Document generated on 04/17/2024 3:51 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Roy Robel
Une chimie de l'image

André Corboz

Number 66, Spring 1972

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57917ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Corboz, A. (1972). Roy Robel : une chimie de l'image. *Vie des arts*, (66), 16–18.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1972

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

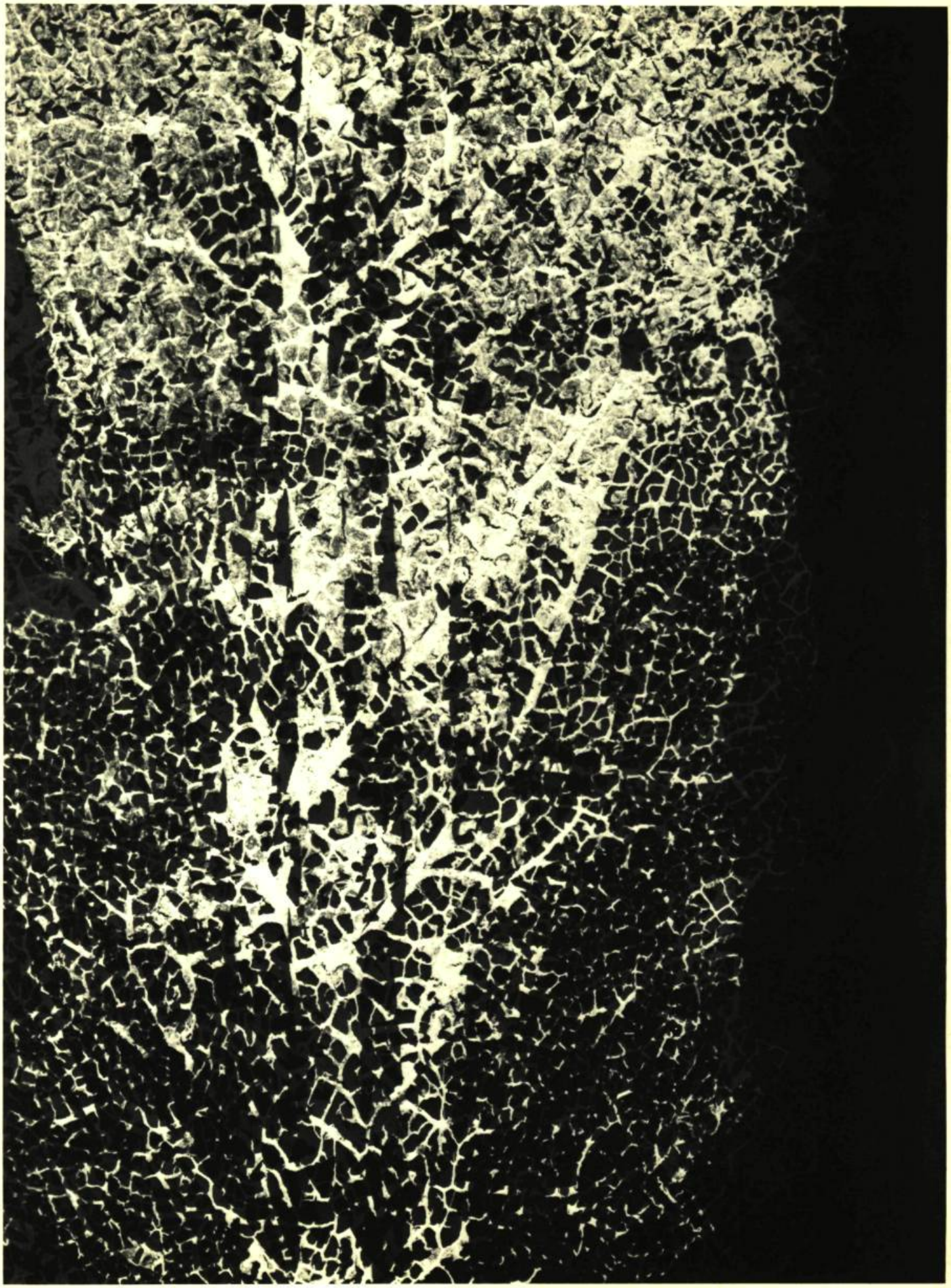
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



1

ROY ROBEL

UNE CHIMIE DE L'IMAGE

par André CORBOZ

2

1. VERTICAL STUDY
(Phot. Gordon Werner/Roy Robel).

2. TREE STUDY II
(Phot. Gordon Werner/Roy Robel).

Photographie et peinture entretiennent depuis près d'un siècle des rapports de bon voisinage, souvent fondés sur le malentendu. Après s'être mutuellement craintes et méprisées, elles ont cherché à délimiter leurs champs respectifs pour approfondir leur nature. Non que l'unanimité soit aujourd'hui faite sur leur statut esthétique: André Lhote estimait naguère que le réel est « niaisement circonscrit par l'objectif », tandis que Cesare Brandi, avec plus de subtilité, écrivait récemment que la photographie, certes capable de *constitution d'objet*, ne peut se hausser à la *formulation d'image*.

Pourtant, dès le Surréalisme et les expériences du Bauhaus, des artistes avaient entrepris d'explorer les frontières des deux genres. La peinture, libérée de la charge du littéral, a conquis de nouveaux domaines à la sensibilité, et la photographie, dont on croyait d'abord qu'elle avait pour mission d'élaborer les doublets d'une *réalité* réduite au visible, s'émancipait à son tour. Enfin, la distinction des genres disparut, ce qui permit de déborder sur le plan des œuvres mêmes les minces piquetages des théoriciens.

Un sensuel puritain

L'originalité des recherches de Roy Robel se fonde précisément sur l'hypothèse d'une continuité entre la peinture et la photographie, continuité dont il entend tirer parti pour une valorisation réciproque des deux moyens d'expression. Au lieu de les pousser à leurs limites, c'est-à-dire de les opposer, il travaille sur leurs domaines communs, en transférant systématiquement les propriétés de l'un dans les méthodes de l'autre, et réciproquement. Et s'il le fait, ce n'est pas comme un amateur qui *évoquerait* les techniques photographiques par les moyens de la peinture, ou vice versa (ce qui entraînerait à coup sûr sa chute dans le kitsch), mais à travers une connaissance toujours plus étendue des moyens de la photographie.

On pouvait voir au printemps 1971,

lors de l'exposition collective *Photo/Gravure Synthèse* organisée à la Bibliothèque Nationale du Québec, à Montréal, un ensemble de sérigraphies de Robel d'un extrême raffinement, issues de photogrammes. Ces travaux avaient pour premier intérêt de se présenter comme achevés, soit comme l'aboutissement de processus dont il ne restait plus trace dans le résultat. La qualité de ces œuvres confirmait que Robel n'est pas qu'un manipulateur de techniques ou une espèce de bricoleur de l'insolite, mais un dégustateur de formes: l'homme, à la fois joyeux et secret, exprime à travers elles sa nature énigmatique de sensuel puritain.

D'autres exposants avaient tenté divers types de superpositions de médiums, où les techniques mixtes restaient discernables comme telles, chacune pour son compte: il en découlait une espèce de collage, d'un ambiguïté parfois séduisante, mais témoignant d'une approche traditionnelle; par contraste, la démarche robelienne paraissait d'autant plus novatrice.

Le photogramme comme processus ouvert

Roy Robel part donc de photogrammes, soit de photographies obtenues sans objectif. Pendant plusieurs années, c'est à ce procédé qu'il voue son attention exclusive. Sur le papier photographique, il place brindilles, pelures d'oignon, écorces, pétales, feuilles, en d'autres termes des fragments naturels translucides ou découpés en réseaux; une fois l'image composée, il l'expose à la lumière, puis déplace les éléments, réexpose, et ainsi de suite à plusieurs reprises.

Ces déplacements successifs ne se font pas à l'aveuglette; Robel parle à leur propos de *prévisualisation*: chaque photogramme tend vers une image finale que l'artiste a en tête, mais qu'il va comme négocier avec le hasard et la technique. Dans ce processus ouvert se produit une sorte de jeu entre les matériaux choisis (ces brindilles, ces feuilles, qui sont connus) et le moyen choisi, où gît un facteur d'indétermination (le temps de pose, la disposition précédente ou la suivante). Comme on ne peut contrôler entièrement les expositions multiples, cet élément de surprise perturbe la *prévisualisation*. En outre, l'artiste doit se souvenir des groupements précédents pour placer les suivants — et les repentirs sont impossibles.

Ce n'est pas tout: l'image qui sortira des bains n'est pas sans rapport avec la réalité visuelle quotidienne. Ici perce une intention presque didactique: l'image finale devrait permettre à qui la contemple de percevoir ensuite de façon nouvelle tel objet naturel dont elle est fragmentairement tirée. Tout abstraites que certaines paraissent (ce sont les images en noir reproduites ici), elles restent donc lisibles, parce qu'il y a déjà un *code* inscrit dans le matériau (1).

Glisser d'un médium à un autre

Mais le photogramme souffre d'un manque, celui de la couleur. Au Bauhaus déjà, Moholy-Nagy voyait dans l'abandon du noir et blanc « les plus grandes promesses de l'avenir »; il pensait que la conquête de la couleur sortirait du progrès des techniques photographiques. Toutefois, même les émulsions aujourd'hui disponibles s'avèrent trop aléatoires dans leur comportement. C'est précisément sur ce point que Robel tire le problème de l'impasse. Au lieu de continuer à chercher dans les moyens strictement photographiques, malgré l'instabilité des papiers, une solution improbable ou prématurée, il change de technique lors d'une certaine phase du processus et passe d'un plan à un autre: du papier sensible à la sérigraphie.

Parvenu à impressionner le carré de soie à l'aide du photogramme initial, il en extrait alors une série de variantes polychromes, dont il peut maintenant assurer tous les rapports de tons. Le nouveau médium corrige aussi l'un des plus graves défauts du photogramme, son unicité. Pour citer Robel, « la nouvelle image a ainsi acquis une qualité qui n'existait ni dans la photographie originale, ni dans la sérigraphie traditionnelle; de cette synthèse est née une nouvelle image dont il émane une nouvelle sensibilité ».

Cette expérience convient à son projet de simplification, de monumentalisation de la forme. Bien que *naturelle* au départ, elle acquiert une justesse qui lui conserve son frémissement d'état naissant. Pôles de tension, barres structurantes, plages émergentes ou réserves, rejet de la poétique du damier, ces moyens plastiques renvoient au Kandinsky de *Point-Ligne-Surface*. Et la précision de l'exécution répond au souci de ne pas sauter les étapes, d'utiliser les contraintes et les propriétés de chaque médium. Dans ce refus du geste spectaculaire, dans cette démarche de piéton obstiné, il n'est pas hasardé de lire le goût du travail bien fait, l'un des traits distinctifs du caractère germanique, que Robel doit à ses ancêtres autrichiens.

Vers de nouvelles expériences

Au début de sa carrière, l'artiste se garde de choisir entre peinture, sculpture et photographie. Tous ces médiums lui paraissent autant de supports pour des expériences réductibles au même dénominateur visuel. Puis, il se décide pour la photo et ses techniques, dans une intention complexe qui commence à porter ses fruits. D'une part, il va sans doute continuer et amplifier ce mouvement de va et vient d'un médium à l'autre, dont les effets ont été si heureux jusqu'ici. D'autre part, il en tire des enseignements pour un autre champ d'intérêt, celui de la perception visuelle. Sa thèse de maîtrise, *A Search for significant Forms*, soutenue en 1967 à l'Université de Guanajuato (Mexique) et les quatre écrans expérimentaux qu'il a installés en 1970 au pavillon de la Perception de Terre des Hommes, prouvent sa volonté de poursuivre parallèlement réflexion théorique et recherche plastique: ses curiosités s'entraident. A ce propos, rien ne lui paraît plus désirable que la création de centres comme la Fondation Vasarely, où se rencontreraient artistes, psychologues, industriels, architectes, théoriciens de l'esthétique, et où les expérimentateurs disposeraient de tous les moyens nécessaires à la recherche appliquée.

Chaque étape passe par une phase intensément technique. A l'été de 1971, Robel participe à un séminaire du Visual Studies Workshop à Rochester, où se cuisinent d'invraisemblables procédés à base de papier normal sensibilisé pour un développement lent, de gomme arabique, d'ammonium ou de potassium, de pigments . . . Qu'en tirera-t-il? Peut-être de nouveaux procédés pour l'édition de multiples. Pour l'heure, il travaille la photo séquentielle, *prémontée*, chaque prise de vue étant pensée en fonction des autres images de la série — et c'est l'ensemble qui compte comme tel: nouvel aspect de la démarche de *prévisualisation* employée pour les photogrammes. Il désire aussi combiner sérigraphie et négatifs superposés, en vue d'un nouveau type de collage . . .

Nous n'en sommes donc qu'au départ d'une aventure qui s'annonce riche en découvertes. ■

English Translation, p. 81

(1) Sur la *lisibilité* des messages informels, voir notamment: Umberto Eco, *Sémiologie des messages visuels*, dans *Communications*, No 15 (1970), p. 49-51.