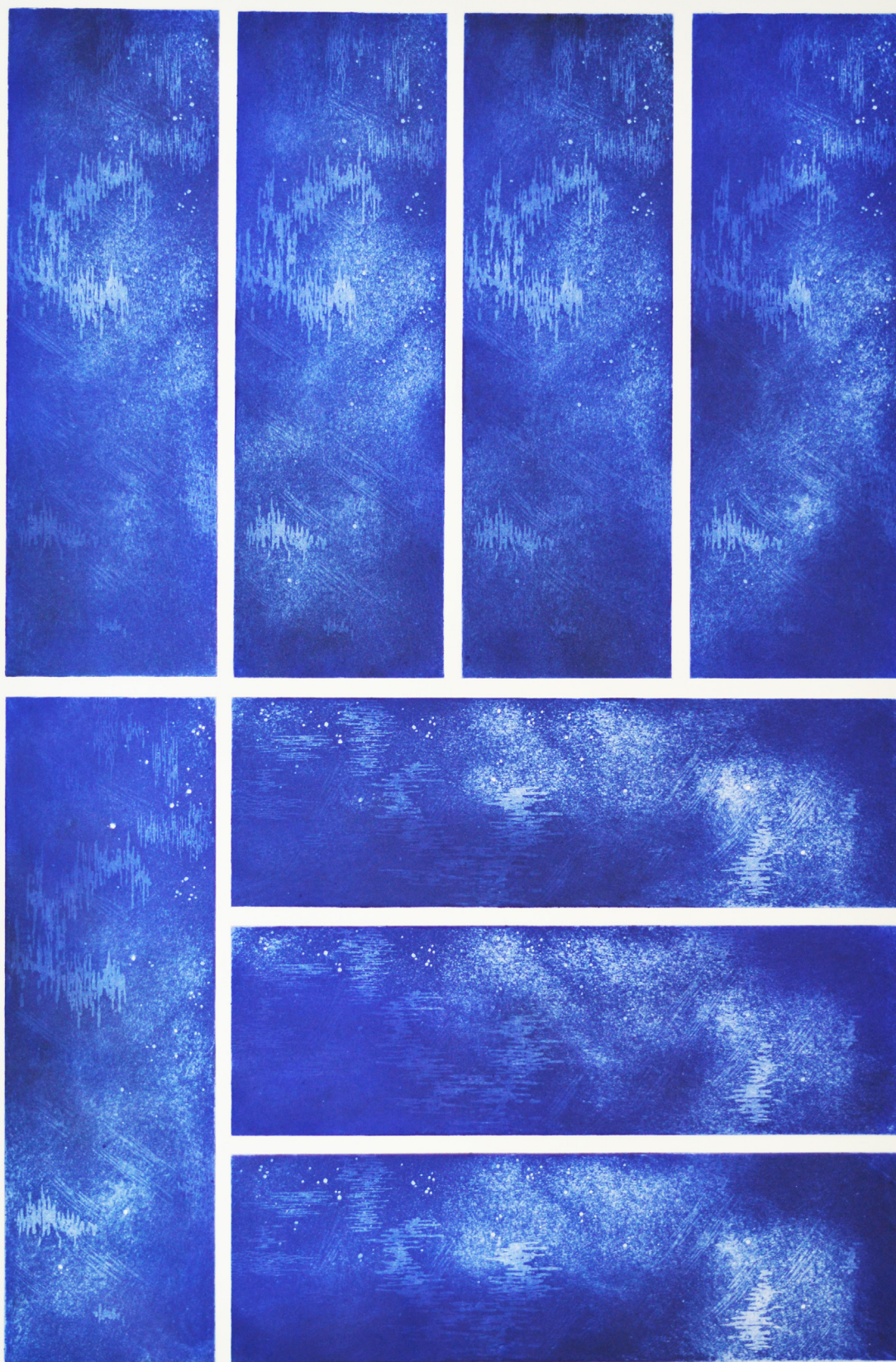
Dans le langage courant, l'espace est un « *lieu plus ou moins bien délimité (ou peut se situer quelque chose), il est la mesure de ce qui sépare deux points, deux lignes, deux objets (distance écart, intervalle)* »³⁸. L'espace peut suivant sa définition être abordé en deux ou en trois dimensions. Considéré en deux dimensions, il peut s'agir d'une « *surface déterminée, étendue, lieu, place, surface* » et en trois dimensions d'un « *volume déterminé, volume libre, non occupé, ou espace occupé, espace tenu* » par un objet. En architecture ou en sculpture monumentale, l'espace se travaille, se projette en plan et en coupe, ou bien directement en maquette d'étude (ou les deux parallèlement).

Lors de la phase de conception, il s'agit d'imaginer ce que sera le projet en 3 dimensions, dans l'espace grâce à des moyens conventionnels (établis) tels que le plan, la coupe, les perspectives, etc., ou personnels par des croquis. Dans tous les cas cités précédemment l'espace est travaillé sur un support en deux dimensions, seule la maquette est une autre façon d'aborder l'espace en trois dimensions. On ne peut pourtant pas arpenter cet espace créé par la maquette, il s'agit d'une réduction qui donne un aperçu des espaces qui peuvent en découler.

Le plan et la coupe sont donc deux moyens très utilisés pour faire comprendre un espace. Ils nécessitent une certaine habitude pour être compris, c'est une sorte de gymnastique mentale qui doit être mise en place, permettant de faire le lien entre un espace représenté en deux dimensions et ce qu'il pourrait être en trois dimensions. C'est à cette notion d'imagination que fait appel ce travail. Comment s'imaginer un espace à partir d'une composition en deux dimensions ?

Les travaux présentés ici ne représentent pas des plans ou des coupes, mais ils cherchent à évoquer un espace en utilisant l'imagination du spectateur. C'est dans cette optique que le passage à un travail en deux dimensions s'est effectué. Les travaux préalables à cette recherche étaient des sculptures proches du bas-relief (voir *sortir du cadre 1 et 2* pages 16 et 17), elles étaient trop proche de la maquette et réduisaient l'imagination d'espace à ce qu'elles représentaient, ou pouvaient représenter à plus grande échelle. La volonté de cette recherche était d'orienter cette imagination vers un espace plus abstrait, plus personnel à celui qui regarderait ces travaux, et peut-être lui permettre de s'évader, de rêver. La matière et le sensible, le vide en sont des moyens tout comme la couleur qui, pour paraphraser Baudelaire, permettrait en plongeant dans le bleu des gravures, de sillonner « *gaiement l'immensité profonde* » ?

³⁸ Ibid.



Octostyle sensible

Série Aithêr - Juillet 2013 - 63x90cm Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 8 impressions

III. Le bleu

« Le bleu est un appel. Un sentiment de profondeur et d'espérance. Un langage.

Avec mon bleu, je franchis les formats, je gagne une dimension plus vaste. La couleur a un rythme qui m'entraîne. Elle nourrit une toile et un autre bleu : les tableaux se répondent. Lorsque je tire une ligne sur la toile, celle-ci n'est jamais parfaitement verticale : le bleu la remet en équilibre. La couleur me contient.³⁹ »

Geneviève Asse, Notes par deux.

La première série n'utilisait pas une couleur complètement définie lorsque le dessin sur la plaque a été conçu. Des essais de jaune, de vert ont été testés. Mon choix s'est fixé sur le bleu : il semblait contenir avec le plus de force ce que je souhaitais créer au travers de ces gravures, sans avoir les mots pour l'exprimer clairement. Dans cette recherche sur la matérialité du cuivre, sur son essence et ce qui le constitue, il semblerait que la couleur bleue, de façon inconsciente soit apparue comme la couleur la plus à même d'en saisir les caractéristiques, comme la couleur qui elle-même constitue ce matériau, et qui apparaît comme quelque chose de caché au cœur de la matière, et conforte le nom de *Kel*. Pour la deuxième série, ce bleu qui s'était imposé auparavant faisait déjà partie intégrante du travail engagé sur la matière et il a influencé le nom et le travail de la plaque. La couleur bleue s'est imposée assez rapidement dans ce travail, nous tenterons de comprendre les raisons qui ont motivé ce choix à travers l'étude de son histoire, des influences, des significations et associations liées à cette couleur.

« Le bleu est une couleur comprise entre l'indigo et le vert dont la nature offre de nombreux exemples, comme un ciel sans nuages, certaines fleurs, certains minéraux. C'est une des sept couleurs fondamentales du spectre, elle correspond en physique aux radiations du spectre visible situées entre les raies F (bleu verdâtre) et le G (indigo) du spectre solaire. »⁴⁰

³⁹ Geneviève Asse, *Notes par deux*, Editions Jannink, Paris, 2003.

⁴⁰ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, 2001

En Français, comme du reste en Espagnol et en italien, les deux mots les plus courants pour désigner la couleur bleue ne sont pas hérités du latin mais de l'Allemand et de l'arabe : « bleu » (blau, blavus) et « azur » (lazaward, azureus).

Les grecs utilisaient le plus fréquemment les termes de *glaukos* et *kyaneos*. Ce dernier désigne d'ailleurs une couleur sombre : le bleu foncé mais aussi le violet, le noir, le brun. Il indique plus un « sentiment » de la couleur qu'une coloration. De *Kyaneos*, *Kuanos* a découlé le mot emprunté à l'anglais cyan⁴¹, une des trois couleurs fondamentales utilisée dans la reproduction des images polychromes notamment très utilisée en imprimerie. *Glaukos* désigne tantôt le vert, tantôt le gris, tantôt le bleu et parfois même le jaune ou le brun. Il traduit une idée de pâleur, de faible concentration de la couleur.

1. Une histoire originale

La couleur bleue est souvent qualifiée de froide, mais au moyen-âge, par exemple, le bleu est une couleur chaude, cette opposition entre couleurs chaudes et couleurs froides est donc purement conventionnelle et fonctionne différemment selon les époques et les sociétés. De même, comme l'explique Michel Pastoureau dans son ouvrage consacré au Bleu, l'histoire du bleu pose un véritable problème historique puisque, selon lui, pour les peuples de l'antiquité cette couleur comptait peu, pour les Romains, elle était dévalorisante voire désagréable alors qu'aujourd'hui elle est devenue la couleur préférée des Européens. Il y a eu un renversement complet des valeurs accordées à cette couleur au fil des siècles. La valorisation du bleu s'est très largement amorcée au début du 20ème siècle et à travers l'époque actuelle. Beaucoup d'expressions négatives et pessimistes employant le mot bleu, vont s'effacer, se cantonner à l'argot pour ensuite disparaître, et au contraire, de nouvelles locutions et expressions valorisantes vont apparaître pour accorder au bleu une valeur évoquant la paix et ainsi prendre le relais du blanc.

1.1. Une fabrication difficile

Cette couleur, qui dans les définitions courantes est beaucoup associée à la mer et au ciel, est une couleur que l'être humain a reproduite, fabriquée et maîtrisée tardivement. Elle apparaît dès l'antiquité, où l'on utilisait la plante guède, qui poussait dans de nombreuses régions de l'Europe tempérée, pour la fabriquer. Mais les

⁴¹ Mollard-Desfour Annie, Le dictionnaire des mots et expression de couleur, Le bleu. CNRS Editions, Paris, 1998, 2002, p163.

opérations pour obtenir le principe colorant bleu présent dans les feuilles de ces plantes étaient compliquées et longues.

Parallèlement à ce phénomène, les peuples du Proche-Orient importent d'Asie et d'Afrique une matière colorante restée longtemps inconnue en occident : l'indigo. Cette matière provient des feuilles d'un arbuste : l'indigotier. Le principe d'extraction de la teinte bleue est identique à celui de la Guède mais permet d'obtenir de meilleurs résultats.

Les égyptiens connaissent les pigments bleus naturels issus de pierres telles que l'azurite, le lapis-lazuli et la turquoise. Ils savent également fabriquer des pigments artificiels à partir des silicates de cuivre. Le lapis-lazuli vient d'orient, cette pierre très dure, considérée comme semi-précieuse, provenait de gisements se trouvant en Sibérie, en Chine, en Iran et en Afghanistan. Ces deux derniers pays étant les sources d'approvisionnement de l'occident antique et médiéval. L'utilisation de la pierre était très coûteuse car aux frais d'extraction s'ajoutaient ceux de la purification, du traitement, des transports, etc...

L'azurite, le pigment bleu le plus utilisé dans l'antiquité classique et le monde médiéval était beaucoup moins onéreux. Il s'agit d'un minerai, et non d'une pierre, fait d'un carbonate basique de cuivre que les grecs et les romains faisaient venir d'Arménie, de chypre et du mont Sinaï. Les anciens savaient également fabriquer des pigments bleus artificiels, à base de limaille de cuivre mélangée à du sable et à de la potasse.

1.2. Une histoire collective : une couleur longtemps oubliée puis préférée

La couleur bleue est une couleur largement présente dans la nature depuis la naissance de la terre. Elle est restée pendant très longtemps une couleur de second plan, notamment pour les romains qui l'utilisaient comme peinture de fond. Pour ces raisons peut-être, en occident elle n'a joué quasiment aucun rôle ni dans la vie sociale, ni dans les pratiques religieuses, ni dans la création artistique. Le faible rôle social et symbolique joué par le bleu dans les sociétés européennes pendant plusieurs millénaires, du néolithique jusqu'au moyen-âge demeure un fait historique et indéniable, selon Michel Pastoureau. Il serait en partie dû au fait que cette couleur était pour grecs et les romains très difficile à fabriquer, elle n'était cependant pas complètement absente puisqu'elle était utilisée pour certaines teintures chez les Celtes et les Germains. Ceci a contribué à lier cette couleur aux barbares et à leurs coutumes aux yeux des romains, et donc à conclure qu'il fallait se méfier ou se détourner de cette couleur. Elle est donc associée au deuil, à la mort et aux enfers. (A la même époque, pour les Egyptiens comme pour d'autres peuples de proche et du Moyen-Orient, le bleu est une couleur bénéfique qui éloigne les forces du mal, il est souvent associé au vert qui joue un rôle voisin.)

La couleur bleue, chez les grecs et les romains n'avait d'ailleurs pas un nom établi, c'est-à-dire récurrent et solide, au contraire des couleurs comme le blanc, le rouge ou le noir. Les termes utilisés pour décrire cette couleur étaient soit empruntés à d'autres couleurs (rouge, vert, noirs) ou indiquaient plus une ambiance ou un sentiment de la couleur, et non la couleur elle-même. Cette imprécision semble refléter le peu d'intérêt porté au bleu et favorisera l'utilisation des racines germaniques et arabes dans notre langage actuel.

A l'époque mérovingienne, le bleu est présent dans la vie quotidienne sur les étoffes et les vêtements grâce à l'héritage des Celtes et des Germains, mais à partir de l'époque carolingienne jusqu'au XII^{ème} siècle, le bleu est délaissé par les grands et ne sera porté que par les paysans et les personnes de basse condition. Le terrain vestimentaire est quasiment le seul où le bleu apparaît, « *aucun nom de personne, aucun nom de lieu, ni en latin, ni plus tard dans les langues vernaculaires, ne se construit autour d'un mot ou d'une racine évoquant le bleu. Celle-ci est trop pauvre, symboliquement et socialement, pour donner naissance à de telles créations.*⁴² » Même le christianisme, qui voue pourtant un culte privilégié au ciel et à la lumière divine, et qui commande et conditionne tous les domaines de la vie sociale, morale intellectuelle et artistique ne parvient pas à mettre fin à cette primauté absolue du rouge, du blanc et du noir.

C'est avec l'abbé Suger notamment, lorsqu'il rebâti l'abbatiale de Saint Denis, que la couleur bleue réapparaîtra avec un rôle désormais essentiel. Toutes les techniques et tous les supports seront sollicités pour faire de la « maison de dieu » un temple où la lumière, la beauté et la richesse s'exprimeront par la couleur. Le bleu et l'or représenteront la lumière divine, la lumière céleste, à cette occasion les maîtres verriers mettent au point le « bleu de Saint Denis ». De même dans la Sainte Chapelle, conçue et construite au milieu du XIII^{ème} siècle, le bleu est très présent, il est cependant associé au rouge et revêt donc un aspect violet.

Ces constructions vont obliger les Maîtres verriers, les émailleurs à créer de nouvelles techniques pour répondre aux demandes croissantes, de nouvelles nuances de bleus vont apparaître et se diffuser sur certains objets liturgiques et de la vie quotidienne. Plus tard, ce seront les enluminures qui utiliseront des nuances de bleu, puis les vêtements retrouveront cette couleur qui avait été oubliée. La couleur bleue de la robe de la vierge deviendra un symbole iconographique fort. Le bleu connaît donc un essor qui ne s'exprime pas uniquement dans l'art et dans les images, mais également dans la vie sociale et a des conséquences économiques. La culture de la guède par exemple, va se développer et les teinturiers vont élaborer de nouvelles recettes pour créer du bleu.

⁴² Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Editions du seuil, 2000, p35.

Saint Louis est le premier roi de France qui s'habillera régulièrement en bleu. On assiste donc à un nouvel ordre des couleurs qui allie la couleur bleue à la dignité royale et l'associera à l'idée de joie, d'amour, de loyauté, de paix, de réconfort. « *Le bleu devient à la fin du moyen-âge la plus belle et la plus noble des couleurs. Dans ce nouveau rôle, il prend progressivement la place du rouge.*⁴³ »

La palette de certains peintres a également été influencée par cette austérité chromatique. Ceci jusqu'au XVIIIème siècle où les nouveautés en matière de pigments se font de plus en plus nombreuses, des pratiques nouvelles apparaissent auxquelles s'ajoutent les découvertes de Newton et la mise en valeur du spectre à la fin du siècle précédent. L'ordre des couleurs est transformé et la notion de couleurs primaires et complémentaires apparaît, tout comme celle de couleurs chaudes et couleurs froides. La décomposition de la lumière blanche en rayons colorés crée un prisme où le blanc et le noir n'ont pas leur place en tant que couleur, et où le bleu et le vert occupent une position centrale.

Depuis la Renaissance, les artistes et les théoriciens sont en désaccord et débattent sur la primauté du dessin ou du coloris dans le travail de peintre. Les découvertes en matière de couleurs vont faire en sorte que la couleur l'emporte provisoirement sur le dessin. « *Désormais maîtrisable et mesurable, la couleur peut remplir dans le tableau des fonctions qu'on lui refusait autrefois : classer, distinguer, hiérarchiser, mettre en ordre le regard.*⁴⁴ »

L'invention de la gravure en couleurs par Jakob Christoffel Le Blon au début du XVIIIème siècle est l'aboutissement de ces préoccupations et de ces transformations. Trois couleurs prennent dorénavant le pas sur les autres : le rouge, le bleu et le jaune. Le tirage superposé et repéré de trois planches encrées chacune d'une de ces trois couleurs suffit en effet pour obtenir toutes les autres et l'univers des couleurs ne se construit plus qu'autour de trois couleurs au lieu des six employées au moyen-âge.

Le bleu est devenu rival du rouge au XIIème et XIIIème siècle lorsqu'il est devenu une couleur de premier plan. Ces deux couleurs ont formé un couple de contraires : couleur festive/couleur morale, couleur matérielle/couleur spirituelles, couleur proche/lointaine, masculine/féminine. A partir du XVIIIème siècle, les tons rouges vont subir un recul très net dans la vie quotidienne au profit du bleu qui devient non seulement une couleur très présente sur l'étoffe et le vêtement mais aussi et surtout la couleur préférée des populations européennes. Il l'est resté jusqu'à aujourd'hui, loin devant les autres.

⁴³ Ibid., p 80.

⁴⁴ Ibid., p 44

1.3. Une histoire inconsciente à découvrir

« Pourquoi j'aime le noir ? La seule réponse (qui inclut sans doute autant les raisons tapies au plus obscur de moi-même que les pouvoirs picturaux de cette couleur), c'est : parce que !⁴⁵ »

Pierre Soulages

Cette réplique de Pierre Soulage pose la question des raisons pour lesquelles on choisit une couleur plutôt qu'une autre et même s'il ne donne pas une explication claire concernant son choix de travailler sur le noir, il accorde le fait qu'il y a des raisons conscientes et inconscientes qui ont orienté ce choix. Cette réflexion sur la couleur bleue est ici l'occasion de tenter de trouver les provenances qui ont pu orienter le choix de cette couleur pour ces gravures.

Dans son livre *Yves Klein, le maître du bleu*, Annette Kahn cherche à comprendre les raisons qui ont poussé le peintre à choisir de faire des monochromes bleus plutôt qu'une autre couleur : *« Restent les jaunes, les bleus, les rouges, les roses. Il aime bien le rose, il peut faire toute une déclinaison à partir du carmin. Les jaunes aussi il aime beaucoup. Quant aux bleus, n'en parlons pas. Depuis longtemps déjà, depuis le « partage du monde » sur la plage de Nice avec Claude et Arman, Yves sait que le bleu est sa couleur. C'est le ciel de Nice, l'immensité, le plongeon de l'autre côté de l'univers. C'est décidé : Yves sera résolument bleu, sur un seul ton, comme le serait une symphonie sur une seule note, qu'aucun compositeur n'a encore eu l'audace d'écrire, mais à laquelle il songe depuis plusieurs années : une symphonie monochromatique, compagne de route de son parcours « monochromique » une symphonie monoton.⁴⁶ »* On comprend que ce choix ne s'est fait qu'après plusieurs essais et plusieurs années de réflexion et que ce choix semble lié à un souvenir d'enfance, de paysage, de ciel et de mer.

Cette même sensation se révèle avec Geneviève Asse qui cherche à représenter des paysages qui la renvoient à sa Bretagne natale, falaises, murs délavés, glissement de nuages, brume argentée entre le ciel et l'eau. Cette sensation liée au paysage est le point de départ chez elle de l'utilisation de bleu, mais conduit à une tout autre expérimentation où il est question de lumière, d'ombre, de vide, d'équilibre, de fini et d'infini, etc...

⁴⁵ « Entretien avec Charles Juliet », in Catalogue *Soulages*, Paris, exposition galerie de France, 1986

⁴⁶ Annette Kahn, *Yves Klein, le maître du bleu*, Editions Stock, 2000, p 144.

L'utilisation du bleu semble dans le cas de Geneviève Asse et d'Yves Klein liée à des souvenirs d'enfance. Cette constatation m'a interrogée sur la place que cette couleur pouvait prendre dans mes propres souvenirs, plusieurs directions se sont dessinées.

La première est liée au village icaunais dans lequel j'ai grandi. Situé au faite d'une colline, le village est caractérisé par son église imposante et dominant toutes les habitations. Il apparaît comme un nid perché dans le ciel, à chaque retour dans ce village se découpe un pic dans l'immensité bleue. Parfois, le matin, au moment de le quitter, par grand soleil, on descend vers le village voisin situé au bord de l'Yonne, loin en bas, et apparaît une nappe bleue très claire de brouillard dans laquelle il va falloir s'enfoncer pour rejoindre sa destination... Cette nappe suit parfois les méandres de l'Yonne et en la regardant, on se sent bien, là-haut perché, au soleil. Ce village, je l'ai dessiné et peint sous tous les angles, et ressort le ciel à chaque fois. Le soir, lorsque le soleil nous fait face, une silhouette noire, aigüe, en contrejour se détache sur un fond bleu.

La deuxième est également liée à des souvenirs d'enfance, à ces moments où j'aidais mon père dans son travail, en lui donnant les outils pour qu'il puisse souder le cuivre. Le cuivre que je retrouve ici dans les plaques qui me servent à créer ces gravures, le cuivre qui s'oxydait et passait du rose au marron, mais surtout, qui par un procédé qui m'était alors inconnu (la corrosion) prenait cette couleur bleue turquoise presque verte caractéristique. Comment une couleur aussi belle et aussi différente du rose initial pouvait-elle surgir du cuivre ? Comment en détruisant une matière, en la dégradant, en lui infligeant quelque chose de négatif pouvait-on faire émerger une couleur aussi incroyable ?

La couleur bleue était également présente lorsque mon père faisait de la brasure au laiton (soudo-brasage) pour assembler certaines pièces de cuivre. Ce procédé utilise un mélange d'oxygène et d'acétylène permettant d'obtenir une température supérieure à 875°C (température de fusion du laiton qui constitue le métal d'apport permettant de relier les éléments à souder), la flamme créée par l'oxyacétylène est d'une couleur bleue caractéristique et peut atteindre une taille comprise entre 10 et 20 cm en sortie de chalumeau. Elle est très fine et sa couleur varie du plus clair jusqu'à un bleu s'approchant du bleu outremer suivant le réglage du mélange oxygène / acétylène.

J'avais oublié ces moments et ces questions, ça n'est qu'en me renseignant sur la couleur bleue et son histoire, qu'en lisant que les cristaux de cuivre étaient utilisés en teinture en Europe et en Egypte qu'est revenu ce souvenir de bleu turquoise lié au cuivre. Sont alors également réapparues les sculptures avec leurs coulures bleues ressemblant à des larmes sortant du métal, et les éléments architecturaux.

2. Des qualités picturales particulières

« Il semble qu'il existe ce que l'on peut nommer des « couleur de matières » et ce que l'on peut nommer des « couleurs de surface »⁴⁷ »

Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*.

Le choix de la couleur bleue s'est effectué pour plusieurs raisons liées probablement à mon histoire personnelle, mais il s'est également effectué pour des raisons plus conscientes et liées à ses propriétés plastiques et symboliques.

2.1. Un rôle longtemps cantonné à une couleur de fond

En Grèce, le bleu est moins valorisé et plus rare, même si dans l'architecture et la sculpture, fréquemment polychromes, le bleu sert parfois de couleur de fond sur laquelle s'inscrivent souvent les figures comme par exemple sur certaines frises du Parthénon. La reconstitution (voir p 75) des couleurs de la façade du Parthénon, montre une utilisation du bleu particulièrement présente sur les triglyphes qui alternent avec les métopes plutôt traitées en rouge et blanc. La gravure *Azul 3+1* présentée page 76 est en quelque sorte une réinterprétation du triglyphe des temples grecs.

L'usure du temps ayant altéré les couleurs originelles, les reconstitutions s'appuient sur les traces subsistantes pour recréer ce qu'ont pu être la répartition des couleurs et il semblerait qu'une coloration canonique se soit mise en place : les lignes horizontales sont en rouge, les verticales en bleu, les fûts de colonnes restent clairs.

Pendant plus d'un millénaire, c'est-à-dire jusqu'aux vitraux à fond bleu de la première moitié du XIIe siècle, le bleu demeure pratiquement absent de l'église et du culte chrétien. Après l'an mil, le bleu restera absent du culte catholique qui s'est construit autour des trois couleurs primaires blanc, noir et rouge des sociétés anciennes, auxquelles s'est ajoutée le vert pour les jours ordinaires et restera ainsi. Ce silence est étonnant puisque vers l'extrême fin du XIIe siècle le bleu apparaît dans les techniques du vitrail, de l'émail, de la peinture et dans les étoffes, techniques largement présentes dans les églises.

⁴⁷ Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, TER Editions Trans-Europ-Repress, 1983 – Chapitre III, note 254, p 62.



Ci-dessus:

Loviot, Benoît-Edouard

Le Parthénon - Façade principale restaurée

1879

129x198cm - Echelle 1/20°.

Aquarelle sur tracé à l'encre de chine sur papier entoilé

Collection de l'ENSBA - Numéro d'inventaire: Env 71-08.

Ci-contre:

Loviot, Benoît-Edouard

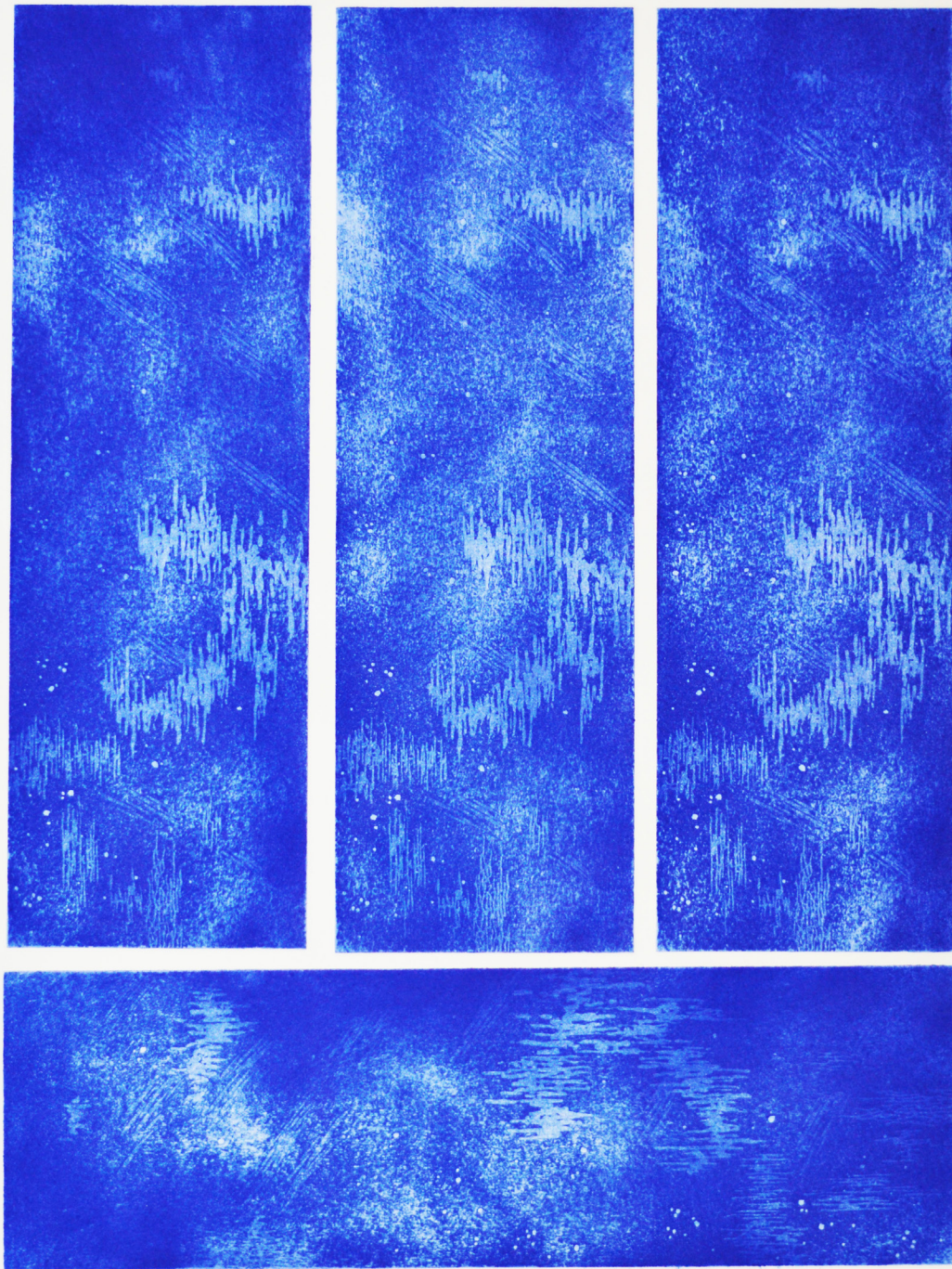
Le Parthénon - Ordre Restauré

1879

187x101cm - Echelle 1/4.

Aquarelle sur tracé à l'encre de chine sur papier entoilé

Collection de l'ENSBA - Numéro d'inventaire: Env 71-09. 75



Azul 3+1
Série Aithér
Juillet 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 4 impressions

Dès le XI^e siècle, le bleu se fera moins discret et sera à la fois une couleur de fond servant à mettre en scène la majesté des souverains, et une des couleurs du ciel aidant à signifier la présence ou l'intervention divine, elle sera parfois même déjà la couleur de certains vêtements de personnages (l'empereur, la vierge...) il revêt donc un rôle de lumière divine et de surface d'inscription des figures, rôle qui se confirmera plus tard dans les vitraux du XII^e siècle. Ce lien entre le bleu et le fond des images se rattache à une nouvelle théologie de la lumière, et le bleu deviendra en occident, la couleur des cieux, de la vierge puis des rois.

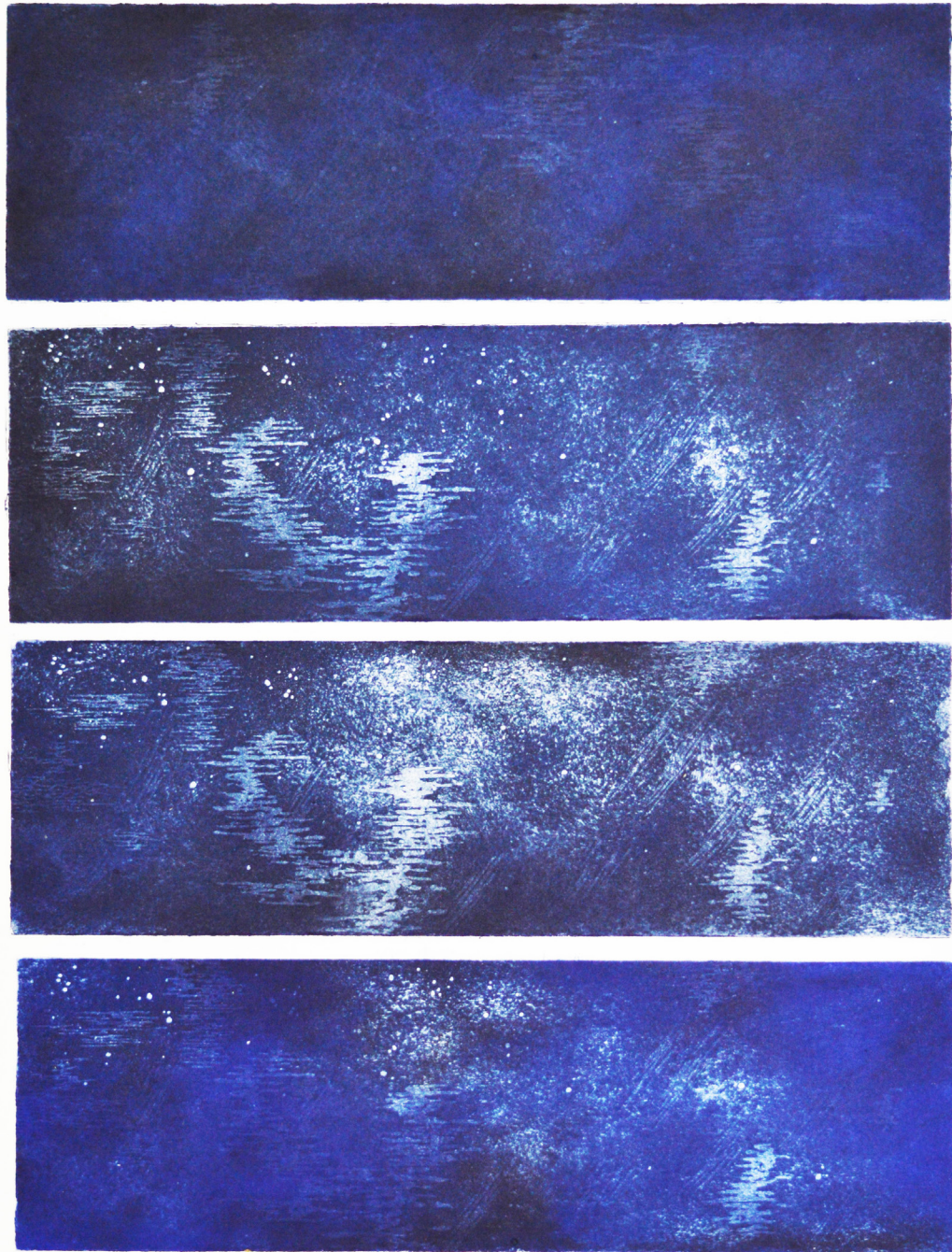
Ce travail cherchait à donner un autre rôle au bleu. Un rôle qui n'est pas de l'ordre du fond, mais qui puisse garder une différenciation entre les deux, contrairement à Yves Klein par exemple où il n'y a plus de différenciation entre figure et fond, où toute la surface de la toile est envahie par ce bleu si particulier à la fois très saturé et très lumineux. L'impression d'espace entre le spectateur et le tableau tend à disparaître : le spectateur rentre complètement dans l'espace même du tableau. La volonté dans ces gravures était plutôt de renverser la relation traditionnelle entre la couleur de fond et celle de la figure tout en permettant au spectateur de rentrer dans l'espace de la gravure. La couleur de fond qui constituait le lieu sur lequel prenait place la figure devient la couleur de la figure elle-même.

La couleur n'est pas utilisée comme un moyen limité à la représentation et le papier comme un simple fond ou support, au contraire ces éléments, ces matériaux choisis pour leurs qualités propres et essentielles permettent de construire et structurer la feuille. Les assez grands formats utilisés permettent de créer un rapport direct avec le spectateur du fait de leurs proportions, notamment dans les diptyques et du positionnement des formes imprimées sur le papier. Dans *Aïthalos* (p. 30) ou *Caelum* (p.78), l'utilisation de la couleur, presque saturée et où le blanc a une place très limitée a pour but de rendre un effet spatial dans lequel le spectateur pourrait « entrer ».

2.2. Une matérialité de la couleur en opposition à la lumière

La signification actuelle de matérialité est « *Caractère de ce qui est matériel* » ou par extension un « *être, un objet matériel. Les matérialités et les idéalités.* » Dans cette définition le terme matérialités est opposé au terme idéalités, il y a donc une opposition entre la matière et les idées. La matière, cette « *substance qui constitue les corps et qui est objet d'intuition dans l'espace et possède une masse mécanique* ⁴⁸ » est donc de l'ordre du toucher, du palpable contrairement aux idées et à la réflexion qui n'ont pas de masse, ni d'emprise dans l'espace.

⁴⁸ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition, 2001



Caelum
Série Aithér
Mars 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 4 impressions

Pourtant lorsque l'on parle de matière grise, il s'agit du siège de notre intelligence, de nos émotions, de nos réflexions, la matière n'est alors plus palpable... En philosophie ancienne, déjà, la matière était opposée « à l'âme, à la conscience, à l'esprit. L'âme façonne la matière.⁴⁹ » La couleur bleue est constituée d'éléments qui relèvent de l'ordre de la matière : poudres, pigments sont mélangés à des liants pour créer une matière.

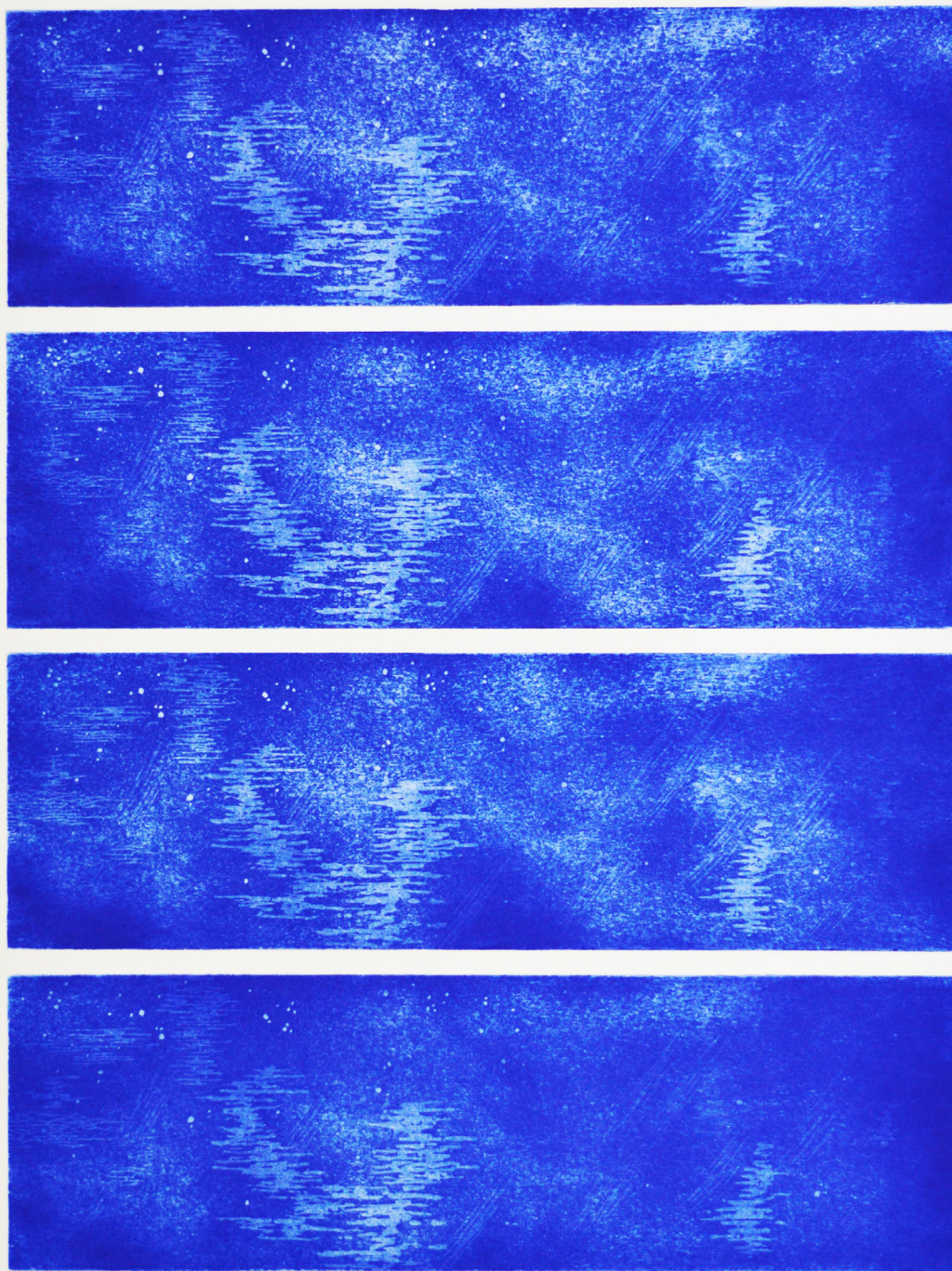
Dès le début du IXe siècle, un désaccord apparaît entre les hommes de sciences, pour lesquels la couleur en général est d'abord de la lumière, et les théologiens (Claude, évêque de Turin ou encore Saint Bernard au XIIe siècle) qui pensent que la couleur n'est pas de la lumière mais de la matière, et donc quelque chose d'inutile et de méprisable. Cette question est essentielle pour l'église puisqu'elle détermine la place que la couleur doit prendre notamment au sein du temple. « *Pour la théologie médiévale, la lumière est la seule partie du monde sensible qui soit à la fois visible et immatérielle. Elle est « visibilité de l'ineffable » (Saint Augustin) et, comme telle, émanation de dieu. D'où une question : la couleur, si elle est lumière, est-elle aussi immatérielle ? Ou bien n'est-elle que matière, simple enveloppe habillant les objets ?* »⁵⁰. Si la couleur est lumière, elle participe du divin, elle permet de repousser les ténèbres et doit être étendue. Si par contre, elle est de l'ordre du matériel, elle devient un artifice futile créé par l'homme, il faut alors la rejeter, la combattre.

Cette matière colorée appliquée sur une toile ou sur une feuille de papier n'est-elle seulement que de l'ordre de la masse ? Tout comme on parle de matière grise pour évoquer l'intelligence, ne pourrait-on parler de *matière bleue* pour évoquer l'espace ou autre chose d'immatériel, d'invisible au premier regard, de caché ? L'étymologie du mot latin « color » se rattache à la famille du verbe *celare*, cacher (on peut souligner que le terme *celare* découle de la même racine que celle du mot colonne à savoir *kel*, haut) : la couleur c'est ce qui cache, ce qui dissimule. Cette racine était prise par les cisterciens au sens négatif comme si la couleur était quelque chose qui trompait, or quelque chose de caché ou d'inaccessible au premier regard n'est pas forcément négatif, il peut au contraire permettre d'accéder à autre chose, ou faire appel à l'inconscient, à l'âme, à la matière grise ou bleue.

Dans ce travail, la matière pourrait être expérimentée à un double niveau : une matière constituée par la plaque de cuivre dont on essaierait d'extraire la trace, et une couleur qui serait matière à s'évader, à rêver, ou il serait question de lumière, d'invisible et au final d'immatériel.

⁴⁹ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, Paris, 2001

⁵⁰ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Editions du seuil, 2000, p44



Lignes progressives entrelacées

Série Aithér

Août 2013

50x65cm - Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 4 impressions

2.3. Un camaïeu ou un monochrome ?

La définition du monochrome pourtant simple devrait appeler à une réponse évidente. Mais lorsque l'on se pose la question concernant ce travail, plusieurs éclaircissements apparaissent nécessaires : peut-on dire de ces gravures qu'elles soient monochromes, alors qu'il y a dans certains cas, un mélange de bleu et de noir, doit-on parler alors de camaïeu ?

Le mot camaïeu apparaît au XII^{ème} siècle et son origine étymologique est incertaine, elle pourrait être latine, arabe ou germanique. Il s'agit d'une « *peinture imitant parfois les bas-reliefs ou l'on n'emploie qu'une couleur avec des tons différents* » ou d'une « *Pierre fine taillée formée de deux couches de même couleur mais de tons différents* ». Ce terme est également employé en gravure quand celle-ci est « *obtenue par tirages successifs de même couleur, mais de tons différents*⁵¹ ». Il semblerait que cette technique soit un procédé particulier à la gravure sur bois et à la lithographie, et qu'il utilise plusieurs planches gravées se superposant à l'impression pour donner un dégradé de tons d'une même couleur. Au XVI^{ème} siècle, le camaïeu utilisait deux plaques, une pour le trait et une pour la teinte, ensuite le nombre de planches s'est multiplié pouvant atteindre cinq ou six planches. Le camaïeu est une technique, un rendu, ou la superposition et les strates sont importantes. Cette superposition n'est pas caractéristique des gravures présentées ici et le terme de camaïeu ne semble donc pas approprié pour les décrire, peut-on alors parler de monochrome ?

Monochrome signifie au sens littéral « qui est d'une seule couleur (dont les valeurs peuvent varier)⁵² », il provient du grec « mono » qui signifie seul et « chroma » : la couleur, il s'oppose au terme polychrome, qui signifie plusieurs couleurs. Ce mot fut longtemps dans l'histoire de l'art un adjectif qualifiant un camaïeu ou une grisaille, la photo en noir et blanc est également considérée comme monochrome. Au 20^e siècle, il devient un substantif puis un genre. Le monochrome en peinture a remis en cause les manières traditionnelles d'envisager la création. Le *carré noir* peint par Malevitch en 1915 est considéré comme le premier monochrome.

Ces gravures sont-elles des monochromes, alors qu'il y a dans certains cas, un mélange de bleu et de noir, et dans d'autres cas des valeurs de bleu plus ou moins claires, plus ou moins concentrées ?

Le mélange de bleu et de noir exclurait de fait les gravures qui ont utilisé deux couleurs d'encre, pourtant le bleu, en linguistique reste un bleu qu'il soit clair ou

⁵¹ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, 2001

⁵² Ibid

sombre. En effet, le champ de couleur du bleu est très ample, on peut aller d'un bleu moyen à un bleu très sombre pour aller jusqu'au noir. Dès lors on peut considérer qu'un bleu mélangé au noir reste un bleu. Même si dans le mode d'application de la couleur sur les plaques le noir est parfois appliqué pur, il entre en contact avec le bleu de façon minimale lors de l'essuyage de la plaque, comme dans *Gazetta* par exemple (page 63), ou des angles de la figure sont d'un noir quasiment pur. Ici la couleur noire peut être assimilée à un bleu très foncé, il s'agit d'un monochrome dans le sens courant du mot.

De même, *Celare*, *Celsus*, *Lignes progressives entrelacées* et *Azul 3+1* (Pages 45, 61, 80 et 76), ont été réalisées en utilisant uniquement de l'encre bleue, il n'y a eu aucun ajout d'une autre couleur. Lorsque l'on observe ce bleu, il n'est pas une surface unitaire, des nuances plus ou moins claires apparaissent, un bleu allant du bleu pur au blanc en passant par un bleu des tonalités variées. Ce blanc n'est pas une couleur, il s'agit d'un plein créé sur la plaque. La couleur bleue utilisée ici est donc unique mais ne laisse pas forcément apparaître une surface uniforme, d'une seule tonalité et donc sans dégradés.

Si l'on considère maintenant le monochrome comme genre, mouvement en arts plastiques, qu'en est-il ? Dans tous les exemples de monochrome évoqués précédemment, une unité globale de l'œuvre apparaît. La couleur est appliquée sur une surface avec des dégradés plus ou moins légers. Avec les gravures proposées ici, nous sommes dans un autre cas. La répétition des plaques entourées de vides créent une véritable coupure dans la couleur, il ne s'agit pas d'une surface ou d'une matière subissant uniquement des modulations de couleur, il s'agit d'éléments distincts juxtaposés, et en ceci on pourrait penser qu'ils ne sont pas des monochromes mais plutôt des modules, des figures ou des fragments monochromatiques.

3. Des significations du mot bleu

La couleur bleue, comme les autres couleurs d'ailleurs, a une histoire qui a subi des évolutions au fil des siècles. « *Nous voyons les couleurs que le passé nous a transmises telles que le temps les a faites et non pas dans leur état d'origine* »⁵³ Michel Pastoureau, aborde cette couleur non seulement au travers de son histoire, mais également d'un point de vue épistémologique.

Une notion essentielle se dégage à travers le fait de nommer une couleur. Le nom de la couleur fait partie intégrante de sa perception et est chargé d'un pouvoir « *sémantique, symbolique, affectif ou onirique* »⁵⁴. L'histoire du bleu ne se limite donc pas à sa seule perception puisque c'est une histoire sociale. C'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne sa définition et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux.

Ainsi ne pas nommer mentalement une couleur perçue est pratiquement impossible. Le nom de la couleur fait partie intégrante de sa perception et renvoie à de multiples notions qui dépendent non seulement des codes établis par la société mais également de notre propre histoire, de notre vécu. Wittgenstein nous indique dans ses *Remarques sur les couleurs* que les mots font références à des significations qui doivent être communes pour être comprises par ceux avec qui l'échange se fait. Sans cela, l'échange n'est pas possible et ce langage commun peut influencer sur notre perception des choses :

*«Que je puisse être l'ami de quelqu'un, cela repose sur le fait qu'il a les mêmes possibilités que moi, ou des possibilités semblables.
Serait-il juste de dire que dans nos concepts, c'est notre vie qui se reflète ?
Ils sont pris en elle.
Que notre langue soit réglée, cela contraint toute notre vie. »*⁵⁵

Dès lors quelles significations le mot bleu peut-il revêtir dans notre langue commune ? A quelles notions fait-il appel et comment le percevons-nous ?

L'interaction entre le noir et le blanc avec le bleu qui a été privilégiée dans ce travail et la relation entre ces trois couleurs sera envisagée sous deux angles d'approche : le bleu / le noir et le bleu / le blanc.

⁵³ Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Editions du seuil, 2000, p7.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, TER Editions Trans-Europ-Repress, 1983 – Chapitre III, note 301 à 303, p 70.

3.1. Le bleu sombre, une vision en bleu et noir ?

Le mot bleu a été associé de par son histoire à des idées ou sentiments opposés. Goethe dans son *traité des couleurs écrit en 1823* essaie de décrire ce qui se cache derrière la couleur bleue, et comment elle peut être ressentie :

« - *Le jaune apporte toujours une lumière, et l'on peut dire que de même, le bleu apporte toujours une ombre.*

- *Cette couleur fait à l'œil une impression singulière, et presque informulable. En tant que couleur, elle est une énergie ; mais elle se trouve du côté négatif, et dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant. Il y a dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l'excitation et le repos.*

- *Nous voyons bleus le ciel dans les hauteurs, les montagnes au loin, et de même une surface bleue semble reculer devant nous.*

Comme nous suivons volontiers un objet agréable qui fuit devant nous, nous regardons volontiers le bleu, non parce qu'il se hâte vers nous, mais parce qu'il nous attire.

- *Le bleu nous donne une impression de fraîcheur, et aussi nous rappelle l'ombre, nous savons qu'il est dérivé du noir.*

- *Des chambres tapissées uniquement de bleu paraissent dans une certaine mesure grandes, mais en fait vides et froides.*

- *Un verre bleu fait les objets dans une lumière triste.*

- *Le bleu qui participe quelque peu du plus n'est pas désagréable. Bien plus le vert de mer est une couleur aimable.»⁵⁶*

Ici, le bleu plutôt rattaché à l'ombre, à l'obscurité, à la fraîcheur. Goethe dans son texte écrit en parlant du bleu « *nous savons qu'il est dérivé du noir* » à travers cette remarque, il semble vouloir évoquer les aspects sombres que le bleu peut revêtir dans l'imaginaire collectif.

Dans le langage courant, nous pouvons trouver nombre d'expressions qui confirment cette vision assez négative, ou du moins, sombre du bleu avec par exemple des mots comme « barbe-bleue » qui désigne par analogie avec le personnage du conte une personne cruelle, le « blues » et sa « blue-note » qui confère à cette forme musicale son caractère de « *mélancolie poignante* ». Le terme employé pour le blues est une abréviation de « *blues devils : démons bleus, qui parle des idées noires, du cafard et de la mélancolie.*⁵⁷ ».

⁵⁶ Goethe, *Traité des couleurs*, Editions Triades, 1980 p 270.

⁵⁷ Mollard-Desfour Annie, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur, Le bleu*. CNRS Editions, Paris, 1998, 2002, p 139.

Comme en musique ou le contrepoint superpose des lignes mélodiques pour obtenir une polyphonie, la superposition du bleu et du noir dans ces gravures apparaît comme une union en vue d'ouvrir de nouvelles possibilités, d'apporter une profondeur, de créer de nouvelles nuances, la vision sombre du bleu peut apparaître de façon plus ou moins prononcée comme par exemple dans *Celare se tenebris* (Page 86) ou *contrepoint* (page 99). Cet aspect sombre est visible, mais il appelle un sentiment différent : intervient alors une autre ligne mélodique : celle du blanc.

Page suivante :

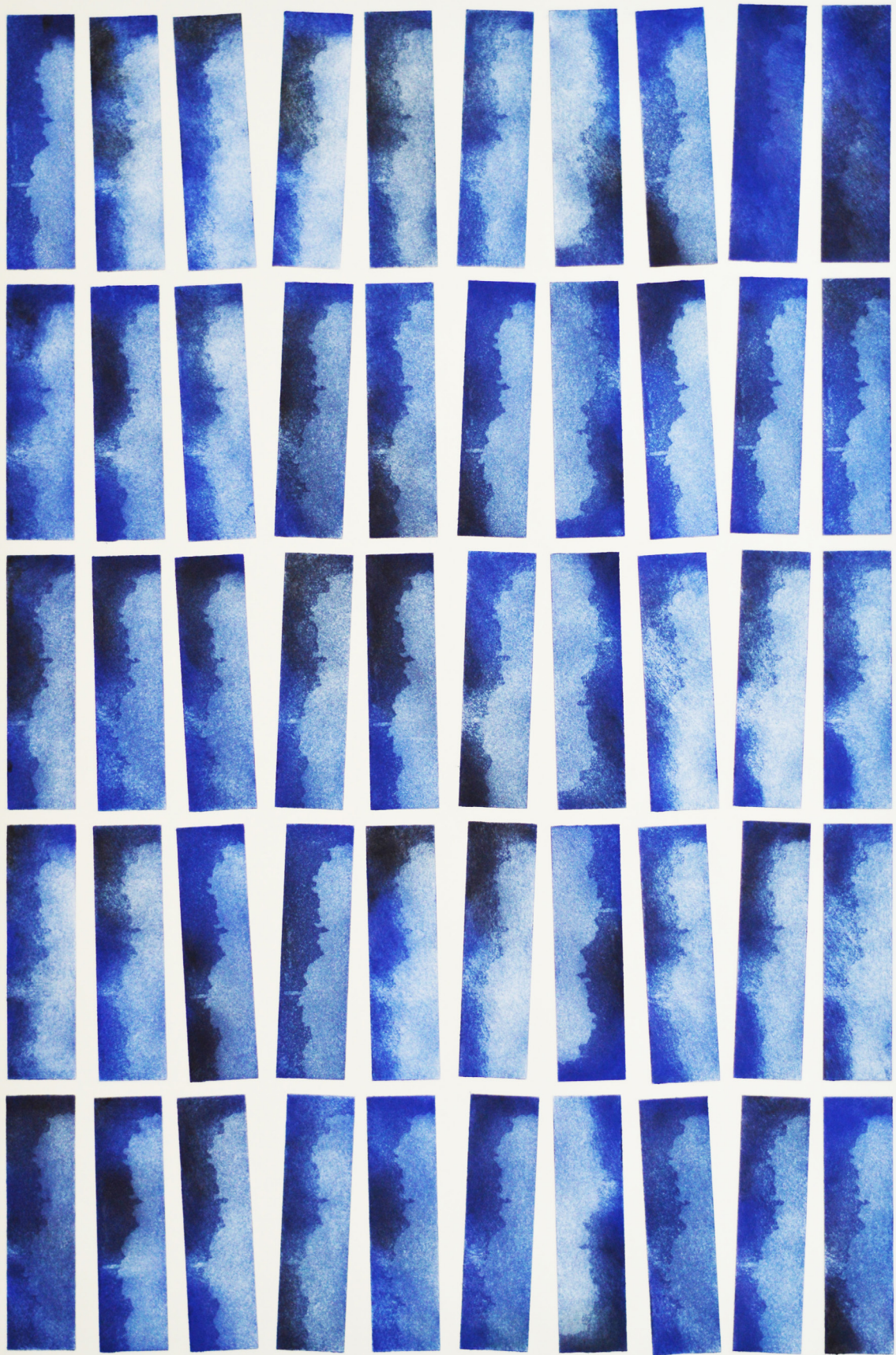
Celare se tenebris

Série Kel

Février 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm - 50 impressions



3.2. Le bleu et la lumière: blanc et attirance

L'association du bleu et du blanc est en opposition au bleu et noir, elle permet d'ajouter un contraste tant sur le plan visuel que sur la plan des significations. On associe souvent les notions de clair, lumineux et transparent au bleu dans une sorte d'idéalisation, il est à la fois, la liberté, le bleu du ciel, de l'horizon de quelque chose d'immatériel. Deux autres aspects de cette couleur, présents dans le texte de Goethe, sont le vide et l'attirance qu'il peut créer.

« Le bleu ne fait pas de bruit, c'est une couleur timide, sans arrière-pensée, présage, ni projet, qui ne se jette pas brusquement sur le regard comme le jaune ou le rouge mais qui l'attire à soi, l'apprivoise peu à peu, le laisse venir sans le presser de sorte qu'en elle il s'enfonce et se noie sans se rendre compte de rien, le bleu est une couleur propice à la disparition, une couleur ou mourir, une couleur qui délivre, la couleur même de l'âme après qu'elle s'est déshabillée du corps, après qu'a giclé tout le sang et que se sont vidées les viscères, les poches de toute sorte, déménageant une fois pour toutes le mobilier de ses pensées. Indéfiniment le bleu s'évade, ce n'est pas à vrai dire une couleur, plutôt une tonalité, un climat, une résonance spéciale de l'air, un empilement de clarté, une teinte qui nie (née) du vide ajouté au vide aussi changeante et transparente dans la tête de l'homme que dans les cieus. L'air que nous respirons, l'apparence de vide sur laquelle remuent nos figures, l'espace que nous traversons n'est rien d'autre que ce bleu terrestre, invisible tant il est proche et fait corps avec nous habillant nos geste et nos voix, présent jusque dans la chambre, tous volets tirés et toutes lampes éteintes, insensible vêtement de notre vie. ⁵⁸»

Ce texte de Jean-Michel Maulpoix donne une image du bleu différente de celle présentée par Goethe. Des nuances apparaissent dans les aspects opposés du bleu. Associé à l'ombre dans le texte de Goethe, il est ici plus clairement relié à la mort, et revêt un aspect insidieux, les choses arrivent sans que l'on s'en rende compte. D'un autre côté la référence à la clarté, aux cieus, à l'espace est beaucoup plus étendue que Chez Goethe. Ce dernier texte renvoie à l'invisible, à l'air que nous respirons, qui nous est nécessaire et qui nous protège, nous couvre comme un vêtement. Dans ces textes, les deux aspects contraires du bleu sont identifiables : un côté attirant, rassurant et un côté effrayant qui mène à la disparition.

La part accordée au vide est très importante dans les gravures présentées ici. L'attirance crée grâce à la couleur bleue également. Elle permet de se perdre dans la matière des plaques et d'une certaine manière d'entrer dans l'espace de la plaque. Cette attirance crée un lien entre le spectateur et la gravure.

⁵⁸ Maulpoix Jean-Michel, *Une histoire de bleu*, Editions Gallimard, Paris, 2005.

IV. La répétition et la série

Goethe dans son traité des couleurs essaie de comprendre le fonctionnement de l'œil avec comme démarche une observation de ce qui se passe quand la lumière et l'ombre agissent sur l'œil, ou quand le regard se porte sur des figures limitées (il n'est en aucun cas question de structure physique de l'œil). Ce travail est aussi une recherche sur l'effet que pourrait avoir la modulation de la couleur, de son intensité ainsi que des variations allant du bleu pur au bleu presque noir dans le but « d'attacher » le regard à la gravure, la répétition facilement reconnaissable au premier coup d'œil est « perturbée » par le fait qu'aucune des plaques n'est traitée de la même façon. Est-ce vraiment une répétition des mêmes plaques, sont-elles vraiment de la même taille ?

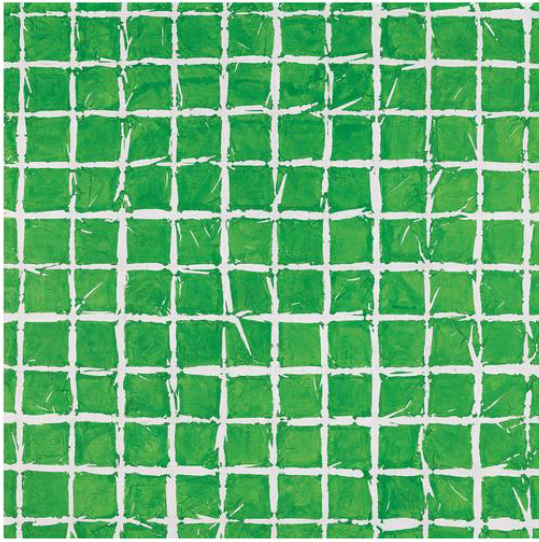
1. Le principe de répétition en série

Répéter : « *Le fait d'être dit, exprimé plusieurs fois. Les synonymes possibles sont rabâcherie, radotage, rengaine... Elle s'applique aux sons, aux syllabes (allitération, assonance, homéotéleute, etc.) aux mots (accumulation, anaphore, antanaclase, cadence, métabole, obsession)* ». Ce terme s'applique aussi au théâtre : « *le fait de répéter, de travailler à plusieurs reprises pour s'exercer. Répétition d'un rôle. Séance de travail ayant pour but de mettre au point les divers éléments d'un spectacle.* ⁵⁹»

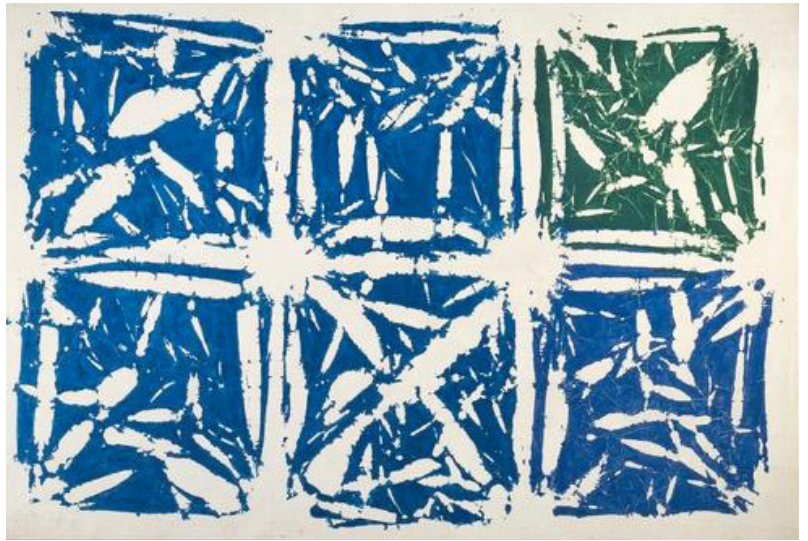
Pour série : « *suite, succession, ensemble de choses de même nature ou présentant des caractères communs* »⁶⁰. Les mots répétition et série peuvent s'appliquer à des domaines très variés et recouvrir plusieurs sens. Nous allons voir comment ils peuvent se comprendre dans les champs de la création artistique au travers des arts plastiques, de l'architecture et de la musique.

⁵⁹ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, 2001

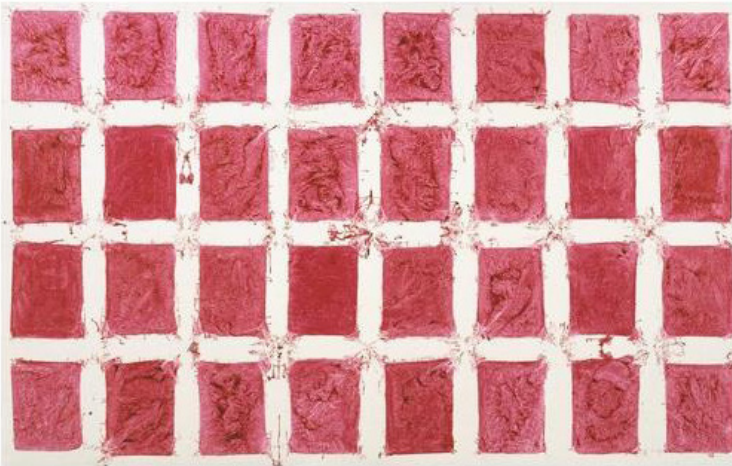
⁶⁰ Dictionnaire *le petit Larousse illustré*, 100^{ème} édition, Paris 2005.



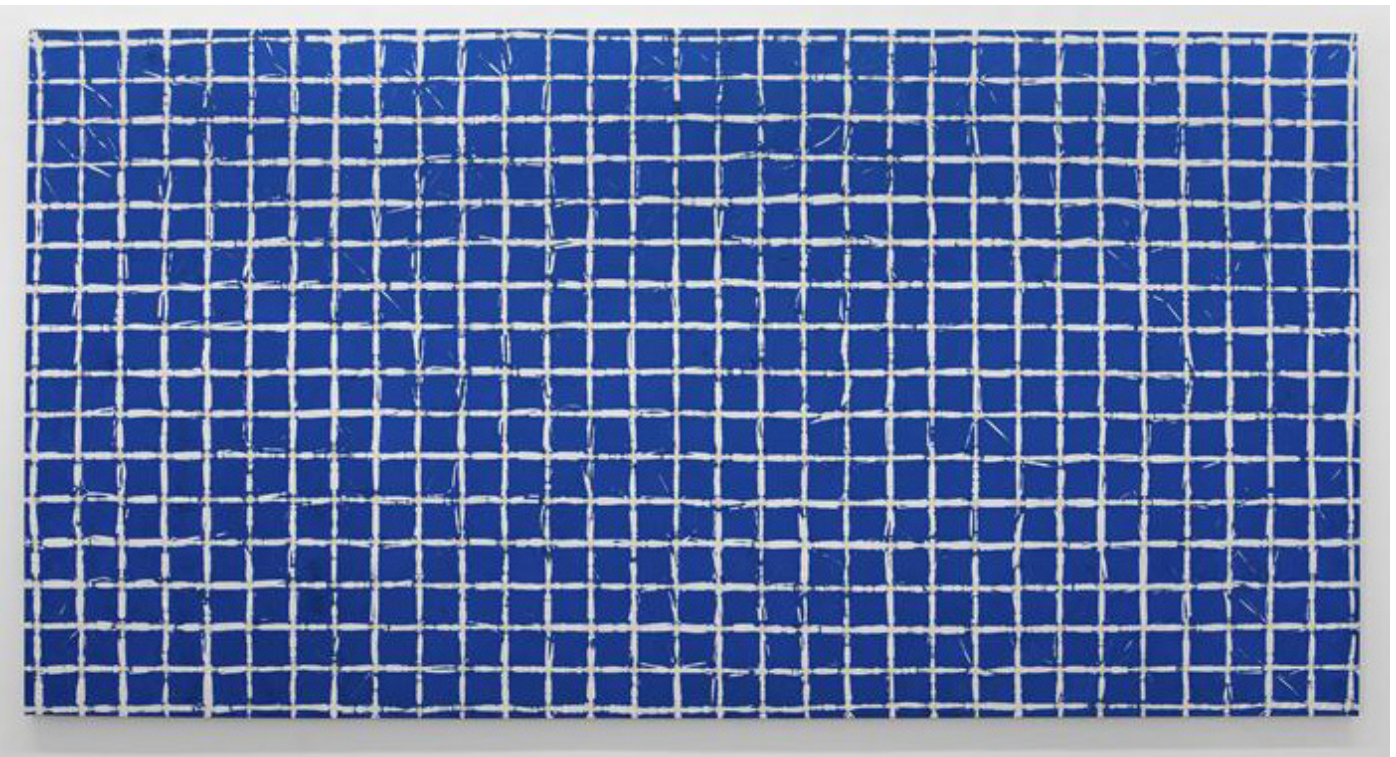
Simon Hantaï,
Tabula, 1976, peinture acrylique sur toile,
193 X 194 cm, Collection Particulière



Simon Hantaï,
Tabula, 1980, Acrylique sur toile
233,5 x 346 cm Don de l'artiste, 2003 - Centre Pompidou.



Simon Hantaï,
Tabula
1980
Huile et acrylique sur toile
285,6 x 454,5 cm
Centre Pompidou.



Simon Hantaï, **Tabula**,
1974, Peinture acrylique et huile sur toile - 300 x 574 cm - Don M. Jean Fournier, Centre Pompidou.

1.1. Les arts plastiques

Dans les arts plastiques, la répétition peut s'aborder de plusieurs points de vue, celui de la série, qui consiste à réaliser une suite d'œuvres directement en relation avec les précédentes et la répétition au sein même de l'œuvre, à ceci s'ajoute également parfois une répétition dans le processus même de fabrication.

Fabriquer en série signifie d'une certaine manière répéter. Par conséquent il convient de définir ce que l'on peut entendre par série et nous pourrions considérer qu'une série est une répétition où les œuvres ne sont pas une redite exacte des précédentes, mais qui restent dans les mêmes processus ou préoccupations. Prenons l'exemple de l'exposition présentée jusqu'au 2 septembre au centre Pompidou, Musée National d'art moderne, sur l'œuvre de Simon Hantaï. Cette présentation rétrospective des œuvres de l'artiste, à partir de 1949 jusqu'aux années 1990, permet d'embrasser l'œuvre de l'artiste sur une période assez longue et de comprendre la suite de ses préoccupations, notamment à partir des séries réalisées. Ces séries s'effectuaient, pour beaucoup d'entre elles, sur une durée de deux ans comme pour les *Mariales* (1960 à 62), les *Catamurons* (63 à 64), les *Panses* (64 à 65), les *Meuns*, les *Blancs*. Les *Tabulas* (voir page précédente) ont la séquence la plus longue puisqu'elles ont été réalisées sur une durée de dix ans de 1973 à 1982.

Le travail avec la toile passe par la mise en place de différents procédés issus des préoccupations de l'artiste. Les méthodes de pliage et de peinture révèlent un cheminement de sa pensée où sa présence, très forte dans les premières œuvres, fait place à une disparition de la « main » de l'artiste. Le geste laisse place à un travail où il donne à la toile le pouvoir de décider du tableau final : « *c'est la toile qui travaille lui-même* »⁶¹.

La série *Kel* a été le lieu d'une répétition qui a constitué une sorte d'élan pour construire la série *Aithêr*. Répéter un même processus en changeant quelques données (de couleur, de composition, etc...) a permis de l'assimiler puis de le dépasser, tout comme la répétition de théâtre qui, à force de répéter une même scène en variant le ton d'une phrase, d'un mouvement, permet d'en saisir toutes les nuances, d'en tester les défauts, d'en ressentir les effets pour ensuite faire un choix conscient ou inconscient de ce sur quoi s'appuyer pour en construire un autre chemin. La série est là une expérimentation, une assimilation qui oriente une quête. De *Kel* a découlé *Aithêr*, de nouvelles interrogations ont surgit suite à cette première série : la combinaison des plaques, le système orthonormé, l'horizontale par rapport à la verticale, l'échelle de la plaque, etc...

⁶¹ Didi-Huberman Georges, l'étoilement conversation avec hantaï, les éditions de minuit, Paris 1998 p 56.

1.2. En architecture

Dans le domaine de l'architecture, la série n'a pas la même signification qu'en arts plastiques. Elle fait partie du processus même de « fabrication » d'un bâtiment. En effet, les éléments qui constituent les constructions architecturales sont depuis l'industrialisation des éléments fabriqués en série. Cette sérialité s'applique donc aux éléments constituant la construction, mais également à une échelle plus grande que celle d'une fenêtre ou d'une porte allant jusqu'à la réalisation de pièces entières. La série comme répétition d'un bâtiment peut s'appliquer sur une zone urbaine à l'échelle de la ville.

Charlotte Perriand participe à la construction de la station de ski les Arcs 1800 entre 1967 et 1986, tant sur le plan des aménagements intérieurs que dans la conception architecturale globale. Elle créa pour ce projet un « bloc » salle de bain en série qui venait s'insérer dans l'ossature du/des bâtiments en cours de construction. Il s'agit d'une fabrication en série vouée à faciliter et améliorer le rendement de construction du bâtiment, mais aussi d'une volonté de concevoir un nouvel art de vivre. L'« objet » salle de bain a été étudié et fabriqué à l'identique préalablement et la série relève d'un système rationnel destiné à faciliter la construction.

Cette série a été également conçue dans un souci d'améliorer le confort et dans une volonté d'égalité entre les différents appartements et par extension entre les différents propriétaires, il s'agit d'une série qui opère comme une sorte de test d'une idée politique et sociale qui recherche de nouvelles formes d'habiter plus en relation avec l'évolution des manières de vivre et d'habiter de l'époque.

Ce même souci d'égalité et d'amélioration du confort a conduit Le Corbusier à créer le projet utopique d'une ville idéale où chacun aurait, une maison identique : la ville radieuse et la cité radieuse. La cité radieuse, également appelée « unité d'habitation » construite à Marseille réunit 337 logements construits sur 23 types (modèles) et respectant les proportions déterminées par le modulator. Il s'agit, selon les termes de Le Corbusier, d'un « village vertical » avec une rue centrale sur laquelle s'adressent des bureaux et divers commerces, la toiture accueillant des équipements.

Cette cité radieuse, expérimentale, avait pour but de créer un nouvel habitat pour améliorer la qualité de vie des gens et répondre à la forte demande de logements à cette période. Cette unité d'habitation est la première d'une série de 5 qui ont été réalisées entre 1955 et 1967 (date d'achèvement des travaux). On voit que l'assemblage d'une série d'appartements donne une « cité » qui peut elle-même se décliner en série de cités.

On pourrait comparer la série en architecture à ce travail sur deux aspects :

Le premier lié au fait que la plaque de cuivre de la série *Kel* ait été reproduite en 5 exemplaires. A l'origine, elle devait être reproduite en dix exemplaires, mais

l'aquatinte des cinq derniers exemplaires était vraiment trop différente des cinq qui ont servi à réaliser la série *Kel*. En ce sens les plaques constituent presque un objet répété en série comme pourrait l'être la salle de bain de Charlotte Perriand.

Le second est lié à la possibilité d'être extensible très aisément. Une des qualités recherchée dans les système utilisant l'architecture répétitive, est l'ajout d'un « élément » sans devoir détruire tout ou partie du système, il vient automatiquement s'intégrer à l'existant de façon autonome dans un projet qui a déjà prévu la possibilité ou non de l'intégrer. Cette extensibilité a été éprouvée et envisagée avec les dyptiques *Gazetta* (p. 63) et *Fugue mathématique* (p. 35). Elle pourrait être étendue à des polyptiques utilisant un nombre de panneaux beaucoup plus importants.

2. Principes de construction de la répétition au sein de l'œuvre

La répétition au sein d'une œuvre peut s'envisager de plusieurs manières : certains artistes ont pratiqué la répétition de manière programmatique en utilisant par exemple comme chez les minimalistes des procédés générant des formes ou modèles répétitifs et ou la présence de l'artiste est quasiment réduite à l'élaboration du procédé. D'autres ont abouti à des structures analogues sans s'être intéressés à ces procédés, Arman ou Boltanski se sont surtout attachés à l'accumulation ou à l'appropriation pour créer des œuvres ou il est question de répéter un motif ou une figure à travers l'accumulation. Enfin, certains artistes ont utilisé la répétition d'une manière consciente mais dans une volonté ou leur intervention sensible restait encore présente comme par exemple chez Simon Hantaï.

Nous nous intéresseront ici à la construction d'une répétition qui fait intervenir un « module » et aux différentes façons dont il peut être répété. Le module a déjà été abordé lorsque nous avons traité de la question du tracé régulateur. La signification du mot module a subi des évolutions depuis l'antiquité, le module ne sera pas utilisé ici dans son sens technique à savoir « *une unité de coordination modulaire permettant l'emploi d'éléments standardisés industriels* » et qui fait référence à une porte, une vis, etc...mais dans le sens où il s'agit d'une « *unité fonctionnelle susceptible d'être utilisée conjointement à d'autres éléments de même nature pour former un complexe telle qu'une bibliothèque* ⁶² » il s'agit donc d'une unité répétée, cette unité pourra être comprise comme une unité de mesure, un élément, ou bien une unité constituante d'un tout homogène.

⁶² Dictionnaire le petit Larousse illustré, 100^{ème} édition, Paris 2005.



Donald Judd

Stack (pile)

1972 - Acier inoxydable, Plexiglas rouge, 470 x 102 x 79 cm,
chaque élément : 23 x 102 x 79 cm

Installation murale composée de 10 éléments superposés à équidistance

Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Achat de l'Etat 1973, attribution 1980

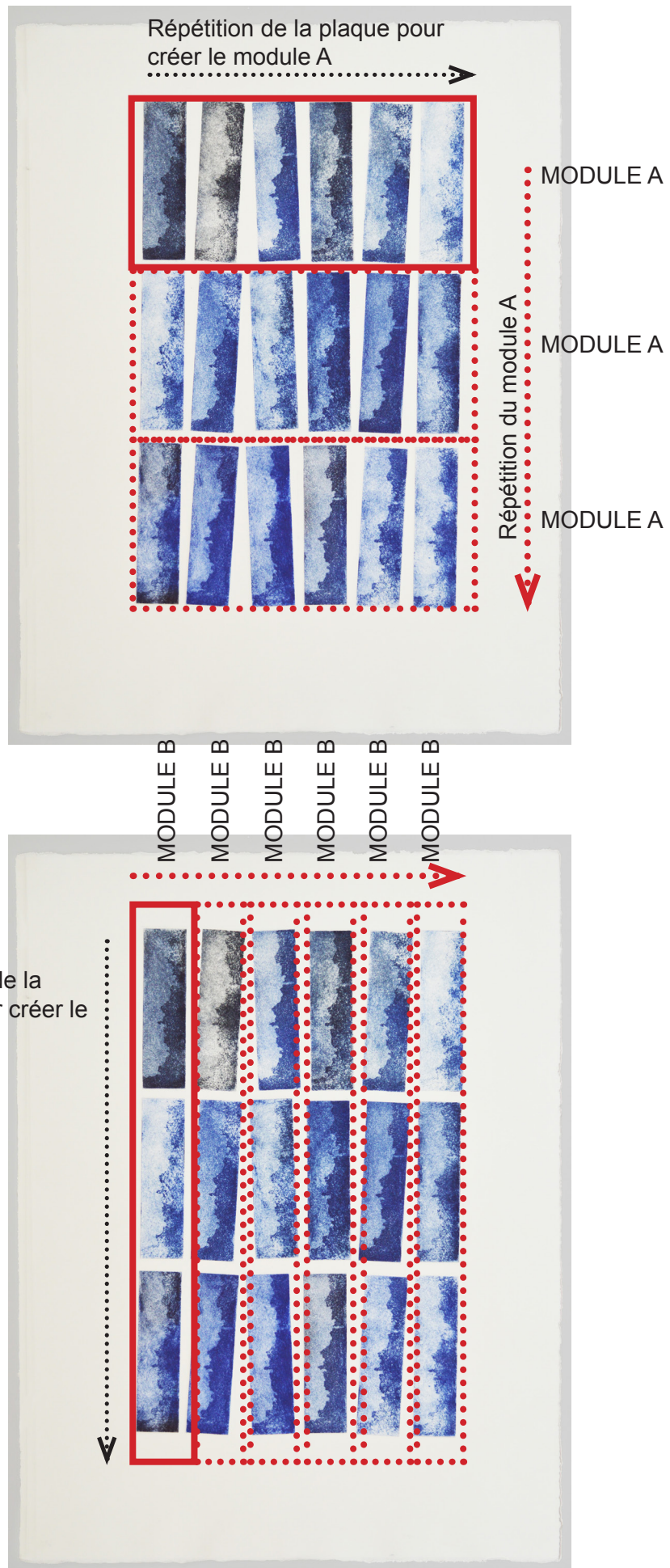
On peut remarquer que le module dans sa définition antique était appliqué aux proportions du bâtiment construit, et non des éléments qui le constituaient : les colonnes, les frontons, les socles et emmarchements étaient des éléments hétérogènes réglés par une proportion modulaire. Ici le module est employé dans le sens où il est non seulement ce qui permet de générer la proportion de l'œuvre, mais également la matière ou le matériau qui constitue cet entier, cette œuvre. Cette matière est indéterminée et chaque objet peut devenir module s'il est dédoublé, répété, un système homothétique se met en place en partant d'une unité simple qui se répète pour donner une autre unité qui sera elle-même module. On peut appliquer ce même principe au domaine musical avec pour module des sons ou groupes de sons.

1.1. Une répétition des modules simple ou complexe.

Cette « modularité » des éléments peut se structurer de façon simple ou complexe : si les modules sont indivisibles, la construction n'a qu'un seul niveau de structuration, dans le cas contraire elle peut être développée sur plusieurs niveaux.

Les gravures de la série *Kel* peuvent être considérées comme des constructions modulaires à un seul niveau puisqu'il s'agit de la répétition stricte d'une plaque suivant des emplacements définis. Dans ce même esprit, l'œuvre *Stack* (pile) de Donald Judd réalisée en 1972 et conservée au Centre Pompidou, musée national d'art moderne, est constituée de 10 modules en forme de parallélogramme qui sont superposés de façon orthonormée. Ces modules sont en acier inoxydable et plexiglas rouge (dimensions de 23 x 102 x 79 cm) et leur disposition laisse apparaître entre chaque module un espace vide équivalent à la hauteur du module, pour créer une composition avec autant de plein que de vide d'une dimension totale de 470 x 102 x 79 cm. La répétition « stricte » du module se fait suivant une seule direction et une seule distance égale (voir page précédente).

Dans la série *Kel*, la répétition du module se fait dans deux directions et avec des distances différentes. Là où *Stack*, n'utilise qu'une unité répétée, on peut trouver d'autres modules répétés dans *Horizon vertical* (voir page suivante) pour créer un système plus complexe : un module qui serait créé grâce à la répétition de plusieurs modules qui constitueraient ce nouveau module. On peut trouver dans cette gravure d'autres modules qui sont eux, différents les uns des autres et qui permettent de percevoir la composition sur plusieurs niveaux. Si l'on part de l'unité de base, à savoir celle constituée par l'impression de la plaque et que l'on regarde sa répétition suivant une ligne horizontale, on obtient un nouveau module, appelé A dans le schéma situé page 95 qui se répète en hauteur. Si l'on repart maintenant du même module de base, mais dans un sens vertical il crée un nouveau module appelé B et qui se répète suivant une direction horizontale.



Horizon vertical - Schémas d'illustration des répétitions des modules complexes

Si l'on considère maintenant la gravure *Gazetta* (en page 63), elle est tout comme *Horizon vertical* (p. 25) constituée des modules A et B, à la nuance près que les module A et B sont constitués d'un nombre de modules de base plus élevé et qu'ils se répètent dans une plus grande proportion. Ici, la répétition totale des modules A et B crée un nouveau module qui se répète sur une seconde feuille, chaque pan du diptyque est lui-même un module. Ce travail peut donc être considéré comme une construction modulaire qui se déploie sur quatre niveaux à partir du seul module constitué par la plaque (voir schéma page précédente): niveau 1 : l'unité de base (la plaque), niveau 2 : module A ou B, niveau 3 : module A x 5 = module B x 11 appelé module C, niveau 4 (uniquement en cas de dytique) : module C + C (ou x2).

Ce système peut être également appliqué aux travaux de la série *Aithér*, le module de base est répété pour créer lui aussi deux modules qui ne sont cette fois pas superposés ou mêlés comme dans la série *Kel*, ici les deux modules constitué par *Céleste 3+1* (page 10, que l'on appellera module A et qui correspond au tracé 1 des schémas pages 32, 33) et *Caelum* (p 78 module B : tracé 2 des schémas pages 32, 33) sont juxtaposés pour créer *Aïthalos* (p 30, voir schéma tracé 1 + tracé 2 page 33) qui lui-même est répété dans *Fugue mathématique* (page 35), là encore ce sont trois niveaux qui sont créés avec en niveau 1 (voir schéma page suivante) : l'unité de base (la plaque), niveau 2 : modules A et B, niveau 3 : module A+B= module C et niveau 4 (uniquement en cas de diptyque): module C + C (ou x2).



Constantin Brancusi (vue de dos) filmant ***La Colonne sans fin*** à Târgu Jiu
1938
Négatif gélatino-argentique sur film souple
6,04 x 4,03 cm (Photographe : Stefan Georgescu Gorjan)
Legs Constantin Brancusi, 1957
Collection du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne.

1.2. Dans l'espace ou l'infini

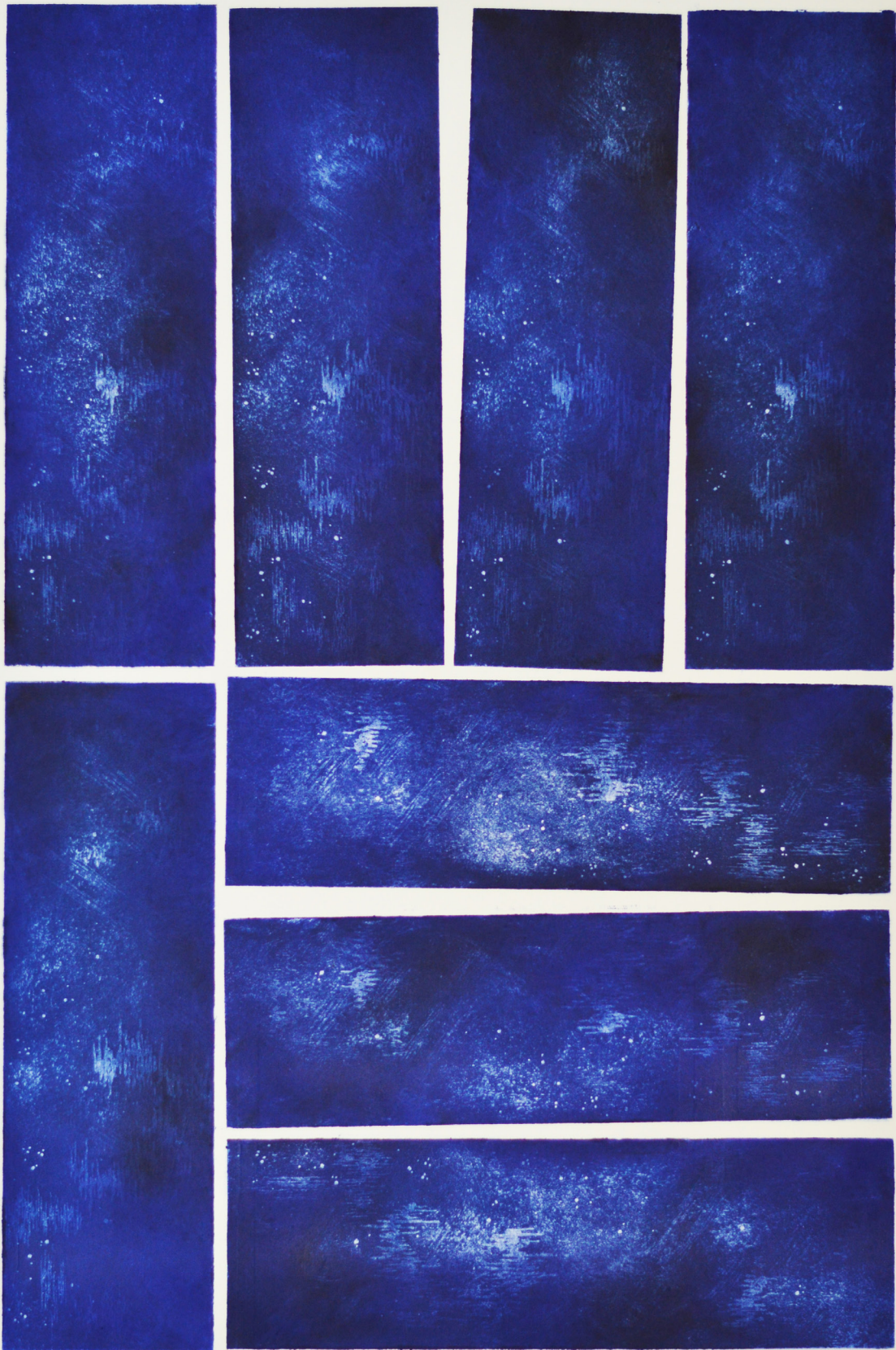
La structure modulaire des œuvres, de par sa nature extensible paraît infinie. On peut en théorie augmenter le nombre de modules par l'adjonction de nouveaux modules simples ou de nouveaux modules constitués de groupement de modules. La question de l'infini peut donc se poser sous plusieurs formes : dans l'espace, dans le nombre de combinaisons possibles et d'un point de vue conceptuel. En tant qu'objet existant dans la réalité, une construction à structure modulaire sera limitée dans l'espace ou dans le temps. Un exemple est la colonne sans fin de Brancusi. Edifiée en Roumanie en 1937/1938 dans la province natale de Brancusi à Tirgu Jiu, elle est constituée de 15 modules en fonte d'environ 2 mètres de hauteur. Cette colonne est une allégorie de l'ascension symbolisée par le temps qui se fait et se défait au travers des modules qui se répètent dans un mouvement vertical continu qui passe de l'élargissement au rétrécissement, de l'extension et à la tension. Contraires qui dans cette action de faire et défaire évoquent un mouvement sans fin alliant le temps et l'action.

L'infini apparaît également dans les peintures d'Hantaï et notamment ses *Tabulas* où la composition et le nombre élevé de modules qui se répètent tendent à rendre impossible une quantification : « *Les peintures de Hantaï revêtent souvent un caractère de treillis ou de claire-voie. Ce caractère semble d'abord efficace à rendre inutile une alternative spatiale du fini et de l'infini. Dans la prolifération vertigineuse des effets de bords (...), semble aussi rendue inutile, ou impossible, quelque chose comme une assignation d'identité formelle utilisant les voies hiérarchique du modèle et de la copie.* ⁶³»

La sensation éprouvée lorsque l'on s'approche à une distance d'un mètre du tableau *Tabula* datant de 1974 est celle d'un infini (voir page 89). Les carrés bleus englobent tout le champ visuel : un monde composé de vide et de bleu nous entoure, sans fin. Nous sommes pourtant conscients que le tableau a des bords et une fin. C'est ce passage d'un état fini vers celui de l'infini qui est très enthousiasmant. Lorsque l'on s'approche vers le tableau, le regard est hypnotisé par les modules qui se répètent. C'est leur nombre, trop important à gérer et à quantifier par l'œil, qui crée ainsi cet infini.

Une construction modulaire peut être considérée comme statique si tous les modules la constituant sont « strictement » identiques les uns aux autres et que leur implantation ou agencement se répète aussi à l'identique. A l'inverse, si les modules présentent des différences, ou si l'agencement de ces modules n'est pas répétitif, alors on peut dire que la construction subit une transformation.

⁶³ Didi-Huberman Georges, l'étoilement conversation avec hantaï, les éditions de minuit, Paris 1998, P 72.



Cette transformation peut revêtir de nombreuses formes, tant sur le plan du module lui-même que sur celui de son organisation avec les autres modules eux-mêmes répétés, dans les gravures présentées ici, une infime partie des possibilités de constructions a été étudiée, la diversité des types de transformation pourrait être immense. A l'infinité de formes possibles de transformation, peut s'ajouter une transformation de plusieurs types simultanément sur un même module, ceci vient encore décupler le nombre de possibilités pour mener à une sorte de polyphonie de transformations à l'intérieur d'une composition ou construction.

1.3. Dans le temps avec la musique

Les systèmes de construction qui ont été abordés précédemment ont pris pour exemple des constructions où il s'agissait d'une répétition de modules dans l'espace. Ils peuvent également s'appliquer à des entités immatérielles situées dans le temps comme pour des sons musicaux qui peuvent se succéder (mélodie) ou coexister (harmonie). La répétition peut constituer une passerelle, une préoccupation commune entre arts plastiques et musique.

En repartant de la notion de module, la définition suivante : « *ensemble de règles fixes servant de module pour déterminer les proportions des statues, conformément à un idéal de beauté, idéal, type, canon de polyclète, etc...* ⁶⁴ » s'applique dans le domaine des arts plastiques au mot canon, du grec Kanôn : règle. Ce système de règles encadrait l'idéal de beauté chez les grecs : le canon de beauté que l'on retrouve dans la statuaire avec les Kouroï (jeune homme) et les Coré (jeunes femmes) permettait d'obtenir des formes harmonieuses, la recherche des proportions parfaites motivait la mise en place de ces règles en suivant l'esthétique de l'époque.

En musique, le canon n'a pas tout à fait le même sens, même s'il découle de la même racine, il désigne une « *imitation, par une partie vocale ou instrumentale, d'un thème qui vient d'être énoncé* » Le canon est donc une polyphonie autour d'un thème que l'on pourrait assimiler au module et qui se superpose à lui-même de façon décalée dans le temps.

Page précédente :

Contrepoint

Série Aithêr - Août 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm - 8 impressions.

⁶⁴ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition, 2001

La fugue qui désignait jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle l'actuel canon lui est donc également souvent associée. Le terme de fugue désigne « *une composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent « se fuir et se poursuivre l'une l'autre » Rousseau* »⁶⁵.

On voit à travers ces différentes définitions des mots canon, fugue des notions communes liant la musique avec les arts plastiques et plus précisément avec ce travail, à savoir la recherche d'une harmonie, mais aussi le mouvement en relation avec la répétition. En effet, le temps et la reprise d'un même thème crée une dynamique, un mouvement que l'on retrouve dans la définition de fugue puisqu'il s'agit dans son sens courant d'une action de fuite, d'une échappée, d'une escapade. L'impression de rapidité, ou d'action très vive ressort du terme fugue, pourtant cette action n'est pas définitive, puisqu'elle appelle un retour. La fugue en musique opère ce retour en superposant le thème répété avec un décalage de temps, le thème avance et pourtant il revient en arrière en quelque sorte pour repartir. Dans la pièce *Fugue mathématique* (voir page 35), l'action et le retour sont présent : la composition des plaques sur la feuille engage le regard du spectateur à suivre un mouvement circulaire pour revenir au point de départ, même si la superposition n'est pas présente, puisque le temps agit de façon différente lorsque l'on regarde un tableau ou une sculpture ; que lorsque l'on écoute une fugue, mais une même volonté d'échappée momentanée lie les deux. Le *concerto pour deux violons en Ré Mineur* de Johann Sebastian Bach imite la structure de la fugue et utilise le contrepoint, on peut voir sur la partition présentée page suivante qu'un module joué par deux instruments simultanément (Violino concertato II et Violino II), se répète en décalé dans le temps et dans la tonalité, joué par deux autres instruments (Violino concertato I et Violino I). Le module est superposé et décalé.

La gravure *Contrepoint* (page 99) découle également de ces notions de mouvement et de répétition. Le mouvement est ici suggéré par l'inclinaison des plaques qui semblent, dans un mouvement de basculement les unes avec les autres, sur le point de se toucher à l'un de leur angle, en un point. Le contrepoint est associé à l'harmonie en ces termes : « *L'harmonie combine des notes disposées verticalement (accords), et le contrepoint des notes qui se succèdent suivant un dessin horizontal soumis à des règles.* »⁶⁶. Dans *Contrepoint*, la verticalité et l'horizontalité s'enchaînent dans un mouvement de bascule qui s'effectue « point contre point », le temps apparaît grâce à ce mouvement du regard qui passe d'une plaque à l'autre grâce à ce point de jonction suggéré.

⁶⁵ Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition, 2001

⁶⁶ Ibid.

CONCERTO III.

Vivace.

1 Violino concertato I.
2 Violino concertato II.
3 Violino I.
4 Violino II.
5 Viola.
6 Continuo.

1
2
3
4
5
6

1
2
3
4
5
6

1
2
3
4
5
6

* Vergleiche Jahrgang XXI, Lieferung 2, Seite 83. B.W. XXI 06.

 Module de base superposé

 Module de base répété

Première page de la partition du *Concerto pour 2 violons en Ré mineur* -
Johann Sebastian Bach
Composée entre 1717 et 1723.

Le module de base est superposé puis répété dans un temps et une tonalité différents

3. Une répétition dans la fabrication

La répétition est visible à différents niveaux, tout d'abord dans la série avec une répétition de la démarche ou du processus de création, puis au sein même de la construction de l'œuvre notamment grâce aux modules, et enfin elle peut être partie intégrante de la fabrication même de l'œuvre et suivant le mode de fabrication donner des résultats similaires ou très différents. Dans ce chapitre l'utilisation de l'expression de fabrication artisanale est à comprendre dans une volonté de différencier la fabrication de l'œuvre utilisant une presse électrique dans un atelier collectif, de la fabrication effectuée dans un atelier personnel en n'utilisant que ses mains.

1.1. Une fabrication artisanale

Une fois la composition choisie, viens la réalisation à savoir l'impression. Ici aussi il est question de répétition puisqu'une suite de gestes, d'actions seront répétés pour réaliser la gravure. Cette étape est très délicate puisqu'il faut passer alternativement d'une phase d'encrage à la main, qui laisse les mains bleues dans le cas de ce travail, à une phase d'impression et de mise en place de la feuille sur la presse ou celle-ci doit rester immaculée. Il faut également prendre soin de ne pas tâcher les langes sous peine de voir réapparaître les taches faites sur le tirage suivant.

Tout ceci impose d'être très attentif et concentré, et de prendre en compte des éléments qui parfois ne dépendent pas de nous puisqu'il s'agit ici d'imprimer dans un lieu collectif, la majeure partie du temps.

La répétition des gestes nécessite une grande attention, la moindre erreur crée une tache qui anéantira les heures de travail précédentes. Sachant que pour effectuer le tirage de *Gazetta* (p. 63) par exemple où la plaque est reproduite 55 fois par panneau du dytique, il faut compter 4 heures de travail et où la concentration est de rigueur, cette attention est impérative, tout comme la patience.

La répétition en gravure fait aussi intervenir la série, puisque sauf dans le cas des monotypes, les gravures sont imprimées en plusieurs exemplaires avec un nombre déterminé au choix de l'artiste. Même si par principe l'estampe se définit par la possibilité de multiplier une image, ce n'est justement pas là ce qui a été recherché dans ce travail. Au contraire, l'impression ne sert pas en premier lieu à fabriquer une image, mais à explorer en profondeur les caractéristiques d'une technique et des matériaux sélectionnés. Pour ces raisons, l'encrage et les expérimentations qui en découlent, la répétition des modules sur une même feuille mais encrés différemment créent des exemplaires uniques qui, même s'ils ont la même disposition sur la feuille, peuvent être très différents. Une même composition des plaques sur une feuille, par le traitement de l'encre et par la différence, même minime, d'implantation des plaques sur cette feuille fait que deux épreuves peuvent être différentes.

Le but est d'essayer de saisir les possibilités formelles du matériau en travaillant sur une série pendant une période assez prolongée pour profiter des aspects difficilement contrôlables de cette technique ainsi que des effets du hasard : « *Alors qu'un artiste comme Richard Hamilton, par exemple, associe l'estampe, du fait des possibilités qu'elle renferme, à un procédé expérimental et ludique, paré d'un aspect magique* »⁶⁷, *Richard Serra la considère avec un mélange de fascination et de méfiance, comme une sorte « d'alchimie »*⁶⁸ »⁶⁹.

L'exploration des possibilités qu'offre la gravure, notamment chez Serra, m'intéresse non pas comme une comparaison de ma technique avec la sienne, mais plutôt dans la notion de « monotype multiples ». Serra avait recours à des techniques graphiques telles que la lithographie ou il pouvait quasiment dessiner comme sur une feuille de papier ; ou des gravures sur lesquelles il utilisait aussi des « painsitck » (pains de peinture) qui lui permettaient de retravailler la matière directement sur la feuille et de créer ainsi des œuvres uniques.

Dans mon travail, l'exemplaire unique est recherché en travaillant directement avec l'encre sur la plaque, de façon différente à chaque encrage, et la multiplication de l'impression de cette plaque sur une même feuille. Contrairement à Serra, il n'y a pas d'intervention sur la feuille de papier une fois celle-ci imprimée. La série et le processus apparaissent comme les constantes décisives d'une évolution en quête continue d'innovation.

Le travail d'impression en tant que tel peut exercer une grande fascination : il m'a rappelé les heures de mon enfance, passées à regarder ma mère répéter le même mouvement pour imprimer des canevas par procédé sérigraphique. En gravure, la variété des étapes permet une approche autant consciente qu'expérimentale. L'utilisation des couleurs, l'implantation des plaques, la répétition des mouvements, l'interaction entre l'impression précédente et la suivante permettent à la matière avec ses caractéristiques spécifiques de s'exprimer avec force. Les décisions portant sur l'encrage apparaissent au fur et à mesure de l'impression, comme une réaction en chaîne : l'implantation d'une plaque encrée plus ou moins bleue conditionnera l'implantation de la suivante. L'observateur pourra s'en rendre compte : le processus de la création de l'œuvre est en liaison étroite avec le processus de sa perception.

⁶⁷ Richard Hamilton, *Prints 1939 – 1983. A complete catalogue of graphic works*, Stuttgart / Londres, 1984, P8

⁶⁸ Richard Serra au cours d'un entretien avec l'auteur le 16.11.1998. Extrait de Dirk Reinartz et Richard Serra, *Afangar*, Göttingen. 1991 – Extrait de Silke Von Berswordt *Richard Serra, catalogue raisonné Estampes 1972- 2007* – Dusseldorf, 2008.

⁶⁹ Dirk Reinartz et Richard Serra, *Afangar*, Göttingen. 1991 – Extrait de Silke Von Berswordt *Richard Serra, catalogue raisonné Estampes 1972- 2007* – Dusseldorf, 2008.

Il s'agit donc ici d'une répétition du mouvement artisanal du processus d'impression.

Même si le mouvement lié à l'utilisation de la machine est identique, à chaque passage de la presse, le travail sur la couleur et sur la matière est remis en cause, remis en jeu. Cette répétition est une des caractéristiques qui distingue ma pratique de la gravure traditionnelle, en effet, la répétition en gravure plutôt est liée à la série d'exemplaires qui seront imprimés. Dans ces gravures, la répétition s'opère sur la feuille elle-même et n'est pas vouée à l'impression en série au sens du nombre d'exemplaires numérotés, la répétition mène ici à une nouvelle pratique.

1.1. Une fabrication manuelle

Les peintures de Hantaï revêtent souvent un caractère de trame ou de grille. *Tabula* réalisée en 1974 en est une illustration (p.89). Un module identique bleu se répète si on le regarde de loin, mais il laisse apparaître toutes ses différences lorsque l'on s'approche. Le module est donc répété et est en même temps différent, et ceci est très largement dû au mode de création de ce module. Il est réalisé grâce à un système de pliages et de nœuds. Simon Hantaï fait appel ici à un processus de répétition des gestes suivants : il crée des carrés en relief en pliant la toile puis fixe ces plis aux quatre angles grâce à une cordelette. *Tabula* présente 496 carrés (16 en hauteur et 31 en largeur) soit un total de 1039 plis et 544 nœuds réalisés manuellement.

*« Répétition, ici, ne veut pas dire régularité métrique, et encore moins retour au même. C'est une géométrie plus ouverte qui est en jeu : car le geste répétitif du nouage, geste bien plus proche de celui du pêcheur que de celui du dessinateur industriel, prend en charge deux aspects apparemment contradictoires, que Hantaï nomme le métrique et l'aléatoire. »*⁷⁰

En ce sens les gravures telles que *Octostyle sensible* (page 66) ou *Celare* (page 45) sont différentes dans la démarche de celles de Hantaï puisqu'elles seraient plutôt de l'ordre du dessinateur industriel dans le processus d'implantation, par contre la notion d'aléatoire et de « non maîtrisé » apparaît dans le fait de laisser à la presse, à l'humidification du papier, aux mélanges d'encres ou à l'essuyage, le hasard du choix qui est laissé à la toile chez Hantaï. En effet quand il dit : *« C'est la toile qui travaille lui-même »*, il lui délègue la forme des plis, la façon dont cette toile « acceptera » l'encre ou non au sein des pliures qu'il a lui-même façonnés, mais sans imposer quoi que ça soit d'autre. Il y a donc une part de contrôle et une part de hasard qui est le lieu de la création et qui se tient dans la fabrication et dans la répétition.

⁷⁰ Didi-Huberman Georges, l'étoilement conversation avec hantaï, les éditions de minuit, Paris 1998, p 73.

Conclusion

Cette recherche répond à une volonté d'explorer les dispositifs plastiques permettant de créer un espace en comparant des méthodes qui s'appliquent à une autre pratique que celle des arts plastiques, à savoir l'architecture.

La comparaison m'a permis de créer des passerelles entre les deux, des liens qui ont mis à jour des points communs et qui ont également révélé des différences. Mettre des mots sur ces liens m'a permis de mieux les identifier et les comprendre.

Au fur et à mesure des expérimentations réalisées pendant ces quelques mois, ce qui m'était familier en architecture, à savoir les tracés, la géométrie, le travail sur les matériaux, a fait place à un travail sur la couleur, le vide, le sensible, l'immatériel. Ces découvertes enthousiasmantes, issues au départ d'un jeu de va-et-vient entre un mode de création et un autre, ont été le lieu de passage d'une perception d'un espace à une autre : d'un espace construit pour créer un projet concret, où l'on pourrait vivre, habiter ; à un espace architecturé en vue de basculer vers l'imaginaire ou le rêve, où l'on pourrait s'évader, se perdre. Le passage s'est effectué en partant d'un domaine connu pour aller vers l'inconnu. Poser ses pas sans avoir de visibilité de l'endroit vers lequel on se dirige, ni même s'il existe une destination, n'est pas aisé. L'écriture a jalonné cette recherche de lumières éclairant certaines directions, tout comme le tracé régulateur peut le faire en architecture, en validant ou apportant un équilibre.

La question de la matérialité m'a beaucoup interrogée et les recherches sur le bleu m'ont permis d'effectuer ce passage du matériel à l'immatériel. Geneviève Asse, que j'ai découverte lors de son exposition au Centre Pompidou, a également joué un rôle fondateur de l'évolution de ma perception sur les liens entre le bleu et l'espace de mes gravures : le bleu permet d'entrer dans un espace imaginaire propre au spectateur.

Le terme figure que j'employais pour décrire les impressions bleues sur le papier est relié à la figure humaine en peinture, pour moi elle représentait plutôt une figure formelle, figure verticale qui peut basculer dans un mouvement allant d'un simple déhanchement jusqu'à l'horizontale. Figure matérielle qui crée un mouvement, un décalage d'énergie, une onde grâce à l'interaction avec d'autres figures quasiment identiques et pourtant différentes. Le travail sur la matière a donc été le lieu de rencontre de plusieurs « événements » où le hasard, le sensible, le savoir-faire se sont côtoyés, mélangés laissant apparaître des chemins qui m'ont parfois dépassé.

Ce chemin parcouru pendant cette année, cette expérience au sens d'épreuve, s'est effectué en quête du *lieu retrouvé* de façon plus ou moins consciente. Ce lieu s'est manifesté sous plusieurs formes : celles des coïncidences, de la mémoire et du passage.

Le lieu de la coïncidence et du hasard

Cette recherche a été, par certains côtés, très déstabilisante. Plusieurs coïncidences ont ébranlé mes convictions, mes envies de tout maîtriser, de tout expliquer par la raison. La coïncidence qui signifie « tomber en même temps » s'applique aussi bien à la géométrie qu'à un concours de circonstances.

Lorsque je cherchais des images pouvant illustrer mon propos sur la colonne, et plus précisément sur les temples ayant des colonnes superposées, j'ai découvert la bibliothèque Celsus à Ephèse en Turquie. Cette bibliothèque porte le même nom qu'une de mes gravures présentée page 61. Ce nom est apparu au tout début de ce travail, il était donc là bien avant que je découvre cette bibliothèque. La relation entre les deux est saisissante tout comme la coïncidence.

Le domaine de la musique, qui a été brièvement évoqué dans cette recherche, résulte d'une autre coïncidence. Il est apparu assez tardivement, au moment de l'écriture du chapitre sur la répétition. « *Fugue mathématique* » a résonné dans un demi-sommeil. La curiosité et la volonté de comprendre pourquoi la fugue était sortie des brumes du sommeil m'ont poussé à en chercher la définition. Il s'est avéré qu'elle mettait en relation des concepts sur lesquels j'écrivais à ce moment même de ma recherche. Je n'avais aucune idée de la signification du mot fugue : pourquoi s'est-il présenté précisément au moment où j'explorais les questions du mouvement, de l'harmonie, de la répétition, du module ? Son association avec le mot mathématique m'a tout de suite orientée vers le canon, terme lui aussi utilisé en musique et en sculpture. Cette coïncidence a permis d'ouvrir cette recherche sur d'autres visions, d'autres façons de travailler sur les mêmes thèmes que ceux qui me préoccupent.

Ces coïncidences m'ont questionné sur le hasard et sur la place que je lui avais laissée dans ce travail de gravure. Avec le gabarit et la gestion de l'humidification de la feuille entre autre, j'ai cherché à limiter son emprise au moment de l'impression. Dans le travail sur la plaque, j'ai laissé au hasard la possibilité de s'exprimer, surtout dans la série *Kel* qui a été réalisée sans idée préconçue. La série *Aithér* découlait de la première qui l'a influencée et qui était plus maîtrisée. Laisser plus de place au hasard est une des directions vers lesquelles j'aimerais orienter la suite de mes recherches, que ce soit au niveau du travail sur la plaque comme sur celui de l'impression.

Le lieu de la mémoire et de l'inconscient

L'apparition de la colonne qui a déterminé une grande partie des recherches présentées dans ce mémoire en est un exemple. A aucun moment je n'ai cherché de façon consciente à représenter une colonne ou un temple grec. Pourtant le module, la lumière et l'ombre, le ciel, la verticale, la stabilité, thèmes qui ont été développés dans ce texte, et qui étaient présents dès le départ dans ces gravures, tissent des liens évidents avec les temples grecs. Est-ce la visite de l'Acropole, effectuée il y a

deux ans, qui a ressurgi au travers de ce travail ? Ou est-ce le lien entre cette Akrópolis : *ville haute*, posée dans le ciel d'Athènes et mon village posé lui aussi dans le ciel qui se sont confondus pour donner ces fragments monochromes ?

Alors, ils constitueraient en quelque sorte un condensé d'impressions visuelles et émotionnelles retranscrites dans un processus plastiques. C'est un souvenir d'espace, d'ombre, de lumière, de ciel traduit en deux dimensions et réinterprété, comme autant d'images assemblées pour créer un tout, un souvenir gravé dans la mémoire puis gravé sur le papier.

Le lieu du passage

L'expérimentation s'est faite ici grâce à des passerelles qui se sont construites liant l'architecture aux arts plastiques. Passerelles qui dans leur sens courant permettent le passage d'une rive à une autre, mais qui dans ce travail ont permis la découverte de nouveaux concepts en partant d'anciens concepts. Ca n'est pas un saut dans le vide sans possibilité de retour, mais plutôt un cheminement au-dessus du vide. Ce vide qui s'est emparé des gravures sous plusieurs formes entre les plaques comme une grille urbaine, mais également sur la plaque grâce à l'effacement provoqué par l'essuyage de l'encre.

Après de nombreuses années de travail dans le domaine de l'architecture, la pratique au quotidien de mon activité ne me permettait plus d'aborder la création sous des aspects théoriques, poétiques ou philosophiques. Une sorte de besoin plus fort que mes peurs (peur de reprendre une formation à l'université, peur de l'inconnu, etc.) a motivé ma décision d'engager cette recherche sur l'espace et le lieu. J'ai l'impression que le passage du domaine de l'architecture au domaine des arts plastiques s'est effectué en même temps que celui du passage du travail de la forme de la plaque et de la géométrie au travail sensible sur la matière et la couleur. De l'enveloppe rigide constituée par le rectangle sont nées des formes appelant une nouvelle sensibilité, un nouveau moyen d'expression plastique. Cette possibilité d'exploration du sensible est peut-être un espoir d'atteindre à une nouvelle dimension poétique.

Futures pistes d'expérimentation et de réflexion :

- Les tirages ont toujours été faits en encrant les plaques, on pourrait imaginer que certaines impressions soient faites sans encrer, seule la trace et le travail inscrit sur la plaque apparaîtrait.
- Le dessin de la plaque de la série *Kel* a créé un jeu d'ombre et de lumière, la juxtaposition des plaques a renforcé cet effet et une sorte d'onde allant de la gauche vers la droite et inversement s'est créée, serait-il possible de changer la direction de cette onde, d'imprimer une autre direction au mouvement ?
- Lors de la comparaison avec la typographie, la question de l'équilibre entre le blanc et le noir des lettres d'un texte a été évoquée, cet équilibre entre le plein des

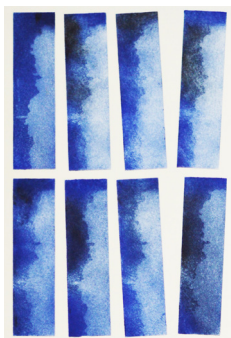
plaques et le blanc du vide pourrait être expérimenté en augmentant ou en réduisant la place du vide entre ces plaques.

- Le travail effectué ici a été très contraint par la forme de la plaque, déterminée par la découpe possible du fournisseur. Ce format peut pourtant être retravaillé de plusieurs façons, en le plongeant suffisamment longtemps dans l'acide, en le découpant soi-même, etc...
- Dans la série *Kel* l'introduction du basculement crée un sentiment de mouvement, ajouté à la répétition qui trompe l'œil, déstabilise la perception et engage le spectateur à chercher à compenser ce que son œil lui indique par une réflexion sur ce qu'il voit, les formes ont-elles toutes la même taille ? Cet effet d'optique pourrait être affiné, travaillé.
- Le travail sur la matière était très lié au cuivre, on peut pourtant utiliser d'autres mediums. Que donnerait cette recherche sur l'essence du matériau si on l'appliquait au zinc qui réagit différemment aux mordants, ou au carton qui fait plus appel à l'arrachement qu'à la morsure ? D'autres couleurs, d'autres formes pourraient apparaître.
- La musique et ses systèmes de composition ont été brièvement évoqués dans ce mémoire. Les comparaisons présentées ici avaient trait à la répétition, la notion de superposition qui apparaît dans la fugue par exemple pourrait être expérimentée, tout comme le rythme qui, dans ce travail, était plutôt égal : serait-il possible de suggérer de façon plus évidente une accélération ou un ralentissement ?
- Lors d'un tirage sur la presse électrique d'une gravure de la série *Kel*, la feuille a été coupée par la plaque au niveau du haut du motif. Aux vides entre les plaques qui créent une coupure entre la couleur et la non-couleur, s'est ajoutée une coupure physique de la feuille. Georges Didi-Huberman en faisant référence au travail de Simon Hantaï, parle de lignes de force, lignes de failles. Il fait ici référence à l'envers de la toile et à la vie dans les plis. Sur quoi l'étude de cet accident de coupure de la feuille pourrait-elle déboucher ?
- la réflexion sur les polyptiques s'est traduite ici par l'impression d'un dyptique, la réalisation d'un nombre plus grand de panneaux pourrait conduire à de nouvelles perceptions de l'espace.

Ces pistes de travail ouvrent de nombreuses possibilités qui pourront s'affiner ou se développer, changer de direction ou ouvrir sur de nouvelles perspectives. Ce mémoire ne constitue pas une fin, mais plutôt un commencement vers un vaste projet d'exploration enthousiasmant qui pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une thèse.

Les gravures effectuées durant cette année sont le fruit d'un ensemble de pensées, de références, d'influences, mais par-dessus tout, elles m'ont montré la puissance et la nécessité de rêver.

Table des illustrations : Œuvres personnelles



Celare se tenebris - Détail.

Page 2

Série Kel

Février 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm
50 impressions



Céleste 3+1

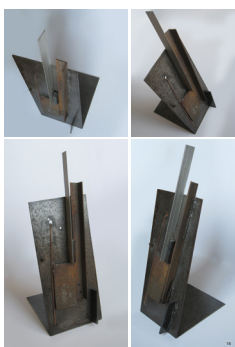
Page 10

Série Aithêr

Mars 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
4 impressions



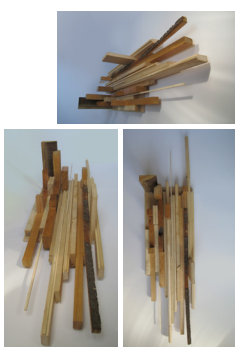
Sortir du cadre 1

Page 16

2011

48x17cm

Acier, aluminium, cuivre.



Sortir du cadre 2

Page 17

2012

106x25cm

Merisier, cerisier, peuplier.



Horizon vertical -

Page 25

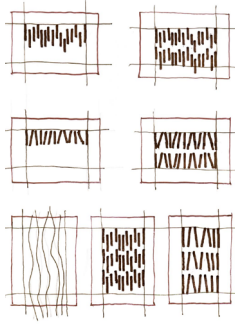
(Hommage à Geneviève Asse)

Série Kel

Janvier 2013

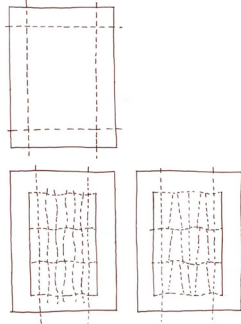
50x65cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm
18 impressions



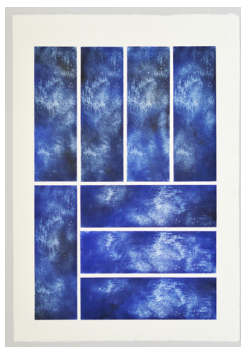
**Schémas d'étude d'implantation
des plaques pour la série Kel.**
Décembre 2012

Page 27



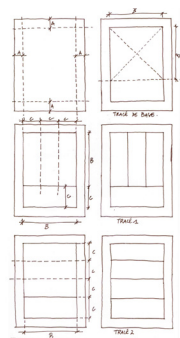
**Schémas d'étude d'implantation
des plaques pour la série Kel.**
Décembre 2012

Page 29



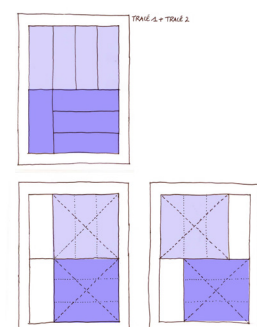
Aïthalos
Série Aithêr
Avril 2013
63x90cm
Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
8 impressions

Page 30



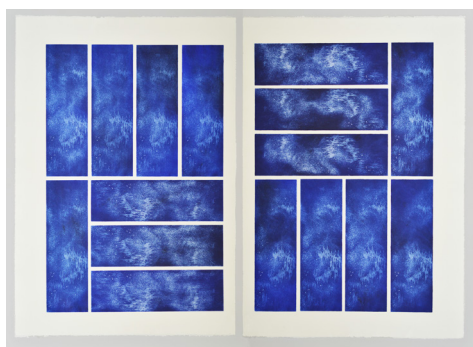
**Schémas d'étude d'implantation
et de dimension des plaques
pour la série Aithêr.**
Mars 2013

Page 32



Série Aithêr
**Principes de combinaison des tracés
en utilisant le carré et le rectangle.**
Mars 2013

Page 33



Fugue mathématique

Page 35

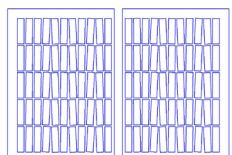
Série Aithér

Juin 2013

Dyptique composé de deux formats de 63x90cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm

16 impressions

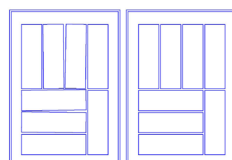


Exemples de gabarits informatiques

Page 40

Séries Kel et Aithér.

Hors échelle.



Celare

Page 45

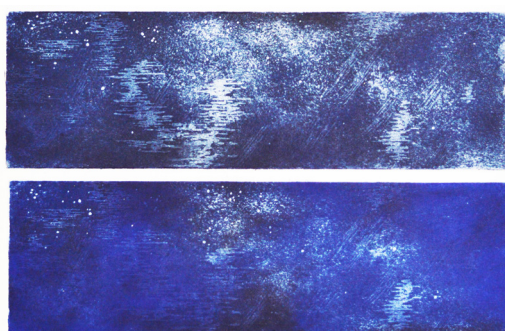
Série Kel

Février 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm

50 impressions



Caelum

Page 54

Détail de deux plaques

Série Aithér

Février Mars

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm



Effacement

Page 56

Série Aithér

Août 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm

4 impressions



Celsus

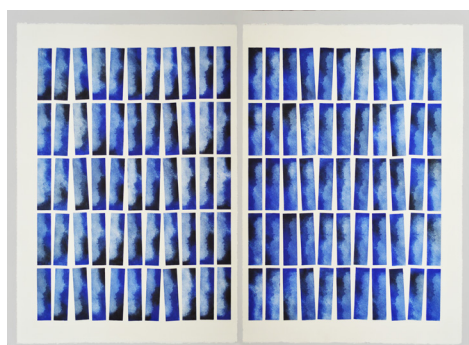
Page 61

Série Kel

Fevrier 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm
18 impressions



Gazetta

Page 63

Série Kel

Juillet 2013

Dyptique composé de deux formats de 63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm
110 impressions.



Octostyle sensible

Page 66

Série Aithér

Juillet 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
8 impressions



Azul 3+1

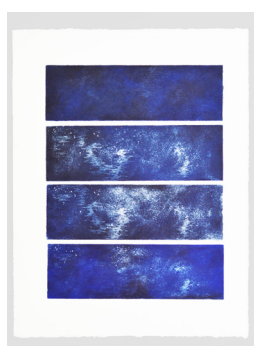
Page 76

Série Aithér

Juillet 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
4 impressions



Caelum

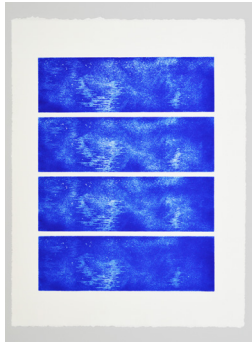
Page 78

Série Aithér

Fevrier Mars

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
4 impressions



Ligne progressives entrelacées

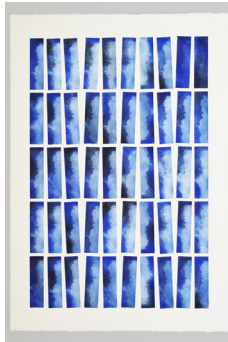
Page 80

Série Aithér

Mars 2013

50x65cm

Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
4 impressions



Celare se tenebris

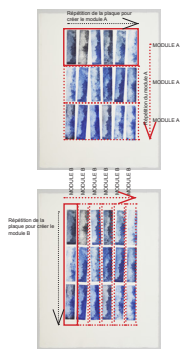
Page 86

Série Kel

Fevrier 2013

63x90cm

Gravure réalisée à l'aide de 5 plaques de 4x15 cm
50 impressions



Celare

Page 95

Schéma d'illustration des répétitions de modules appliqué a Horizontal vertical Série Kel



Contrepoint

Page 99

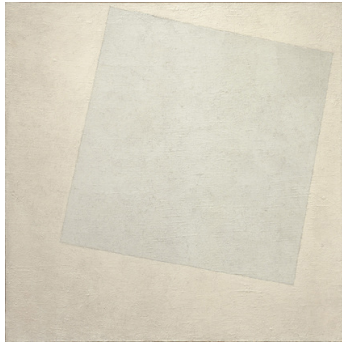
Série Aithér

Août 2013

63x90cm

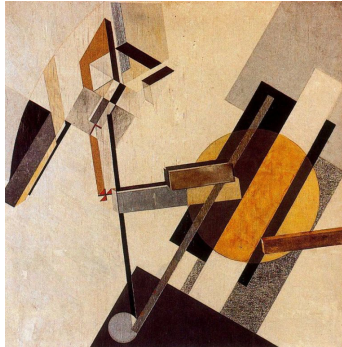
Gravure réalisée à l'aide d'une plaque de 12x38 cm
8 impressions

Table des illustrations : Œuvres d'artistes, photographies.



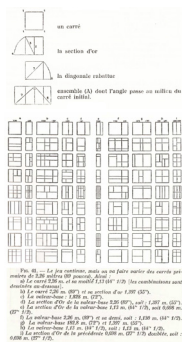
Kazimir Malevitch
Carré blanc sur fond blanc
 1918
 79.4 x 79.4 cm - MoMa, New-York, USA.
 Peinture à l'huile sur toile.

Page 14



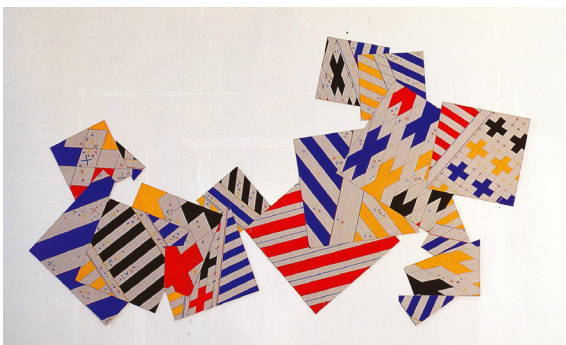
El Lissitzky
Proun 19D
 1922
 97.5 x 97.2 cm - MoMa, New-York, USA.
 Sable, peinture à l'huile, papier, carton sur contreplaqué

Page 14



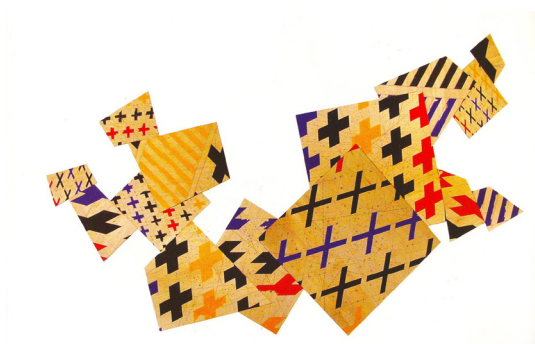
Le Corbusier
Le modulator, extraits
 édité par L'Architecture d'Aujourd'hui groupe Expansion édition originale 1950, réédition 1983, Paris, p37 et 97.

Page 22



Jean-Pierre Brigaudiot
Airport
 2002
 122 x 61 cm
 Gouache sur carton

Page 38



Jean-Pierre Brigaudiot
Airport
 2003
 420x285cm
 Peinture acrylique sur contreplaqué

Page 38



Geneviève Asse
Stèle n°1, 1992 - **Stèle n°2**, 1993 -
Stèle n°3, 1995-1996 - **Stèle n°4**, 1996
Stèle n°5, 1995-1996 - **Stèle n°6**, 1998
Stèle n°7, 1998-1999

Huiles sur toile
Centre Pompidou, musée national d'art moderne.
Don de l'artiste, 2012. Photographie de Véronique
Perez, 2013.

Page 48



L'Acropole,
Athènes.
Photographie de Véronique Perez
2011

Page 58



Triglyphe et métope.

Page 58

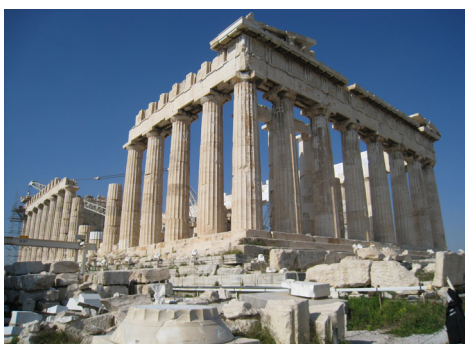
Delphes
Photographie de Georges de Miré extraite du livre
Architecture grecque classique de Alexander Tzonis et
Phoebe Giannisi, p 20.



Le Parthénon,
Stylobate longéant le côté nord.

Page 58

Athènes.
Photographie de Serge Moulinier, extraite du livre
Architecture grecque classique de Alexander Tzonis et
Phoebe Giannisi, p 230.



Le Parthénon, Athènes.
Photographie de Véronique Perez, 2011.

Page 58



Bibliothèque Celsus à Ephèse
 Turquie - Auteur inconnu
 Photographie extraite du livre
Architecture grecque classique
 de A. Tzonis et P. Giannisi, p 221.

Page 60



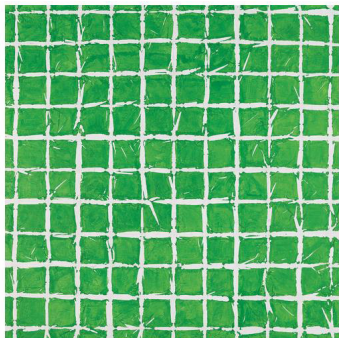
Loviot, Benoît-Edouard
Le Parthénon - Façade principale restaurée
 1879
 129x198cm - Echelle 1/20°.
 Aquarelle, à l'encre de chine sur papier entoilé
 Collection de l'ENSBA -
 Numéro d'inventaire: Env 71-08.

Page 75



Loviot, Benoît-Edouard
Le Parthénon - Ordre Restauré
 1879
 187x101cm - Echelle 1/4.
 Aquarelle, tracé à l'encre de chine sur papier entoilé
 Collection de l'ENSBA -
 Numéro d'inventaire: Env 71-09.

Page 75



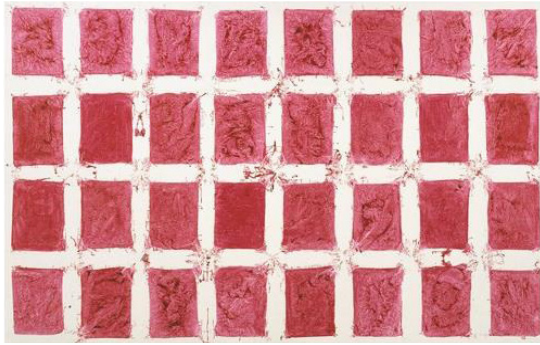
Simon Hantai,
Tabula, 1976,
 peinture acrylique sur toile,
 193 X 194 cm,
 Collection Particulière.

Page 89



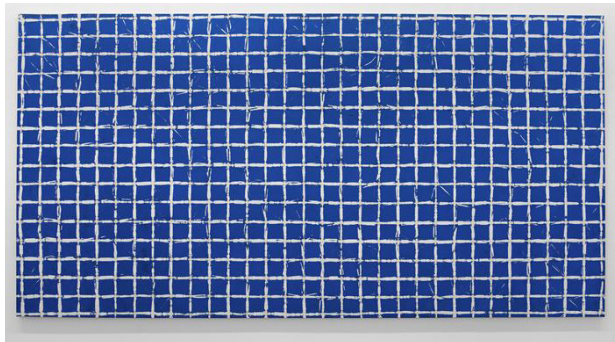
Simon Hantai,
Tabula,
 1980,
 Acrylique sur toile
 233,5 x 346 cm
 Don de l'artiste, 2003 -
 Centre Pompidou.

Page 89



Simon Hantai,
Tabula,
1980
Huile et acrylique sur toile
285,6 x 454,5 cm
Centre Pompidou.

Page 89



Simon Hantai,
Tabula,
1974,
Peinture acrylique et huile sur toile -
300 x 574 cm -
Don M. Jean Fournier, Centre Pompidou.

page 89



Donald Judd
Stack (pile)
1972 - Acier inoxydable, Plexiglas rouge,
470 x 102 x 79 cm, chaque élément : 23 x 102 x 79 cm
Installation murale composée de 10 éléments
superposés à équidistance
Collection du Centre Pompidou.
Achat de l'Etat 1973, attribution 1980

Page 93



Constantin Brancusi (de dos) filmant
La Colonne sans fin à Târgu Jiu
1938
Négatif gélatino-argentique sur film souple
6,04 x 4,03 cm
(Photographe : Stefan Georgescu Gorjan)
Legs Constantin Brancusi, 1957 - Collection du Centre
Pompidou.

Page 97



Première page de la partition du
**Concerto pour 2 violons en Ré mineur -
Johann Sebastian Bach**
Composée entre 1717 et 1723.

Page 103

Bibliographie

Asse Geneviève, *Notes par deux*, Editions Jannink, Paris, 2003.

Geneviève Asse, *La pointe de l'œil*, Catalogue d'exposition, sous la direction de Miessner M.-C. et Quignard M.-C, Editions Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003.

Geneviève Asse, *Peintures*, Catalogue d'exposition du Centre Pompidou, sous la direction de Christian Briend, Somogy éditions d'art, et les Editions du centre Pompidou, Paris, 2013.

Baron Supervielle Silvia, *Un été avec Geneviève Asse*, Edition l'Echoppe, Paris, 1996.

Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Edition Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

Connor Russel, *Soulages, au-delà du noir*, Editions Alvik, Paris, 2003.

Ceysson Bernard, *Soulages*, Edition Flammarion, Paris, 1979.

Brigaudiot Jean-Pierre, *Visions de l'ailleurs*, Sous la direction de **Berthet** Dominique, Edition L'Harmattan, collection Ouverture philosophique, Paris, 2012.

Daval Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Editions Hazan, Paris, 1988.

Didi-Huberman Georges, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Editions Flammarion, collection idées et recherche, Paris, 1990.

Didi-Huberman Georges, *l'étoilement conversation avec Hantaï*, Les éditions de minuit, Paris, 1998.

Encrevé Pierre, *Soulages, Les peintures, 1946-2006*, Edition du Seuil, 2007

El Lissitzky architecte peintre photographe typographe 1890-1941, catalogue d'exposition, Paris-Musées, 1991.

Giedon Siegfried, *Espace, temps, architecture*, Editions Denoël, Paris, 1990.

Goethe, *Traité des couleurs*, Editions Triades, Paris, 1980.

Héraclite, *Fragments*. Traduit du grec classique par Marcel Conche. 2^e édition. Collection Epiméthée, essais philosophiques, P.U.F. Paris 1987.

Hellmann Marie-Christine, *L'architecture grecque*, Edition Livre de Poche, Série Références, Paris 1998.

Kahn Annette, *Yves Klein, le maître du bleu*, Editions Stock, Paris, 2000.

Le Corbusier, *Le Modulor Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, édité par L'Architecture d'Aujourd'hui groupe Expansion édition originale 1950, réédition 1983, Paris.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions Flammarion, collection Architectures, Paris, 1995, édition originale, 1923.

Le Lannou Jean-Michel, *Pierre Soulages Ecrits et Propos*, Editions Hermann, Paris, 2009.

Maulpoix Jean-Michel, *Une histoire de bleu suivi de l'instinct de ciel*, Editions Gallimard, Paris, 2005.

Meschonnic Henri, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Editions Odile Jacob, Paris, 2000.

Mollard-Desfour Annie, *Le bleu, dictionnaire des mots et expressions de couleur du XXe siècle*, CNRS Editions, Paris, 2002.

Morellet, Galerie Nationale du jeu de Paume 28 novembre 2000 – 21 janvier 2001. Edition du Jeu de Paume/ Réunion des musées Nationaux – ADAGP, Paris 2000. Catalogue d'exposition.

Pacquement Alfred, *Richard Serra - Coll. Jalon. Du Musée National d'art moderne et du Centre de Création Industrielle*. Edition du Centre Pompidou. Paris, 1993.

Pastoreau Michel, *Bleu, histoire d'une couleur* – Edition du seuil, 2000.

Ragon Michel, *Les ateliers de Soulages*, Edition Albin Michel Coll. Bibliothèque Albin Michel idées, Paris 2004.

Schwitters, Kurt. *MERZ, écrits*, Ecrits choisis et présentés par Marc Dachy. Editions Gérard Lebovici, 1990, Imprimé en France

Tzonis Alexander, **Giannisi** Phoebe, *Architecture grecque classique*, Editions Flammarion, Paris, 2004.

Vitruve, *De l'architecture*, livre III, traduit par Pierre Gros, Société d'édition Les belles Lettres, collection des universités de France, Paris, 1990.

Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, traduction de Claude Perrault, Editions Errance, Collection des Hespérides, Paris, 1999.

Von Berswordt-wallrabe Silke, **Richter** Verlag, *Richard Serra, catalogue raisonné Estampes 1972 - 2007* – Editions Werkverzeichnis, Dusseldorf, 2008.

Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, Traduit de l'allemand par Gérard Granel, TER Editions Trans-Europ-Repress, 1983, 4eme édition.

Wright Frank Lloyd, *L'avenir de l'architecture – les origines du post-modernisme*, tome 2, Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1982.

Dictionnaire *le grand Robert de la langue Française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris 2001.

Dictionnaire Le petit Larousse illustré, 100eme édition, paris, 2005.

Bibliographie livres consultés ou partiellement lus.

L'avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du Xxe siècle, *Philippe Sers* – Editions Belles lettres, Paris 2004. imprimé en France

Le Corbusier, *La ville Radieuse*, Editions Vincent Fréal et Cie, Paris, 1964, édition originale, 1939.

Gombrich E. H., *Histoire de l'art*, Traduit de l'Anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Editions Phaidon, 2001.

Morellet François, *Installation* Catalogue raisonné de ses installations, Catalogue paru à l'occasion de l'exposition « François Morellet – ChemnitzerBuerger-eyd » des Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz du 11 septembre au 16 octobre 1994.

Morellet, Galerie Nationale du jeu de Paume 28 novembre 2000 – 21 janvier 2001. Edition du Jeu de Paume/ Réunion des musées Nationaux – ADAGP, Paris 2000.

Pastoreau Michel, *Noir, histoire d'une couleur* – Edition du seuil, 2008.

Perriand Charlotte, *une vie de création*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998 !;

Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu VII, Le côté de Guermantes 2*, Editions Gallimard, collection nrf, Paris, 1954.

Stierlin Henri, *Grèce, de Mycènes au Parthénon*, Edition Taschen, Köln, 2009

Sites internet consultés :

Moma : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80385

Ecole nationale supérieure des Beaux-arts :

http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-64746&qid=sdx_q0&n=5&sf=&e=

http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-64747&qid=sdx_q0&n=6&sf=&e=

Centre Pompidou : <http://www.centrepompidou.fr/>

Notes étymologiques : ouvrage publié sur internet de Julius Pokorny :

Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch, third edition, 2012

Partition Johan Sebastian Bach:

[http://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Violins_in_D_minor,_BWV_1043_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Violins_in_D_minor,_BWV_1043_(Bach,_Johann_Sebastian))