



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Master Recherche en Arts Plastiques et Création Contemporaine

ROUSSET Emma

# Perception de l'abstraction géométrique dans la peinture actuelle

Sous la direction de Sandrine Morsillo

2024-2025



Je tiens à remercier Madame Sandrine Morsillo pour ses encouragements, ses conseils et sa bienveillance tout au long de cet écrit.

J'ai une pensée très particulière pour ma famille. Leurs motivations et soutiens sans égal m'ont permis de garder foi en moi et mes capacités, et ainsi de réaliser avec fierté ce mémoire.





## Sommaire

Introduction.....	p7
1. Formes géométriques : structure et organisation de l'espace	
1.1.Héritage de l'abstraction géométriques.....	p11
1.2.Un art universel.....	p21
1.3.Perception et signification des formes géométriques.....	p24
2. Perception des aplats et couleurs primaires pour une abstraction épurée	
2.1.Le rôle des aplats dans la perception visuelle.....	p34
2.2.La puissance des couleurs primaires dans la construction de l'image.....	p41
2.3.La Lumière comme perception.....	p52
3. De la perception visuel à la perception physique pour la « voluminosité »	
3.1.De petit à grand à format.....	p62
3.2.De la peinture au volume.....	p67
3.3.L'impact sur le spectateur.....	p74
Conclusion.....	p86
Bibliographie.....	p88
Index Nominum.....	p91
Index Rérum.....	p94
Table des matières .....	p96
Annexes.....	p98



## Introduction

Ma première expérience à l'art non-figuratif débute par un concours pour les Beaux-Arts de Rouen en 2020. Il avait pour sujet « au fil du temps », il consistait à faire un carnet d'environ 20 travaux correspondant à celui-ci. C'est de là, que ma première production abstraite a vu le jour. J'y ai représenté un moment déchirant de ma vie, le décès de mon premier animal de compagnie. Bien qu'il illustre le cycle de la vie même, une grande douleur me parvenue ce jour-là. Une image m'est resté en tête, mon chat dans les bras de mon père. Et c'est alors que je l'ai dessiné à partir de formes géométriques, attribuant des formes à des membres et émotions. Mon chat devenant alors un cercle noir, les bras de mon père des triangles jaunes, avec des pointes rouges pour illustrer la douleur. Des petits cercles noirs partant vers le haut au-dessus du cercle noir, exprimant le décès, et des gouttes bleu partant vers le bas juste en dessus de ce même cercle, illustrant la tristesse. Une fois peint, j'étais surprise de ma retranscription. D'une part, je l'ai trouvé fidèle à l'idée qu'il m'en restait et d'une autre, elle exprimait la douleur qu'il en découlait. Après le concours, j'ai réalisé que le figuratif n'était pas mon mode d'expression. Bien qu'il ne fasse pas sens pour moi, j'y ai accordé du temps au cours de mon apprentissage. Dès mes 10 ans, je fus passionnée de dessin, j'ai donc participé à des cours qui m'y apprirent les bases. Me permettant d'apprendre à visualiser les volumes ou encore comprendre les perspectives. Durant cet apprentissage, j'ai réalisé ma première peinture, une huile sur toile de 40 cm x 30 cm. Au cours du collège et du lycée dans les divers sujets imposés, mes projets ont été ; pour presque la totalité ; figuratifs. C'est pourquoi par la suite, au fil de ma licence, j'ai développé une pensée hors de la figuration, mais bien abstraite. Ce que j'entends par figuration, ce sont des choses palpables, bien réelles. Où toute personne l'observant reconnaît son existence. Que cela soit d'un être vivant, d'un objet ou encore la nature. C'est pourquoi je l'oppose au mot abstrait. Celui-ci, selon moi, n'est pas physique. Il est une idée, une pensée, une émotion ou encore une expression. Mais en rien matériel. Bien que dans certains cas, l'abstrait se nourrit de la figuration. Je pense particulièrement à Picasso et son œuvre Guernica en 1937, elle n'est ni totalement abstraite, ni totalement figurative. On comprend pleinement les aspects figurant sur cette toile, mais ceux-ci ne sont pas peints sous leurs formes d'origine. La géométrisation de ces personnes et ces animaux les déforme, mais pas assez pour qu'on ne les reconnaît pas. Et c'est là qu'à

mon sens se joue la définition de ces termes. Mais si on s'intéresse plus directement à leur définition, cela devient intéressant. En premier lieu, en ce qui concerne la figuration, on parle de représentation que cela soit par le dessin ou la peinture. Par conséquent, il n'est que l'idée d'illustrer, le sujet n'a pas d'importance. Mais dans un second temps, on parle de donner l'apparence d'une chose, ce qui rejoint ma pensée énoncée précédemment. En ce qui concerne l'abstrait, cela est plus complexe, de nombreuses définitions au fil des années ont été attribuées. Je vais toutefois me baser sur les dernières définitions pour pousser mon analyse. L'abstrait est défini à ce jour comme une idée, une représentation ou encore une propriété isolée par la pensée. En d'autres termes, l'abstrait est par opposition aux faits concrets, à la réalité vécue. Ce qui rejoint une nouvelle fois ma vision de ce terme. Bien que la relation entre figuration et abstraction existe. Je trouve le figuratif est trop admiré, car il est reconnu depuis des siècles et a été inscrit dans l'histoire de l'art. Que cela soit les portraits des rois, des autoportraits ou encore des paysages ; ces représentations en peinture ont toujours été reconnues. Et il est l'objectif d'un trop grand nombre d'artistes à mon sens.

Aujourd'hui, un portrait aussi réaliste soit-il créera l'admiration de beaucoup de personnes. Je n'y trouve aucun mystère, aucune question. Pourquoi les peintures non-figuratives créer tant d'interrogation ? Pourquoi un grand nombre de personnes ne voit pas ce qu'elles dégagent ? Je pourrais y répondre dans un premier temps en disant qu'elles ne « plaisent » pas. Alors, on parle de subjectivité, d'un jugement de goût. C'est des termes que Kant utilise dans sa définition du Beau. Il définit le jugement de goût comme étant le fait de prétendre que ce qu'il me plaît devrait plaire à tout le monde. Autrement dit, il y a une forme d'universalité. C'est pourquoi selon Kant, le beau est ce qui plaît universellement. Dans un second temps, je dirais qu'elles questionnent, car elles ne transmettent pas de message direct. C'est-à-dire pas de message politique, économique ou tout simplement critique. Ce qui est mon cas, puisque depuis le début de mes peintures, je ne cherche pas à faire comprendre quelque chose, je ne souhaite pas transmettre de message. Si bien que l'incompréhension de l'observateur m'importe peu. Cela peut paraître contradictoire quand on se pose les questions précédemment énoncées. Mais quand on comprend que c'est ce que dégage l'œuvre et non pas ce qu'elle veut nous transmettre qui importe, cela prend tout son sens. C'est pourquoi je suis désintéressé de la compréhension du spectateur, car je trouve plus intéressantes les questions qu'il peut se poser que de sa compréhension à celle-ci. Ces réponses expliqueraient l'interrogation qui tourne autour de cette forme d'art. C'est mon cas avec

Rothko, je trouve fascinants sa combinaison des couleurs, leurs placements, leurs vibrations. On ne fait qu'un avec la toile, se demandant alors quel est le secret d'une aussi grande profondeur ? Comment ces couleurs peuvent-elles autant nous parler ?

Cependant, le figuratif est tout de fois important en ce qui concerne la représentation de notre monde, il a une certaine beauté dans sa retranscription des détails bien que je ne m'y identifie pas. À partir de ma première peinture abstraite, s'en sont suivi des travaux provenant de souvenirs, en créant une composition qui les illustrent. Des sorties entre amis, le chant des oiseaux ou un parterre de fleurs.

Ceux-ci pouvaient être parfaitement fondés, car je les avais vécus ou alors par leurs points sensoriels, une odeur, une émotion ou encore observé. Toutefois, j'ai décidé de me tourner sur une étude purement picturale. Oubliant alors toute émotion et signification que je pouvais en donner.

Par conséquent, des caractéristiques cruciales se sont appliquées à mon art au fil du temps. On peut observer tout d'abord la présence de formes géométriques. Principalement le carré, le triangle, le cercle ainsi que le rectangle ; il peut toutefois s'ajouter des lignes d'une composition à une autre. En ce qui concerne la couleur, je ne peins qu'avec les couleurs dites primaires, le bleu, le rouge et le jaune. Une fois de plus, le noir et le blanc peuvent figurer sur une toile ou non. Ces couleurs sont disposées en aplats très nettement. À ce jour, j'étudie donc une dynamique des formes et une nouvelle harmonie des couleurs et valeurs. Je m'oriente vers ce que j'appelle le « Visible Invisible ». Ce terme, je le définis comme un lien étroit entre couleurs et formes. Lorsque l'une d'elles impacte l'autre sans la dénaturer. Quand les formes ne sont plus clairement visibles, mais suffisamment mises en forme par les aplats de couleurs, permettant alors de les observer telles qu'elles sont. Le but étant de moins faire figurer la forme, mais grâce aux aplats de la rendre partiellement visible.

En traitant ce sujet, je souhaite mettre en lumière la nouvelle forme de cet art.

Aujourd'hui, dans un contexte artistique marqué par la diversité des médiums, ce mouvement trouve une nouvelle pertinence. Il ne s'agit plus seulement de célébrer son esthétique ou ses principes fondateurs, mais de le revisiter, de le transformer et de l'inscrire dans des approches plus contemporaines.

Dès lors, comment reformuler l'abstraction picturale avec les formes, les aplats et les couleurs primaires ?

Par perception, je sous-entends la sensation et interprétation plus ou moins nette de

quelque chose, appuyé sur l'usage des sens et plus particulièrement de la vue. Que cela soit par le biais de mot ou d'image mentale, dans des espaces grand ou petit. Les perceptions sont par tout et à toute échelle, et dépendent de notre interprétation. En effet, d'une personne à une autre, la perception d'une œuvre, d'une couleur ou bien d'un texte sera drastiquement différente. Cela n'en est pas moins intéressant, bien au contraire, ces différences ouvrent de nouvelles réflexions et perspectives de recherche.

Dans la peinture actuelle, qui se définit par l'art contemporain de 1945 à nos jours, ce critère est important puisqu'il permet d'aboutir des axes d'explorations, mais aussi de remettre en question la réflexion de l'artiste. Toutefois, des divergences existent en ce qui concerne la définition de cet art. Les limites temporelles ne font pas consensus d'une part, et la nature des œuvres qui révèlent ce mouvement d'une autre part. Une œuvre d'art peut-être réalisée durant la période contemporaine, mais s'inscrire dans un autre courant artistique. Ce qui illustre très bien mon cas puisque je réalise des peintures qui s'inscrivent dans les mouvements de l'abstraction géométrique et de l'art concret, mais qui est bien réalisé et ancré dans notre siècle par une notion de temporalité et de problématique.

Je commencerai ce mémoire en énonçant ce que les pionniers ont mis en place au cours des années pour faire exister l'abstraction. Et en quoi cela m'inscrit dans ce mouvement. Je m'appuierai ensuite sur leur quête d'universalité pour comprendre pleinement les caractéristiques de cet art. Je poursuivrai sur la symbolique des formes géométriques et l'harmonie qu'elles apportent dans une œuvre.

Je développerai dans un second temps sur les aplats, leurs rôles et la relation plastique qu'ils affirment. Je continuerai sur les couleurs primaires, passant de leurs significations à l'impact visuel qu'elles apportent. Suivi de l'étude de la lumière sur ceux-ci, qu'elle soit artificiel ou naturel. Mais également sur l'importance de l'exposition pour une interaction avec la lumière.

Enfin, je terminerai ma recherche sur le passage de l'abstraction en peinture à l'abstraction volumique. Je développerai cette partie sur l'agrandissement du format de la toile. Passant alors d'un format moyen, voire petit, à un grand format. Cette toile grand format s'étendra par la suite à un format en trois dimensions, allant donc de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Je finirai alors sur l'impact de ce changement sur le spectateur.

## 1. Formes géométriques : structure et organisation de l'espace

L'Abstraction géométrique parut au XXème siècle et redéfinit les contours de l'art en rompant avec la figuration. Ce courant représente de nombreux mouvements ultérieurs, comme la Bauhaus, le suprématisme ou encore De Stijl. Cela a offert une liberté inédite en réinterprétant la place de la forme, de la couleur et de la composition au sein d'une toile. En proposant une vision libérée de la figuration, l'abstraction a transformé l'acte de peindre en créant un langage visuel fondé sur l'ordre, l'équilibre et l'universalité des formes.

### 1.a. Héritage de l'abstraction géométriques

#### 1.a.1. Kandinsky

Ma réflexion sur l'abstraction se tourne en premier lieu sur les formes géométriques, elles font plus sens dans mes travaux que la figuration. Je les trouve plus libres d'interprétation, plus vivante. Représentées ensemble, comme une unité, oubliant alors toute signification scolaire qu'on puisse en donner, chacune d'elles nous parle en exprimant la voie que leur a attribuée l'artiste. Un souvenir, une expérience, une vie. Mes projets prennent forme à partir de ces formes géométriques, en mettant particulièrement en avant le carré, le cercle, le triangle ainsi que le rectangle. Toutefois, des courbes et des lignes peuvent s'ajouter dans une composition d'une réalisation à une autre. L'usage des formes géométriques est l'un des points fondamentaux de l'abstraction géométrique. Kandinsky, comme nombreux d'autres, en font l'usage dans leur art. Mais chacun exprimera ses idées et son avis de manière différente. La rigueur de l'image constitue l'exigence de base de Kandinsky. Tout d'abord, cette rigueur s'établit au-delà de la figuration. Dans ses débuts en tant que peintre, il pratique l'apprentissage par imitation, soit la peinture figurative. Néanmoins, il s'en détache pour annoncer « la naissance d'une nouvelle ère de la peinture et de l'art en général. »<sup>1</sup>. Dans sa vision de l'art, il y a une

---

<sup>1</sup> Philippe Sers, *Kandinsky Philosophie de l'abstraction*, Genève, Art Albert Skira S.A., 1995, p9.

double appartenance, à la fois lié au passé et à l'avenir. Appartenance qu'on observe dans le langage dont il se sert, il souhaite insérer l'art abstrait dans la culture de l'époque. Pour lui, « l'âme est en train de revenir à soi »<sup>2</sup> qui suit « l'écrasante oppression des doctrines matérialiste »<sup>3</sup>. Il appuiera ce point de vue en disant que « l'art entre dans la voie, au bout de laquelle il retrouvera ce qu'il a perdu, ce qui reviendra le ferment spirituelle de sa renaissance »<sup>4</sup>. Il placera donc l'activité du peintre sous « le règne de l'esprit »<sup>5</sup> en vue de cette époque de la « grande spiritualité »<sup>6</sup>. Cela se manifestera dans la seconde partie de l'un de ses écrits, *Du Spirituel dans l'art*, qui repose sur l'intuition de Kandinsky. Il affirme que c'est la « puissance d'émotion »<sup>7</sup> qui rend valable le message de l'artiste, et voit le noyau de l'oeuvre d'art dans la « nécessité intérieure »<sup>8</sup>. Il considère les couleurs et les forme comme étant les plus purs pour exprimer picturalement les émotions, et en sont le moyen le plus représentatif à cette nécessité intérieure d'après lui. Le principe de nécessité intérieure et le point central de la théorie de Kandinsky. Elle se définit en deux points. D'une part, par l'entrée en contact efficace avec l'homme<sup>9</sup>, et d'une autre part par ses origines mystiques<sup>10</sup>. Celle-ci constituée par trois nécessités mystiques : la personnalité du créateur, le langage de l'époque ou de la notion et l'élément artistique pur et éternel.

Ce qui me fait proche de l'art de Kandinsky, et surtout en lien avec mes premiers travaux. Pendant un bon nombre d'années, l'abstrait était comme une thérapie dans mon carnet. Me permettant de me libérer de tout sentiment que je considérais intense, mais aussi de me rappeler des moments importants. Dans la majorité de mes réalisations, j'éprouvais de façon extrême un sentiment, donnant vie à ma vision de l'abstraction. Je ressentais la nécessité d'exprimer mes émotions, mes compositions abstraites naissaient de celle-ci. Autant dans le placement des formes que des couleurs. Cela été guidé purement par mon état intérieur. Ce point m'approche très particulièrement des travaux de Kandinsky. Néanmoins, aujourd'hui, c'est un point qui diffère totalement.

---

2 Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris, Pluriel, 2016, p57

3 Dora Vallier, *ibid.*, p57.

4 Dora Vallier, *ibid.*, p57.

5 Dora Vallier, *ibid.*, p58.

6 Dora Vallier, *ibid.*, p58.

7 Dora Vallier, *ibid.*, p60.

8 Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier [1954]*, Paris, Denoël, 1989, p132.

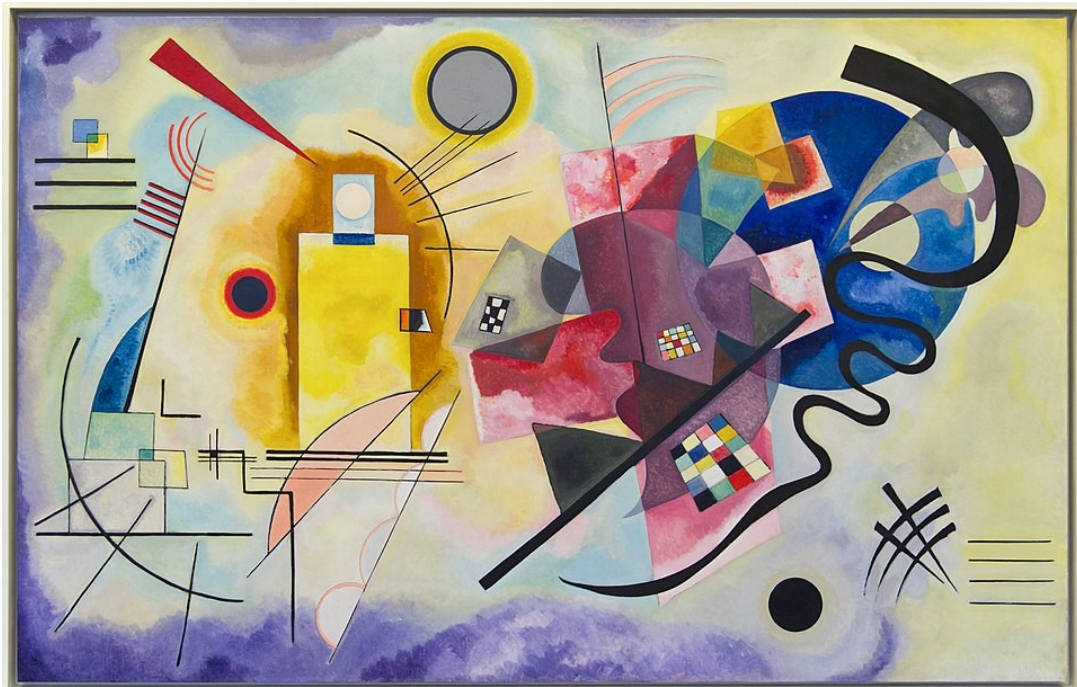
9 Annexe 1.

10 Annexe 2.





Rousset Emma, *Sans titre*, acrylique sur toile, 40 x 40 cm, 2022.



Wassily Kandinsky, *Jaune-rouge-bleu*, huile sur toile, 128 x 201,5 cm ,1925.

Puisque j'ai arrêté de projeter mes émotions dans la configuration de mes toiles. Pas par obligation, simplement, car elle projetait quelque chose d'intime. Et puisque que l'art est jugé autant par le message transmis, que par le message visuel, j'ai cessé de les exposer, car le jugement de celle-ci était trop dur à affronter. J'ai dans certains cas composés des abstractions d'événements marquants, qui m'avaient profondément touché, et de réaliser ses toiles était une forme d'exutoire, d'expression de cet état. Son jugement, sa critique, qui est commune à toute forme d'art, pouvez me blesser. Par conséquent, j'ai préféré prendre du recul, et de réaliser ses formes de composition uniquement dans mes carnets.

Kandinsky mènera sa réflexion d'intériorité au point de comparé la peinture à la musique, pour lui « depuis des siècles, la musique est par excellence, l'art qui exprime la vie spirituelle de l'artiste. »<sup>11</sup>. Il s'inspire de la musique en associant les sons en couleurs. Il ajoute que certaines teintes peuvent également être associées à des goûts, des odeurs ou des sensations. En plus des émotions pour lui « La couleur est un moyen d'exercer sur l'âme une influence direct.[...] L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibrations »<sup>12</sup>. Alors pour Kandinsky, l'examen minutieux des couleurs et de la relation est nécessaire à la création, voire en est le moteur. Il puise son inspiration dans les théories du compositeur Arnold Schoenberg, qui créeront par la suite un fort parallèle entre art et musique tant dans ses écrits que dans son style pictural. Contrairement à Kandinsky, je ne lis pas mes compositions géométriques à la musique. Bien que je produis mes toiles, ainsi que tout dessin, en musique ; je ne les associe aucunement. Je dirais que je fais usage d'elle pour nourrir l'émotion que je ressens dans le moment présent pour nourrir ma productivité, et non pas ma production. Elles sont donc plutôt placées avec réflexion, suite à de nombreux croquis. En effet, je réalise des esquises de mes compositions géométriques jusqu'à l'obtention de ma satisfaction. Avant la réalisation de mes travaux, j'exécute de nombreux croquis. Je cherche en premier lieu, une harmonie géométrique, que je définis simplement par une forme d'ordre visuel, des formes dans la composition que je vais créer. C'est-à-dire que chaque forme est en relation avec les formes qui l'entourent. Par conséquent, cet ensemble de forme crée une unité. À la suite de cela, je réalise une étude colorimétrique, qui, de la même manière que les formes, peuvent se réaliser en grands nombres. Ces deux étapes autour du croquis sont primordiales, bien qu'il ne dépend que de ma

---

11 Dora Vallier, *L'art abstrait*, op. cit., p60.

12 Cassie Packard, *Dans les règles de l'art*, Paris, Eyrolles, 2024, p124.

satisfaction. On m'a dit à plusieurs reprises, au cours de ma licence, que cette méthode enlevait une forme de vie à mes compositions, puisqu'il y avait trop de rigueur. Bien quand désaccord, j'ai essayé de réaliser une composition intuitivement et donc de ne pas réaliser de croquis au préalable. Cependant, je n'ai absolument pas réussi. La raison est simple, je ne savais pas par où commencer. C'est de là que j'ai compris que mes règles étaient importantes, car elles structurent autant mes idées que mes compositions elle-même. Mes croquis sont alors la base même de mes toiles, elles sont l'image même des règles que j'applique dans mes compositions.

### 1.a.2.Mondrian

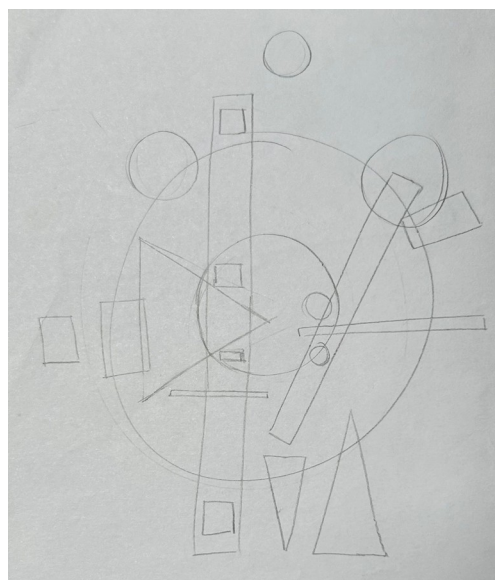
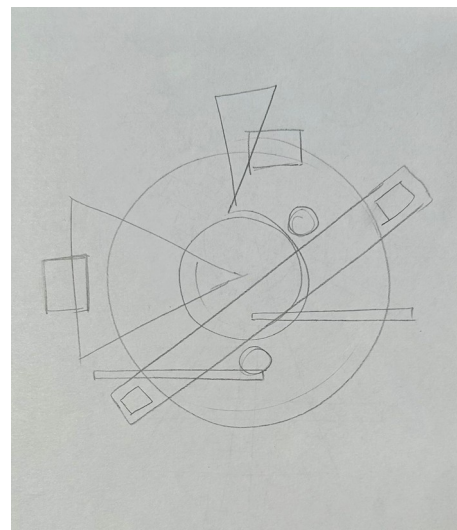
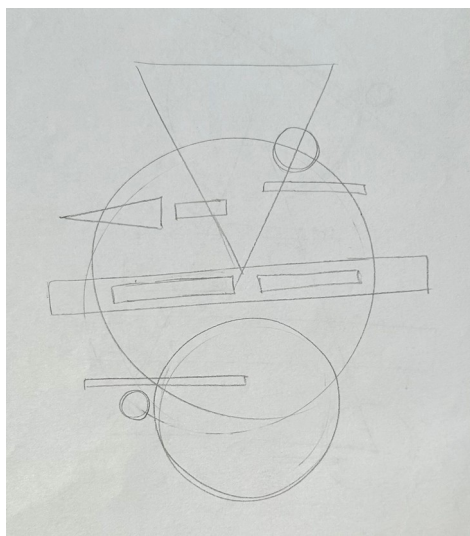
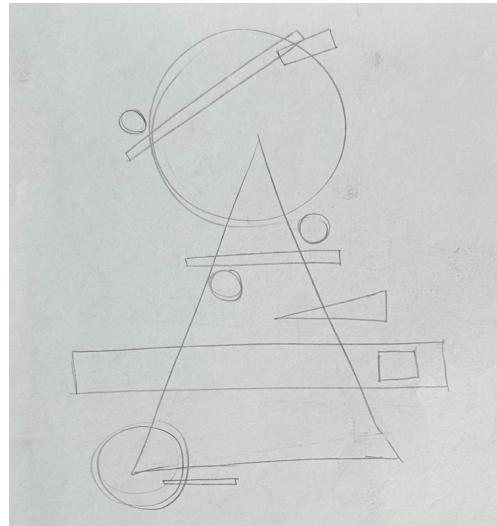
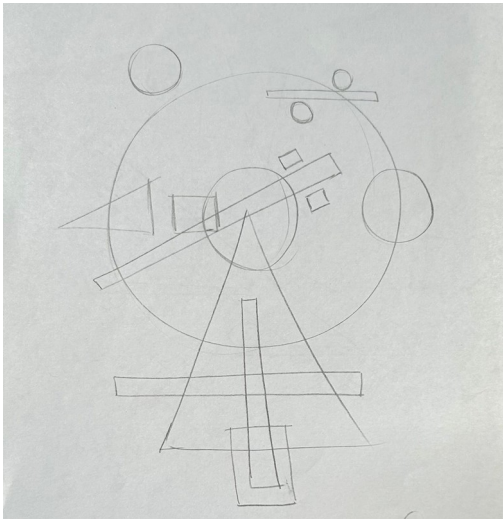
C'est pourquoi j'ai toujours accordé une grande importance au croquis. J'ai plusieurs carnets qui en témoignent. Lorsqu'une idée me vient, je ressens un réel besoin de le croquer. Le dessin d'une même idée peut être représenté une à dix fois, mais peut aller jusqu'à une vingtaine. Une fois le visuel obtenu, je me concentre sur la mise en place des couleurs en multipliant les essais. Un peu comme une production à la chaîne. J'essaie en boucle différentes combinaisons, afin de trouver la plus intéressante selon moi. Tout comme les dessins des compositions géométriques, les essais colorimétriques sont produits jusqu'à l'obtention d'un résultat qui me convient. Ce besoin existe pour me guider, pour me donner un ordre d'exécution. Sans cela, il serait difficile de définir l'achèvement de la toile, puisque je découvrirai sur le tas le résultat, qui pourrait ne pas me convenir. Il est aussi dû à mon perfectionnisme. Je le suis dans la vie de tous les jours, mais ce qui me plaît dans ce détail, c'est que je suis très rigoureuse dans mes productions. Ce côté perfectionniste explique aussi ce besoin irréfutable de dessiner encore et encore, afin d'obtenir l'achèvement d'une composition. À ce jour, je n'ai pas cessé de croquer massivement mes idées. De la même manière, Mondrian aura une approche étudiée dans son art. Il offre une base scientifique à l'art où il soulignera l'influence de la « théorie de la relativité »<sup>13</sup> sur la vie actuelle et affirme que « la science moderne a confirmé la doctrine de la théosophie »<sup>14</sup>. Cela met en lumière une nouvelle proposition qui exige l'abandon des conceptions anciens sur l'espace et l'adoption d'une nouvelle géométrie, basé de la géométrie non euclidiennes<sup>15</sup> du XIXe siècle. Elle est perçue comme la rencontre d'une infinité de ligne, de plan et de volume. Il répétera à plusieurs reprises que son propre

---

13 Fernande Saint-Martin, *L'immersion dans l'art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p86.

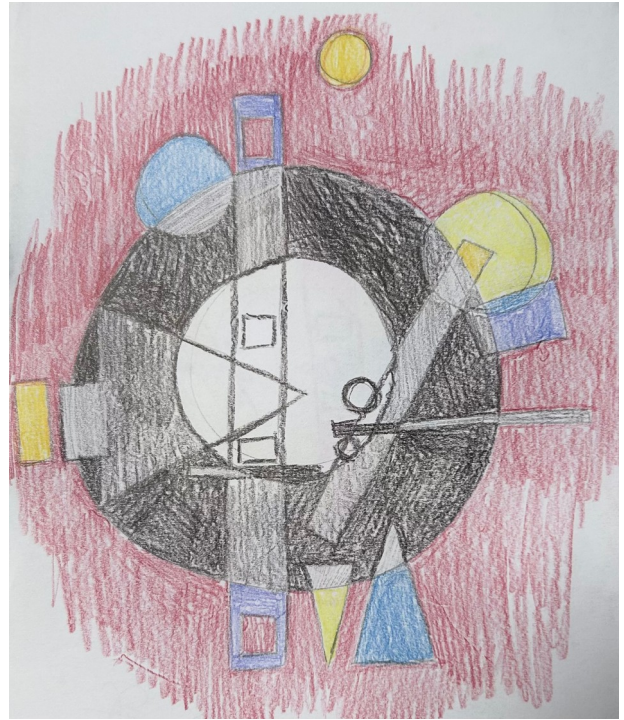
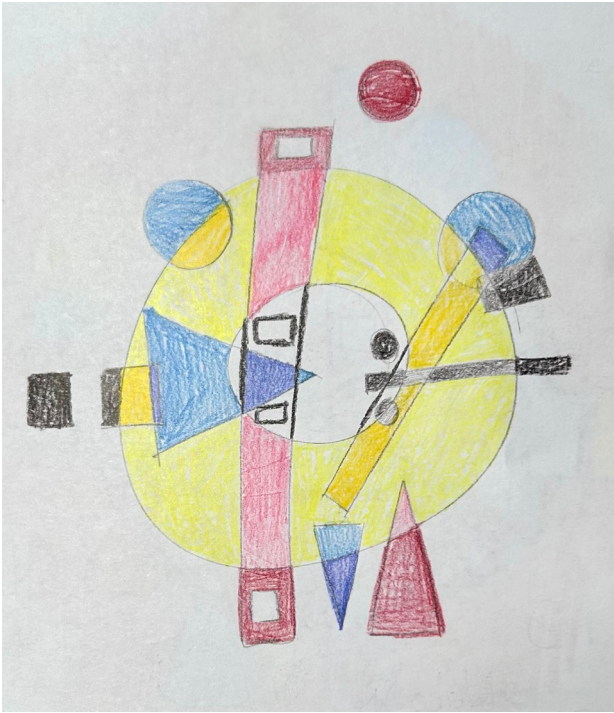
14 Fernande Saint-Martin, *ibid.*, p86.

15 Annexe 3

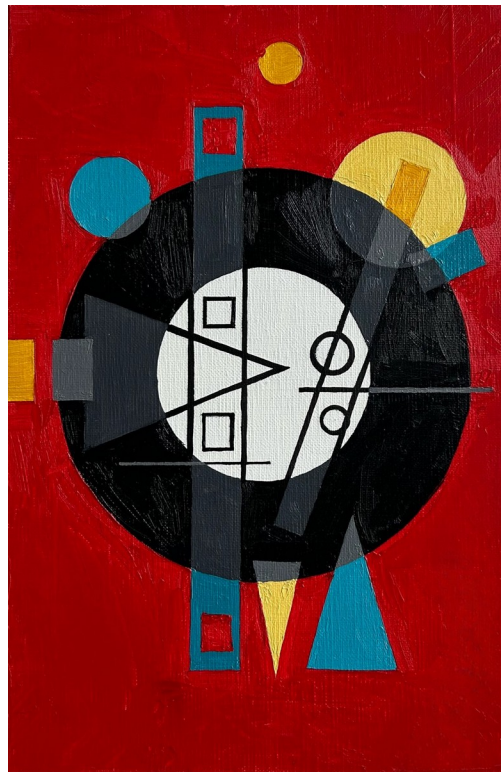


Rousset Emma, Étude de forme de l'oeuvre *Sans titre 2*, 2022.





Rousset Emma, Étude de des couleurs de l'oeuvre *Sans titre 2*, 2022.



Rousset Emma, *Sans titre 2*, huile sur toile, 40 x 30cm, 2022.

placement des lignes, dans ses travaux, est de l'ordre de l'intuition et non d'un calcul mathématique. Car selon lui « le hasard doit être évité autant que le calcul »<sup>16</sup>. La théosophie a été pour Mondrian un épanouissement, sa première tentative de l'introduire dans la peinture remonte à 1911<sup>17</sup>. Il est curieux de voir qu'il recourt tout à fait inconsciemment aux formes géométriques ; les triangles trouvent leur équilibre dans les rectangles. Mondrian considère le néoplasticisme comme la nouvelle image du monde.

Il confie l'expression à la forme, car il croit au pouvoir de celle-ci et de son maintien à l'essentiel grâce à l'abstraction. L'apparition des signes ouvre une nouvelle ère dans son art. Du cubisme au signe et du signe au néoplasticisme est le nouveau chemin de l'art. Bien qu'une composition sur la toile forme une unité, ce qui la compose lui permet alors de prendre forme. C'est pour cela à mon sens qu'il faut lire l'abstraction, ainsi que mes travaux, par élément qui constitue un ensemble.

La revue De Stijl réunie des peintres, des architectes, un poète et un sculpteur, tous en accord pour dire que « le but de la nature, c'est l'homme, et le but de l'homme, c'est le style »<sup>18</sup>. A la suite de cela, Mondrian formulera les principes du néoplasticisme. Il définit de nouveaux moyens picturaux, dépassant la matérialité des choses au profit de leur essence. Il s'écartera alors de « la forme et la couleur naturelles »<sup>19</sup> et ne s'exprimera que par « l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire [...] la ligne droite et la couleur primaire nettement définie »<sup>20</sup>. Par conséquent, la verticale et l'horizontale dans le rapport de position forment un angle droit. Les couleurs primaires et non-couleurs permettent de créer un équilibre par leur rapport de position et de quantité.

Il donnera sa conclusion définitive sur l'art « néo-plastique » dans son essai *Principes généraux* du néo-plasticisme en 1921. « [...] n'oublions pas que nous sommes à un tournant de la culture [...] la séparation des deux est absolue et définitive [...]. le nouvel art s'affirme comme plasticité pure. »<sup>21</sup>

### 1.a.3.Malévitch

Cette notion d'abstraction pure sera étudiée chez Malevitch. Celle-ci s'affirmera par

---

16 Fernande Saint-Martin, *L'immersion dans l'art*, op. cit., p87.

17 Annexe 4

18 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010, p84.

19 Serge Lemoine, *ibid.*, p85.

20 Cassie Packard, *Dans les règles de l'art*, op. cit., p127.

21 Stéphanie Straine, *Art Abstrait*, Paris, Flammarion, 2020, p19.

le refus de tout autre chose que « la suprématie du sentiment pur »<sup>22</sup>, s'écartant alors de l'art figuratif. Qu'il expliquera par « Le carré = la sensation, le champ blanc = le « Rien » hors de cette sensation »<sup>23</sup> dans son œuvre *Carré noir sur fond blanc*. Il mènera alors l'abstraction vers le « rien dévoiler »<sup>24</sup>, qui sera atteints dans « le blanc sur blanc »<sup>25</sup> dans son œuvre *Carré blanc sur fond blanc*. Il écrira de nombreuses pages où la forme et la couleur deviennent absence et révèle la suprême présence.e. Alors, « tout a disparu, seule est restée la masse de matériau dans lequel sera construite la forme nouvelle. »<sup>26</sup>, le suprématisme est né. Malevitch le verra comme le mouvement de l'abstraction géométrique pure. Il déploiera un lexique visuel restreint à des formes et des couleurs simples, et introduira le terme « non-objectif »<sup>27</sup>. Il développera en disant que « la surface plane qui a formé le carré a été la source du suprématisme, nouveau réalisme de la couleur en tant que création « non objective »<sup>28</sup>. La couleur ne fait qu'un avec les formes, pour créer le vocabulaire de base du suprématisme pour définir son art abstrait dans un pamphlet, texte qui équivaut au manifeste du suprématisme. Ainsi, Malevitch écrit «Je me suis transfiguré dans le zéro des formes et je me suis repêché du trou d'eau des détritiques de l'Art académique »<sup>29</sup>, qu'il nommera aussi comme « un monde sans objet »<sup>30</sup>. Ses propos prônent simplification et pureté formelle. Cette approche montre ce que Malevitch a compris mieux que personne, le tableau cubiste est une affirmation de l'espace. Ce qui est frappant dans ses toiles c'est la relation entre les formes et l'espace qui entoure celles-ci, leur faisant alors gravité l'une vers l'autre dans un intervalle qui pourtant les sépare. Pour affirmer cette présence de l'espace, il suffit d'isoler une forme pour observer qu'elle devient inerte. Une fois restituée à la toile dans laquelle elles figurent, elle reprend vie. La composition est, pour Malevitch, une affaire de rythme se produisant dans l'espace de la toile. Je trouve primordial l'espacement entre les formes et les contours de la toile. Il permet aux formes d'être libre, d'avoir leur espace et de ne pas être opprimés par le cadre. Par conséquent, la quantité d'espace autour des formes est importante pour que la forme, la composition, vivent pleinement sur la toile. Toutefois, je n'étudie pas l'espace comme un élément, contrairement à Malevich. Je considère en premier lieu l'emplacement

---

22 Cassie Packard, *Dans les règles de l'art*, op. cit., p127.

23 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, op. cit, p68

24 Dora Vallier, *L'art abstrait*, op. cit., p124.

25 Dora Vallier, *ibid.*, p124.

26 Cassie Packard, *Dans les règles de l'art*, op. cit., p127.

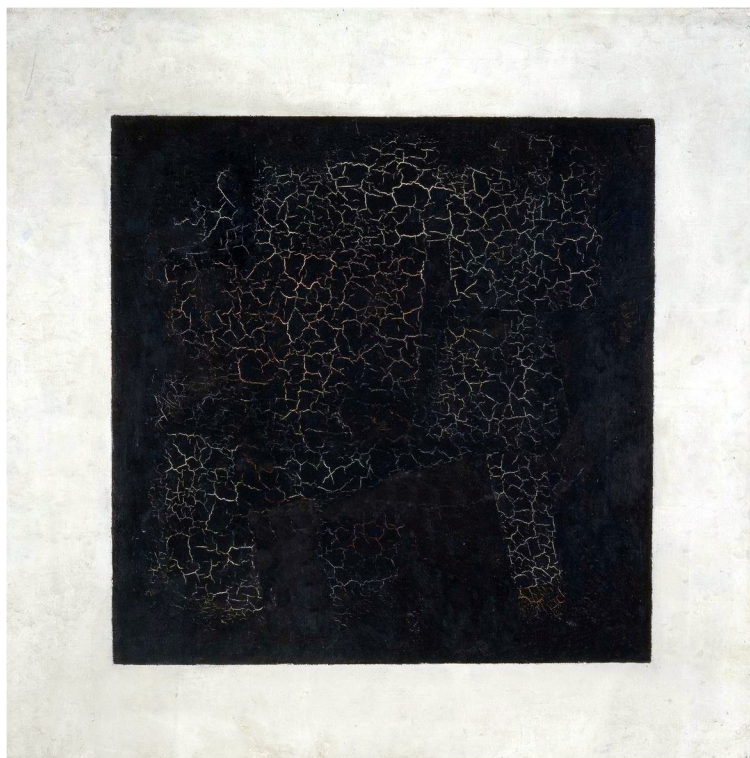
27 Serge Lemoine, *ibid.*, p68.

28 Serge Lemoine, *ibid.*, p68.

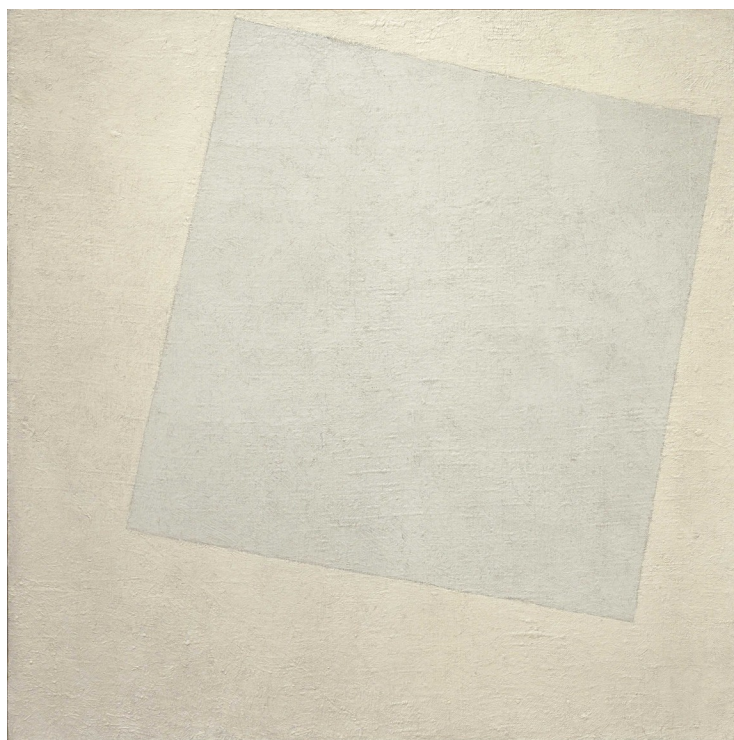
29 Stéphanie Straine, *Art Abstrait*, op. cit., p20.

30 Dagen Philippe et Hamon Françoise, *Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles*, Paris, Flammarion, p342.





Malevitch Kasimir, Carré noir sur fond blanc, huile sur toile, 79,5 x 79,5 cm, 1915.



Malevitch Kasimir, Carré blanc sur fond blanc, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, 1918.



des formes et l'espace qu'elles occupent, dans l'espace qu'elles ont à leur disposition. Je m'adapte donc à l'espace choisi pour composer et non l'inverse. Bien qu'il soit important, il me permet seulement de mettre en valeur la composition.

L'analyse géométrique de l'art populaire intéressait particulièrement Malevitch. Il voyait cet art comme conscience du caractère organique de la forme géométrique, qui allait en opposition avec l'avis européen qui le voyait comme incompatible. Malevitch voit que ce contraste pouvait être surmonté et n'est pas propre à « la forme initialement géométrique »<sup>31</sup>. La nature en tant que telle est, pour lui, égale à l'intuition et s'insère dans la création de la forme géométrique, devenant alors une partie de l'acte créateur. Malevitch entrera alors dans l'histoire de l'art universel comme philosophe et auteur de peintures non-figuratives.

## **1.b. Un art universel.**

### 1.b.1. Un message universel.

Par le biais de ces artistes, pionniers de l'abstraction, un code d'universalité se sont imposés, mais sont aussi le message transmis de ce mouvement. L'abstraction s'est construite sur l'idée d'un langage plastique universel, affranchissant de toute narration et de tout symbolisme. En rejetant la figuration, ils ont cherché à atteindre une forme d'expression pure, basée essentiellement sur les formes, les couleurs ainsi que leur organisation dans l'espace. En 1920, Mondrian écrit que « réduire la couleur naturelle aux couleurs primaires, ramène les manifestations chromatiques les plus extrêmes aux plus intérieurs »<sup>32</sup>. Il veut faire de la couleurs un élément clé pour évoquer dans son art l'universel. Il voit cet universel comme « un parfait équilibre »<sup>33</sup> entre les contraires, qui n'excluront pas les dissonances qu'il nommera comme « une dualité équivalente »<sup>34</sup> ou encore « un équilibre asymétrique »<sup>35</sup>. Dans son texte, *Pure plastic art* publié en 1937, il écrit « Dans toute l'histoire de la culture, on remarque que la beauté universelle ne provient pas d'un caractère particulier de la forme, mais du rythme [...] L'art a montré que tout repose sur le jeu de ses relations. »<sup>36</sup>.

---

31 Marcade Jean-Claude, *Malevitch Cahier 1*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983, p19.

32 Paul Stella, *L'histoire de la couleur dans l'art*, Paris, Phaidon, 2018, p.61.

33 Fernande Saint-Martin, *L'immersion dans l'art*, op. cit. , p88.

34 Fernande Saint-Martin, *ibid.* , p88.

35 Fernande Saint-Martin, *ibid.* , p88.

36 Cassie Packard, *Dans les règles de l'art*, op. cit., p118.

De nombreuses choses m'interrogent en ce qui concerne la quête l'universalité menée par l'abstraction. Bien que je fais usage des formes et des couleurs dans mes toiles, et que je les considère comme accessible, je ne pense pas pour autant que c'est la seule manière d'illustrer l'universel de l'art. En effet, ce sont deux éléments distincts qui sont accessibles et compris par la majorité des personnes, ce qui en fait un axe facile à comprendre, qui engagerait une universalité du message.

Pour autant, je ne pense pas que cela illustre l'université de l'art, car d'après moi l'universel s'exprime avant tout par une compréhension d'une majorité. Par conséquent, dans l'art figuratif, de nombreuses personnes conçoivent une même caractéristique, ce qui en fait un message universel. Donc l'universel est à mon sens sous toute forme, et dans tout art. Il est ni plus abstrait que figuratif. Dans mes travaux, bien que je ne cherche pas une compréhension par tous, mon usage des formes ainsi que des couleurs me permettent de rendre mes compositions accessibles. Je ne les ai pas choisis en ce sens, mais à ce jour, leur compréhension me permet de composer des jeux optiques.

Les formes géométriques et les couleurs primaires ont alors joué un rôle essentiel dans le développement de l'abstraction, notamment en tant que langage visuel universel.

La simplification radicale établis par de nombreux artistes permis de cassé des codes instaurés dans la peinture. Cette économie de moyens visait à créer une esthétique pure, dégagée du superflu, capable de parler à tous. Dans cette quête, l'abstraction devient un vecteur d'universalité, où chaque élément visuel est porteur d'une force simple.

Les artistes ont vu dans cette rigueur une manière d'atteindre l'harmonie et l'équilibre.

C'est une abstraction qui ne représente pas, mais qui évoque. Elle touche le regardeur dans sa dimension sensible et spirituelle. Toutefois, des approches basés sur cette quête d'universelle pris une autre tournure et bien plus scientifique qu'à l'initiale.

#### 1.b.2. La rigueur mathématique renvoie à une quête d'absolu et d'universel.

Mon approche, bien que purement plastique, loin des sciences et des mathématiques, et réaliser méthodiquement. Comme j'ai pu le dire précédemment, je fais une étude de la forme et des couleurs avant de peindre sur mes toiles. Ces étapes que je nomme comme processus, je les considère pleinement et n' imagine pas produire différemment à l'avenir. Ce que je peux considérer comme protocole n'est utile qu'à moi, bien différent des protocoles connus de nombreux artistes comme Sol Lewitt. Pour la bonne raison que le protocole n'est pas exécutée par autrui, mais est simplement des

règles que j'ai mises en place afin de produire. Bien que je ne fasse pas usage de la science même, je considère mes travaux comme étudiés, anticipé. Elles ne sont pas de l'ordre de l'intuition, bien au contraire loin de là. Et c'est pour cette raison que je vois mon abstraction comme méthodique. Cela me permet alors de construire une universalité abstraite à partir des formes et des couleurs primaires. L'idée de l'universel dans la science et les mathématiques est un axe qu'on peut voir dans l'abstraction. Dans la démarche protocolaire, Sol Lewitt en est le maître, père de l'art conceptuel et minimalisme, il a été l'un des premiers à défendre l'idée que les concepts sont plus importants que l'exécution de l'œuvre. Il dira « Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est arrêté et décidé préalablement et que l'exécution est une formalité. L'idée devient une machine à fabriquer de l'art »<sup>37</sup>. Ces *Wall Drawings*, qu'il réalise entre 1968 et 2007, illustrent bien son approche de l'art conceptuel. Chaque dessin mural est réalisé selon un ensemble de règles écrites ou schématisées. Une approche plus mathématique se forme chez Richard Paul Lohse. Il développe son art à partir de règles mathématiques excluant toute subjectivité et trace de sensibilité individuelle. Cela avait pour lui un sens social autant qu'esthétique. « La foule contient la possibilité de l'individu ».<sup>38</sup> Ses tableaux sont produits exclusivement sur des directions horizontale et verticales, résultant de données préétablies et illustrant visuellement un système que peut indiquer le titre. Ce qui est le cas dans son œuvre *Six rangées de couleurs verticales et systématiques* produites de 1950 à 1972. L'anonymat des surfaces peintes était en lien direct avec l'admiration qu'il avait pour la technologie « Dans aucune autre forme d'art les moyens [...] ne trouvent une expression aussi légitime que dans un art constructif, [...] ou sériel, qui est un écho à la fois sublimé et critique des structures de la civilisation. »<sup>39</sup> Morellet fera aussi usage de la géométrie systématique dans son art, une peinture qui nommera comme une « peinture expérimentale programmée »<sup>40</sup>, où la composition de l'œuvre est déterminée avant l'exécution. Pour lui, chaque aspect pictural résulte d'une forme mathématique qui est un facteur impersonnel autant qu'aléatoire. C'est la garantie à sons sens qu'aucune signification ne sera projetée de l'extérieur sur ses couleurs, ses formes et ses compositions.

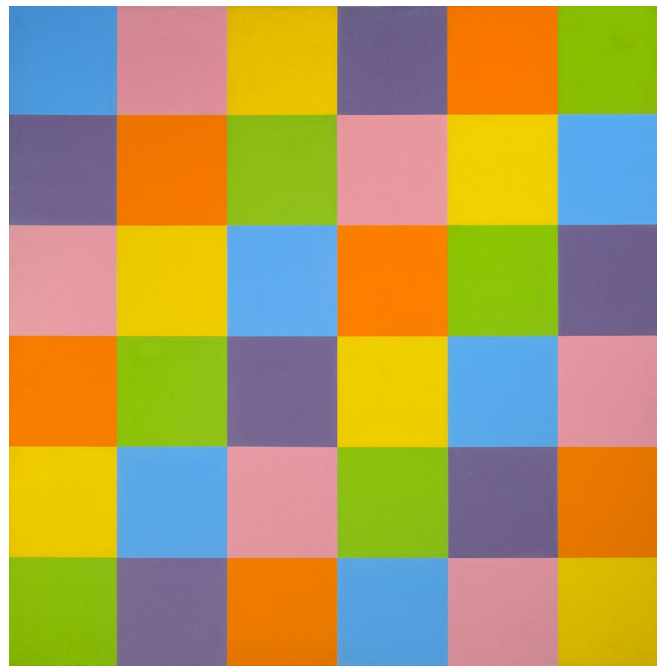
---

37 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, op. cit., p107.

38 Gage John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p45.

39 Gage John, *ibid.*, p45.

40 Stéphanie Straine, *Art Abstrait*, op. cit., p104.



Lohse Richard-Paul, *6 rangées de couleurs verticales et systématiques*, acrylique sur toile, 150 x 150cm, 1950-1972.

### **1.c.Perception et signification de formes géométrique.**

Les formes géométriques, dite élémentaires sont une base que l'on apprend dès notre plus jeune âge. Elles nous permettent de concevoir les volumes, les espaces et d'observer les formes qui nous entourent au quotidien. Par la suite, au cours du collège, nous avons une approche plus mathématique de la géométrie. Les bases fondamentales ayant été apprises, nous cherchons à les définir, à les reproduire et les identifier dans leur totalité, allant du plus courant tel que le cercle à l'hexagone qui figure moins couramment. Nous ne sommes jamais amené à questionner ses formes ou leur donner un nouvel axe d'observation. Les artistes de l'abstraction géométrique ont donné des interprétations ou les ont associés à d'autres sujets tels que la couleur ou la spiritualité.

#### 1.c.1.La symbolique des formes géométriques.

Dans mes premières toiles, les formes géométriques étaient utilisées en fonction de l'émotion ou du souvenir que je souhaitais exprimer. Je voyais le carré comme une forme régulière, équilibrée et droite. C'est une forme que j'apprécie particulièrement, car je la trouve apaisante. Le cercle illustre une continuité, une boucle et une rondeur qu'il lui ai

propre. Je l'utilisais autant pour illustrer la légèreté, que pour une forme de douceur. Quant au triangle, c'est la seule forme que je vois comme négative. Je ne pense pas que cela soit propre à moi, puisque sa forme elle-même est très pointue. Par conséquent, je la voyais comme dur, piquante, déchirant et illustrant donc toute forme de douleur. Il en autrement maintenant puisque je ne leur définis aucun sens. C'est-à-dire que je ne vois la forme que pour ce qu'elle est et non pas parce qu'elle dégage. Je me concentre essentiellement sur l'ensemble de la composition, sur les relations que chacune des formes entretient avec les autres. Et non individuellement. Je ressens le besoin d'utiliser au moins une fois chacune d'elles. À ce jour mes compositions ont évolué et j'ai soigneusement assigné des espaces et des positions à celles-ci. Au début, je les trouvais trop isolées, ce qui a créé un long questionnement après un certain nombre de toiles. En voulant être trop précise, j'enlevais une certaine vitalité à mes créations. C'est à partir de ce moment-là qu'elles ont commencé à se rapprocher, se superposer et à fusionner. Le cercle est souvent perçu comme une forme harmonieuse, infinie et protectrice. N'ayant ni début, ni fin, cela renforce une image d'éternité, de perfection et d'unité. Il évoque aussi la douceur et parfois une certaine intériorité ou spiritualité. Robert Delaunay peint en 1912 *Disque Simultané*, qui est une sorte de cercle chromatique personnel sans référent. C'est alors que la composition circulaire devient le motif principal de ces toiles, qui conservent pour certaines une thématique figurative telle que *l'Hommage à Blériot* de 1914.



Delaunay Robert, *Disque Simultané*, huile sur toile, 134 x 134 cm, 1912.



Delaunay Robert, *Hommage à Blériot*, tempera sur toile, 250 x 251 cm, 1914.

L'orphisme, tel que le pratiqué par Delaunay, est une forme d'abstraction basée sur la couleur et la lumière. Chez lui, la peinture ne cherche plus à représenter le réel, même transformé comme chez les cubistes, mais à exprimer des sensations visuelles pures à travers des formes colorées dynamiques. Il développe l'orphisme en partant du cubisme, mais en lui ajoutant ce qui lui manque selon lui : l'énergie de la couleur. Pour Delaunay, la couleur devient alors autonome. Elle organise l'espace, crée du rythme, et évoque la lumière sans avoir besoin de représenter des objets. Kandinsky, lui, crée dans *Quelques cercles* un groupement de cercles, certains d'entre eux sont opaques et se superposent, d'autres, translucides et se mêlent, d'autres encore sont dotés d'un halo. Ces multiples positions instaurent un rythme complexe dans la composition. Le cercle deviendra alors le motif favori de Kandinsky « Pourquoi le cercle me captive ? »<sup>41</sup>. Il l'expliquera en 5 points. D'abord, que c'est « la forme la plus simple et la plus modeste, mais qui s'impose sans scrupule »<sup>42</sup>, qu'elle est « précise mais inépuisablement variable »<sup>43</sup>. Troisièmement, que c'est une forme « stable et instable en même temps »<sup>44</sup>, et à la fois « silencieuse et sonore »<sup>45</sup>. Et enfin, qu'elle est « une tension qui porte en elle-même d'innombrables

41 Viéville Camille, *Petite histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 2023, p130.

42 Viéville Camille, *Ibid.*, p130.

43 Viéville Camille, *Ibid.*, p130.

44 Viéville Camille, *Ibid.*, p130.

45 Viéville Camille, *Ibid.*, p130.



tensions »<sup>46</sup>. Elle serait l'indication la plus logique du « chemin de la quatrième dimension »<sup>47</sup> parmi les trois formes primaires, soit le carré, le triangle et le cercle.



Kandinsky Wassily, Quelques cercles, huile sur toile, 140,7 x 140,3 cm, 1926.

Certains artistes aiment le carré, pourtant vu comme stricte, car en jouant avec celle-ci et des couleurs, ils obtiennent de fascinants effets d'optique.

Josef Albers donne à ses recherches sur la couleur un nouveau tournant, en 1950, avec sa série *Homage to the Square*. Il réalisera plus de 2 000 de ces hommages, à un rythme presque quotidien. Chaque œuvre de cette série repose sur le même fonctionnement, trois ou quatre carrés opaques de couleurs différentes qui se superposent, qui semble s'élever vers le centre. Bien que les toiles soient réalisées de manière similaire, les tons choisis de créer différents mouvements, on peut avoir l'impression que les carrés avancent, recule ou rétréci.

Ainsi, le carré jaune dans *Homage to the Square: Ascending*, crée une ouverture au centre du tableau. Albers écrira en 1952 « Sans l'aide de dispositifs spéciaux, nous ne voyons jamais une couleur individuellement ou pour elle-même [...] notre vision, qui convertissent

---

46 Viéville Camille, *Petite histoire des couleurs*, op. cit., p130.

47 Viéville Camille, *Ibid.*, p130.

la réception optique (physiologique) en effet psychologique (perception) »<sup>48</sup>. Derrière cet hommage au carré réside un hommage passionné pour la couleur.



Josef Albers, *Homage to the Square: Ascending*, huile sur toile, 110,5 x 110,5 cm, 1953

Le carré est associé à des notions de stabilité, de solidité, d'ordre et de rationalité. Sa structure égale et ses angles droits en font un symbole de sécurité, de rigueur et de rigidité. Il évoque l'idée de bases solides et de construction.

Je vois le rectangle comme une continuité du carré, comme une extension. Non pas qu'il n'existe pas, mais son existence à mon sens se fait dans « l'ombre » du carré.

Le rectangle est un mélange du carré et du triangle, en incarnant la stabilité et l'ordre du carré. Mais aussi le mouvement, horizontale ou verticale, et la direction du triangle. De par sa forme allongée, il peut donner une impression de progression et de continuité. Dans notre société contemporaine, il renvoie naturellement à des idées de médiation avec les écrans, mais aussi d'un cadre d'ouverture avec les fenêtres ou encore les portes.

Les rectangles de Nicolas de Staël ont une intense présence. Il cherchait « le contact avec la toile »<sup>49</sup>. Il utilisait la peinture à l'huile pour les disposer sur la toile à l'aide de couteaux.

Le triangle est perçu de manière plus dynamique. Selon son orientation, il peut

---

48 Viéville Camille, *Petite histoire des couleurs*, op. cit., p158.

49 Fontanel Béatrice, *De toute les formes !*, Paris, Palette..., 2007, p23.



représenter l'équilibre ou l'instabilité en fonction de l'orientation de la pointe. Il est souvent lié à des idées d'élévation, de direction et de tension.

Paul Klee était très intéressé par les formes géométriques simples. Un cercle suffisait pour représenter un visage, et un carré ou rectangle était parfait pour les habitations. Il aimait tout particulièrement le triangle, pour sa force dynamique. Les triangles et les flèches évoquaient pour lui le mouvement, la « volonté de vaincre et l'attraction terrestre »<sup>50</sup>

Triangulaires marque en 1972 un tournant dans l'oeuvre de Molinari, et donne naissance à une série de diptyques. Il sera agrandi une dizaine de fois pour tenir lieu d'unité dans ses diptyques. Il s'écartait du rejet effectué par le Suprématisme de « l'individualisme de l'orangé, du vert, du bleu »<sup>51</sup> en créant une variété chromatique, appliquée par dizaine en couches, les unes sur les autres. Cette huile sur carton, construit en deux parties, illustre dans chacune d'elle quatre triangles de quatre couleurs différentes ; le vert, le rouge, le bleu et l'orange.



Molinari Guido, *Triangulaires*, huile sur carton, 36,5 x 21,5 cm, 1972

---

50 Fontanel Béatrice, *De toute les formes !*, op. cit. , p17.

51 Fernande Saint-Martin, *L'immersion dans l'art*, op. cit. , p153.

Kandinsky verra les formes comme des lignes possédant une tension et une direction. En premier lieu « les lignes droites »<sup>52</sup> vu en trois points. D'abord, considéré comme la plus simple, la ligne horizontale, puis la ligne verticale et enfin la ligne diagonale.<sup>53</sup> Et il y a « la ligne brisée »<sup>54</sup> ou « angulaires »<sup>55</sup>, elle se produit sous la pression de deux forces. Cela démontre pour Kandinsky la différence évidente entre ligne droite et ligne brisée. De là né la surface par la multitude de présence de ces lignes, « l'une des caractéristiques spécifiques de la ligne est de créer des surfaces »<sup>56</sup>.

### 1.c.2.Perception et effet visuel.

L'association de toutes ces formes créées de réelle composition et de jeu optique. Mon nouvel axe de recherche de l'abstraction, et plus précisément des formes, je le nomme comme « Visible Invisible ». Comme j'ai pu l'énoncé dans l'introduction, il consiste à superposer les formes pour en faire un ensemble. Un ensemble qui sera mis en valeur par les aplats de couleurs primaires. Mais lorsque j'ai introduit cette idée dans mon abstraction, il illustre une étude pure de la forme. En effet, l'approche première du Visible Invisible est basé avant tout sur les formes. Je souhaitais dé-concrétiser le concret. Ce que j'entends par-là est simple, depuis notre enfance, les formes géométriques sont une base de l'apprentissage. Alors nous ne les questionnons pas pour autant. Alors comment les percevoir différemment ? Après plusieurs esquisses, j'ai réalisé sur toile mon premier essai de Visible Invisible. J'ai gardé les caractéristiques cruciales de mes toiles abstraites, soit les aplats, les couleurs primaires ainsi que le blanc et noir, sans oublier les formes. Dans cet essai, le noir n'est pas présent, mais les couleurs primaires ainsi que le blanc le sont. J'ai alors superposé les formes, à tel point qu'on n'observe pas l'entièreté de leurs contours. C'est-à-dire que l'ensemble de leur fusion ne laisse qu'apparaître une partie de leur trait. Faisant alors d'elle un ensemble, une unité, et finalement une forme à part entière. On pourrait alors nommer ses formes comme « quelconque », puisqu'elles ne sont pas identifiées et nommées sous cette forme même. Par conséquent, je cherche à faire voir les formes sous un nouvel angle parce que je nomme comme le Visible Invisible. Toutefois, on peut observer des formes très distinctement dans ma série *Visible Invisible fragmenté*. Les fragments mettent particulièrement en avant le triangle et le quadrilatère,

52 Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p69.

53 Annexe 5

54 Wassily Kandinsky, *ibid.* , p82.

55 Wassily Kandinsky, *ibid.* , p82.

56 Wassily Kandinsky, *ibid.* , p71.

par la disposition de lignes, le quadrilatère est irrégulier puisque que la position des lignes n'est pas méthodiquement étudiée, ne créant alors pas des formes régulières et définissables.



Rousset Emma, *Visible Invisible*, acrylique sur toile, 15x 45 cm, 2022.

Par leur simplicité et leur clarté, les formes sollicitent immédiatement la perception du spectateur, sans nécessité d'interprétation figurative. Leur lisibilité instinctive permet une communication directe entre l'œuvre et l'œil : un carré, un cercle ou un triangle sont identifiables en un instant, offrant un visuel stable au sein de la composition. Les formes géométriques structurent l'espace et instaurent une sensation d'ordre ou de rigueur. Selon leur organisation, elles peuvent transmettre différentes impressions : la stabilité et l'équilibre à travers le carré, la dynamique et la tension à travers les diagonales, ou encore l'infini et la perfection à travers le cercle. En modulant la taille, l'orientation ou la répétition de ces formes, les artistes créent des rythmes internes, capables de générer du mouvement et de la vibration au sein même de la surface plane.

Ces effets visuels sont d'autant plus puissants lorsque les formes sont combinées à des contrastes de couleurs ou de textures. Les juxtapositions franches, les effets d'optique ou les déformations géométriques peuvent produire des sensations de profondeur. Ainsi, l'œil du spectateur est mis en mouvement, oscillant entre différentes perceptions.

Un effet se produit entre le spectateur et l'œuvre où « le moindre déplacement du spectateur produit un mouvement visuel plusieurs fois supérieur au mouvement réel du

déplacement »<sup>57</sup> affirma Julio Le Parc, qu'il identifiera comme « troisième état »<sup>58</sup> de la perception à un véritable « sens du mouvement »<sup>59</sup>. Cette extension de la perception est le signe de la volonté d'intensifier la condition visuelle ordinaire, par la prise en compte de l'activité motrice du spectateur. Cela s'explique non seulement par l'œil mobile, mais par le corps mobile également, devenant alors un élément moteur de l'œuvre. Le couple œuvre et l'observateur se forme créant des conditions d'apparition d' « ivresse mécanique »<sup>60</sup> créées par la vue ou le mouvement rapides<sup>61</sup>, propos que soulignait déjà Alexander Bain<sup>62</sup> à son époque. Jésus-Rafael Soto réalise à partir de 1955, jusqu'en 1957, une série de reliefs en plexiglas dont *Structures cinétiques*.



Jésus-Rafael Soto, *Structures cinétiques*, peinture sur bois et sur plexiglas, métal, 40 x 40 x 27cm, 1955.

L'interférence des trames produit déjà mouvement et vibration, adoptant un système de fonds rayés où figure les formes géométriques souhaitées. Soto installe une relation entre ses œuvres et l'observateur qui pourrait être comparée à l'assemblage « d'organes

57 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.), *L'œil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005, p36.

58 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.), *ibid.*, p36.

59 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.), *ibid.*, p36.

60 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.), *ibid.*, p36.

61 Annexe 6

62 Annexe 7

mécaniques », selon une conception de l'oeil qui est un organe en mouvement aussi bien qu'un organe visuel. Il rappellera «Comme moteur, je n'ai jamais utilisé que l'oeil. À aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique [...]. J'ai voulu mettre en œuvre e spectateur en tant que mécanique »<sup>63</sup>, ce qui donnera comme base à sa définition de l'oeil moteur.<sup>64</sup>

---

63 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.) , *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975, L'oeil moteur, op. cit* , p83.

64 Annexe 8

## 2. Perception des aplats et couleurs primaires pour une abstraction épurée

### 2.a. Le rôle des aplats dans la perception visuelle.

L'aplat est une surface de couleur uniforme de nuance et d'intensité égale. On parle d'aplat pour des teintes nettement délimitées, le plus souvent, mais pas toujours. Les peintres recherchent, en général, en premier lieu une vibration de la couleur, que l'aplat peut totalement mettre en lumière pas ses qualités opaques.

#### 2.a.1. L'aplat affirme la planéité de la toile.

Les aplats, comme les formes et les couleurs, sont venues à moi naturellement.

Ne l'ayant pas choisi de manière réfléchie, je ne peux que supposer sur son origine. L'aplat, je le vois comme une régularité, le motif est lisse, plat, et ne laisse pas apparaître de variations. Cela renvoie à mon côté perfectionniste, car son homogénéité, son opacité, me procure de la satisfaction. Les effets de transparence dans celui-ci ne me conviennent pas, je dirais même qu'il me stresse, car je le vois comme une imperfection. C'est pourquoi je m'attarde beaucoup à rendre mes aplats les plus opaques possibles, et accumule les couches de peinture autant que nécessaire.

Damien Hirst cherche également à obtenir des aplats « parfait » et homogène, il composa des taches, formant une étoile, entre 1989 et 2011. Les traces de fabrications artisanales sont effacées au point où elles semblent être réalisées par un mécanisme. Ou comme il le dirait « par quelqu'un qui chercherait à peindre comme une machine »<sup>65</sup>.

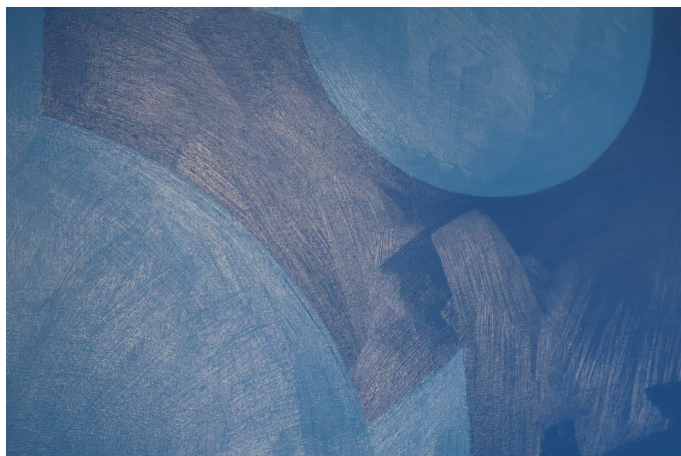
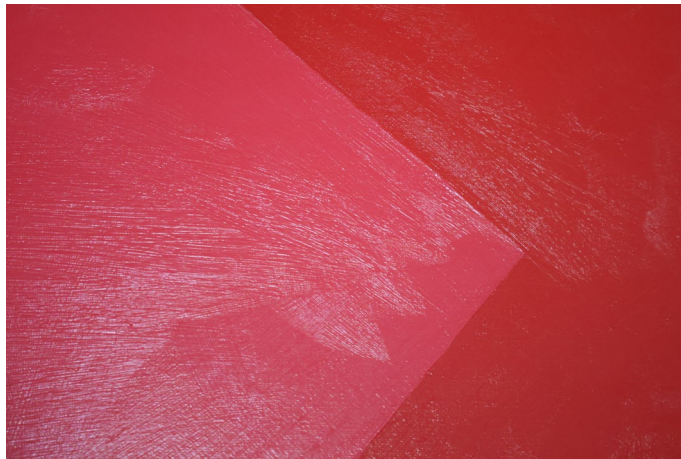
Contrairement à Hirst, je ne cherche pas à peindre comme une machine, je recherche évidemment une grande opacité et homogénéité de mes aplats, mais pas à les rendre ce qui me semble être vide. Lors de la réalisation de mes toiles, je dispose la peinture au pinceau, en ce qui concerne la peinture acrylique, et au couteau, le plus souvent, pour la peinture à l'huile. Dès lors, des traces sont observables. Il suffit de s'y attarder suffisamment pour les voir, ou avoir une bonne exposition de lumière pour que ceux-ci ressortent. Sur certains de mes travaux, cela me semblait dénaturer les aplats et donner une autre

---

65 Susan Woodford, *Apprendre à lire les images*, Paris, Flammarion, 2018, p107



perception de l'ensemble, que je souhaitais à l'origine. Je les voyais comme un défaut, et faisais en sorte qu'il se voit le moins possible. J'ai même songé à utiliser des vernis, mate plutôt que brillant, afin d'effacer toutes ces marques, toutes ces traces de gestes. Quitte à dévaloriser la peinture, à lui ôter de la qualité visuelle et picturale que je cherchais. Je pensais cela jusqu'à peu, un jour en observant l'une de mes toiles au soleil, j'ai remarqué une fois de plus ses coups de pinceau. Mais pour une fois ceux-ci me paraissaient beaux. J'ai réalisé qu'ils témoignent de mon existence, de mon geste et de mon idée. Et rendaient aussi mes compositions plus vivantes, en donnant d'une certaine manière du volume à mes aplats. Depuis ce jour, je ne cherche plus à les cacher. Je peins librement, et me concentre sur l'opacité de chacun de mes aplats.



Rousset Emma, zoom de l'oeuvre Visible Invisible, acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2022.

Chaque peinture est une expérience unique, une mise en pratique d'une nouvelle méthode répondant à une notion de jeu selon Bernard Frize. Il dira couramment que « Le

pinceau peint »<sup>66</sup>, ce qui signifie que ce qui est donné à voir est l'acte de peindre.

Il prit l'habitude de travailler avec ce qu'il nomme ses « mains »<sup>67</sup>, une référence à celle de ses assistants auxquels il fait appel pour réaliser certaines de ses peintures. Ce qui était important pour lui, n'est pas les rendus finals, mais « la présence de la surface peinte, celle de la toile conçue comme écran sur lequel les images défilent »<sup>68</sup>. La notion d'écran est omniprésente dans les œuvres de Frize. Ses peintures planes attirent et éloignent à la fois. Il est difficile de pénétrer leur surface puisqu'elle nous repousse irrémédiablement.



Bernard Frize, *Grande Tricolore*, huile et résine sur toile, 162 x 130cm, 1998.

C'est une impression symptomatique de la série de la grille *Grande Tricolore* de 1998. En peignant les aplats à la main, de nombreux défauts figuraient, le cercle n'était pas parfaitement rond, à cause, de quelques dépassements où le carré n'était pas parfaitement droit, bien que je faisais au préalable une esquisse au crayon de papier. J'ai alors utilisé du scotch de marquage afin de faire plus nettement mes aplats et par conséquent mes formes. Lors de mes premiers essais, j'ai eu quelques difficultés, bien

---

66 Bernard Frize, *Aplat*, Paris, Paris-Musées, 2003, p13.

67 Bernard Frize, *ibid.*, p13.

68 Bernard Frize, *ibid.*, p14.



ajusté le scotch sur la surface souhaitée ou simplement la peinture qui bave sous celui-ci. Après plusieurs tentatives, j'ai rapidement arrangé cela et su m'en servir de la meilleure des manières. L'usage du scotch m'a permis de faire des aplats au bord plus net et droit, mais également m'a fait gagner un temps de réalisation conséquent. En effet, je devais retoucher les zones de bavures, une fois la toile terminée, pour obtenir le rendu que je souhaitais, mais surtout une qualité du jeu optique. Je pourrais faire usage d'une autre méthode pour disposer mes aplats, telle que la sérigraphie ou encore le pochoir. Mais j'apprécie particulièrement la réalisation pour changer radicalement de processus.

### 2.a.2. Des compositions où seules les relations entre formes et couleurs comptent.

La relation entre la forme et la couleur est une question fondamentale dans l'abstraction. Leur interaction influence la perception, l'émotion et la signification de l'œuvre. Sans ombres, ni dégradés, la perception des couleurs est entièrement dictée par leurs relations mutuelles. Ce qui changea drastiquement la relation entre la forme et la couleur fût l'avènement de la peinture non-figurative, au début du XXe siècle. La suppression du sujet traditionnel mit en évidence la question de ce qui allait le remplacer. L'une des réponses de Kandinsky à ce sujet fut la couleur. La couleur devient « un sujet en elle-même. »<sup>69</sup>. Chez Claude Viallat, la relation entre forme et couleur repose sur une tension entre la rigueur du motif et l'expressivité chromatique. Cette approche met en avant la matérialité de la peinture et son rapport direct avec le spectateur.

J'ai donné un rôle aussi important à la forme qu'à la couleur parce qu'ils sont des instruments fondamentaux de mes peintures. Je cherche à mettre en tension leur relation, leur place sur la toile pour créer une forme picturale unique. Me permettant alors de les détacher de toute connotation, soit d'émotion ou d'affection. L'aplat créé ce binôme forme et couleur sur mes toiles appuyant ma recherche de mon « Visible Invisible ». Cela donne à l'aplat un rôle important dans ma démarche. J'ai alors fractionné l'ensemble de la toile, en distinguant les aplats du fond et de la forme par la couleur. Ce choix m'a permis d'observer que la couleur évolue autant dans le temps que les formes. Mais dans certains cas la forme occupe toujours la première place. La couleur serait vue comme une anecdote de la forme, un motif de réminiscences et de combinatoires formelles. Elle ne fut

---

69 Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit. p85.

pas envisagée dans sa véritable manifestation, comme une réalité changeante et dépendante de circonstances lumineuses aléatoire. Nombreux disent « la couleur ne sert qu'à colorier la forme »<sup>70</sup> mais la couleur est devenue un moyen puissant de stimuler la perception de la réalité, ainsi que la relation picturale avec l'aplat. Anish Kapoor réalisa une série d'œuvres en couleur aux formes uniques, qui témoignent de sa croyance en la relation formes et couleurs. Les formes sont excentriques et les couleurs en sont moins complexes, mais ont une profondeur grâce au pigment pur. On note une nette asymétrie entre le rôle de la couleur et celui attribué à la forme. Kandinsky voyait tellement les formes comme pure qu'il les associait à des couleurs « aiguë »<sup>71</sup> vaut mieux ressortir les qualités dans une forme pointue (le jaune par exemple, dans un triangle) [...] Le bleu, par exemple dans un cercle.»<sup>72</sup>. D'autre artiste, comme Adolf Hoelzel, partagé l'idée de Kandinsky mais inversait certaines associations. En Russie un manifeste fut publié en 1914 avec le schéma qui serait correspondant. « triangle jaune, carré rouge et cercle bleu »<sup>73</sup>. Dans son essai *Essai pour déterminer l'interdépendance de la couleur et de la forme en peinture*, Malevitch décrit comment ses collègues et lui-même avaient étudié le sujet. Il conclut en disant « En physique, la couleur et la forme peuvent être considérées comme des éléments particuliers [...] car la couleur et la forme sont le résultat de telle ou telle sensation unique.»<sup>74</sup>

Les couleurs primaires devaient donc trouver des équivalents parmi les formes primaires. Les différentes associations couleur-forme en correspondance aux couleurs secondaires étaient loin d'être uniformes, car il n'existe pas de concept géométrique universel des formes secondaires. La forme et la structure même de l'œuvre sont en fonction de la solution trouvée par l'artiste pour répondre au problème qui le préoccupe. Pour Carlos Cruz-Diez, l'ordonnance des formes, l'emploi de la couleur et la technique utilisée dépendent et ont une valeur qui est fonction de leur efficacité et non de leur beauté. Ainsi, l'efficacité d'un discours formel génère une nouvelle esthétique, une nouvelle notion de la beauté ; celle qui correspond au fait artistique créé par le peintre. Par esthétique, Cruz-Diez dira que ce qu'on « appelle beauté n'est rien de plus qu'une convention de génération »<sup>75</sup>. Il propose des aplats de couleurs autonomes. Sans

---

70 Cruz-Diez Carlos, *Réflexion sur la couleur*, Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts, 2013, p62.

71 Dora Vallier, *L'art abstrait*, op. cit., p63.

72 Dora Vallier, *ibid.*, p63.

73 Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit., p85.

74 Gage John, *ibid.*, p87.

75 Cruz-Diez Carlos, *Réflexion sur la couleur*, op. cit., p69.

anecdote, dépourvue de symbolisme et en tant que fait évolutif qui nous implique. Avec les mouvements qui ont abandonné la représentation de la réalité pour que l'œuvre d'art devienne un fait autonome. Sans plus de référence à la nature, mais uniquement à soi-même, on est entré dans une période d'incommunication entre le spectateur et l'œuvre d'art. Durant des siècles, la communication s'était opérée à travers un mécanisme de lecture comparative. Plus l'œuvre se rapprochait de la réalité, et plus les jugements en valeur s'en trouvaient facilités. Le cinétisme, cherche à rétablir cette communication perdue entre le spectateur et l'œuvre. Plus d'une manière passive mais dans la dynamique participative d'une œuvre partagée. Il n'y a plus de code à déchiffrer ou interpréter, on se trouve devant une œuvre qui évolue dans le temps et l'espace. Les effets sont donc multiples, offrant alors la possibilité de choisir ce qui nous convient.<sup>76</sup>

### 2.a.3. L'absence de dégradé renforce l'impact de l'œuvre sur le spectateur.

Au fur et à mesure de l'évolution, des concepts d'autonomie et d'indépendance, la communication est devenue de plus en plus précaire, pour finir, pratiquement par s'interrompre. Ce phénomène s'est surtout fait sentir à l'époque de l'informelle, quand ce qui importait dans l'œuvre était l'instant de la décharge affective et émotionnelle de l'artiste sur la toile. Dans bien des cas, le résultat obtenu ne laissait pas transparaître l'intention que l'auteur avait voulu y mettre. La plupart des discours étaient devenus intimistes ; ne valait plus que le plaisir ou la souffrance individuelle devant la toile, sans nul souci de la communiqué au spectateur. L'art cinétique permit une nouvelle ouverture au dialogue et à l'impact sur le spectateur. Les aplats de couleurs pures captent immédiatement l'attention grâce à leur forte présence visuelle. Contrairement aux peintures où les nuances et les dégradés introduisent une lecture progressive, les aplats imposent une perception instantanée, presque brutale, de la couleur et de la forme.

Le *manifeste jaune* de Vasarely assimile le tableau à une sorte d'écran recueillant le mouvement d'une unité plastique. Il exploite des effets perceptifs marqués entraînés par la répétition de formes identiques et par la juxtaposition contrastée du blanc et du noir dans des grilles réversibles. Son œuvre *Supernovae* montre des surfaces donnant l'impression de surgir vers l'œil du spectateur, quand elle ne génère pas des déformations calculées par la trame ou la répartition des tons et des valeurs. Son art « opticaliste »<sup>77</sup> est à son

---

<sup>76</sup> Annexe 9

<sup>77</sup> Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, op. cit, p176.

sommet au moment de l'exposition *The responsive Eye* en 1965, elle se tient à New York au Museum of Modern Art, avec l'une de ses principales représentantes, Bridget Riley. Chez elle aussi le jeu de l'illusion est porté jusqu'à mettre en doute les apparences et la place de l'homme au sein de celles-ci. La mise en jeu de la planéité des tableaux et d'agression optique prend chez Riley avec *Continuum* en 1963. Ce corridor en spirale absorbe littéralement le spectateur en son centre, aussi intensément qu'elle l'incite à s'en extraire pour soulager sa vue. Cette implication du « régime hypervisuel »<sup>78</sup> est soulignée par le critique Jean Clay, qui évoque des « attentat contre le nerf optique des spectateurs »<sup>79</sup>. Il déclara que « le cinétisme, ce n'est pas ce qui bouge, c'est la prise de conscience de l'instabilité du réel »<sup>80</sup>

L'art optique et cinétique, lié par leur approche, prônent alors l'expérimentation collective et récusent l'oeuvre statique « la neutralité et l'apathie contemplative »<sup>81</sup>. Le GRAV, le groupe de recherche d'art visuel, est un collectif d'artistes en 1960 impliquant la place du spectateur dans le processus de l'oeuvre. Ils diront « Nous voulons sortir le spectateur de sa dépendance apathique qui lui fait accepter d'une façon passive, non seulement ce qu'on lui impose comme art, mais tout un système de vie »<sup>82</sup>.

Je rejoins cet état d'esprit dans ce souhait de créer quelque chose ou un intérêt chez le spectateur. De nombreux spectateurs lors d'une visite d'une exposition ou d'un musée sont « de passage » et n'observent que très peu les oeuvres. Selon moi, le spectateur cherche plus à avoir fait que d'avoir vu. Il est plus facile de dire qu'il a fait une exposition, connu ou à la mode à un certain moment, que d'avoir réellement interagir avec celle-ci. Alors, d'une certaine manière, l'art devient un effet de mode. Ce n'est qui ne me convient pas du tout. C'est pourquoi, j'ai cherché à donner une vie à mes aplat, alors retirer une forme de planéité. D'une part car je trouvais ça intéressant picturalement, mais aussi ça me permettait de capter l'oeil du spectateur. L'abstraction géométrique n'est pas forcément appréciée par tous, ce qui est le principe même de l'art. Cependant je trouvais intéressant de trouver une manière plus attractive qui permettait éventuellement de changer cette tendance. Une approche plus technologique s'engage pour attirer l'oeil du spectateur. L'art

---

78 Serge Lemoine, *ibid.*, p209.

79 Serge Lemoine, *ibid.*, p209.

80 Serge Lemoine, *ibid.*, p176.

81 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain, op. cit.*, p206.

82 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.), *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975, op. cit.*, p83.

cinétique porterait aussi bien que le stroboscope, le nom de « stimulateur de cérébrale ».<sup>83</sup> En passant du plus violent avec la *Boîte à flash* de François Morellet, jusqu'au *Cercles lumineux* de Vardanega. Ils collaborent à l'accroissement de la « dynamogénie ambiante »<sup>84</sup> en entraînant une mécanique sensorielle à des rythmes plus rapides. Grey Walter pointe la nécessité vitale pour l'observateur dans les transformations de notre environnement « Un rythme plus rapide a indubitablement une valeur de survie dans un mode de vie exigeant des décisions et des actions toujours plus rapides. »<sup>85</sup>. Sans nécessairement pousser jusqu'à l'épilepsie, la stimulation cérébrale par le biais du rythme du stroboscope, appeler effet « flicker »<sup>86</sup> qui se traduit par le clignotement, est aussi de nature à engendrer des effets visuels marquant. La descriptions de ces effets entretient des analogies frappantes avec les patterns de l'art optocinétique, illustré par des formes mouvantes aux couleurs vives ou encore explosions lumineuses, ces effets peuvent survenir à travers les paupières. « La dynamogénie »<sup>87</sup> est un point fondamentale de l'art optique et cinétique, faisant écho aux études mené par le philosophe Maurice Merleau-Ponty sur l'interdépendance entre la perception des phénomènes et la réaction motrice. Étude découlant en partie de la psychologique « structuraliste »<sup>88</sup> de la Gestalt<sup>89</sup>.

## 2.b.La puissance des couleurs primaires dans la construction de l'image

Le mot « couleur » vient du latin « celare » signifiant cacher. Pour caractériser une couleur, il faut trouver sa teinte, sa luminosité ainsi que sa valeur ou sa saturation. La teinte, ou la tonalité, est ce qu'on nomme communément la couleur. La luminosité correspond à la lumière perçue par l'œil. Et la saturation est l'intensité d'une couleur ; sois sa vivacité, mais aussi sa fadeur. Le ton peu aussi désigné le degré d'intensité d'une couleur. Les couleurs n'existent que les unes par rapport aux autres. Depuis l'Antiquité, chaque artiste a ses préférences chromatiques, ainsi qu'une palette de couleurs de base. Mais c'est à partir du début du XVII siècle que partout en Europe s'imposa les couleurs primaires. Les systèmes classiques de couleur primaire servent d'outils pour créer de

83 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.), *art optique et cinétique, 1950-1975, op. cit* , p39.

84 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.) , *ibid.* , p40.

85 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.) , *ibid.* , p40.

86 Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.), *ibid.* , p40.

87 Serge Lemoine, *ibid.* , p208.

88 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain, op. cit*, p208.

89 Annexe 11.

nombreuses couleurs, à partir de quelques teintes, en entraînant des décisions culturelles et technologiques, désirable, ou non, selon les circonstances. Le trio des couleurs primaires est aussi une métaphore de la croyance fondamentale sur ce que l'art doit être et doit contenir, et plusieurs artistes l'ont utilisé dans ce sens. Tout comme les formes, je n'ai pas décidé de donner un sens ou une émotion à mes couleurs. Pas plus qu'elles en ont déjà. Cependant, elles ont selon moi une vibration propre à chacune, qui agit différemment selon leur environnement et les couleurs qui l'entourent.

### 2.b.1. Symbolique des couleurs primaires

Je ne sais pas expliquer pourquoi le choix de ces couleurs-là en particulier. C'est venu naturellement et je n'ai jamais contredit ce naturel qui prenait sens dans la réalisation de mes peintures. Toutefois, après une réflexion poussée pour trouver ce choix, j'ai compris, non pas l'usage de ces trois couleurs, mais pourquoi le choix de la vivacité. J'ai toujours apprécié, voire adoré, les designs des années 70-80, aussi bien dans la mode que dans la décoration. C'est une époque qui est très connue pour l'utilisation des couleurs vive et fluo. Et contrairement à moi, l'ensemble des couleurs sont utilisées pour créer des visuels, plus attractifs les uns que les autres. Néanmoins les couleurs primaires n'ont pas été pour autant oubliées.

Tout d'abord, le rouge ; du latin rubeus, signifiant roux, roussâtre ou encore rougeâtre et qui est dérivé du verbe rubere traduit par être rouge ; est radical. Il existe de nombreuses expressions en latin et en grec permettant de traduire le rouge et ses nuances ; ruber ou coccinus; au contraire du bleu, lequel n'a pas de terme pour le désigner. Il est extrême et évoque la passion, le feu et la violence. Cette couleur éclatante crée du contraste et capte l'attention. Le rouge est viscéralement lié à l'idée que nous nous faisons de l'énergie et de la vie. C'est une couleur pure ; puisqu'on ne peut l'obtenir en mélangeant d'autres couleurs. Plusieurs significations sont données au rouge. En Asie, il symbolise la bonne fortune. Dans la culture occidentale, sa signification dépend des couleurs qui l'accompagnent. Le bleu, rouge et blanc sont des couleurs patriotiques. Quant au rouge et noir au fascisme. Cette couleur a su être utilisée pour porter l'œil, voire être un symbole d'un groupe ou d'une marque. C'est le cas avec Coca-Cola ou encore la Croix-Rouge. Je vois le rouge comme une couleur forte. Elle est attractive de par sa vivacité et son intensité. Elle est directement en opposition avec le bleu, de par son appartenance à la

gamme chaude. Mais ces deux couleurs s'accordent parfaitement par leur vibration affirmée.

Comme énoncé précédemment, les origines de la couleur bleue sont floues. Les mots qualifiant le bleu à l'époque grecque sont « Glaukos » et « Kyaneos ». Ces termes désignent sans doute un métal ou un minéral, mais sa racine n'étant pas grecque son sens est alors imprécis. À cette époque, le terme « Kyaneos » désigne une couleur sombre telle que le bleu foncé, mais aussi le violet, le brun ou encore le noir. Le terme semble alors plus désigner un sentiment, une idée de couleur plutôt que la couleur elle-même. Cette imprécision de lexique bleu, que cela soit dans le grec antique ou le latin classique, est une preuve de la non-importance de cette couleur. Puisque les Grecs et les Romains n'avaient pas de terme spécifique pour désigner la couleur bleue, nous utilisons des termes de d'autres origines. Couramment, la couleur bleue est désignée par les mots « bleu » et « azur ». Ces mots venant du germanique « blaus » et de l'arabe « lazaward ». Au fil du temps, sa place changea considérablement. Le bleu évoque le ciel et l'eau, le pouvoir et l'autorité. Dans la culture occidentale, le bleu est masculin, tandis que le rose est féminin. On parle de « sang bleu » pour évoquer l'aristocratie, mais paradoxalement, les ouvriers sont des « cols bleus ». Dans le monde de l'art, sa place évolua aussi et plus particulièrement chez Yves Klein. Peu d'artistes ont été aussi intimement liés à une couleur, ou l'ont rendue aussi importante dans leur art. Pour lui, le médium est indispensable aux messages ; qui est dans son cas le bleu outremer. Le bleu de Yves Klein est d'une grande luminosité, et c'est ce qui fût son défi. En effet, le pigment brut nécessite un liant pour devenir de la peinture, mais mélanger à de l'huile celui-ci devient terne et sombre. Ce qui n'est pas le but recherché par Klein. Il a pour objectif de maintenir cette luminosité et la vibration de son bleu. Il dira alors « Qu'est-ce que le bleu ? C'est la réalité invisible qui devient visible [...]. Le bleu n'a pas de dimension. Il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. »<sup>90</sup>. Bien que l'usage du bleu ne soit pas un sujet propre comme Klein, je le rejoins dans sa pensée du bleu. C'est une couleur avec une grande profondeur et sans limite de cadre. Dans mes toiles, le bleu me permet d'assombrir ma palette. Cela ajoute une note froide à ces couleurs chaudes et vives. Je ne vois pas le bleu comme une couleur vive, elle n'est pas pour autant terne, mais à une réelle qualité de vibration.

Quant au jaune, s'en est pas moins une couleur intéressante. Le jaune vu son mot

---

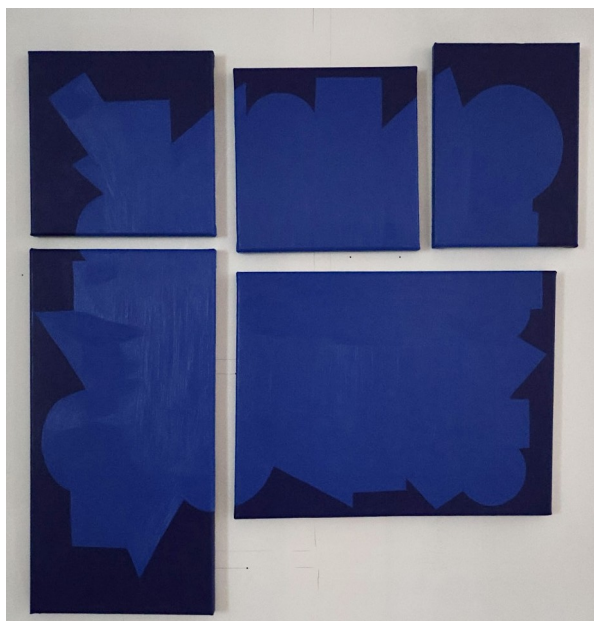
90 Stella Paul, *L'histoire de la couleur dans l'art*, Paris, op. cit., p101 .

apparaître au XII<sup>ème</sup> siècle avec le mot latin « Galbinus », dérivé du mot latin « Galbus » signifiant vert pâle, jaune. Tout comme le rouge et le bleu, le jaune est une couleur qui ne peut être obtenue à partir d'une autre couleur. C'est une couleur considérée comme solaire et joyeuse, mais également l'optimisme et la créativité. Elle est généralement appréciée pour cela, mais est aussi utilisée en ce sens. C'est le cas de Paula Scher qui réalisa *Pave School* en 2010, un texte sur un mur de carreaux jaunes, destiné à motiver les élèves. J'apprécie l'usage du jaune dans mes toiles pour sa luminosité, mais aussi pour le sourire qu'elle génère. Elle joue un rôle intéressant dans le trio des couleurs primaires puisque qu'elle équilibre la présence du rouge et du bleu. Je ne l'utilise pas en ce sens, néanmoins, elle permet d'attirer l'œil comme le rouge et vivre dans l'espace comme le bleu.



Scher Paula, *Pave School*, carreaux porcelaine ,2010.

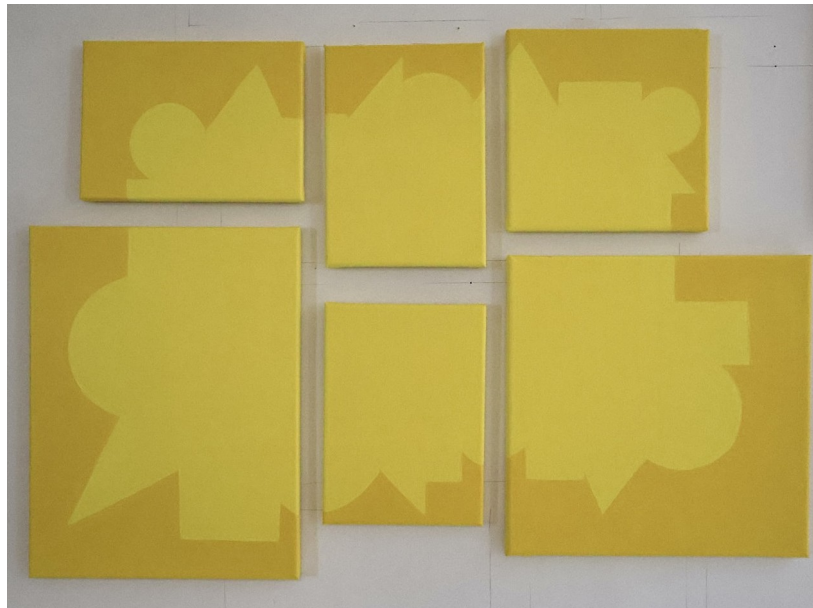




Rousset Emma, *Visible Invisible 4 bleu*, acrylique sur toile, 70 x 60 cm, 2025.



Rousset Emma, *Visible Invisible 4 rouge*, acrylique sur toile, 80 x 55 cm, 2025.



Rousset Emma, *Visible Invisible 4 jaune*, acrylique sur toile, 45 x 80 cm, 2025.

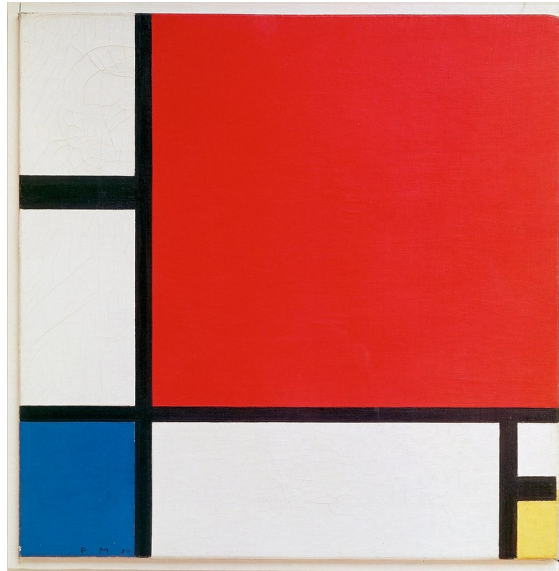
#### 2.b.2. Les couleurs primaires sont perçues comme essentielles et non altérés.

Les couleurs primaires sont vues comme pures et essentielles, et constituent la base de toute composition chromatique. Elles sont souvent associées à un langage visuel universel. Piet Mondrian en fait un critère majeur de sa pratique en réduisant sa palette aux trois couleurs primaires, accompagnées du noir et du blanc qu'il nomme de « non-couleurs »<sup>91</sup>. Ces couleurs, pour lui, sont pures et incarnent l'harmonie universelle, détachée de toute subjectivité. Il illustre cela en juxtaposant des forces contradictoires dans une relation qu'il appelle « l'équilibre dynamique des opposés »<sup>92</sup>. Et qui consiste à l'intégration de tous les éléments mutuellement dépendants dans un tout, et non dans l'assemblage de partie distincte. Dans *Composition II en rouge, bleu et jaune*, le rouge est le plus présent, mais il ne fonctionne qu'en relation avec les autres couleurs du trio primaires. Chez Mondrian, les couleurs primaires utilisées fournissent une dialectique riche. Cette triade, considérée comme le fondement universel de la couleur, était si rependue que le peintre Barnett Newman réalisa, entre 1969 et 1970, une série nommée

91 Paul Stella, *L'histoire de la couleur dans l'art*, Paris, Phaidon, 2018, p60.

92 Paul Stella, *ibid.*, p60.

*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*. Il dira même « Pourquoi céder à des puristes et ces formalité qui ont hypothéqué le rouge, le jaune et le bleu, transformant ces couleurs en une idée qui les détruit en tant que telles ? »<sup>93</sup>.



Piet Mondrian, *Composition II en rouge, bleu et jaune*, huile sur toile, 45 x 45 cm, 1930.



Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, huile sur toile, 274 x 603 cm, 1969-1970.

---

<sup>93</sup> Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit., p36.

Pour Josef Albers, l'association de ces couleurs dépend surtout d'une « intensité lumineuse »<sup>94</sup> égale. C'est seulement par une égalité réelle de la luminosité, ou une égalité équivalente d'obscurité, que se produit l'effet auquel nous vivons face à elles. On parle alors de « valeurs égales »<sup>95</sup>. Il est toutefois difficile d'obtenir une parfaite égalité, puisque dans certains cas, la couleur sera forcément plus sombre que l'autre. Dans mon cas, parmi les couleurs primaires, le bleu est naturellement plus sombre que le rouge et le jaune. Il ne pourra pas être aussi lumineux que ceux-ci. Cela indique que les intensités lumineuses égales constituent un exercice complexe et rempli de patience. Alors dans bien des cas, on parlera plus de « même valeur »<sup>96</sup>. Albers avait connaissance et transmettait son savoir sur les théories du Triangle de Goethe et à celle de Schopenhauer, sur la relation et l'équilibre de la lumière avec la quantité à l'intérieur de « la roue de couleur »<sup>97</sup>

La théorie pictural de la notion de la couleur « chaude »<sup>98</sup> et « froide »<sup>99</sup> s'affirmera au fil des siècles et jouera un rôle dans la perception de ces couleurs. Elle est étroitement liée à la doctrine des couleurs primaires, croyance selon laquelle deux des couleurs primaires sont chaudes tandis que seulement une, la troisième, est froide.

Kandinsky s'y intéressera dans les première année hors de la figuration, les imagina dans un relation de contraste. Cependant, il dira dans *Du spirituel dans l'art* « Chaque couleur peut être chaude ou froide »<sup>100</sup>. Le chaud et le froid sont des notions relatives puisque qu'il existe entre elles une échelle de degrés du spectre chromatique. Mon avis est tranché en ce qui concerne ce sujet. Je le trouve très complexe à expliquer et à être objective sur celui-ci. La couleur est selon moi avant toute une impression. Toutefois, je considère les couleurs primaires comme le noyau des couleurs, puisque celles-ci permettent l'obtention de chacune d'elles. Et qu'il est impossible de créer ces trois couleurs primaires. Je qualifie couramment les couleurs sous les termes « chaud » et « froid », car bien que je rejoigne Kandinsky sur le fait que chaque couleur puisse être chaude ou froide, je maintiens l'idée que des couleurs resteront plus froides que d'autres. Un jaune très sombre, soit-il ne sera pas aussi froid qu'un bleu très sombre.

---

94 Josef Albers, *L'interaction des couleurs*, Paris, Hazan, 2021, p71.

95 Josef Albers, *ibid.* , p71.

96 Josef Albers, *ibid.* , p72.

97 Josef Albers, *ibid.* , p74.

98 Gage John, *ibid.* , p74.

99 Gage John, *ibid.* , p74.

100 Gage John, *La couleur dans l'art, op. cit.* , p75.

Itten expliquera que dès qu'une composition colorée qui possède du jaune, du bleu ou du rouge, à quantité égale, une fois mélangé, on obtient du gris. C'est alors la preuve que le jaune, le rouge et le bleu peuvent être considérés comme la totalité des couleurs.

### 2.b.3. Elles permettent des contrastes forts et des effets d'optique marqués.

Les couleurs primaires, par leur pureté et leur intensité, génèrent des contrastes puissants qui dynamisent la composition et influencent la perception du spectateur. Associées à des formes géométriques précises, elles deviennent un outil essentiel pour jouer sur les effets d'optique et les illusions visuelles. L'Op Art exploite pleinement cette propriété, notamment avec Victor Vasarely, dont les compositions juxtaposent des couleurs primaires de manière stratégique pour créer des effets de vibrations et de mouvement. Johannes Itten rentrera en opposition sur un point, elle dit que « Si l'on dessine d'abord des lignes, puis qu'on y ajoute des couleurs, on n'obtiendra jamais un effet coloré ayant de l'unité et de la force. »<sup>101</sup>. Puisque les couleurs ont leurs propres dimensions et forces de rayonnement, elles donnent aux surfaces d'autres valeurs que les lignes. Je rejoins Itten sur le fait que la couleur à sa propre dimension et est un sujet à part entière, à considérer autant individuellement que dans sa relation avec les formes. Mais je ne partage pas sa pensée sur l'ordre d'exécution. Je ne pense pas qu'un ordre importe si nous considérons les éléments comme étant impactant, autant seul qu'en groupe. Lors de la réalisation de mes projets, je fais une étude autant de la forme que de la couleur et cherche une réelle harmonie et effet optique. Toutefois, je commence par la forme pour m'intéresser par la suite à la couleur. Cela n'empêchant pas à l'ensemble de mes toiles de faire vivre la couleur et créer un jeu optique entre elles. Rappelons que la couleur se définit comme le pigment physique et chimique qui identifie la couleur. Celle-ci, se produit par la perception de la couleur qui se fait dans l'œil et dans le cerveau. Mais l'œil ne peut arriver à des perceptions claires que par comparaisons ou contrastes. Une couleur ne peut prendre sa valeur que par son rapport avec une absence de couleur, telle que le noir ou le blanc, ou bien plusieurs couleurs. Par envie de nourrir ma palette chromatique, j'ai fait le choix d'éclaircir les couleurs primaires pour obtenir des valeurs. Chacune d'elle est éclaircie au moins une fois. Créant alors un contraste optique plus riche, mais en gardant une harmonie de la couleur en restant dans la même gamme.

---

101 Johannes Itten, *Art de la couleur*, Allemagne , Dessain et Tolra, 2004, p20.

Itten fit une expérience à l'une de ses classes en 1928 sur les accords de couleurs harmonieux.<sup>102</sup> Sans donner au préalable une définition. Les élèves montrèrent leur premier essai et affirmèrent les accords dictés ne sont pas des ensembles de couleurs harmonieuses et qu'ils sont désagréables. Alors, elle leur laissa exprimer ce qu'il définissait comme telle. Chaque élève, selon son sentiment, avait peint sur sa feuille plusieurs accords semblables. Mais l'ensemble des feuilles se révélèrent très différentes. Elle constata avec stupéfaction que chacun avait une conception différente des accords de couleurs harmonieux. Et conclut cet essai en disant « Ce qu'ici chacun a réalisé comme groupements de couleurs harmonieux, c'est son impression subjective et individuelle. Ce sont les couleurs subjectives ».<sup>103</sup> A cette première tentative se succédèrent beaucoup d'autres dans les années qui suivirent. Et finira par rappeler que l'harmonie signifie l'équilibre et la symétrie des forces.

Mais le rapport d'harmonies jaune, rouge et bleu agit différemment. Si l'on relie ces couleurs sur le cercle chromatique en douze parties, on obtient un triangle équilatéral. Dans cet accord triple, s'expriment la force et la puissance la plus énergique des couleurs. Chacune des trois couleurs est donnée avec son caractère et impossible à changer. Dans cet accord, chaque couleur agit en elle-même statiquement, c'est-à-dire que le jaune agit comme jaune, le rouge comme rouge et le bleu comme bleu. L'œil n'exige donc pas d'autres couleurs complémentaires. Chez Mondrian, chacune de ces couleurs a un caractère unique et un poids spécial. Le point du tableau où une couleur est placée, et sa disposition horizontale ou verticale ont une importance décisive. Ainsi, Mondrian peut réaliser avec une petite surface bleue et une grande surface blanche un équilibre stable, et il peut avec une étroite surface jaune horizontale au bas du tableau amener l'ensemble à un effet plus fort. Ses formes et ses couleurs sont utilisées sans intention d'expression psychique ou de symbolisme spirituel quelconque. Son goût de réalisation nette l'a conduit à un réalisme des formes et des couleurs, optiquement sans équivoque. La perception des couleurs et l'impact entre elles joue donc un grand rôle dans la réalisation d'effet optique. On sait qu'un carré blanc sur fond noir paraît plus grand qu'un carré noir des mêmes dimensions sur fond blanc. Le blanc rayonne et efface les limites, alors que le noir rapetisse. Un carré gris clair sur fond blanc paraît obscur et le même gris clair sur fond noir paraît clair. Mais alors quel impact optique apportent le blanc et noir sur les couleurs

---

102 Annexe 7

103 Johannes Itten, *Art de la couleur*, op. cit. , p.24.

primaires ? Le jaune sur le blanc paraît plus obscur que le blanc. Sur le noir, le jaune atteint sa plus grande clarté. Le rouge sur le blanc paraît très sombre et sa puissance lumineuse ne s'exprime que difficilement. En revanche, le rouge sur fond noir brille et rayonne chaudement. Sur le blanc, le bleu paraît plus profond. Sur le noir, le bleu prend un caractère clair. Cela renforce l'idée sur l'impact des couleurs entre elles. Cette variation de la perception des couleurs primaires par le blanc et le noir est intéressante et importante à considérer. Dans mes premières toiles, le blanc et noir figure tout autant que les couleurs primaires. Mais avec le temps, je dirais même à partir d'une toile plus particulièrement, elles ont totalement disparues. Néanmoins, l'ensemble de ces couleurs créé des effets dynamiques.

La fragmentation de mes compositions m'a permis d'ouvrir un nouvel axe dans ma pratique. Mon étude de la forme que je considérais comme abouti, visible invisible, m'a mené à questionner l'ensemble de la composition. Je trouvais cet ensemble comme trop statique, j'avais pourtant réussi à les réunir, les étendre sur plusieurs toiles, mais il me manquait quelque chose. Il manquait une forme de vie, du mouvement. C'est alors que le fragment a fait surface. Sa mise en forme et simple, de multiples lignes vertical et diagonale, se croisent à différents endroits. Les croisements de ces lignes créés des surfaces, qui créent donc le fragment.

Cela renforce d'une part l'aspect géométrique, puisque chaque morceau de fragments crée une forme unique. Mais qui pour autant s'approche de près ou de loin à une forme triangulaire ou rectangulaire. D'autre part, cela crée du dynamisme, autant par la variation des fragments de couleur, autant par leur disposition sur la toile.

La couleur des fragments s'applique par un procédé simple. J'ai mis en place deux règles pour les réaliser. La première, la même couleur ne peut pas être côte à côte, une règle qui semble toutefois inutile mais très logique, car si une même couleur est côte à côte, la surface créée se mêle à l'autre. Dès lors le fragment n'existe plus, et la position de celui-ci n'est plus respectée. Ensuite, la deuxième règle est que la même couleur peut être face à face. C'est-à-dire lorsque deux fragments s'opposent, mais se joignent que par la pointe alors ils peuvent être de la même couleur. En d'autres termes, une surface rectangulaire rouge pourra avoir 8 surfaces d'une autre couleur. À ses sommets, la couleur pourra être bleu, jaune, mais également rouge. Mais à la jonction de ses côtés, la surface ne pourra qu'être bleue ou jaune.

Le placement de chacune de ses couleurs dépend alors du premier positionnement de la composition. La fragmentation m'a permis aussi de renforcer la relation forme et fond de la



toile que j'avais mis en place dans mes travaux Visibles Invisible.



Rousset Emma, *Visible Invisible fragmenté*, acrylique sur toile, 170 x 200 cm, 2024.

## 2.c.La lumière comme perception

La lumière était considérée comme double au Moyen-Âge, *Lux* étant la source de lumière et *Lumen*, la lumière réfléchiée par une surface. Les matériaux translucides au hautement réfléchissants, tel que les pierres précieuses, le verre ou les métaux étaient très appréciés, car ils semblaient incarner, ou générer la lumière elle-même. L'exemple le plus concret dans l'usage de la lumière, en tout temps et tout domaine, est les vitraux. Toutefois, à ce jour, elle fut et est utilisée, perçue, de différentes manières. La lumière ne se résume pas à rendre les choses visibles, elle affirme sa perception et l'effet sur le spectateur.

### 2.c.1.La lumière comme sujet en peinture

Chez Mondrian la lumière devient le thème principal de ses tableaux et prend une

véritable valeur spirituelle. Le « luminisme »<sup>104</sup> de Mondrian reprend parfois la touche divisée du néo-impressionnisme, mais ne respecte pas les « contrastes simultanés »<sup>105</sup>, dans son œuvre *Dune II* par exemple. Dans d'autres toiles, les touches se transforment en rectangles matérialisant les rayons du soleils.



Piet Mondrian, *Dune II*, huile sur toile , 75 x 60,5 cm , 1909.

Presque toujours, Mondrian produira une luminosité vibrante et présente sur l'ensemble de la toile. Cette importance, attribuée à la lumière, proviendrait de son adhésion de l'artiste pour la théosophie et aux principes religieux. En peinture, c'est la couleur qui matérialise la lumière. Certains peintres atteignent une maîtrise de leur palette au point de parvenir à imiter à la perfection les effets de la lumière naturelle. Robert Delaunay, en est le parfait exemple puisqu'il en consacra une longue série de tableaux. Dans une lettre de 1913, il niait l'intérêt et l'utilité de la science « Toutes les sciences finies n'ont rien à voir avec mon métier vers la lumière »<sup>106</sup>. Il justifiera ses propos en disant que c'est grâce à son étude de la nature qu'il a découvert les lois du contraste complémentaire et simultané des couleurs. Il dira même que « la lumière est la seule réalité »<sup>107</sup>. Une seule chose compte alors pour

---

104 Dagen Philippe et Hamon Françoise, *Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p328.

105 Dagen Philippe et Hamon Françoise, *ibid.* , p328.

106 Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit., p36-37.

107 Dagen Philippe et Hamon Françoise, *Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p322.

Delaunay « c'est l'observation directe dans la nature de son essence lumineuse ».<sup>108</sup> Il fait alors de la lumière, obtenue par juxtaposition des couleurs, une source d'énergie à laquelle il accorde une valeur spirituelle « je peins le soleil, ce qui n'est autre que la peinture à l'état pur. ».<sup>109</sup> Le soleil est le symbole courant en ce qui concerne l'image de la couleur, mais peut être retranscrit de manière très varié, bien que fortement inspiré par celui-ci. Delaunay ne sera pas le seul à avoir le soleil comme sujet et inspiration. Le soleil d'Anish Kapoor est un imposant cercle d'acier rouge, comme « un hommage à la forme géométrique pure dont le cercle solaire donne le premier exemple ».<sup>110</sup> L'ensemble est en mouvement grâce aux tapis roulant disposé au sol. Ceux-ci acheminent des blocs de cires rouge et les projettent sur le sol, ce qui semblerait laisser voir que le soleil perdait des morceaux.

Pour Rothko, la lumière picturale est « un merveilleux instrument »<sup>111</sup> grâce auquel l'artiste peut expliquer ce qu'il nomme comme « l'émotionnalité tragique »<sup>112</sup>, soit l'essence dramatique de la vie. En faisant usage des techniques à l'huile propres aux Vénitiens<sup>113</sup> et du *sfumato*<sup>114</sup> par Léonard de Vinci pour la création de ses *colorfields*, Rothko invente un nouveau langage pictural par le rayonnement et la vibration de couleurs irradiantes.

Je ne me suis pas réellement questionné au sujet de la lumière dans mes travaux. Elle n'est pas le sujet que je traite dans ceux-ci. Toutefois, pour atteindre une certaine vibration de la couleur, il faut s'intéresser à la lumière. C'est pourquoi je pourrais dire que la lumière pourrait avoir sa place en tant que sujet dans mes travaux en lien avec la couleur. Mon intérêt pour la vibration de celle-ci est fort, son impact avec la lumière n'est qu'une suite logique. Par ailleurs, lors de l'exposition de ma toile libre visible invisible fragmenté, on m'a fait allusion à plusieurs reprises que le motif de fragments pouvait faire penser au kaléidoscope. Il est vrai qu'après une longue observation, j'ai trouvé cette remarque très intéressante. Ce qui rend crédible ce propos est la forme des fragments, ainsi que l'intensité des couleurs. Et ce qui permet à cet objet d'être utile, est bien évidemment la lumière. La lumière reste à la fois un sujet, mais peut devenir un outil pour les artistes contemporains. Faut-il encore savoir jouer avec ses variations et son caractère

---

108 Dagen Philippe et Hamon Françoise, *Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p322.

109 Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit., p36-37.

110 Cécile Delavaux, *Lumière*, Paris, Palette..., 2015, p11.

111 Guy Boyer (dir.) , *Mark Rothko* , Paris, Connaissance Des Arts Revue, 2023, p48.

112 Guy Boyer (dir.) , *ibid.* , p48.

113 Annexe 12

114 Annexe 13

impalpable. Le défi, dès lors, est de la piéger dans l'œuvre.

### 2.c.2.La lumière naturelle comme outil

Je trouve l'impact de la lumière naturelle très intéressant. Lors d'une présentation en Master 1, le soleil s'est projeté sur l'une de mes toiles et à créer de nouveaux effets. Elle a d'une part créé une nouvelle saturation de la couleur, en faisant ressortir toute la vibration de celle-ci. Par conséquent, elle a créé par la même occasion une palette plus riche.

D'une autre part, la projection de cette lumière rendit une partie de la toile plus attractive et plus immersive. Car elle ternit les zones d'ombres et projeta les zones de lumières.



Rousset Emma, *Visible Invisible fragmenté*, acrylique sur toile, 170 x 200 cm, 2024.

Les artistes contemporains continuent de la représenter avec des moyens plus traditionnels ou, au contraire, en utilisant des médiums plus récents. Rendant comme hommage au soleil, qui est la première source de lumière. Le soleil tient le rôle central de nombreux récits, dans la mythologie égyptienne le dieu du Soleil, Rê, est représenté avec un anneau solaire autour de la tête. Nancy Holt fera usage de ce halo dans son œuvre *Sun Tunnels*. Au milieu du désert dans l'Utah, elle installe de gigantesques cylindres de béton et les place en fonction des solstices. Le soleil, vient se placer, au moment de



l'aube et du crépuscule, dans l'ouverture de ces tunnels en béton. Les spectateurs peuvent se déplacer à l'intérieur et peuvent observer l'apparition de ces cylindres solaires. Daniel Buren a conçu en 2012 une des œuvres destinée à être exposée sous la nef du Grand Palais à Paris. Il a exploité l'omniprésence de la lumière pour mettre en place une sorte de plafond composé de disque coloré et transparents. La couleur a été définie par son matériau, puisqu'il n'existait qu'en quatre couleurs. La coupole a elle aussi été colorée par un damier bleu. Ensuite, la météo joua son rôle, rôle crucial pour faire vivre cette œuvre « C'est l'ensemble des manifestations atmosphériques qui marque l'oeuvre et c'est la comparaison des effets, [...] qui, finalement, fait l'oeuvre »<sup>115</sup>



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, béton, 1973-1976.

Une fois de plus Anish Kapoor fait usage du soleil pour utiliser et illustrer la lumière. Dans son œuvre *Sky Mirror*, l'atmosphère mouvante devient la matière, le ciel semble alors être découpé puis disposé au sol. La sculpture est un immense miroir en acier reflétant le ciel. Bien que le dispositif soit simple, le spectateur est déstabilisé par cet angle de vue, lui qui est habitué à observer le ciel au-dessus de lui et non à ses pieds. S'il s'approche de ce miroir, il y verra son propre reflet, mais inversé.

Bien que la lumière naturelle se soit mêlée à l'une de mes étoiles, je ne fais pas usage de celle-ci dans mes travaux. Nous pas qu'il y aurait un axe de recherche à exploiter, simplement, car je me suis toujours interrogé sur la peinture avant tout. Depuis peu, je cherche un nouveau moyen de faire ressortir la couleur, de la faire sortir du tableau. En

---

115 Cécile Delavaux, *Lumière*, op. cit. , p31.

utilisant aussi bien la lumière artificielle que naturel, j'imagine un processus de projection. Tel que le vitrail, la lumière projetterait les couleurs, ainsi que la composition, en dehors de celui-ci. Elle pourrait alors figurer, à une taille plutôt variable, sur un mur, une pièce ou encore un espace.

Une autre manière pourrait correspondre à cet axe de recherche, faisant alors de la lumière l'acteur de l'œuvre. Je réaliserai sur une toile, une série de motifs abstraits avec des couleurs bien définies, pour que celle-ci au contact d'une lumière, précise, change de couleur et crée du mouvement. Dès lors, tout comme une séquence de lumière, plusieurs couleurs se succéderont, ils feront varier l'œuvre elle-même.

La lumière naturelle ne pourrait pas réaliser cet effet, par conséquent la lumière artificielle sera la clé.



Daniel Buren, *Monumenta*, filme plastiques , 2012, Paris.

### 2.c.3.La lumière artificielle comme perception

À la fin du XXe siècle, la technologie a fourni un nouveau médium puissant, la lumière elle-même sous forme d'hologramme. Cela rendit possibles pour la première fois la production d'images avec une grande profondeur, le tout sur une surface plane. La

lumière était monochrome jusqu'en 1969, où Stephen Benton imagina une méthode d'enregistrer toutes les couleurs du spectre en un hologramme. Il l'appela « l'hologramme arc-en-ciel »<sup>116</sup>. Un grands nombres d'artistes contemporains travaillent sur la lumière, interroge aussi sa perception. Ils utilisent alors ce qu'on nomme comme les couleurs additives, on utilise ce terme lorsque l'on mélange des lumières de différentes couleurs. Les couleurs primaire ne sont plus le rouge, le bleu et le jaune mais le rouge, le bleu et le vert. Cruz-Diez isole la zone de « perception critique »<sup>117</sup> qui se créaient a niveau des points de contact de couleurs. Il obtient, par cette action, ce qu'il appellera « module d'événement chromatique »<sup>118</sup>, qu'il traduit par une série de lignes parallèles à partir d'un fragment de couleur. Cela est le premier élément qui caractérise le module. Ensuite la juxtaposition des fragments transformés en module créer alors une nouvelle couleur, changeante et instable selon le point de vue d spectateur et de la lumière ambiante.

Bien que je n'utilise pas la lumière dans mes travaux, je l'apprécie lors de la réalisation de mes travaux. Je ne suis ni pour ni contre la lumière artificielle. Je dirais plutôt qu'elle a des avantages et des inconvénients. Ce qui est utile avec la lumière artificielle d'aujourd'hui, c'est qu'elle peut être aussi lumineuse que la lumière naturelle. Qu'elle soit blanche ou jaune, elle a été étudié avec les besoins de notre époque. Je l'apprécie dans un cadre précis. Elle me permet de peindre à n'importe quel moment de la journée, moi qui aime particulièrement perdre la nuit. Je trouve que c'est le moment parfait pour s'exprimer et exploiter sa créativité. L'instant où tout le monde dort, le silence domine et que l'obscurité de la nuit nous renferme dans une bulle. C'est aussi dans ces moments précis que mon cerveau est en pleine effervescence et me pousse à produire encore plus. La lumière artificielle est alors très importante puisqu'elle me permet d'observer pleinement ce que je fais. Et me permet alors de produire sans retenue. C'est pour cela que je l'apprécie autant. Toutefois, je trouve malgré tout la lumière naturelle plus pure et plus efficace ; pour mettre en éveil la vibration des couleurs disposé sur une toile.

Pour Julio Le Parc, la lumière est le matériau principal. Ses projections lumineuses créent des formes géométriques mouvantes, plaçant le spectateur dans un environnement en perpétuelle transformation. Julio Le Parc est une figure majeure de l'art cinétique et optique. Son travail explore la lumière, le mouvement et la perception en plaçant le spectateur au centre de l'expérience artistique. À travers des installations qui utilisent des

---

116 Gage John, *La couleur dans l'art*, op. cit., p45.

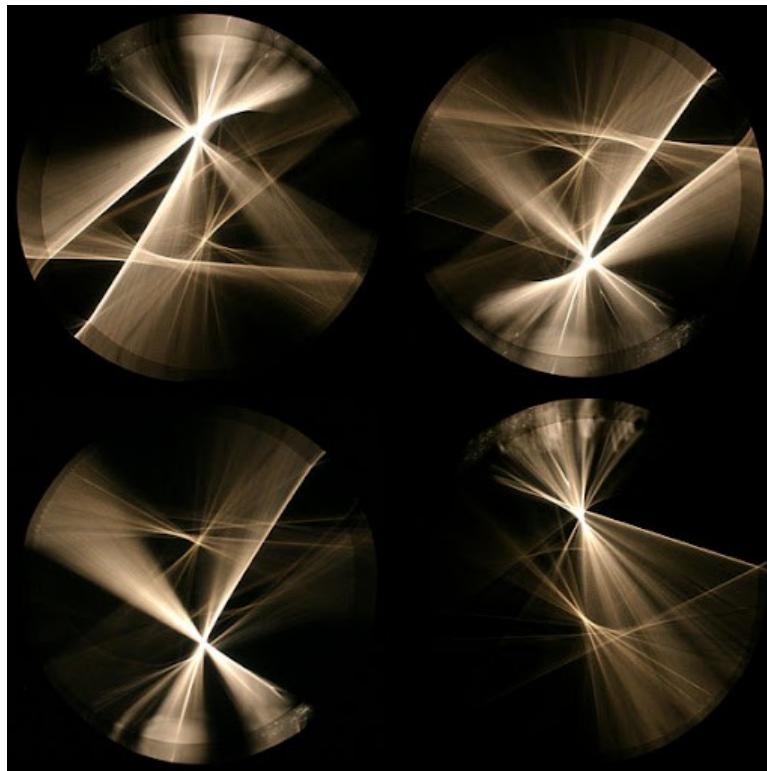
117 Cruz-Diez Carlos, *Réflexion sur la couleur*, op. cit. , p89.

118 Cruz-Diez Carlos, *ibid.* , p89.

matériaux simples, mais des concepts élaborés, il s'intéresse à l'instabilité des formes et à la participation active du public. Son œuvre *Continuel-Lumière Cylindre* illustre parfaitement cette démarche en alliant géométrie, lumière et mouvement. Elle est une installation constituée d'un cylindre en rotation, souvent composée de surfaces métalliques réfléchissantes ou translucides, combinées à une source lumineuse qui projette des motifs géométriques dans l'espace environnant. Les murs, le sol et le plafond deviennent les toiles sur lesquelles les reflets lumineux dansent et se recomposent en permanence.

Le mouvement rotatif du cylindre crée une dynamique constante, où les formes projetées ne cessent de se transformer, oscillant entre cercles, lignes et figures abstraites.

Ces motifs lumineux, parfois flous et parfois précis, envahissent tout l'espace, immergeant le spectateur dans un environnement en perpétuel changement.



Julio Le Parc, *Continuel-Lumière Cylindre*, Métal, lumière, 1962-2012 .

Cette démarche reflète la volonté de Le Parc de démocratiser l'art en brisant les barrières entre l'œuvre et son public. La lumière devient alors le matériau central, remplaçant la peinture ou la sculpture traditionnelle. Avec des œuvres comme *Continuel-Lumière*



*Cylindre*, il propose un art accessible à tous, basé sur l'expérience plutôt que sur la contemplation passive. L'absence de narration ou de symbolisme complexe rend l'œuvre universelle et elle s'adresse directement aux sens, sans nécessité de connaissances préalables. Les artistes de ce mouvement, tels que Victor Vasarely ou Carlos Cruz-Diez, partagent avec Le Parc un intérêt pour la géométrie et le mouvement comme moyens de perturber la perception et de stimuler l'interaction.

L'arrivée de la lumière électrique ouvre une nouvelle vision dans la vie quotidienne, mais eue aussi un impact frappant sur les pratiques artistiques. Les artistes ne se contentent plus de la représenter, mais en fait un matériau moderne, à part entière. Le néon fit vite son arrivé et permis de dessiner en deux dimensions ou de sculpter dans l'espace. L'œuvre *Red incomplete néon square* de Stephen Antonakos met en avant la possibilité de dessiner avec le néon. L'artiste, de la manière la plus simple, a tracé un carré grâce à ceux-ci. L'utilisation du néon comme unique matériau, permet à Antonakos de mettre en valeur les formes géométriques et rappeler qu'elles constitue l'outil de base des artistes depuis des siècles. Cézanne dira en 1904 « Tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône. Il faudrait s'apprendre à peindre sur ces figures simples »<sup>119</sup>. Les artistes dits minimalistes, tel que Antonakos, radicaliseront ces propos.

Ce qui contribue à notre admiration pour la lumière, c'est son caractère impalpable, sa capacité à s'immiscer dans l'espace. Après l'avoir utilisé comme matériaux, les artistes exploitent l'immatérialité de la lumière, pour créer des espaces, des atmosphères sans limites. Ann Veronica, artiste belge, cherche à obtenir « des situations d'éblouissement, de vertige, d'instabilité visuelle »<sup>120</sup>. Elle réalise des sculptures dans lesquelles le dispositif est visible. Dans son œuvre *Rose*, sept projecteurs produisent de la lumière dans une légère brume artificielle, créant un volume géométrique en forme d'étoile. La sensation ressentit la simple perception, il y a un effet hypnotique qui se créait sur la forme, et donne une impression d'être en mouvement. *Rose* est une œuvre qui s'éprouve physiquement autant qu'elle se regarde. Mais un jeu de lumière n'implique pas que le regard du spectateur, mais bien l'entièreté de son corps. De nombreux moyens sont possibles à mettre en place pour envelopper le spectateur, celui de Ann Veronica Janssens est le brouillard artificiel, traversé par une lumière coloré. Une approche semblable à celle de Ann Veronica, la lumière et la couleur créent l'espace de l'œuvre, sans contours, sans limite. Le spectateur

---

119 Céline Delavaux, *Lumière, op. cit.* , p57.

120 Céline Delavaux, *ibid.* , p67

est alors troublé et en totale relation avec son corps. « Ces volumes de brumes » <sup>121</sup>ne se donne pas à voir, mais se ressent par le mouvement dans celle-ci.



Stephen Antonakos, *Red incomplete neon square*, Néon rouge, 1975.



Ann Veronica, *Rose*, projecteurs leds, brume artificielle, 2007.

---

121 Céline Delavaux, *Lumière*, *op. cit.* , p74.

### 3. De l'abstrait en peinture à l'abstraction volumique

#### 3.a De petit à grand format

Le passage du petit au grand format dans l'abstraction ne se limite pas à une question d'échelle physique, il transforme profondément le rapport au corps, à l'espace et à la perception de l'oeuvre. Alors que le petit format invite à une lecture intime, presque introspective, le grand format impose une présence immersive. Le spectateur ne regarde plus seulement une image, il y fait face, jusqu'à parfois s'y sentir enveloppé.

##### 3.a.1. Petit

Chez l'artiste Tomma Abts, particulièrement connu pour peindre exclusivement sur des toiles de petits formats, celui-ci permet une proximité physique avec l'œuvre. Le spectateur doit alors s'approcher pour y voir tous les détails, créant une relation presque personnelle entre l'œuvre et le regardeur. Pour Abts, cela renforce l'intériorité et la concentration de l'expérience. Le petit format impose donc une proximité entre l'œuvre et le spectateur. Le format réduit lui permet de se concentrer sur la complexité de la composition sans en être débordé par l'échelle. Permettant le contrôle minutieux du geste. Il permet aussi l'indépendance de chacune des toiles, comme un objet ou forme mentale autonome. Ce choix constant, qui évite l'effet spectaculaire du grand format, met l'accent uniquement sur la composition et les relations entre formes et couleurs. Cela rend aussi chaque tableau comparable aux autres, sans une hiérarchie de format. Le petit format est alors loin d'être un choix modeste, il devient un outil de concentration, d'introspection et de rigueur formelle.

Le petit format a été un choix dès mon plus jeune âge. Il était plus facile de commencer à peindre sur ce format, que de m'initier avec un grand format. Alors il était courant et facile de me tourner à des formats tels que 30 cm x 20 cm ou 40 cm x 40 cm. Pour autant, je ne voyais pas en ce format quelque chose de spécial. Il est à mes yeux ce que je nommerai de standard. Toutefois, il a aussi été un choix dans le temps par contrainte.

J'ai rencontré cette problématique dès le début de mes études universitaires, en utilisant les moyens de locomotion, tels que le train et le métro. Cette notion ne m'avait pas interrogé avant cela, puisque les établissements scolaires ont toujours été à proximité, ne m'empêchant pas donc de produire ce que je souhaitais. Lorsque que j'emportai pour la première fois les projets à la faculté, j'ai observé de nombreuses personnes abîmées ou écorchées mes travaux. Simplement pas soucis de respect.

Bien que cette attitude a maintenu mon choix sur le petit format pendant un certain temps, cela ne m'a arrêté dans ma production, ma recherche et mon souhait d'agrandissement.

### 3.a.2. Grand

Le grand format engage également l'artiste de manière physique, peindre devient un acte plus spatial, parfois performatif, où le geste se libère. Il y a alors un changement de temporalité et de méthode, ce qui était minutieux et contenu dans le petit format devient expansif, parfois monumental.

Rothko opte pour un style rigoureusement abstrait. Il conçoit ses « multiformes »<sup>122</sup>, des zones imprégnées de peinture définissant par la suite sa carrière. Il travaillera ensuite sur ce qu'il nommera les « Sectionals »<sup>123</sup>, illustrant de vastes sections de couleur générant une aura lumineuse, caractérisé par des bords flous se mêlant et créant une superposition complexe de nuances. Il émane des « Sectionals » une forme émotionnelle, spirituelle. Ce ressenti s'explique par l'accrochage au ras du sol, comme pour être au niveau du spectateur qui l'a regarde. Mais ce sentiment se justifie également par e souhait de Rothko qui déclare « je peins de grandes toiles parce que je veux créer un climat d'intimité »<sup>124</sup>

Il précisera que « si vous n'êtes ému que par les relations entre les couleurs, vous ne m'avez pas compris. Ce qui m'intéresse, c'est d'exprimer les émotions humaines fondamentales :le tragique, l'extase, la fatalité »<sup>125</sup>

Rothko dira de ses œuvres, que « ce ne sont pas des tableau, je créé un lieu »<sup>126</sup>

Daniel Buren dès le début de carrière est à la recherche d'un nouveau langage pictural qui en finisse avec l'illusion, la représentation et la gestuelle expressive.

Depuis 1967, la plupart de ses œuvres sont réalisées *in situ*, en harmonie avec le contexte

---

122 Stéphanie Straine, *Art Abstrait, op. cit.*, p64.

123 Stéphanie Straine, *ibid.*, p64.

124 Stéphanie Straine, *ibid.*, p64.

125 Stéphanie Straine, *ibid.*, p64.

126 Guy Boyer (dir.) , *Mark Rothko , op. cit.* , p50.

architectural, institutionnel ou public dans lequel elles sont exposées. Il se disait « totalement dépendants des lieux pour lesquels ils ont été conçus, mes travaux renversent en effet l'autonomie traditionnel et présumée de l'oeuvre »<sup>127</sup>

Bien souvent, ses œuvres empiètent sur des supports non artistiques, afin de troubler la distinction entre l'espace d'exposition et ce qui s'étend au-delà. Parmi ces surfaces inédites, la Fondation Louis Vuitton. Il ne cherche pas le dialogue en l'oeuvre et l'architecture, mais une subversion, un changement radical de son aspect général. Dans un sens négatif comme positif, la transformation de ce bâtiment monochrome par la couleur et la lumière bouleversera l'observateur. Cette intervention de Buren à comme reconstruit le bâtiment de la Fondation et de ces douze verrières

Peinture après peinture, mon envie d'agrandir le format grandis. Je n'ai pas pour autant pris en premier lieu une grande toile pour exprimer cette envie, mais plusieurs toiles pour n'en former qu'une.



Rousset Emma, *Visible Invisible 3*, huile sur toile, 150 x 240 cm, 2022.

Dans mon œuvre *Visible Invisible 3*, j'ai pris 6 toiles de format de 50 cm x 120 cm pour ne

---

<sup>127</sup> Stéphanie Straine, *Art Abstrait*, op. cit., p139.

faire qu'un format de 150 cm x 240 cm. D'une certaine manière cela m'a permis de passer du petit au grand format sans vraiment de difficulté. Le fait de produire plusieurs formats pour ne former qu'une m'a permis de me concentrer sur chacune des étoiles. De les produire une à la fois sans en oublier le résultat final. Le grand format est alors pour moi, nous pas seulement une toile pleine, mais aussi une grande quantité de petites pour en devenir une grande. Considéré comme une unité, celle-ci ne forme plus qu'une, et sont donc alors une même toile grand format. Si bien que la multitude de ses toiles puisse s'étendre à en composer un mur entier.

### 3.a.3.Mural

Il semblerait que, dans la pratique pictural contemporaine, la puissance du tableau comme support a été dépassé. On observe une rupture établie par la négation du tableau, basé sur le sens moderniste de Greenberg « depuis la dépendance du médium pictural, la bidimensionnalité et l'expérience perceptive optique. »<sup>128</sup>. L'activité des peintures appelées « élargie »<sup>129</sup> sont si intense qu'elle pourrait être considérée comme un genre en soi. L'artiste Almudena Fernandez Farina adopte le mur comme support de la peinture. Ce choix, cette axe de recherche, est évident dans l'exposition *Texere* en 2003 au Centre Torrente Ballester. En ce lieu, les limites physiques de la peinture sont imposées sur l'architecture et non par le châssis. Elle explique sa prise de conscience de peinture hors du tableau lors de son expérience picturale du grand format. En traitant la composition en surface et en représentant des formes et des motifs pouvant être prolongé au-delà des limites du cadre physique, imposé par le châssis.

Farina voit alors le grand format comme une aspiration du mur, un nouveau support cherchant l'expérience spatiale du spectateur. Une phrase de Greenberg, sur les peintures *all over* de Marc Tobey, fait alors sens chez elle « couvertes d'un bord à l'autre par des motifs identiques espacés régulièrement comme le dessin d'un papier peint, et qui suggèrent ainsi la possibilité de répéter le tableau au-delà de son cadre à l'infini »<sup>130</sup>

Tout comme Farina, cette phrase de Greenberg me parle. Je vois en cette citation la parfaite description de ma toile *Visible Invisible Fragmenté*.

La répétition des motifs, la répétition identique de ceux-ci, cette application entière d'un

---

128 Sandrine Morsillo (dir) Antoine Perrot (dir), *Ce que disent les peintres du tableau à la peinture*, Paris, L'Harmattan, 2019, p51.

129 Sandrine Morsillo (dir) Antoine Perrot (dir), *ibid.*, p51.

130 Greenberg Clément, *Peinture à l'américaine*, Art et Culture, Essais critiques, Paris, Macula, 1988, p236.

bout à l'autre et cette impression de papier peint. Cette précision de disposition dans l'espace, au point de le juger comme reproductible m'interroge. En effet, l'abstrait dans sa globalité est considéré comme simple et par conséquent reproductible. Ce que je trouve intéressant à étudier par cela est de comprendre pourquoi le spectateur peut penser ainsi. Bien que je ne cherche pas à donner cette impression, tout comme les artistes constituant ce mouvement, mon processus de création en est pas moins simple. Pas parce que le mode d'exécution est complexe, simplement parce qu'il demande une rigueur et de la patience.

Alors, d'une certaine manière le jugement du spectateur, tout comme le propos de Greenberg dans la précédente citation, n'est pas faux. Pour autant, cette facilitée de répétition ne permettrait-elle pas l'agrandissement du format ? A mon sens cela permet au motif de s'étendre en grandes quantités sans perdre sa qualité pictural.

Pour Farina, c'est cet « au-delà du cadre »<sup>131</sup> est une perspective de l'espace environnant. En ce qu'on pourrait nommer comme l'art mural, Sol Lewitt en est le symbol. Grands représentant américains du minimalisme et de l'art conceptuel, il étend le principe fondamentale de l'art abstrait « l'art ne doit pas tenter d'imiter le monde réel ni de faire voir une expérience, il li faut décrire sa propre réalité »<sup>132</sup>. Lewitt privilégie alors les séquences mathématiques et les protocoles, aboutissant à des formes géométriques répétitives. Il en tire une conception de « série modulaire »<sup>133</sup> qui définira la sculpture minimalisme.

Il suggèrera qu'il arrive que «les idées soient des oeuvres ; elles s'inscrivent dans une chaîne. [...] Toutes les idées n'ont pas besoin d'être concrétisées »<sup>134</sup>. Par cette diminution l'importance de l'objet d'art en sa concrétude sera qualifiée de « dématérialisation »<sup>135</sup> par la critique d'art Lucy Lippard.

Lewitt crée ses premiers dessins muraux à partir de 1968, entièrement monochromes. En 1975, il opte pour la couleur en y ajoutant des fonds colorés. Pour lui, son intervention dans ses œuvres murales est de l'ordre d'un compositeur, comparant alors celles-ci à «une partition musicale qui peut être retouchée par tout le monde »<sup>136</sup>.

---

131 Sandrine Morsillo (dir) Antoine Perrot (dir), *Ce que disent les peintres du tableau à la peinture*, op. cit., p53

132 Stéphanie Straine, *Art Abstrait*, op. cit., p123.

133 Stéphanie Straine, *ibid.*, p122.

134 Stéphanie Straine, *ibid.*, p122.

135 Stéphanie Straine, *ibid.*, p122.

136 Stéphanie Straine, *ibid.*, p122.

### 3.b.De la peinture au volume

#### 3.b.1.Tableau

Le tableau comme support est la forme la plus standard en peinture. Je l'utilise depuis toujours, et encore aujourd'hui, comme la surface pour disposer mes compositions. J'expliquerai ce choix, car le tableau, à mon sens, incarne l'image même de l'Art. De cet art qu'on expose en musée, en galerie, et dont des spectateurs débattent pour en faire leur avis. Bien que de nombreux mouvements montrent de nouvelles formes de réalisation, il est pourtant difficile d'oublier la toile dans un cadre plat et de bidimensionnalité.

La toile se trouve partout, ne demande pas de créativité autre que picturale, elle est ce qu'elle est et on n'attend rien de plus. C'est ce qui justifie d'après moi son succès. Tout amateur, toute personne dotée d'une toile peut alors peindre.

Pour réaliser mes compositions sur toile, je fais presque essentiellement usage de la peinture acrylique. Sans de raisons particulières de prime abord, tout comme à simplicité d'accès de la toile, la peinture acrylique est un choix facile. Mais elle est aussi simple d'utilisation et permet de comprendre comment « jouer » avec celle-ci.

Par conséquent, lors de mes premières réalisations, je m'en munissais pour expérimenter mes idées. Aujourd'hui, je l'utilise pour la connaissance que j'ai en celle-ci, mais aussi, surtout, pour ses qualités de séchage et d'application.

Me permettant alors de réaliser mes aplats sans encombre et sans attente trop marquée.

J'ai toutefois expérimenté la peinture à l'huile à plusieurs reprises. Bien que je la trouve remarquable pour faire émerger la vibration de la couleur de la toile, le temps de séchage est bien trop grand pour achever la toile dans un délai précis. Néanmoins, ce point me déplaît également, car je n'aime pas passer de longs moments sur mes travaux, j'aime les réaliser « vite et bien ». Sois simplement et le plus efficacement que possible.

Dés lors, j'ai « abandonné » la toile, le tableau, pour le faire vivre sous un nouvel angle. Tout comme les peintures d'Ellsworth Kelly naissent toutes par des dessins. Les lignes droites évoquent une grande surface, du moins si le regard suit attentivement celle-ci. Dans sa peinture « ce n'est pas le sujet qui fait le tableau, c'est plutôt le tableau qui est le sujet »<sup>137</sup>

---

137 Suzanne Pagé, Ellsworth Kelly Formes et couleurs 1949-2015, Paris, Hazan, 2024, p191.



Très tôt dans sa carrière Kelly est passé facilement de la deux dimensions à la trois dimensions, transposant alors les contours de ses toiles en reliefs et en sculptures. En 1950, il crée ses premières sculptures, de fins objets en métaux peints. Il dira que ses « sculptures naissent de mes peintures »<sup>138</sup>. Sa pratique de la sculpture gagnera en ampleur à fur et à mesure de s'agrandissement de son atelier.

Son but est de libérer la forme par rapport au fond, en travaillant sa clarté, la couleur et leur tonalité. La forme trouve alors son propre espace, exigeant sa liberté et son autonomie. La notion de volumineux apparaît dans de différentes manières mais avec une finalité proche. Dans le chapitre fondateur de la *Phénoménologie de la perception* concernant l'espace, Merleau-Ponty parle de « luminosité primitive »<sup>139</sup>. Dans un second temps, dans sa célèbre analyse entre le chapeau d'une femme et la porte à franchir par celle-ci, il parlera de « puissances volumineuses »<sup>140</sup>. Il finira par voir le volumineux comme déployant l'essence primordiale de la profondeur, il ne manquera pas de rapprocher de l'atmosphère. Merleau-Ponty fait que « les plans ne se distinguent plus les uns des autres [...] deviennent couleurs atmosphériques »<sup>141</sup>. Il conclura en disant qu'une certaine épaisseur a une « voluminosité »<sup>142</sup>.

Le volume, le volumineux devient alors un synonyme de la profondeur, traduisant l'intuition primordiale de la profondeur. La « dimension-voluminosité »<sup>143</sup> contenant la largeur, la profondeur ainsi que la hauteur constitue les catégories de l'espace. Elles témoignent une symétrie structurale marquée.

### 3.b.2.Sculpture

La sculpture a amené une nouvelle perception de l'espace dans l'art, et met en lumière l'usage de nouveaux matériaux. Le mouvement Support Surface voit le jour par le peintre Vincent Bioulès. Comme fondement d'un collectif, ce nom interroge les éléments constructifs du tableau, le châssis comme le support, et la toile comme surface.

Ce mouvement, en prise directe avec la revendication de mai 1968, se veut être un mouvement en lutte contre un fonctionnement institutionnel du monde de l'art. Dès lors,

---

138 Suzanne Pagé, *ibid.*, p171.

139 Miklos Vetö, « L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty », *Archives de philosophie*, 71, 2008, [En ligne] <https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2008-3-page-407?lang=fr&tab=texte-integral> (8 mars 2025), p435.

140 Miklos Vetö, « L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty », *op. cit.*, p435.

141 Miklos Vetö, *ibid.*, p435-436.

142 Miklos Vetö, *ibid.*, p436.

143 Miklos Vetö, *ibid.*, p436.

les artistes exposent dans des lieux sortant des espaces officiels d'expositions. Ils opteront également de présenter leurs travaux dans des institutions afin d'en proposer une vision critique. La volonté première de Support Surface, qui unit tout ses membres, est celle de continuer à questionner la peinture, en sortant à la fois du cadre et des usages picturaux traditionnels. Que cela soit du processus d'exécution jusqu'à l'accrochage. Bien que la recherche d'Henri Matisse ou encore de Jackson Pollock sont reconnus, celles menées sur la toile libre par Simon Hantaï s'imposeront comme références dans les années 1960.

Dans sa série des Blancs, débuté en 1971, le peintre joue sur le rapport même du « fond/forme »<sup>144</sup>, en disposant de multiples empreintes colorées. Ce mode aléatoire de recouvrement de l'espace par la couleur lui permet à la fois de questionner l'usage du pinceau. Cette redéfinition sert donc de modèle, et pousse les artistes de Support Surface vers la dissection de la peinture et de son support traditionnel, le tableau sur châssis. Ils utiliseront couramment des matériaux pauvres, associés à des techniques simples.

Lors de mon premier travail en volume, je souhaitais un visuel plutôt que l'usage de matériaux précis. Alors, tout comme le mouvement Support Surface, j'ai utilisé des matériaux qu'on pourrait qualifier de pauvres. Le fil de fer et le papier crépon.



Rousset Emma, *Volume d'abstraction 2*, Fil de fer et papier crépon, 2023.

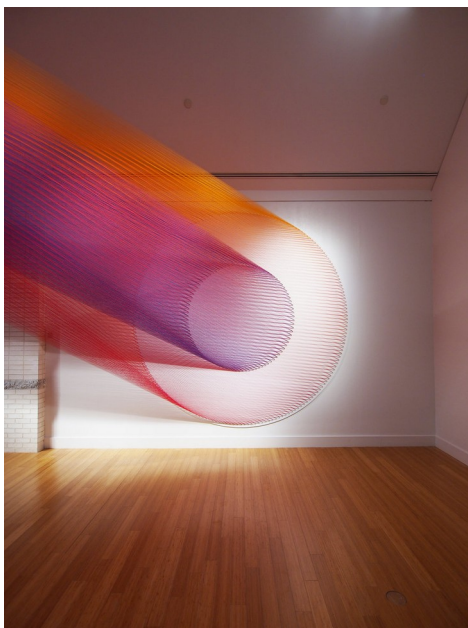
---

144 Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, op. cit., p236.

Ils ne sont pas nobles mais courants, ou communs, dans la vie de tous les jours. Mais ce choix de matériaux n'a pas toujours été un choix.

À plusieurs reprises dans de divers projets, l'idée a dû être détournée par un autre matériel, plus accessible. De nombreux matériaux et outils sont chers, amenant un budget assez élevé pour la réalisation de celle-ci. Cette contrainte m'a dirigé indirectement vers un résultat plutôt qu'un autre, expliquant mon approche minimaliste.

Gabriel Dawe explore l'intersection de l'art, du design et de l'architecture à travers des installations monumentales et lumineuses. Ses œuvres, souvent composées de fils colorés tendus, s'inspirent des textiles traditionnels et des phénomènes naturels pour créer des expériences immersives qui interrogent la perception, la matérialité et la géométrie. *Plexus n°28*, réalisé en 2016, est une installation emblématique de sa série Plexus. Cette œuvre transforme des milliers de fils colorés en une sculpture tridimensionnelle qui évoque les spectres lumineux et les arcs-en-ciel. Par son minimalisme formel et sa complexité visuelle, elle invite le spectateur à une contemplation sensorielle et à une réflexion sur la relation entre lumière, couleur et espace.



Gabriel Dawe, *Plexus no.28*, Virginia Museum of Contemporary art, Fils en polyester et Crochets en métal, 140 x 300 x 150 cm, 2014.

Dawe utilise des fils de polyester ou de coton tendus entre des points d'ancrage précis

dans l'espace d'exposition. Ces fils, d'apparence fragile et immatérielle, sont agencés en un dégradé complexe de couleurs qui reproduisent les nuances du spectre lumineux.

Les fils forment des plans géométriques qui se croisent et se superposent, créant une architecture éphémère et légère. Elle s'inscrit dans une démarche de géométrisation totale de l'espace. Chaque fil, tendu avec une précision mathématique, participe à une composition globale qui redéfinit les volumes et les perspectives de l'espace d'exposition. La superposition des fils crée une illusion de profondeur et de mouvement, renforcée par la lumière ambiante qui interagit avec les matériaux. Un jeu entre géométrie et perception est présente dans *Plexus n°28*. Selon l'angle de vue, les fils apparaissent soit comme une surface continue, soit comme des lignes individuelles, révélant la dualité entre la simplicité apparente des formes et la complexité de leur construction.

Selon l'angle de vue, les fils apparaissent soit comme une surface continue, soit comme des lignes individuelles, révélant la dualité entre la simplicité apparente des formes et la complexité de leur construction. Dawe fait ainsi dialoguer l'art et la nature, transformant un espace architectural en un lieu de contemplation poétique. Son œuvre interroge également la manière dont la couleur et la lumière se perçoivent en utilisant le spectre lumineux comme palette. Elle invite à une réflexion sur la manière dont l'art peut transformer un lieu et créer de nouvelles expériences spatiales. En utilisant des matériaux simples pour créer une expérience sensorielle riche, Dawe transforme l'espace architectural en un lieu d'émerveillement et de contemplation. *Plexus n°28* incarne une vision où l'art, inspiré par la nature et les traditions culturelles, devient un moyen de réenchanter notre regard sur le monde.

### 3.b.3.Mobile

Apollinaire croit que l'artiste, comme les bâtisseurs des grands monuments, préconise une forme de sublime du lieu et sa place utilitaire de celui-ci. Ce qui l'intéresse dans la nouvelle sculpture, c'est son évolution dans un contexte des techniques modernes. Il affirme ainsi que si des artistes collaborent avec des ingénieurs, ils pourront « construire avec des intentions sublimes »<sup>145</sup> et créer « une harmonie persistante, la plus puissante que l'homme ait imaginée »<sup>146</sup>

Tout comme Apollinaire, Alexander Calder a relié abstraction et architecture. Il disait toute

---

145 Anne Grace, *Alexander Calder un inventeur radical*, Montréal, 5 continents, 2018, p169.

146 Anne Grace, *ibid.* , p169.

fois que « bien qu'ayant entendu le mot « moderne » auparavant, le terme « abstrait » n'évoquait ni connaissance ni sensation »<sup>147</sup>. Jusqu'en 1930, lorsqu'il visitera l'atelier de Piet Mondrian, il sera bouleversé par les expérimentation de composition des peintures de l'artiste. Dès lors, il déclara « Et maintenant je voulais peindre et travailler l'abstrait »<sup>148</sup>. Calder propose alors, lui aussi, un nouveau rapport avec l'espace. Il établit rapidement un mode de création, situé au point de croisement entre la sculpture et l'architecture. Et cela en produisant des œuvres non figuratives dotées de mouvements réels, influençant l'expérience de la fonction de l'espace architectural.

La première œuvre, son premier mobile, illustrant cette démarche est *Small Spere and Heavy Sphere* entre 1932 et 1933. Elle est constituée de deux sphères rattachées par des fils aux extrémités d'une barre de fer, descendant presque au sol, accompagné de différents objets disposés par terre ; une caisse en bois, des bouteilles de verre, une boîte de conserve. Ce mobile transforma radicalement l'expérience de la visite en galerie d'art. Pour renforcer ce souhaits de mobilité, Calder invita les spectateur à l'animer grâce aux objets situés sur le sol.

Lors de la mise au point et de l'exposition de ce mobile, l'historien en architecture Henry-Russel Hitchcock, oeuvrait dans une direction qui guida Calder un peu plus tard. Hitchcock, ainsi que l'architecte Philip Johnson, promo ce qu'ils appelaient « le style international »<sup>149</sup> en architecture. Ce terme servira à décrire un courant mondiale mettant en valeur le volume plutôt que la masse, en restant fidèle aux matériaux et en évitant « l'ornement appliqué »<sup>150</sup>

Tout comme ma sculpture *Volume d'abstraction 2*, j'ai réalisé un mobile à partir des mêmes matériaux. comme le titre l'indique, la sculpture a suivi le mobile en terme d'ordre de réalisation. J'ai alors voulu amener ce que Merleau-Ponty nomme « voluminosité »<sup>151</sup> en introduisant l'abstraction en volume dans ma démarche. Ce qui m'intéressait dans cela, c'est ce passage hors de la planéité. Du bidimensionnel au tridimensionnel. bien que si on observe bien les formes, mises en valeur par les crépons, on observe un maintien de la planéité. Alors jusqu'où va la planéité ? Est-ce que dans ce cas présent la relation planéité volume existe ou l'espace qui l'occupe le place en tant que tel ? En ce qui concerne mon mobile, volume d'abstraction, l'espace ainsi que la planéité

---

147 Anne Grace, *Alexander Calder un inventeur radical*, op. cit. , p169.

148 Anne Grace, *ibid.* , p169.

149 Anne Grace, *ibid.* , p170.

150 Anne Grace, *ibid.* , p170.

151 Miklos Vetö, « *L'eidétique de l'espace chez Merleau-Ponty* », op. cit , p436.

forme une relation solide et essentiel. Les aplats me permettent de garder ce visuel d'aplat, mais de bien considérer cette abstraction en tant que volume.



Rousset Emma, *Volume d'abstraction*, Fil de fer et papier crépon, 2023.

Cécile Bart répond à ces questions avec ces « Peinture/écran »<sup>152</sup>. Elle voit le terme tableau comme référence à l'objet. Elle le voit comme réducteur et trop autocentré. Peindre est pour elle enduire puis essuyer, permettant de voir les choses sur l'écran. Alors ses « Peinture/écran »<sup>153</sup> appelle à regard, par de « l'indécis et de flottant »<sup>154</sup>

Elle n'appellera « tableau » ces « Peinture/écran » que quand elle sont accrochées au mur. Le cadre est alors autant châssis que cadre, il architecte, il permet de situer l'espace. Franck Stella parlait du « miracle de la surface »<sup>155</sup>, que « la peinture est connue comme acte et fait physique [...] la figure humaine est ressentie comme aussi réelle, presque palpable »<sup>156</sup>.

152 Cécile Bart, *Effet d'hiver*, Bretagne, Frac Bretagne, 2019, p111.

153 Cécile Bart, *ibid.*, p111..

154 Cécile Bart, *ibid.*, p111.

155 Cécile Bart, *ibid.*, p111.

156 Cécile Bart, *ibid.*, p112.

### 3.c.Perception sur le spectateur

#### 3.c.1.Exploration

Le passage de la toile au volume dans l'abstraction, interroge et laisse voir de nouvelles réactions du spectateur envers l'œuvre. Le spectateur explore puisqu'il doit observer dans toutes les facettes, l'œuvre concernée. Dans mon cas, dans l'œuvre volume d'abstraction, l'observateur est obligé de la contourner afin d'observer pleinement les aplats de crépon. Je trouve cela intéressant puisqu'il permet de recréer de l'intérêt chez le spectateur envers l'art. Et rejoins donc la recherche des artistes de l'art cinétique et optique, étant de faire passer le spectateur en tant qu'acteur et non dans une démarche passive.

Chez Felice Varini, le spectateur est un explorateur, il doit se déplacer dans l'espace pour reconstruire mentalement les formes géométriques éclatées. Varini, artiste suisse, est reconnu pour ses créations anamorphiques qui réinventent notre rapport à l'espace. Ses œuvres utilisent la géométrie et l'architecture pour transformer les lieux ordinaires en illusions visuelles captivantes. Il projette des formes géométriques sur des surfaces qui ne se recomposent en une image cohérente que d'un point de vue précis. Ce dialogue entre l'architecture, la perception et la géométrie est central dans son travail, où l'art devient une exploration visuelle et conceptuelle de l'espace. Son œuvre *Concentrique, Excentrique*, réalisée en 2018, illustre cette démarche. Conçue pour un lieu architectural spécifique, cette installation mêle des cercles concentriques et excentriques qui défient la perception et redéfinissent la manière dont le spectateur interagit avec l'espace environnant. Varini utilise une série de cercles peints qui s'étendent sur plusieurs surfaces d'un espace architectural complexe : murs, sols, plafonds, et parfois même des éléments structurels tels que des colonnes ou des arches. Depuis un point précis, ces cercles semblent parfaitement alignés, formant une figure géométrique ordonnée et harmonieuse. Cependant, dès que le spectateur bouge et quitte ce point de vue unique, l'illusion s'effondre, les cercles se brisent en fragments et se décomposent. L'œuvre oscille entre la précision géométrique et une fragmentation chaotique, soulignant la dépendance de la perception à la position du spectateur. *Concentrique, Excentrique* s'appuie sur l'anamorphose, une technique qui projette des formes géométriques sur des surfaces tridimensionnelles pour créer une illusion visuelle depuis un angle précis. Ainsi, l'œuvre questionne la stabilité des formes géométriques en montrant qu'elles sont autant des



constructions mentales que des réalités objectives. Elle souligne que la perception est toujours subjective et influencée par le contexte et le point de vue. Contrairement à une peinture traditionnelle, l'œuvre de Varini ne se limite pas à une seule surface, mais enveloppe l'ensemble d'un espace. Les formes géométriques s'adaptent aux caractéristiques architecturales du lieu, exploitant les angles, les textures et les volumes pour créer des illusions. Les cercles deviennent des outils pour révéler la structure de l'espace. En même temps, ils transforment l'architecture en un support artistique dynamique, où chaque élément contribue à l'illusion globale. Cette interaction brouille les frontières entre l'art et l'architecture, entre le réel et l'illusion. Le spectateur joue un rôle central. Contrairement à une œuvre fixe ou statique, cette installation exige que l'on se déplace pour la découvrir pleinement. Le spectateur devient un explorateur de l'espace, cherchant le point de vue précis où les cercles s'alignent parfaitement. Cette participation souligne la nature éphémère et subjective de l'œuvre. En quittant le point de vue idéal, le spectateur fait l'expérience de la déconstruction de l'œuvre, découvrant la complexité des fragments et des surfaces individuelles. L'esthétique de Varini, basée sur des formes simples et des couleurs, contraste avec la complexité conceptuelle de son travail.



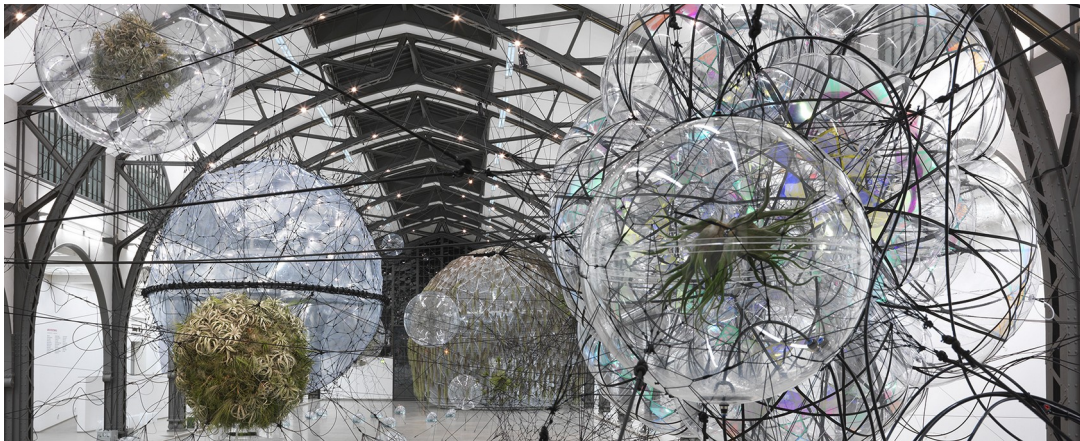




Felice Varini, *Concentrique, excentrique*, ruban adhésifs et peinture, 2018.

Tomás Saraceno, lui, imagine des modèles de coexistence harmonieuse entre l'homme et son environnement. Saraceno explore des concepts novateurs liés à l'écologie, à l'interconnexion et à l'imaginaire collectif. Ses œuvres, souvent monumentales, s'inspirent des structures trouvées dans la nature, telles que les toiles d'araignées, les bulles de savon ou les nuages, pour créer des installations qui interrogent notre rapport à l'environnement et au vivre-ensemble. Son oeuvre *Cloud Cities*, est une série de sculptures modulaires et aériennes réalisées à partir de sphères. Exposée pour la première fois en 2011 à la Hamburger Bahnhof de Berlin, *Cloud Cities* consiste en des structures sphériques suspendues, souvent transparentes, qui évoquent des habitats flottants ou des villes célestes. Ces modules, construits à partir de matériaux légers comme le plastique, le métal ou le verre, sont pensés comme des espaces interconnectés où les visiteurs peuvent s'y installer pour s'allonger, entrer ou encore circuler. Saraceno propose une vision alternative de l'habitat, inspirée des formes biologiques et des systèmes naturels. Les structures évoquent des écosystèmes autonomes et collaboratifs, où chaque module fonctionne comme une unité interdépendante. Cette modularité fait

écho à une utopie architecturale, où les habitats humains s'adaptent aux besoins de la planète et se connectent harmonieusement les uns aux autres, comme les cellules d'un organisme vivant. L'artiste s'inspire notamment des travaux de Buckminster Fuller, architecte américain pionnier des dômes géodésiques, et des concepts d'autosuffisance énergétique et de design durable. Il mêle cette approche scientifique à une sensibilité poétique, imaginant des structures qui flottent entre la terre et le ciel, symbolisant un mode de vie détaché des contraintes matérielles, mais profondément connecté à l'environnement.



Tomás Saraceno, *Cloud Cities*, Fil, Plastiques transparents, acier, 2011.

*Cloud Cities* n'est pas qu'une œuvre contemplative ; elle invite à une participation active. Certaines sphères permettent aux visiteurs d'entrer physiquement dans les modules, de

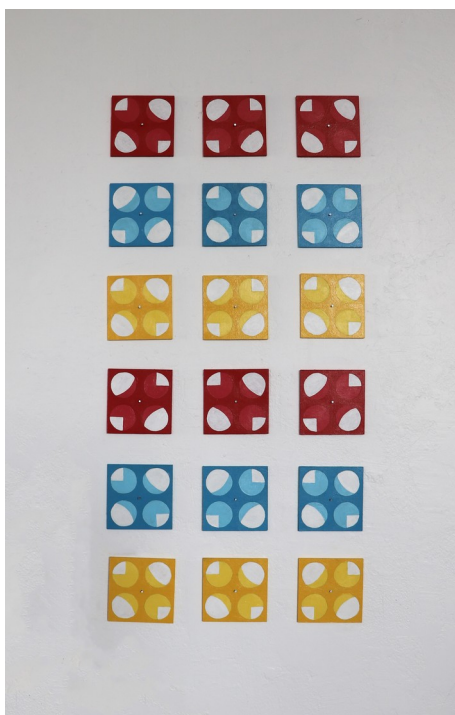
se suspendre dans l'air et de vivre une expérience de déconnexion spatiale. Le spectateur devient alors un élément de l'œuvre, flottant entre ciel et terre, et expérimentant une nouvelle relation à la gravité, à l'espace et à l'équilibre. L'effet miroir ou la transparence de certaines structures ajoute une dimension réflexive à l'installation. En voyant leur propre image se fondre dans l'environnement extérieur ou dans d'autres modules, les visiteurs expérimentent un sentiment d'interconnexion et de coexistence. Ce concept, bien qu'utopique, ouvre une fenêtre sur les possibilités de cohabitation durable entre l'homme et son environnement. Elle illustre comment l'art peut, par la géométrisation de l'espace et la poésie des formes, offrir des perspectives nouvelles sur les défis les plus urgents de notre époque.

### 3.c.1.Interaction

Dans cette quête de tridimensionnelle, et par conséquent de nouveaux matériaux, j'ai ouvert un essai vers l'art interactif. Le principe central reste le moteur de mes œuvres. Soit la présence évidente des formes ainsi que des couleurs primaires. On observe donc dans mon œuvre A vous de jouer, six lignes de trois plaques en bois, peinte, chacune d'une couleur différente des couleurs primaires. Au cœur de celle-ci, figure des formes blanches, arrondie et pointu. Ces morceaux blancs, accompagnés des autres angles, des plaques voisines, forment une même forme. L'objectif du spectateur est de faire tourner les plaques pour composer différentes formes. Allant d'un simple cercle et carré à des formes totalement inventées. Toutefois, un problème s'est manifesté, de nombreuses personnes n'osent pas touché. Et il est courant au sein de ses stars, que le spectateur n'ose pas par peur de mal faire ou de fragiliser. Cela ne m'a pas empêcher d'expérimenter l'idée de nouveau, mais sous une nouvelle forme.

Je me suis muni une grande quantité de DVD que j'ai découpé par la suite. Ceci sont en forme de triangle carré et cercle. Une fois de plus, les caractéristiques de étoile, figurent bien une nouvelle fois, et réaffirment leur importance. Deux formats sont à leurs observables grand et petit, dès lors deux tailles existent pour chaque forme et chacune d'elle, figure en trois couleurs. C'est DVD disposé sur la table était accompagné d'un

protocole<sup>157</sup> qu'un plateau en bois sur lequel sera disposé les DVD. Alors, le but de l'œuvre est simple, permettre aux spectateurs de créer lui-même l'œuvre. Qu'il ne soit plus un simple observateur, mais bien un acteur de celle-ci. Que cela soit par la participation d'une ou de plusieurs personnes. La « mise en scène » de ce projet permis, plus d'interaction du spectateur envers l'œuvre et la création d'une belle œuvre au final.



Rousset Emma, *Visible Invisible 4*, plaque en bois , 40 x 40 cm, 2023.







Interaction de spectateurs avec l'oeuvre *Formes Couleurs*

Avec ses oeuvres Saraceno montre l'importance de l'interaction entre l'oeuvre et le spectateur. Lors de ma visite à l'exposition *On Air* au Palais de Tokyo en 2018, j'ai pu observer plusieurs de ses œuvres inspirées et composées d'araignées.

Cette exposition présente un écosystème en mouvement, elle se construit grâce à la multitude de ces présences, animées et inanimées, qui y cohabitent.

Dans son œuvre *Spider* l'araignée est un acteur direct de l'oeuvre, elle vit et crée l'oeuvre progressivement. Alors dans l'art interactif, le spectateur doit-il être le seul à être considéré comme créateur de l'oeuvre ? Le processus, dans le cas de Saraceno, n'est-il pas un élément interactif ? Dans le cas de cette œuvre, il y a à mon sens une double interaction. La première, et la plus évidente, celle de l'araignée. D'une part car sans celle-ci l'oeuvre n'existerait pas, ou du moins ne serait pas retranscrit de la même manière. Ensuite vient celle du spectateur. Toute fois, l'interaction se produit avant tout par la présence de l'araignée. Réalisant des compositions aussi fragile qu'éphémère.



Tomás Saraceno, *Spider*, Métal, toiles d'araignées, 2018.



Tomás Saraceno, *Galaxies*, Métal, 2018.

Cette œuvre manifeste l'intérêt de Saraceno pour les toiles d'araignées, des entremêlements denses d'un animal minuscule montre alors la résistance étonnante de sa création. *Galaxies* occupe l'espace d'exposition de manière que le spectateur doit se frayer un chemin au milieu des câbles. Comme s'il devait parcourir des obstacles, le spectateur se trouve pris dans une toile d'araignée sur-dimensionnée. Faisant alors de celui-ci un élément à part entière de l'œuvre et en pleine immersion.

### 3.c.1.Immersion

L'abstraction change alors de forme, de la règle, de caractère. Un nouveau regard se forme avec le spectateur. Mais ce changement crée un point important, l'immersion. En effet, la planéité, de la toile n'accrochait pas systématiquement l'observateur. Bien que l'art cinétique et optique aient apporté, avec réussite, une interaction ainsi qu'une

immersion du spectateur. L'abstraction sous forme de volume à renforcer cette idée, puisque l'espace qui occupait intégré directement le spectateur dans celle-ci. James Turrell, on est le parfait exemple puisqu'il fait du visiteur un sujet, ressentant sa propre présence. Devant *Space Division* joue en la faveur de ce travail d'ajustement progressif conduisant le spectateur à opérer entre sa vision et la nature réelle de l'oeuvre. Turrell matérialise alors l'intangible, l'air et la lumière, et non à dématérialiser le tangible en usant de matériaux synthétique. Il suscite la prise de conscience chez le sujet d'un lien unissant l'organe de sa perception, l'oeil, et l'objet de celle-ci, la lumière.

Le spectateur est littéralement immergé dans la lumière dans sa série des *Perceptual Cells*, confiné dans une cabine surmontée d'un dôme diffusant une lumière dont on ne voit jamais la source. Dans ces espaces indéfinissable, où l'idée de proche et de loin entant que notion s'annulent, « la réalité devient alternative »<sup>158</sup>. L'expérience des sens nourrit une autre dimension, celle créer par les yeux. Le contact physique avec l'atmosphère lumineuse produit une impression étrangement « haptique »<sup>159</sup> visuel.

Le phénomène ne se donne plus comme évidence, tel que nous le voyons habituellement, mais s'impose comme une étrangeté que nous devons analyser pour comprendre.



James Turrell, *Perceptual Cells*, Métal, lumière, 1991.

---

158 Fabrice Bousteau (dir), *James Turrell*, Paris, Beaux-Arts SA. , 2000, p20.

159 Fabrice Bousteau (dir), *ibid.* ,p20.



Prendre la mesure de la matérialité de la lumière par l'acte de voir. Turrell utilise alors la malléabilité plastique du « matériau-lumière »<sup>160</sup> pour confronter notre capacité de perception. L'accrochage joue un rôle cruciale dans cette perception de l'espace.

Un espace neutre me semble être le meilleur des choix. En ce qui concerne l'immersion, il permet alors un riche jeu avec l'environnement. Dans mon cas, les couleurs sont vive et nécessite un espace lumineux, clair qui permet alors de renforcer cette idée. C'est pourquoi je pense qu'il est nécessaire que mes étoiles soient exposées dans un White Cube, du moins dans un espace complètement blanc.

Dans le White cube, le spectateur se trouve exposé au risque d'être immergé. Comme le souligne Brian O'Doherty, cet espace « est un non-lieu, soustrait aux données spatio-temporelles »<sup>161</sup>, ce qui a pour effet de placer le spectateur dans une relation de face-à-face avec l'œuvre, tout en le tenant à distance. Cependant, une évolution notable survient dans la conception même du White cube. Sa dimension « minimaliste » semble désormais offrir une possibilité de renversement. L'exposition ne se limite plus à un lieu de simple contemplation ; elle devient un espace de narration, de projection, et s'inspire des dispositifs numériques, intégrant parfois des interactions en temps réel impliquant directement le spectateur. Ainsi, certaines expositions prennent la forme d'environnements immersifs et actifs, la déambulation du spectateur influe sur les œuvres, qui à leur tour modifient sa manière de se déplacer. Les œuvres dépassent le format traditionnel du tableau et nous exposent à une expérience immersive spatiale. Elles investissent l'espace d'exposition, en remettant en question les codes classiques de présentation. Les dispositifs immersifs ont pour objectif d'ancrer le spectateur dans le temps présent de l'œuvre. Cela suppose de la part de l'artiste une réflexion sur la manière d'impliquer celui-ci dans la présentation, voire dans la représentation, de l'œuvre. À ce titre, Pierrick Sorin et James Turrell ont chacun, à leur façon, exploré et détourné les fonctions du White cube, mettant à l'épreuve notre corps, nos réflexes, et transformant la relation entre l'artiste et le spectateur, jusqu'à faire disparaître les limites du cadre.

Parfois, la représentation picturale s'accompagne de la présentation, où le spectateur est « à pied d'œuvre »<sup>162</sup>, en position d'être lui-même représenté. D'autres fois, l'œuvre

---

160 Fabrice Bousteau (dir), *James Turrell, op. cit.*, p30.

161 Bernard Guelton, *Les figures de l'immersion*, Renne, Pur, 2014, p141.

162 Bernard Guelton, *ibid.*, p142.

déborde du cadre pour s'inscrire dans l'environnement, introduisant ainsi de nouvelles formes d'immersion.

Un exemple significatif est l'installation *Sans titre 3*, présentée par Pierrick Sorin en 1992 dans un espace vide du musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Une vidéo, encadrée dans un mur tel un tableau incliné, exigeait du spectateur une posture particulière : il devait se pencher en avant pour bien voir. En faisant cela, il découvrait un film représentant un personnage dans la même position que lui, en train de regarder une vidéo dans un espace identique, blanc et vide. Dans le film, ce personnage ne remarque pas qu'un homme étrange s'approche derrière lui avec l'intention de lui donner un coup de pied. Dans la réalité du musée, ce décalage provoque chez le spectateur une réaction instinctive, il se redresse brusquement comme s'il était lui-même menacé. Pendant ce temps, dans la vidéo, un gardien intervient pour stopper l'agresseur, qui n'est autre que Pierrick Sorin. Ce dispositif implique directement le spectateur, il se projette physiquement dans le personnage filmé, devenant involontairement acteur de la scène. Il ne s'agit pas d'un simple exercice d'imagination, mais d'une perception incarnée. Ainsi, le spectateur, placé malgré lui en situation de représentation, est amené à vivre une immersion progressive dans le temps présent de l'exposition. Par son engagement physique et perceptif, il devient actif, proche d'une performance, pour habiter l'espace presque vide du White cube.

Après ma réalisation de *Visible Invisible fragmenter*, j'ai constaté que je recherchais indirectement une immersion picturale du spectateur. Tout comme l'art optique, je voulais créer un effet, un motif qui permettrait au spectateur de se tourner vers l'œuvre. Toutefois, tout comme les œuvres de Rothko, je souhaite que l'observateur soit absorbé par la toile elle-même. Non pas qu'il interagissent, mais bien qu'il soit immerger, « hypnotiser » par celle-ci.

## Conclusion

Ce mémoire a été l'occasion d'explorer la manière dont l'abstraction géométrique se manifeste dans l'art actuel, en mettant en lumière ses formes, ses codes visuels et ses évolutions spatiales. À travers l'analyse des formes géométriques, on observe comment ces structures simples en apparence continuent aujourd'hui à interroger la composition, l'équilibre et l'espace. Elles ne se contentent pas de figurer une abstraction froide ou mathématique, mais deviennent, dans les pratiques contemporaines, les vecteurs d'une pensée sensible, d'un langage universel où la rigueur formelle dialogue avec une dimension émotionnelle, presque spirituelle. Bien, je ne leur définis aucun sens à ce jour, la composition est essentielle, ainsi que la relation qu'elles occupent entre elles et non individuellement. Accompagné des aplats de couleurs celles-ci vivent et transcendent la toile.

Les couleurs primaires jouent un rôle crucial dans cet effet. Altéré ou vive, elles impactent l'œil du spectateur en réalisation des jeux optiques marqués.

Elles me permettent alors de jouer aussi bien avec le fond de la forme de la toile que de la composition elle-même. Les aplats et les couleurs primaires, hérités du modernisme, ne sont plus des choix neutres ou purement esthétiques, mais des moyens expressifs forts. Utilisés avec conscience, ils ancrent les œuvres dans une histoire de l'art tout en questionnant les limites. Dans un monde saturé d'images et de significations, ces choix chromatiques radicaux permettent une forme de retour à l'essentiel, une épuration qui laisse place à l'interprétation personnelle. Ils deviennent des outils de distanciation ou, au contraire, d'immersion, selon le contexte et l'intention artistique.

Toutefois, la lumière sera un atout pour faire vibrer la couleur, aussi bien naturellement qu'artificiellement. Utiliser comme outil pour refléter ou comme projection, la lumière est un réel sujet dans l'abstraction et apporte une modernité à cet art.

Enfin, le passage de la peinture de l'abstraction tridimensionnelle témoigne de la vitalité et de la capacité d'adaptation de l'abstraction géométrique. Ce glissement vers le volume ne relève pas seulement d'un simple changement de médium, mais d'un déplacement du rapport à l'œuvre et au spectateur. L'abstraction n'est plus seulement à regarder, elle est à vivre, à expérimenter dans l'espace. Ces formes, qui occupent désormais physiquement l'environnement du regardeur, réinventent notre manière d'être face à l'art. Elles nous engagent corporellement, modifient notre perception et activent une relation directe avec

l'œuvre, devenant parfois immersives ou interactives.

Ce passage en volume m'a permis alors de questionner les fondements de ce mouvement et ainsi de mettre en forme une relation entre planéité et espace volumique.

Dès lors, cela ouvre un nouvel axe de recherche dans ma pratique, une recherche que j'approfondirai par une retranscription de mon abstraction en volume. Comment la rendre plus immersive ? Plus attirante ? Ou tout simplement plus contemporaine que je cherche à faire voir. Mais qu'est-ce que signifie alors le contemporain dans l'abstrait ?

Je le traduirai dans ma recherche, comme certains artistes, par l'usage de matériaux moderne ou tout simplement adapté à un résultat en particulier. Mais aussi par le questionnement régulier des bases instauré, des œuvres créées et des réflexions proposées, comme à ce jour sur ma démarche artistique.

Alors l'abstraction géométrique dans l'art actuel ne se résume pas à la reprise de codes formels issus du XX<sup>e</sup> siècle, mais constitue un terrain de recherche toujours actif, ouvert à de nouvelles lectures. Elle interroge la perception, l'imaginaire, et la relation sensible au monde. L'abstraction géométrique devient alors un espace d'expérimentation, un langage en constante réinvention, où chaque artiste redéfinit ses contours pour mieux questionner notre manière de voir, de ressentir et de penser.

## Bibliographie :

ALBERS Josef, *L'interaction des couleurs*, Paris, Hazan, 2021.

ARBUS Marie-Helene, *Daniel Buren l'observatoire de la lumière*, Paris, Beaux-Arts, 2016.

BOUSTEAU Fabrice (dir), *James Turrell*, Paris, Beaux-Arts SA. , 2000.

CHARNAYS Yves, DE GIVRY Hélène, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, Paris, Hazan, 2011.

CRUZ-DIEZ Carlos, *Réflexion sur la couleur*, Paris, école nationale supérieur des Beaux-arts, 2013.

DAGEN Philipe, HAMON Françoise, *Époque contemporaine XIXe-XXIe siècles*, Paris, Flammarion, 2011.

DELAVAUX Céline, *Lumière*, Paris, Palette..., 2015

DENIZEAU Gerard, *Les 100 oeuvres d'art qu'il faut avoir vues*, Paris, Larousse, 2017.

DROSTE Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, , Taschen, 2022.

FONTANEL Béatrice, *De toute les formes !*, Paris, Palette..., 2007.

GAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009.

GAGE John, NOVAK Barbara, IRELAND Patrick (eds.), *Mark Rothko : Musée d'art*

*moderne de la ville de paris 14 janvier-18 avril 1999*, catalogue d'exposition, Paris, Paris-musées, 1999.

GOVAN Michael, KIM Christine Y., LIMA GREENE Alison de, *James Turrell : A Retrospective*, Los Angeles, DelMonico Books, 2023.

GUELTON Bernard, *Les figures de l'immersion*, Renne, Pur, 2014.

GUIGON Emmanuel (dir.) Pierre Arnauld (dir.) , *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005.

ITTEN Johannes , *Art de la couleur, Allemagne* , Dessain et Tolra, 2004

JOSEF Albers, *L'interaction des couleurs* [2008], Paris, Hazan, 2021.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [1954], Paris Denoël, 1989.

KANDINSKY Wassily, *Point Ligne Plan sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.

LEBAHAR Jean-Charles, SCHWARTZ Pierre (eds.), *Claude Viallat : Une Issue À Travers Le Mur*, Paris, Au même titre, 1999.

MARCADE Jean-Claude, *Malevitch Cahier 1*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.

MACEL Christine (ed.), *Elles font l'abstraction / Women in abstraction*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2021.

PACKARD Cassie, *Dans les règles de l'art*, Paris, Eyrolles, 2024.

PAGÉ Suzanne, Ellsworth Kelly Formes et couleurs 1949-2015, Paris, Hazan, 2024.

ROTHKO Mark, *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2015.

ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Folio Essai, 2003.

SAINT-MARTIN Fernande , *L'immersion dans l'art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010.

SEAN Adams, *Le dictionnaire de la couleur*, Paris, Pyramyd, 2017.

SERGE Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010.

SERS Philippe, *Kandinsky, philosophie de l'abstraction*, Genève, Art Albert Skira S.A., 1995.

STELLA Paul, *L'histoire de la couleur dans l'art*, Paris, Phaidon, 2018

STRAINE Stéphanie, *Art abstrait*, Paris, Flammarion, 2020.

VALLIER Dora, *L'art abstrait* [1980], Paris, Fayard/Pluriel, 2012.

VIÉVILLE Camille, *Petite histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 2023.

WOODFORD Susan, *Apprendre à lire les images*, Paris, Flammarion, 2018.

PACKARD Cassie , *Dans les règles de l'art*, Paris, Eyrolles, 2024.

## Index Nominum

### **A**

Abts Tomma : p63

Ann Veronica : p61.

Albers Josef : p27, p49.

Antonakos Stephen : p60, p61.

### **B**

Bain Allexander : p32.

Benton Stephen : p58.

Buren Daniel : p56.

Bart Cécile : p73

Bioulés Vincent : p69.

### **C**

Calder Alexander : p71, p72

Cruz-diez Carlos : p39, p40, p58, p60.

Clay Jean : p41.

### **D**

Delaunay Robert : p25, p26, p54, p55.

De Staël Nicolas : p28.

Dawe Gabriel : p70 – 72.

### **F**

Farina Almudena Fernandez : p66, p67.

Frize Bernard : p37.

### **G**

Goethe Johan Wolfgang von : p49.

Grey Walter : p42

Greenberg Clement : p66, p67.

### **H**

Hantaï Simon : p70.

Hoelzel : p39.

Hirst Damien : p35.

Holt Nancy : p56.

### **I**

Itten Johannes : p50, p51.



## **K**

Kandinsky Wassily : p11, p12, p14, p26, p30, p38, p39.

Kant Emmanuel : p8.

Kapoor Anish : p39, p55, p57.

Klee Paul : p29.

Kelly Ellsworth : p68, p69.

Klein Yves : p44.

## **L**

Le Parc Julio : p59, p60.

Lippard Lucy : p67.

Lewitt Sol : p22, p23, p67.

Lohse Richard Paul : p23.

## **M**

Malevitch Kazimir : p18, p19, p21, p39.

Merleau-Ponty Maurice : p42, p69.

Mondrian Piet: p15, p18, p19, p21, p47, p51, p53.

Morellet François : p23, p42.

Matisse Henri : p70.

Molinari Gustave : p29.

## **N**

Newman Barnett: p47.

## **O**

O'Doherty Brian : p84

## **P**

Picasso Pablo : p7.

Pollock Jackson : p70

## **R**

Riley Bridget : p41.

Rothko Mark : p55, p64.

## **S**

Saraceno Tomas :

Sher Paula : p45

Soto Jésus-Rafael : p32.

Schoenberg Arnold : p14.

Sorin Pierrick : p84, p85.

## **T**

Tobey Marc : p66

Turell James: p83, p84.

## **V**

Vasarely Victor : p40, p50, p60.

Vardanega Gregorio : p42.

Viallat Claude : p38.

Varini Felice : p74, p75.

## Index Rerum

### **A**

Abstraction : p11-33

Accrochage : p82-85

Aplat : p34-41

### **B**

Beau : p8

Bleu : p43, p46-49

### **C**

Couleurs: p42-51

### **F**

Format : p62-66.

Fragmenter : p50, p51

### **G**

Géométriser : p11-33, p59, p74, 75

### **J**

Jaune : p44, p46-49

### **P**

Peinture : p67

### **R**

Règle : p22-23

Rouge : p42, p46-49

**T**

Toile : p67, 68

## Table des matières

### 1. Formes géométriques : structure et organisation de l'espace

#### 1.a. Héritage de l'abstraction géométriques

1.a.1. Kandinsky

1.a.2. Mondrian

1.a.3. Malevitch

#### 1.b. Un art universel

1.b.1. Un message universel

1.b.2. La rigueur mathématique renvoie à une quête d'absolu et d'universel.

#### 1.c. Perception et signification de formes géométrique.

1.c.1. La symbolique des formes géométriques.

1.c.2. Perception et effet visuel.

### 2. Les aplats et les couleurs primaires comme moyens d'une abstraction épurée

#### 2.1. Le rôle des aplats dans la perception visuelle

a.1. L'aplats affirme la planéité de la toile.

a.2. Des compositions où seules les relations entre formes et couleurs compte

a.3. L'absence de dégradé renforce l'impact de l'œuvre sur le spectateur.

#### 2.2. La puissance des couleurs primaires dans la construction de l'image

b.1. Symbolique des couleurs primaires

b.2. Les couleurs primaires sont perçues comme essentielles, non altérées.

b.3. Elles permettent des contrastes forts et des effets d'optique marqués.

#### 2.3. Perception de la lumière

c.1. La lumière comme sujet en peinture

c.2. La lumière naturelle comme outil

c.3. La lumière artificielle comme perception

### 3. De l'abstrait en peinture à l'abstraction volumique

#### 3.1. De petit à grand format

a.1. Le petit format

a.2. Le grand format

a.3. Le format mural

#### 3.2. De la peinture au volume

b.1. Tableau

b.2. Sculpture

b.3. Mobile

#### 3.3. L'impact sur le spectateur

c.1.Exploration

c.2.Interaction

c.3.Immersion

## Annexes

1. Philippe Sers, *Kandinsky Philosophie de l'abstraction*, Genève, Art Albert Skira S.A., 1995, p53.

L'entrée en contact avec l'homme humain se caractérise par sa vie coopérative, il se distingue alors par son but et par son résultat. Le contact doit être efficace. En revanche, l'exigence d'efficacité, c'est la nécessité de mettre l'âme en résonance, de la mettre en vibration et de cette vibration, ne pas être obtenue par l'exact d'utilisation des possibilités de résonance des moyens. Cela implique l'identification des moyens pur qui devront ensuite être organisé en fonction du but. Mais, encore une fois, la résonance est celle de l'âme spectateur, celle de son intérieur et la nécessité intérieure doit avoir pour source l'âme, l'intérieur de l'artiste. D'où le besoin de clarifier, l'origine de la nécessité intérieure, qui aboutit à sa seconde, définition, par les trois origines mystiques. Ici, la nécessité intérieure se trouve à la fois relié à la personne de l'artiste et finalement à « l'objectif » dans la dictée de l'esprit. Ce qui est en cause, c'est la liberté de l'art, plutôt sa libération par rapport à l'enfermement que représente le monde.

2. Philippe Sers, *Kandinsky Philosophie de l'abstraction*, Genève, Art Albert Skira S.A., 1995, p48-50.

La nécessité intérieure se définit en trois points. Tout d'abord, chaque artiste, en tant que créateur, doit exprimer ce qui lui est propre. En suite, chaque artiste, en tant qu'enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à l'art, en général. Enfin, chaque artiste, en tant que serviteur, de l'art, doit exprimer ce qui est propre à l'art, en général. ». Kandinsky exprime ici une sorte d'impératif, un devoir indiscutable auquel aucun artiste ne peut échapper. Si la nécessité intérieure est constituée de trois nécessités mystiques, c'est que l'artiste, tout artiste, à trois qualités. Il est une personne qui crée, il est enfant de son époque et serviteur de l'art. Ce sont ces trois qualités qui vont être à la source des trois nécessités mystiques. Comment se caractérise ces trois nécessités? Le premier, c'est sa personnalité propre, l'élément de personnalité qui doit exprimer « en tant que créateur ». Ensuite sa tâche est donc aussi d'exprimer ce qui est propre à cette époque, sa



connaissance singulière. Kandinsky, appelle cela l'élément de style dans sa valeur intérieur, le style est en compris non comme forme, mais comme langage. La troisième concerne le « pur et éternel artistique ». Il est propre à l'art. Et commun à tous les hommes et tous les temps. Cela confirme le rôle de l'art selon Kandinsky, il nous fait échapper à nos limitations

3. Fernande Sainte-Martin, *L'immersion dans l'art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p87.

Selon la géométrie projective non euclidienne de R. Steiner, une ligne-plan entoure le cosmos à une distance infinie, contenant des points, des lignes et plan vectoriel. Ils sont en perpétuel expansion et s'imbriquent les uns aux autres, générant alors toutes les formes existantes ; « la forme naît quand l'expansion s'arrête ». Mondrian citera à plusieurs reprises cette « représentation projective » ou « perspective projective » qui abolira à la perspective traditionnelle à la suite du cubisme. La géométrie euclidienne voit l'espace cosmique comme étant « vide », remplie de forme, compact, limité et immobile mais surtout immuable. Alors que la géométrie non euclidienne décrit l'espace comme étant « plein » et animé par le mouvement.

4. Dora Vallier, *l'art abstrait*, Pluriel, Paris, 2016, p99.

Il s'agit du triple intitulé *Évolution* qui représente un corps de femme, nu, peint sur chacun des trois volets avec des variantes. Symbolisant les trois états de l'ascension spirituelle, définie par la théosophie.

5. Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p69-70.

Ces lignes illustrent différentes choses. La ligne horizontale correspond dans la conception humaine à la ligne ou à la surface, sur laquelle l'homme se repose. Ensuite la ligne verticale où le plat est remplacé par la hauteur. Ainsi la ligne verticale est la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements. Et ligne diagonale, schématiquement vue dans un angle identique à l'une et l'autre des lignes précédentes.

6. Gage John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p87.

Pour cette étude, ils ont montré à chaque artiste en particulier un dessin de type géométrique simplifié pour provoquer en lui des associations colorées. Les expériences faites sur quelques artistes ont donné globalement une seule association pour la coloration. De cette manière, ils ont eu quelques motifs pour dire que chaque forme nouvelle possède un coloris qui n'est relativement propre qu'à elle et non additionnel. Après l'analyse de ces différences associations dans une seule et même forme de dessin, ils ont remarqué qu'elles divergeaient seulement dans le déplacement des apparentements et de l'intensité des tons mais qu'elles restaient tout de même semblables. Malevitch affirmait que son étude était purement psychologique, et reposait sur « l'imagination créatrice du peintre ».

6. Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.) , *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005, p36.

C'est dans le vertige de cette « ivresse mécanique » que l'observateur reprend contact avec le centre sensoriel de la perception; c'est à travers cette contagion enivrante que l'activité visuelle se retrouve en prise directe avec le noyau du mouvement.

8. Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.) , *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005, p36.

« Les mouvements rapides produisent une espèce d'ivresse mécanique. Un organe, quelque petit qu'il soit, lorsqu'il se meut rapidement, tend à mettre à son pas tous les autres organes du mouvement », cité dans Féré de 1887, p. 24.

9. Guigon Emmanuel (dir.) Pierre Arnould (dir.) , *L'oeil moteur : art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg, 2005, p37.

Cette définition ne lui étant sans doute pas propre, puisqu'on en trouve aussi la trace dans la préface de Michel Faré à l'exposition de la Nouvelle Tendance qui se tient à Paris en

1964, « L'œil est comme le moteur qui doit animer la surface: des procédés optiques changent les formes et les couleurs».

10. Serge Lemoine, *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010, p208.

La psychologie de la Gestalt estimait que le structuralisme se concentrait trop sur les composants de base des processus mentaux, plutôt que sur la façon dont les composants de base formaient un tout. Les « bonnes formes », telles que le carré ou le cercle, une fois agencées en patterns, créent des micro-événements simultanés qui empêchent toute appréhension synthétique.

11. Johannes Itten, *Art de la couleur*, Allemagne, Dessain et Tolra, 2004, p24.

Itten ne donna pas au préalable une définition des couleurs harmonieuses. Les élèves montrèrent leur premier essai et affirmèrent que les accords dictés ne sont pas des ensembles de couleurs harmonieux et qu'ils sont désagréables. Alors, elle leur laissa exprimer ce qu'il définissait comme telle. Chaque élève, selon son sentiment, avait peint sur sa feuille plusieurs accords semblables. Mais l'ensemble des feuilles se révélèrent très différentes. Elle constata avec stupéfaction que chacun avait une conception différente des accords de couleurs harmonieux. Et conclut cet essai en disant que ce qu'ici chacun a réalisé comme groupements de couleurs harmonieux, c'est son impression subjective et individuelle. Ce sont les couleurs subjectives. A cette première tentative se succédèrent beaucoup d'autres dans les années qui suivirent. Et finira par dire que la notion d'harmonie des couleurs doit échapper au domaine des sensations subjectives et devenir une loi objective. Que l'harmonie signifie l'équilibre et la symétrie des forces.

12. Vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la peinture abandonne la peinture à l'eau, tempera, pour la peinture à l'huile. La précision s'accorde avec la maîtrise du dessin ; l'objet observé, détaillé, inscrit à la bonne échelle au sein d'un tracé en perspective.

13. Il s'agit d'une technique mise au point et décrite comme sans lignes ni contours, à la fumée ou au-delà du plan focal. Cela correspond à un effet vaporeux obtenu par la

superposition de plusieurs couches de peintures, donnant au sujet des contours imprécis.

14 .

Afin de réaliser ce projet vous devez commencer par lancer le ou les dés. Libre à vous de choisir la quantités, entre un et trois.

Le résultat affiché sur les dés ou la somme de ceux-ci, vous indiquera un bol. Chaque bol est numéroté et comporte une forme de couleur.

Prenez alors la forme puis disposez la ensuite sur l'axe en face de vous. Vous devez placer les formes de gauche a droite, commençant donc en haut à gauche pour finir en bas à droite.

Si vous tombez sur un bol vide, deux choix s'offre à vous.

Le premier est de relancer le dé ou les dés selon votre choix au préalable. Vous ne pouvez pas changer la quantité de vos dés.

Le second est de vous déplacer du résultat de votre ou vos dé(s). Votre bol est le numéro 6, vous serez alors devant le bol 12.