



HAL
open science

LES METAMORPHOSES DU VOILE/ECRAN

Jean Arnaud

► **To cite this version:**

Jean Arnaud. LES METAMORPHOSES DU VOILE/ECRAN. Dominique Clévenot. Esthétiques du voile, PUM Toulouse, 2014, 978-2-8107-0287-9. hal-02517061

HAL Id: hal-02517061

<https://amu.hal.science/hal-02517061>

Submitted on 24 Feb 2022

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.

LES METAMORPHOSES DU VOILE/ECRAN¹

Jean Arnaud

Le voile, matériel ou immatériel, concerne particulièrement les arts du spectacle et les arts visuels en général. Au théâtre, il est un rideau qui symbolise la frontière entre la scène et la salle, un écran qui fait partie du décor pour les besoins de la mise en scène ou encore un brouillard artificiel qui envahit l'espace scénique. Lorsque le rideau est blanc et tendu, il devient écran de projection cinématographique ; et si cet écran est translucide, les interactions visuelles entre image et espace réel peuvent se décliner à l'infini... Les artistes exploitent ainsi le *voile/écran* aussi bien comme interface que comme obstacle physique ; qu'il soit opérateur spatial dans une installation, ou support d'une image dans un tableau, un voile/écran translucide peut amoindrir la présence de ce qu'il masque ; mais il peut en même temps charger ce qu'il masque avec ce qu'il présente à sa surface.

Séparer, traverser, immerger, infléchir le regard, densifier, faire émerger ou faire disparaître... Selon ces actions, le jeu des cloisons filtrantes et des rideaux modulables permet à l'artiste d'inclure le spectateur à des espaces intermédiaires, entre fiction et réalité. Il s'agit d'analyser ici l'expérience singulière de quelques lieux *transformés*² par l'activité de voiles/écrans, à travers des œuvres récentes de Gerwald Rockenschaub, Cécile Bart, Michael Snow et Jacob Kassay.

1. Séparer, infléchir : l'effet de rideau, transformateur spatial

(Gerwald Rockenschaub)

“ Le fait qu'en règle générale les mondes fictionnels ne contaminent pas le monde réel ne signifie pas que les fictions, pour être pleinement fictionnelles, doivent être coupées de notre vie réelle. Rien ne peut être coupé de nos vie réelles, car tout fait partie de cette vie, y compris donc les fictions³”

Lorsque le voile est un rideau suspendu dans une installation artistique, il conserve le plus souvent une fonction théâtrale. Dans une œuvre intitulée *Coulisses*, disposée à l'entrée de l'exposition à la Sucrière pendant la Biennale de Lyon de 2011, l'artiste allemande Ulla Von Brandenburg a suspendu des grandes tentures parallèles, dont les couleurs se dégradent du

¹ Version auteur. Cet article a été publié dans *Esthétiques du voile*, Dominique Clévenot (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « L'art en œuvre », 2014.

URL : <http://pum.univ-tlse2.fr/~Esthetiques-du-voile~.html>

² Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Galilée, 1977.

³ Jean-Marie Schaeffer, « Remarques sur la fiction », *Les arts visuels, le web et la fiction*, Publications de la Sorbonne, 2009, p.32.

noir au blanc en passant par le violet, le magenta et le jaune. Le visiteur devait les franchir afin d'accéder à la suite de l'exposition. Par ce type de dispositif transitionnel, parfois labyrinthique, l'artiste marque ce moment où la réalité quotidienne se sépare d'elle-même vers la réalité de l'exposition et ses fictions potentielles, transformant le spectateur en une sorte d'acteur/flâneur sans rôle et sans attente précis. Le voile scénique fait couramment partie du vocabulaire de l'installation depuis les années 1960, dans les œuvres de Rauschenberg, de Morris, de Christo, d'Irwin et d'autres. Comme Ulla Von Brandenburg, Gerwald Rockenschaub conserve aujourd'hui quelque chose de l'attitude de ces artistes, dans la mesure où le voile/écran lui permet encore d'agir *entre* l'art et la vie ; depuis la fin des années 1980, cet artiste autrichien redistribue l'espace des lieux qu'il investit, en utilisant en tant que seuil ou obstacle des rideaux de plastique ou de polyester transparents. Dans cette installation intitulée *4296 m³*, réalisée au Mumok de Vienne en 2004, on pourrait croire au départ que Rockenschaub élabore un commentaire néo-pop des œuvres de Robert Irwin ou de Robert Morris, qui déploient depuis plus de trente ans des structures translucides dans l'espace. Certes, il développe lui aussi une forme d'*art auratique*, dans la mesure où la lumière, tamisée et reflétée par les voiles successifs, déréalise et reconstruit les volumes perçus.

Gerwald Rockenschaub, vue d'exposition *4296 m³*, 2004, MUMOK Stiftung Ludwig, Wien.

Comme Irwin et Morris, Rockenschaub est à la fois sculpteur, peintre et architecte. Robert Irwin, artiste californien de la mouvance *light and space*, favorisait l'apparition de ce qui est *déjà là*, en transformant l'espace avec ses rideaux/cloisons. Dans une exposition de 2008 à la galerie *White cube* de Londres, il continue de perturber nos repères physiques en modulant la lumière par filtration et par diffraction ; Irwin propose toujours une expérience quasi épiphanique du tableau ou du volume.

La similitude entre les démarches de Robert Irwin et de Gerwald Rockenschaub s'arrête là ; l'art d'Irwin est fondé sur une *esthétique du non-objet*, sur une phénoménologie de la perception lumineuse ; dans ses œuvres, le voile canalise la déambulation en engageant le corps et en invitant à l'action ; l'art de Rockenschaub est, au contraire, *mobilier* et *signalétique*. En fait, l'artiste autrichien s'intéresse à l'expérience du lieu d'exposition bien davantage dans une dimension *critique institutionnelle* que pour sa valorisation sensorielle et conviviale⁴. Dans la vaste installation *4296 m³* au Mumok, on se trouvait plongé dans quelque *envers du décor* occupé par des objets ready-made (des échafaudages, des cordons de séparation, des

⁴ *Multitudes* n° 28 (*L'extradisciplinaire : critique des institutions artistiques*), hiver-printemps 2007.

escabeaux et des rideaux). Deux ans plus tard, *New season beauty 1*, dispositif présenté à la Berlinische galerie en 2007, est composé d'un rideau translucide perpendiculaire au mur puissamment coloré et partiellement masqué ; le volume est transformé en une sorte de *show room* sans fonction ou en espace de communication éphémère et vacant. On attend devant ce rideau un spectacle ou le dévoilement d'une chose qui n'aura jamais lieu. Dans *New season beauty 3* (2007), le voile maintenant coloré masque autant l'absence d'objet artistique qu'il révèle l'exposition comme spectacle pictural *potentiel*, à imaginer, entre le mur peint et la fenêtre rétro éclairée.

Gerwald Rockenschaub

-*New season beauty 1*, 2007, rideau de polyester, tringle métallique, 960 x 920 cm; mur peint 894 x 2120 cm.

-*Sentimentale*, 2000, chaise, rideau PVC, 345 x 540 cm.

Rockenschaub, peintre néo-géo et installateur, s'intéresse au contexte et aux conditions de l'exposition. Lorsqu'il installe un rideau de PVC transparent devant les fenêtres de la Galleria Civica d'Arte à Turin en 2000, avec un fauteuil bleu réservé au spectateur comme une chaise peut être réservée au gardien d'un musée, il révèle un réel qui ne semble aujourd'hui surgir dans l'art que par l'attente d'un spectacle. On peut penser que ce type d'œuvres, dans lesquelles la présentation des coulisses vaut pour représentation, signifie qu'aujourd'hui, la vie, le réel et la fiction, l'art et le non-art, existent sur le même plan sans arriver à se différencier. Cette œuvre opère cependant un décalage déterminant, faisant glisser le spectateur de la perception d'une réalité extérieure à l'art vers une prise de conscience des conditions muséologiques de la représentation artistique par rapport au lieu de pouvoir qui la propose. Autrement dit, l'art crée ici une distance critique avec le réel qu'il *double*, car il présente l'institution artistique sur un mode *hors-service* tournant à vide. Il n'y a plus qu'à s'asseoir dans ce joli fauteuil en pleine lumière, et à mesurer la vacuité du monde en regardant à travers cette fenêtre/écran qui déréalise et plastifie le réel. Ces jeux de voiles commentent ici la perte de sens, affichent l'attente passive dans un univers de la facticité. Et lorsqu'il ne s'agit plus d'être assis devant un voile déformant, le spectateur ne saisit qu'un point de vue imprenable sur le vide ambiant du haut d'un échafaudage, comme celui installé par Rockenschaub à la villa Arson en 1992.

On est donc loin du désir de partage direct avec le spectateur dans un espace de sensation « pure », qui anime le *conditional art* de Robert Irwin. Pour ce dernier, le voile est un outil

visuel qui veut favoriser ce qui adviendrait entre les gens⁵. Il exacerbe la relation sociale en renversant toute hiérarchie, alors que le voile/écran, malgré sa transparence, a une fonction *séparatrice* dans les œuvres de Rockenschaub. Pourtant, l'artiste autrichien n'exploite pas le voile en artiste designer. On a vu que ses œuvres proposent une expérience singulière qui n'est pas de l'ordre d'une simple visite dans un espace de consommation désaffecté ; ainsi, lorsqu'il installe un rideau de cellophane qui recouvre entièrement un mur de 34 m de long au Kunstmuseum de Lucerne en 1991, la fonction du voile ne se résume pas à séparer deux pièces vides. Son rôle est aussi de draper le mur et ses ouvertures tout en déroband l'ensemble à une vision directe. Le mur devient "une réalité mystérieuse, proche et en même temps distante, comme nimbée d'aura, une réalité qui se dévoilerait en se voilant⁶", écrit Michel Gauthier. Dans cette œuvre, Rockenschaub développe une poétique spatiale fondée sur une procédure de la *seconde peau*.

L'artiste double souvent le mur d'une cloison transparente pour révéler des espaces *interstitiels* qui ouvrent le regard à une expérience de l'immatériel. En peintre néo-géo, Rockenschaub met en scène le support pictural lui-même, qu'il soit opaque ou translucide. Dans une installation de 36 plaques de plexiglas incolores et transparentes, présentée à la galerie Paul Maenz de Cologne en 1989, le revêtement plastique habille encore le mur comme un vêtement habille le corps ; mais cette fois-ci, la matière murale et l'image réflexive se superposent et se *transforment* mutuellement pour construire une série de tableaux monochromes qui rendent indistincte la limite entre peinture et architecture. Certes, l'expérience du lieu ne peut pas se confondre ici avec celle du voiler/dévoiler classique, qui, aussi bien dans la sculpture que dans la peinture figurative, exacerbe la sensualité du corps plus ou moins dénudé. Ici, pas davantage de pli en transparence suggestive que de corps représenté ; "l'aura n'émane pas, ou plus, de l'œuvre, elle n'est qu'un effet du contexte de cette dernière⁷", souligne Michel Gauthier.

Gerwald Rockenschaub, *Sans titre*, 2002, pompe électrique et PVC incolore, 320 x 320 x 320 cm.

Cependant, une poétique corporelle du voilage se signale plus nettement dans d'autres œuvres de Rockenschaub ; l'artiste réalise depuis 1999 de grandes structures gonflables, souvent transparentes et parfois incolores. Lorsqu'il installe en 2002 un grand cube de 3,20 m de côté à la bibliothèque Max-Gandolph de Salzbourg, animé par une pompe électrique,

⁵ Pierre Charre, « Au milieu de nulle part », *Robert Irwin*, MAM Ville de Paris, 1994, pp. 45-53.

⁶ Michel Gauthier, « Le cordon rouge-Rockenschaub et la séparation », *20/27* n° 3, M19, p.153.

⁷ *Ibid.*, p.163.

l'artiste ne révèle pas seulement le contexte socioculturel et architectural de l'exposition. Cette sculpture mobilière tient maintenant du corps qui souffle et respire. Le voile de plastique anime un *artefact* organique et ludique, qui se comporte comme une sorte de mue animée d'objet industriel. L'artiste opère ainsi une déréalisation du lieu avec une énorme lentille souple et changeante ; il provoque une *inflexion* ou une *déflexion* aléatoire de l'espace du spectateur. La structure flottante infléchit en effet le regard pour cartographier subtilement l'architecture ; elle défléchit tout aussi bien le volume en le faisant vaciller par les reflets, l'ouvrant ainsi à la rêverie fantastique. Entre présence et absence, ce voile de plastique établit une torsion visuelle du lieu, créant une image mentale déstabilisante.

2. Densifier, danser : voiles/écrans, coulisses et virevoltes

(Cécile Bart)

"La couleur (...) n'est pas déposée à la surface des corps, elle est un jeu labile de la limite, elle vacille de plans en plans dans l'espace⁸".

Cécile Bart partage aujourd'hui avec Gerwald Rockenschaub un goût pour la restructuration des lieux dans lesquels elle intervient avec des voiles translucides. Mais contrairement à celui de l'artiste autrichien, son art n'a rien de mobilier. Elle scénographie des voiles essentiellement selon deux procédures distinctes avec deux matériaux privilégiés : le tissu de Tergal « Plein jour » et le fil de coton ou de laine. En tendant des voilages colorés sur des châssis d'aluminium, elle réalise des *peintures/écrans*. L'artiste souligne que "placer une peinture à contre-jour, devant une fenêtre, revient à mettre en péril sa lisibilité. Sauf si le tableau est ainsi peint que la transparence de la toile devienne sa qualité première et lui permette du même coup d'occuper un tel endroit incongru⁹". Cécile Bart considère le tableau comme outil visuel, mais elle reste attachée au *fait main* ; elle refuse tout caractère industriel à ses peintures/écrans en imprégnant le tissu blanchâtre de couches de peinture essuyées et superposées. L'artiste cherche comme Robert Irwin ce point d'émergence d'un espace sensible en jouant sur les qualités lumino-chromatiques de ses voiles/écrans translucides, mais elle donne à ses installations une dimension chorégraphique et cinétique beaucoup plus forte. Bart affirme que ses toiles laissent *flir l'instant* comme au cinéma, affirmant la prépondérance du regard au présent dans l'achèvement du tableau ; elle décline cet intérêt pour le mouvement cinématographique jusque dans le titre de ses peintures/écrans, qui reprennent parfois des titres de film comme *Fenêtre sur cour* (2005). Dans cette œuvre, la

⁸ Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Minituit, 1998, p.108.

⁹ Cécile Bart, notice sur *Fenêtre*, *Collection 1989-1999 FRAC PACA*, Actes Sud / FRAC PACA, 2000, p. 55.

granulosité de l'écran détermine tout autant une sorte de rêverie cinématographique qu'une déréalisation des choses. Dans ses œuvres, le voile coloré provoque également un obscurcissement de l'espace environnant, comme s'il densifiait le vide¹⁰ ; mais en retour, les choses en mouvement qui apparaissent à sa surface donnent à la couleur *la qualité d'un diaphane*¹¹ qui ne s'effacerait plus de lui-même. Ce caractère de la surface picturale impose le voile comme *modulateur spatial*, le tableau et le décor dans lequel il est immergé ne pouvant pas être séparés pour faire exister l'image¹².

Cécile Bart,

Suspens at Geneva, 2012, ensemble de 31 peintures/écrans, Mamco, Genève.

Virevoltes, fils colorés, Chapelle de l'Oratoire, Musée des Beaux-Arts de Nantes.

Toutes les œuvres/voiles que nous avons vues jusqu'ici incitent à la déambulation, mais les installations récentes de Cécile Bart invitent presque toujours à la danse. Lorsqu'il s'agit encore de peintures/écrans suspendues, le mouvement s'ordonne maintenant selon des scénographies très dynamiques, comme on le constate dans cette exposition au Mamco en 2012, intitulée *Suspens at Geneva*. Ce dispositif en lévitation, précisément ordonné d'après une maquette, reprend en l'amplifiant la première proposition de *Suspens* en 2009 à Dijon. Ici, le ballet visuel consiste à faire interférer trois mouvements ; le premier mouvement, nommé *Les volants*, est constitué d'écrans translucides aux couleurs chaudes (en haut) ; le second, *Les nageurs*, est à quelques exceptions près vert et bleu, entre deux eaux ; le troisième, au ras du sol et en alternance d'ombre et de lumière, s'appelle *Les acrobates*. Les voiles sont ici non seulement des opérateurs exprimant le vol et la pesanteur, mais ils sont aussi des sortes de danseurs évanescents, dont les vêtements, au lieu d'onduler dans l'espace comme ceux de Loïe Fuller, se seraient métamorphosés en objets picturaux géométriques. Les voiles/écrans mêlent leurs tonalités toujours changeantes selon le mouvement du spectateur, qui est en fait le seul à bouger pour animer l'espace scénique.

Depuis 2004, la réflexion de Cécile Bart sur l'expressivité spatiale du voile/écran se prolonge parallèlement dans une seconde procédure de suspension, cette fois-ci de fils plombés en coton ou en laine de couleur. Dans les séries de *Lisses* et de *Coulisses*, la dynamique du voile est toujours vibratoire mais aussi ascensionnelle. Certes, on pense, comme dans l'œuvre d'Ulla Von Brandenburg citée plus haut, à quelque coulisse dans l'envers du décor théâtral, mais on

¹⁰ Jean Arnaud, « La densité du vide », *Les limites de l'œuvre*, dir. M. Guérin, Publications de l'Université de Provence, 2007, pp.141-156.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.106.

¹² Eric De Chasse, « La peinture comme modulation », *Tanzen*, cat. expo. Cécile Bart, Aargauer Kunsthau Aarau, 1998, pp.13-18.

pense surtout au mouvement de glissière de la coulisse, car l'art de Cécile Bart est beaucoup plus cinématique, tout en légèreté et alternance de vides et de pleins. Là encore, il s'agit de rythmer l'espace par le voile, selon une logique du brouillage spatial. Ainsi, l'artiste crée une nouvelle tension entre le corps et le lieu. Lorsqu'elle restructure le grand volume intérieur de la Chapelle-oratoire de Nantes en 2010 par de hautes trames de couleurs vives agencées en arcs de cercle, l'architecture baroque se met ainsi à virevolter un peu plus (*Virevoltes* est le titre de l'installation). Ce dispositif est également chorégraphique ; une des images de référence de cette œuvre est la scène du bal dans *Le Guépard* de Luchino Visconti, où l'on voit les couples tournoyer sur la piste de danse chez le comte Salina. Pour Cécile Bart, "le spectateur idéal serait celui qui prendrait du temps, trouverait son rythme. La perception de l'œuvre se modifierait au cours d'un déplacement « longue durée » avec des temps d'arrêt des réajustements. [...] C'est comme un repérage. On appréhende un lieu, on se disperse et puis on trouve¹³". Le voile/écran permet effectivement, dans toutes les œuvres proposées ici, de se disperser dans un espace troublé, puis de s'y retrouver, ailleurs et autrement, en dansant ou pas.

3. Traverser, immerger : le voile et la figure

(Michael Snow)

La fonction de transformateur spatial du voile est plus complexe lorsque le rideau translucide supporte une image inscrite, car le spectateur peut être plus rapidement piégé entre réalité et illusion. Michael Snow cherche depuis les années 1960 à faire dialoguer l'image et son environnement jusqu'à confondre parfois le réel et sa représentation ; il tire souvent des photographies sur supports translucides suspendus qui laissent voir l'image des deux côtés. Ainsi *VUEŒUV* (1998), a été tirée sur un voile léger et son titre est écrit de miroir symétrique pour souligner la réversibilité de ce nu féminin. Le stratagème consiste à représenter un rideau sur un rideau, donc vu deux fois, selon un mode photographique autoréférentiel ; l'illusion née de l'assimilation du vrai voile à sa représentation se *transfère* au corps nu qui semble ainsi exister un instant dans la pièce. Ce voile figuratif est un *écran d'immersion*¹⁴ qui fait coïncider la profondeur photographique et la profondeur réelle de la pièce dans un espace feuilleté. *VUEŒUV* est également un *écran peau*¹⁵, mais Snow ne

¹³ Cécile Bart : *Tanzen*, cat. expo. Aarau, *ibid.*, p.36.

¹⁴ Stéphanie Katz, *L'écran, de l'icône au virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 179-254.

¹⁵ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1995.

transforme pas le regardeur en voyeur, car il vise d'emblée l'inaccessible¹⁶. Dans son art se profile en permanence l'idée que l'image seule ne suffit pas ; le choix du voile permet à l'artiste de donner un présent au passé, comme si le monde réel et la fiction ne pouvaient être séparément satisfaisants.

Michael Snow, *Powers of two*, 4 photographies sur transparents suspendus, 259 x 488 cm, 2003.

Les voiles/écrans de Michael Snow créent d'étranges espaces composites. Ainsi, dans *Powers of two* (2003), l'artiste exploite encore des écrans d'inscription translucides pour y enchâsser l'environnement du spectateur. Il explique que "l'expression *Powers of two*, en mathématiques, renvoie à la multiplication d'un nombre par lui-même. C'est un titre approprié pour une œuvre à deux faces qui représente un couple¹⁷". Dans cette œuvre aussi bien que dans *VUEJUV*, le mince voile est effectivement un *multiplicateur* spatial, car selon le point de vue du spectateur, le lieu d'exposition et le lieu photographié se reversent l'un dans l'autre en mouvement relatif. Snow nous place dans un volume intermédiaire où une femme souriante "vous regarde, quel que soit le côté où vous vous trouvez, tandis que le visage de l'homme n'est visible d'aucun côté¹⁸". Le miroir, les ombres, les jeux de lumière, de fenêtres et de cadres rendent incertains le devant et le derrière, le vrai et l'illusoire. Par ce voile/écran photographique, "l'image du public entre dans la sphère privée de la scène, rendue publique¹⁹", écrit l'artiste. Autrement dit, on se trouve plongé dans un espace pluridimensionnel dont le rideau informé et mouvant est l'opérateur poétique.

4. Emerger, disparaître : l'écran pictural voilé

(Jacob Kassay)

"Nous sommes saturés de communiqués, de lectures, d'humanisme. Vive le courant d'air de l'illisible, de l'inintelligible, de l'ouvert !²⁰"

Je voudrais finir ces traversées du voile/écran métamorphique avec l'artiste new-yorkais Jacob Kassay, qui utilise le voile simultanément en transparence et en opacité. Si les

¹⁶ Thierry De Duve, « Michael Snow - Les déictiques de l'expérience, et au-delà », *Cahiers du MNAM* n°50, hiver 1994.

¹⁷ Michael Snow, « Œuvres exposées, croquis et textes », *Solo Snow*, Studio national des arts contemporains-Le Fresnoy / Galerie de l'UQAM, 2011, p.86.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Camille Bryen, tract annonçant la parution d'*Hépérile éclaté*, Camille Bryen, Raymond Hains et Jacques Villeglé, librairie Lutetia, 1953 (cat. expo. *J'ai la mémoire qui planche. Raymond Hains*, Centre Georges Pompidou, 2001, p.70).

photographies translucides de Snow se comportent en *passeurs* de mondes, les voiles/écrans de Jacob Kassay agissent plutôt en *effaceurs*. Dans une installation à l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 2011, la démarche de l'artiste semble tenir à la fois de celles de Robert Irwin, de Cécile Bart et de Gerwald Rockenschaub ; il s'agit en effet d'un voile de mousseline qui recouvre un mur intérieur dont les ouvertures donnent sur Buckingham Palace. Mais le tissu est suffisamment opaque pour que la projection du paysage extérieur soit confisquée, et la peinture/écran, telle que la définit Cécile Bart comme *artefact*, n'est plus ici qu'un écran luminescent sans image projetée. Cette œuvre annonce en quelque sorte la réflexion menée par l'artiste depuis 2009 sur les limites de perception d'une image projetée dans des tableaux *Sans titre*.

Jacob Kassay, série *Sans titre*, vue de l'exposition à la galerie Art : Concept, 8 mai – 5 juin 2010.

Ces toiles de Kassay qualifiées de *Silver Paintings* sont réalisées en deux temps ; l'artiste recouvre d'abord la toile opaque d'une couche d'acrylique, et il sous-traite ensuite industriellement la seconde couche chez un chimiste en Pennsylvanie. L'opération consiste à immerger le tableau dans une solution argentique selon un procédé d'électro-galvanisation, en gros comme on produit l'acier galvanisé ou les bijoux plaqués argent. La patine métallique qui en résulte est inégale dans ses effets de recouvrement, et la surface brumeuse du tableau varie du brillant réfléchissant à des tons mats brûlés et oxydés. Les variations lumino-chromatiques sont tachetées et réparties de manière aléatoire d'une peinture à l'autre ; la toile possède à la fois la sensualité d'une peau irisée et la froideur d'une carrosserie.

Dans ces *Silver Paintings*, tout ce passe comme si un miroir était irrégulièrement embué ou terni ; le voile argentique produit une image mouvante dans le tableau, mais il l'altère simultanément. Contrairement aux œuvres précédentes, ce n'est pas la matérialité d'un rideau translucide qui affaiblit la vision claire des choses, mais un reflet flou qui rend évanescents l'espace même du spectateur. La force de ses tableaux réside dans la manière dont ils interfèrent avec le mouvement ambiant à la façon d'un miroir tout en restant des peintures sur toile ; en ce domaine, ils réagissent à leur environnement de façon plus sensible et « magique » que les *White Paintings* de Rauschenberg au début des années 1950 ou que les miroirs peints de Gerhard Richter au début des années 1990. Dans les miroirs/écrans de Richter, le reflet irradiant sur la vitre est absorbé de façon régulière par la peinture sous-jacente qui remplace le tain. Le spectateur se perçoit ainsi comme *présence étrangère* à lui-

même dans un monde qui s'obscurcit en profondeur²¹. En voilant ainsi le reflet du monde, Richter remettait déjà en cause la validité de cette expérience moderne du monochrome, mystique dans sa pureté ou critique dans son autoréflexivité. Mais dans les *Silver Paintings* de Kassay, le voile enregistre en *affleurements locaux* la perte de l'image sur une toile. En fait, cet artiste est venu à la peinture par la photographie ; dans ses toiles argentiques, l'image est en perpétuel processus de révélation, mais elle ne peut jamais acquérir une netteté régulière et un contraste suffisant pour être fixée correctement sur le support. Autrement dit, ces tableaux opèrent un transfert de l'ancien vocabulaire du ratage photographique vers une expression picturale (image voilée, spectrale, tachée, auratique, etc), comme si Kassay tentait de faire réapparaître l'image que le monochrome minimaliste avait englouti sous ses voiles colorés, en nous proposant une expérience mélancolique de l'immatériel.

Dans les œuvres débattues ici, la mise en œuvre de voiles/écrans permet aux artistes d'établir des liens synthétiques entre le photographique, le scénographique et le pictural, que ce soit dans une forme tableau ou dans une installation. Ces voiles/écrans brouillent toujours la perception spatiale ordinaire du spectateur pour créer des espaces-temps intermédiaires ; ils altèrent ou révèlent les choses et l'architecture du lieu, séparent ou réunissent les gens, parfois simultanément. Ils tiennent ainsi un rôle paradoxal dans l'art contemporain, car ils inversent l'idée même d'y voir clair par l'art pour la réactiver selon un processus de basse vision. C'est en effet en se comportant en *ralentisseurs* du regard ou en *modérateurs* du mouvement perçu, que ces membranes rendent de la *durée critique* aux images et aux lieux. Les voiles/écrans proposent ainsi au spectateur de *prendre position* ; ils établissent dans l'œuvre une alternative plastique au scintillement médiatique qui crée une terrible monosémie dans notre environnement quotidien.

Les artistes exploitent aujourd'hui des voiles/écrans pour donner à l'espace réel une dimension fictionnelle, selon une expérience hétérotopique de l'image et du lieu. Par de telles œuvres altéritaires, construites sur le mode de l'inversion ou de l'infléchissement du regard, les artistes tenteraient-ils, paradoxalement, de lever ce voile occultant que les médias étendent de plus en plus largement sur un monde formaté ? En guise de réponse par défaut, je conclurai avec Jacques Derrida qui, un peu perplexe, constatait finalement dans *Un vers à soie* : "Mon pauvre, mon pauvre, en finir avec le voile aura toujours été le mouvement même du voile : dé-voiler, se dévoiler, réaffirmer le voile dans le dévoilement. Il en finit avec lui-même dans le dévoilement, le voile, et toujours en vue d'en finir dans le dévoilement de soi. En finir

²¹ Jean Arnaud, « Troubles de l'air - Transparence brumeuse et couleur dans l'art contemporain », *La transparence comme paradigme*, dir. M. Guérin, Publications de l'université de Provence, 2008, pp.297-325.

avec le voile, c'est en finir avec soi. Est-ce là ce que tu attends du verdict ?²²».

²² Jacques Derrida, « Un ver à soie – Points de vue piqués sur l'autre voile », *Voiles*, Galilée, 1998, p.30.