

Michel Gauthier

# Abstract City

Les images architecturales de Sarah Morris

*Les tours des banques se dressaient juste au-delà de l'avenue. C'étaient, malgré leur taille, des structures de camouflage, difficiles à voir, tellement ordinaires et monotones, hautes, transparentes, abstraites...*

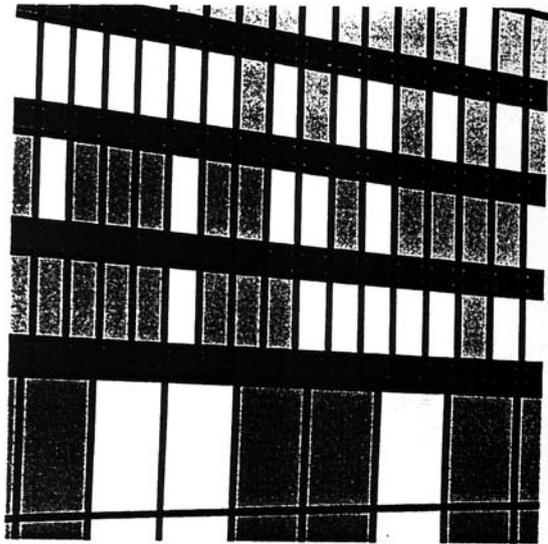
Don DELILLO, *Cosmopolis*

En une décennie à peine, la peinture de Sarah Morris a su imprimer sur la rétine contemporaine quelques efficaces images aux couleurs pop. *Disjecta membra* avec accessoire, pour fétichistes au goût sûr : pieds féminins chaussés de hauts talons Prada sur fond monochrome — comme un chapitre retrouvé de *À la Recherche du Shoe Perdu* de Warhol —, ou représentés à l'envers, la semelle vers le haut ; jambes gainées de bas résille ou bottées de noir sur carrelage bicolore<sup>1</sup>. Mots inscrits *all over* et à l'unité, en un souvenir zoomé de Ed Ruscha — « donuts », « girls », « insane », « johnny », « hell », « liar », « mental », « nothing », « please », « sorry », « sugar » ou « tragic »<sup>2</sup> —, arrachés à l'incessante rumeur médiatique et aux gros titres du *New York Times* ou du *New York Post*. Détails de motifs géométrisants : stores vénitiens ou carrelages de salle de bain<sup>3</sup>; grillage en losange au-delà duquel ne se donne à voir rien d'autre qu'un champ chromatique uni — comme si la grille de Mondrian avait choisi de repactiser officiellement avec la figuration<sup>4</sup>. « Portraits sans voyelle », rubrique un rien *people* : où ladite grille est l'instrument d'une pixellisation imparfaite et d'une image à très basse définition qui ne permet pas la reconnaissance des visages — ni celui de l'artiste elle-même (*SRHMRRS*, 1998), de ses pairs

Liam Gillick (*LMGLLCK*, 1998) ou Steven Gontarski (*STVNGNTRSK*, 1999) ou encore de *top models* comme Naomi Campbell (*NMCMBLL*, 1998) ou Kate Moss (*KTMSS*, 2000). Toutefois, davantage que toutes les images qui viennent d'être citées, les tableaux de buildings distinguent l'œuvre de Sarah Morris.

New York, Las Vegas, Washington, Miami :  
quatre plans pour perdre le sens

Les tableaux en question se présentent à la façon de grilles qui investissent la totalité du champ pictural et dont les différentes cases proposent un jeu non systématiquement réglé de couleurs. Elles ont pour référent un fragment de façade ou, plus généralement, d'architecture, voire de structure urbanistique, comme le révèlent leurs titres : *Midtown - Revlon Corporation*; *Mandala Bay (Las Vegas)*; *Holiday Inn [Capital]*; *Pools - Blue Moon, Miami*<sup>5</sup>. Les constructions concernées, pour la quasi-totalité d'entre elles, sont situées dans quatre villes : New York, Las Vegas, Washington, Miami. À l'évidence, les toiles en question n'ont pas pour ambition de représenter, dans sa singularité, une architecture donnée. Et, s'il est possible, en comparant chacune d'entre elles avec son modèle, de reconnaître le *pattern* qui structure une façade, le cadrage



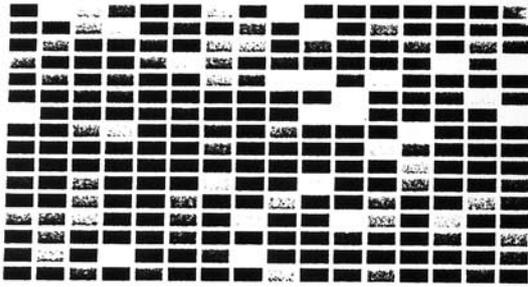
Sarah Morris, *Midtown - Seagram*, 1998, laque sur toile, 183 x 183, courtesy Jay Jopling / White Cube, Londres

à dr : Ezra Stoller, vue du Seagram Building en 1991, extrait de : *The Seagram Building : Photographs by Ezra Stoller*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 27

adopté et les couleurs choisies rendent improbable une identification immédiate. Ainsi le piéton quotidien de Park Avenue ou l'admirateur de Mies identifieront sûrement dans *Midtown - Seagram* (1998) une image du bas (rez-de-chaussée, et trois premiers étages) de l'icône par excellence du gratte-ciel de Style International; ils reconnaîtront dans le blanc de certaines cases des rideaux abaissés, dans le jaune d'autres l'éclairage électrique des bureaux et dans le bronze des bandeaux horizontaux la couleur du métal appliqué, au grand dam des puristes, sur la façade. Nonobstant, pareille image ne pourrait être tenue pour une claire effigie du Seagram Building (1958). De même, il est chimérique de retrouver dans *Midtown - Condé Nast* (1999) une représentation identifiant l'une des façades de la tour construite par Fox & Fowle sur Times Square<sup>6</sup>. Certes, au regard de leur genèse, de telles images sont représentatives, traductions picturales qu'elles sont de documents photographiques. Mais deux facteurs font de ces représentations des manières d'abstractions. D'une part, les portions de façade cadrées sont trop réduites pour être significativement iconiques. D'autre part, le mode pop de conversion des informations chromatiques figurant

sur la photographie tutrice interdit définitivement tout effet réaliste. Il faut aller à Las Vegas pour que les couleurs du référent ne soient pas trop travesties par la peinture. Il faut donc que la réalité soit déjà artificielle, qu'elle soit déjà une image pour que se signalent davantage les vertus mimétiques de l'œuvre d'art. *Flamingo Hilton (Las Vegas)* (2000) : les nuances de rose sur la toile sont proches de celles qui clignotent sur la fabuleuse enseigne lumineuse conçue en 1976 par Paul Rodriguez et qui se diffusent sur la banale façade de l'hôtel. Cependant les néons ne sont pas uniquement présents dans les peintures de Sarah Morris à travers les couleurs qu'ils dispensent sur les façades alentour. Certaines toiles (la série *Neon* notamment) prennent les enseignes lumineuses comme référents directs. Il est vrai qu'il est difficile de capter des vues de Times Square en les ignorant ou de parcourir le Strip sans s'arrêter sur elles, dont les clignotements scandent, les cinéphiles s'en souviendront, le mémorable générique conçu par Saul Bass pour *Casino* (1995) de Martin Scorsese.

La compétence représentative de ces peintures n'est d'ailleurs pas toujours la même. Les premières toiles représentent des façades, les planités respectives du signe et du référent renouant ainsi un commerce promu par l'historique *Flag* (1954) de Jasper Johns. Dans quelques-unes d'entre elles, le quadrillage respecte presque parfaitement l'orthogonalité du tableau. Tel est le cas avec *The Luxor (Las Vegas)* (1998) où, non sans une certaine ironie, le détail cadré n'appartient pas à la folie post-moderne bâtie par Veldon Simpson en 1993 (une énorme pyramide de verre noir qui abrite un intérieur totalement chaotique), mais à l'une des deux tours rajoutées à l'ensemble par John Wald en 1997. Aussi l'image du Luxor évoque-t-elle moins Toutânkhamon que les chartes de couleurs (1966-1974) de Gerhard Richter<sup>7</sup> — lesquelles semblent, décidément, avoir partie liée avec l'architecture, car une autre représentation d'immeuble moderne avait déjà choisi de renvoyer à elles : *Paris, Montparnasse* (1993) de Andreas Gursky (la photographie d'un immeuble d'habitation, digne représentant de l'architecture de masse des Trente Glorieuses, avec une façade soumise à la régulière scansion de lignes orthogonales et à l'aléatoire dissémination de

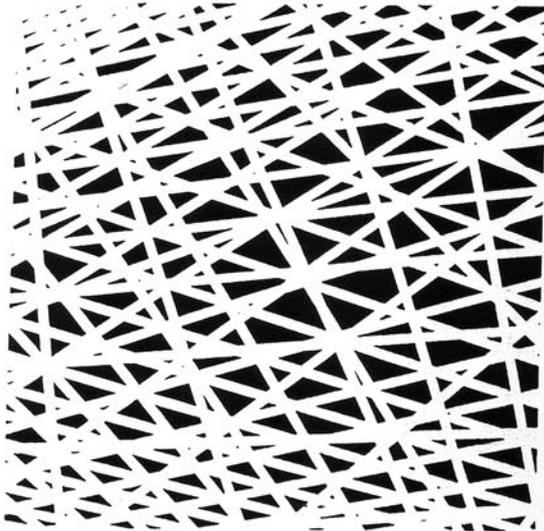


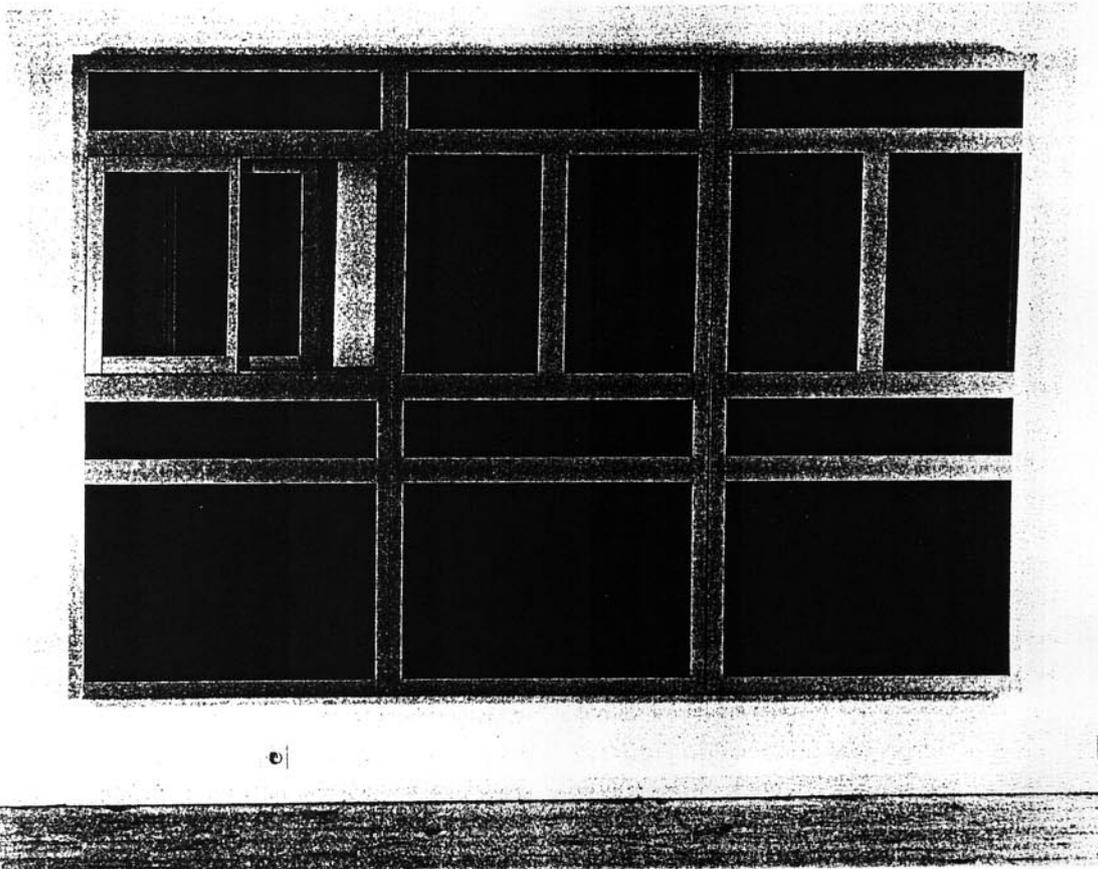
Gerhard Richter, *256 Farben*, 1974-1984, laque sur toile, 222 x 414, San Francisco, collection particulière, photo archives de l'artiste GR 352-2

quadrangles de couleur). Si, de temps à autre, et comme pour se faire la plus discrète possible, la représentation des façades choisit ainsi un angle de vue presque frontal, la contre-plongée est la posture la plus souvent adoptée. *Midtown - Solow (9W57)* (1999) donne néanmoins un rare et vertigineux exemple de plongée. Il est vrai que la magnifique façade courbe de la tour que Gordon Bunschaft (Skidmore, Owings and Merrill) imagina en 1974 appelait pareil angle de vue<sup>8</sup>. Le cadrage retenu ne permet généralement pas de voir plus de quatre ou cinq étages d'un gratte-ciel (à peine deux pour *Midtown - The New York Hilton*, 1998). Moins l'axe optique est

perpendiculaire à la façade du building et plus la visée représentative de l'image trouve à s'accréditer, même si les couleurs employées paraissent relever d'une interprétation distanciée, sous influence pop, des éclairages, reflets et autres phénomènes lumineux dispensés par les architectures de verre et de métal. Avec les tableaux de la série *Capital*, s'attachant à des bâtiments ou des sites de Washington, la représentation aborde résolument la troisième dimension. Mais si, grâce aux effets de perspectives qu'elles trament, ces toiles proclament leur dessein représentatif, paradoxalement la reconnaissance de leur référent ne s'en trouve pas facilitée pour autant : même pour qui fréquente assidûment Foggy Bottom et le John F. Kennedy Center for the Performing Arts, il est pratiquement impossible de déterminer quelle vue est élue par la pièce intitulée *Kennedy Center [Capital]* (2001). La même remarque pourrait être formulée à propos de *Library of Congress [Capital]* (2001) ou de *Pentagon City [Capital]* (2001). Et s'il fallait chercher une référence esthétique à pareilles toiles, ce serait moins chez le Mondrian de la grille néo-plasticienne que chez le Vasarely de la fin des années 1960 et du début des années 1970 qu'on la trouverait, dans certaines pièces des séries *Izzo*, *Tridim*, *Koeb*, *Ter* ou *Axo* (songeons tout particulièrement ici à *Axo - New York*, 1972).

Sarah Morris, *Neon-Nitrogrill [Las Vegas]*, 2000, laque sur toile, 214 x 214, courtesy Jay Jopling / White Cube, Londres  
Sarah Morris, *Kennedy Center [Capital]*, 2001, laque sur toile, 214 x 214, collection Tony Podesta, Washington D.C., courtesy Sarah Morris Studio



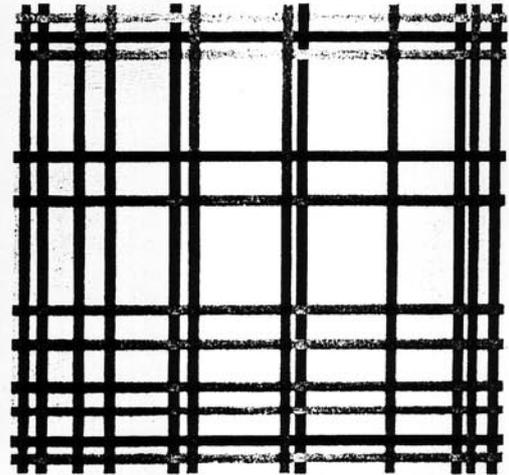
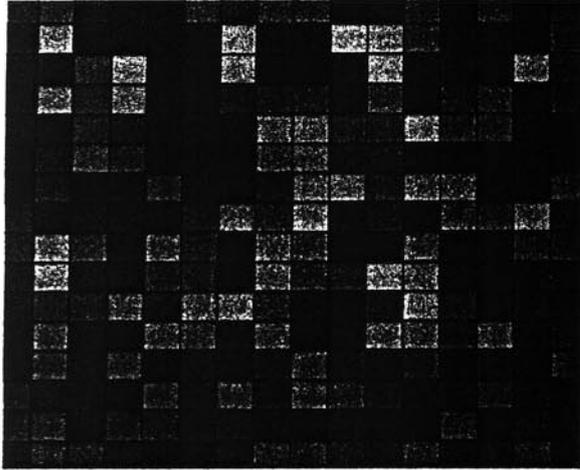


Bertrand Lavier, *Relief-Peinture n° 9*, aluminium, tôle émaillée et verre, 250 x 425 x 10, Toulouse, collection particulière, photo archives de l'artiste

Parfois même le référent n'est plus du tout identifiable, tant est dense le jeu d'orthogonales et de diagonales, comme dans *Interior Department [Capital]* (2001). Avec la série suivante, l'abstraction résolue des images va se confirmer. Dans *Pools - Blue Moon, Miami* (2002), la grille du premier plan accrédite une façade mais, derrière elle, le réseau des lignes qui se déploient et la distribution des couleurs ne donnent plus de prise à une lecture référentielle. Et que dire de *Pools - Fontainebleau, Miami* (2002) ? Le fameux hôtel Fontainebleau (1954) de Morris Lapidus<sup>9</sup>, château français « modernisé », sur les bords de la piscine duquel furent tournées en 1964 quelques scènes du *Goldfinger* de Guy Hamilton, se transforme, à partir d'un point de vue que l'on suppose d'un hélicoptère, en une image qui semble définitivement renoncer à toute aptitude représentative mais qui, en même

temps, s'adonne à un quadrillage du champ pictural d'une telle complexité qu'il ne saurait ressortir à aucun des possibles d'une peinture authentiquement abstraite.

Des vues de détails d'architectures urbaines qui ressemblent à des abstractions géométriques, voilà donc le théorème que l'art de Sarah Morris offre à la réflexion. Présenté ainsi, il n'a rien d'une totale nouveauté. En 1959, Saul Bass, pour le générique de *North by North-West (La Mort aux trousses)* de Alfred Hitchcock, s'amusa à superbement transformer le dessin d'une trame orthogonale sur fond vert, vue de biais, en une façade d'immeuble new-yorkais, animée par les reflets de la circulation automobile. Et, pour ne considérer que le seul domaine pictural, Bertrand Lavier ne montre-t-il pas, en 1988, les *Reliefs-Peintures* ? Avec eux, un fragment de façade de maison



Piet Mondrian, *Composition avec grille n° 9*, 1919, huile sur toile, 86 x 106, La Haye, Gemeentemuseum

Piet Mondrian, *New York City I*, huile sur toile, 1942, 119,3 x 114,2, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci achat 1984 avec le concours de la Scaler Foundation

préfabriquée est, tel un tableau, accroché au mur où il révèle ses remarquables capacités à concurrencer l'abstraction géométrique : un readymade architectural devient un readymade artistique pour prendre l'apparence d'une peinture, l'ennemie historique du readymade. Il est également permis de songer à *Window* (1949) de Ellsworth Kelly. Mais, à vrai dire, c'est tout bonnement depuis Mondrian que les affinités de la peinture abstraite avec les structures architecturales et urbaines sont devenues un lieu commun de l'histoire de l'art. *New York City* (1940-1942) et *Broadway Boogie Woogie* (1943), bien sûr. Mais également la *Composition avec plans de couleur* (1914) ou la *Façade bleue* (1914)<sup>10</sup>. Dans le mouvement conduisant Mondrian vers l'abstraction, la façade d'immeuble, au même titre que l'arbre, l'église, le brise-lames ou l'océan, aura été un vecteur déterminant. Quand elles font signe au néo-plasticisme, les toiles de Sarah Morris affichent donc une dette formelle — évidente au regard d'œuvres comme les *Compositions dans le damier* (1919)<sup>11</sup> : des quadrilatères de couleur disposés sur une grille — mais, plus significativement encore, elles reviennent sur la mise en équation de la ville moderne, dont Manhattan est l'emblème, et de l'abstraction géométrique<sup>12</sup>. Avec elles, ladite équation se trouve toutefois placée sous un nouvel éclairage. En effet, il ne s'agit pas de sim-

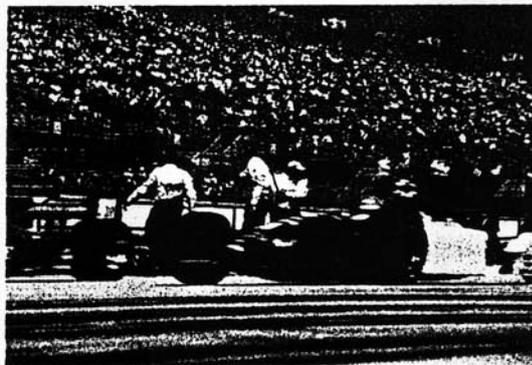
plement tirer parti, une nouvelle fois, de l'homologie formelle entre la métropole moderne (plan des rues ou façade des immeubles) et la grille qu'exploite l'abstraction géométrique. Et il ne s'agit surtout pas d'exploiter sur le mode allégorique cette homologie, à la manière d'un Peter Halley dont la biographie new-yorkaise éclairerait l'origine des *Cells* qu'il entreprend au milieu des années 1980 : « J'ai grandi dans la partie centrale de Manhattan à un moment où le secteur se transformait de quartier résidentiel en quartier de bureaux, envahi par des tours... Il ne restait plus que cette immense structure quadrillée indifférenciée, aussi abstraite que gigantesque... toutes les fenêtres donnaient sur des murs de brique et d'autres fenêtres... Cette absence de ciel, ce cadre monotone, invariable, m'ont laissé un sentiment de claustrophobie qui ne m'a pas quitté<sup>13</sup>. » En Piranèse des temps modernes, Halley peindrait, dans ses abstractions géométriques, les prisons du regard et de l'âme que sont les façades de buildings. Si, dans le trajet qui a conduit Sarah Morris vers les peintures d'architecture, l'œuvre de Halley a pu constituer un vecteur décisif, une différence de taille sépare cependant les deux propos. Les *Cells* disent que le vocabulaire de l'abstraction géométrique est l'idéal reflet du quadrillage qui, à différents niveaux, régit la société contemporaine, en termes architecturaux ou urbanistiques tout

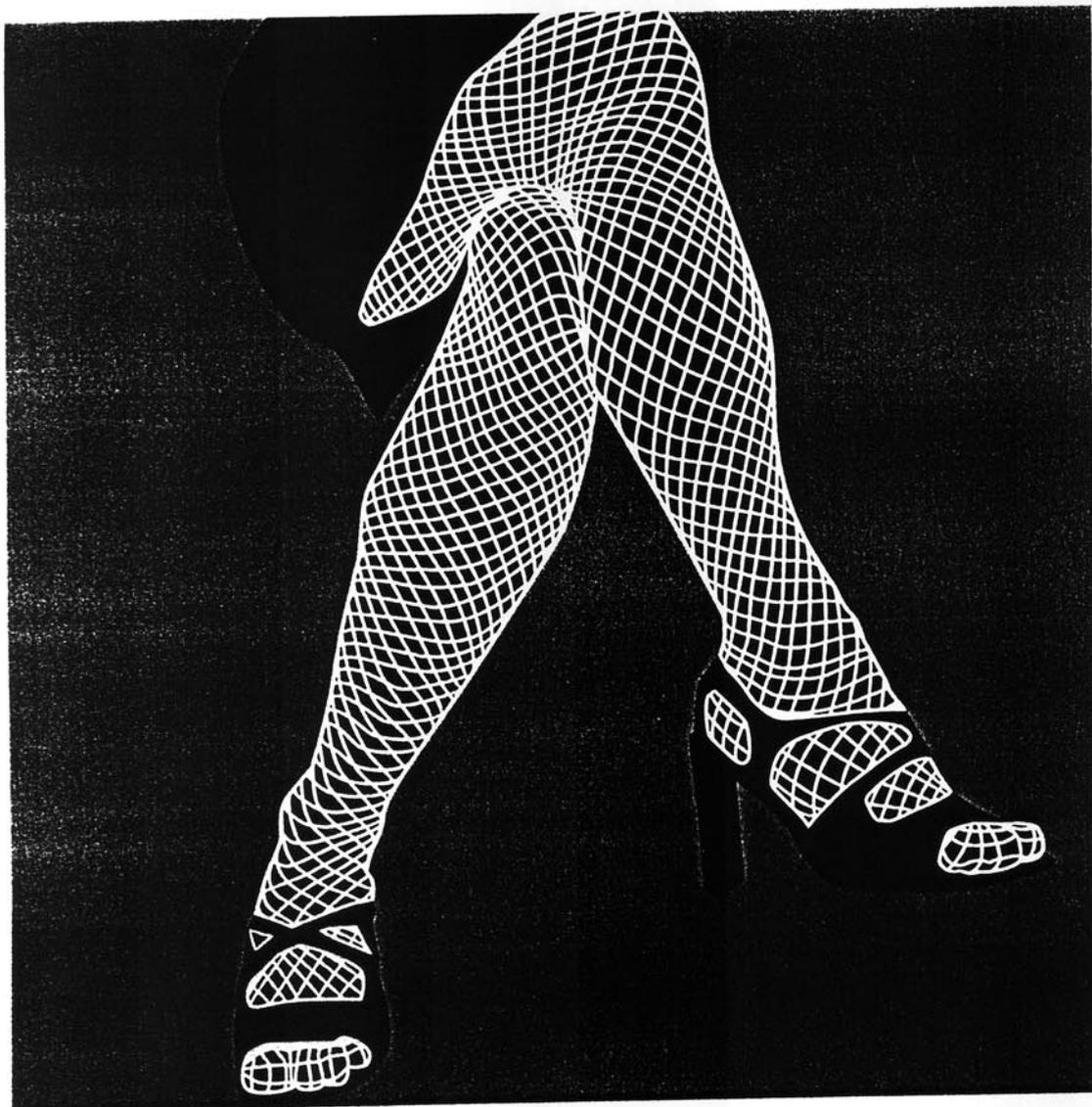
d'abord, mais aussi, plus profondément, économiques et politiques. Les œuvres de Sarah Morris ont, elles, moins pour intention de montrer que l'abstraction géométrique est à l'image de la ville du xx<sup>e</sup> siècle, que de donner à comprendre que, dans l'environnement urbain contemporain, les conditions sont créées pour des percepts fragmentaires, à travers lesquels aucune entité ne se donne plus comme telle, dans la complétude de son être, où ne se livrent plus que des détails. Sous cet angle (la partie plutôt que le tout), les peintures d'architecture s'apparentent aux images qui tronquent les corps — pour montrer des chaussures —, coupent les gros titres — pour afficher un seul vocable —, ou expurgent les portraits — pour rendre les visages méconnaissables : le corps, la phrase ou le bâtiment restent invisibles dans leur totalité. Toutefois, si le corps est tronqué, le pied ou la chaussure sont parfaitement visibles. Si la phrase dans laquelle figuraient « sugar » ou « mental » est manquante, le mot retenu est absolument lisible. Et même le portrait, que la grille de la pixellisation fait pourtant beaucoup ressembler aux façades d'immeubles, laisse le visage perceptible dans sa configuration d'ensemble, bien que ses détails ne le soient pas. En revanche, dans les images architecturales, d'une part, aucune silhouette de bâtiment ne se dessine, d'autre part, même quand l'unité de base de la façade qu'est la fenêtre est identifiable, sa multiplication la déleste de la valeur attachée à l'entité et c'est la fragmentation de la façade qui reste sensible davantage que l'intégrité formelle de quelques fenêtres. De surcroît, la répartition difficilement interprétable de couleurs au demeurant peu réalistes vient entraver et parfois interdire l'intelligence représentative de telles formations géométriques. Mais le détail architectural diffère fondamentalement du détail corporel, vestimentaire ou linguistique en ce qu'il est le témoin d'une mutation de régime scopique, que, mieux qu'une autre expérience, la traversée d'une ville comme New York permet de saisir. À travers la vitre de l'automobile qui passe à Times Square ou roule sur Park Avenue, les regards, tout d'abord, ne captent que des pans de façade, aucune tour ne se profile dans sa totalité ; par ailleurs, les visions lacunaires se succèdent rapidement les unes aux autres, les images défilent.

Fragmentation dans l'espace, fragmentation dans le temps. Et les deux sens du mot « abstraction » en viennent ainsi à se confondre. L'abstraction comme non-figuration ne se distingue pas de l'abstraction comme prélèvement. L'image perd son sens, devient abstraite parce qu'elle est ôtée, abstraite de l'unité à laquelle elle appartient, sous l'effet de deux facteurs : seuls des détails de buildings sont perçus et durant de brefs instants.

Si les peintures d'architecture prennent en compte la fragmentation spatiale, il appartient aux films de transcrire la version temporelle du phénomène. Les quatre films de Sarah Morris, *Midtown* (1998, 9 min 36 s), *AM/PM* (1999, 12 min 36 s), *Capital* (2000, 18 min 18 s) et *Miami* (2002, 27 min 32 s), confirment que l'établissement d'une ressemblance entre l'abstraction géométrique et l'architecture moderne n'est qu'un élément relativement accessoire du propos de l'artiste. Certes, *Midtown*, tourné à Manhattan, dans des lieux comme Times Square, la 57<sup>e</sup> rue ou Madison Square Garden, montre des images dont les peintures d'architecture paraissent la réplique. Mais, ici, la défaillance du sens, l'abstraction ne tiennent pas au manque de recul du regard mais à la succession rapide des images et à l'impossibilité pour un récit de placer sous son autorité leur enchaînement. Comme la critique l'a déjà remarqué<sup>14</sup>, *Midtown*, par certains aspects, n'est pas sans évoquer le fameux *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio. Le *staccato* selon lequel chacun des deux films livre des images de la ville moderne est pratiquement le même. Au

Sarah Morris, *Miami*, 2002, film 35 mm DVD, 27 min 32 s, photogramme, courtesy galerie Air de Paris





Sarah Morris, *Fishnets (Legs Crossed)*, 1996, laque sur toile, 183 x 183, courtesy Jay Jopling / White Cube, Londres

lyrisme pondéreux de *Koyaanisqatsi*, tout à la dénonciation de la folie des sociétés urbaines contemporaines, succède toutefois l'insensé prosaïsme de *Midtown*, à travers lequel, et grâce au privilège de la médiation artistique, cherche à s'objectiver l'expérience rétinienne qu'engendre cet univers, expérience dont l'habitude finit par occulter la singularité. Pareil film témoigne remarquablement du phénomène de la perception sans intellection que provoque une vision

rendue fragmentaire par la mobilité du point de vue. Si, parmi les toiles new-yorkaises de Mondrian, les peintures de la série *Midtown* évoquent *New York City*, le film correspondant ferait, lui, plutôt songer à *Broadway Boogie Woogie* avec le rythme chromatique syncopé qui affecte les lignes traversant son champ. En 1964, dans une stratégie d'enlèvement maximal du récit cinématographique, le Warhol de *Empire* pouvait laisser sa caméra filmer, en un plan fixe et distant

de huit heures, le plus haut des buildings d'alors. Semblable posture relève désormais de l'utopie. C'est dans un climat d'irréalité que baignent les immeubles de banlieue des *Grands Ensembles* (2001) de Pierre Huyghe, romantique descendant du film de Warhol. Et, la fixité du plan en est la cause, au moins autant que le défilement des heures et des saisons, l'alternance de la pluie, du vent, du brouillard et de la neige, au rythme du clignotement mystérieux des fenêtres. Le temps n'est plus aux longues contemplations, la succession accélérée des images et la mouvance du point de vue sont devenues comme des données a priori de notre conscience cinématographique. La caméra de *AM/PM* est d'ailleurs placée dans une voiture et un hélicoptère pour filmer le fameux Strip de Las Vegas, en un « docu-spasme »<sup>15</sup> au pouvoir hypnotique. Le titre même de l'œuvre, emprunté à une chaîne de supérettes ouvertes en permanence, indique clairement que le temps est le paramètre principalement intéressé, qu'il est le vecteur du processus d'abstraction. Les syncopes de *Miami* relèvent d'une stratégie identique. La vitesse y prend même la consistance d'un thème, grâce aux images de course automobile ou de compétition de natation. Dans *Capital*, à la réflexion relative aux mutations du régime scopique déterminées par la ville moderne, vient s'ajouter un nouveau motif : le pouvoir politique. En effet, le film a été tourné dans la capitale fédérale américaine. Certes, comme *Midtown*, *AM/PM* ou *Miami*, *Capital* montre les lieux et bâtiments que les pièces de la série de peintures correspondante ont pour tuteurs. Certes, la thématique de la grille, si active dans *Midtown*, le film ou la série de peintures, est toujours présente : les casiers du bureau de poste ; la structure métallique de la célèbre chaise *Diamond* (1955) de Herbert Matter, qui se souvient également des bas résille de *Fishnets (Legs Crossed)* ; la façade de l'immeuble du *Washington Post* ; ou les plafonds et tableaux d'affichage des vols de l'aéroport international Dulles, ces derniers renvoyant au store vénitien de *Blind*. Mais *Capital* a l'insigne particularité de livrer des images du personnage qui est l'incarnation même de la puissance, le président des États-Unis. Bill Clinton est ainsi montré à sa descente d'hélicoptère<sup>16</sup>, en réunion à la Maison Blanche ou pendant une



Sarah Morris, *Capital*, 2000, film 16 mm DVD, 18 min 18 s, photogramme, courtesy Jay Jopling / White Cube, Londres

conférence de presse. Néanmoins, malgré la lourde charge symbolique du représenté présidentiel, le traitement filmique reste le même. À l'instar des façades d'immeubles de bureaux de Manhattan, des enseignes lumineuses des casinos du Strip ou des hôtels de Morris Lapidus, la scène et les coulisses de l'administration présidentielle deviennent des images abstraites, non bien sûr au sens où, comme avec les peintures, leur valeur référentielle viendrait à se masquer, mais parce que la représentation y paraît telle une manière d'algèbrisation. Nul doute que, dans cette occurrence, mais dans les autres également, la musique électronique composée par Liam Gillick ne concoure efficacement à l'obtention de cet effet. Le nappé sonore, conjugué aux syncopes du montage, parvient à déhiérarchiser les images, même quand les signes de la hiérarchie les saturent. Ainsi la réussite de *Capital* est-elle double. D'une part, le film parvient

a rendre abstraites des images pourtant hautement et universellement signifiantes. D'autre part, à le regarder, on se prend à soupçonner qu'un tel processus d'abstraction en dit finalement sans doute plus sur le pouvoir qu'un documentaire en bonne et due forme parce que le pouvoir, dans une société où la communication est devenue l'axe majeur de la politique, a partie liée avec l'abstraction, avec des images irrémédiablement coupées du réel. Les percepts distraits — dans les deux sens du vocable : prélevés et inattentifs — qui fondent l'art de Sarah Morris constituent finalement de fidèles reflets d'un monde dont la stratégie dominante n'est autre que la distraction. Pour comprendre la ville moderne, il faut la parcourir vite, dans l'inattention qu'impose la fugacité des visions. Pour saisir la logique de la société injustement nommée de l'information, rien n'est au fond plus approprié que de zapper distraitemment d'un programme télévisé à l'autre, que de capter sans volonté de leur conférer un sens les fragments du discours médiatique. L'abstraction selon Sarah Morris, malgré la netteté des lignes et la justesse des plans, est parente de la perception flottante et c'est en cela que, paradoxalement, elle se donne la chance de rendre compte du réel contemporain.

#### Le rétrécissement du champ visuel

Il faut considérer les visions urbaines des séries *Midtown*, *Las Vegas*, *Capital* ou *Miami* comme l'antithèse du genre pictural qui, apparu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, aura hanté tout le XIX<sup>e</sup> pour connaître son apogée avec l'Exposition universelle de Paris en 1900 : le panorama<sup>17</sup>. Ces peintures circulaires disposées sur les parois de rotondes, dont le format standard atteignait quinze mètres sur cent vingt, et que le public contemplant depuis une plate-forme, témoignent d'une logique de la maîtrise : le spectateur, en position centrale, se donne le sentiment de dominer la ville ; il peut en recomposer l'unité. Comme Walter Benjamin l'a noté dans *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* : « Dans les panoramas la ville s'élargit aux dimensions d'un paysage », pour sitôt ajouter : « comme plus tard elle le fera, plus subtilement, pour le flâneur »<sup>18</sup>. Benjamin comprend que le panorama est le moyen que s'octroie la société d'alors pour que le développe-

ment de l'univers métropolitain n'engendre pas une mutation trop profonde du régime visuel en instaurant la myopie en règle. Grâce au panorama, et par la magie d'une illusion, est préservée certaine maîtrise du regard sur la ville. Superbement, Benjamin désigne aussi le remplaçant d'une illusion panoramique frappée d'obsolescence : la flânerie. Un récit comme *La Promenade* (1917) de Robert Walser, qui, en une manière de pur travelling narratif, raconte une journée de flânerie, est l'illustration même de la métamorphose que doit accomplir le regard pour sauvegarder son autorité sur ses visions urbaines. Du panorama à la flânerie : quand l'espace n'est plus le vecteur de la saisie distante et totalisatrice que suppose la maîtrise, le temps s'offre comme substitut. En d'autres termes, quand les ressources de l'image fixe sont épuisées, l'image en mouvement doit proposer ses services. La flânerie est l'ancêtre du cinéma. Si, d'un point de vue fixe, la ville ne livre plus que des bribes d'elle-même, à partir desquelles le sens de sa totalité ne peut s'obtenir, alors la mobilité est requise. Les laques architecturales de Sarah Morris sont le brillant constat de l'impossibilité de l'image peinte à faire de la ville un paysage. L'œil ne peut plus prendre la distance souhaitable et, dans le champ visuel, seul un fragment de gratte-ciel vient s'inscrire. Et même quand la vision est aérienne, comme dans la série *Miami*, l'égalisation des différents plans n'autorise pas la représentation. Les films viennent-ils redonner du sens aux images urbaines ? Non. Le recul manque aux vues picturales rapprochées et la hiérarchisation des informations aux aériennes. Un fil narratif fait, lui, défaut aux plans filmiques. Même la flânerie, désormais automobile, le long du Strip ne garantit plus la maîtrise que lui avait léguée le panorama. Le film ne dément pas le constat de la peinture. Dans la ville, les percepts, qu'ils soient fixes ou mouvants, se font rétifs à la manœuvre signifiante.

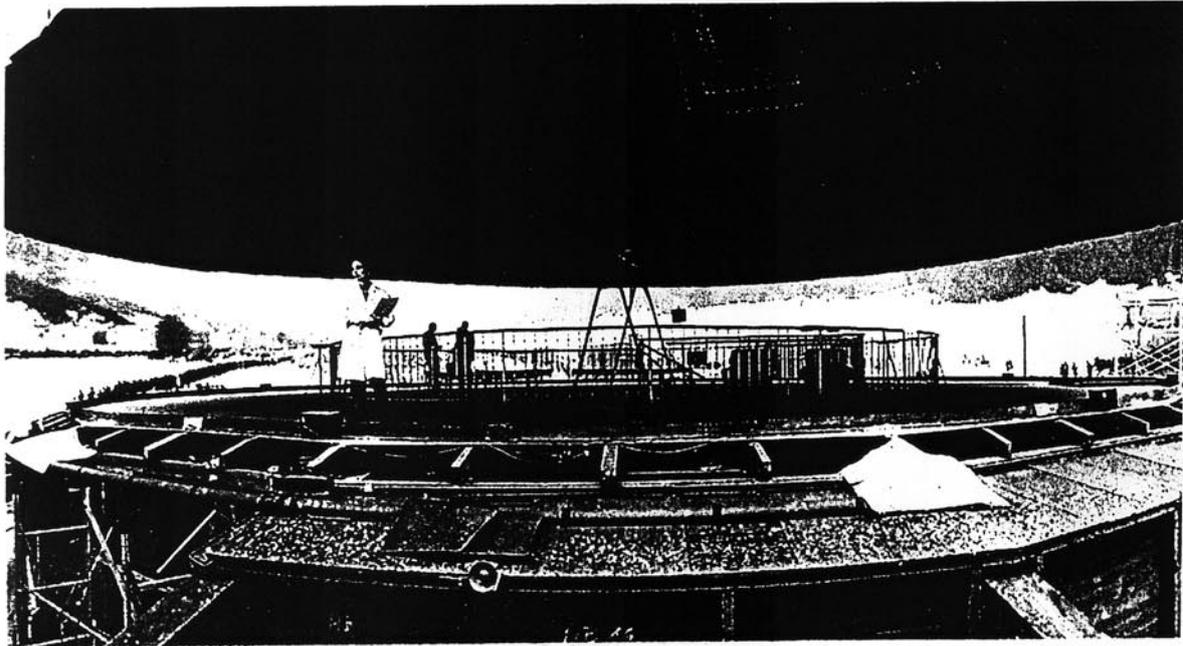
La différence de point de vue entre le panorama et les peintures architecturales de Sarah Morris, les concepts narratologiques qui discriminent plusieurs grands types de perspective narrative pourraient aussi en rendre compte. Deux nous intéresseront ici. Le premier correspond à un récit dont le narrateur est omniscient, qui a, en quelque mesure, le point de vue



Gerhard Richter, *Stadtbild Madrid*, 1968, huile sur toile, 277 x 292, Bonn, Kunstmuseum, photo archives de l'artiste GR 171

de Dieu et que Gérard Genette baptise « récit à focalisation zéro »<sup>19</sup>. S'agissant de représentations picturales de référents urbains, le panorama en serait le paragon pictural. Les *Stadtbilder* que Gerhard Richter réalise à partir de 1968 l'adoptent, mais pour l'inquiéter : la vision aérienne d'un fragment de cité ne livre pas une image bien nette. Si *Stadtbild Madrid* est encore assez réaliste, d'autres toiles, *Stadtbild F* ou *Stadtbild PL*, ne le sont plus du tout et confinent à l'abstraction. Bien plus, l'un des neuf petits formats par lesquels la série débute, *Stadtbild M8 (grau)*, est en

réalité un monochrome gris. La myopie divine est galopante. Même pour le Très-Haut, la vue de ville peut se muer en une donnée abstraite, plus encore que pour le passant de Manhattan pour qui subsiste la grille. Les images de *Miami* qui ont pour origine une vue d'hélicoptère le confirment. Le second type de perspective identifié par la narratologie est le récit à focalisation interne : tout passe cette fois par un personnage dont la « restriction de champ » peut être plus ou moins prononcée. Le parcours dans la ville que proposent les images de Sarah Morris serait caractérisé par une

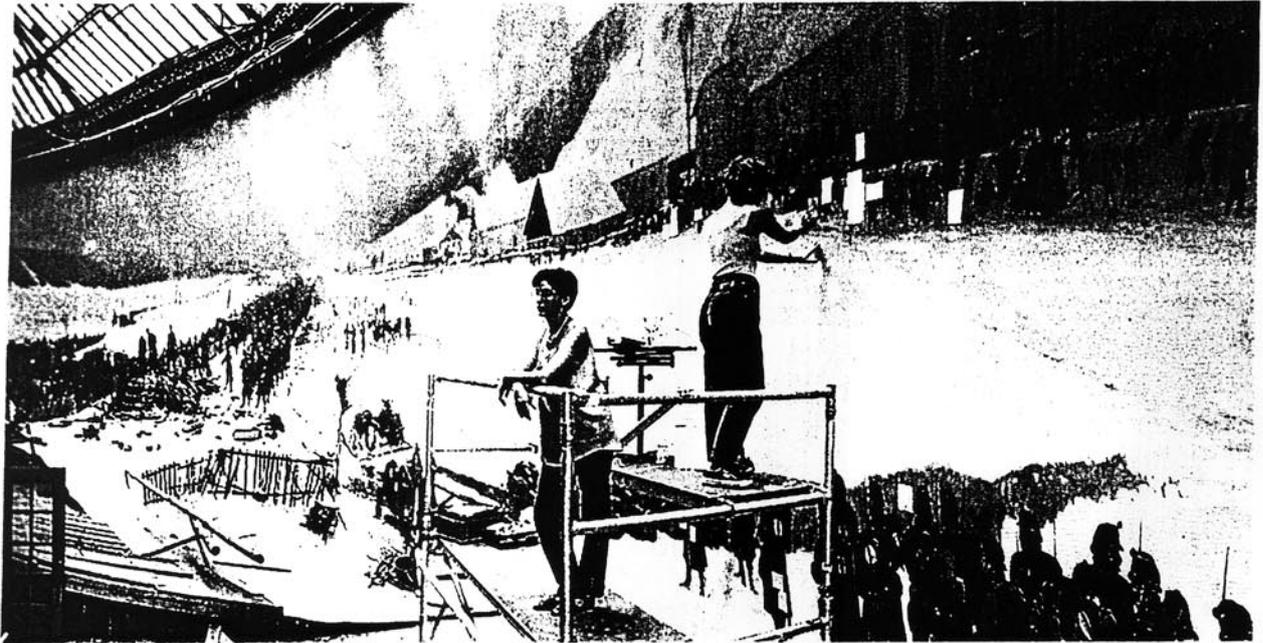


Jeff Wall, *Restoration*, 1993-1994, épreuve Cibachrome, caisson lumineux, 137 x 507, Munich, collection Goetz, photo courtesy collection Goetz

focalisation interne, avec une restriction de champ très accusée quant à l'espace (les séries *Midtown*, *Las Vegas*) ou quant à la capacité d'interprétation. La vision s'effectuerait à travers l'œil, non pas tant d'un personnage, de l'artiste, que d'une machine dont la grille de lecture des percepts obtenus resterait assez limitée. Ainsi la conversion des couleurs et autres phénomènes lumineux enregistrés s'avérerait-elle sommaire, ne pouvant traiter qu'une information par case, incapable de la hiérarchisation que notre cerveau effectue sans cesse pour donner du sens à ce que capte le regard. La restriction du parcours d'une métropole moderne au point de vue étroit d'un œil sans conscience, mais équipé d'une palette pop, c'est l'expérience dont la série des images architecturales de Sarah Morris livre le luxueux résultat.

Pareille expérience est caractéristique d'un âge de l'antipanorama. Que l'époque se souvienne du panorama pour en souligner, parfois sur le mode nostalgique, l'inactualité, quelques œuvres, et non des moindres, l'attestent. *Restoration* (1993), une immense photographie de Jeff Wall, montre le *Panorama Bourbaki* (1881) de Lucerne<sup>21</sup> en cours de restauration. Autant d'attention est prêtée à la plate-

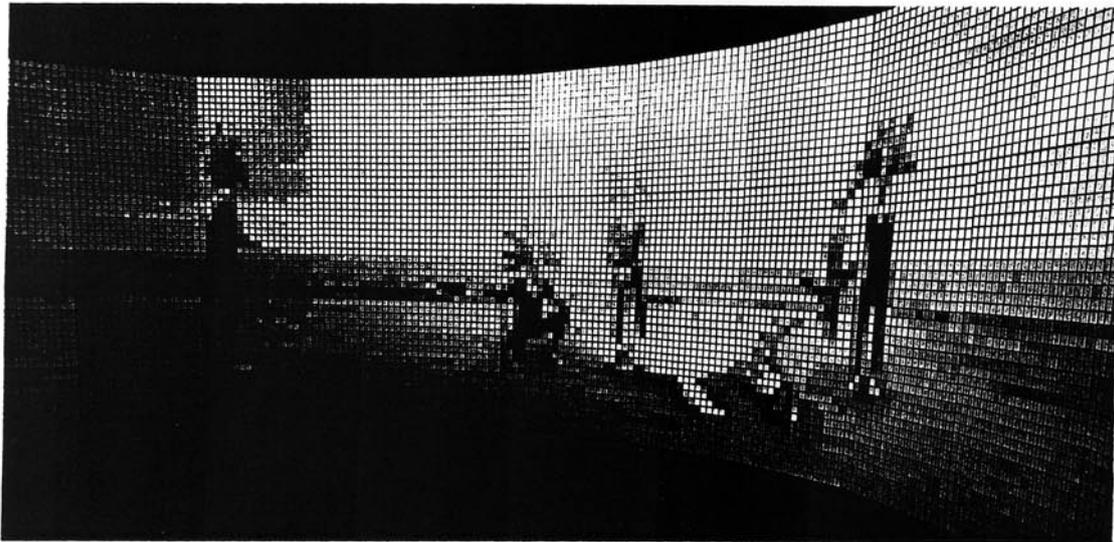
forme où prend place le spectateur qu'à une peinture panoramique qui, de surcroît, se révèle bien mal en point, à l'instar de l'armée française en débâcle qu'elle représente, et nécessite l'intervention, en un sens vaine, des restaurateurs. La décrépitude d'un genre s'affiche là de façon presque poignante. On retrouve une ambiance crépusculaire dans le « panoramique » conçu par Xavier Veilhan en 1998, *La Clairière*. Sur les vingt-six mètres de la grande photographie circulaire, une scène d'enterrement est figurée : un cow-boy gît à terre ; un corbillard tiré par un cheval et conduit par un squelette approche sous les yeux d'autres cow-boys, identiques au mourant ; à quelques pas, un groupe de singes s'affaire. Dans les dernières années du xx<sup>e</sup> siècle, le panorama n'est décidément pas d'humeur allègre. En 2000, Veilhan s'adonnera une nouvelle fois au genre avec *La Plage 2000*. Le dispositif est encore plus grand que le précédent. Le spectateur a le sentiment d'être sur une petite île car il est entouré d'une plage et ne voit que l'océan à l'horizon. L'atmosphère de la scène rappelle les représentations des premiers pas de Christophe Colomb en Amérique : des hommes vêtus de longues tuniques débarquent sur une plage où les



accueillent des pêcheurs portant pagnes et coiffes improbables. Des poissons gisent sur le sable à la façon d'une nature morte. L'œuvre nous intéresse ici tout particulièrement dans la mesure où, faite, sur le modèle de la pixellisation, de l'assemblage de petites cartes, elle n'est compréhensible qu'à distance. De près, et au détail, l'image ne délivre pas son sens, montre sa trame, quelques couleurs, et ressemblerait pour un peu à une grille de Sarah Morris. D'une certaine façon, les deux artistes nous disent la même chose : une trop grande proximité du regard entraîne la perte du sens et débouche sur l'abstraction. Certes, Veilhan ne condamne pas l'idée du panorama, mais force est de constater que sa clairière et sa plage ont une dimension onirique et exotique qui ruine l'ambition réaliste du panorama et que, en outre, le champ visuel ne trouve désormais à s'élargir que par le truchement d'une image de synthèse. Soit le détail abstrait, soit l'horizon numérique<sup>21</sup>. Parfois même, la représentation déserte l'horizon lui-même, comme avec les dispositifs panoramiques que sont *Neon Circle* (2001) de Carsten Höller — l'île n'est plus entourée par l'océan mais par des néons — ou *360° Room for All Colours* (2002) de Olafur Eliasson

— un Turner qui, en un peu plus d'un siècle et demi, aurait gagné l'électricité et se serait débarrassé de la tutelle mimétique.

Si, comme les peintures urbaines de Sarah Morris l'attestent, le champ visuel s'est rétréci et que l'ère du panorama réaliste, voire hyperréaliste, tel que l'avait promu le XIX<sup>e</sup> siècle, paraît révolue, ou, pour le dire autrement, qu'il ne saurait plus exister que comme utopie, n'est-il pas logique que l'artiste dont l'œuvre est attachée à la motion de l'élargissement dudit champ ait flirté avec la vision panoramique ? En 1988, à Rotterdam, Daniel Buren réalise le *Touroscope*, intitulé également *Sculpture contre-sculpture*. Autour d'un monument dédié à l'un des bienfaiteurs de la ville et au génie propre de la cité — monument aussi inintéressant que complexe, avec bassins, fontaines, statues, inscriptions et obélisque —, Buren édifie une manière d'échafaudage. La structure métallique permet de s'approcher au plus près d'une œuvre qui, d'ordinaire, se tient à distance de son public et d'ainsi découvrir d'une autre façon, selon un autre point de vue, ses jeux d'eau ou tels éléments décoratifs que l'on ne voit habituellement que de loin, depuis le sol. Mais le *Touroscope* n'offre pas un point de vue sur le



Xavier Veilhan, *La Plage*, 2000, vue d'installation, fichier informatique; panorama : 287 x 2945; Ø 910; impression offset de cartes montées sur des modules en polystyrène thermoformés, courtesy de l'artiste

seul monument. En effet, une fois parvenu sur la plate-forme supérieure de l'échafaudage, le spectateur peut choisir de se détourner de la colossale statue pour découvrir un très large panorama sur la ville de Rotterdam. Ainsi donc l'élargissement du champ visuel n'est-il pas uniquement celui qu'appellèrent décisivement des travaux comme *Exposition d'une exposition* (le revêtement d'un mur de chacune des sections de l'exposition par des papiers rayés blanc écru et blanc, lors de la Documenta V, en 1972) ou *À partir de là...* (du tissu rayé sur les murs du musée de Mönchengladbach, en 1975, laissant blanc l'emplacement des tableaux précédemment exposés). Il n'est pas simplement le mouvement qui fit apparaître le mur derrière un tableau mis par là même en péril. L'élargissement du champ visuel est également celui qui ouvre la ville aux dimensions d'un paysage. Le souci panoramique, le *Touroscope* n'est du reste pas la seule œuvre de Buren qui le manifeste. Une œuvre comme *Les Couleurs : sculptures*, dont la proposition est strictement contemporaine de *À partir de là...* (la réalisation n'intervenant qu'en 1977), l'exprime presque aussi clairement puisqu'il s'agissait de faire regarder depuis trois terrasses du Centre Pompidou, à l'œil nu et au télescope, mais aussi depuis d'autres

observatoires parisiens (tour Eiffel, Sacré-Cœur, tour Montparnasse, Arc de triomphe ou tours de La Défense), une quinzaine de drapeaux en tissu rayé, placés sur différents toits. Certes, à la différence du *Touroscope*, la ville n'était pas là élue comme objet premier du regard. Toutefois, compte tenu de la dissémination des drapeaux, mais également de l'attention que, depuis peu, et grâce à Buren précisément, le spectateur prêtait au contexte de l'objet d'art, un incontestable caractère panoramique se trouvait conféré aux *Couleurs : sculptures*. Voir le mur derrière le tableau et le ciel au-dessus du building, les deux exigences s'avèrent finalement solidaires. Il est vrai que le geste contextualisateur est virtuellement sans fin : le tableau est sur le mur, le mur dans le bâtiment, le bâtiment dans la ville, etc. Et si le tableau, qui aura incarné le désir d'une image autonome a vu son existence même remise en cause par l'élargissement du champ visuel, il est somme toute logique qu'il soit choisi pour signifier la restriction de l'angle de vue qu'imposent la ville, son architecture et son fonctionnement. Il l'est d'autant plus que l'image visuellement autarcique, loin de disparaître, multiplie aujourd'hui ses occurrences. Ainsi, dans la salle obscure d'un cinéma, où défilent des images, il ne saurait être question d'élargir le champ visuel. L'image en

mouvement, par-delà les mutations considérables qu'elle a induites, est aussi venue garantir le rêve, menacé, d'autonomie de l'image fixe. Les images d'origine électrique possèdent une capacité à se détacher du champ visuel que leurs devancières, notamment picturales, avaient fini par perdre.

L'illusionniste panorama du XIX<sup>e</sup> siècle et l'élargissement anti-illusionniste du champ visuel prôné par Daniel Buren témoignent paradoxalement d'une commune ambition : sauver l'autorité du spectateur. En une certaine mesure, les peintures de Sarah Morris signalent la vanité d'une telle ambition. La ville contemporaine impose un régime de vision rapproché et fragmentaire qui hypothèque la maîtrise signifiante du regard. Le panorama était réaliste pour satisfaire une illusion. L'antipanorama est abstrait par réalisme.

#### L'abstraction nouvelle : le Strip, Times Square, Condé Nast et le Nasdaq

Sur le mur d'entrée de la galerie Betty Parsons, à l'occasion de sa deuxième exposition personnelle, au printemps de 1951, Barnett Newman accrocha une feuille de papier où l'on pouvait lire : « Il y a une tendance consistant à regarder à distance les peintures de grandes dimensions. Dans cette exposition, les peintures de grandes dimensions sont destinées à être vues de près<sup>22</sup>. » L'exposition présentait notamment *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) qui mesure 242,2 x 541,7 cm. Et une photographie fameuse de 1958 montre l'artiste, dans son atelier new-yorkais, regardant, à quelques centimètres de distance, l'immense *Cathedra* (238 x 528 cm). Cette myopie militante, destinée à préserver la peinture, même quand le risque est quasi nul, d'un destin iconique, semble devenue, comme le prouve l'art de Sarah Morris, l'un des biais privilégiés de l'abstraction contemporaine. Ce n'est plus la peinture que nous regardons de près, mais le monde, les buildings de Manhattan, mais aussi les enseignes lumineuses et les écrans de télévision géants de Times Square, du Strip ou de Tokyo. Newman enjoignait de voir sa peinture de près afin qu'elle demeure abstraite. Il nous apparaît aujourd'hui qu'il suffit que la représentation soit rapprochée pour qu'elle devienne abstraite. Aussi une abstraction d'un genre nouveau peut-elle naître, alors

même que les pratiques iconiques n'ont jamais été aussi massives.

Certaines œuvres de Angela Bulloch se présentent comme des agencements de boîtes lumineuses aux couleurs changeantes. Chacune d'elles est en fait l'agrandissement d'un pixel, l'unité minimale d'information de l'image électronique. Le jeu chromatique évolutif donné à voir par les différentes boîtes correspond donc à la diffusion d'images filmiques soumises à une pixellisation si grossière qu'elles perdent toute faculté figurative et deviennent résolument abstraites. À l'instar des « portraits sans voyelle », et davantage encore qu'eux, les extraits de *Matrix* (1999) des frères Wachowski pour *Worm In*, *Bullet Dodge* et *Bullet Stop* (2001), de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni pour *Z Point* (2001) ou, il ne pouvait en aller autrement, de *Blow Up* (1967) du même Antonioni pour *Blow Up TV* (2000)<sup>23</sup> ont perdu leur sens. Par-delà la singularité formelle des œuvres et la spécificité des propos, il faut savoir distinguer le commun tropisme qui, selon telle ou telle modalité, rapproche l'œil contemporain de l'image jusqu'à la dépouiller de sa compétence représentative. Blow up ou zoom, à travers les deux procédures se formule quelque chose comme une nouvelle fable des origines de l'abstraction. Une série d'œuvres éclaire d'ailleurs exemplairement le phénomène : les *Light-Machines* que Xavier Veilhan réalise à partir de 2001. De grands panneaux légèrement inclinés, recouverts d'ampoules électriques qui, en s'allumant et s'éteignant, restituent les images d'un film à la diégèse rudimentaire. De près, l'œil est simplement ébloui par la lumière et ses clignotements, soumis à un pur « bombardement sensoriel », pour reprendre l'expression de Tom Wolfe à propos de Las Vegas<sup>24</sup>. À distance seulement, le jeu photonique prend valeur représentative. La différence entre figuration et abstraction devient ainsi foncièrement relative ; elle dépend du recul plus ou moins grand que le regard peut prendre par rapport à son objet ; elle ne se fonde plus sur une ontologie. En partie grâce aux avancées technologiques, figuration et abstraction sont désormais à envisager comme deux possibles états d'une même image. Là réside la nouveauté : l'abstraction n'est pas l'autre de l'image, mais un autre avatar de l'image. Et le blow up ou le zoom

ne sont que des modalités parmi de multiples pour métamorphoser l'image figurative en image abstraite. Avec la série *Substrat* que Thomas Ruff inaugure en 2001, la genèse de l'abstraction emprunte une autre voie : la superposition de multiples images de bandes dessinées, et notamment de mangas, trouvées sur Internet. Esthétiquement, l'abstraction obtenue, s'il est difficile de parler à son propos d'expressionnisme tant le lisse des surfaces photographiques paraît lui être antithétique, n'a néanmoins rien du géométrisme des peintures de Sarah Morris. L'abstraction nouvelle, qui naît au cœur de l'image, couvre tout le spectre des styles.

On le sait, loin d'être limpide, l'histoire des origines de l'abstraction est fort complexe. Plusieurs récits entrent en concurrence pour expliquer son apparition<sup>25</sup>. Positiviste : le développement des sciences expérimentales au XIX<sup>e</sup> siècle et, tout particulièrement, de la physiologie, libère la couleur de la tutelle de la forme. Spiritualiste : la théosophie et l'ésotérisme conduisent la peinture vers la représentation d'une réalité idéale et idéelle. Hégélien : l'art pictural dans le mouvement qui le conduit vers son essence se dégage des contraintes mimétiques. Musical : la musique ne peut que constituer un modèle pour un art cherchant à rompre avec la représentation. Décoratif : les motifs non figuratifs ont, de tous temps, été utilisés par l'ornement. Il s'agit donc simplement de rajouter un chapitre à une histoire qui pouvait nous avoir semblé, à tort, terminée : l'abstraction naît de la manipulation — dont la révolution informatique a décuplé les possibilités — de l'image et non de son élimination. Il n'existe donc pas de contradiction entre la multiplication des images et la résurgence d'une abstraction. Moins il est permis de prendre de distance à l'égard d'images en augmentation exponentielle et plus le théorème sur l'abstraction tendancielle d'une vision sans recul trouvera à s'appliquer.

Les titres de Sarah Morris ont pour première fonction d'accréditer l'origine représentative des compositions géométriques proposées et, davantage, de leur assigner tels référents précis. Mais quels sont les référents en question ? On l'a vu, il s'agit d'architectures. Mais il y a plus. Il s'agit d'immeubles de bureaux. Sièges de firmes industrielles : chimie avec Grace ;

savons et détergents avec Lever ; téléphonie avec Bell Atlantic ; produits cosmétiques avec Revlon. Quartiers généraux de banques commerciales (First Bank Miami, Republic National Bank) et d'investissement (Morgan Stanley Dean Witter, Paine Webber). Mais aussi et, peut-être même surtout, médias : Viacom (c'est-à-dire CBS Television, Paramount Pictures, MTV, Blockbuster, Infinity ou Simon & Schuster), Condé Nast (groupe de presse dont les principales publications sont *Vogue*, *Architectural Digest*, *Vanity Fair*, *Glamour*, *House & Garden* ou *The New Yorker*), HBO (production de séries télévisées) ou Warner Brothers (qu'il n'est point besoin de présenter). L'industrie du loisir est également représentée par nombre d'hôtels : Crowne Plaza, Eden Roc, Fontainebleau, Hilton, Holiday Inn, Marriott Marquis, Novotel ou Sheraton ; ou encore des galeries marchandes : Cocowalk (Miami). Pourquoi l'artiste s'est-elle intéressée à ces architectures-là plutôt qu'à d'autres ? Assurément certaines sont très fameuses, font partie du patrimoine architectural du XX<sup>e</sup> siècle et méritent notre attention. C'est, par exemple, le cas des Lever House (1952) de Gordon Bunshaft et Seagram Building de Mies van der Rohe ou, pour d'autres raisons, des réalisations de Morris Lapidus. Toutefois, les images qui en sont données sont si fragmentaires qu'elles ne sauraient constituer des documents sur telle ou telle architecture — Style International et post-modernisme s'y confondent allègrement. Si Sarah Morris choisit des hôtels et des immeubles de bureaux plutôt que des immeubles d'habitation, ne serait-ce pas en raison du lien qui unit la société dont Revlon, Morgan Stanley Dean Witter, Warner Brothers ou Sheraton sont les symboles et le geste esthétique dont témoignent peintures et films ? Pour le dire autrement : l'abstraction n'est-elle pas le corollaire de la profusion d'images, de l'explosion iconique qui accompagne le développement du cyber-capital et de l'industrie du divertissement ? Considérons le Condé Nast building. Quartier général d'une société concourant à l'universelle production imagière. Mais aussi siège du Nasdaq : sur l'angle nord-ouest se greffe un demi-cylindre de onze étages dont le revêtement est un écran qui affiche en permanence tous les indices boursiers. Au regard du Condé Nast, les tableaux « abstraits » que Claude

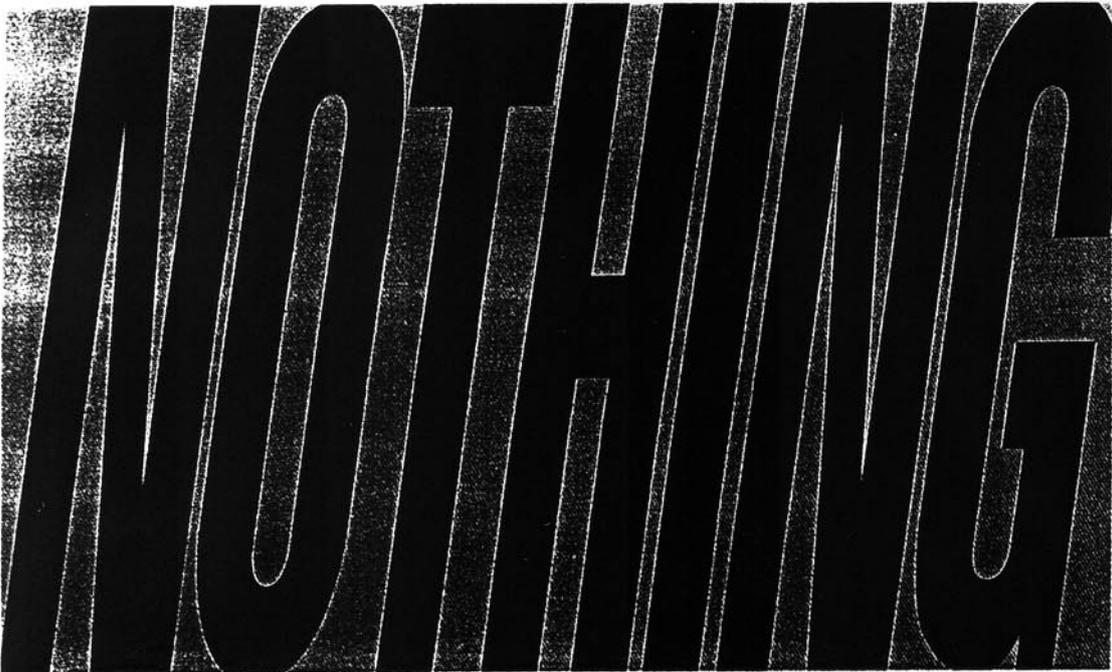
Closky a réalisés, en 2003, à partir de graphiques retraçant les fluctuations dans le temps de valeurs boursières acquerraient presque un statut d'emblème. Industries financière et de l'*entertainment* participent de concert à une inflation des images telle que celles-ci deviennent abstraites — trop nombreuses, défilant trop rapidement et trop près de l'œil pour qu'elles puissent fonctionner autrement que comme de simples stimuli sensoriels. Dans le style humoristique et délibérément *low-fi* qui est le sien, Hughes Reip a livré dans *The Halo* (2000) une impeccable allégorie de la conjoncture. Il a filmé les projections lumineuses qu'occasionne sur un mur la diffusion, par un moniteur voisin, d'un dessin animé de Oskar Fischinger<sup>26</sup>. Ce dernier n'est donc jamais directement visible — seule la musique d'origine, composée par Ralph Rainger, étant, elle, parfaitement audible. N'est ainsi plus perceptible que le halo fantomatique et insignifiant des images. L'abstraction n'est désormais plus une instance première, mais un produit dérivé, dégradé. Dans le cas de *The Halo*, il s'agit même d'une abstraction d'abstraction, car le film de Fischinger est abstrait.

La métropole moderne, en créant progressivement les conditions d'un rétrécissement du champ visuel, tend à ne plus offrir en spectacle que des fragments d'architecture. Bien plus, dans la mesure où Las Vegas, qu'il y a tout lieu de considérer comme notre avenir urbain, « a fait éclater l'espace confiné du parc d'attractions, a libéré le spectacle de la salle close et sombre du cinéma, a mis des écrans de télévision sur les murs des buildings »<sup>27</sup>, fragments d'architecture et détails ou halos d'images sont en quelque façon voués à se confondre. Aussi la peinture « *corporate* » de Sarah Morris ne joue-t-elle pas d'un rapport métaphorique un peu facile entre les gratte-ciel et le capitalisme, comme peut le faire, par exemple, un film tel le *Wall Street* (1987) de Oliver Stone<sup>28</sup>. Elle pointe, plus décisivement, la paradoxale dérive abstraite de la société des images que modèlent les firmes dont les raisons sociales servent d'intitulés à ses tableaux. Trop d'image tue l'image.

*Puis elle se leva et se pencha très près de l'écran, si près qu'elle distinguait les lignes de balayage.*

Michael CRICHTON, *Turbulences*<sup>29</sup>

Sarah Morris, *Nothing*, 1995, laque sur toile, 152,4 x 254, Londres, collection privée



1. *High Heels (Blue), Japanese Shoes (Upside Down), Fishnets (Legs Crossed), On the floor* (1996 pour ces quatre tableaux).
2. Ces toiles ont chacune pour titre le mot dont elles sont le support. Elles ont été réalisées entre 1995 et 1997.
3. *Horizontal Blinds, Bathroom Floor* (1997 pour les deux).
4. Série *Aluminum Fence* (1997).
5. Le mot « pools » figure dans tous les titres de la série *Miami* car la ville y est, en quelque mesure, vue à travers les reflets qu'en dispensent les piscines qui en sont le symbole.
6. Ce bâtiment, qui date de 1999 comme la toile de S. Morris, a pour particularité de présenter deux aspects très distincts : façades nord et ouest, en métal et verre, avec le caractère « bruyant » de Times Square ; façades sud et est plus conformes à l'architecture traditionnelle du *midtown* de Manhattan. Quelle est celle reproduite ?
7. Et, à travers elles, des œuvres que Richter connaissait comme *Spectrum Colors Arranged by Chance* (1951-1953) de Ellsworth Kelly et les pièces en verre et métal de Josef Albers telles *Grid Mounted* (1922) ou *Park* (1924).
8. Sarah Morris consacrera une autre de ses toiles (*Midtown - HBO/Grace, 1999*) à une tour de Bunschaft avec une façade courbe concave : le *Grace*, strictement contemporain, d'ailleurs, du Solow. Dans la toile en question, il partage toutefois les honneurs avec un autre bâtiment, plus anodin, dans la paroi de verre duquel il vient se refléter.
9. Une autre des réalisations de Lapidus, le flamboyant *Eden Roc Hotel* (1956), sert de référent à un tableau de S. Morris (*Pools - Eden Roc, Miami, 2002*).
10. S'agissant de la première de ces deux œuvres, Mondrian précisa en 1915 à la critique Augusta de Meester-Obreen qu'elle avait été inspirée par des immeubles. S'agissant de la seconde, on sait qu'elle fut réalisée à partir de croquis de pignons d'immeubles parisiens où se voyaient les traces laissées par l'habitation de la maison attenante, après la destruction de cette dernière.
11. *Composition avec grille 8*, dite *Damier aux couleurs sombres et Composition avec grille 9*, dite *Damier aux couleurs claires*.
12. On n'oubliera bien sûr pas que Yve-Alain Bois a justement mis en garde contre le mythe d'un Mondrian que la vision du *skyline* new-yorkais aurait mécaniquement conduit à de nouvelles solutions plastiques (voir Y.-A. Bois, « The Iconoclast », cat. expo. *Piet Mondrian*, La Haye, Gemeentemuseum / Washington, National Gallery of Art / New York, The Museum of Modern Art / New York, Bulfinch Press, 1994, p. 359).
13. Kathryn Hixson, « Entretien avec Peter Halley », trad. par Y.-C. Grandgeat, *Peter Halley, Œuvres de 1982 à 1991*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1991, p. 9.
14. Michael Bracewell, « Un contexte culturel pour Sarah Morris », cat. expo. *Sarah Morris / Modern Worlds*, Oxford, Museum of Modern Art / Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst / Dijon, Le Consortium, 1999, n. p. ; et Ronald Jones, « Cream and Sugar », *Sarah Morris / Capital*, Cologne, Oktagon, 2001, n. p.
15. Pour reprendre l'heureux terme de Thyra Nichols Goodeve dans son étude « To Sit with the Speed Addict », *Parkett*, n° 61, 2001, p. 96-101.
16. Sarah Morris paraît adorer les hélicoptères. Servant à la réalisation de certains plans, ils apparaissent dans d'autres. L'hélicoptère constitue d'ailleurs le motif d'une toile de 1996, *Chopper*.
17. Voir, sur ce sujet, le livre de Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.
18. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (1935), *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 50.
19. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 183-224.
20. Le *Panorama Bourbaki*, peint par Édouard Castres avec l'aide d'assistants parmi lesquels figurait Ferdinand Hodler, est assurément l'un des plus beaux encore visibles aujourd'hui. L'épisode qu'il représente se situe en 1871, pendant la guerre franco-prussienne, lorsque, sévèrement défaite à Belfort, l'armée du général Bourbaki se réfugie en Suisse. Cette peinture réunit tous les ingrédients de la recette panoramique : lumière tombante, plate-forme et vélum, faux terrain avec neige artificielle, mannequins, fusils et wagon se prolongeant sur la toile en un saisissant trompe-l'œil.
21. C'est sous cet angle qu'il convient de regarder les œuvres émergentes de Torben Giehler et de Benjamin Edwards avec lesquelles le paysage et la peinture célèbrent leurs retrouvailles sous les auspices conjugués de l'ordinateur et de l'abstraction géométrique (voir cat. expo. *Torben Giehler, Centro de Arte de Salamanca, 2003*; cat. expo. *Benjamin Edwards : Convergence*, New York, Artemis Greenberg Van Doren Gallery, 2001 ; et, sur T. Giehler, B. Edwards, mais également S. Morris, cat. expo. *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2003).
22. Voir Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, John P. O'Neill (éd.), New York, Knopf, 1990, p. 178.
23. Le choix de ces films est hautement significatif. D'une façon ou d'une autre, ils participent tous de la révolution scopique qui caractérise la fin du XX<sup>e</sup> siècle.
24. Tom Wolfe, « Las Vegas (What ?), Las Vegas (Can't hear you! Too noisy), Las Vegas!!!! », *Esquire*, février 1964.
25. Voir Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2003, et cat. expo. *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2003.
26. En l'espèce, *Allegretto* (1936), une magnifique tentative de synesthésie audiovisuelle, déployant un jeu coloré et étourdissant de cercles concentriques et d'angles particulièrement dissipés.
27. Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002, p. 123.
28. La peinture n'est du reste pas absente de *Wall Street*. Gordon Gekko, le génial et peu scrupuleux *raider* qu'interprète Michael Douglas, est un collectionneur.
29. Dans un entretien qu'elle accorda en 2000 à Éric Troncy, Sarah Morris signale avoir lu ce roman de M. Crichton (voir É. Troncy, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver (Monographies et entretiens 1989-2002)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 196).

Michel Gauthier a récemment fait paraître « Une banquette contre l'aura » (*Vacarme*, n° 25, automne 2003), et « Stéphane Dafflon. Une beauté séculière » (*Artpress*, n° 299, mars 2004). Sa précédente publication dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* est : « Sur le motif. Les objets peints de Bertrand Lavier » (n° 79, printemps 2002). Il publiera prochainement un ouvrage consacré à Olivier Cadiot : *Le Facteur vitesse* (Les Presses du Réel).