

Adrien Couvrat, la couleur dérobée

Victor Mazière

De son apparition dans la peinture cubiste jusqu'à sa postérité dans les avant-garde, la grille s'imposa, au cours du XX^{ème} siècle, comme une forme récurrente des esthétiques de la rupture, pour lesquelles elle constitua un paradigme de l'antirécit⁽¹⁾ : en s'émancipant de son rôle de matrice perspectiviste, elle permit en effet à la peinture moderne de rompre avec l'organisation narrative de l'espace⁽²⁾, avant de s'étendre, par la suite, vers les arts « temporels »⁽³⁾, comme la danse et la musique. Forme neutre, degré zéro de l'écriture plastique, elle fut ainsi le matériau de choix des utopies modernistes lorsqu'elles cherchèrent à inscrire la fiction de leur origine dans la radicalité d'une sortie hors de l'histoire.

Ce besoin d'un mythe comme acte autofondateur n'est pas pour autant sans précédent, et étrangement, il semble survenir, par deux fois, à la périphérie de l'articulation ouverte entre l'indice et l'icône : comme si définir un champ esthétique consistait d'abord à délimiter un périmètre de jeu différentiel, où l'ontologie d'un médium se confronterait à sa réception sémiotique. Car, du geste originaire de la peinture, qui, nous dit Plin⁽⁴⁾, fut le tracé d'un visage aimé dans l'argile, jusqu'au fantasme moderniste d'une révélation de l'Être dans l'abstraction et le vide, c'est au fond à un déplacement de la fonction indicielle que nous assistons : en effet, dans le mythe de Dibutade, ce n'est pas l'empreinte indicielle qui importe pour elle-même, mais le fait qu'elle soit la garante d'une continuité ontologique entre l'objet et la trace, relayée par la relation logique d'un système de conventions sémiotiques ; il s'établit ainsi une chaîne, de la présence physique, jusqu'à l'absence suppléée par la re-présentation, où la ressemblance iconique réactive le souvenir des

qualités sensibles disparues. Le « mythe moderne », pour reprendre le terme de Rosalind Krauss, voudrait, quant à lui, saisir dans une sorte d'« indicialité abstraite », dégagée de toute forme de convention symbolique, quelque chose de l'ordre d'une genèse de la montée des formes au regard, où le tableau, opérant comme un système signifiant clos sur lui-même, serait pris dans la logique circulaire d'une adéquation entre le sens et l'expérience sensorielle. Comme si auto-engendrer sa propre histoire, était aussi auto-engendrer une ontologie nouvelle. Ou une contre-ontologie, comme un « adieu au langage ».

Puisque tout est, fondamentalement, ronde et cercle dans l'esthétique d'Adrien Couvrat, sa peinture elle-même « tourne » autour d'une zone de tension historique, qui traverse l'art moderne, l'op art et l'art cinématique, dans les parages communs de cette trinité formée par la grille, l'indice et la « présence absente », dont l'interaction fournirait à chaque fois la syntaxe d'un antidéveloppement⁽⁵⁾ de l'image et d'une mythologie personnelle de son origine : stase d'emblée inquiète, où, dans le cercle vicieux de cette forme répétitive, tous les artistes qui s'approprièrent la grille eurent sans doute le sentiment de trouver un commencement absolu. Car chacun d'eux inventa sa grille, comme un espace intérieur familial, renfermant les clés d'un dehors à chaque fois différent : une fenêtre ouverte sur un anti-infini, qui n'est pas la finitude, mais le vertige d'une perspective *négative*, s'effondrant en elle-même. Un leurre visuel, réceptif/déceptif.

Plongeant donc vers l'intérieur jusqu'à l'origine imaginaire de son point d'engendrement, la grille d'Adrien Couvrat, qui forme la trame de ses images, est devenue au fil de ses travaux, circulaire et concentrique, à la fois disque, œil et figure de l'illimité, car sans commencement ni

fin : comme les circonvolutions sensorielles d'un objet monadique qui contiendrait tout le spectre des couleurs mais n'en livrerait jamais qu'une seule facette, elle est, dans son travail, la voie d'accès à la profondeur du labyrinthe perceptif. Labyrinthe dans lequel pourtant se dérobe à la vue ce qui est donné à voir : (dé)construites comme des écrans, dont la grille de surface, légèrement en relief, contient deux niveaux de couleur qui jamais ne se rencontrent vraiment, les toiles d'Adrien Couvrat ne permettent pas d'atteindre une perception claire et distincte, ni de face, ni de biais, comme dans une vision stéréoscopique qui ne ferait jamais image. En cela, elle s'éloignent des codes greenbergiens⁽⁶⁾ : là où pour le dogme moderniste, le tableau devait être un achèvement du point de vue optique par sa frontalité et sa planéité, accessibles à la totalité du regard et de la saisie phénoménologique, pour Adrien Couvrat, l'expérience de la visibilité, et en premier lieu du spectre de la couleur, n'est jamais que fragmentaire. Nul ne peut savoir où a lieu l'image ni ce qu'elle est : si elle a « lieu », c'est dans un *in-lieu*, à la fois dans la toile et hors d'elle, dans l'intervalle d'un champ sensoriel où la lumière, le regard et l'objet forment un ensemble corrélé, indiciel-mémoriel. Si la couleur existe, elle est ici « in-trouvée », « lost in transition »⁽⁷⁾. Car ce que nous nommons « couleur », suivant en cela les lois de l'optique, est l'expérience d'un continuum dans lequel des nuances paraissent intégrées au sein d'une structure relationnelle unitaire, mais régies par une loi de transition qui les segmente en unités perceptives. En cela, il n'y a pas réellement de couleurs « pures », puisque la couleur est l'intervalle négatif entre une non-couleur et une autre, de même que le sens n'existe que *différentiellement*, par ce qu'il exclue. C'est en ce sens que Wittgenstein notait dans les *Remarques sur les Couleurs* :

« Dans un jaune-vert je ne remarque plus rien de bleu. Le vert est pour moi une étape particulière sur le chemin coloré qui va du bleu au jaune, et le rouge en est également une »⁽⁸⁾. S'il est alors question de mouvement, de vibration et d'oscillation dans les peintures d'Adrien Couvrat, c'est dans un sens à la fois physique et phénoménologique : ses toiles évoquent en cela le tremblement de l'image cinématographique et sont ainsi plus proches de tubes cathodiques réinventés dans le langage de la peinture que d'œuvres cinétiques. Et comme dans le cas du temps cinématographique, il s'agit de faire l'expérience, non d'une succession d'instantanés mais d'une durée immersive, mémorielle.

Pour Adrien Couvrat, l'objet-tableau n'est d'ailleurs que la forme matérielle d'une recherche qu'il a entreprise, depuis longtemps, et tout d'abord en vidéo, sur la correspondance entre la fréquence d'une onde sonore et la longueur d'onde d'une couleur : le cercle combine ainsi symboliquement la roue du spectre chromatique et le support musical. De même, il conçoit le tableau avant tout comme une extension, dans la sphère objectale, d'un système d'enregistrement et de projection, une sorte de machine primitive, d'où rayonnerait une étrange *causalité esthétique*, grâce à laquelle un peu comme par magie, nous pourrions entendre des couleurs ou voir des sons, sur des disques de bois, immobiles et muets.

Kaléidoscopique et hypnotique, son travail, autour duquel le spectateur est d'ailleurs invité à tourner, plonge le regard dans un état de réceptivité tendue, où le sentiment d'un espace-temps cohérent semble suspendu : ce trop-plein de sensations, que l'œil ne peut fixer, mêlé à l'intensité d'une expérience visuelle scénographiée grâce à un « appareil de vision », est à l'origine de ce que Roustang nomme « la possibilité

de l'hallucination »⁽⁹⁾. Il existerait ainsi comme un lien mystérieux entre la projection, l'hypnose, et le sentiment de basculer hors de l'espace et du temps, hors de la présence mais *dans* l'expérience-même de la présence : ce dialogue des objets-écrans d'Adrien Couvrat, déportant le spectre lumineux comme hors de lui-même, forme alors une boucle, circulaire encore, avec un autre mythe, celui de l'invention de la lanterne magique par Kircher, qui lui-même répond, dans une série de mises en abyme, au mythe de Pline. Dans *Le Corps du cinéma*⁽¹⁰⁾, Raymond Bellour remarque que l'invention de la lanterne magique par le père jésuite s'est doublée d'une autre découverte : celle de l'hypnose animale. Athanasius Kircher imagina en effet, le premier, un dispositif singulier : tout d'abord, il attacha les pattes d'une poule afin de la coucher sur une planche puis, une fois l'animal au repos, il traça à la craie une ligne partant du bec ; alors libérée de ses liens, la poule resta pourtant immobile, ce que Kircher interpréta comme un acte de soumission à une volonté extérieure dont le trait serait le signe. Pour envisager, un siècle plus tard, la possibilité du mesmérisme, puis, avec l'avènement de la psychanalyse, celle de l'hypnose humaine, il a peut-être alors suffi du déplacement topologique d'un système signifiant vers un autre, depuis la trace extérieure vers l'empreinte subconsciente, permettant ainsi de glisser du tracé sur le sol vers la fabrique des images mentales, aptes à projeter *et* à suspendre le sommeil dans la veille. Presque prophétiquement, dans *l'Ars Magna Lucis et Umbrae*⁽¹¹⁾ de Kircher, figure un dessin de la poule, au milieu du prototype de la lanterne magique, prémices de la projection sur un écran d'une image réalisée par un appareil : à la fois double substitution des signes et double invagination des mythes, comme un chiasme déployé à travers la trame de l'histoire ; car la ma-

chine, substituant au tracé de l'ombre projetée du mythe de Dibutade, les signes flottants sur l'écran, vint dès lors prendre le relais de la peinture et esquisser, par là même, une proto-généalogie du cinéma, généalogie qui serait aussi, parallèlement, une étiologie de l'hypnose, partant de Kircher et s'étendant jusqu'au cinéma. Etrange chaîne, qui (dé)lie le corps et l'esprit dans le spectacle des signes. Tournant autour d'une histoire de machineries sensorielles et de projections magnétiques, où la réalité se « désaimanterait » d'elle-même en s'absentant de sa présence ; la peinture, dégagée de toute représentation et de toute narration, deviendrait alors creusement, indicialité négative : l'empreinte d'une absence à jamais présente, éternellement là et pourtant toujours-déjà retirée d'elle-même, dans le mouvement-même où elle se livre. Notons enfin, dans ce jeu de pistes, que la peinture d'Adrien Couvrat est par ailleurs physiquement projetée sur la surface de la toile, qui se recouvre ainsi d'une brume colorée, comme un écran recevant une « lumière matérielle ». Ses machines projetées/projetantes font alors songer à des objets matriciels, attendant qu'un regard en anime les mirages, et rende à la nuit ce que l'œil aura voulu en dérober : cette profondeur *par excellence* où se lèverait, au point spectral du jour, l'absente de tout nuancier.

Septembre 2016

- (1) Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, ch. « grilles », pp.93-108
- (2) *Ibid.*, p.94
- (3) *Ibid.*, p.108
- (4) Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, § 152, « La peinture », Les Belles Lettres, Paris, p.133 : Amoureuse d'un jeune homme qui devait partir à l'étranger, Dibutade traça sur un mur les lignes de son visage, projetées par l'ombre d'une lampe. Son père, Butadès de Sicyone, appliqua de l'argile sur ces lignes, réalisa une empreinte et l'exposa au feu qui en fixa les traits.
- (5) Rosalind Krauss, *op.cit.*, ch. « L'Originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste », p.137
- (6) Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, Macula, Paris, 2000
- (7) Nous faisons ici référence à l'expression anglaise « lost in translation »
- (8) Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, TER, Paris, 1997, III, § 40
- (9) François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?* Minuit, Paris, 2002, p.75
- (10) Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, p.13
- (11) Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae in mundo*, 1646