

L'exposition *Everyday Abstraction : Images at work / L'abstraction au quotidien : l'image* est née de la rencontre avec Frédéric Caillard, à l'initiative du projet d'Abstract Room. Elle vient aussi d'une réflexion sur l'abstraction contemporaine et la possibilité d'en faire état, de manière provisoire, mouvante, non définitive comme toute pensée, dans un contexte évolutif et atypique : une *abstract room*, un lieu dédié à l'abstraction, qui a vocation à voyager en s'installant dans différentes villes, sous la forme d'un container mobile, ou comme maintenant, au printemps 2017, d'un local à Paris puis à Strasbourg.

J'aime cette idée de déplacement, d'impermanence, d'expérimentation et celle d'une pièce dédiée. Dans le projet d'Abstract Room, il y a aussi l'idée d'une ouverture au travers d'une spécificité, paradoxe intéressant et riche de possibilités. Un degré zéro, un lieu sans histoire préalable, qui s'il ne peut s'affranchir de l'histoire de chacun de ses participants n'est quand même pas tout à fait un lieu : il est, ni plus, ni moins, une *abstract room*, une pièce abstraite. Il est peut-être, pour reprendre l'expression de Kasimir Malévitch, l'un des pionniers de l'abstraction au 20^e siècle, « un espace sans fin ». Je me garderai bien d'associer au concept d'Abstract Room un mot d'ordre mais je lui prête cette intention : proposer des expériences subjectives et renouvelées, des rencontres entre et avec les œuvres et voir, non pas si ça marche, mais comment ça marche.

Cette exposition propose de montrer quelques œuvres choisies d'artistes qui travaillent dans le domaine de la peinture, de l'installation, du cinéma, de la vidéo et de la photographie et s'intéressent autant à l'abstraction qu'à l'image, ou encore à l'abstraction par l'image, à l'image par l'abstraction. Les relations entre les œuvres s'écrivent dans l'espace de l'exposition, dans l'*abstract room*. Par *room*, d'ailleurs, on peut non seulement entendre pièce mais chambre. Et si alors, cette *abstract room* était une chambre avec vue, ouverte sur le monde ?

Par la fenêtre, l'abstraction

Dans notre imaginaire et dans les définitions, l'abstraction est une représentation non figurative, qui n'inclut plus aucune évocation de la réalité observée ou du monde extérieur. Les mouvements abstraits du 20^e siècle¹ comme les expérimentations dans le domaine de la photographie et du cinéma, au travers de projets plastiques et théoriques totalement différents, ont exploré les possibilités de formes nouvelles, d'agencements, de rythmes² ou encore celles d'une forme *pure* qui, libérée de la figuration, devenait son propre objet, ne faisant référence qu'à elle-même (par exemple, à travers le suprématisme de Malévitch). Paul Klee, Wassily Kandinsky, Mark Rothko ou Jackson Pollock (pour ne citer que quelques-unes de ces grandes figures) ont fait de l'abstraction une manière d'exprimer l'invisible ou une nécessité intérieure. Or, quand Picasso dit « il n'y a pas d'art abstrait il faut toujours commencer par quelque chose³ », ce n'est pas qu'une provocation, il n'a pas tort. Alors, quel est ce quelque chose ? Tout en insistant sur la polarité entre représentation et abstraction, Kandinsky s'est inspiré de la réalité extérieure pour ses *Impressions* (1911), a trouvé un équivalent entre la musique et ses recherches formelles (*Compositions, Improvisations*, à

¹ Cf. l'histoire de ces différents mouvements: Cubisme, Suprématisme, Futurisme, Expressionisme, Expressionnisme abstrait, Colorfield painting, Hard Edge painting, Minimalisme, Art Concret, Tachisme, paysagisme abstrait etc.

² Dans le cinéma des années 20 par exemple, avec Hans Richter ou Viking Eggeling.

³ Propos de Pablo Picasso à Christian Zervos : « Il n'y a pas d'art abstrait il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité, il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable. ». *Cahiers d'art*, numéros 7-10, Paris, 1935, p 177.

partir de 1909). N'est-ce pas en pratiquant la peinture de paysage qu'il a développé des solutions plastiques inattendues, inédites, abstraites ? Dans cette *pratique*, entre le monde et l'abstraction, il y a précisément ici la peinture et c'est par elle qu'arrivent ces solutions, par le travail au plus près des formes, dans l'intimité de l'atelier.

Aujourd'hui, est-ce encore la représentation qui conduit à l'abstraction, la manipulation d'un médium qui fait naître des formes abstraites ? Par quoi advient l'abstraction ?

Au travers de cette sélection d'œuvres dans l'exposition, on peut déjà observer que l'abstraction est plus une manière de faire entrer le monde dans l'atelier que de le mettre à l'écart au profit de formes exclusivement abstraites. Ces artistes, de Franz Ackermann à Toby Ziegler, aux pratiques et aux univers formels extrêmement différents, ont en commun des œuvres qui non seulement font émerger l'abstraction à partir de la représentation ou de l'image, mais pensent l'abstraction essentiellement dans son rapport au réel : paysage, ville, environnement quotidien, voyage, supports analogiques et images dématérialisées, si *concrètes* dans notre monde contemporain.

Les œuvres font directement référence à des espaces et paysages parcourus, les déplacements à travers le monde de Franz Ackermann, le voyage de Patrick Bergeron en Asie dans *Night Waves*, des voyages numériques, sur les rails en Corse, entre Corte et Ajaccio, dans le film de Jacques Perconte *Après le feu* ou sous forme de travellings dans différents lieux en Bourgogne, à Rome, à Paris, à Londres, à New York qui défilent dans *Place Mattes* de Scott Hammen. Cette traversée, qui est ici le sujet des œuvres prend parfois la forme d'une immersion dans un nouvel environnement : la résidence de Thomas Tronel-Gauthier aux îles Marquises, séjour qui s'inscrit directement à la surface de *Carte Postale des Tropiques*, celle de Josephine Halvorson à Moly-Sabata (Sablons, Isère) pendant laquelle elle peint sur le motif *Porte Bleue, Câble*, une porte entreposée dans le vieil atelier de la céramiste Anne Dangar, ou encore le séjour d'Emmanuel Lefrant en Afrique en 2003 où il travaille au film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*. Leighton Pierce dans *Retrograde Premonition*, filme son environnement, des moments, des gestes éphémères, ceux des personnages qui se déplacent dans un appartement. De même, la plupart des films de Dan Browne sont inspirés du quotidien et de scènes domestiques. Pour Dennis Loesch, Matan Mittwoch et Jacob Kassay en particulier, l'image et les technologies numériques sont bel et bien un objet de ce *réel* contemporain. Une manière d'accéder au réel comme de lui faire écran. Toby Ziegler élabore lui aussi une œuvre où la pratique de la peinture et l'image abstraite naissent de sources opposées et pourtant conciliées : la composition classique, la manipulation digitale et les images de reproductions d'œuvres d'art, altérées suite aux passages successifs dans des logiciels.

L'utilisation de filtres, par le recours à des procédés analogiques, à la superposition ou au contraire à l'effacement des strates mettent en perspective notre culture visuelle numérique, et notre expérience du monde sans doute. Les œuvres sont à l'intersection de tous ces mondes : réalité perçue, représentation, image-source, objet matériel, dématérialisation. L'œuvre, cette production, apparaît alors comme une transition perpétuelle, vouée en outre à un avenir inconnu, celui de sa réception, car « c'est le regardeur qui fait le tableau⁴ ». *Work* en anglais c'est l'œuvre (art work) mais c'est aussi le travail. Si l'on considère l'œuvre comme une transition, un passage, si elle peut être définie comme un seuil, alors le mot

⁴ Marcel Duchamp

travail fait référence à ce qui précisément est à l'œuvre, ce qui travaille en elle, le souvenir, la construction mentale, le processus de création, en d'autres termes, une *abstraction*⁵.

Une des salles de l'exposition réunit des œuvres qui sont loin d'être purement abstraites, des œuvres qui expriment ce flottement, cette indécision visuelle, matérielle, ce trouble qui pourra gagner le spectateur. *Carte Postale des Tropiques* de Thomas Tronel-Gauthier est une installation hybride dont l'objet central est une photographie récente de l'atelier des tropiques de Gauguin imprimée sur du papier aquarelle, soumise à l'action de l'eau et projetée par un vidéoprojecteur HD sur un téléviseur bientôt hors d'âge. La photographie, la relation à Gauguin et l'imaginaire contenu sont mis à l'épreuve de leur disparition-reconstitution-effacement-réapparition par une détérioration physique. De même, dans la série sur Matisse de Toby Ziegler (*Utopian Surgery, Nociception without tears, Post-human paradise, ...*), l'image déjà dématérialisée du *Grand nu couché* de Matisse (1935, Baltimore Museum of Art), son souvenir même, a continué de se dégrader (l'artiste a poncé ses tableaux) et c'est cette soustraction, cette dématérialisation transposée sur la toile qui finalement animent l'œuvre. Dans *The Fat Photo (Pixelate Mosaic)* de Dennis Loesch, l'énorme image d'une photo personnelle a migré vers une énorme carte mémoire en bois. Là où des images fragmentées s'écoulent en bandes verticales (*The 2010er*) ou se dissolvent dans une lumière colorée diffuse comme celle d'un économiseur d'écran, la définition des données se perd ici dans un objet surdimensionné, aussi anormalement sculptural qu'étrangement flottant.

La projection en boucle de *Carte Postale* insiste autant sur la persistance des représentations dans notre imaginaire et dans celui de l'artiste que sur leur inévitable dissolution, illustrant par cette combinaison le va et vient fécond du processus créatif. *Porte Bleue, Câble* de l'américaine Josephine Halvorson reproduit fidèlement une vieille porte, qui ne ferme plus et n'ouvre sur rien, déconnectée, laissant entrevoir un câble qui pend. Est-ce encore une porte ? Oui comme lieu de passage vers la matérialité du tableau. Mais qui s'est constituée ici, dans sa transposition en peinture, en une simple surface à peindre, ponctuée de taches, de dégoulinures, de projections de matière, typiques des aléas du travail et de la vie à l'atelier. Cette œuvre est littéralement un seuil, une transition en fait de l'abstraction vers la représentation, que je considère ici comme un retournement de l'héritage de l'art américain incarné par l'Expressionnisme abstrait, la « peinture à l'américaine »⁶.

Une inversion s'opère aussi dans les photographies d'Hannah Whitaker qui a recours à l'analogique, à des procédés lents et minutieux pour obtenir des formes simplifiées, fragmentées et abstraites, des rythmes évoquant autant une partition musicale que le langage de la peinture, les silhouettes de Saul Bass, les papiers gouachés découpés de Matisse. De même, pour *Index*, Matan Mittwoch transpose sur un support papier l'image d'un écran tactile et le geste qui est associé à son usage. Cette empreinte digitale sur un support bricolé fait autant référence aux outils numériques qu'au geste d'atelier, indiquant subtilement que le travail artistique, à rebours de son industrialisation mais connecté avec le monde, consiste à fabriquer des choses, de ses mains. Franz Ackermann a nommé un certain

⁵ Déf : isoler par l'analyse un ou plusieurs éléments du tout dont ils font partie, de manière à les considérer pour eux-mêmes et en eux-mêmes.

⁶ Cf. les écrits du critique Clement Greenberg, exégète de l'Expressionnisme abstrait, premier grand mouvement « authentiquement » américain et son essai « Peinture à l'américaine » (1955).

nombre des œuvres qui ont fait sa notoriété *Mental Maps*. Que l'on pense à ses *cartes mentales* de petit format ou à ses installations monumentales, ses peintures présentent des trouées vertigineuses, tunnels, labyrinthes aux couleurs saturées, des fragments d'architecture, des formes organiques qui s'épanouissent en un tourbillon sans fin, mêlant abstraction, figuration et photographies personnelles. Ces œuvres ne sont pas seulement à l'image mais une image des mégapoles du monde entier, des réseaux, des phénomènes de saturation liés aux flux incessants, de leurs énergies créatrices ou de leurs forces monstrueuses. Leur dynamique nous entraîne au cœur du tableau et des formes, cet « espace sans fin » contraint et à la fois démesuré. Et, comme dans un univers de science-fiction, elle nous propulse dans la tête de l'artiste.

Ce voyage accéléré auquel nous convie Ackermann défie les lois de la peinture, annulant sa planéité, son atemporalité, son apparente stabilité, faisant d'elle là encore un espace transitoire et en mouvement de ce point de vue, la rapprochant ainsi du film. Or, à mon avis, la peinture, les films et les photographies d'*Images at Work* entretiennent un lien plus complexe encore que celui du rapport au réel, du traitement de l'image comme objet, ou du déplacement de leurs sources vers un autre support. L'idée de l'œuvre comme zone mouvante et donc instable suppose qu'elle restitue des phénomènes eux-mêmes instables : le monde, la perception, l'expérience.

En hommage à Marcel Duchamp, Dan Browne réinterprète le *Nu descendant un escalier n°2* de 1912 dans *Nude descending (after Duchamp)*. La succession de formes vacillantes qui se composent et se décomposent lentement fait écho aux différentes positions statiques du nu que Duchamp décrit dans l'acte de la descente. Browne explore les caractéristiques de la perception sensorielle et partage avec Duchamp une même méfiance vis-à-vis de la vision dite objective. Pour *Untitled Shattered Screen*, image de la vitre brisée d'un iPhone, Mittwoch superpose une centaine d'images nettes sans jamais parvenir à atteindre une profondeur. Ainsi le regard se heurte à la surface et, comme dans *Le grand verre* de Duchamp involontairement brisé, ne permet pas d'accéder, seul, à la profondeur des choses. Dans *Tahiti-Moorea*, filmé sur son trajet retour, Tronel-Gauthier trouve une solution pour faire basculer la vision de la surface de l'eau vers la densité de l'océan. De même, quand Jacob Kassay se sert de l'appareil photo pour rendre compte du caractère standardisé du cadrage qui permet de documenter les œuvres d'art (afin que celles-ci soient photogéniques et taillées pour la circulation des écrans), le travail de peinture qu'il réalise à la surface des toiles vient déstabiliser cet étalonnage. L'apparence des peintures se modifie et varie selon la distance à laquelle on les observe. En devenant cet espace flottant, elles échappent à la fixité comme à la vision, obligeant le spectateur à ajuster son corps dans l'espace de l'exposition pour les percevoir.

Patrick Bergeron fait lui aussi appel à nos sens. Par l'ambiance sonore, il nous fait entrer dans *Night Waves*. Ce sont des bruits de la ville mais on dirait la mer. De cet univers nocturne animé et sonore, Bergeron extrait des résonances plastiques, des formes lumineuses et hypnotiques qui rappellent l'effervescence de la ville et de ses rythmes dans les peintures d'Auguste Chabaud (vers 1907) ou dans les photographies couleur de László Moholy-Nagy (1939-46). Par la manipulation de l'image et du son, Bergeron organise d'incessants allers et retours entre la vision quasi documentaire de la ville et son abstraction sous-jacente qui traduit le geste du cinéaste : « Les mouvements de caméra, nous dit Bergeron donnent aux lumières de la ville une nouvelle structure géométrique et un rythme

ondulatoire⁷. ». C'est ce geste qui se traduit aussi dans les journaux filmés de Scott Hammen, depuis les premiers *Log Abstract* en 1985. Ces « notes de voyages numériques » sur les rails (*Travel Log*) ou à partir de travellings (*Place Mattes*) sont une composition proche du pictural et comme au croisement des univers colorés et fragmentés d'Ackermann ou de Whitaker, des effets de détail et de relief dans les peintures d'Halvorson. L'environnement familier du cinéaste connaît dans ses films une métamorphose : les paysages traversés s'écrivent en caractères ornementaux, architecturaux, graphiques, ils prennent l'apparence de plans de couleur, de formes géométriques, de matières et défilent tel un ruban de pellicule, abstraite.

Ce qui émerge ici c'est le désir d'enregistrer le monde. Le degré d'abstraction qui se glisse entre le monde et les images exprime ce désir. Lorsqu'il filme un paysage de brousse en Afrique, Emmanuel Lefrant sait que ses images ne suffiront pas à exprimer ce paysage qu'il contemple de sa fenêtre ni à rendre compte de l'ADN de ce paysage, de sa matière même, de sa dimension temporelle, géologique qui va alors s'inscrire comme autant de formes abstraites sur le ruban de film qu'il enterre simultanément à l'endroit où ses images ont été tournées. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* est constitué de ces deux types d'images ou empreintes. « Ces paysages en fusion, c'est la logique d'un monde qui se révèle », nous dit-il. L'intervention, en quelque sorte, sur le réel, rend compte ici de la complexité de ses strates, de ce qui est là et qu'on ne voit pas et des traces de ce qui n'est plus et qui est archivé, ici dans la terre et sur la pellicule, là dans des objets d'un autre temps (Halvorson). Le film questionne l'archive au sens où la définit Arlette Farge, « ce qui manque, un trou, une perte⁸ ».

Ce que les œuvres transmettent, ce sont ces expérimentations, soit chimiques, plastiques, visuelles, sensorielles, en d'autres termes une expérience phénoménologique du monde. Comme l'écrit Jacques Perconte, « je laisse la beauté froide digi-objective de ce que j'ai tourné⁹ ». La relation de Perconte avec son sujet – le paysage, la nature – est très intense, sans doute parce que la sensation à leur contact est elle même très puissante. Dès lors, comment rendre compte des sensations, de l'émerveillement ou du renversement qui s'opère déjà en soi-même au contact de certains paysages, de certaines expériences ?

L'écriture numérique permet à Perconte de traduire l'intensité, les rythmes et l'immensité de la nature car cette écriture est la source d'une profusion de possibilités visuelles et matérielles, car elle est « au service de la densité, de la fugitivité¹⁰ ». Il y transpose les notions d'erreurs, d'interférences qui sont attachées à l'argentique mais s'appuie aussi sur les caractéristiques et les dérèglements intrinsèques au médium : la compression des fichiers, la matière visuelle quasi infinie offerte par les données, les erreurs qui engendrent de nouvelles images (procédé qu'explorent Bill Viola en 1973 avec sa vidéo *Information* et vingt ans plus tard le glitch en musique et dans l'art). Cet univers sensoriel incandescent, qui se construit, se renverse, se décompose, ce sont autant d'images pour Perconte « qui ne mentent pas » car elles sont l'équivalent de son expérience.

Le photographe Alfred Stieglitz a nommé une série de prises de vue de nuages *Equivalent* (à partir de 1922), car elles constituèrent « un équivalent extérieur de ce qui a déjà pris forme

⁷ Sauf indication contraire, les citations des cinéastes sont tirées du site de Lightcone.

⁸ Cf. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*.

⁹ Jacques Perconte, *Mistral*, cat.exp., Collège des Bernardins, 2014

¹⁰ *Ibid.*

en moi¹¹ ». *Retrograde Premonition* de Leighton Pierce est un événement sensoriel. Aux bruits du dehors, à ceux des corps et à leur respiration font écho les mouvements lents, les déformations, l'étirement des formes. Le son, le flou, la lenteur qui animent l'image nous plongent dans un état de conscience rêveur, réceptif aux pensées, émotions, sensations et souvenirs déclenchés par le film.

*À quelques kilomètres d'Ajaccio la terre brûlée cède sous le poids de la couleur.
Le sol se fend et libère des énergies picturales qui s'emparent du ciel.
Je vois l'horizon disparaître mais je le fixe.
Le train continue sa route...*¹²

Dorothée Deyries-Henry
Avril 2017
© DDH/ ©Abstract Room

¹¹ Alfred Stieglitz, *New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle, 1905-1930*, Paris Musée d'Orsay - Réunion des musées nationaux, 2004.

¹² Jacques Perconte, notes pour *Après le feu*.