

Traduire le monde tel qu'il n'existe qu'en idée

« Nous ne percevons pas le monde dans ce qu'il est en réalité. Notre imagination productive, nourrie par la force, engendre l'habitude, superpose sur le monde une construction illusoire ».

Michel Delaunay, 2021

Genèse d'une vocation

L'émotion suscitée par un lieu, une odeur, un son ou une œuvre d'art se trouve souvent à l'origine d'une ambition artistique. Point de contact entre les arts visuels et les mathématiques, *Le Portrait du moine mathématicien Fra Luca Pacioli avec son élève* (1495, Naples, Musée de Capodimonte), a sans doute joué ce rôle dans la biographie de Michel Delaunay. La toile de Jacopo de' Barbari (1445-1516) représente le savant vulgarisateur des mathématiques, Fra Luca Bartolomes Pacioli (1445-1517) en habit franciscain¹ et accompagné d'un personnage dont l'identité se dérobe aux investigations. Invité en 1496 par le prince Ludovic Sforza, duc de Milan, à rejoindre l'Académie qui se regroupe dans cette ville, Pacioli fait la connaissance de Léonard de Vinci et entreprend de rédiger un livre de référence sur le nombre d'or : *De Divina proportione*². Illustré par Vinci, l'ouvrage présente les cinq solides de Platon : le tétraèdre, le cube, l'octaèdre, l'icosaèdre et le dodécaèdre, un polyèdre à douze faces tel qu'il est présenté sur la couverture rouge du livre fermé³, visible à l'extrême droite du portrait de Luca Pacioli par Barbari. À l'extrême gauche de ce tableau, le peintre a figuré un rhombicuboctaèdre⁴, un polyèdre archimédien présentant huit faces triangulaires et dix-huit faces carrées. En cristal, suspendu par un fil, il est à moitié rempli d'eau. Forme flottante, image dans l'image, ses parois transparentes accrochent la lumière et reflètent en la démultipliant, la fenêtre de la cellule dans laquelle le moine mathématicien est en train de dessiner une figure qui dialogue avec une page

1 Luca Bartolomes Pacioli (1445-1517) est ordonné moine franciscain en 1471.

2 Publié pour la première fois à Venise en 1509.

3 Présentant l'inscription LI.RI.LUC.BUR. (« Liber reverendi Luca Burgensis ») ce livre fermé est la *Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalità*. Publié à Venise en 1494, il fut rédigé en italien par Luca Pacioli.

4 Autre témoin d'une préoccupation pour le dodécaèdre à l'époque de la Renaissance le tableau de Nicolas Neufchatel (1539-1567), *Portrait du mathématicien Johannès Neudörffer avec son fils*, 1561, huile sur toile, 101 x 92 cm, Munich, Alte Pinakothek.

des *Éléments d'Euclide*⁵. Présentant les dimensions de la tête d'un homme, sa forme, sa nature et sa disposition fascinent et interrogent. Comment peut-il être maintenu par un lien aussi ténu ? Les hommes de l'époque étaient-ils capables de fabriquer des joints étanches pour un objet aussi complexe ? Autant de questions qui jettent le doute sur la réalité du modèle proposé par le peintre de la Haute-Renaissance.

« Abstraction réelle »

Il apparaît aujourd'hui que les rhombicuboctaèdres dessinés par Vinci et Barbari le furent sans modèles préexistants. Absents de la réalité tangible, ils sont le fruit d'une idée. Pour ceux qui placeront les formes géométriques au centre de leur préoccupation artistique, la « nouvelle plastique⁶ » dont ils seront les promoteurs, sera dite « abstraite réelle », « non-objective », « non-figurative » ou « concrète », car elle s'envisage comme un supplément de réalité. L'analyse des arts géométriques inspirés de formes vues dans la nature et l'usage de motifs de base : point, ligne, cercle, ouvrent une nouvelle page de l'histoire de l'art : celle d'un art qui prend des objets mathématiques comme sujet, et plus précisément de la géométrisation des arts figuratifs. Une œuvre abstraite est à l'exemple de la forme suspendue dans l'espace pictural de Barbari, une création qui naît de ses propres moyens et suit ses propres lois. Dans le premier 20^e siècle, elle se fait prospective et se veut évolutive, en cherchant par exemple à atteindre la forme la plus pure ou la plus dynamique. Considérée comme « l'essence même de tout sentiment de la beauté », comme « expression esthétique pure⁷ », elle a conduit les hommes à la penser et à la vivre en tant que fondement d'une morale et d'une philosophie à vocation universelle. Dans le second 20^e siècle et à l'orée du 21^e siècle, les acteurs de l'abstraction géométrique revendiquent la sérialité, usent de formes évidentes et attendues, et font du carré une « icône sacrée ». La répétition se fait sujet de l'œuvre, le « faire » impersonnel, volontairement plus mécanique, même si une peinture est réalisée à la main.

5 De la main droite, Luca Pacioli dessine un cercle avec un triangle équilatéral sur une ardoise. De sa main gauche, il suit un passage correspondant à cette figure dans une traduction latine des *Éléments d'Euclide*, imprimé à Venise par Erhard Ratdolt en 1482. Le mathématicien Nick MacKinnon a pu identifier la page et le théorème que Pacioli indique : "le carré du côté de l'angle équilatéral est le triple du carré du rayon de son cercle circonscrit", dans Nick MacKinnon, "The portrait of Fra Luca Pacioli", *The Mathematical Gazette*, 77/479, 1993, p. 130-219.

6 Titre du premier essai théorique de Piet Mondrian, « De nieuwe beelding in der schilderkunst », *De Stijl*, 1/1, Leyde, oct. 1917, cité dans Xavier Douroux, « De Stijl, le syndrome concret », dans *Art concret suisse : mémoire et progrès*, Dijon, Le Coin du miroir, 1982, p.73.

7 Piet Mondrian, « De nieuwe beelding in der schilderkunst », *De Stijl*, 1/3, Leyde, janvier 1918, p. 30 de la trad. de Xavier Douroux.

Studiolo contemporain

Traduire l'universalité de l'homme et de ses symboles en « suggérant⁸ » l'impression de cubes grâce à une méthode projective marquée par un clivage entre savoir et vérité ; inventer un répertoire de formes qui questionne l'inaccessible vérité, tel est le défi que s'est lancé Michel Delaunay. Alors qu'il vient de passer quelques mois de l'année 1972 sur le campus de Jussieu en filière scientifique, le jeune homme trouve chez les artistes des Temps modernes, la légitimité d'une conciliation entre ses intérêts scientifiques et ses aspirations artistiques. À l'exemple des maîtres du passé, il se passionne alors pour les concepts géométriques hellénistiques, se plonge dans l'étude des polyèdres réguliers convexes de Théétète d'Athènes (415 - 395 ou 369 av. J.-C.). Il se pique de sciences pythagoriciennes en assimilant la courbe d'Archytas de Tarente (428 av. J.-C.) utilisée par cet intellectuel curieux pour résoudre le problème de la « duplication du cube ». Il observe les curiosités présentes dans la nature, telles les radiolaires, à la géométrie et aux formes d'une incroyable diversité et découvre les coupoles géodésiques développées par l'architecte américain Richard Buckminster Fuller (1895-1983). Inscrit à l'école des beaux-arts de Rouen, la bibliothèque devient son atelier. Il clôt ses années d'apprentissage en 1978, de manière atypique puisqu'il soumet à son jury, non pas une œuvre issue des arts visuels, mais un tapuscrit qu'il a rédigé sous la direction de Bernard Venot (1931-2020)⁹ : une *Étude spéculative sur l'histoire des polyèdres*.

« Un minimalisme à la française »

Au moment où se dessine sa lignée ascendante, l'Art optique et l'Art conceptuel comptent déjà une décennie d'existence et la peinture est destituée de son statut de médium d'avant-garde¹⁰. La géométrie révèle une profonde connivence entre le fonctionnement de notre cerveau et la structure du monde extérieur¹¹. La perception se fait sujet de l'œuvre. Le Grand Palais consacre une importante rétrospective au peintre américain Barnett Newman et la pattern-painting fait des émules en France. Annulant toute distinction entre fond et forme, c'est en 1971 que François Morellet (1926-2016), un artiste que Michel Delaunay affectionne, compose une trame monumentale faites de lignes orangées sur fond bleu, sur les murs de briques du plateau de la

8 Propos de l'artiste, 2021.

9 Photographe et directeur de l'école régionale des Beaux-arts de Rouen en 1978.

10 Stéphane Mroczkowski, *Abstraction post-abstraites, peinture non nostalgique aujourd'hui*, Cahier Recherche n°5, Université de Strasbourg, 2009, p. 8.

11 Rudolph Arnheim, *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*, 1974, University of California Press ; E.H. Gombrich, *L'Art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, 1971, éditions Gallimard.

Reynie à Paris, face au chantier du centre Pompidou. Impossible de manquer ce rendez-vous dans un quartier qui deviendra bientôt l'épicentre de la création contemporaine. L'application rigoureuse des notions de géométrie constitutive d'une approche spatiale faite de lignes droites ou non, de lignes brisées, de carrés, de grilles, d'arcs ou de cercles situe d'emblée à l'avant-garde de l'art minimal des peintres comme Ellsworth Kelly (1923-2015), Sol LeWitt (1928-2007) et Frank Stella (né en 1936). Déshabilleurs de nos préconçus artistiques, ils sont avec Morellet, des artistes auxquels Michel Delaunay se réfère volontiers. Parmi eux se trouvent aussi Tania Mouraud (née en 1942), qui suit des cours de logique mathématiques au Centre universitaire de Vincennes et s'intéresse à mobiliser la conscience du spectateur en lui faisant éprouver le monde dans lequel il se trouve. Il y a aussi l'artiste optique américain Richard Joseph Anuszkiewicz (1930-2020), l'Anglaise Bridget Louise Riley (née en 1931), et puis Vera Molnar (née en 1924), qui établit avec son ami François Morellet selon l'expression de Serge Lemoine, un « minimalisme à la française¹² ».

L'espace du cube

C'est à la croisée de l'Art optique, sériel et minimal, que Michel Delaunay a entrepris d'interroger la représentation spatiale. La perception que nous avons des formes, se demande-t-il, dépasse-t-elle la simple apparence ou correspond-elle à une structure matérielle dans l'espace ? Alors qu'en termes de spatialité, on a toujours à faire à un volume : qu'est-ce que l'espace ? Plutôt que de s'intéresser à l'environnement, l'artiste explore l'espace du cube en le soumettant à des concepts mathématiques. La perspective monoculaire devient alors son principal moyen d'expression. Système de représentation des peintres figuratifs par excellence, l'artiste en use au contraire en rejetant toute mimésis pour créer « une nouvelle réalité à partir de lignes¹³ ». Comme il le dit lui-même : « il n'imité pas l'espace, mais le produit ». Depuis 2014, il s'est fixé une contrainte, « fruit d'un choix poïétique préalable qui relève de l'œuvre autant, parce qu'elle la détermine, intégralement ou en partie, que parce qu'elle rend visible son processus¹⁴ ». Le protocole dont il revendique la paternité est le suivant : grâce à un réseau de lignes présentant toujours la même épaisseur, noires, blanches ou rouges - les interlignes constituant un réseau de lignes blanches -, l'artiste recouvre la surface de trois

12 Cité par Vincent Baby, dans *Véra Molnar, une rétrospective, 1942/2012*, Paris, Bernard Chauveau éditeur, 2012, p. 9.

13 Propos de l'artiste, 2021.

14 Laurence Corbel, « Les œuvres au risque de la contrainte », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012/1, n°9, p. 10.

parallélogrammes obliques, dont chacun se redresse en une figure quadrangulaire s'éloignant en profondeur. L'exercice mise sur nos facultés cognitives à identifier un hexaèdre vu en plongée, puisque seules trois faces d'un cube vu sur l'angle sont conçues « en termes linéaires¹⁵ » (*Situation de l'homme dans le cube*, fig. 1). Des lignes exclusivement horizontales, verticales et à 45° se coupant ou non, présentent un maillage, voire un tressage. Parfois, elles courent de façon discontinue sur une, deux ou trois faces. Grâce à de multiples combinaisons linéaires - l'artiste avoue en avoir déjà créé 3000 – les figures géométriques offrent tour à tour différentes sensations. Placé à une certaine distance le regardeur perçoit alors un cube dans le cube (*Le Noyau*, fig. 2), une multitude de carrés (*Quatre temps, quatre mesures*, fig. 3), des *Ouvertures illusoires* (fig. 4), un hexaèdre concave ou convexe, exempt ou non d'arêtes visibles (fig. 5). Certains tracés donnent au contraire l'impression d'architectures, de labyrinthes, de mises en abîme, de toiles d'araignées ou de spirales asymptotiques (fig. 6). Ils sont parfois, à la manière de l'escalier de Penrose ou bien encore du cube de Necker, des « objets impossibles », voire à l'exemple de celui de Mach, figures ambiguës, réversibles ou bistables (fig.7). Convoquant notre vision désidérative, les hexaèdres que conçoit l'artiste nous font prendre conscience que le monde n'est pas tel que nous l'envisageons. Chaque astuce perspectiviste nous fait pénétrer dans les profondeurs de l'infini ; une impression intensifiée par la richesse de possibilités plastiques inépuisables. L'absence de limite que nous percevons dans les réseaux linéaires s'ajoute à la multiplicité de combinaisons aléatoires décuplées à leur tour par le choix d'une présentation en échiquier : 64 cases contenant chacune un hexaèdre. Ce jeu sériel n'aura d'autre issue que la disparition de l'artiste. L'œuvre est pourtant exempt de pathos, tout comme elle l'est de sentimentalité.

« Faire image »

Après avoir couché ses projections mentales sur le papier - le point de départ étant littéralement tracé par le crayon-, l'artiste les agrandit, puis les découpe en faisant alterner, dans un souci constant d'adéquation entre forme et fond, les vides et les pleins. Soit il découpe son *pattern* à la main dans le papier, pour le placer ensuite entre deux plaques de verre qu'il fixe sur un support carton ; soit il le découpe au laser¹⁶ dans une feuille de plexiglass, ou à la fraise dans un panneau composite aluminium (Dibond), pour le faire adhérer, par l'intermédiaire d'entretoises, à une autre feuille de plastique solide et transparente. L'ensemble prend *in fine*,

15 Propos de l'artiste, juin 2021.

16 L'artiste s'est formé à cette technique. Au *cutter* ou au laser, c'est toujours lui qui exécute les découpes.

l'apparence de trois surfaces rayées constitutives d'un cube de dimensions diverses, rouge, blanc, noir, transparent ou miroir. La plaque de verre pour les œuvres papier ou les entretoises pour les formes découpées dans une feuille de plexiglass permettent aux hexaèdres d'être à distance de leur support et de pouvoir accueillir leur ombre portée. Les surfaces brillantes, les transparences, les plaques de verre, miroirs sans tain, transmettent le reflet du spectateur, les silhouettes floutées aux couleurs atténuées, perturbent le regard, diffusent ou font dévier les rayons lumineux. Constitutives d'un véritable vortex scopique, les « installations géométriques » de Michel Delaunay font évoluer le regard dans deux directions opposées : 1. vers l'infini, simulé par le schéma de l'hexaèdre ; 2. vers nous-même, lorsque nous percevons notre propre reflet ainsi que celui de l'environnement dans lequel nous évoluons. Une temporalité s'étire du *hic et nunc* de l'expérience de l'œuvre, jusqu'au temps long des images originaires : « d'abord les ombres », puis « les reflets qu'on voit à la surface des corps polis et brillants¹⁷ ». Les hexaèdres que Michel Delaunay « fait » reproduire dans l'angle supérieur de l'espace d'exposition, se font anamorphoses. Intangibles par nature, elles sont visibles mais illusoires. Lorsque le sol devient le subjectile de l'œuvre (fig.8), et qu'il reçoit le tracé d'un hexaèdre dans lequel s'insère le labyrinthe de la cathédrale de Chartres (12,88 m de diamètre), sa forme devient cheminement méditatif et/ou initiatique. Atemporel, invitant au voyage introspectif, ce schéma impulse des mouvements circulaires. Par de multiples subterfuges formels et matériels, l'artiste impose le trouble. C'est sa manière à lui de questionner l'inaccessible vérité. Faire l'expérience de ses objets géométriques c'est devenir Alice et passer de l'autre côté du miroir¹⁸, c'est observer son propre reflet dans l'eau, sans bien comprendre qu'il s'agit de nous-même, ni même savoir de quoi est faite l'image que nous contemplons. Les hexaèdres sont des espaces fictifs mais néanmoins concrets, qui « stabilisent les apparences¹⁹ ». Porteur d'une quête impossible, tout l'œuvre de Michel Delaunay évoque le mythe de Narcisse, métaphore de l'artiste s'observant dans le miroir de sa création, figure du peintre confronté à l'inaccessible recherche de la beauté.

Elixir géométrique

17 Platon, *La République*, Livre VI, (484a - 511e).

18 Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* [Littéralement : « De l'autre côté du miroir, et ce qu'Alice y trouva »], Londres, 1871, traduit en France pour la première fois en 1930.

19 Propos de l'artiste, 2021.

C'est aussi cette vanité de la représentation du visible qu'exprime Albrecht Dürer (1471-1528)²⁰ dans *Melancolia I*, une image où s'interpénètrent des notions de mélancolie et de géométrie²¹. Reprenant les idées du philosophe scolastique Henri de Gand (1217-1293), Dürer place clairement les « natures douées pour les mathématiques²² » sous les auspices de la mélancolie, un syndrome qui constitue selon Jean Clair, la plus féconde, la plus riche et la plus étonnante source d'inspiration des œuvres d'art qui compose la culture du monde occidental. Sourcils froncés et front plissé, la figure angélique qui la personnifie chez Dürer, est entourée d'objets qui sont en relation avec des pratiques techniques et des savoirs mathématiques, tel un rhomboèdre tronqué, un polyèdre à dix faces, un de plus, ou un « carré magique » qui nous évoque l'échiquier parfois choisi par Michel Delaunay pour présenter ses polyèdres à six faces. Bidimensionnels dans leur tracé, tridimensionnels dans leur perception, ceux-ci tiennent à la fois du dessin et du bas-relief, mais aussi de la ronde bosse puisque le spectateur en fait virtuellement le tour. Faisant venir à notre mémoire le souvenir des reliefs picturaux de Vladimir Tatline et de Pablo Picasso, ils sont à la fois espace délimité et infini. Suivant le phénomène d'appropriation artistique et selon l'étymologie donnée par le Littré du mot « citer », l'on peut dire que Michel Delaunay « fait venir » à notre conscience les schémas compositionnels de Piero della Francesca, celui-là même qui initia Luca Pacioli aux mathématiques appliquées. Quintessence géométrique, ses hexaèdres perspectifs relèvent de formes, de calculs et de symboles qui ont nourri et inspiré un grand nombre de créations. Il lui revient de leur avoir trouvé une forme insolite qui n'appartient qu'à lui. Porteurs de narrations que l'on se fabrique en les regardant, tout est ici question de « pique-nique », une formule à travers laquelle François Morellet exprimait le fait que l'interprétation d'œuvres est une réserve inépuisable de sens qui favorise la multiplicité des jouissances esthétiques. Muni d'un « tout petit pique-nique », le regardeur percevra la représentation de simples cubes, tandis qu'une foultitude de récits se feront jour à l'esprit de celui qui parviendra à rassembler dans son panier, autant de mets qu'il existe de résonances cultivés et savantes dans le travail de Michel Delaunay.

Corinne LAOUÈS
Docteure en histoire de l'art contemporain

20 Albrecht Dürer est une des personnalités proposées dans l'identification du personnage qui accompagne Luca Pacioli sur le tableau de Barbari.

21 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, éditions Gallimard, 1979, p. 541.

22 *Idem*, p. 543

ANNEXE VISUELS

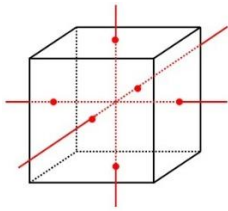


Fig. 1

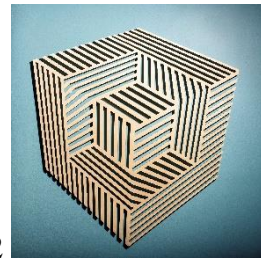


Fig. 2



Fig. 3

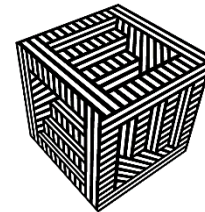


Fig. 4

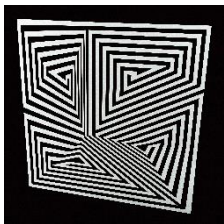


Fig. 5

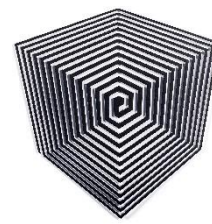


Fig. 6

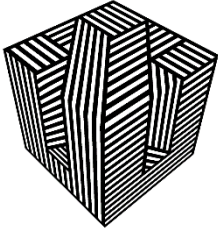


Fig. 7



Fig. 8