



Entre l'impression et l'imprimé : éditorialiser le monochrome

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► To cite this version:

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Entre l'impression et l'imprimé : éditorialiser le monochrome. Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2019, 51, pp.4. <hal-03242007>

HAL Id: hal-03242007

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-03242007v1>

Submitted on 11 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Entre l'impression et l'imprimé :
éditorialiser le monochrome

Un feuillet dans un livre équivaut à deux pages blanches : voilà ce qui n'étonne personne, sauf quelques philosophes et poètes qui se sont émerveillés de ce qu'ils avaient sous les yeux, c'est-à-dire de cette évidence. La page blanche, monochrome blanc «naturel», suscitait le désir chez Georg Christoph Lichtenberg et l'angoisse chez Stéphane Mallarmé ; Edmund Husserl, Gaston Bachelard ou Jean-Paul Sartre en faisaient un objet privilégié de leurs analyses. Outre de nombreuses pages laissées vierges dans son roman, Laurence Stern est allé plus loin en faisant imprimer en aplats noirs deux pages conclusives du chapitre XII du premier volume de son roman *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*.

Tour à tour, le monochrome qu'est la page blanche dans le livre est objet d'expérience esthétique, chantier d'analyse philosophique, écran de projection de rêveries ou encore élément de la narration, éventuellement facétieux. Il n'est donc pas surprenant que c'est au sein de la culture de l'imprimé qu'émerge l'idée du monochrome, d'abord sous la dénomination de peinture «monochroïdale» : d'une part, comme «monochromes pour rire», d'autre part, comme «monochromes fictifs», c'est-à-dire comme une hypothétique peinture représentée dans des dessins satiriques. Dans le premier cas, une simple feuille de Bristol¹ sort de l'univers de l'imprimé pour devenir œuvre : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883) d'Alphonse Allais. C'est dans le cadre du mouvement des Incohérents que le pas est donc franchi et que le monochrome en tant que tel entre au salon des Arts Incohérents, et se trouve associé au support livre. D'abord, dans un livre présenté au salon des Incohérents en 1884, publié vraisemblablement par le libraire-éditeur Auguste Ghia ; entièrement vide de tout contenu autre que des pages vierges, il s'intitulait *Prenez garde à vos yeux !!! par Francis Sarcelle*². Ensuite, dans l'*Album primo-avrilisque* qu'Alphonse Allais fait paraître chez Paul Ollendorff à Paris en 1897. Le trouble que provoque cette forme inédite d'art peut se lire dans l'exemplaire de l'*Album* déposé en 1897 à la Bibliothèque nationale. On y trouve deux types de tampons, l'un confirme l'entrée de la brochure au département des Imprimés de la BN sous le numéro 4891 : l'*Album primo-avrilisque* est certifié livre ordinaire, paru dans la collection de poche «In-18». Mais d'autres tampons, ovales et à l'encre rouge, sont apposés à même les sept monochromes, conformément à la pratique, toujours en cours à la Bibliothèque nationale de France, de tamponner ainsi les estampes et autres gravures entrant dans le fonds du département des Estampes et de la Photographie. Ces tampons certifient que les sept monochromes imprimés avec une banale technologie industrielle, en aplats, en sept couleurs différentes (noir, bleu, vert, ocre, rouge, gris, blanc), avec des titres humoristiques, ont été considérés comme œuvres graphiques. En 1897, les conservateurs de la BN n'ont pas été capables de reconnaître le livre en tant que tel comme une forme légitime de l'art ; ils y ont vu un livre avec sept gravures imprimées sur ses pages. La présente exposition montre le chemin parcouru : l'*Album* d'Allais y est présent comme un document d'art, c'est-à-dire un imprimé en lieu et place de l'œuvre.

Dans un article paru le 2 janvier 1904 dans *Le Sourire*, Alphonse Allais adopte finalement le terme de monochrome³ ; Corinne Taunay considère ce document, «dont la pertinence passa inaperçue», comme le pivot dans la généalogie du «monochrome sérieux» du XX^e siècle⁴. Un demi-siècle avant *Yves Peintures* (1954), l'usage du terme «monochrome» est donc confirmé ; Yves Klein assure, pour sa part, autant le transfert du monochrome de l'intérieur du livre vers la toile peinte exposée en galerie que la reconnaissance du livre comme espace d'exposition. Les vignettes de papier collées sur les pages du livre fonctionnent comme des petits tableaux accrochés au mur de la galerie : se rejouent alors dans le livre les modes d'accrochage de

la peinture et l'ouvrage de Klein renonce à plusieurs acquis d'Allais (impression et production industrielles, large tirage, diffusion à travers les réseaux du livre, etc.) et annonce toutes les difficultés, au demeurant bien connues, de la théorisation des monochromes, qui, souvent sous l'impulsion du marché de l'art, maintient volontiers les interprétations mystiques, théologiques et fétichistes (Malevitch, Klein, puis Rothko, Newman, etc.), et met parfois en valeur la seule dimension méditative des monochromes. À l'opposé de toute tendance mystique, Robert Ryman, par exemple, limite le contenu visuel de ses toiles à la monochromie pour attirer le regard sur les dispositifs d'exposition, jusqu'aux moindres détails techniques de l'accrochage.

Dans l'histoire des monochromes, Ad Reinhardt occupe une place à part, bien antérieure d'ailleurs à celle d'Yves Klein. Souvent mal compris, il réalise ses premiers monochromes, notamment ceux en noir et blanc, à partir des années 1940, puis les monochromes symétriques, composés avec la forme de la croix, dans les années 1950⁵. Reinhardt met en place des dispositifs inédits qui à la fois justifient le recours au support pictural dans ses monochromes et retissent un lien subtil avec l'imprimé. Denys Riout le classe «parmi les artistes hantés par l'absolu⁶», ce qui nécessite le rappel de sa conception de la peinture «faite main», que l'artiste repeignait chaque fois qu'un de ses tableaux noirs, même appartenant déjà à quelqu'un d'autre, revenait abîmé à l'atelier, portant notamment des traces de son exposition publique. Les monochromes reinhardtien étaient donc maintenus dans un «état absolu» par un effort quotidien que la mort de l'artiste brise, en remettant en cause leur statut d'œuvre⁷. Reinhardt considérait par ailleurs ses derniers monochromes comme irréproductibles ; il réalisait pour les besoins de la reproduction des aplats spécifiques qui rendaient visibles d'infimes nuances du noir des originaux⁸, comme si le retour des monochromes picturaux dans l'espace imprimé ne pouvait être qu'une imposture. Les monochromes d'Ad Reinhardt s'inscrivaient dans la problématique de la fin de l'art – *ultimate painting* –, la fin d'un «cycle historique», selon sa propre nomenclature : en réalité dans la problématique de la fin d'un modèle de l'art.

Remarquable, quoique peu connue, est de ce point de vue la production monochrome d'Alan Charlton, que Tony Godfrey associe, précisément, à la problématique de la fin de l'art. En effet, écrit-il, «en dépit du refus général d'intégrer les configurations traditionnelles, nous pouvons considérer [...] que l'art conceptuel se manifeste sous sept formes, toutes réprouvées par l'autoritarisme régnant et sa rhétorique aliénante et fallacieuse⁹», parmi lesquelles il compte la peinture monochrome. Loin des dérives mystiques, la peinture de Charlton «constitue une fin en soi, écrit Godfrey. Mais pour la plupart des artistes, et notamment pour [Victor] Burgin et [Mel] Ramsden [qui réalisaient des monochromes gris à partir de 1965], le monochrome représente une *reductio ad absurdum*, au terme de quoi ils peuvent abandonner définitivement la peinture¹⁰».

Les monochromes voient le jour dans le contexte de l'imprimé ; ils quittent ensuite son espace pour passer par une série d'expériences *sui generis* à la peinture et à son exposition en galerie d'art ; ils en sont devenus emblématiques, mais ils retournent finalement au livre d'artiste, où, abandonnés par les peintres, ils poursuivent leur chemin d'expérimentations, jamais interrompu. C'est comme si, dans la généalogie du monochrome, le monochrome pictural en tant qu'œuvre unique n'était qu'un pas de côté qui, au bout d'un siècle, a conduit à un épuisement des possibles, et comme si le monochrome était sorti du livre pour annoncer la fin de l'art sous sa forme traditionnelle, et est revenu au livre qui reste un cadre propice pour continuer à en renouveler les usages et les problématiques. Son champ d'expérimentations semble bien plus ouvert quand il est inscrit dans le cadre du livre que lorsqu'il est contraint par les cimaises. Ce sont peut-être Katarzyna Kobro et Piet Mondrian qui ont le plus approché les plages monochromes d'expériences livresques ; elle, dans ses

sculptures intitulées *Compositions de l'espace*, de la fin des années 1920, qui sont autant des projets d'organisation de l'espace public ; lui, dans les installations *The Wall Works*, réalisées dans son atelier new-yorkais en 1943.

En effet, il y a quelque chose de pictural et de sculptural à la fois dans les usages des monochromes dans les livres, où ils jouent une multiplicité de rôles articulés à diverses fonctionnalités du livre. Le monochrome participe de l'espace du livre, en y ajoutant sa contribution originale à la thématique traditionnelle de l'architecture du livre. On le constate aussi pour d'autres types d'imprimés, comme les cartes postales de Christophe Viart qui s'adaptent à tous les dispositifs de présentation. Le monochrome présent dans la lecture offre à la fois une respiration et un espace abstrait grâce auquel le volume accède à ces autres dimensions, liées notamment à des intensités visuelles. Parfois, les peintres s'invitent dans le livre pour pratiquer le monochrome, c'est le cas d'Elsworth Kelly avec *Line, Form, Color* (1999), ou les artistes se revendiquent peintres tout en faisant des livres, c'est le cas de Bernard Villers. Nombre d'artistes conceptuels, qui ont délibérément rompu le lien avec des compétences techniques spécifiques, tels Sol LeWitt ou Daniel Buren, saisissent l'opportunité pour repenser le monochrome dans l'espace du livre. Les aplats de couleur peuvent rythmer le feuilletage, y compris lorsqu'ils constituent le seul contenu du livre ; c'est le cas de *Libro illeggibile MNI* de Bruno Munari, un livre illisible, car ne comportant aucun texte à lire, mais il s'agit ici de papier de couleur teinté dans la masse, et non d'aplats imprimés. *Opinions* de Matthieu Saladin est un retour au monochrome «parlant», très prisé par les Incohérents, qui traduit ici des données statistiques dont les enjeux politiques sont clairement repérables ; une fois refermé, les pantones officiels du drapeau français – un monochrome tripartite – produisent un effet surprenant sur les tranches du livre. Même lorsque le monochrome joue un rôle qui semble subsidiaire, par exemple celui de séparer les segments du livre, il préserve sa force plastique et sa fonction structurante du livre. En effet, les monochromes constituent avant tout une plage de couleur : pure valeur plastique, soit-il la couleur du support papier ou celle des lettres. Dans bon nombre de cas, les monochromes, c'est d'abord pour le spectateur la joie de regarder. La puissance sensuelle de la couleur peut parfois dépasser toute attente ; tel est sans aucun doute la surprise du livre, grand et fin, de Bruce Nauman, *LA AIR* (1970). Il ne faut pas oublier que le spectateur qui jouit ainsi de la couleur est en même temps le lecteur du livre : la jouissance des qualités plastiques est alors indissociable du plaisir de lire.

Et c'est peut-être dans cette tension entre une plage de couleur, assimilable à la pure sensualité, et la dimension spéculative et cognitive du livre, que le monochrome trouve son espace d'épanouissement artistique. Sa signification particulière dans tel ou tel projet peut être orientée et inclinée non seulement par la place qu'il prend dans le dispositif à strates multiples du livre, mais aussi par tous les contenus qui composent l'ouvrage et complètent le monochrome. C'est cet environnement du livre qui permet au monochrome de revêtir une richesse de formes, de sens et de valeurs.

1. Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 170.
2. Voir : Corinne Taunay, *Pour un catalogue raisonné des Arts incohérents*, thèse de doctorat (dir. Pascal Bonafoux), université Paris 8, 2013, vol. II, p. 457 ; à paraître aux Éditions du Sandre.
3. «La généalogie du monochrome. Des Arts Incohérents à Yves Klein», *Papiers nickelés*, n°27, 2010, p. 17.
4. Corinne Taunay, «Sans documents, pas d'Incohérents», *Szuka i dokumentacja*, n°20, 2019, p. 274.
5. Ad Reinhardt, «[Five Stage of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle]» (1965), in Barbara Rose (ed.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 10.
6. Denys Riout, *La Peinture monochrome, op. cit.*, p. 87.
7. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 26 et sv.
8. *Ibid.*, p. 42 et notes 70-72, p. 141.
9. Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 150.
10. *Ibid.*, p. 175.

