

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses
Band: 118 (1992)
Heft: 11

Artikel: Géométrie et société
Autor: Michetti-Prod'Hom, Chantal
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-77767>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Géométrie et société

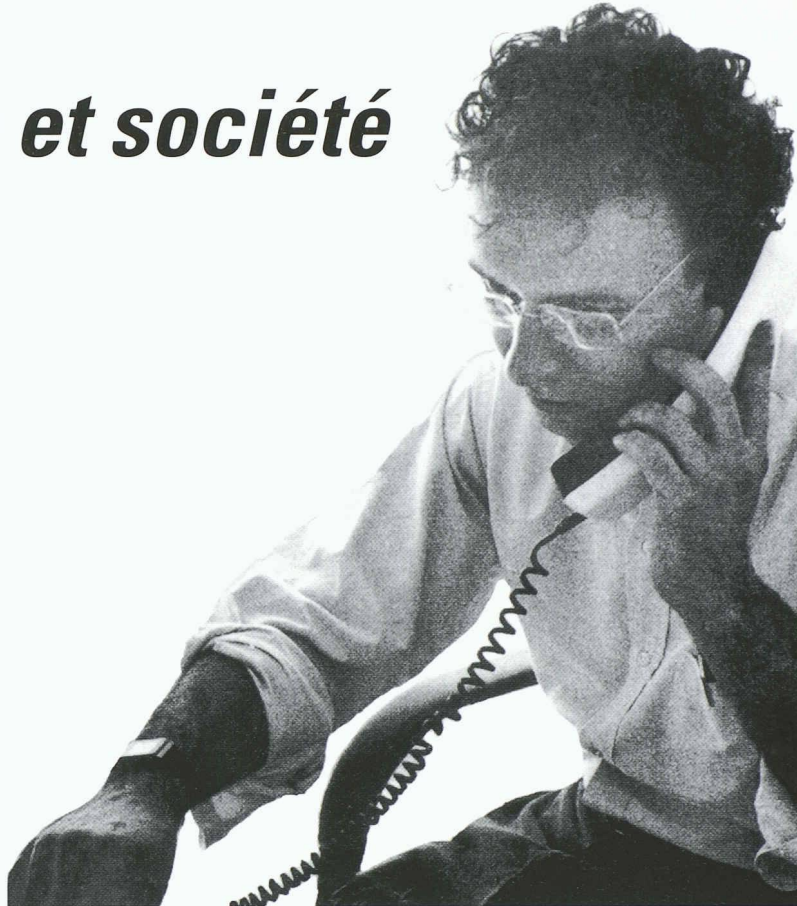
Par Chantal Michetti-
Prod'Hom,
FAE Musée d'art
contemporain
85, av. Général-Guisan,
1009 Pully/Lausanne

Le jeune artiste américain Peter Halley — présenté actuellement au FAE Musée d'art contemporain de Pully/Lausanne par une importante exposition de ses travaux de 1981 à 1991 — interroge la tradition géométrique et sa relation à notre société contemporaine. En tant que théoricien et plasticien, son approche artistique procède d'une analyse aiguë de son environnement urbain immédiat et, de façon plus large, de l'omniprésence de la géométrie dans notre mode de vie quotidien.

En 1986, Peter Halley publie dans la revue *Effects* un article intitulé «Le déploiement du géométrique», où il déclare notamment:

«Le déploiement du géométrique modèle notre paysage. L'espace est compartimenté en cellules discrètes, isolées, dont l'étendue et la fonction sont explicitement déterminées. Celui qui veut parvenir aux cellules (le carré dans le vocabulaire formel de l'artiste, n. de l'a.) doit emprunter des réseaux complexes de couloirs et de routes, où il lui faut circuler à des vitesses et à des heures imposées. La complexité et l'échelle toujours croissantes de ces géométries ne cessent de transformer le paysage.

Des canalisations alimentent les cellules en ressources diverses. L'électricité, l'eau, le gaz, les câbles de télécommunication et même, dans certains cas, l'air, arrivent par la tuyauterie. Les canalisations sont presque invariablement enterrées, invisibles. Les grands réseaux de transport donnent l'illusion d'une circulation et d'une interaction extraordinaires. Mais les réseaux de canalisations réduisent au minimum le besoin de quitter les cellules. L'«enrégimentation» des mouvements, de l'activité et de la perception humaine va de pair avec la division géométrique de l'espace. L'ordonnance en est régie par l'utilisation de procédés chronométriques, l'application de critères de normalité et le dispositif policier. A l'usine, les mouvements humains sont forcés de se conformer à de rigoureuses géométries temporelles et spatiales. Au bureau, les employés président à l'enregistrement sans fin des chiffres et des statistiques.



Peter Halley, 1991.

Et la «géométrisation» du paysage s'accompagne d'une «géométrisation» de la pensée. La réalité spécifique s'efface devant la primauté du modèle. Un modèle qu'on impose à son tour sur le paysage, chassant la réalité encore un peu plus loin selon un schéma circulaire toujours plus impeccable. L'art, ou ce qu'il en reste, a lui aussi été «géométrisé». Ce qui peut surprendre, c'est que le géométrique dans le domaine artistique se soit trouvé associé au transcendantal. Chez Mondrian, Newman, et même chez Noland, on salue le géométrique comme une des formes de l'intemporel, de l'héroïque et du religieux. On voit dans la géométrie, non sans quelque ironie, le lien privilégié avec cette nature que la géométrie écarte! [...].

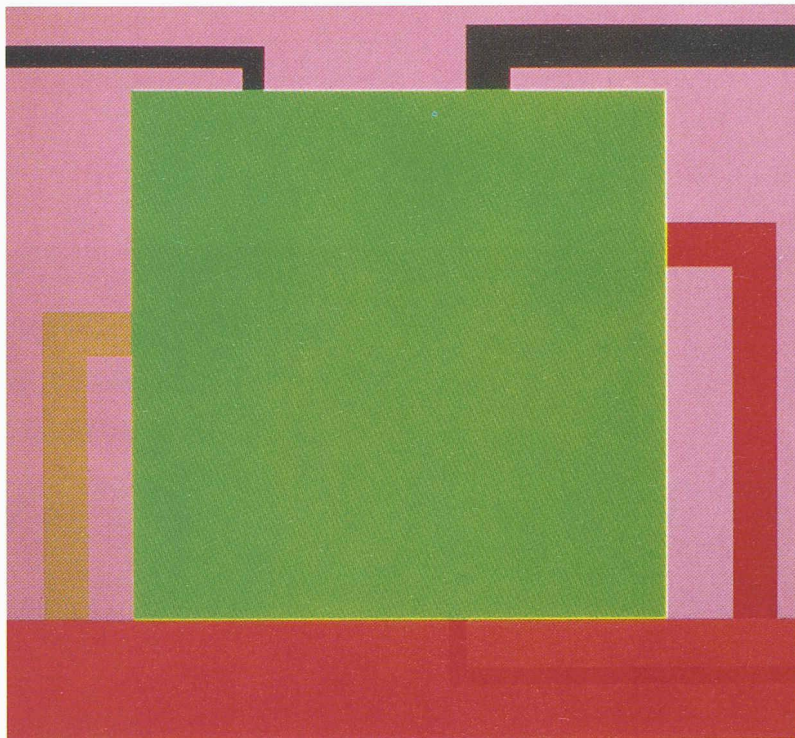
Nous sommes convaincus. Nous sommes volontaires. L'enfermement décrit par Foucault a aujourd'hui fait place à la dissuasion qu'évoque Baudrillard. Plus besoin d'amener de force le travailleur à l'usine. On s'inscrit au club de remise en forme pour y faire de la musculation. Plus besoin de prisons pour enfermer les détenus. On investit dans des ensembles de pavillons. Plus besoin pour les fous de déambuler dans les couloirs de l'asile. On va faire un tour en voiture sur l'autoroute. Nous voici aujourd'hui captivés par ces ordonnances géomé-

triques, qui jadis représentaient la contrainte disciplinaire. Les enfants passent des heures fascinés par les motifs géométriques fluorescents qui s'inscrivent sur les écrans des jeux vidéo. Les adolescents s'enthousiasment pour les mystères arithmétiques de leurs ordinateurs. Une fois adultes, il nous est enfin donné de participer à notre hyperréel cybernétique avec ses cartes de crédit, ses répondeurs téléphoniques, ses hiérarchies professionnelles. Nous avons aujourd'hui loisir de vivre dans des «banlieues spectrales» ou des simulations de villes. Il nous est possible de jouer le jeu de l'entreprise, le jeu de l'investissement, ou même le jeu de l'art. Maintenant que nous sommes devenus captifs de la géométrie, l'art géométrique a disparu. Plus besoin de Marden ou de Ryman pour nous convaincre de la beauté essentielle du champ géométrique que matérialise l'image lumineuse du poste de télévision. A la place, nous avons droit à un «art figuratif» visant à nous persuader que le vieux corps humaniste est toujours là (alors qu'il ne l'est plus). Ce n'est que parce que l'art géométrique a aujourd'hui disparu, qu'il se trouve en mesure de commencer à rendre compte du déploiement du géométrique.»

(Texte traduit de l'anglais
par Yves-Charles Grandjeat)



Blue Cell with triple conduit, 1986. *Acrylique, Day-Glo acrylique et Roll-a-Tex sur toile* 195,5 × 195,5 cm. Collection Steven Mnu-chin, New York



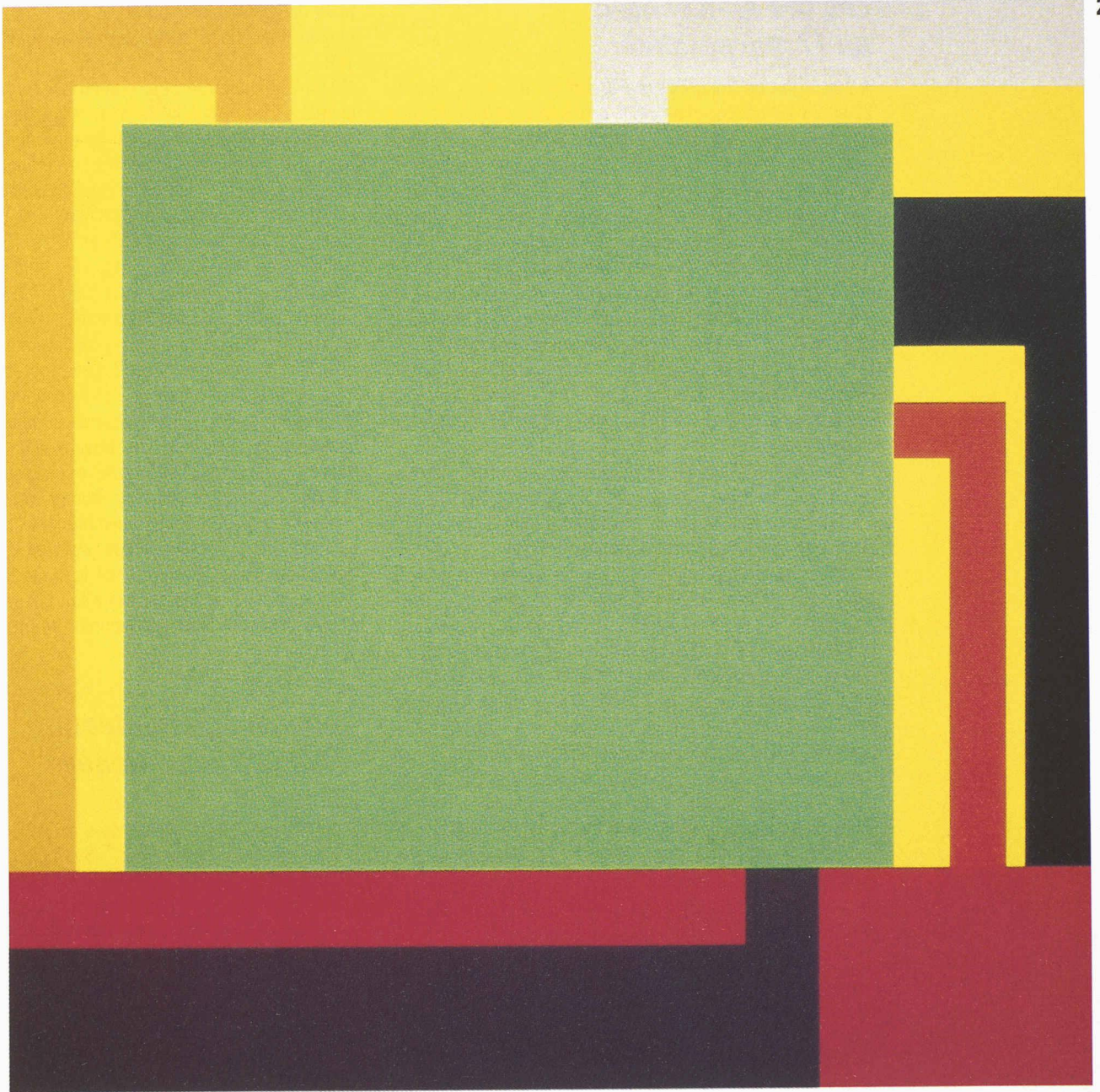
303, 1991. Acrylique, Day-Glo acrylique et Roll-a-TeX sur toile 224,7 x 232,4 cm. Collection Cooperfund, Inc.

L'univers de Peter Halley est donc bien celui de la géométrie, mais d'une géométrie reconsidérée et «réinjectée» de sens. Il n'est pas question pour lui de s'opposer aux démarches de ses illustres prédécesseurs historiques tels que Piet Mondrian, Kasimir Malevitch ou encore Barnett Newman, mais bien plutôt de répondre à cette tradition en amenant de nouvelles propositions théoriques et plastiques. Que veut dire s'exprimer par la géométrie dans les années 80? Pour Peter Halley, le recours à ce vocabulaire formel ne se justifie que dans la mesure où il répond de façon optimale à son analyse de notre environnement social. Le motif du carré, paradigme dans le travail de l'artiste, représente l'élément constitutif à partir duquel toute la configuration de l'œuvre s'organise. Surface très clairement délimitée, soulignée par la force des contrastes chromatiques et souvent traitée en relief par l'apport du *Roll-a-TeX* (crépi synthétique), le carré répond à une réalité sociale par le signifiant qu'il véhicule: il est *cellule* selon la terminologie de l'artiste ou devient *prison* au moment où une «fenêtre» équipée de barreaux s'insère dans le motif. Les réseaux que Peter Halley évoque dans l'article cité plus haut se traduisent visuellement par ce qu'il nomme les conduites, associées ou non aux cellules. Ces canalisations, ces câbles, ces tuyaux ou ces fils sont indissociables de notre mode de vie contemporain où toute relation au monde extérieur doit obligatoirement

passer par ces voies (lumière, chauffage, téléphone, télécopieurs, ordinateurs, air climatisé, chasse d'eau, etc.). Autre particularité: leur action se définit sur le mode actif/non-actif. Cette notion de *on/off* – ou de 0/1 –, caractéristique du système binaire informatique, accompagne les références au monde technologique dont l'artiste se sert pour rendre évidente l'omniprésence de ce mode de fonctionnement dans le contexte social des années 80. L'emploi de matériaux et de couleurs industrielles, généralement associés à des champs d'activités différents de ceux de l'art, tels le *Day-Glo* (couleur fluorescente) utilisé dans la publicité et le *Roll-a-TeX* des peintres en bâtiment, renforce le lien entre géométrie, technique et société. L'œuvre de 1986, «*Blue Cell with triple conduit*», présente une cellule bleue, traversée de part en part par un réseau de conduites. Il peut s'agir ici d'une allusion directe au monde de la planification routière, ou plutôt autoroutière, où la triple ligne évoque les doubles pistes permettant un trafic dans les deux sens, alors que les échanges sont impossibles tant la géométrie du système contraint la direction choisie. Dans le travail de Peter Halley, les grands aplats monochromes, organisés de façon rigoureuse dans la trame géométrique, ainsi que le jeu des permutations de couleurs évoquent des espaces physiques tangibles. Le tableau se lit comme une coupe architecturale avec une partie basse (sou-

vent clairement signifiée par l'emploi d'une toile autonome) représentant le monde souterrain, habituellement caché; une ligne d'émergence, sorte d'horizon à partir duquel tout se construit, et une partie supérieure représentant la surface, le monde visible dans lequel s'insère le carré ou *cellule*. Cette organisation représente aussi pour l'artiste un modèle associé aux structures mêmes de notre société, où la règle de l'organigramme enrégimente les rapports humains. Dès 1989, la systématique de l'organisation des éléments formels de la toile touche à l'absurdité. A partir de ce tournant important, Peter Halley explore de nouvelles pistes, moins didactiques ou narratives que les démarches mises en place dans les compositions de ses œuvres antérieures. Les conduites varient de dimensions et n'associent plus de façon logique les éléments entre eux. La palette des couleurs se diversifie également par la combinaison de *Day-Glo* et de couleurs traditionnelles. L'artiste travaille toujours en série mais ces œuvres récentes posent de façon beaucoup plus intense la question du pouvoir de la couleur et du jeu des associations chromatiques. Les contrastes sont dérangeants, inhabituels, explosifs. Ces travaux permettent de juger de la force visuelle créée par la modification d'un seul élément ou d'une seule couleur. Ces variations, parfois infimes, permettent de faire basculer le sens ainsi que notre perception de l'œuvre, comme le ferait une simple conjonction dans la construction d'une phrase ou une permutation de commande dans un programme informatique. Nous restons donc proches, même pour ces créations récentes, de l'analyse de nos modes de fonctionnement et de la relation à notre société, préoccupations essentielles d'un artiste n'ayant pas eu peur de travailler dans un univers éloigné des grandes modes de l'art contemporain de ces dix dernières années.

L'exposition *Peter Halley est visible jusqu'au 31 mai au FAE Musée d'art contemporain* (85, av. Général-Guisan, Pully/Lausanne), tous les jours de 10 heures, à 18 heures, le vendredi jusqu'à 20 heures.



Total Recall, 1990. Acrylique, Day-Glo acrylique et Roll-a-Tex sur toile 215,9 × 146,3 cm. Collection R. Onnasch, prêt de la Jablonka Galerie, Cologne