

Big Science

Le dessin chez Corinne Laroche

Andreas Schalhorn

La présente publication offre un aperçu détaillé de l'œuvre de Corinne Laroche et de son évolution depuis 2006. Il apparaît clairement que la dessinatrice vivant à Paris fait partie de ces artistes plasticiens qui se penchent de manière intense et durable sur le matériau et les possibilités d'expression de l'outil qu'ils ont choisi et qui en font l'objet de leur travail. Dans le cas de Corinne Laroche, ce sont l'acte et le processus de l'agencement de lignes, de hachures et de points dans le quadrilatère de la feuille ou de successions entières de feuilles qui en constituent le sujet. Au cours de ce procédé systématique naissent des images qui ont leur propre logique et leur propre dynamique. Même si, dans de nombreux travaux, des compositions imagées apparaissent qui, non seulement, semblent figuratives, mais qui renvoient aussi réellement à des objets extérieurs au dessin (personnages, visages, paysages), l'art de Corinne Laroche reste dans le fond – et ceci depuis ses débuts, qui se situent encore en-dehors du dessin (p. 140) – abstracto-minimaliste. Cependant, comme on le montrera, un purisme net, qui occulte en apparence complètement le sujet artiste, tel qu'on le connaît en particulier du minimalisme américain des années 1960 (voir par exemple les sculptures de Donald Judd ou de Robert Morris), n'est pas son propos. Corinne Laroche opère essentiellement dans son dessin avec des éléments variables, à la structure de base homogène, et qui, en tant que module à l'intérieur d'un champ d'action établi par elle, caractérisent le processus de formation et la structure finale d'une œuvre ou d'un groupe d'œuvres. Le cadre qui assigne aux modules leurs lieu et champ d'action est en général, depuis quelques années – les *Fouilles* (p. 70) constituant l'exception –, une structure quadrillée que l'artiste trouve sur le papier ou qu'elle établit elle-même avec règle et crayon. Que l'on regarde à ce propos des œuvres comme

les dessins apparus depuis 2006 sous le titre *Mes très Riches Heures* (p. 84) ou, antérieurement sur ce thème, *HH-Sombra*. Mais, comme c'était déjà le cas dans les séries *Calque et reports* (p. 142) conçues en 1999, le quadrillage peut se soustraire à un marquage linéaire sur le papier, si bien qu'il ne devient perceptible ou visible que par la disposition des modules composés. Le quadrillage détermine la forme et la taille des modules en forme de cases, qui correspondent aux différents carrés de la structure sérielle. Ces unités sont accentuées dans leur forme par les lignes latérales sur lesquelles Corinne Laroche repasse, avant de les remplir par des hachures diagonales descendantes. Il s'agit là d'une action concentrée sur un espace réduit, presque d'un mouvement sur place. Ici se situe la mise en œuvre graphique proprement dite, qui devient un processus dans l'occupation successive des différents modules : c'est dans l'extension des modules que l'œuvre évolue. Les contours de chaque module définissent en même temps le champ d'action pour un acte de dessin à la gestuelle minimale. Le résultat est, dans le cas concret de *Mes très Riches Heures*, une surface gris-noir homogène et pourtant subtilement agitée et irrégulière, qui ne laisse transparaître le blanc du papier qu'en quelques endroits isolés. L'inscription de l'artiste dans la structure quadrillée du papier par le remplissage des différents carrés avec des hachures s'avère alors être un pas qui transporte et transforme dans le processus du dessin le rôle de la main qui dessine et l'action du corps, mais aussi l'état d'esprit de Corinne Laroche.

Le travail avec la grille, dans laquelle tous les éléments sont identiques en forme et signification, non-hiérarchisés (si l'on excepte le positionnement concret à l'intérieur d'une grille), initié dans les années 1910 par Piet Mondrian, se trouve

renforcé dans l'art minimaliste des années 1960, par exemple dans la peinture d'Agnes Martin, les sculptures et dessins de Sol LeWitt ou l'œuvre de François Morellet. Par la suite, et jusqu'à Corinne Laroche, le quadrillage est employé pour l'élaboration de compositions abstraites comme figuratives, mis en question et anéanti. C'est ce qu'attesta en 2012 de manière impressionnante l'exposition *Rasterfahndung. Das Raster in der Kunst nach 1945 (À la recherche de la grille. La grille dans l'art après 1945)* au Kunstmuseum de Stuttgart.

Il est à noter que Sol LeWitt, à l'instar de Corinne Laroche, remplit de façon linéaire dans ses dessins, comme par exemple les ébauches de grandes œuvres murales, les cases d'une grille qu'il a lui-même élaborée. Il utilise toutefois surtout des couches de traits réalisés à la règle, disposés dans différentes directions. Il désamorçe ainsi l'impulsion graphique proprement dite, tandis que chez Corinne Laroche, les hachures des différentes cases, se développant en diagonale du haut à gauche vers le bas à droite, malgré toute la concentration et la répétition systématique sur l'entièreté de la feuille et malgré tout contrôle, n'abandonnent pas leur impulsion gestuelle. Par conséquent, les cases qu'elle a hachurées ne sont pas non plus complètement homogènes. Au contraire, quand on les observe de près, elles se mettent à vibrer, à respirer. Le tracé des hachures, que l'on trouve dans les dessins des *Fouilles* – qui semblent nettement plus expressifs (p. 69) –, à la fois abîmé en lui-même et occupant le papier « à l'aveugle » comme prévu, se modelant quasiment lui-même, se perpétue finement dosé dans les quadrillages de Corinne Laroche. Dans les dessins au graphite réalisés sur papier noir (p. 16), les carrés hachurés gagnent un aspect métallique et pour ainsi dire une qualité plastique, si bien que ces dessins, dans leur structure d'ensemble, rappellent les sculptures au sol, plaques de métal carrées de fabrication industrielle, en forme de quadrillage, de Carl André.

Tandis que *Mes très Riches Heures* constituent sur le papier une structure homogène, Corinne Laroche combine dans la majeure partie des œuvres réalisées depuis 2006, développées à partir du système de coordonnées de la grille, des cases hachurées et des cases vides (pp. 6-7). On n'y constate pas les régularités propres aux ornements ou aux motifs, ce sont au contraire des images (ou postimages) d'objets et d'espaces paysagers schématiques, souvent fragmentaires, qui ne se laissent pas, de prime abord, qualifier

de concrets ou qui peuvent tout au plus être appréhendés de façon associative – si l'on ne tient pas compte de motifs bien définis et clairement nommés comme dans *Motherland Mar(i)ée, Spree ou Portrait* (p. 105). Ces images s'apparentent ainsi aux carrés de pixels d'une image en noir et blanc agrandie de manière numérique. Et de fait, la texture des œuvres repose sur des photographies travaillées sur ordinateur et agrandies dans le détail, comme par exemple l'image du pouce de l'artiste, qui a été retranscrite dans le système linéaire de coordonnées pour certains dessins (p. 48).

Malgré l'enracinement dans les minimalismes américain et européen, Corinne Laroche transfère l'étude d'unités qui reposent sur l'emploi d'une grille – dont les travaux en points développés au moyen de feutre noir sur papier buvard (p. 115) – dans un discours artistique abordant l'esthétique et le processus de la reproduction d'images photographiques et autres dans les mass media. Pensons aux *Benday Dots* et aux grilles offset employés pour représenter des demi-tons et des mélanges de couleur ; dans les années 1960 qui, à côté de l'art minimal, furent aussi l'apogée du pop art, Roy Lichtenstein ou Sigmar Polke en firent le thème de leur art¹. Les dessins mi-figuratifs et mi-abstraites de Corinne Laroche, comme la série *Point de vue*, renvoient à l'Américain Chuck Close qui, depuis les années 1970, au moyen d'une grille placée en dessous de portraits, les décompose en petits modules abstraits en soi, mais qui, regardés à distance, représentent des figures.

Le système bipolaire de pointillisme conceptuel de Corinne Laroche repose sur la différence et la dialectique entre cases noires et blanches ou cases de couleurs différentes (série *BB-*... p. 45), sur un code binaire de « oui » et « non » établi dans des travaux contemplatifs, c'est-à-dire de composition (dessin/signe) et d'espace libre (papier). De cette interaction multipliée par la multitude de modules résulte dans la surface de la feuille la condensation et la dissolution de formes vagues. Ce système est intensifié encore une fois sous la forme du diptyque ou avec l'inversion (positif-négatif) des particules noires et blanches (*Rectus-Inversus*, p. 8). Il en est de même pour le déploiement du système de modules en grand format occupant un mur entier comme *Once upon a time*... (pp. 50-51) ou dans le type de travail en plusieurs parties en germe dans les diptyques, comme par exemple *Extension I Black* (p. 39).

Dans son livre publié en 1926, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Vassily Kandinsky désigne le point abstrait dans le contexte de l'art comme « le résultat du premier choc de l'outil avec la surface matérielle, avec la surface de base. (...) C'est par ce premier choc que la surface de base est fécondée² ». Le point posé avec une intention artistique sur une toile ou une feuille de papier est dans l'espace de la « base » une créature autonome, qui modifie sa sonorité relative avec la modification de sa taille et de sa forme. C'est précisément ce phénomène de pose du point comme occupation de la page que Corinne Laroche cherche à élucider de façon particulière dans les travaux *Points limites* (p. 132). De la même manière, les marques de pinceau à charge conceptuelle de Niele Toroni, qu'il emploie pour la première fois en 1967 comme outil figuratif au-delà d'une pure peinture sur toile, peuvent s'apparenter aux travaux de Corinne Laroche sur les points qu'elle réalise depuis 2011 avec un feutre noir sur du papier buvard. Il faut les concevoir comme variante abstraite des œuvres plus paysagères ou figuratives qui apparaissent à partir de 2009 avec la même technique (p. 116). Tandis que Toroni, toutefois, exécute ses compositions analytiques avec un pinceau identique (numéro 50), à intervalles réguliers de trente centimètres, l'intensité de l'empreinte et de l'application de peinture restant presque égale, Corinne Laroche se concentre sur l'extension circulaire d'intensité différente du point noir du feutre qu'elle pose sur le papier buvard blanc. Dans ce processus qui, comme toujours chez elle, possède une part analytico-conceptuelle, arrêté (qui repose la main tenant le stylo) et mouvement (déroulement de la couleur conditionné par le type de papier) sont entrecroisés. Malgré une composition concentrée, précise, les points noirs ou même colorés qui apparaissent alors constituent des entités vivantes, dans lesquelles se manifestent la matérialité et l'inscription de l'esprit et du corps (la motricité de la main) de la dessinatrice ainsi que l'intervention des outils de dessin.

Avec la disposition de points qui, partiellement contrôlés, s'étendent sur le papier et entrent en relation avec leur environnement (le carré de la feuille) ou même entre eux, Corinne Laroche réfléchit le point en tant que noyau d'une ligne ou de hachures, d'un mouvement qui signifie toujours l'extension, c'est-à-dire l'expansion et la diffusion, des phénomènes qui touchent tous ses travaux. La temporalité

et le hasard au moment du dessin pour ouvrir la voie ont aussi leur place dans ses œuvres. Le temps comme facteur constitutif de l'œuvre devient un thème important. Dans la chanson minimaliste « From the Air », que la performeuse et musicienne américaine Laurie Anderson a publiée en 1982 sur son album *Big Science*, le refrain est le suivant : « This is the time. And this is the record of the time. » Appliquée à l'art de Corinne Laroche, cette tournure décrit très bien son caractère temporel particulier. Ses œuvres illustrent le temps comme chaîne, comme réaction en chaîne d'actes de dessins isolés dans lesquels le processus de la genèse de chaque feuille se laisse rétrospectivement décomposer – même si l'ordre exact des éléments dans le processus de création ne peut plus être retracé. Chaque œuvre illustre la temporalité et le temps de sa création et les enregistre. C'est par conséquent à la fois un processus (« temps ») et un moyen de sauvegarde (« record of the time »). Mais cela enregistre aussi la position intérieure spécifique de l'artiste, qui s'exteriorise dans l'action de dessiner, y compris son *timing* et son rythme très particuliers dans le travail : « La progression du dessin dans la lenteur et dans un rythme de gestes répétitifs est une tentative d'être présente à l'instant qui est là, de vivre seulement cet instant-là et de me vider l'esprit de toutes les questions ou projets³... »

À une époque où les attitudes graphiques sont nombreuses et quelconques, le dessin se révèle chez Corinne Laroche comme un jeu sérieux, aux règles duquel appartiennent le sondage, l'exploration, l'affirmation et la mise en question du médium. Le résultat est une « Big Science » d'un genre très particulier, une science rassemblant concept et image, concentration et mouvement, geste et système, qui est sensorielle, et qui se déploie et se configure par conséquent dans la compréhension vivante grâce à l'observateur.

(1) Voir à ce sujet dans l'art photographique récent l'utilisation d'images Internet pixelisées dans les travaux de Thomas Ruff.

(2) Kandinsky, V., Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture. Paris, Gallimard, 1991.

(3) Corinne Laroche dans un mail à l'auteur le 22 décembre 2014.