

DEVALS

En Grisaille

La Galerie Devals a le plaisir de présenter « En Grisaille », une exposition consacrée aux puissances visuelles, sensorielles et spirituelles de la grisaille, ainsi qu’aux multiples régimes d’opacité qu’elle déploie. Rassemblant un ensemble d’œuvres de **Susanna Fritscher**, **James Howell**, **Sol LeWitt**, **Ed Ruscha** et **Hiroshi Sugimoto**, l’exposition interroge la fécondité persistante de ce langage chromatique singulier au sein de l’histoire des formes et de leurs réinventions contemporaines.

“It’s always cloudy out there. You have to more or less invent your own future”¹, confiait **Ed Ruscha** dans un entretien. Ces mots, à la fois lucides et mélancoliques, traduisent l’attachement profond d’artistes qui, chacun à leur manière, n’ont cessé de renouveler les significations de la grisaille, d’en explorer les espaces de projection et ses territoires de l’imaginaire.

Si la grisaille demeure aujourd’hui un champ d’expérimentation pertinent, c’est que son histoire s’inscrit d’emblée dans une double ambition : affiner la forme et ouvrir de nouveaux horizons techniques. Déjà au XIV^e siècle, Giotto l’introduit dans ses fresques pour raviver profondeur et vivacité, ouvrant la voie à une diffusion rapide de ce procédé par les enlumineurs, copistes et maîtres verriers, particulièrement en Italie et en Flandres ainsi que les ateliers d’émail, notamment à Limoges. Investie d’abord comme trompe-l’œil, la grisaille devient bientôt un instrument de modulation des volumes, des perspectives et des textures par l’invention de camaïeux raffinés.

À travers les siècles, son pouvoir de réinvention se manifeste avec constance : chaque époque puise dans son spectre restreint mais infini une manière spécifique d’actualiser son rapport au visible. Au tournant des années 1960, l’intensité des bouleversements sociaux et esthétiques redonne à la grisaille une centralité nouvelle, inscrite dans les recherches du pop art, du minimalisme, des post-minimalismes et de l’art conceptuel.

À l’image de cette « renaissance » à l’ère d’après-guerre, l’œuvre de **Sol LeWitt** révèle une filiation technique et conceptuelle quant à la question de l’usage de la grisaille. Cette empreinte se lit particulièrement dans les premiers Wall Drawings, dont certains sont entièrement réalisés en gris. Ses compositions font « muter et permuter » des lignes, créant des combinaisons qui suivent des règles de composition guidées par une dichotomie entre le gris et le blanc qui produisent simultanément perspective, rythme et volume. La critique d’art Barbara Reise qui s’était retrouvée devant l’une de ces pièces en rendait compte sommairement en 1969 avec ces mots : “Against the usual white walls, the sharp silvery tone of the graphite held tautly without a dominating “figure” or “ground” ; for a similar neutrality in black-line print, a pale grayish paper was selected when possible.”²

¹ Ed Ruscha. “Ed Ruscha: ‘A word has no size.’” Entretien avec Marc-Christoph Wagner. Louisiana Channel, Janvier 2016. Video, 14 min 57 s. Trad : « Tout semble toujours confus (nuageux) à l’extérieur. Il faut plus ou moins inventer son propre futur ».

² Barbara Reise. « Sol LeWitt drawings 1968—1969 » Studio International, vol. 178, no. 917, December 1969, p. 222. Archive of Studio International. Trad : « Contre les murs blancs habituels, la tonalité argentée et précise du graphite est tendue, sans qu’une « figure » ou un « fond » ne domine ; pour obtenir une neutralité similaire dans les tirages à l’encre noire, un papier gris pâle a été choisi lorsque cela était possible. »

Ce vocabulaire restreint de formes et de procédés utilise le spectre des gris comme un outil privilégié pour explorer séquences, ruptures et unités, assurant à chaque œuvre une cohérence et une structuration propres au langage rigide et sériel de l'artiste.

Form Derived from a Cubic Rectangle (1981) s'inscrit dans ce lexique où le cube apparaît comme "the best form to use as a basic unit for any more elaborate function, the grammatical device from which the work may proceed."³ Offerte par Sol LeWitt à l'artiste Robin Heidi Kennedy l'année même de sa création, l'œuvre se distingue par la finesse de sa construction, qui prolonge l'étude rigoureuse de toutes les potentialités géométriques d'une forme. Les lignes constitutives de l'architecture du rectangle, matrice de sa construction modulaire, transparissent à travers la fine couche de gris, conférant à l'ensemble un volume stable, équilibré et "pragmatique". Sol LeWitt, qui se disait vouloir réaliser une œuvre qu'il n'aurait pas honte de montrer à Giotto, fait partie d'un mouvement plus large au début des années 80 où les artistes minimaux se distancient du modernisme et se mettent en quête d'un nouveau modèle de sensibilité. Ce lavis d'encre s'inscrit pleinement dans cette ouverture nouvelle, profondément marquée par les maîtres italiens.

Alors que Sol LeWitt mobilise la grisaille comme instrument d'une rigueur sérielle et conceptuelle, **Ed Ruscha** en détourne l'usage vers une dimension critique et narrative, où l'humour et l'ironie côtoient la gravité. L'œuvre d'Ed Ruscha, qui se caractérise par un « humour sérieux », a vu la grisaille jalonné à la fois sa vie et son parcours artistique, devenant dès les années 1960 un fil conducteur essentiel de sa création. Dès les années 1960, ses photographies de stations-service sur la route de Los Angeles à Oklahoma City, rassemblées dans *Twentysix Gasoline Stations* (1963), posent les prémices d'un langage où le gris, loin d'être une simple neutralité, devient le support d'une dramaturgie. Au cours de cette décennie, son travail évolue vers la peinture, médium pour lequel il utilise notamment la poudre à canon afin de produire de subtils dégradés de gris qui intensifient ce qu'ils entourent. Dans ces compositions à l'esthétique radicale, des mots, aux typographies variées, se détachent de fonds abstraits et semblent flotter dans l'espace de la toile. "The words have these abstract shapes, they live in a world of no size. You can make them any size, and what's the real size? Nobody knows"⁴, affirme-t-il alors. Par ce détournement de la grisaille, Ruscha confère au mot une intensité théâtrale et dramatique, parfois même cinématographique, qui fait écho à l'atmosphère magnétique de Los Angeles et à l'imaginaire hollywoodien.

Conçue par l'atelier Akasha à Minneapolis, *Sin—Without* (2002) transpose une peinture réalisée par Ruscha en 1991, conservée dans les collections Los Angeles County Museum of Art. L'image s'organise autour d'une ligne d'horizon volontairement abaissée, motif récurrent dans son œuvre, qui libère un ciel vaste et tourmenté. Cette étendue nuageuse est traversée de faisceaux lumineux, dont l'éclat semble à la fois dissiper l'obscurité et la sacraliser. Si Ruscha rappelle que le mot *sin* signifie « sans » en espagnol, il en élargit la portée en instaurant une correspondance suggestive entre texte et image et en jouant avec la double signification du mot qui peut vouloir dire également « le péché » en anglais. Inscrit dans l'espace céleste, le mot acquiert une présence presque liturgique, s'imposant tel un commandement suspendu au-dessus du spectateur. Ce ciel immense, explique-t-il, devient métaphore de la liberté absolue : "The sky's the limit... so why not S-I-N?". L'œuvre articule ainsi langage, imaginaire religieux et ironie mordante, instaurant une tension féconde entre le sacré et le profane, entre la légèreté du jeu verbal et la gravité d'une méditation existentielle.

³ S. LeWitt, quoted in Sol LeWitt, *The Museum of Modern Art*, New York 1978, p. 172. Trad : « La meilleure forme à utiliser comme unité de base pour toute fonction plus élaborée, le dispositif grammatical à partir duquel l'œuvre peut se déployer. »

⁴ Fehlau, Fred. "Ed Ruscha." In *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages* / by Ed Ruscha, edited by Alexandra Schwartz, 262-268. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. p.264

Si chez Ruscha le ciel devient un écran ironique où se projettent mots et lumières, il se transforme chez **Hiroshi Sugimoto** en espace de silence et de contemplation, où la grisaille se fait expérience du temps et de la mémoire. Passionné très tôt par la photographie, Sugimoto part étudier aux États-Unis en 1970. Son œuvre, qui se déploie entre photographie, architecture, installation et scénographie, explore la question du temps et des atmosphères. La pureté et la sobriété de ses images, inspirées par la tradition des maîtres de l'ukiyo-e, reposent sur une technique exigeante : poses longues et répétées, jeux subtils de lumière, et palette restreinte de gris qui confèrent à ses tirages une profondeur singulière.

Parce qu'elle dépasse les frontières de l'architecture et de la photographie pour interroger la notion de « forme conceptuelle », Woodland Chapel (Eric Gunnar Asplund) (2001) constitue une œuvre clé pour comprendre la démarche de Sugimoto. L'exposition « Dans le Flou » (avril—août 2025) au musée de l'Orangerie, dont le commissariat était assuré par Claire Bernardi, mettait en lumière cette subtile frontière entre flou et grisaille, à travers une œuvre issue de la même série, qui venait conclure le parcours. Plongée dans une sacralité grise qui envahit l'espace, notre perception s'y heurte à un véritable sfumato. Si la structure solennelle et religieuse demeure perceptible, ses contours échappent au regard. Toute la force de la démarche de Sugimoto réside dans ce paradoxe : ne pouvant saisir un lieu avec précision, nous en percevons les impressions, nous élargissons notre champ de sensibilité et, plutôt que de le voir, nous l'éprouvons.

Cette dimension de seuil trouve un écho dans les créations de l'artiste autrichienne **Susanna Fritscher** dont l'œuvre se définit moins par les matières employées que par les éléments immatériels qu'elle convoque : l'air, les particules, la transparence et la lumière. « Les œuvres n'ont pas de forme propre, elles emplissent les lieux, leur étendue est illimitée et ne suit aucune hiérarchie. Les corps des visiteurs-promeneurs, invités à se détacher de la pesanteur, parcourent un espace autant qu'il les traverse »⁵, explique-t-elle. La grisaille devient alors un agent de médiation, un passage du concret vers l'imperceptible, révélant des équilibres fragiles et rappelant que les « objets sont incolores », selon la terminologie de Wittgenstein à laquelle l'artiste se réfère fréquemment.

Dans les années 1990, l'œuvre de Susanna Fritscher se situe à l'articulation entre un travail pictural issu du paysage et une exploration croissante de l'espace, à travers notamment des réalisations en verres peints puis en plexiglas. *Untitled* (1996) s'inscrit dans ce corpus de toiles qui « gèrent et resserrent » le paysage, en l'extrayant de sa conception traditionnelle comme une vaste étendue insaisissable pour le regard. La peinture y assume une fonction libératrice, en émancipant la représentation de cette contrainte. Fritscher procède ainsi à une mise en espace de son œuvre en traçant au mur les dimensions, afin d'en saisir simultanément le mouvement interne et le rapport qu'elle instaure avec l'espace environnant. Le dégradé d'un ton unique, diffusé de gauche à droite, engendre un espace au sein même de l'espace ; il fait apparaître une étendue incertaine, mouvante, qui s'érige comme un horizon vertical et se transforme à mesure que le spectateur se déplace autour de la toile.

Tandis que Fritscher travaille l'impalpable du pictural, lumière, air, transparence, **James Howell** engage la grisaille dans une recherche obstinée de matière, de densité et de profondeur. Son œuvre est entièrement tournée vers l'exploration de formules pigmentaires minutieusement élaborées, qu'il applique en couches successives, polies et recomposées jusqu'à obtenir des surfaces d'une densité et d'une subtilité extrêmes.

⁵ Fritscher, Susanna, Artist Statement, 2022, <https://susannafritscher.com/about/statement/?lang=fr>

Au cours des dernières décennies de sa vie, Howell a réalisé des centaines de peintures, d'estampes et de dessins regroupés sous le titre *Series 10* (1996–2014), qui explorent à la fois la subtilité et l'amplitude de la teinte grise neutre, ainsi que son rapport à la lumière et à la perception de l'espace. Loin d'être une simple absence de couleur, le gris est pour lui une matière vivante, traversée de micro-variations qui se révèlent différemment selon l'incidence de la lumière et la distance du spectateur. Howell refusait de considérer ses peintures comme des monochromes : chaque pièce naît d'un processus patient où la combinaison de plusieurs pigments produit un champ d'énergies instables, oscillant entre opacité et transparence. Comme il le rappelait lui-même : "I remember having these thoughts one day looking at snow and fog. The views were simplified and the details were erased. Yet I experienced all the richness." En déclarant peindre un *Sugimoto* avec du brouillard, Howell met sa précision méticuleuse et scientifique au service de la perception. Son gris, indéfinissable, devient ainsi un seuil : ni noir ni blanc, ni fond ni forme, mais un espace perceptif autonome, un « entrelacs » tel que l'envisageait Merleau-Ponty.