

émaf

théorie de l'image

histoire de l'art

4e partie

XXe siècle : les formes

Malevitch, suprématisme, constructivisme
des Beaux-arts aux arts industriels : De Stijl, Corbusier, Bauhaus
fonctionnalité et langage
Mondrian et le néoplasticisme
abstraction radicale, minimal art, land art, art monochrome

chperret@emaf.ch
2000 - 2003

Malevitch, le Suprématisme et le Constructivisme

Russie / URSS, 1915 - 1924

Casimir Malevitch (1878 - 1935) et le suprématisme

chperret@emaf.ch

Dès 1912, sous influence du cubisme, Malevitch peint des figures stylisées par des construction géométrique. Il s'intéresse au rendu du mouvement (futurisme ou cubo-futurisme), et à l'aspect mécanique, industriel des formes. De là, il commence à rationaliser sa peinture, quittant la figuration, ne conservant que les éléments essentiels de la peinture comme médium : soit, des formes et des couleurs mises ensemble afin de générer un certain sentiment, une émotion ou un sens.



Malevitch, Le Bucheron, 1912
huile sur toile, 94 x 71.5 cm.
Cette oeuvre est d'inspiration cubiste et mécanique : il s'agit de peindre la société paysanne à l'heure de la machinerie industrielle.

Le Rémouleur, 1912 - 13
huile sur toile, 795 x 795 cm.
Une machinerie qui est d'abord mouvement, dynamisme, vitesse.

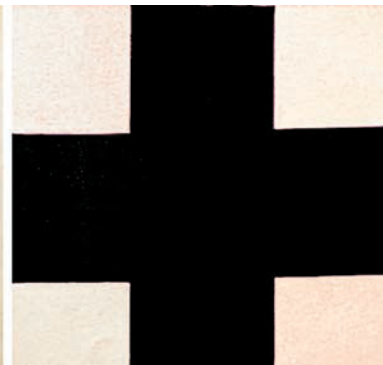
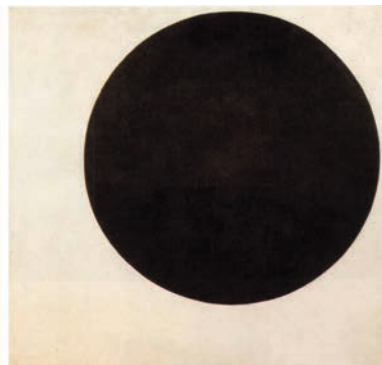
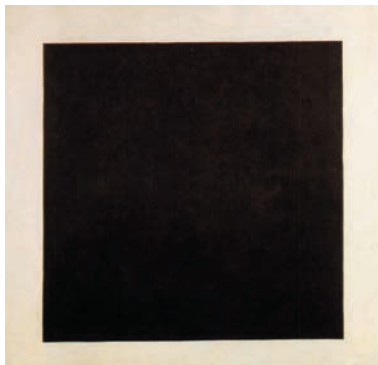
L'organisation ou composition de ces formes et couleurs, afin d'être rationnellement étudiée, demande une réduction des problèmes posés. Cette réduction ad minimum est entamée par Malevitch dès 1915, sous le titre de «réduction suprême». Il s'agit pour Malevitch d'utiliser trois formes de base (carré, cercle et croix), le noir, le blanc et une couleur (c'est-à-dire «la» couleur : le rouge). Ces six données sont considérées comme les signifiants coordonnables d'un langage de base : le suprématisme. Dans une sorte de dictionnaire, Malevitch attribue à chaque signifiant un signifié (c'est-à-dire une signification) qu'il dit être «naturel», découlant de la compréhension psychologique des formes :

Signifiant

Carré
Cercle
Croix
Rouge
Noir
Blanc

Signifié

Egalité
Communauté
Action de se réunir
Signal de la Révolution
Analyse économique matérialiste (le rationalisme marxiste)
L'utopie Révolutionnaire réalisée



Les trois signes fondamentaux de l'espace pictural du suprématisme de Malevitch, 1915 - 1923

Carré noir sur fond blanc
Repeint vers 1923,
106.2 x 106.5 cm

Cercle noir sur fond blanc
Repeint vers 1923,
105.5 x 105.5 cm

Croix noire sur fond blanc
1915
106 x 105.8 cm

Carré rouge sur fond blanc
1915, 53 x 53 cm

Cercle rouge sur fond blanc
Jamais réalisé

Croix rouge sur fond blanc
Jamais réalisé

Carré blanc sur fond blanc
1917, 69 x 68 cm

Cercle blanc sur fond blanc
Jamais réalisé

Croix blanche sur fond blanc
Jamais réalisé



C'est ce qu'il nomme le «degré zéro». Après avoir fait table rase (tabula rasa) de la figuration passée (-3, -2, -1), la peinture comme art «inutile», est réduite à quelques constituants nécessaires (0) et de là va générer des formes «utiles» (+1, +2, +3), utilisant un langage rationnel accessible à tous. Il ne sera plus question d'art, mais d'activité visuelle pratique. De sa peinture, Malevitch voulait faire découler la communication visuelle (affiches, graphisme), l'architecture (lieu de vie), le mobilier (outils de vie), etc. qui, pensés rationnellement sont vus comme pratiques, efficaces, économiques... bref, réellement utiles, sans superflu.

chperret@emaf.ch

Carré blanc sur fond blanc, 1917 - 18, 69 x 68 cm

De ce langage, qui est un rêve utopique (et n'a jamais fonctionné), certaines constatations peuvent être découlées. Premièrement, Malevitch est un communiste marxiste, il soutiendra Lénine et la Révolution russe (octobre 1917), et sera même nommé, de 1917 à 1924, à divers postes clefs des départements culturels d'URSS. Dès lors, sa peinture veut délivrer un message de type communiste (ouvriers, prolétaires, de tous pays, unissez vous en une communauté, donnez le signal de la Révolution, que l'analyse économique marxiste vous aidera à réaliser, et ensemble nous parviendrons à un monde d'égalité et de liberté).

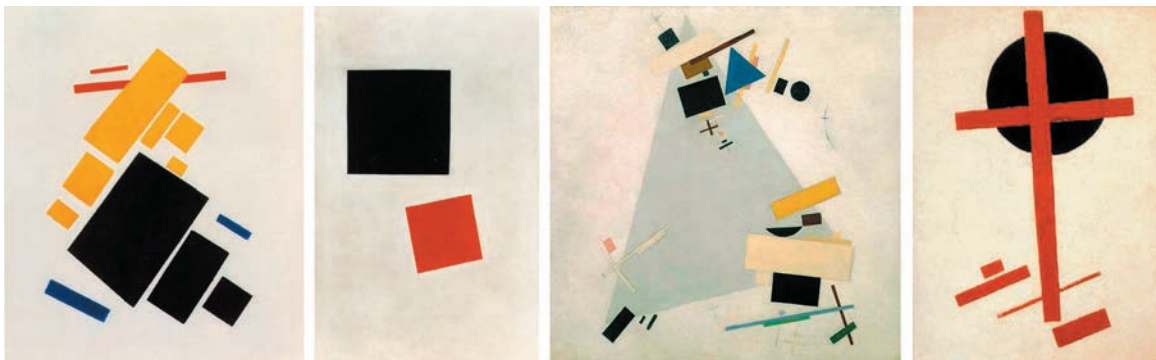
Secondement, la tentative d'établir un langage visuel montre que Malevitch est conscient des difficultés de communication rencontrées par le message révolutionnaire : devant toucher des ouvriers et des paysans, il touche une population à plus de 90 % analphabète. On ne peut donc passer par le texte, il faut utiliser l'image. Mais devant aussi toucher des russes du Nord, des slaves d'Ukraine, des sibériens au Centre, des ethnies turques au Sud, mongoles et chinoises à l'Est, on ne peut utiliser l'image figurative. Ce parce que la figuration est toujours la figuration de quelqu'un, parce qu'elle fait toujours référence à du particulier (peignez un ouvrier sibérien, un mongolien ou un ukrainien ne s'y reconnaîtront pas). Il s'agit de délivrer un message global, et dès lors seules les formes abstraites, généralisantes, semblent convenir.



Icône de St Grégoire, Russie, XIIIe S.

L'origine des formes utilisées par Malévitch est évidente, même si celui-ci remplace les significations chrétiennes par des significations communistes

Troisièmement, Malevitch sait toutefois que ce grand territoire russe fait de multiples ethnies a plus ou moins une culture commune : la religion chrétienne orthodoxe et le monde des icônes. C'est pourquoi il se réapproprie les principales formes géométriques de l'icône (à l'exception du triangle que son élève El Lissitzky réintroduira), voulant "dresser une icône à la Révolution."



Aéroplane en vol, 1915 Carrés rouge et noir, 1915 Suprématisme dynamique, 1916 Croix rouge cercle noir, 1921

Il faut insister sur le fait que le langage de communication visuelle basique créé par Malevitch ne fonctionnera jamais : c'est une recherche utopique. Elle est trop simple, trop schématique, trop mentale et est construite sur des a priori (pourquoi le cercle signifierait-il la communauté ?) Malevitch sera même débordé par la Révolution : à la mort de Lénine, Staline le disgrâce (1924) et le «peintre d'Etat» qu'il fut s'enferme dans un exil intérieur, revenant même à une peinture figurative, proche du réalisme socialisme prôné par Staline, et pourtant ignoré.



Malevitch,
Demi-figure jaune, 1928.



Autoportrait, 1933, 73 x 66 cm

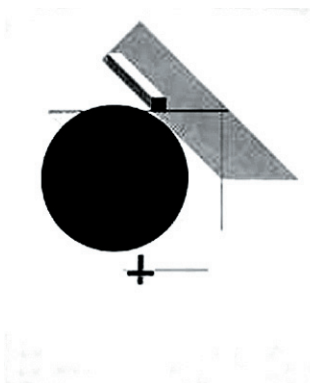


Réalisme socialiste stalinien
Deineka, L'Hérisme paysan, 1926

Le constructivisme (1918 - 1924)

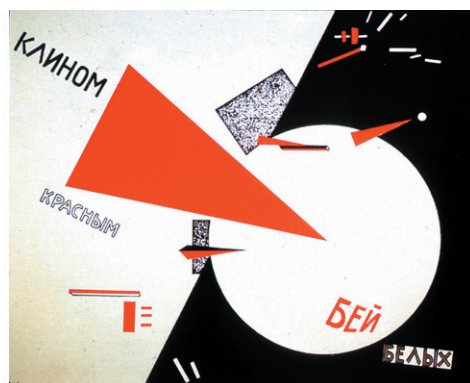
Malevitch forma toutefois des élèves, qui en même temps qu'il développa sa recherche picturale théorique, créèrent les premières œuvres pratiques. Outre leurs peintures, ces élèves, regroupés sous le label «constructiviste» élaborèrent des affiches (El Lissitzky, Rodchenko), des architectures d'Etat (Tatline, Vessnine, Léonidov), des sculptures publiques (Gabo), des formes cinématographiques de propagande (Vertov, Eisenstein). Utilisant strictement les matériaux issus des techniques industrielles (acier, verre, béton), dans des formes géométriques rationnelles portant des significations de type linguistique. Leurs créations sont à l'avant-garde de la modernité.

Ce n'est qu'à partir de 1924, avec De Styl (Mondrian) le Brutalisme (Le Corbusier) et le Bauhaus (Gropius), que l'Europe occidentale reprendra ces idées, et ce n'est que depuis 1945, que les Etats-Unis les développeront à large échelle, sous les labels de «graphisme», «design industriel» et «architecture internationale». En URSS, la recherche fut arrêtée dès 1924, à l'avènement de Staline qui lança le «Réalisme socialiste», soit un art figuratif de bas niveau qui se contente d'illustrer les miracles de la nouvelle économie communiste... ce qui curieusement produit un art hyper-réaliste, hyper «vrai» et parfaitement mensonger (ouvriers heureux, fêtes populaires, magasins pleins, portraits du dictateur Staline en père bienveillant - «le petit père des peuples»-, etc.)



Lissitzky, une peinture

Abstraction en noir et blanc
1919, 35 x 37 cm

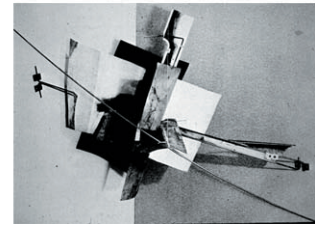


et deux des premières créations graphistes contemporaines

Batez les Blancs avec un coin
rouge, affiche, 1919



Couverture de la
revue 2 carrés, 1924



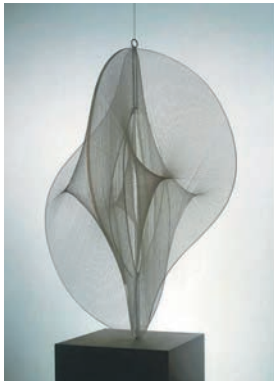
Le Constructivisme, ou la fascination de la mécanique et de la géométrie industrielle et progressiste :

Rodchenko,
Deux cercles,
dessin, 1919

Rodchenko,
Photographie de la
Tour Shokov, 1929

Tatlin,
Projet de monument pour
la 3e internationale, 1919

Tatlin,
Contre-relief,
1915



Gabo, Construction linéaire 2, 1920 - 1970, acier,
plastique et fil de nylon, 115 cm x 83 cm x 83 cm

Gabo, Sculpture cinétique, 1920, tige d'acier
mise en rotation par un moteur, 61 cm x 24 cm x 19 cm

Un cas d'application de la pensée de Malevitch : Eisenstein

Le cinéaste russe Sergueï Eisenstein (1898 - 1948) réalisa pour le gouvernement de l'URSS de nombreux films de propagande, qui restent des chefs d'œuvres de référence dans l'art cinématographique, le montage et la construction des plans. Dans le Cuirassé Potemkine (1924, racontant comment en 1917, le cuirassé tsariste s'était mutiné dans le port d'Odessa, en Mer Noire), comme dans Octobre (1927, racontant comment la Révolution s'est déroulée dans la capitale tsariste St Petersburg, de juin à octobre 1917), Eisenstein s'inspire du suprématisme et du constructivisme.

Privilégiant les architectures industrielles et géométriques, Eisenstein construit chaque plan par des masses abstraites qui s'entrechoquent, provoquant chez le spectateur sentiments, émotions et effets de sens. Grâce à l'aide des recherches scientifiques se développant à son époque (Linguistique de De Saussure, Sémiologie de Peirce, Cognitivism de Pavlov), il parvient à créer un langage visuel assez efficace où chaque forme (signifiant) prend un sens assez précis (signifié). Ainsi, à partir de ces 3 séquences d'Octobre, on peut pour chaque construction de plan (signifiant), faire découler le sens psychologiquement induit (signifié). Pour chaque plan, on peut alors dresser une liste des signifiants (formes et valeurs), de leur relation (quelles formes et quelles valeurs sont en interaction), et en faire découler les signifiés.

Exemple : Discours de Lénine, plan 1

Cercle blanc	auréole, communauté, "heure" de la Révolution
Triangle rectangle noir	dynamisme et stabilité, puissance
Triangle isocèle vertical	élévation et stabilité
Composition équilibrée, centrée	stabilité

Les signifiants impliquent des signifiés de rassemblement dynamique, puissant et stable.

Au plan 2, les signifiés seront déjà différents.

1e séquence : discours de Lénine.

chperret@emaf.ch

Lénine harangue la foule, derrière lui, une horloge, devant un drapeau révolutionnaire.

Gros plan sur le drapeau.



Triangle du drapeau : force, action appuie le plan sur une base dynamique
Triangle de Lénine : rectitude, décision proposition de force et d'action, équilibre
Cercle de l'horloge : heure révolutionnaire rassemblement, créé un effet d'auréole : sanctification de Lénine.
En plongée sur la foule.



Triangle du drapeau : force, action appuie le plan sur une base dynamique
Triangle de Lénine : s'est dynamisé, passe à l'action, appuyé sur le drapeau soit : sur la masse révolutionnaire en marche



Triangle du drapeau : verticalisé les masses en marche ont trouvé leur appui ; héroïsé, agressif et implacable, glisse vers la gauche

Gros plan sur le drapeau, glissant à gauche, et qui laisse apparaître l'horloge.



Triangles Lénine et drapeau : devenus aigus : agressivité et lutte, opposition complémentaire des forces du leader et de la masse. Obliques des fusils : renforcement de l'idée de lutte active.



Drapeau en carré oblique à triangle : affirmation de la certitude dynamique du rassemblement des masses.



Retour au triangle dynamique glissant à gauche : la masse passe à l'action
Cercle de l'horloge : l'heure du rassemblement révolutionnaire a sonné.

2e séquence : mitraillage de la foule.

Boulevard Nievsky : devantures des rédactions des journaux conservateurs-bourgeois.

Gros plan sur une mitrailleuse.



C'est l'opposition des lignes directrices des divers plans qui importe ici. Par le « montage alterné » des orientations en diagonales gauche - droite montante et droite - gauche descendante, Eisenstein prépare l'idée de choc : les mitrailleurs du Tsar vont tirer contre la foule qui défile. La gêne visuelle construite par de telles opposition construit l'idée du suspens.

La foule défilant boulevard Nievsky

Reprise du plan de mitrailleuse

Reprise du plan de devanture



L'opposition des diagonales gauche - droite montante et droite - gauche descendante se synthétise dans la foule, formant une croix qui indique le fait que tous se réunissent, venant des quatre coins de la ville.



La reprise des plans construit l'insistance, par répétition, de l'attente du choc. Suspense et tension augmentent.



Reprise du plan de devanture.

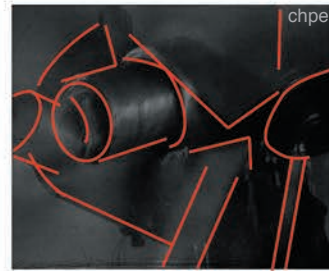


La reprise des plans construit l'insistance, par répétition, de l'attente du choc. Suspense et tention augmentent.

Reprise du plan de mitrailleuse.



La mitrailleuse entre en action et tire



Obtenu par montage rapide de 3 images (voir ci-dessous), le plan montre l'éclatement dynamique de la machine en action. (voir Le Remouleur de Malevitch)

Plan général sur la foule prise de panique.



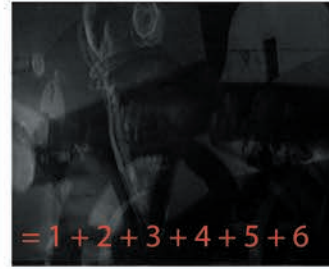
La panique casse la puissance de la masse et l'atomise en entités individuelles partent en tout sens, signe de chaos. L'ancienne puissance de la masse garde son souvenir dans l'orientation diagonale.

La foule s'éparpille dans le désordre.



Atomisation de la masse désormais horizontalisée : ayant perdu toute force dynamique. Les fuyards génèrent une diagonale contradictoire à celle du plan précédent.

La mitrailleuse et le mitrailleur.



Obtenu par montage rapide de 6 images : chaque image est constituée de 3 photogrammes et dure donc (à 24 images / sec.) 0,125 secondes, donnant l'impression d'une superposition de la pellicule.

Quelques une des images alternées en montage rapide : 3 cadrages de la mitrailleuse et 3 du mitrailleur.



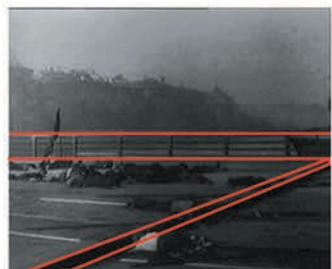
Eisenstein doit le développement de cette idée aux recherches picturales du futurisme (Balla, Marinetti, Malevitch, Duchamp)

3e séquence : le soulèvement des ponts de St Petersburg, destiné à isoler les institutions d'Etat de la masse révolutionnaire.

Vue du dessous d'un pont. Et de dessus : la chaussée s'ouvre et se soulève, emportant dans son gouffre le corps d'une morte.



Triangle inversé de la structure métallique du pont : puissance des forces tsaristes contre-révolutionnaire. La masse triangulaire s'élève : annonce de la victoire de la contre-révolution.



Oblique de la rupture du pont : dynamisme impitoyable de l'action mécanique qui va couper les forces révolutionnaires du centre ville.

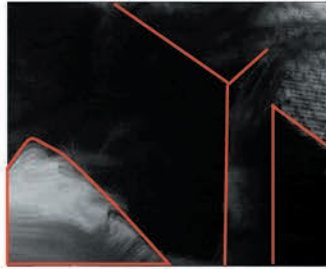


Masse arrondie du corps de la femme, s'engouffrant dans la coupure horizontale du pont, écrasée par des verticales : faiblesse organique du peuple écrasé. Blanc : pureté et faiblesse de l'idéal révolutionnaire, martyr.

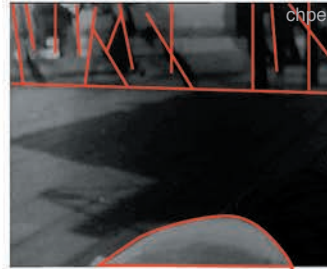
Le corps de la morte s'enfonce dans la faille du pont se levant et va tomber dans le vide (champ / contre-champ)



Force dynamique de la diagonale de la chaussée ouverte, qui s'appuie en triangle sur le cadre de l'image. Faiblesse martyr du corps qui descend et glisse sur la gauche



Faiblesse du corps en triangle arrondi, mou, et dernier espoir du bras de se raccrocher, dans une verticale qui va s'effondrer. Reste l'implacable dynamisme diagonal de la chaussée.



Masse arrondie du corps de la femme, s'engouffrant dans le vide. Ecrasée par le réseau horizontales-verticales-obliques.

Reprise du plan du dessous du pont.



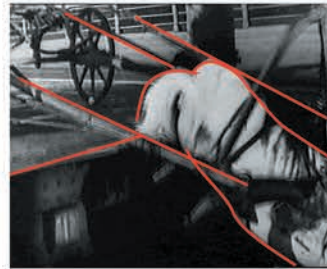
Triangle inversé de la structure métallique du pont : puissance des forces tsaristes. Mais aussi : flèche indiquant la (les) chute(s) de tous les corps vaincus.

Fin du plan de la chute du corps.



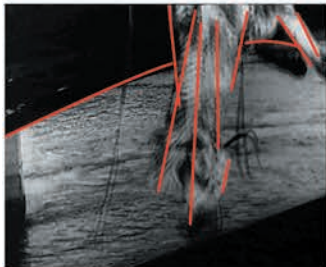
Force dynamique de la diagonale de la chaussée ouverte, qui s'appuie en triangle sur le cadre de l'image. Faiblesse martyr du corps qui tombe et va disparaître hors champ

Nouveau plan : chute du cheval.



Même schéma, inversé. L'opposition des orientations construit l'idée du choc. Le cheval est blanc, comme le corps : même idée d'innocence martyr.

Le cheval pend lamentablement.



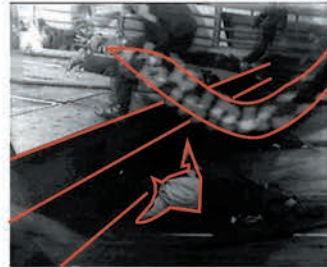
Les verticales pendantes du cheval construisent l'aspect lamentable, opposé à la force de la voûte diagonale du pont. La puissance mécanique vainc la vie.

Structure métallique du dessus du pont.



Triangle positif de la structure métallique du pont : annonce de la victoire du mécanisme industriel des forces bourgeoises-tsaristes contre la vie du peuple-ouvrier révolutionnaire.

Dernier plan sur le corps chutant.



Courbure négative de la banderole : défaite du peuple. De même, l'opposition petit corps de forme organique - grandes obliques mécaniques de la chaussée.

Le cheval pend, soulevé par la montée du pont. De l'autre côté, il en va de même pour la calèche qu'il tirait.



Faiblesse organique de la forme du cheval, opposé à la force mécanique des verticales et obliques du pont.



Triangle de la calèche : pointe au centre, encore retenue par le «noeud» formé par l'attelage la liant au cheval. A l'inverse, l'axe de l'ellipse de la roue tend à la faire glisser vers la gauche, où elle va chuter, à l'opposé du cheval.

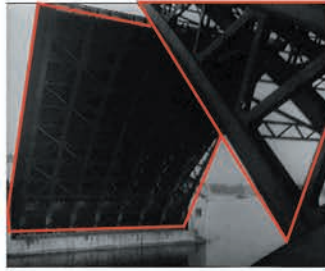


Courbes pendantes de l'attelage : faiblesse du «noeud» retenant la calèche au cheval : c'est inexorable, chacun va tomber de son côté : le cheval dans le vide, la calèche le long de la chaussée. Effet d'annonce, suspens.

Le cheval pend, soulevé toujours plus haut. Vue du pont presque totalement levé.

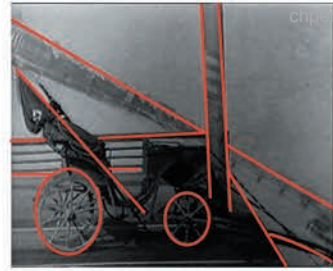


Opposition de la petite forme organique du cheval et des grandes lignes obliques et perpendiculaires du pont : faiblesse et force.



Carré oblique et triangle inversé : force dynamique de la puissance du pont.

La calèche, en haut du pont levé.



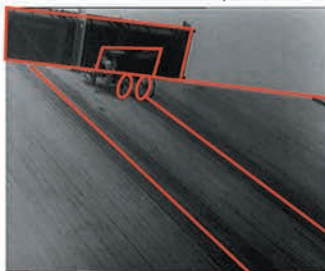
Calèche à l'horizontale : paradoxalement stable. Mais ce n'est que paradoxe : la grande oblique est l'horizon ! En fait la calèche penche à 45° et va chuter.

Structure du dessous du pont.



Complexité des lignes mécaniques, en opposition aux plans suivants : dynamisme de la force industrielle agissant comme «structure chaotique».

Dessus : chaussée du pont, en haut la calèche, qui va chuter.



Simplicité minimale des formes : en opposition au plan précédent, banalité du drame qui va se jouer. Rectangle de la calèche pris dans un autre rectangle : elle tient encore. Mais obliques des traces de la chaussée : elle va chuter.



Triangle de la calèche, axe des roues obliques : le dynamisme annonce la chute.

Chaussée du pont



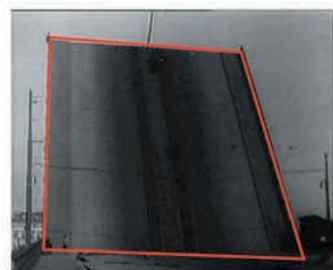
Effet monochromatique, vide, juste dynamisé par l'oblique (carré blanc sur fond blanc) : absence, drame de la chute de la calèche.

Plan de coupe : une sculpture de style égyptien



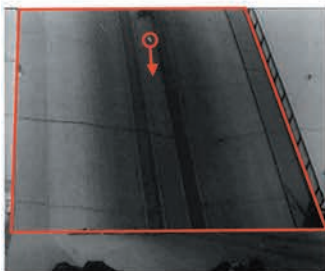
Egypte : symbole du pouvoir totalitaire du Tsar. Triangles : puissance, pouvoir. Renforcé par la structure en diamant inversé : négativité de ce pouvoir.

Retour au pont levé, vu de face



Grand carré mis en perspective, frontal, occupe quasi tout l'écran : icône du pouvoir totalitaire écrasant.

La calèche chute le long de la chaussée verticale du pont levé.



Fort contraste d'échelle entre la masse losange frontale du pont et le minuscule point de la calèche chutant : puissance et faiblesse, stabilité et chute, totalitarisme et innocence martyr.



Le pont levé, de loin, avec 1er plan.



Confrontation de deux rectangles obliques : lutte contradictoire des forces ; claires (révolutionnaires) et sombres (tsariste). Au 1er plan, la sculpture classique en triangle dit la victoire des forces tsaristes. Mais le peuple finira par vaincre...

Vers un art industriel

chperret@emaf.ch

A la fin du XIXe siècle, il y avait l'art (les beaux-arts, peinture, sculpture, etc.) et les arts appliqués (les artisanats, mobilier, affiche, etc.). L'art existait pour le plaisir visuel et les arts appliqués pour leur utilité pratique. Pourtant les deux étaient destinés, par leur prix, à une clientèle bourgeoise. La Révolution industrielle du XIXe siècle a sur cette situation deux conséquences : premièrement, elle fait naître une classe d'ouvriers (prolétaires), vivant en ville côte à côte avec les bourgeois (propriétaires) et ayant les mêmes besoins qu'eux (logement, mobilier, journaux, etc.) bien qu'ils n'aient pas les mêmes moyens économiques (un bourgeois gagnant cent fois ce que gagne un ouvrier). Secondement, la Révolution industrielle fait disparaître l'artisanat au profit de la fabrication d'usine. Dès lors, les arts appliqués se transforment en arts industriels, et la fabrication de mobiliers, l'impression d'affiches, etc. se font en grande série et à la chaîne, avec pour conséquence une baisse du prix de production.

Dès le début du XXe siècle, de nombreux courants artistiques et d'arts appliqués réfléchiront sur cette situation et tenteront d'en tirer le meilleur, entre autre l'opportunité enfin ouverte de produire des objets à bas prix qui seraient utiles aux ouvriers prolétaires. Ces mouvements condamnent tous l'art, les beaux-arts, comme un luxe inutile fait pour le plaisir de la bourgeoisie, ils considèrent que c'est «de l'art pour l'art» et abandonnent la pratique de la peinture, de la sculpture, etc. Par contre, ils considèrent que les recherches de beauté visuelle, les considérations esthétiques et plastiques propres aux beaux-arts doivent être appliqués aux arts industriels : fabriquer des chaises qui soient aussi des sculptures, des espaces architecturaux qui soient comme de la peinture, des affiches ou des journaux comme on compose un tableau.



La fascination de l'industriel :

Moholy Nagy, Le Pont transbordeur du port de
Marseille, 1929, photographie, 49 x 40 cm

L'art nouveau, première confrontation art - industrie :

Mackintosh, Fauteuil, 1908

Hoffmann; Le Palais Stoclet, Bruxelles, 1905



De par cette pensée, qui est une utopie, les mouvements se succéderont. A la fin du XIXe, «l'art nouveau», conçoit une architecture et des meubles aux formes relativement pures, dépouillées, claires et ordonnées, mais utilisant des matériaux trop coûteux. En Angleterre, Art & Kraft a la même démarche, dont les chaises de Mackintosh (1902) sont représentatives. Sur le terrain germanique sont fondés le Wiener Werkstätte (WW, 1903) et le Deutscher Werkbund (l'architecte Hoffmann, palais Stoclet à Bruxelles, 1907). En France, la Société des artistes décorateurs (SAD, 1915) adopte la même démarche. Mais toujours, les objets proposés, s'ils sont beaux, sont trop coûteux. La notion de beau, telle que véhiculée par le XIXe siècle, impose des formes parfois trop élaborées, subtiles, détaillées et faites à la main avec des matériaux «nobles» et chers. A l'inverse, fabriquer à bas prix impose des formes pensées globalement, entières, homogènes et réalisées mécaniquement. Un conflit entre l'esthétique et l'économie surgit. L'économie demande des formes simples, rationnelles, fonctionnelles, qui semblent échapper au «beau».

Le beau est simple, rationnel, fonctionnel

Il faut attendre la Révolution russe, le suprématisme de Malevitch et le constructivisme, pour que les penseurs visuels abandonnent la conception du beau issue du XIXe siècle. Le beau est un jugement et tout jugement dépend des conditions dans lesquelles il s'opère. Les constructivistes analysent les conditions du monde industriel : la fabrication en série impose la simplification formelle et des formes rationnelles, l'économie impose que toute forme doit d'abord être utile, pensée en fonction d'un coût maximum, fonctionnelle. Les critères du beau découlent de ces contraintes : est beau ce qui est simple, rationnel, fonctionnel.

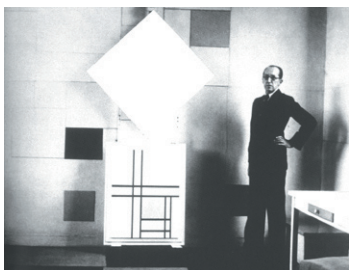
chperret@emaf.ch

Une telle définition sera reprise en Europe par quatre mouvements primordiaux pour la pensée du XXe siècle : De Stijl (Mondrian, 1917), le Bauhaus (Gropius, 1919), le Purisme - Brutalisme (Le Corbusier, 1924), le Design industriel (New Bauhaus Chicago, Gropius, 1945). Tous quatre créeront des objets répondant à un critère : la forme suit la fonction («form follows function», «f f f», Gropius, 1945). Le beau n'est qu'un résultat de la fonction : est beau ce qui est fonctionnel, utile, ce dont on a usage. Le beau, c'est la valeur d'usage. En économie, le prix d'un objet se calcule en fonction de son coût de production (combien cela coûte à fabriquer) et de sa valeur d'usage (combien acceptera-t-on de le payer par rapport à ce à quoi il sert). L'art du XXe siècle va bâtir ses critères esthétiques, ses jugements de beau sur la même formule. Elle ne va pas sans problèmes, puisque, à la fin du XXe siècle, nous décrivons les objets ainsi produits comme standardisés, inhumains, monotones, sans âme, etc. Ces objets se sont pourtant imposés parce que terriblement efficaces, économiques et utiles. Ils ont de plus modelés non seulement notre quotidien (urbanisme, architecture, véhicules, machines, objets mobiliers, vêtements, graphisme, etc.), mais aussi le champ des arts visuels : l'abstraction radicale américaine (Rothko, Newman, 1950), l'art minimal (André, Judd, 1960), l'art conceptuel (Kosuth, Weiner, 1970), le pop art (Warhol, Liechtenstein, 1970), le néo-géo (Mosset, Armleder, 1980), l'art monochrome (Ryman, Schiess, 1980), etc. découlent tous de la définition : «le beau est simple, rationnel, fonctionnel».

De Stijl (1917 - 1924) cf. également pages spécifiques sur Mondrian

Mouvement hollandais d'architecture et de conception de mobilier fondé par le peintre Mondrian et l'architecte Van Doesburg, De Stijl a conçu quelques réalisations : la maison Rietveld à Utrecht, la chaise De Stijl, etc. Elles s'inspirent de l'analyse formelle établie dans la peinture de Mondrian : étant donné une surface blanche carrée, divisée horizontalement et verticalement par des lignes noires, comment organiser les espaces ainsi déterminés, en utilisant les 3 couleurs primaires (jaune, rouge, bleu), afin que la composition soit équilibrée ? La démarche est à la fois rationnelle (réduction des facteurs à utiliser) et intuitive (rien n'est calculé, l'organisation s'élabore visuellement). Plus surprenant, elle est chez Mondrian spirituelle : l'horizontale est matérielle, la verticale élève l'âme, les couleurs ont un poids, lourdes elles sont corporelles, légères elles libèrent l'esprit.

Le spiritualisme de Mondrian (théosophie) se retrouvera chez certains artistes - concepteurs du Bauhaus (Kandinsky, Klee, Itten). Il y a dès lors un curieux mélange entre rationalité économique et industrielle et spiritualité. Il semble que face à la sécheresse rationnelle, face à des croyances et une religion chrétienne affaiblie (Dieu «meurt» au XIXe siècle), certains artistes aient ressenti un vide, un vertige, comblé par des néo-croyances mystiques et irrationnelles. Très vite, se sont pourtant les rationnels qui l'emporteront (le Bauhaus doit plus à Gropius et Mies van der Rohe qu'à Kandinsky ou Klee). Le spiritualisme se retrouvera pourtant dans la peinture de l'abstraction radicale américaine (Rothko, Newman).



Mondrian dans son atelier,
1921



Rietveld, Chaise de Stijl,
1918



Rietveld, Maison Schröder,
Utrecht, 1924

Le Corbusier (1887 - 1965)

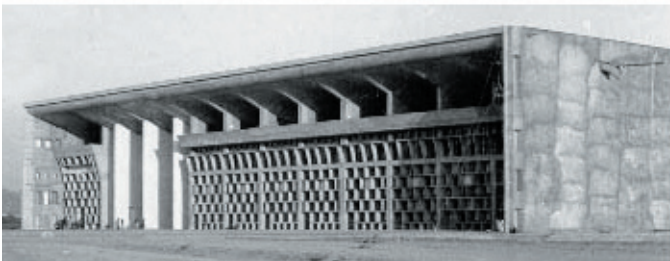
chperret@emaf.ch

Né à La Chaux-de-Fond, Le Corbusier fut d'abord peintre cubiste, avant de devenir architecte, suite à sa formation chez Auguste Perret, premier architecte à utiliser le béton armé. Il se lie à la Société des artistes décorateurs (SAD), mais va se brouiller avec eux, étant donné la ligne extrêmement stricte qu'il va suivre. Lors de l'exposition de la SAD en 1925 à Paris, il crée un pavillon de l'esprit nouveau. Il y expose sa conception de l'architecture : rien ne sert d'améliorer ce qui est là, il faut tout reprendre à zéro, faire «tabula rasa». Il propose de raser Paris et de construire à cette place une ville rationnelle, faite de maisons tours en forme de croix, alignées à 300m l'une de l'autre (plan Voisin pour Paris, 1925). Le Corbusier ne put réaliser l'idée, mais il appliqua à grande échelle ses plans d'urbanisme en Inde (Chandigarh, 1950) et en collaboration avec Niemeyer au Brésil (Rio, Brasilia, 1940). Des fragments de ces plans généraux d'urbanisme existent en Europe, ce sont les barres d'immeubles (HLM), (unité d'habitation de la cité radieuse, Marseille, cité jardin de Bordeaux, immeuble clarté à Genève). On lui doit aussi de nombreuses villas (villa de sa mère, Vevey, villa Savoy à Poissy), des centres administratifs (Zürich, ONU de New York, Cambridge University de Boston), et même des églises (Ronchamp, La Touvière).



Le Corbusier,

Plan voisin pour Paris, 1922 - 25
Chaise Confort, 1925 - 29
Villa Savoy, Poissy, 1928
Unité d'Habitation, Marseilles, 1946 - 52
Chandhighar, 1952 - 57
ONU, New York, 1953



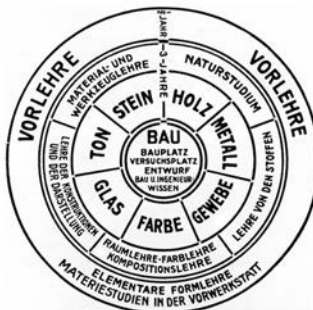
Les conceptions urbanistiques et architecturales de Corbusier sont ultra rationnelles : il veut développer la «machine à habiter» (le terme est de lui), soit un habitat qui se réduit à ses fonctions : ni plus ni moins d'espace que nécessaire, ni plus ni moins de pièces, etc. Tout élément architectural doit répondre à une fonction et les éléments non-fonctionnels (décorations, surplus, agréments) doivent être éliminés. Si les conceptions urbanistes de Corbusier sont largement dépassées, considérées comme totalitaires et inhumaines, son architecture d'immeubles et surtout de villas restent fort actuelle. Premièrement, il construit sur colonne, ce qui lui permet d'avoir des murs non-porteurs, qui sont déplaçables, supprimables ou peuvent s'ouvrir en vastes verrières.

De là, il crée des pièces modulables et surtout extrêmement lumineuses. Secondement, il n'installe jamais d'habitation au rez-de-chaussée, fuyant le bruit et l'obscurité de la rue (notons qu'hélas dans les HLM, ces rez-de-chaussée sur pilotis où il n'y a que des parkings sont devenus de vastes no man's lands, sombres où règne la "zone". Troisièmement, il bâtit des toits plats qui font office de terrasse et de solarium, qui communiquent au dernier étage avec les pièces habitables, inventant la porte-fenêtre et le va et vient dedans - dehors (architecture transparente). Enfin, il gère la circulation entre les pièces de l'habitation, supprimant les couloirs inutiles, séparant WC et salles de bain, et surtout installant la cuisine (où l'on est beaucoup) au sud. De plus, il conçoit des espaces simples, purs (Purisme), blancs, sans décrochés ni recoins (fonctionnels), ou montrant les matériaux avec lesquels ils sont conçus, ainsi le béton peut rester brut (Brutalisme), les structures métalliques apparentes, les circulations d'eau, d'électricité dans des gaines accessibles, etc.

Le Bauhaus (1919 - 1933) et le New Bauhaus Chicago (1945)

L'Allemagne de l'après première guerre mondiale subit un terrible choc social : l'état est appauvri par la dette de guerre, alors que les industries à qui la guerre apporta un grand essor, s'enrichissent (Siemens, Von Roll, Braun, etc.). Dès lors une classe ouvrière gigantesque se constitue dans un état pauvre, employé par des entreprises privées riches. Une sorte d'accord va se profiler entre l'état (la République de Weimar) et les entreprises industrielles : l'amélioration des qualités de vie de la société est confiée aux entreprises. Celles-ci logeront leurs ouvriers (Siemenstadt, Berlin), leur fourniront mobiliers et services, seront chargées de leur apporter un certain confort et bien-être, selon l'idée qu'un ouvrier qui vit bien travaille bien. Aux Etats-Unis, l'industriel Ford adoptera la même idée (fordisme).

Pour répondre à cette demande, une école d'art, d'architecture et d'art industriel va se fonder à Weimar en 1919, elle déménagera en 1924 dans son propre bâtiment, construit par Gropius, à Dessau. C'est le Bauhaus, «maison pour la construction». Dirigée par deux architectes, Gropius et Mies van der Rohe, son corps enseignant est massivement constitué d'artistes peintres : Moholy-Nagy (issu du constructivisme russe), Kandinsky (issu de l'expressionisme russo-allemand), Klee (issu de dada et du surréalisme naissant), etc. Fonctionnant sous un double apport des beaux-arts et des techniques mécaniques, le Bauhaus tente de réunir esthétique et rationalité industrielle (d'où le terme d'esthétique industrielle, mot français pour design industriel). De nombreuses réalisations découlent du Bauhaus : chaises, tables, objets ménagers, conception d'architecture d'intérieur, immeubles, maisons, villas d'ouvriers, l'école elle-même construisant ses propres bâtiments). Tout est pensé à partir du montage d'éléments standardisés, préfabriqués, et produit en masse. Ce montage est pensé par modules, et découle de l'imagination, ainsi que des sens plastique et esthétique. C'est ainsi que le Bauhaus parvint à unir rationalistes industriels (architectes) et imagination plastiques (peintres).



Le logo du Bauhaus, étudié par le peintre Schlemmer, et le cercle des cours, menant de la périphérie (année préparatoire) au centre (l'objectif : la construction), et passant par l'étude de tous les matériaux et techniques.

Le bâtiment du Bauhaus à Dessau, avec sa façade verrière permettant aux ateliers d'avoir le maximum de lumière. L'architecte en est Gropius, fondateur du Bauhaus.



Brandt, Théière, 1924



Dell, Lampe de bureau, 1922



Wagenfeld, Lampe de table, 1925



Breuer, Chaise tubulaire, 1928



Breuer, Fauteuil Wassily, 1925



Bayer, Projet pour un kiosk de rue, 1924



Hollos, Tapisserie, 1926



Mijll-Dekker, Tapisserie, 1932



Moholy-Nagy, Affiche pour l'exposition du Bauhaus, 1923

The quick brown fox jumps

Bayer, Typographie ITC Bauhaus, 1926

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyzæœ&
1234567890

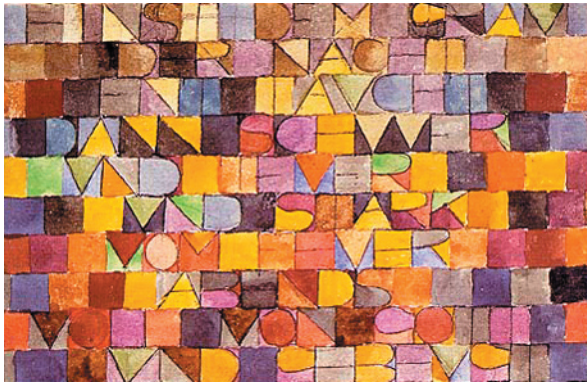
Bayer, Typographie moderna, 1928

Les enseignants du Bauhaus, du plus sensitif au plus rationnel

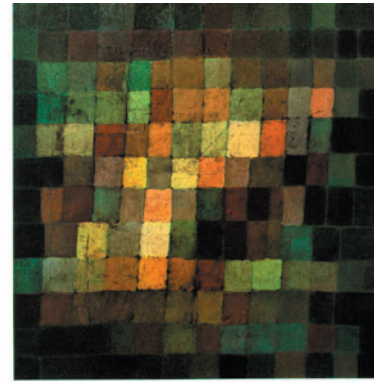
chperret@emaf.ch

Paul Klee (1879 - 1940) : le sensitif (cours couleur et textiles)

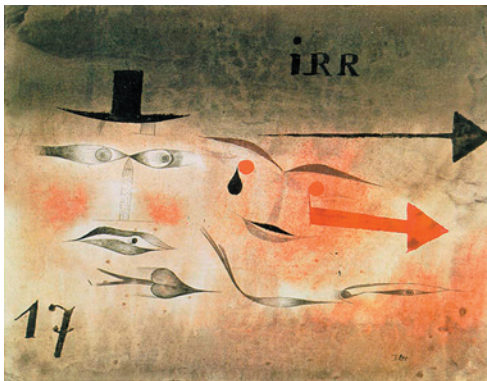
Dès 1902, de nombreux voyages au sud de la méditerranée forment le regard de Klee vers les formes simples des bâtiments et leurs teintes pastels. L'art du tapis musulman l'influence également. Renté en Europe, il se lie avec Kandinsky et le mouvement expressionniste Blaue Reiter. Là, le primitivisme de l'art africain et celui des dessins d'enfants, le conduit vers une quête de la sensibilité innocente, libérée des savoirs culturels. Nommé professeur au Bauhaus en 1920, il ne le quittera qu'à sa fermeture en 1933, pour s'exiler en Suisse. Se rapprochant alors de certains artistes surréalistes, Klee s'intéresse à l'aliénation mentale et collectionne des dessins de schizophrènes.



Une fois émergé du gris de la nuit, aquarelle, 1918



Son émergeant, huile, 1925



17 astrée, aquarelle et technique mixte, 1923



Le Baiser, technique mixte, 1939

Wassily Kandinsky (1866 - 1944) : du sensitif au rationnel (cours couleur et architecture)

Russe émigré en Allemagne dès 1900, il est un des pionniers de l'art expressionniste allemand. Il participe à Die Brücke et fonde le groupe Blaue Reiter. La guerre de 1914 le force à retourner en Russie, où il se lie avec les constructivistes (Rodchenko, Tatlin), ce qui provoque un tournant dans son art, qui devient moins sensitif et plus rationnel. Il s'éloigne toutefois du dogmatisme pictural des peintres d'URSS et préfère revenir en Allemagne, où il rejoint le Bauhaus en 1922. Enseignant jusqu'en 1933, il affirme un art de sensibilité calculée, basé sur la composition musicale dodécaphonique (Berg, Webern, Schönberg). Exilé en France, à la venue du nazisme, il décède oublié.

Outre sa peinture, Kandinsky a œuvré à deux traités de théorie de la couleur et de la peinture. Ce sont *Du Spirituel dans l'art* (1911) et *Point, ligne, surface* (1926), qui, publié par le Bauhaus, est avec l'ouvrage de l'enseignant Itten, l'un des principaux livres de théorie de la couleur, des mélanges, des contrastes et de la composition.



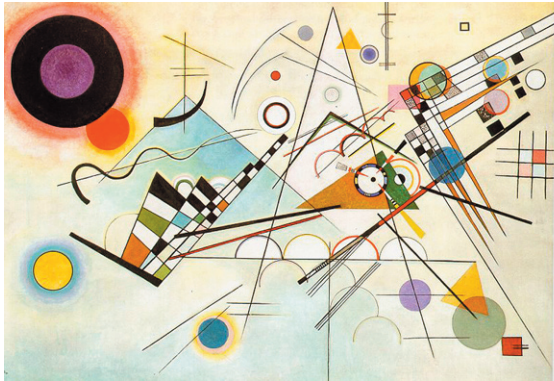
Vue du village de Kochel,
1909, huile



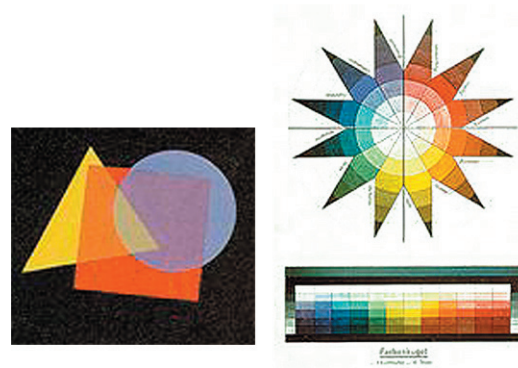
Vue de Murnau,
1910, huile



Composition 1911 IV, huile, 159 x 250
Entre paysage et abstraction



Composition 1923 VIII , huile 140 x 230
L'abstraction calculée



Kandinsky et Itten, Cours couleur, 1928

Laslo Moholy-Nagy (1895 - 1946) : le rationnel sensitif (cours photographie et composition)

Hongrois exilé en Allemagne dès 1920, il entretient une correspondance avec le groupe suprématiste - constructiviste d'URSS et fonde avec Lissitzky la revue Ma. Pratiquant la peinture et la photographie, Moholy Nagy se tourne vers des recherches de composition pure, à base géométrique. Il développera dans ce sens la technique du photogramme, qui consiste, en chambre noire, à déposer des objets sur du papier photographique. Un bref coup de projecteur éclaire ensuite le papier, et les "ombres" des objets apparaissent en blanc lors de sa révélation. De subtils déplacements, glissements ou substitutions des objets permettent la création de gris, de flous et de chevauchements. Engagé au Bauhaus en 1923, il s'exilera à la fermeture de l'école à Chicago, Etats-Unis, où il fonde, avec Gropius, la New Bauhaus School of Chicago, devenue la Chicago Design college of Art.



Les Balcons de l'Ecole
du Bauhaus, photo, 1925

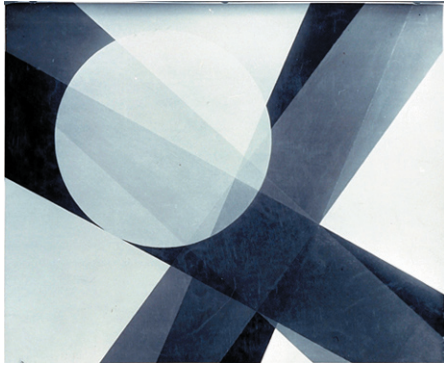


Double rangée de chaises,
photographie, 1928



Un Verre de laboratoire,
photographie, 1938

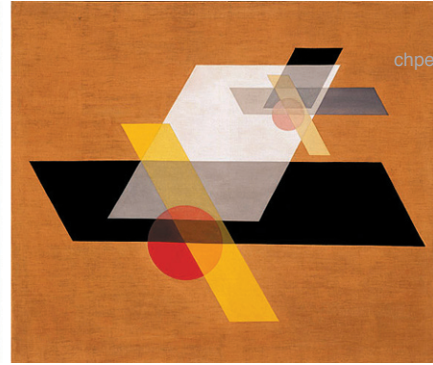
Même dans la vision du réel la géométrie prime en ce qu'elle construit notre regard.



Photogramme 1923 A



Photogramme "Goerz", 1925



Peinture A II, 1924

Josef Albers (1888 - 1976) : peintre rationnaliste (cours peinture et dessin)

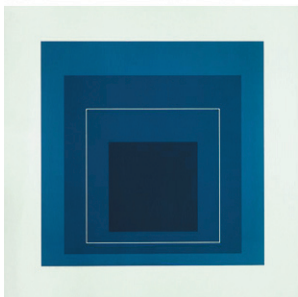
Enseignant au Bauhaus dès 1929, exilé à la New Bauhaus School de Chicago en 1933, il rejoint en 1950 le Black Mountain College of Art, Californie, où il reprend la direction de l'école et forme la génération des artistes minimaux américains (André, Judd, Lewitt, Stella). Albers affirme la primauté du géométrique, se refusant même, dès 1950, à peindre autre chose que des carrés dans des carrés sur des toiles carrées.



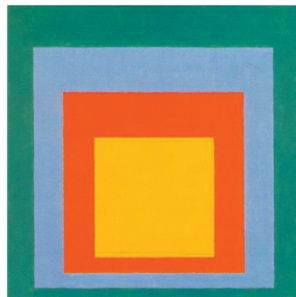
Ascention, 1932, dessin 40 x 60 cm



Sans titre, 1935, lithographie, 26 x 35 cm



Hommage au carré (variantes de bleus)
1966, huile, 48 x 48 cm



Hommage au carré (vert, violet,
orange, jaune), 1950, huile, 52 x 52 cm

Ludwig Mies Van der Rohe (1886 - 1969) : le rationnel (cours volume et architecture)

Architecte, il se lie avec De Stijl et le Deutscher Werkbund, avant d'être appelé au Bauhaus par Gropius, en 1929. Il s'exilera en 1933 à Chicago, fondant le New Bauhaus. Promoteur d'une architecture modulaire par pilier d'acier, chappe de béton et parois de verre, il est le créateur de nombreux bâtiments à l'élégance allongée et des hauts buildings de l'architecture internationale du XXe siècle.



Die Neue Gemälde
Galerie, Berlin, 1961,
musée d'art moderne et
contemporain



Projet de building pour Berlin, 1921, dessin



Projet de building verre et acier, 1925, photomontage



Seagram building, New York, 1951

Walter Gropius (1883 - 1969) : l'ultra rationnel (cours d'architecture et de construction)

Architecte du Deutscher Werkbund, il fonde le Bauhaus en 1919. Il établit la structure d'enseignement, les plans de l'Ecole à Dessau (1924), comprenant bâtiment de cours, campus d'étudiants et maisons d'enseignants. Fondateur de la New Bauhaus School of Chicago en 1933, il préside la TAC, agence américaine de l'architecture, et impose sa vision ultra rationnelle aux Etats-Unis. Sa conception de l'habitat préfabriqué, monté par modules encastrables permet des réalisations à grande échelle et à moindre coût, tels ses logements d'habitats groupés (région de Cologne) ou le Pan American Building (devenu Met Life Building), bouchant la 5th avenue de New York, plus vaste tour du monde en volume.



Plan des maisons préfabriquées pour enseignants, Bauhaus de Dessau, 1924



Une des maisons préfabriquées, Bauhaus de Dessau, 1924



Cuisine et séjour d'une des maisons d'enseignant, Bauhaus de Dessau

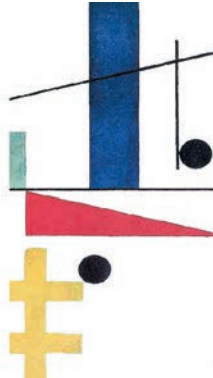
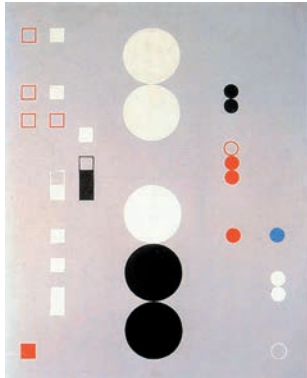


Gropius devant un dessin pour un building de Chicago, 1937

Les étudiants du Bauhaus, cas de l'art concret

chperret@emaf.ch

La plupart des étudiants du Bauhaus ont oeuvré dans le design graphique, mobilier ou architectural, et n'ont dès lors pas fait oeuvre "d'artiste" au sens strict du mot (à savoir ne sont ni peintre, ni sculpteur). Toutefois, deux artistes suisses ont été formés au Bauhaus et outre leur activité de designer et d'architecte, ils ont oeuvré dans le monde de l'art, créant le courant de l'art concret, se développant entre 1930 et 1970, parallèlement à l'abstraction radicale et au minimal art américain. Il s'agit de Sophie Täuber (1889 - 1943), architecte d'intérieur et peintre, épouse du peintre surréaliste Hans Arp, et de Max Bill (1908), architecte, sculpteur et peintre, concepteur des bâtiments de l'exposition nationale de 1964 à Lausanne et de l'ETH de Zürich..

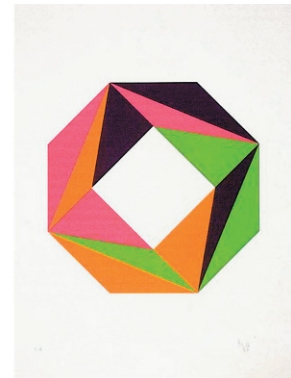


Sophie Täuber, composition, 1930, huile 52 x 42 cm

Quatre espaces, 1932, huile, 46 x 37,5 cm

Max Bill, Anneau de Moebius, 1953, béton, env. 100 cm

Composition à quatre couleurs, 1962, huile, 76 x 56 cm



1933 : la fin du Bauhaus et l'origine du graphisme et du design contemporain

Travaillant pour le bien-être des ouvriers, pour l'amélioration des conditions de vie sociale, le Bauhaus fut accusé d'être socialiste, gauchiste, voire bolchévique. Lorsque Hitler est porté au pouvoir en 1933, il ferme l'école. Professeurs et étudiants sont dispersés. Gropius et Van der Rohe partent en exil à Chicago, Kandinsky en France, Klee en Suisse. Architectes et artistes sont séparés, et lorsque Gropius fondera le nouveau Bauhaus à Chicago, l'école s'orientera uniquement vers la rationalité industrielle, sans plus aucun appui de l'esthétique et de l'imagination apportée par les artistes peintres. Orienté par la demande américaine en direction des entreprises, et non plus des ouvriers, Gropius et Mies van der Rohe vont développer l'architecture internationale (bureaux verre et acier, Siegram ou Pan-Am / Met Life buildings de New York) et le design industriel, tel qu'il existe actuellement et est enseigné par exemple à l'écal. Du côté des arts graphiques (affiche, publicité, édition de journaux, etc), c'est vers l'image de marque des entreprises que la recherche va se développer, donnant entre autre naissance au logo, avec l'appui de sciences telles que la linguistique et la sémiologie.

Deux critères de base règlent les normes du beau de telles productions : toute forme doit avoir une fonction, toute forme doit être un langage (que cette forme soit bi ou tridimensionnelle). D'où l'apparition de deux techniques primordiales pour les arts visuels contemporains : le fonctionnalisme et la sémiologie.

La forme est une fonction : économie et industrie

Gropius édite en 1945 la fameuse règle «la forme suit la fonction» (form follows function ou «f f f»). La fonction c'est :

1. Le prix de fabrication de l'objet
2. L'usage et la valeur d'usage (prix que l'on est prêt à payer pour l'usage de l'objet)
3. La valeur d'échange (prix réel de l'objet)

Exemple : fabriquer l'objet f coûte 5.-
l'objet f sert à faire la chose x et pour cela je suis prêt à payer 10.-
on peut vendre l'objet f entre 5.- (bénéfice nul, mais prix défiant la concurrence)
et 10.- (bénéfice 5.-, mais risque d'être concurrencé)

Contre-ex. : fabriquer l'objet f coûte 15.-
l'objet f sert à faire la chose x et pour cela je suis prêt à payer 10.-
l'objet f ne sera pas fabriqué (il n'est pas rentable), ou il faut lui trouver d'autres méthodes et matériaux de fabrication.

La fonction au sens économique, c'est l'usage maximum. pour le prix minimum (rapport qualité - prix).
Ce rapport est fixé par :

a. La fabrication

- a1. le type de matériaux utilisés (on privilégiera des matériaux peu coûteux : inox, plastique, béton, couleurs primaires, etc.)
- a2. les techniques de fabrication (on privilégiera des techniques simples : pliage, soudage, moulage, coffrage de béton, les couleurs en aplat, etc.)
- a3. le nombre d'objets produits (on privilégiera la fabrication en série de grand nombres)

b. L'utilisation

- b1. l'utilisation réelle de l'objet (inutile de fabriquer ce qui ne sert à rien)
- b2. le confort d'utilisation (élaborer le plus pratique possible)
- b3. l'usage, ses habitudes, limites, normes et sécurité (connaître par enquête les habitudes du consommateur, avant de créer l'objet)

De là, à partir d'enquêtes sur les besoins et habitudes du consommateur, le développement de projets (dessins), diverses recherches dessinées (dessin), qui aboutissent à des prototypes mis à l'essai (feed-back). a1, a2, a3, b1, b2, b3 sont testés. Des tests sont issus le développement de certains prototypes (essais et feed-back). Des prototypes, on développe le produit définitif. Des enquêtes sur sa réception et son utilisation permettent le développement de nouveaux produits.

C'est la méthode de base du design (dessin - projet - et dessin - plan -) industriel ou graphique. Il est évident qu'un concepteur en multimédia pratique de même lorsqu'il élabore un projet.

c. Créer l'usage

on s'est vite aperçu que la norme b1 pouvait être transgressée (on peut fabriquer et vendre ce qui ne sert à rien)

- c1. élaborer un message qui fait croire que l'objet est utile
- c2. tester la réception et l'acceptation du message
- c3. vendre l'objet inutile avec son message d'utilité

C'est évidemment la publicité. Elle suppose l'élaboration d'un message à la fois externe à l'objet (l'annonce publicitaire du produit) et interne à l'objet (le produit doit correspondre à l'annonce, redoubler l'annonce, porter l'annonce en lui).

Exemple : boire telle limonade est plus désaltérant que l'eau (ce qui est faux)
 émettre une campagne publicitaire basée sur l'ultra-désaltérant
 vérifier la campagne
 étudier la forme du produit (bouteille) et sa couleur (boisson) afin qu'il colle
 au message ultra-désaltérant

chperret@emaf.ch

même moins désaltérante que l'eau, la limonade se vendra

Afin de réaliser ce processus, on utilise des messages. Or les messages présupposent qu'il existe des langages. Ils faut donc que les formes, couleurs et leur agencement soit des langages (cf. cours **cm2**)

La forme est un langage : linguistique et sémiologie

En 1912 est publié à Genève le Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure ; c'est une étude du langage parlé et écrit, des fonctions et usages les commandants. Parallèlement, aux Etats-Unis, Charles Sanders Peirce développe la sémiologie ; étude des signes visuels, des fonctions et usages les commandants. Il ressort de ces deux sciences (linguistique et sémiologie) les règles fondamentales des langages, qu'ils soient parlés, écrits ou visuels.

Pour ceux qui veulent en savoir plus : Cours de linguistique générale, chap. 1 à 4 (90 pages)

1. Tout langage est abstrait

Il n'y a par exemple , dans le langage parlé ou écrit, aucune relation figurative entre le mot noir et la couleur noire, telle qu'elle est en réalité. Quand je dis [nɔ̃r] ou que j'écris /noir/, ni les sons prononcés, ni les lettres tracées n'ont de relation avec la réalité du «noir». De même si en langage visuel je dessine un flèche ---> pour dire «aller», il n'y a en fait aucune relation entre la flèche et la réalité de l'action d'aller vers (par exemple ma flèche a 0,5 cm et le point où l'on va réellement est à 15km).

2. Tout langage est interne

S'il n'y a aucune relation entre le mot /noir/ et la couleur «noire», entre le signe ---> et le fait «d'aller», le mot /noir/ ou le signe ---> ont tout de même des relations, internes à l'univers des mots ou des signes, internes au monde du langage.

Par exemple, en réalité, la couleur «noire» s'oppose à «blanc», mais dans le langage parlé ou écrit, le mot /noir/ ne s'oppose pas au mot /blanc/. La preuve en est que dans une autre langue, la même couleur se dit /schwarz/ ou /black/, or /noir/ /schwarz/ et /black/ n'ont pas de relation entre eux (et donc pas de relation avec la couleur «noir», parce qu'ils ont une relation dans leur langue, le français, l'allemand, l'anglais.

Pour que dans une langue des mots s'opposent, il faut qu'ils aient une relation de son ou d'écriture, or /noir/ et /blanc/ n'ont aucun son ou aucune lettre commune. Dans le langage /noir/ a une relation et s'oppose à /soir/ (un son et une lettre de différence), à /boire/ (un son de différence), à /croire/, à /loir/, à /nuire/, etc.

De même, si le signe ---> n'a aucune relation à «aller», il a une relation d'opposition à <---, mais aussi à ↑, à ↓, à <--->, à ----, à >, à <, à <>, etc.

3. Tout langage s'apprend

Il n'y a pas de relation entre le mot /noir/ et la couleur «noire» entre le signe ---> et le fait «d'aller», et pourtant, lorsque j'entends ou lis le mot /noir/, je sais qu'il veut dire «noir». De même, lorsque je vois --->, je sais que cela veut dire «aller». Mais à supposer que je sois un français qui ne sache pas du tout l'allemand /schwarz/ qui veut dire «noir», ne voudra pas dire du tout «noir» pour moi (tout à plus cela me dira «schwarz» - tautologie -).

De même, un dessinateur peut tracer le signe ---> pour dire «donner» et je comprendrais «aller». Pour que je comprenne que /schwarz/ veut dire «noir» et que ---> veut dire «donner», je dois apprendre l'allemand, je dois apprendre la langue du dessinateur, je dois apprendre le langage utilisé.

3. Les langages sont naturellement internes, et de manière apprise externes

Je peux ignorer le français, mais saisir que /noir/ n'est pas /soir/, je peux ignorer la langue "chperret", mais saisir que /ngzmf/ n'est pas /ngzmo/, de même je sais que ---> n'est pas <---. Je ne sais pas ce que veulent dire /noir/, /ngzmf/ ou --->, mais je peux les reconnaître et comprendre qu'ils ne sont pas /soir/, /ngzmo/ ou <---.

Quand je ne comprends pas une langue, je ne comprends pas rien : je ne comprends pas comment elle veut dire quelque chose, toutefois, je comprends que ce qu'elle dit est différent de ce qu'elle dit quand elle dit autre chose. Je ne comprends pas la relation d'un mot ou d'un signe avec le monde réel, extérieur au langage, mais je comprends leur relation dans le langage, interne à lui.

Un son, un mot écrit ou un signe semble donc avoir deux parties. La première est comprise naturellement, c'est la partie interne, en relation avec les autres sons, mots écrits ou un signes de ce langage. La seconde ne peut être comprise que si elle est apprise, c'est la partie externe, en relation avec les choses réelles hors du langage.

Exemple :	1ère partie	/noir/ n'est pas /soir/	tout le monde peut comprendre cela
	2ème partie	/noir/ veut dire «noir»	seuls ceux qui ont appris le français le savent

Le mot /noir/ est un et un seul mot, mais il a deux parties :

1. /noir/ qui l'oppose à /soir/ (un mot qui s'oppose à un mot)
2. /noir/ qui veut dire «noir» (un mot qui dit une chose, une couleur, etc.)

De même le signe ---> est un et un seul signe, mais a deux parties :

1. ---> qui s'oppose à <--- (un signe qui s'oppose à un signe)
2. ---> qui veut dire «aller» (un signe qui dit une chose, une action, etc.)

Ces deux parties sont d'un mot ou signe unique, mais elles sont séparées

Techniquement, c'est cela que Malevitch n'avait pas compris quand il dit que la + c'est le rassemblement, «naturellement». Non, naturellement, + ce n'est pas - (partie 1. du signe +, naturelle), mais que + veuille dire «rassemblement», cela aurait pu être possible s'il l'avait apprise aux gens (partie 2., apprise). Or Malevitch pensait que tout était naturel : il n'avait pas lu de Saussure.

De Saussure choisit de nommer ces parties :

la partie 1. se nomme	signifiant
la partie 2. se nomme	signifié
le tout se nomme	signe

Tout signe se compose d'un signifiant et d'un signifié réuni.

4. Signe, signifiant et signifié : logique et arbitraire

Tout langage (sons parlés, mots écrits, signes dessinés) est fait de signes (par exemple, le langage écrit occidental est fait de 26 signes principaux, coordonnés entre eux). Un signe se sépare en signifiant et signifié. Chaque signifiant a une relation logique aux autres signifiants du langage. Par contre, chaque signifié n'a aucune relation logique, ni dans le langage, ni dans la réalité. La relation entre un signifié et une chose réelle est arbitraire. De même, la relation entre deux signifiés est arbitraire.

Exemple: Le signifiant {noir} a une relation logique aux signifiants {soir} et {boire} (modification du son [n] par les sons [s] et [b]). Par contre le signifié {noir}, c'est à dire la couleur «noire», n'a aucune relation logique avec le signifié {soir}, l'heure du «soir», comprise entre 18h et 20h (que le soir cela soit noir est un hasard : la preuve on ne boit pas que le soir quand il fait noir ou tous les bancs ne sont pas blancs).

4. Plus un langage est abstrait, plus il est riche

Une des conséquences de cette séparation du signe entre signifiant et signifié est que plus il y a de relation inter-signifiant, moins il y a de relation inter-signifié, plus le langage est abstrait et plus il offre de possibilités.

Exemple : Si par l'absurde tous les mots en /-oir/ devaient signifier des choses en rapport avec le noir, la nuit, etc. (je viens de fixer les signifiés, construisant une relation inter-signifié forte), on serait vite limité. Par exemple /boire/ ne pourrait plus exister, puisque l'on boit aussi à midi. Par contre si comme c'est le cas dans la plupart des langues je ne fixe pas de signifié aux mots en /-oir/, non seulement /boire/, /croire/, etc. sont possibles, mais aussi /droire/, /froire/, /groire/, etc. Ce sont des mots qui n'existent pas encore dans la langue, parce que leur signifié n'est pas encore fixé. Mais ce sont des mots disponibles, leurs signifiants existent. Si je crée un nouvel objet (par exemple une machine à relacer les chaussures), rien ne m'empêche de l'appeler un /froire/. Il suffit qu'ensuite je disperse ce nom, accompagné de l'objet ou de sa description, que je l'apprenne aux gens, que je le fasse entrer dans le dictionnaire pour qu'un froire soit une machine à relacer les chaussures comme le soir et le moment de la journée compris entre 18h et 20h.

5. Conséquence : la supériorité des langages parlés et écrits sur les langages visuels

Nous le reverrons en cm2, les mots (parlés ou écrits) sont bien plus abstraits que les signes (qui eux ont souvent quelque chose de figuratif). Les langages parlés ou écrits sont donc plus riches et plus efficaces que les langages visuels, ils ont moins d'ambiguïté (par exemple /soir/ veut dire «soir», un point c'est tout, alors que --> veut dire «aller», mais aussi «donner», ou «sortie», ou, etc.). Les langages parlés ou écrits sont plus libres, les langages visuels plus emprisonnés par des codes, utilisés pour limiter les ambiguïtés.

6. Les codes des langages visuels.

Tout langage (parlé, écrit ou visuel) se construit d'abord en opposant des signifiants {noir} et {soir}, --> et <--, la couleur rouge et la couleur verte (complémentaires), etc., ensuite, on colle arbitrairement aux signifiants des signifiés, et on fait apprendre aux gens ce collage /noir/ = la couleur «noire», etc.

Mais comme les langages visuels sont moins riches et plus ambigus, on tente de respecter une certaine logique dans le collage, afin de briser l'ambiguïté : ainsi si la couleur rouge (signifiant) s'oppose à la couleur vert (signifiant), alors rouge voudra dire «s'arrêter» (signifié) et vert «passer» (signifié), ce dans un certain contexte : le feu rouge, et quand rouge et vert apparaisse simultanément, l'un remplaçant l'autre). Ce contexte est primordial, par exemple le logo apple est une pomme avec un arc-en-ciel, il y a aussi du rouge et du vert. Mais ici, rouge n'a pas pour signifié «s'arrêter», ni vert «passer», parce que le contexte est différent (rouge et vert apparaissent en même temps, accompagnés d'autres couleurs.) Le signifié est bien plus dans l'union fusionnée de toutes les couleurs (rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet) et est «unité et diversité».

De même --> s'oppose à <--, mais dans un contexte --> a pour signifié «aller» et <-- «venir» (les signifiés s'opposent comme les signifiants), dans un autre contexte --> a pour signifié «donner» et <-- «recevoir» (les signifiés s'opposent comme les signifiants), ou dans un autre contexte --> «à droite» et <-- «à gauche» (les signifiés s'opposent comme les signifiants), ou --> «sortir» et <-- «entrer» (les signifiés s'opposent comme les signifiants), ou encore --> «sortie» et <-- «entrée» (les signifiés sont les mêmes alors que les signifiants s'opposent).

7. Principaux signifiants des langages visuels

(les signifiés dépendants du contexte, bien qu'ils se constituent le plus souvent par couple d'opposition respectant les oppositions des signifiants)

Lignes :	horizontale oblique montant à droite ligne droite droite courbe positive courbe fermée ligne courte ligne continue ligne simple ligne fine	verticale oblique montant à gauche ligne brisée courbe courbe négative courbe ouverte ligne longue ligne discontinue ligne complexe ligne épaisse
Formes :	carré (cube) carré (cube) rectangle horizontal triangle aigu polygones de bases formes simples formes régulières	cercle (sphère) triangle (pyramide) rectangle vertical triangle obtus polygones complexes (6 côtés et plus) formes complexes formes irrégulières
Surfaces :	grand vaste profond proche devant en haut à gauche centré	petit étriqué court lointain derrière en bas à droite décentré
Couleurs :	clair lumineux transparent lisse (à plat) homogène constant pur (primaire et second.) froid vert bleu violet noir bleu bleu rouge rouge	foncé sombre opaque granuleux (à touche) varié dégradé impure (tertiaire) chaud rouge orange jaune blanc rouge jaune noir blanc

En conclusion

En dirigeant les beaux-arts (la peinture) vers les arts industriels (conception d'objets et de messages), le suprématisme de Malevitch, le constructivisme russe, Le Corbusier, le Bauhaus et Gropius ouvrent une voie encore explorée actuellement. Nombre d'écoles mélangent les enseignements artistiques les pratiques techniques ou économiques. C'est ce qui se retrouve aux arts appliqués de Bâle, La Chaux-de-Fond ou Genève, dans la formation en design graphique ou industriel (Usine) de l'écal, et bien entendu dans celle de concepteur en multimédia de l'émaf.

Etude d'un cas pratique depuis un exemple historique :

chperret@emaf.ch

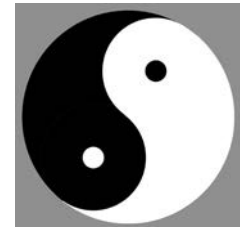
Le logo pour l'entreprise de fabrication de lampes Kandem
Création de Schurmann au Bauhaus, 1932



Signifiants : Cercles
Cercle inscrit dans un cercle
Deux fois 4 rais verticaux
Disposition en symétrie centale de ces rais
Cercle extérieur noir
Cercle intérieur jaune
Rais jaune, issus du cercle intérieur et coupant le cercle extérieur
Typographie capitale, grasse et massive, noire

Analyse des signifiés :

Le cercle induit l'idée de dispersion : d'un point central, un espace et généré. Cet espace est donné comme existant mais obscure : c'est le cercle noir. Celui-ci est illuminé par le cercle jaune, couleur à la fois chaude et la plus claire du spectre, comme si une lampe était au centre de l'espace. Cette lampe émet des rayons, qui sont signifiés par les rais jaunes, qui mangent l'obscurité noire du cercle de l'espace. Le nombre de rayon ne doit pas avoir de signification, par contre leur disposition en a clairement une : elle rappelle le signe taoïste du Chi, mêlant la puissance obscure (Ying) à la puissance claire (Yang). Ce signe insiste sur le fait que chaque des puissances, en tournant, génère l'autre, comme l'indique le point blanc du Yang dans le Ying et le point noir du Ying dans le Yang. C'est l'union par la circulation des deux puissances qui, dans le taoïsme, donne naissance au Chi, le souffle ou l'énergie. Dans le logo de Kandem, la même signification est induite par la disposition en symétrie centrale des rais : l'énergie. La typographie, par son aspect capital, gras et massif donne le sens de solidité au produit et à l'entreprise : solides, puissantes, les lampes Kandem apporteront à votre espace lumière et énergie ; ceci est le signifié du logo.



Résumé :

Signifiants

Cercle noir
Cercle jaune inscrit
Rais jaunes
Symétrie centrale des rais
Typographie capitale, grasse et massive

Signifiés

Espace obscur
Espace éclairé
Rayons éclairants
Energie
Puissance, solidité

Les lampes Kandem, puissantes et solides, apporteront à votre espace lumière et énergie.

Ici commence la communication visuelle. Mais pour ne pas entrer trop tôt dans le débat théorique sec de la sémiologie, nous poursuivons le cours par l'art, pour mieux redécouvrir ces théories de la communication en cm². Face à la puissance des signes visuels, les artistes contemporains vont en effet abandonner tout rapport avec la figuration, pour ne s'occuper que du signe pictural ou sculptural, et plus particulièrement des signifiants : les formes, couleurs, matériaux, textures et leurs dispositions. Nous poursuivons ainsi par les cas de Mondrian, des abstraits radicaux américains (Rothko, Newman, Stella) et du minimal art (André, Judd, Serra), artistes toujours actifs actuellement, et marqués par la rationalité visuelle née au début du XXe siècle.

L'art se retranche dans les signifiants : formalisme le néoplasticisme de Mondrian (1872 - 1944)

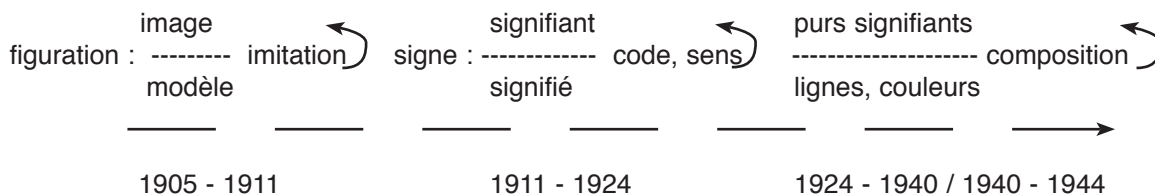
Face à des arts se tournant vers des réalisations concrètes, industrielles, devenus arts appliqués, graphisme, design ou architecture, certains artistes, cherchent à poursuivre, tout au long du XXe siècle, une pratique d'un art pur, traditionnel ou de Beaux-arts. Les uns ayant choisi l'efficacité du signe et des langages des formes visuelles, les autres n'auront plus guère le choix que de se tourner vers ses formes, utilisées pour elles-mêmes, sans relation avec la figuration ou la signification. Le premier artiste à s'être confronté à la pratique de l'art à l'époque de la communication industrielle, sans mettre l'art directement à son service, est Piet Mondrian.

chperret@emaf.ch

Issu d'une famille protestante calviniste hollandaise, Mondrian c'est, malgré les convictions religieuses de son entourage, tourné vers la peinture. Les protestants, en effet, sont, comme les hébreux, réfractaires aux pratiques de l'image, en vertu du 4e commandement de la Bible. Toutefois, Mondrian s'il peint, se détourne rapidement d'une peinture d'image, et la culture dont il est issu n'est pas innocente dans ce choix, Mondrian va se tourner d'abord vers le signe, puis vers une pratique des purs signifiants, à savoir les éléments plastiques de la peinture (choix de la surface, du format, des compositions de lignes et couleurs, de l'encadrement et de la disposition), dans un art débarrassé de toute référence à la réalité ou à une signification. Pur exercice de style ? Peut-être, mais son influence sera considérable sur le développement de l'art américain, dès 1950 : abstraction radicale et minimal art empruntent autant à lui qu'aux expériences du suprématisme – constructivisme et du Bauhaus.

De l'image au signe, au signifiant

L'art de Mondrian se développe en quatre périodes, qui le conduisent à évoluer sur une ligne connue (cf. culture judéo-chrétienne, les icônes ; art roman et gothique ; Giotto), passant de la figuration, copie du réel, au signe, expression abstraite d'une signification, et de là aux purs signifiants, parties matérielles, visuelles ou plastiques du signe.



La première période, de 1905 à 1911, est figurative. Mondrian peint des arbres, le clocher de l'église de son village, les dunes et la mer. Des références symboliques, liées à sa pratique de la théosophie apparaissent, telle la vertu spirituelle de l'élévation verticale (arbres, clochers), la matérielle de l'horizontale (mer, sol), la froideur apaisante du bleu (ciels), la chaleur fortifiante du rouge (briques de l'église), l'éclat mystique des jaunes et ocres (soleil, pierre, bois).



Arbre, 1908, huile 70 x 90 cm

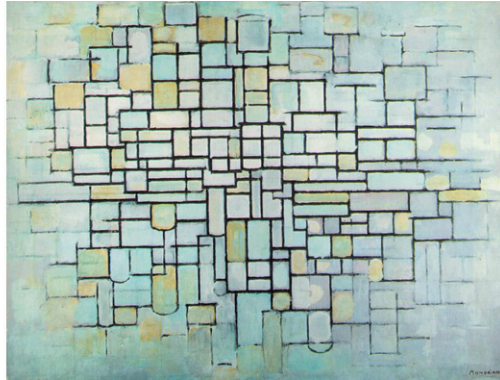
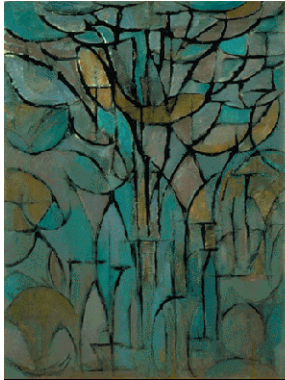


Arbre, 1911, huile, 78 x 107 cm

Même dans sa phase figurative, Mondrian tend vers l'abstraction, sous l'influence de Cézanne et du développement du cubisme, par Picasso et Braque, à Paris.

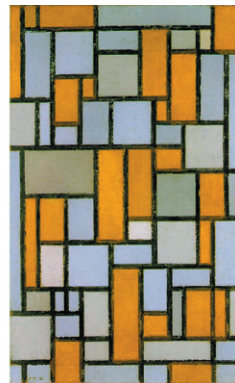
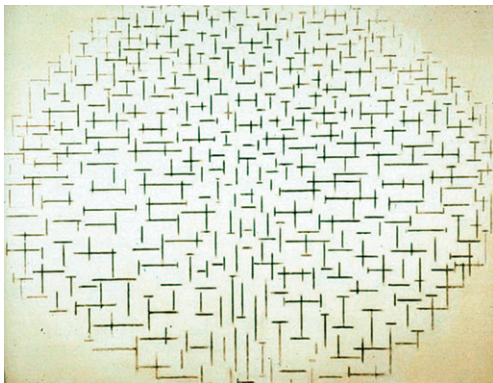
Dès 1911, Mondrian quitte progressivement la figuration pour le signe. Il ne s'agit plus de représenter un arbre, mais de trouver un code de lignes et de couleurs propres à le signifier, ainsi que les valeurs théosophiques que le peintre accorde à un tel objet. C'est par cette recherche que Mondrian en arrive à produire des peintures – signes qui se résument à un entrecroisement de lignes et de couleurs, d'abord complexe (horizontales, verticales, obliques, courbes, couleurs tertiaires), puis de plus en plus simplifié (horizontales et verticales noires sur fond blanc, délimitant des surfaces remplies de gris et des trois primaires rouge, bleu, jaune). Mondrian rejoint le groupe De Stijl entre 1917 et 1924, convaincu que ses signes peuvent servir de plan aux architectes et graphistes (Rietvelt, Van Doesburg) dont l'utopie est la construction d'une société nouvelle, basée sur la clarté, l'efficacité, l'ordre et le rationnel.

chperret@emaf.ch



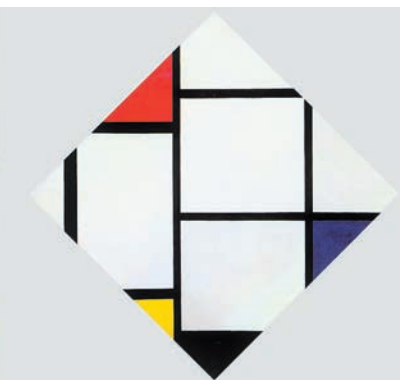
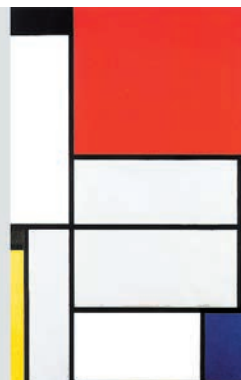
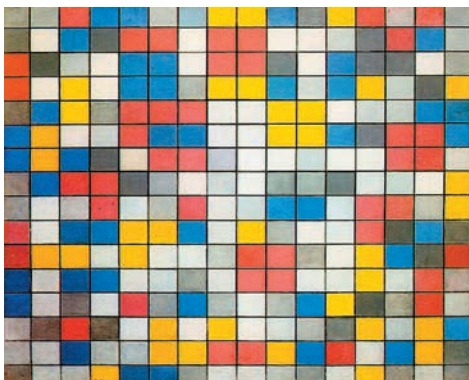
Arbre, 1912, huile,
94 x 71 cm

Composition II, 1913,
huile, 88 x 115 cm



Océan V, composition en
+ et -, 1915, fusain 60 x 40 cm

Composition en gris et
ocres, 1918, huile, 80 x 50 cm



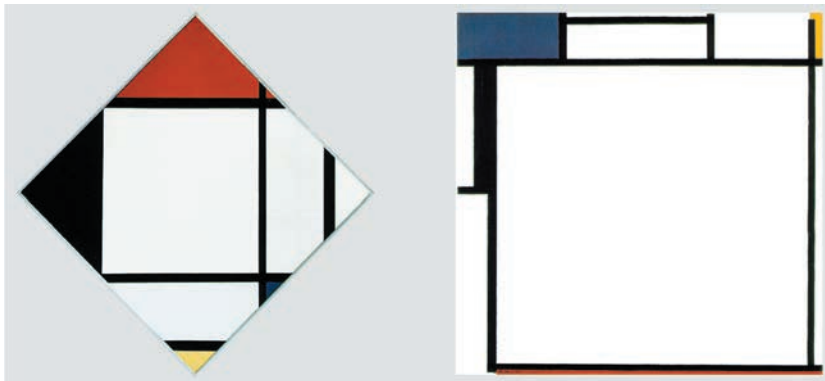
Composition en grille XI, 1919
huile, 60 x 100 cm

Composition avec gris,
rouge, jaune, bleu, 1921

Composition en losange, 1922
huile, 54 x 54 cm

cf. également De Stijl, et la comparaison entre les formes ici développées et la chaise ou la maison Schroeder de Rietvelt.

Pourtant, en 1924, Mondrian s'éloigne de De Stijl, afin de mener sa propre recherche picturale. Des différents ont éclatés avec Van Doesburg, et Mondrian n'est plus convaincu par la concrétisation des formes de l'art par l'architecture et le design. En quittant un art servant de plan pour les arts appliqués, Mondrian va développer un art pur, un art pour l'art, qu'il nomme néoplasticisme. Il s'agit de rechercher, par la peinture, les éléments constitutifs de la peinture, et ce pour le pur plaisir de la recherche. Pratique peut-être absurde, mais qui pour Mondrian, avait la qualité d'une pratique méditative propre à calmer et élever l'esprit dans un monde industriel à la matière de plus en plus brutale, chaotique, bruyante et rapide. L'activité de Mondrian peut dès lors être considérée comme une ascèse monastique. Patiemment, à la main, sans même l'aide d'une règle, il trace des horizontales et verticales longues et fines (50 à 100 cm de long pour 0,5 cm de large), parfaitement droites. Il génère ainsi des surfaces, tantôt carrées, tantôt rectangles, dont il tente d'organiser la composition, soit de manière équilibrée, soit de manière déséquilibrée ou dynamique.

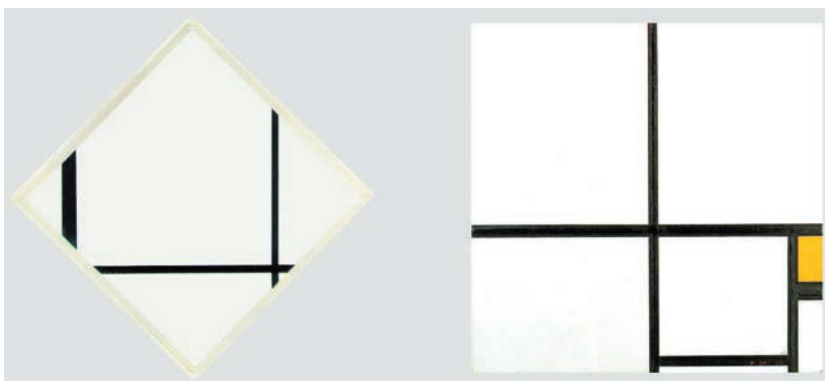


Composition en losange avec rouge, bleu, jaune, 1925, huile, 77 x 77 cm

Composition dynamique avec rouge, bleu, jaune, 1922 ou 24, huile, 54 x 54 cm

En losange avec un carré blanc centré, cette composition est équilibrée et stable, à l'opposé du support qui, mis sur la pointe paraît en déséquilibre et instable.

A l'inverse, celle-ci, avec son carré blanc décentré et ses couleurs rejetées en haut à gauche est déséquilibrée et dynamique, alors que le support carré est équilibré et stable.



Composition en losange avec 3 lignes noires, 1929, huile, 78 x 78 cm

Composition avec une surface jaune, 1930, huile, 46 x 46 cm

La croix formée par les lignes est décentrée, mais les surfaces déterminées sont équilibrées : dynamisme des lignes, équilibre des surfaces.

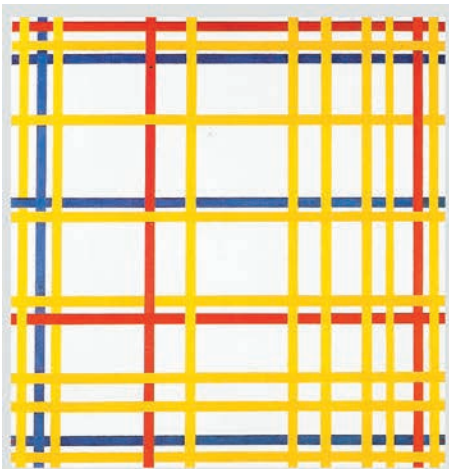
A l'inverse, la croix est centrée, mais les surfaces déterminées, en particulier en bas à droite, sont excentrées : équilibre des lignes, dynamisme des surfaces.

A noter que Mondrian étudie également ses cadres (non visibles sur les reproductions) et la disposition de ses tableaux sur les murs de son atelier.

Ces types de recherches font de Mondrian une référence dans l'apprentissage de la composition. Ainsi, souvent, des exercices comparables sont pratiqués dans les années préparatoires aux arts visuels et à l'émaf en cm1.

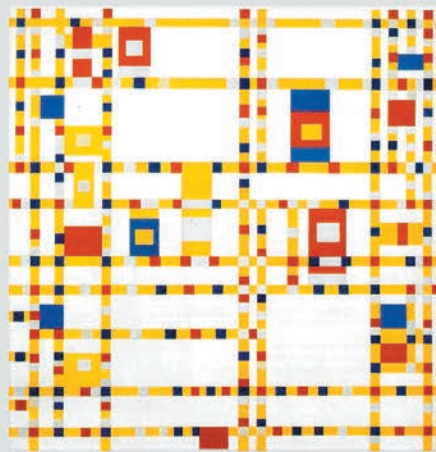
L'invasion de l'Europe par le nazisme pousse Mondrian à s'exiler à New York, en 1940. Là, il entame sa quatrième période, dont la recherche est interrompue par sa mort, en 1944. Le dynamisme de la mégalopole américaine, son flux continu de voitures, ses lumières clignotantes, l'entrecroisement des trames routières et des façades de building, ainsi que les rythmes syncopés du jazz (le Boogie-Woogie) modifient considérablement la peinture de Mondrian. Sa peinture va chercher à exprimer le mouvement de la vie moderne, l'entrecroisement énergétique de ses flux, ses aspects de communication, de circulation et d'information... et l'on peut penser, devant ses peintures, à des cartes de circuits électroniques, avec résistances et transistors, électronique qui se développe justement à ce moment-là. Autre apport, plus prosaïque, des techniques modernes, l'invention de la bande à masquer, que Mondrian utilise, en la peignant de rouge, de jaune ou de bleu, pour mettre en place sa peinture (certains morceaux sont encore collés sur ses toiles inachevées), pratique que reprendra le peintre abstrait radical Barnett Newman. Autres reprises de l'art de Mondrian, le jeu modulaire des légos, développé en Scandinavie dès 1950, et le logo de L'Oréal, 1980.

chperret@emaf.ch



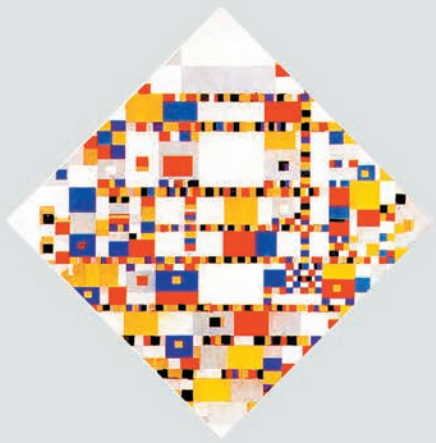
New York City I, 1942, huile avec mise en place de bande à masquer, 120 x 120 cm

Les lignes noires sont devenues lignes colorées. La couleur s'est déportée des surfaces sur les lignes, laissant les espaces flotter dans une impression de tridimensionnalité, due au chevauchement des trames linéaires.



Broadway Boogie Woogie, 1942 - non terminé, huile et résidus de bande à masquer, 127 x 127 cm

Les surfaces semblent être devenues des plots coulissants sur les lignes, à la manière de voitures sur une route ou d'un jeu de Pack-Man.



Victory of Boogie Woogie, 1942 - non terminé, huile et résidus de bande à masquer, 200 x 200 cm

Un réseau... Mondrian, peintre informatique ?

Un mysticisme industriel - expansionniste : l'art du capital

chperret@emaf.ch

La rationalité picturale européenne des années 1917-1930 (Malevitch, Mondrian, etc.) rencontre un fort écho aux Etats-Unis, après 1945. D'une part parce que l'Amérique d'après guerre est la grande nation de la rationalité industrielle, technique et économique ; et d'autre part parce que la rationalité artistique est un parti pris esthétique tranché, radical, propre à affirmer une nouvelle position, dominante et unique.

Dès 1945, l'abstraction radicale américaine (Rothko, Newman, Stella, etc.) est posée comme étant la marque de l'art américain. Les grands musées d'art modernes récemment construits (Moma de New York, puis le Guggenheim et le Whitney) se couvrent de très grandes peintures, totalement abstraites et planes, porteuses de couleurs vives, reflétant un «american way of life» basé sur quelques valeurs de base :

1. Le culte de l'espace : l'Amérique est vaste, Go West. Elle est expansive, illimitée, couvrira le monde par son armée, son influence, ses produits, sa monnaie, ses médias, etc. Les Etats-Unis des années 45-70 (mais qu'en est-il aujourd'hui ?) s'affirment ouvertement comme une nation expansionniste ; l'Europe est occupée par l'armée, le Sud-est asiatique également (et ce jusqu'à la guerre : Corée, Viet-Nam), l'Amérique centrale, du Sud et l'Afrique sont des clefs stratégiques, le Moyen-Orient est la ressource pétrolière, etc. jusqu'à la lune (1969). Quant aux produits américains, de la radio au Coca-Cola, passant par le chewing-gum, le téléphone, la TV, le frigidaire, Boeing, Mc Donnell Douglas ou la NASA, ils sont partout.

2. Le culte de l'industrie : du pétrole de Rockefeller aux aciers de Detroit, l'Amérique des années 1945 - 70 est la nation du tout industriel et de l'industrie lourde.

3. Le culte de la liberté : seule grande démocratie capitaliste, l'Amérique est la gardienne de la liberté personnelle, de la liberté d'entreprise où tout est permis : "faites, on verra après" ou "chacun peut être président" : il n'y a pas de privilège, chacun peut faire, chacun peut être ; il n'y a que des choix.

Il est bien clair que de telles valeurs peuvent (et doivent) être contestées, il est néanmoins importants de savoir qu'elles se sont imposées.

4. Le culte à la nation juive : persécuté sous Hitler, avant Hitler, bien avant Hitler, au moyen âge, et encore avant, par les pharaons égyptiens, le peuple juif a toujours été persécuté. Beaucoup d'entre eux ont trouvé refuge aux Etats-Unis, dès le XIXe siècle, devenant les piliers de l'économie américaine. Tous reflètent pour les Américains non-juifs la vérité du destin de la nation : tout américain blanc est descendant d'immigrés européens qui ont fui persécutions (polonais), famines (irlandais), pauvreté (italiens, espagnols, allemands) ou exploitation (russes d'URSS). Tous fuyant la misère, «l'Egypte», ont traversé l'Atlantique, «l'Exode» et se sont retrouvés en «Terre promise», l'Amérique. C'est dans ce contexte mythique que les Etats-Unis soutiennent la création de l'état d'Israël (1947), encouragent la propagation de la pensée, de la philosophie et de la culture hébraïque, et finalement de son art visuel (les artistes Pollock, Rothko, Newman, Reinardt, etc., les critiques Greenberg, Rosenberg, etc., les directeurs de galerie, de musée, etc., sont de culture juive.)

L'esprit juif est porté de valeurs extrêmement variées et riches qu'ici on est obligé de résumer. C'est d'abord une pensée mystique, mais qui n'exclut pas le matérialisme ; mieux, elle l'encourage : Dieu étant au-delà et inatteignable, il a laissé aux hommes la terre, la matière. Les préoccupations humaines doivent sous tourner vers le monde concret, vers la matière. Le progrès technique et industriel est l'affirmation de la liberté et de la responsabilité de l'homme ; l'art va dès lors chanter ce progrès.

C'est ensuite une pensée où, dans la relation, le respect et la liberté de l'autre est capitale. Ainsi, en économie, on fait pour soi de bonnes affaires lorsque l'autre est satisfait, a pu y mettre ses intérêts, participer à la transaction et non la subir ; de même en art, on fait une bonne œuvre comme auteur lorsque l'autre, le spectateur a pu participer, mettre du sien.

Rien ne sert d'émettre s'il n'y a pas de réception ou si la réception est passive ; l'important est la réception, non l'émission, le spectateur, non l'auteur, et l'œuvre n'est qu'une matière, exposée là, pour créer une relation entre spectateurs et auteurs. chperret@emaf.ch

C'est enfin une pensée abstraite qui exclut la représentation : Dieu étant invisible et même innommable (on écrit IHVH ce que les Chrétiens prononcent Jahvé), ses seules apparitions devant l'homme furent colonne de fumée, rai de lumière, miracles sublimes ou traces écrites (les dix commandements furent écrit par la main de Dieu dirigeant le bras de Moïse). Dès lors la figuration est interdite (4e commandement) et les cultures pratiques de l'écrit, de la réflexion intellectuelle, de la pensée abstraite sont considérées comme les plus grands des arts.

Cette pensée devait conduire les juifs américains à être non seulement la communauté dirigeante des Etats-Unis, mais aussi devait mettre en place la grande société mondiale du commerce capitaliste. En basant une culture sur l'économie (au sens grec, c'est-à-dire sur la relation) et la matière, cette pensée ne pouvait que développer le plus puissant mouvement social jamais mis en place : celui du commerce et de l'entreprise, à savoir : comment entretenir une relation avec autrui, afin de travailler en commun une matière ou de l'échanger, ce au plus grand bénéfice ou profit, de chacun. Ce qui veut aussi dire que l'important est l'économie (au sens grec) : la relation. La matière créée par la collaboration (relation d'entreprise) ou pour l'échange (relation commerciale) importe peu : elle peut-être banale ou répétitive. Elle doit être pensée comme une matière présente, mais abstraite, parce qu'elle permet le concret : l'échange et la relation. C'est ainsi qu'en art peuvent se généraliser des formes standardisées et produites en série. C'est ici qu'intervient le sens le plus courant du terme «économique» : plus la matière sera produite facilement, à bon marché (économique), plus elle favorisera les relations entre producteurs et consommateurs, entre auteurs ou artistes et publics ou spectateurs (l'économie). Ainsi l'artiste Ad Reinhardt postulera que «moins c'est plus» : moins il y a de matière, plus il y a de relation.

Pour ceux qui veulent réfléchir plus loin, pensez à «l'économie virtuelle», au Nasdaq, etc. (si un jour il y a une hésitation en multimédia, ce type de réflexion en sera la base). Pour les sources, lire : Emmanuel Levinas, Totalité et infini et Hannah Arendt, Conditions de l'homme moderne. A noter que de Marx à Freud, à Einstein, aux majors de la politique culturelle ou cinématographique des XIXe et XXe siècle, les principaux penseurs, scientifiques, concepteurs ou artistes du monde occidental sont de culture juive.

La politique culturelle des images : comment s'impose l'art américain

Elle se base sur deux axes et prend deux formes. Les axes sont : premièrement, affirmer les Etats-Unis comme la grande puissance militaire, politique, économique et culturelle de l'après-guerre (c'est la guerre froide contre l'URSS et l'Europe est un des terrains de partage. La propagande américaine et ses produits culturels vont donc déferler sur l'Europe) ; secondement, affirmer la culture juive comme la pensée prédominante dans le contexte de cette expansion du capitalisme total. A cette fin, une politique culturelle est mise en place dès 1945, avec pour double centre New York et Los Angeles. Ces deux pôles définissent deux formes de la politique culturelle des arts visuels : à New York est mise en place la forme de «haute-culture», touchant le monde intellectuel et esthétique. C'est la politique des arts, avec ses musées (Moma et Guggenheim), ses critiques (Greenberg et Rosenberg) et ses artistes, réunis sous le label «Ecole de New York» (Pollock, Rothko, Newman, etc.). A Los Angeles sont créés les produits de «culture populaire», touchant l'habitant moyen du monde entier. C'est la politique du cinéma (cf : cm2 et cm3), avec ses lieux de productions (Hollywood), ses studios et distributeurs (Walt Disney, Paramount, Universal, Metro-Goldwin Meyer, XXth Century Fox, etc. jusqu'à Spielberg), ses réalisateurs (Griffith, DeMille, Walsh, Ford) et ses genres (Western, Péplum et dessins animés tirés de mythes européens réappropriés.)

En cm1 nous ne considérons que la «haute-culture», le arts. Il faut savoir qu'un véritable circuit est mis en place pour imposer au monde entier l'art américain comme le seul art viable du XXe siècle. Cette stratégie se base sur la ré-appropriation systématique des avant-gardes d'URSS (Malevitch) et Européenne (Mondrian, le Bauhaus, mais aussi dada, Duchamp et le surréalisme).

Ainsi les œuvres majeures produites en URSS ou en Europe pendant les années 1917-1930 sont acquises par les musées américains. Cette ré-appropriation est ensuite niée (ainsi le hollandais Mondrian devient-il «American artist born in the Netherland», Duchamp «American artist born in France» ou Malevitch est-il exposé isolé au milieu d'œuvres d'artistes américains). Puis les jeunes artistes américains sont systématiquement encouragés à faire du «make-as», du «faire comme» ces européens qui ont cessés de créer ou se sont exilés aux Etats-Unis à cause de la seconde guerre mondiale. On affirmera de même, soit via les critiques d'art (Greenberg) soit via des manifestes d'artistes (le célèbre texte de Barnett Newman, *The Sublime is Now*), la totale originalité de l'art américain, la non-influence des avant-gardes d'URSS ou d'Europe sur un tel art. Enfin, les musées achèteront directement aux artistes leurs œuvres, et ce en masse et les exposeront, aux Etats-Unis, en Europe, au Japon ou ailleurs. De telles œuvres, montrées en masse s'imposent et effacent les œuvres des autres cultures. (C'est à ce propos le système McDo : le Hamburger est une invention allemande, de Hambourg, le nom le dit, non ?)

Ce coup de force de l'art américain est aidé par le vide qui réside en 1945 en Europe : suite à la guerre ou aux fascismes, les artistes ont disparu, cessé de travailler ou se sont exilés... à New York (ce de Mondrian au groupe surréaliste - de Breton à Dali-, des architectes du Bauhaus à certains suprématistes d'URSS - Gabo-) (cf : Serge Gibault, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne.*)

Première génération artistique (1945 - 1960) : les abstraits radicaux

Liés dans l'Ecole de New York aux expressionnistes abstraits (Pollock, De Kooning, etc. que nous verrons plus tardivement dans le cours), les abstraits radicaux défendent, avec le critique d'art Greenberg, un art du pur signifiant ; à savoir un art qui n'est fait que de ses propres matériaux fondamentaux. Ainsi, à la manière de Mondrian, la peinture s'affirme comme étant d'abord étude des constituants plastiques de la peinture (support, format, ligne, surface, couleur, composition, présentation). Est alors défendu un art souvent ramené à une géométrie simple (Hard Edge), une peinture faite de grandes surfaces planes et colorées (Color Field), vives, dynamiques et répétitives (Pattern). Toutes sont à la fois le reflet d'un culte au progrès industriel (peinture acrylique), aux vastes surfaces libres (dimensions de plus de 2 ou 3 mètres), et au mysticisme juif : apparition sublime de couleur ou de lumière, irradiation du spectateur, la peinture est considérée comme une activité religieuse (rappelons que si le premier sens du mot «économie» est en grec «la relation», le premier sens du mot «religion» est en latin «la relation».)

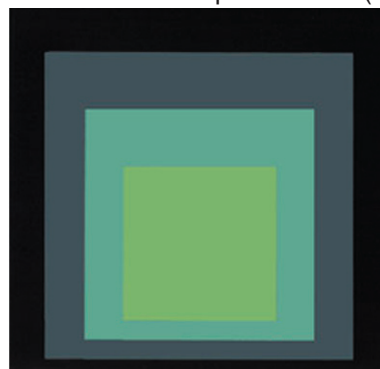
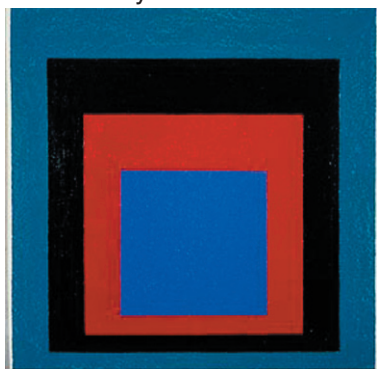


Jackson Pollock, Number 1a, 1948, peinture jetée sur toile, 266.7 x 525.8 cm

Pollock est le leader, dans l'école de New York, de la tendance opposée à l'abstraction radicale : l'expressionnisme abstrait, ou abstraction lyrique, ou encore l'abstraction gestuelle.

Joseph Albers (Allemagne 1888 -1976 New Haven)

Enseignant au Bauhaus de 1920-33, puis exilé aux USA, il cherche à modifier le processus créatif. Pour lui l'origine de l'œuvre n'est pas la sensibilité, c'est la précision ; ce n'est pas la spontanéité, c'est la neutralité ; ce n'est pas la personnalité, c'est l'anonymat. L'art est une vérité géométrique déclinée (carré dans un carré dans un carré). Il se rapproche en ce sens des derniers élèves du Bauhaus ayant vécu en Suisse, tels Max Bill ou Sophie Tauber (art concret).

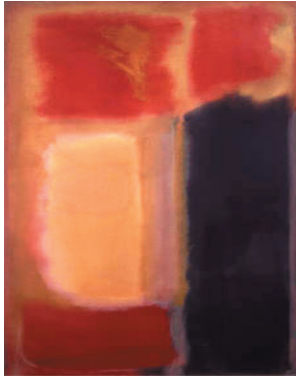


Homage au carré :
bleu, noir, rouge, bleu
1950, huile, 48 x 48 cm

Homage au carré :
noir, gris, turquoise, vert
1954, huile, 64 x 64 cm

Mark Rothko (NY 1903 - 75)

Fonde avec Newman et Pollock l'Ecole de New York. Juif pratiquant pour qui la peinture est une activité sacrée où Dieu se manifeste comme une qualité de couleur devenant lumière qui transfigure la matière. Il cherche à créer un champ de matière colorée irradiante (Color Field), qui s'impose sur toute la surface peinte et dans tout le champ visuel du spectateur (All Over), afin d'instaurer un espace de méditation perceptif pour le spectateur.



N°9, 1948, tempera, 70 x 90 cm

Violet, orange, noir et violet sur bleu et rouge, 1949, tempera, 167.5 x 207 cm

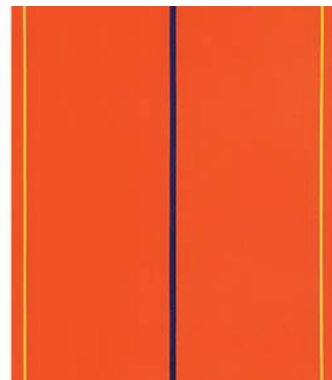


Blanc et rouge sur jaune, 1958, tempera, 270 x 240 cm

Harward I, 1961, tempera, 279 x 235 cm

Barnett Newman (NY 1905 - 70)

S'oppose à Rothko qu'il trouve trop sensualiste. Pour lui la peinture est un acte qui doit donner à penser. La question n'est ni dans le faire, ni dans le voir, elle est dans la réflexion intellectuelle provoquée par le faire et le voir, dans le concept de l'œuvre. Il cherche à faire réfléchir sur la révélation fulgurante et sublime de la présence de Dieu. Son apparition, universelle et impersonnelle se manifeste à travers un rai vertical parcourant comme une déchirure l'entier de la surface picturale (Zip). A noter que le versant «culture populaire» de cette pensée artistique pourrait bien se trouver dans la célèbre scène du soulèvement de la mer Rouge (premier grand effet spécial cinématographique) des Dix commandements, film de Cecil B. DeMille, 1956.



Be I (version 2), 1970 acryl, 318 x 213 cm

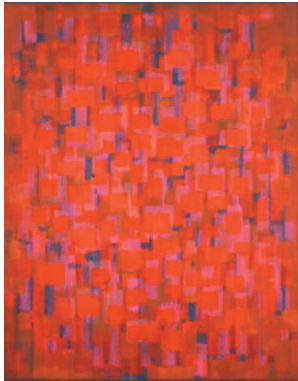
Chemin de croix, 12e station acryl, 1965, 198 x 152 cm

Qui a peur du rouge, du bleu et du jaune II, 1967 acryl, 268 x 207 cm

Ad Reinhardt (Buffalo 1913 - 67 NY)

Peint presque noir (vers le monochrome) afin d'engager le spectateur à être attentif à la plus infime différence, afin de créer une relation de la plus infime perception, parce qu'elle provoque la plus grande participation (Less is More, dogme de l'art minimal.) Reinhardt porte également une réflexion sur la résistance de la peinture face à sa reproduction photographique : ses œuvres sont quasi in-photographiable et pour cela résistent à la multiplication technique, suivant la pensée du philosophe Walter Benjamin, qui avait énoncé que l'Aura de l'oeuvre d'art serait annulée par sa reproductibilité technique.

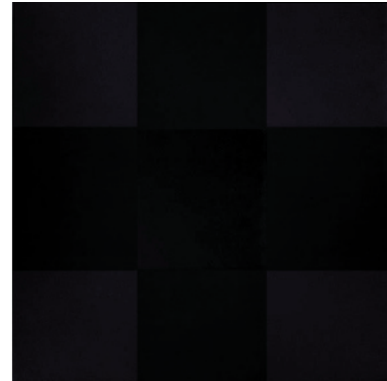
chperret@emaf.ch



Abstraction rouge, 1950
huile, 40 x 32 cm



Abstraction bleue, 1952
huile, 50 x 40 cm

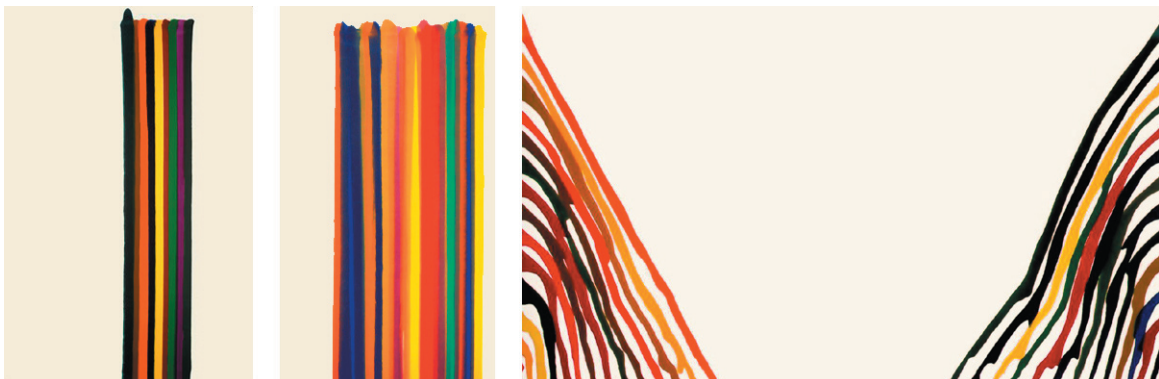


Abstraction noire, 1960 - 66,
huile, 100 x 100 cm

Des motifs en croix, quasi invisibles (et totalement invisible après impression et photocopie) apparaissent dans le bleu sombre ou le noir.

Morris Louis (Baltimor 1912 - 62 Washington)

La peinture est une toile ou un voile (rideau) issu du procédé même de la peinture : elle est matière liquide qui coule de haut en bas la surface du tableau (Process Art), dans la plus grande contemplation mystique, le peintre ne fait rien, il laisse couler et regarde.



N°133, 1962, acryl, 211 x 137 cm

3rd element, 1961, acryl, 235 x 161 cm

Beta kappa, 1961, acryl, 262 x 439 cm

Faces, 1959, acryl, 342 x 538 cm

Franck Stella (Massachusetts 1936 - NY)

Il supprime de l'idée que peindre c'est faire une figure ou une forme sur un tableau qui a lui-même sa forme (généralement rectangulaire). Pour Stella la forme du tableau est sa propre figure et les formes qu'il peut contenir sont la répétition intérieures de sa forme extérieure. Ce qui le conduit à des postulats originaux, comme celui de briser l'idée qu'un tableau est rectangulaire : il peut dans sa découpe devenir un motif géométrique complexe (Pattern).

chperret@emaf.ch



Fane, 1959
acryl, 309 x 185 cm

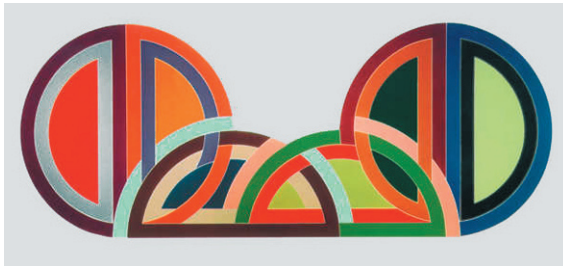


Le Neveu de Rameau, 1964
acryl, 150 x 150 cm

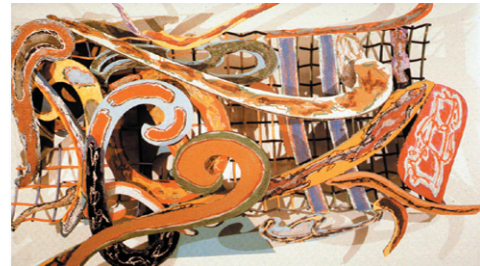


Vagabata, 1967
acryl, 150 x 100 cm

Après 1960, le travail de Stella s'ouvre vers d'autres horizons, essentiellement sous l'influence du Pop art. Des tableaux construits selon son principe, mais avec des couleurs fluorescentes, ou des reliefs débordants de matériaux fantaisistes, apparaissent dans son oeuvre.



Medinat as salam I, 1972, peinture fluorescente, 1100 x 700 cm



Shobeegi, 1978, média mixte, 300 x 200 cm

Seconde génération (1955 - 1970) : les artistes minimaux

Portées par le critique Rosenberg (concurrent de Greenberg), les artistes minimaux abandonnent les aspects mystiques propres à l'art de la peinture de l'abstraction radicale. Pour eux la matière est ce qu'elle est : concrète, comme une production objective de l'industrie, elle est matière (tautologie). L'art minimal se veut pur art du signifiant, c'est-à-dire qu'il ne cherche qu'à exposer les matériaux de l'art. Dans ce sens, l'art minimal s'éloignera de la peinture, qui toujours utilise la matière pour dire, faire ou montrer autre chose, et se concentrera sur la sculpture qui, comme objet, n'est que ce qu'elle est : un objet.

L'art minimal défend l'affirmation tautologique des matériaux pour ce qu'ils sont : un support est plan, de la peinture c'est de la couleur, de l'acier c'est de l'acier, du cuivre c'est du cuivre, etc. (cf : Malevitch). Les artistes minimaux reprennent le principe posé par Ad Reinhardt : « Less is More », « Moins c'est plus ».

C'est-à-dire que :

- il y en a sur l'oeuvre
- l'artiste en a mis
- il y en a
- il y a à voir
- + l'oeuvre doit être perçue
- + le regardeur a à y mettre
- + le peu qu'il y a doit être perçu
- + il faut percevoir, sentir

L'art minimal insiste sur un faire neutralisé, anonyme, industriel, permettant un regard qui se concentre sur ce qu'il perçoit. Un artiste minimal est celui qui propose un objet à la perception, ce n'est pas quelqu'un qui fait. La «pièce» proposée est le plus souvent commandée à l'industrie. L'art minimal va prendre en compte la fabrication en série, et très souvent proposer des pièces répétitives. C'est en ce sens la forme artistique qui intègre le plus ce que Walter Benjamin appelait la condition de l'art "à l'ère de la reproductibilité technique" et industrielle.

Toute pièce ne se donne à voir que dans un contexte, un environnement (musée, centre d'art, galerie, chambre de collectionneur, etc.), c'est à dire un lieu. La perception que le regardeur aura de la pièce va dépendre du lieu. La pièce doit donc être choisie, fabriquée et exposée (installée), en fonction du lieu, en relation avec lui (in situ)

Pièce/s <-----> Lieu <-----> Perception du regardeur.

Ainsi une même pièce placée en des lieux différents sera perçue différemment. De même pour une pièce placée diversement dans un même lieu. C'est l'artiste qui gère ce rapport pièce/s - lieu - perception.

Carl André expose par exemple 36 plaques d'acier de 0,8 x 0,8 m qui déterminent un espace de 5 x 5 m ou 100 plaques de cuivre 0,5 x 0,5 m qui déterminent un espace différent de 5 x 5 m dans le même lieu. La perception du lieu en est modifiée. Se demandant comment ces divers matériaux sont perçus (qualités, dimensions, positions) en fonction de leur installation en un même ou en divers lieux.

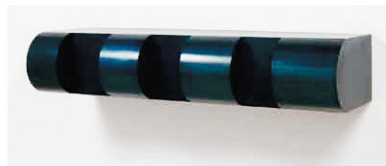
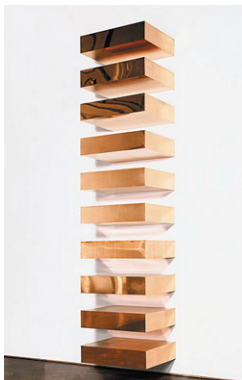


100 plaques de cuivre découpées industriellement, 1967
300 x 300 cm



Trabum, 9 plots de bois bruts, 1977
70 x 70 x 70 cm

Donald Judd nie l'idée même de sculpture et pose qu'elles ne sont que des «objets spécifiques» (Specific Object) obtenus par fabrication industrielle et donc en répétition. Comment intégrer la variation dans les contraintes de la répétition ? Variation, progression - diminution, alternance, etc. sont les thèmes essentiels de son travail.

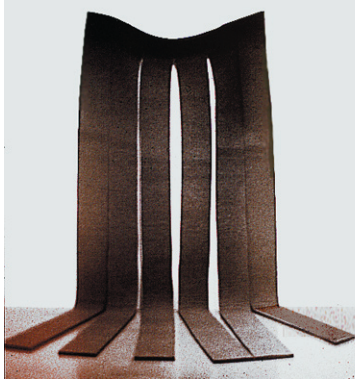


Specific object, 1969, cuivre poli, 300 x 60 x 30 cm

Specific object, 1968, aluminium et peinture enamel, 70 x 12 x 12 cm

Specific object, 1970, aluminium et peinture anolizée, 200 x 5 x 5 cm

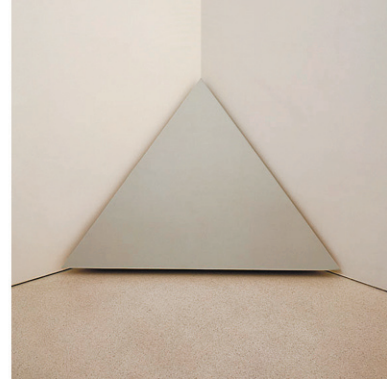
Robert Morris est à l'écoute du comportement des matériaux : il cloue une plaque de feutre tendue au mur, puis la lacère, et regarde la forme qu'elle prend ; fait de même en laissant chuter des matériaux ou en les libérant de leurs attaches industrielles (process art). Il est aussi à l'écoute des lieux, installant tel ou tel élément dans des endroits spécifiques, tels un coin de pièce, une fenêtre ou un palier. Il a également proposé 16 cubes d'acier composés chacun de 4 plaques d'acier de 1 x 1 m appuyées, en équilibre les unes contre les autres. La fragilité de la pièce demande toute l'attention du spectateur. Le respect du lieu, son écoute sont ainsi provoqués.



Black felt piece, Fontain, 1969
caoutchouc, 360 x 180 cm



Pink felt, 1970, matériaux et
dimensions variables



Corner piece, 1964, conteplaqué,
250 x 178 cm

Richard Serra s'intéresse à l'impact d'une installation de matériaux industriels bruts sur un lieu. Il modifie la perception de ce lieu pour le regardeur et lui propose une expérience sensorielle all over, ou totale



5 plaques 2 pôles, 1971,
acier brut, 701 x 549 x 244 cm



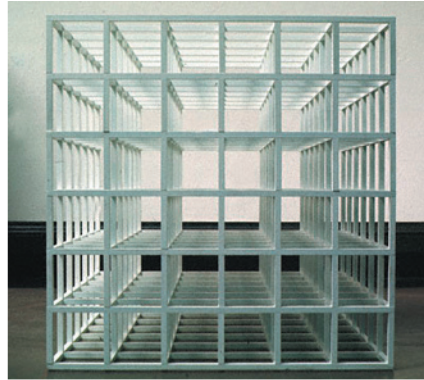
Greenpoint, 1988, acier brut,
500 x 120 x 120 cm



Left corner piece, 1981,
bitume sur mur, 272 x 264 cm

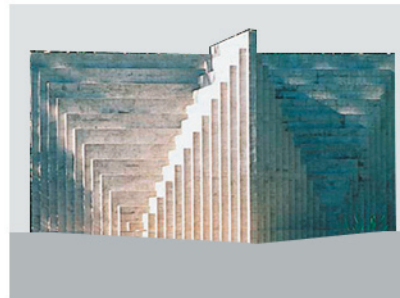
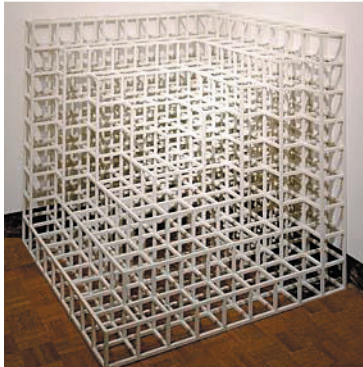
Torqued ellipses, 1997, acier brut,
700 x 700 x 400 cm

Sol Lewitt fait réaliser des Wall drawings (dessins faits en fonction du mur). On adresse le plan de son mur à Lewitt, il détermine un dessin qui est une trame géométrique, et adresse en retour le plan ou la règle du dessin qu'on réalise soi-même. Le dessin n'est que l'interprétation d'une partition (plan) qui est l'oeuvre. D'une même partition, il peut y avoir des variations dans l'interprétation. Lewitt est également l'auteur d'une série de cubes, dont les installations se déclinent comme des espaces modulaires.



Sol Lewitt

Wal drawing 146, 1972,
dimensions variables en
fonction du lieu

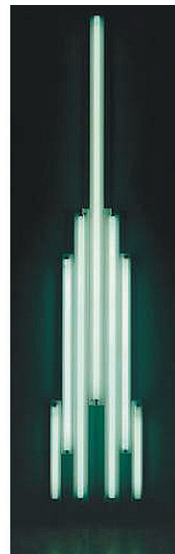
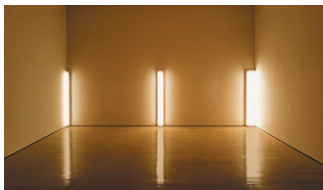


Open modular cube, 1966,
aluminium peint, 152.4 x
152.4 x 152.4 cm

Modular open cube piece,
1976, aluminium peint,
90 x 90 x 90 cm

Double negative pyramid,
plots de béton, 1975,
500 x 500 x 300 cm

Dan Flavin expose des installations de néons blancs et couleurs où la sculpture devient non seulement un objet lumineux mais la lumière elle-même et son impact dans le lieu.

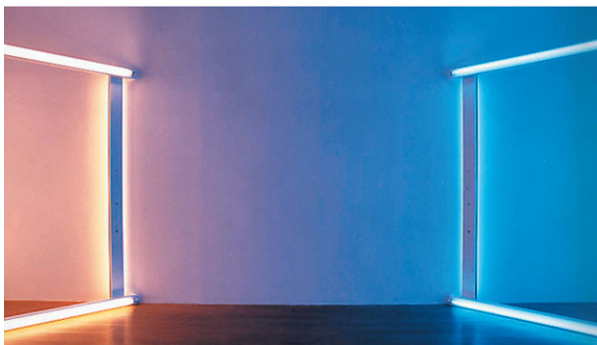


Nominal three, 1963, néons
blancs, 120 x 70 x 400 cm

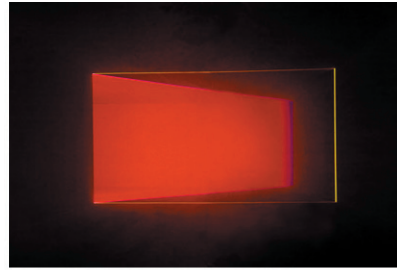
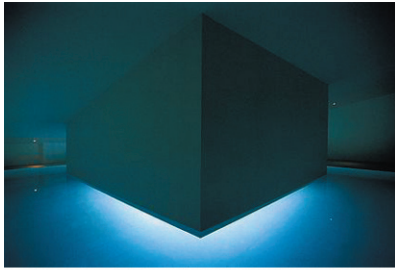
Monument for Tatlin,
néons blancs, 1969,
chaque élément env. 120 x 60 cm

European couple, 1978,
néons rouges et bleus,
2 x 120 x 70 cm

Monument for Tatlin (détail)



James Turrel retourne à une conception mystique de l'art, propre à la première génération de l'abstraction radicale. En creusant des surfaces du mur, ensuite éclairées très légèrement et présentées dans la totale obscurité, Turrel propose une expérience de contemplation. Devant ses surfaces, qui apparaissent immatérielle, sans fond ni fin, le regardeur s'abîme dans une perception sublime, où il perd tout repère. La pratique de Turrel s'inscrit dans la mouvance néospirituelle du New Age californien, mêlant mysticisme chrétien, bouddhisme zen et haute technologie, à l'image des productions de l'artiste vidéaste Bill Viola.



James Turrel,
Heavy Water, 1991,
installation

chperret@emaf.ch

Milkway II, 1997,
installation



Deux vues de l'installation
Wide Out, 1998

Troisième génération (1965 - 1975) : Land art

Bousculés par deux courants concurrents, l'art conceptuel et le pop art, apparus dès 1965 et dominants après 1968 aux Etats-Unis, les tendances minimales vont tenter une voie de sortie, dans le contexte pseudo-mystique de la Beat Generation. Il s'agit de quitter le monde de l'art, de sortir des galeries et musées, de quitter les villes pourries et de se purifier dans la liberté des grands espaces naturels des déserts américains. Mêlant fascination pour des cultures antiques (inca), écologisme baba-cool, drogues LSD, alcool et folie de la vitesse automobile, entre deux airs rock à la guitare sèche et rêve d'un voyage à Katmandou, une génération d'artistes va se proposer de faire de «l'art minimal» dans le désert, à coup de pioche, dynamite et bulldozer.

Ce sont Heizer et ses cercles peints au sol ou ses grandes tranchées ; De Maria, ses champs de pieux d'acier ou ses marches entre 2 lignes droites ; Smithson et sa Jetée spirale (Spiral Jetty), observant comment la marée modifie sa forme ; Christo et ses emballages gigantesques de lieux naturels.



Heinzer, double négatif, tranchée de trax et dynamite ayant déplacé 240 000 T de matériaux, 1969, désert du Néveda

Smithson, Spiral Jetty, 1970 amoncellement de pierres, Houdson Bay

De Maria, Lightning field, 100 pieux d'acier attirant la foudre, 1971, désert du Néveda



Christo. The Valley curtain tissu tendu, 1970, Colorado

The Running fence, 1972, South Colorado

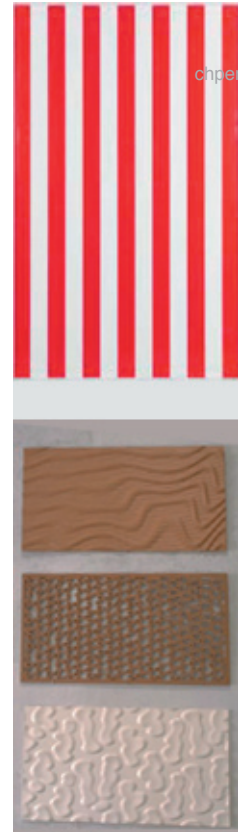
Projet d'emballage d'une rivière, dessin, 1982

Surround islands, plastique tendu, 1983, Miami

Büren, le théoricien du groupe, aura après 1968 la démarche la plus riche. Répondant aux commandes publiques des institutions, il exposera partout ses bandes de 8,7 cm, puis posant que l'espace public est l'espace extérieur, il garnira places et jardins de ces mêmes bandes, les confrontant à l'environnement (Cour carrée du Palais Royal de Paris, place des Terraux à Lyon, etc.). Enfin, il amènera des situations ludiques, construisant des cabanes de bandes qui jouent sur la relation extérieur - intérieur ou public - privé et sur la confusion de ces espaces et comportements sociaux.

Le groupe Support - Surface (Viallat, Dezeuse, Devade, Pincemin) défendra, lui, un minimalisme non-industriel, artisanal. Privilégier l'action ouvrière plutôt que celle de la machine, la main d'oeuvre plutôt que les moyens de production fut un des grands thèmes de la pensée gauche - alternative de mai 68. Support - Surface va entreprendre l'examen des moyens de production artisanaux (tendre, teinter, tisser, tramer, etc) et de leur histoire (tradition), afin de rapprocher l'art de l'artisanat. C'est «la société macramé» ou «allons faire notre miel en Ardèche». Effort louable de nier l'industrie en prônant l'artisanat, mais effort utopique : on peut discuter des évolutions technologiques, mais on ne peut les combattre, surtout en revenant en arrière (on ne combattra pas la voiture en faisant du vélo, on la combattra en développant autre chose, par exemple les trains ou trams à très grande vitesse.) Support - Surface retrouvera toutefois le sentiment personnel (et non anonyme) du matériau, et par là du travail humain, au plus simple.

Büren, Peinture, 1968, bandes de tissus cousus
Viallat, Supports, 1968, matériaux tissés



Dernière génération (1970 - 1990) : la peinture monochrome

Dans un contexte d'art minimal, quelle est la situation de la peinture ? Si elle n'est qu'objet à considérer en fonction de son interaction au lieu (dogme minimal), qu'importe ce qui est sur l'objet. Donc la peinture est un objet , «vide», accroché au mur (et c'est l'accrochage qui importe : où, comment, combien, etc.) «Vide», donc non-peint, blanc «achrome», ou peint d'une seule couleur unie «monochrome».

Ce serait «la fin de la peinture». Absurde ? Pourtant la démarche va avoir plusieurs qualités, qui sont riches d'enseignement, même pour un peintre «normal» par exemple figuratif.

Le vide va permettre de comprendre que toute peinture est d'abord

- Support (dimension, proportion, épaisseur, qualité - toile, coton, lin, papier, carton, alu -)
- Matière colorée (un même rouge n'est pas le même à la gouache, à l'hule, à l'acryl, etc.)
- Type de touche (doit-on voir les coups de pinceau, ou non, dans quel sens, épais ou fin ?)
- Manière d'accrocher (à 1 ou 2 m du sol, seul ou groupé, petit ou grand mur, etc.)
- Relation à l'institution (une même peinture est-elle vue la même chose en galerie, chez un collectionneur, au musée ? Quelle relation y a-t-il entre le travail d'atelier et l'exposition ?)
- etc.

Les précurseurs (1917 - 1970)

Casimir Malevitch et Vladimir Rodchenko furent les premiers à tenter l'expérience monochrome, dans le cadre du développement du suprématisme. La peinture suprême ne serait-elle pas en effet celle qui a "rien" dessus, celle qui n'exhibe que ce qu'elle est : une surface enduite d'une couleur. C'est sa condition minimale d'existence. Vers 1930, certaines peintures de Mondrian (deux lignes noires sur une surface blanche), ainsi que certains travaux du Bauhaus ou de Sophie Taüber s'approchent également du monochrome. Ce n'est toutefois qu'après 1960 que le terme est revendiqué, par Yves Klein et Lucio Fontana.

Lucio Fontana (Argentine 1899 - 1968 Italie)

Une toile montée, peinte monochrome. Un ou des coups de rasoirs la lacèrent. Ils créent une forme (blessure, fente, vulve). L'action (meurtre, viol) reflète-t-elle la fin fatale de la peinture ?

Tela rasgada, 1959,
toile lacérée, 65 x 72.5 cm



choerret@emaf.ch

Yves Klein (Nice 1928 - 1962 Paris)

Pour une poétique bleue, peint uniquement à l'outremer. L'outremer est un ciel profond, un espace infini, une non-limite planante ou tous les rêves, toutes les utopies, tous les délires (LSD ou non) sont permis : il est interdit d'interdire, le monde est bleu et je vous emmerde, jusqu'à décréter que ce monde bleu m'appartient. Ainsi Klein dépose-t-il sa couleur comme trademark : c'est l'International Klein Blue, IKB. Outre de nombreux monochromes bleus IKB, Klein a également empli d'IKB de multiples objets, a fait l'éloge du vide, exposant "rien" dans une galerie, et a vendu de l'air, sous forme de "zone de sensibilité immatérielle". Il a également enduit des femmes de couleur bleue, avant de les trainer sur des toiles, créant ainsi des "peintures antropomorphiques".

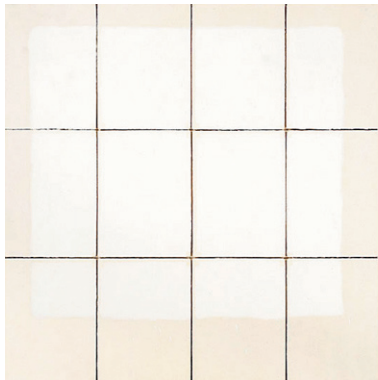
IKB 95, 1959, 140 x 90 cm



Les chercheurs (1970 - 1980)

Robert Ryman (Nashville 1930 - vit à NY)

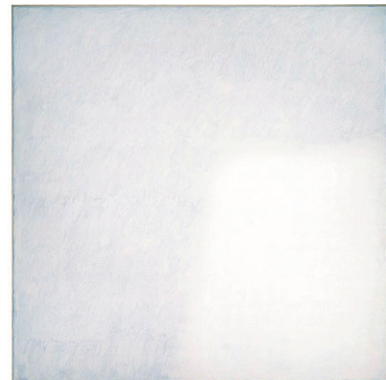
Du blanc, toujours le même, divers supports, divers touches. Comment le blanc réagit-il sur ces supports ? " Je ne fais pas des tableaux blancs. Cela peut sembler être ainsi superficiellement, mais il y a une quantité de nuances. La surface du support est toujours prise en compte. Le brun havane du papier transparait sous le blanc, le gris acier des supports alus aussi, le lin de même et le coton apparait vert lorsque du blanc est posé dessus. Ce n'est pas du tout de la peinture monochrome. Il se trouve que c'est peint de blanc parce que le blanc est un pigment neutre, qui n'interfère pas et révèle la teinte du support."



Classico V, 1968, huile blanche sur 12 papiers A4 blancs, 64 x 90 cm



Ledger, 1982, huile blanche sur fibre de verre transparente, 76 x 71 cm



Surface veil I, 1970, huile blanche sur toile de coton naturelle, 84, 116 x 116 cm

Agnès Martin (Paris 1942 - vit à NY)

Elle peint des aquarelles de deux teintes très proches sur papier, très transparentes, diffuses, invisibles. Revendication féministe de sensibilité :: combien pouvez-vous percevoir ? Le travail est fait à main levée, sans règle ni bande à masquer.

Sans titre, 1963 aquarelle, 33 x 33 cm (détail)



Pierre Soulages (Rodez 1919 - vit à Paris)

Depuis les années 1980, Soulages ne peint plus qu'en noir ; un noir épais, brillant, enrichi de bitume, où les traces d'une immense brosse creuse des sillons. Si le tableau est uniformément noir, il apparaît pourtant blanc par endroit : la brillance du noir sillonné par la brosse se voit blanche.



chperret@emaf.ch

Peinture XII, 1982, bitume, 260 x 200 cm

Roman Opalka (Pologne ? - vit en France)

Son premier tableau, peint en 1964 était noir. Le second tableau était fait de 99 % de noir et 1 % de blanc, le suivant 2 % de blanc... De plus Opalka compte. En haut à gauche du premier tableau, il a peint en blanc en tout petit 1, puis à côté 2, 3, 4,... ce jusqu'en bas à droite (par exemple 10653), sur le suivant il a recommencé : 10654, 10655,... il en est actuellement à 4°500'000. De plus en plus blanc sur blanc. Opalka compte et mène une lutte contre le temps, contre la mort. Jusqu'ou arrivera-t-il à compter ? Mourra-t-il avant de devoir peindre des chiffres blancs sur fond blanc, atteignant ainsi l'invisible, ou l'infini. (cf. également art conceptuel)



27172-30303 (détail), huile 210 x 110 cm

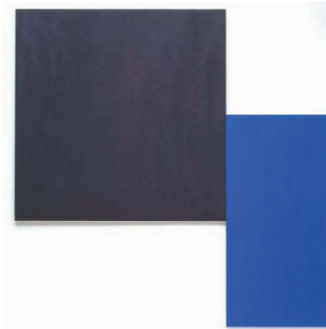


3613344-3631949 (détail) , huile 210 x 110 cm

Ellsworth Kelly (NY 1923 - vit à NY)

Le tableau est un objet sur mur. Kelly jouer avec la forme de l'objet (Stella), avec diverses épaisseurs, par exemple un tableau fait d'un panneau fin et d'un panneau épais (l'ombre modifie la couleur). «Si mes tableaux sont devenus des objets lorsque j'en peignais les tranches, c'était pour qu'ils aient une relation nette avec l'espace qui les entoure. Le panneau constitue ainsi une forme et le fond (qui avant était l'espace résiduel laissé sur le tableau par une forme peinte) se trouve ainsi transféré de la surface de la toile au mur.»

Carré noir avec rectangle bleu,
1970, huile, 305 x 305 cm total



Marcia Hafif (Pomona 1929 - vit à NY)

Elle ne travaille que dans des vieilles villes : gratte les murs de pierre, découvre que chaque ville a sa couleur de pierre, puis les places sur de petit supports. La couleur de ses monochromes est alors la couleur de la ville où ils sont exposés, ce dans une résistance à la globalisation. Hafif expose le local : quelle est la teinte, le climat, l'ambiance du lieu où vous habitez et que vous ignorez ? Elle est en ce sens à l'opposé du monde techno-industriel dans lequel l'abstraction radicale s'est développée.

Peinture française, Bordeaux, 1985,
poudre de pierre de Bordeaux, 60 x 60 cm



Les post - néos (1980 - 1990) ou l'ironie

chperret@emaf.ch

Toutefois, depuis les années 1980, il apparaît clair, pour certains artistes, que la peinture en tant que telle n'existe plus. Il n'y a pas pour eux d'issue à une peinture qui expose ce qu'est la peinture (ses matériaux), au discours de l'art sur l'art, à la pratique de l'art pour l'art. Face aux oeuvres de pur signifiant de leurs prédécesseurs, ils mesurent le vide de sens de telles recherches ; et plutôt que de remplir de sens leur peinture, ils entreprennent d'en dénoncer ironiquement le vide, ou la fin.

Adrian Schiess (Zurich 1959 - vit à Düsseldorf)

Il peint des panneaux de couleurs très brillantes qu'il pose au sol, désacralisant la peinture qui, d'ordinaire, se présente à la verticale, au mur. Sa couleur est un miroir qui reflète le lieu et le regardeur. Si l'on relie ce miroir au mythe de Narcisse, on découvre la vanité du reflet. Toute peinture n'est-elle pas autre chose que le reflet de nos désirs, dressés au mur, célébrés consacrés... vanité de la peinture.



Installation, 1994,
Villa Arson de Nice

Allan Mc Collumn (LA 1944 - vit à NY)

De petites toiles monochromes encadrées, où parfois les cadres sont peints comme la toile, disposées au hasard sur les murs. C'est une ironie autour de la peinture comme décoration, comme le prouve la répétition ad nauseam des cadres.



Installation, 1998,
Tate gallery, Londres

Claude Rutault (Trois- Moutiers 1941 - vit à Paris)

1. La toile est peinte de la couleur du mur.
2. Le collectionneur peut changer la couleur du mur, il doit dans ce cas repeindre la toile.
3. Le collectionneur peut changer la couleur de la toile, il doit dans ce cas repeindre le mur.

Tels sont les trois principes formulés par Rutault pour la création de chacune de ses peintures. Si l'art ne sert à rien, autant qu'il devienne invisible, de la couleur du mur où il s'expose. C'est aussi une ironie sur le rôle décoratif de la peinture : elle doit en fait toujours s'accorder avec le mur, les meubles, etc. du collectionneur (donc être transparente). Par sa démarche, Rutault créé aussi un contrat, un lien, entre l'artiste et le collectionneur. L'oeuvre n'est pas la toile, elle est le contrat, ainsi la destinée de l'oeuvre n'échappe plus à l'artiste, alors que d'ordinaire une peinture lui échappe après la vente : vous peignez un chef-d'oeuvre, mais on l'expose mal...

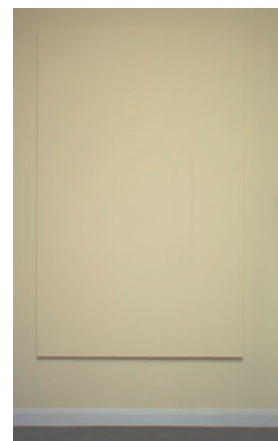
L'inclassable

Gerhardt Richter (Dresde 1932 - vit à Cologne)

Il produit des travaux hybrides qu'on peut classer ainsi:

1. Peintures hyperréalistes à base de photo.
2. Ensembles de petits tableaux monochromes formant des palettes de couleur (tirées de 1).
3. Grands monochromes gris issus du mélange des couleurs des diverses palettes (de 2).

256 couleurs et 2 panneaux gris
Installation, 1994, Cologne



Définition - méthode 96
(peinture crème sur mur
crème), 1998, cneal



Dans la démarche de Richter, on trouve comme une relecture de l'histoire et des questions de la peinture. Ainsi, la réalité se fait d'abord représentation photographique (ou lumière), puis peinture figurative établie depuis les photographies (ou matières de couleur), ensuite palette de monochromes (la matière couleur pure, exposée telle qu'elle est), enfin monochrome gris, c'est-à-dire la réalité ultime de la peinture (ôu mélange de toutes les matières couleur, totale anti-lumière matérielle).

Le parcours est dès lors le suivant :

Matière du réel	Image de l'art	Matière de l'art
Rendu visible par la lumière -->	lumière photo -->	matière peinture -->
Couleurs infinies		matière pure, sans lumière
		Gris unique

Richter réalise aussi d'autres travaux :

Des radiateurs en gros plan (qui font hésiter entre peinture hyper - figurative et abstraction radicale (alors qu'elles sont figuratives) ; ou des peintures faites de couleur tirées avec une planche qui font hésiter entre abstraction et figuration - des étangs impressionnistes à la Monet - alors qu'elles sont abstraites). Il semble que Richter mène une enquête sur la nature de la peinture : Est-elle figurative ou abstraite, image ou matière, copie ou couleur, quelle est sa valeur de réalité : parce qu'elle est un paysage, parce qu'elle grise ou en ce qu'elle est les deux (entre les deux) ?



Femme descendant un escalier, 1965, huile, 200.7 x 129.5 cm
Gros plan sur un radiateur, 1968, huile, 305 x 98 cm
Rivière, 1995, huile, 200 x 320 cm



En interrogeant ainsi la peinture, c'est toute l'abstraction radicale que Richter remet en question : qu'est-ce "abstrait", si l'abstrait peut être figuratif (tel le Gros plan sur un radiateur), qu'est-ce "figuratif", si le figuratif peut être abstrait (telle la Rivière, obtenue à partir de planches enduite de couleur tirées sur toile ?

Alors, fin de la peinture ?

Il semble bien plutôt que le monochrome soit un champ de recherche fondamentale qui ne peut qu'enrichir la peinture, en rappelant certaines de ses caractéristiques que l'on a trop tendance à oublier, en mettant à jour de nouvelles caractéristiques propres à l'industrie ou à la diffusion contemporaine. En ce cas, le deuxième dogme minimal, Less is More, serait vérifié.

Il ne faut de plus pas oublier que d'autres courants se développent parallèlement à l'abstraction radicale, au Minimal art et à l'absolu monochrome : si l'art conceptuel abolit l'idée même d'oeuvre d'art et de peinture, le Pop art provoque un retour à la peinture figurative, jusqu'à l'hyper-réalisme. L'expressionnisme abstrait (de Pollock à Basquiat, de De Kooning à Baselitz) encourage l'expression de la personnalité individuelle. Finalement, l'art vidéo (Viola, Hill, Rist) amène un grand retour de l'intérêt pour l'image. Le XXe siècle est un siècle de tendances éclatées ; chacune extrême, chacune détenant La vérité, et finalement aucune définitive.

Ainsi, c'est en 1915 - 1920 que naît l'abstraction radicale, mouvement ultra rationnel, avec les recherches de Malévitch, du Bauhaus, de Mondrian. Mais, si nous retournons en 1915 - 1920, nous verrons la tendance opposée naître : l'ultra irrationnel, porté par Duchamp, Dada et le surréalisme. Ce qui sera notre voie suivante dans l'histoire de l'art d'avant-garde du XXe siècle et la présentation de l'art contemporain.