

écrits d'artistes

L'Esprit de l'œil

Bridget Riley

Beaux-Arts de Paris éditions

Bridget Riley

L'Esprit de l'œil Écrits entre 1965 et 2007

La peintre anglaise Bridget Riley occupe une position unique dans l'art contemporain. Depuis ses tableaux légendaires en noir et blanc, elle a produit une œuvre exceptionnelle dans l'art abstrait sur presque une moitié de siècle, que ce soit par sa constante exploration de la perception ou par la variété de ses moyens plastiques. Les textes et entretiens inédits en français rassemblés dans ce livre révèlent un esprit hautement réfléchi et non conventionnel qui associe la précision analytique à une rare clarté d'expression, tout en prenant plaisir à un stimulant dialogue avec l'art du passé, en particulier le modernisme français du XIX^e siècle.

Cette édition établie par Robert Kudielka, préfacée par Fabrice Hergott et traduite par Emmelene Landon, est publiée à l'occasion de la rétrospective des œuvres de Bridget Riley au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

L'Esprit de l'œil

Bridget Riley

écrits d'artistes

Beaux-Arts de Paris éditions

L'Esprit de l'œil

Bridget Riley

À distance d'écriture, Fabrice Hergott
Préface de Bridget Riley

Édition établie par Robert Kudielka
Traduction, Emmelene Landon

À distance d'écriture

Jusqu'à la rétrospective du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'œuvre de Bridget Riley avait été si rarement montrée en France qu'il était très difficile de voir ce qu'elle recouvrait. On savait qu'elle avait été associée à l'Op Art. Et en effet, elle avait figuré dans quelques expositions thématiques de l'époque et très récemment dans une exposition à Strasbourg reprenant les tenants et les aboutissants de ce mouvement qui n'en était pas vraiment un.

Au début des années 1960, ce regroupement d'artistes pensait associer science et art dans une sorte de fusion. Ce fut une nouvelle et belle idée et les vertiges de l'œil firent jusqu'aux délices des vitrines de boutique de luxe jusqu'à ce qu'on s'en lassa, oubliant l'utopie qui en fut à l'origine (un art sans pensées, sans mémoire, sans culture, tout entier dans le muscle de l'œil) pour se laisser aller à cette désillusion qui nous touche tant aujourd'hui et constitue depuis dix ans la vraie raison de la redécouverte du mouvement.

Atypique, l'œuvre de Bridget Riley n'a cessé d'évoluer au cours des dernières décennies, au point d'avoir fait des jeux optiques une sorte de principe secondaire, préférant au vertige les questions de rythme, de surface, de couleur et des interférences de tous ces éléments. Ce scepticisme initial est probablement ce qui lui a permis de continuer à travailler en évoluant de manière progressive, par corrections successives. Son point fort, inhabituel pour son temps, est d'être partie de références historiques, d'une relation au post-impressionnisme qui était peut-être plus simple en Grande-Bretagne qu'en France, ou même aux États-Unis. L'étude de Seurat, l'amena naturellement à la théorie et la théorie à l'approfondissement de sa pensée. De sorte que le scepticisme initial est devenu un optimisme. Il ne m'est jamais arrivé d'entendre un artiste parler avec autant d'enthousiasme des possibilités inexplorées et comme infinies de la surface du tableau.

Publié à l'origine sous le titre *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*, édité par Robert Kudielka en 1999, *L'Esprit de l'œil* est la première traduction française des plus importants écrits et entretiens de l'artiste. Ce livre réunit également sept nouveaux textes, écrits entre 1998 et 2007 : *Conversation avec Isabel Carlisle; Supposée être abstraite. Conversation avec Robert Kudielka; L'esprit de recherche. Conversation avec Jenny Harper; Conversation avec Lynne Cooke; Cézanne en Provence; Seurat comme mentor*, ainsi qu'un entretien, *Perception et emploi de la couleur. Conversation avec Ernst H. Gombrich*, réalisé pour la BBC.

L'Esprit de l'œil est préfacé par l'artiste et introduit par Robert Kudielka, le plus grand connaisseur de son œuvre. C'est lui qui a établi cette édition, articulé l'ouvrage en trois parties qui éclairent pleinement le parcours autobiographique de l'artiste («Autobiographiques»), l'évolution de son travail («Penser la peinture»), et le regard qu'elle porte sur l'histoire de l'art («Sur l'art et d'autres artistes»). L'ensemble constitue une démonstration éclatante de l'importance de l'écriture dans l'œuvre de Bridget Riley, qui n'a cessé dès ses débuts de formaliser ses réflexions et ses questions sur son œuvre et sa place dans sa perception de l'art et de son histoire. Ce recueil reflète également son souci permanent d'apporter au lecteur et au regardeur des éléments d'analyse et de compréhension et traduit sa vision à la fois précise, subtile et complexe de la «sensation», si importante pour comprendre son œuvre et briser la très fragile surface d'une certaine «froideur».

C'est bien le travail d'écriture qui lui permet de peindre en observant littéralement ses tableaux, qu'il s'agisse de la retranscription de dialogues entretenus avec des historiens de l'art ou de la rédaction de textes et d'essais destinés à la publication de livres ou de catalogues d'exposition. Sa démarche didactique l'a conduite à enseigner (notamment à l'université De Montfort à Leicester) et à donner des conférences depuis le début des années 1980 («Colour for the painter» au Darwin College de Cambridge en 1993 ; «Peindre aujourd'hui» à la Slade School of Fine Art en 1996 ; «Das Bild: Image, Picture, Painting» à

l'Akademie der Künste de Berlin en 2000 ; « Travail » à l'université de Dublin en 2005).

Son engagement pour l'art l'entraîne par ailleurs, au-delà de la création, à la conception d'expositions. En 1989, elle sélectionne sept tableaux de Titien, de Véronèse, du Greco, de Rubens, de Poussin et de Cézanne dans la collection de la National Gallery, pour le cycle d'expositions *The Artist's Eye*. Elle est également commissaire de deux expositions majeures : « Piet Mondrian. Œuvres de la collection du Gemeentemuseum de La Haye », à la Tate Gallery de Londres en 1996, et « Paul Klee: The Nature of Creation », présentée à la Hayward Gallery de Londres en 2002. Le travail de recherche mené dans le cadre de ces expositions l'incite à rendre hommage aux peintres qui l'ont profondément marquée. En 1995, elle donne une conférence lors du « Symposium Mondrian » au MoMa de New York et écrit, en 2007, un essai pour le catalogue de l'exposition « Seurat – The Drawings », toujours au MoMa: *Seurat comme mentor*. L'importance des contrastes, fondamentale pour l'artiste, lui a en effet été révélée par Georges Seurat et sa technique néo-impressionniste, dont elle s'est inspirée pour ses premières œuvres à la fin des années 1950. Cette méthode, qui a nourri son œuvre en noir et blanc des années 1960, fut, ainsi qu'elle l'exprime, d'une importance capitale pour le développement de sa peinture : « Vers la fin des années 1950, je travaillais toujours dans un style figuratif très influencé par Seurat. De sa peinture, j'ai appris l'étroite connexion entre la couleur et la lumière. Mais au moment où j'ai peint *Pink Landscape [Paysage rose]* (1960) j'étais déjà, sans le savoir, attirée par l'abstraction. Au lieu d'essayer de décrire ou d'enregistrer la chaleur et la lumière d'une plaine en Italie, le sujet de ma peinture, je voulais créer un équivalent du miroitement de la chaleur, et générer une sensation de scintillement et de crépitement ».

Ses peintures devinrent célèbres du jour au lendemain grâce à la retentissante exposition *The Responsive Eye*, organisée au MoMa en 1965, dont elle fait pourtant une sévère analyse critique dans *Conversation avec Lynne Cooke. Dans Perception et emploi de la couleur. Conversation avec Ernst H. Gombrich*, elle explique

encore la distance qui la sépare de ce mouvement artistique. Elle établit une distinction entre l'art et la science, puisque son art est avant tout fondé sur une expérience empirique des phénomènes naturels, « la mémoire » de la sensation, et non sur une théorie de l'optique. Bridget Riley découvre son intérêt pour la nature dès son enfance en Cornouailles, et ne cesse de rappeler l'effet produit par la contemplation de ses paysages aux reflets et couleurs changeants (*Les plaisirs de la vue* ou *Conversation avec Lynne Cooke*). Elle convient néanmoins que : « à sa manière brute je pense que le terme "Op Art" est peut-être juste, mais ce sont les connotations contemporaines que je n'aime pas. Comme pour "constructivisme", c'est une approximation que je trouve juste ». Avec *Supposée être abstraite. Conversation avec Robert Kudielka*, elle revient sur l'association qui a été faite, lors de *The Responsive Eye*, entre ses premières œuvres en noir et blanc et une logique informatisée, pourtant incompatible avec ses méthodes de travail en atelier et aux principes de tensions et de repos, d'équilibre et de dés-équilibre inhérents à ces œuvres. Elle analyse également son passage progressif à la couleur pure à la fin des années 1960, l'introduction d'une diagonale dans les années 1980, qui crée des structures rhomboïdes rappelant les plans colorés de Cézanne, et l'intégration de la courbe dans les années 1990 qui apporte une immense fluidité à ses nouvelles peintures, proches des papiers découpés de Matisse. Son admiration pour Cézanne l'a d'ailleurs incitée à rédiger l'essai *Cézanne en Provence*. Elle visite les expositions qui commémorent le centenaire de la mort du peintre au Musée Granet à Aix-en Provence et à la National Gallery of Art à Washington et se livre à une analyse détaillée des œuvres présentées, dans laquelle elle relève les dynamiques, les contrastes colorés et la qualité de la touche. Elle établit des rapprochements, associe Cézanne à Monet dans la construction des paysages, décèle une luminosité qui rappelle Seurat et note l'influence de Courbet.

Son rapport à la peinture, comme médium aux ressources inépuisables, ne cesse de la surprendre. Elle développe ainsi une comparaison entre la peinture et la musique, qui ont en commun l'organisation de qualités abstraites, expliquant qu'elle trouve sa liberté dans les contraintes qu'elle s'impose, citant

Stravinsky dans *Les Poétiques de la musique* : « Plus on impose de contraintes, plus on se libère des chaînes qui entravent l'esprit »¹. De même, elle se réfère à Boccioni et aux futuristes : « Je suis d'accord avec Boccioni quand il dit que même les odeurs, les bruits, etc., ont un équivalent visuel et peuvent être représentés par une sorte de vocabulaire de signes. Son utilisation du mot "ambiance" pour décrire cette sorte de caractère inclusif de l'expérience semble tellement juste ».

Dans *L'Esprit de l'œil*, Bridget Riley situe également l'émergence de l'art abstrait dans son contexte historique et social et relève l'importance de principes fondamentaux découverts par les artistes du passé, qui confèrent pour elle une validité à l'art moderne et contemporain : « Je pense que l'art abstrait devrait tenter d'être aussi plein de ressources et d'expression que le grand art figuratif du passé. Il n'est pas satisfaisant de continuer à penser uniquement en termes formalistes réducteurs. Un peintre comme Matisse, par exemple, a pratiqué un usage beaucoup plus abstrait de la couleur – particulièrement dans son travail fauviste et dans ses derniers découpages – que de nombreux formalistes abstraits radicaux. Si l'abstraction veut gagner son pari et vivre, elle doit se préoccuper des véritables problèmes de la peinture plutôt que des concepts et des théories. J'aimerais démontrer que mes moyens abstraits chromatiques et formels créent une base aussi bonne et pratique pour commencer que le contenu figuratif du passé ».

Cherchant toujours à « voir ce qui se passe quand on regarde », elle trouve dans les tableaux des maîtres anciens des réponses aux problèmes pratiques que pose la peinture à tout peintre d'aujourd'hui (*L'esprit de recherche. Conversation avec Jenny Harper*). Elle reprend cette analyse dans sa Conversation avec Lynne Cooke : « J'ai pris l'habitude de regarder vers le passé parce que les artistes semblent être toujours confrontés aux mêmes problèmes fondamentaux, même s'ils travaillent dans des styles différents² ». Elle tisse encore un lien avec l'abstraction, de Malevitch à Klee, de Mondrian à Pollock : « Pollock a toujours été un de mes héros. Mais si une similitude quelconque existe dans notre travail, j'y suis arrivée par une route tout à fait différente.

C'est presque l'approche opposée. Ce qui est inattendu dans sa structure libre est le contrôle immense, tandis que ce qui est inattendu dans ma structure contrôlée est le jeu libre de forces visuelles. En effet, mon échafaudage formel est enterré à un tel degré qu'il en devient secondaire par rapport à l'action de la couleur». Elle évoque ainsi l'importance des études et dessins préparatoires, essentiels pour comprendre son processus créatif en constante évolution et mettre à jour les phases de doute et d'incertitude qui jalonnent les différentes étapes de sa recherche : «Puisque mon travail est basé sur l'investigation, les études sont ma principale méthode d'exploration et ma voie vers la peinture. C'est-à-dire que quand je commence je n'ai pas de but ou image en tête sur l'aspect final du tableau³». Recherchant distance et objectivité face à ses œuvres, Bridget Riley travaille avec des assistants dès les années 1960 et analyse leur rôle dans la fabrication de ses tableaux : «Ma façon de travailler implique que je sois, inévitablement, mon propre spectateur. Puisque le spectateur qui regarde mon travail fait partie de ce travail, être aussi objective que possible m'aide énormément».

Cette anthologie est la première publication en français des écrits de l'artiste. Sa première grande exposition en France, une ample rétrospective organisée par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris était l'occasion idéale pour sa publication. Trop nombreux, les textes de l'artiste n'auraient pu être publiés dans le catalogue sans en augmenter déraisonnablement le volume. Cela fait de cette anthologie un complément essentiel à la compréhension d'une œuvre, qui bien que toujours mal connue du public français, est sans doute une des plus importantes de notre époque et peut-être la dernière grande œuvre moderniste du xx^e siècle, à la suite d'une longue et héroïque tradition.

Ce livre est aussi la première opportunité d'une étroite et amicale collaboration entre le musée et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, dont la qualité de la collection *Écrits d'artistes* n'est plus à démontrer. Je tiens à remercier tout particulièrement Henry-Claude Cousseau, directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts et Pascale Le Thorel, responsable des éditions. Mes remerciements vont aussi à mes

collaborateurs du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en particulier à Nadia Chalbi et Anne Monfort.

Enfin, je ne saurais oublier Emmelene Landon pour la très grande qualité de sa traduction, Robert Kudielka pour sa confiance et l'immense travail réalisé sur près de quarante ans, et bien sûr Bridget Riley pour son soutien, sa disponibilité, son enthousiasme et son humour tout au long de préparation de ce « little book ».

Fabrice Hergott,
Directeur du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

1. *Perception et emploi de la couleur. Conversation avec Ernst H. Gombrich* (1992), p. 79-80.

2. *Conversation avec Lynne Cooke* (2005), p. 244.

3. *Conversation avec Lynne Cooke* (2005), p. 238, dans *Conversation avec Isabel Carlisle et Conversation avec Lynne Cooke*.



Préface

Quand l'idée de ce livre m'est venue, je me demandais comment ces divers moments d'écriture allaient pouvoir constituer un tout. Ils avaient peut-être un sens individuellement – mais comment pouvaient-ils fonctionner ensemble à l'intérieur d'une même séquence? À l'origine, il s'agissait, après tout, de pièces très disparates, chacune ayant été écrite pour rendre compte de circonstances différentes. Mais maintenant qu'elles ont été ordonnées, je suis étonnée et soulagée de constater des connexions et des correspondances entre elles.

Ce que ces essais et conversations ont en commun, c'est qu'ils ont tous été écrits après l'événement; c'est-à-dire qu'ils se réfèrent à des choses qui ont déjà eu lieu. Je ne pense pas avoir jamais dit ou écrit quoi que ce soit qui anticipe ce que j'allais faire – même pas en termes d'espoir et de rêves. Faire cela me semble dangereux. Il existe un lieu, un lieu très sensible, premier, pour un artiste, qui ne peut être évoqué directement sans être endommagé. Comme si l'impulsion qu'on s'apprête à exprimer devait rester fermée à la logique de l'intellect, afin de trouver sa vraie forme dans le domaine ou l'activité choisis par l'artiste.

Pourtant, bien évidemment, on voudrait aider les autres à comprendre ce genre de démarche. Aujourd'hui, on ne peut pas simplement présenter un nouveau travail et s'attendre à ce qu'il soit compris immédiatement. Le monde de l'art est maintenant tellement divers et controversé que les chances d'être mal interprété se sont sensiblement accrues. Par conséquent, il est important d'essayer de parler de ce qu'on fait en tant qu'artiste, tout en gardant à l'esprit que cela ne peut être qu'approximatif, et offrir, tout au plus, une approche d'ensemble.

C'est pour cette raison que j'apprécie tout particulièrement de parler et d'écrire sur d'autres artistes. La critique a parfois dit que dans ce cas je parle indirectement de mon propre travail, mais si cela est vrai, je n'en ai pas conscience. Les artistes ne peuvent s'empêcher, il paraît, de projeter quelques-unes de leurs propres préoccupations sur l'art du passé, et cela est plus ou moins vrai pour tout le monde, les historiens d'art inclus. Pourtant, en tant que peintre, vous voyez dans le passé les reflets de

problèmes ordinaires d'ordre pratique et, quoique les solutions ne puissent évidemment pas être les mêmes, il est toutefois rassurant de constater que vos propres problèmes ne sont pas de simples illusions mais bien réels, ainsi qu'en témoigne le fait que d'autres peintres les ont rencontrés. On pourrait contester l'intérêt de parler ou d'écrire sur les arts visuels de cette manière et se demander si cela ajoute réellement quelque chose à leur appréciation. Je pense que oui, car si quelques-uns des éléments de base dans la fabrication d'un tableau peuvent être reconnus, cela contribue à le rendre plus accessible – à le sortir de dessous la vitre, pour ainsi dire.

Pour la réalisation d'un tel projet, il y a de nombreuses personnes à remercier. Tout d'abord, ceux qui m'ont interviewée. Il n'est jamais facile de rentrer dans un autre esprit créatif. L'interviewer ne doit pas simplement enregistrer ce que dit l'artiste, mais clarifier précisément le sens de ce qui est dit. Je suis profondément reconnaissante envers ceux qui ont fourni ce genre d'effort empathique et intellectuel. J'aimerais aussi remercier ceux qui m'ont demandé d'écrire ou de parler à certaines occasions, et qui, de cette manière, m'ont encouragée à explorer davantage des centres d'intérêt et intuitions qui autrement n'auraient pu que simplement traverser mon esprit et rester en jachère.

Le côté pratique de la publication de ce livre a nécessité un travail considérable. Karsten Schubert l'a inlassablement dirigé parmi de nombreux périls et difficultés. Je suis extrêmement reconnaissante à De Montfort University, Thames and Hudson, la Serpentine Gallery ainsi qu'à quelqu'un qui m'a soutenue et qui préfère rester anonyme, pour toute leur aide dans l'accomplissement de ce projet. Des remerciements aussi doivent aller à David Lyon, Leigh Markopoulos, Inga Rensch et Camilla Wallrock.

Par-dessus tout, je suis le plus profondément redevable à Robert Kudielka qui a sélectionné et préparé ce recueil. À travers les années, il a encouragé et soutenu mes tentatives dans ce domaine, et il n'y a aucune exagération à dire que sans lui, un bon nombre de ces textes n'aurait pas existé ou bien aurait péri en chemin.

Bridget Riley

Introduction

Les écrits d'artistes ont différentes fonctions et significations. Dans le passé, nombre d'entre eux furent privés ou confidentiels, mais quelques-uns, notamment les Journaux de Delacroix ou les Lettres de Van Gogh, se sont avérés constituer des sources primordiales non pas seulement pour la compréhension du travail de leurs auteurs mais aussi pour celle de l'art en général. Il a fallu attendre l'avènement de l'art moderne pour qu'émerge toute une littérature de documents spécialement écrits pour la publication. Le pamphlet de Signac *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1899) est l'exemple précoce d'un artiste qui essaie d'expliquer son travail dans une perspective historique. Dans l'art du xx^e siècle, cette tendance semble s'être renversée en faveur d'une approche programmatique. Les futuristes et les premiers artistes abstraits, tels que Kandinsky, Malevitch et Mondrian, ont situé dans le futur les bases de leurs espoirs et aspirations.

Les écrits de Bridget Riley ne tombent dans aucune de ces deux catégories. Tous les textes rassemblés dans ce livre étaient destinés à la publication et, à une exception près, ont déjà été imprimés. Pourtant, ils ne suivent pas la trame historique habituelle. Quand Riley fait référence à de grands artistes du passé en termes de correspondance plutôt que de généalogie, et quoiqu'elle soit un peintre abstrait rigoureux, avec un esprit hautement spéculatif, charmé par des propositions telles que le concept de l'« universel » et du « particulier » chez Mondrian, le langage des manifestes lui est étranger. Plutôt que d'aspirer à une utopie créative, comme les protagonistes de l'art abstrait, son travail et son raisonnement sont basés sur une acceptation du fait que l'art seul ne peut pas réparer son chaînon social manquant. « *L'absence* d'un vocabulaire partagé est, par la vertu de son absence, la seule base commune qui existe », dit Riley en 1992¹. Par conséquent, ses écrits poursuivent un but simple, plutôt modeste. Dans cette sorte de vide, ils essaient d'aider les autres à établir un rapport avec à la fois son propre travail et celui d'autres artistes, ainsi qu'avec les considérations qui les gouvernent.

De cette façon, l'approche de Riley peut être comparée à celle de Matisse qui, ayant dit «qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue»², produit néanmoins une littérature des plus remarquables, conscient que cette activité fait partie de ses obligations professionnelles. Certaines des questions valables qui précèdent le jugement et l'interprétation ne peuvent être posées que par l'artiste lui-même afin d'éviter la confusion et les malentendus; et ces questions, bien sûr, ne sont pas toujours les mêmes. Comme Matisse dans ses écrits, Riley fait précisément référence à des circonstances particulières, et se sent libre de modifier sa réponse si l'évolution de son travail l'exige. Ainsi, le lecteur de ces textes la trouvera dans différents rôles et sous différentes apparences; elle déjoue les malentendus et défait les barrières, elle excite par son propre enthousiasme et parfois, à travers ses explications aux autres, elle découvre quelque chose pour elle-même.

Cette tendance au dialogue est visible dans la forme des écrits de Riley. Presque la moitié des textes, qui couvrent une période de trente ans, nous est livrée sous forme d'interviews et de conversations; et cela ne constitue qu'une petite partie des échanges avec des critiques, écrivains et journalistes dans lesquels elle s'engage durant ce temps. Pour des raisons évidentes, seules ont été sélectionnées les interviews qu'elle a vérifiées avant publication afin de confirmer et de clarifier ses vues. Comme dans sa peinture, Riley croit que la véritable authenticité repose dans l'accomplissement artistique – et non pas dans le résultat du hasard et de réactions spontanées. Parfois la version écrite est basée sur des transcriptions d'enregistrements, à d'autres occasions le texte a été établi en rassemblant ses réponses à des questions écrites (comme dans la recension de ses idées par David Thompson, «L'artiste et la société»); les longues conversations que nous avons eues ensemble, en particulier celle qui concerne «La chaîne de couleur», ont été écrites en échangeant nos arguments et nos points de vue face à face, pour ainsi dire de part et d'autre du bureau. Le plaisir et la ténacité que Riley déploie pour trouver la réponse précise à une question spécifique, en prenant soin d'éviter l'habitude et le cliché, sont rares parmi les artistes visuels. Mais cette capacité n'a plus l'air si étonnante quand on lit sa façon de décrire son travail dans l'atelier : «Mes peintures achevées sont

le dialogue intime entre la totalité de mon être et les agents visuels qui en constituent le médium» (p. 89). La structure du dialogue est aussi à la racine de sa pratique en tant que peintre.

Une telle approche était peu orthodoxe quand Riley a commencé à peindre ses tableaux noir et blanc au début des années 1960. À cette époque, la plupart des jeunes peintres abstraits souscrivaient à la notion positiviste du «médium» de Clement Greenberg. Dans son essai «Modernist Painting» (1960), le critique américain a résumé sa constante conviction qu'au cœur de la peinture moderne se trouve la franche acceptation des limitations de son médium : «la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment³». Bien que Riley suive Greenberg à propos de l'importance du «médium», elle a tout de suite contesté sa définition. Sa veine spéculative est contrebalancée par une attitude pragmatique et empirique qui l'empêche de devenir la proie de l'hypothèse purement théorique selon laquelle la réalité de la couleur résiderait dans les «propriétés du pigment». Grâce à son travail en noir et blanc à ses débuts, elle avait pris conscience du rôle essentiel du contraste dans le phénomène de la couleur. En élargissant son spectre à la couleur pure, elle a trouvé la preuve claire et simple que le plan de l'image n'est pas identique à la surface physique de la peinture. À ses yeux, Greenberg avait littéralement réduit le médium au strict minimum de ses moyens. «Mais le médium en tant que tout, écrit-elle en 1972, est la relation entre cette sorte de moyens et moi-même» (p. 94). C'est-à-dire que les moyens de la peinture ne deviennent un «médium» que grâce à la réponse de l'artiste.

Au départ, la réponse de Riley était principalement perceptive, et son sujet, le potentiel des énergies visuelles. «Je suis, comme le musicien, une sorte d'oreille qui capte des activités potentielles» (*ibid*). Mais, petit à petit, cette attitude a changé avec l'évolution de son œuvre. Il est fascinant de constater comment les textes liés directement à son travail rendent compte de ce changement étape par étape, jusqu'aux glissements d'accentuation et de terminologie. Mis à part quelques maladrotes linguistiques, la formulation des publications originales a été conservée, parce qu'il semblait plus important de préserver le processus d'un esprit créatif qui ajuste son orientation que d'arranger un cadre de référence sans faute. Alors que les *Dialogues on Art* (1995) ont présenté une vision mûre

et équilibrée des opinions et des idées de Riley, ce recueil introduit le lecteur à l'allure complexe mais régulière de son évolution.

La partie centrale traite de son progrès artistique, de «La perception *est* le médium» (1965), sa première formulation publique complète, à «Quelque chose à regarder» (1995). Avec ce qu'il faut de lenteur, presque chaque tournant majeur du parcours de Riley est expliqué. Dans notre «Conversation» (1972), elle parle de l'introduction de la couleur en 1968, tout en essayant de démontrer qu'en dépit d'un changement évident d'apparence, son approche restait en quelque sorte analogue à celle de son travail précédent. Mais avec son souci croissant de la couleur, elle s'est rendu compte qu'elle devait renoncer au contraste sans ambiguïté du noir et blanc pour son véritable opposé : «J'ai vu que la base de la couleur est son instabilité.⁴» L'interview «Vers la couleur» (1978), publiée ici pour la première fois, nous montre les sentiments mitigés de Riley au sujet de l'effet de cette instabilité dans ses peintures de courbes. Clairement, elle avait réalisé son intention, et pourtant le sur-raffinement l'inquiétait. La révision fondamentale de ses méthodes de travail dans les années 1980 est partiellement révélée dans le récit de sa découverte de la «palette égyptienne», comme dans une évaluation courageuse et rétrospective des décisions qui ont transformé sa conception originale. Dans «Selon la sensation» (1990), Riley montre son déplacement d'une approche perceptive prédominante à une autre gouvernée par la sensation, et le glissement de l'organisation picturale qui y est associé : «Avant je construisais vers la sensation, en accumulant la tension jusqu'à ce qu'elle libère une expérience perceptive... Maintenant j'essaie de prendre la sensation comme ligne directrice et de construire avec les relations qu'elle réclame» (p.127). Cette nouvelle façon de construire a continué de la préoccuper jusqu'à maintenant, et le signe le plus récent de cette recherche est son intérêt pour la «sensation de profondeur» qu'elle évoque dans «Quelque chose à regarder».

Cette évolution constante est en elle-même un accomplissement impressionnant, mais elle ne constitue qu'un seul aspect de la peinture de Riley. En dépit de son côté abstrait ou «formaliste», son travail ne surgit pas directement et uniquement d'une ambition artistique, comme elle l'a elle-même expliqué : «Bien avant de voir un tableau majeur, ressentir le besoin de partager

une expérience, connaître l'excitation de l'invention ou peindre ma première aquarelle, j'ai eu la bonne fortune de découvrir ce qu'est regarder» (p.33). L'art de Riley est enraciné dans une conscience vive et non sentimentale de la vie qui semble avoir ses origines dans son enfance en Cornouailles. Qu'elle ait rappelé les circonstances de ses débuts en tant qu'artiste relativement tard, dans «Les plaisirs de la vue» (1984) et dans «Interview personnelle» en 1988, ne diminue pas leur vraisemblance. Les véritables racines d'un artiste ne sont dévoilées qu'à travers le temps et le travail, quand ce à quoi elles ont donné naissance devient évident. Depuis la fin des années 1970, il y a une référence continue et parfois explicite dans les écrits de Riley à la perspicacité de Proust quant à la relation indirecte entre l'art et la vie – le paradoxe, comme elle l'a exprimé une fois, «que vous deviez abandonner tout ce que vous aimez afin de le recréer⁵». Les rares documents biographiques qui élucident cette connexion sont rassemblés dans la première partie de ce livre, et les considérables Notes Biographiques de la fin permettront aux lecteurs de découvrir eux-mêmes d'autres relations obliques.

Le plus étonnant de ces cercles proustiens, pourtant, lie le développement récent du travail de Riley à ses débuts. Après une période courte mais importante d'«incubation» du divisionnisme de Seurat, son travail original a fait surface avec une nouveauté radicale et enflammée qui semblait couper tous les liens avec le passé. Bien sûr, il y avait toujours Mondrian et Pollock, qui, tels deux Dioscures, accompagnent son développement. Mais ce n'est pas avant la fin des années 1970 qu'un renversement d'attitude peut être observé. Ayant toujours été une visiteuse avide et consciencieuse de musées et d'expositions pendant presque toute sa carrière, au début des années 1980, Riley a commencé, avec le changement de ses méthodes de travail, à entretenir un dialogue intense avec l'art du passé. Cela a débuté avec une sorte de reconsidération du rôle que jouait la nature dans la peinture moderne française classique, pour la mener à une implication profonde dans la peinture européenne de la couleur, la grande tradition vénitienne en particulier. À la fin des années 1980, la boucle semble bouclée. D'une artiste qui avait été longtemps considérée «hors-champ», Riley était devenue l'avocate éloquente de la continuité des problèmes picturaux, défendant son point de

vue avec une autorité historique considérable dans «La peinture maintenant».

L'ampleur de ce nouvel intérêt est largement démontrée dans son discours au Darwin College, «Couleur pour le peintre» (1993)⁶. Mais pour le présent recueil, il semblait plus approprié d'inclure «La Chaîne de couleur» (1989), parce que dans cette conversation les longues descriptions détaillées de Riley sur sept tableaux choisis à la National Gallery à Londres révèlent les deux aspects de son dialogue avec le passé. D'un côté, sa manière approfondie d'analyser Titien ou Poussin en termes de fabrique de couleur abstraite de l'artefact ouvre une approche fraîche et non-conventionnelle de ces chefs-d'œuvre. En traitant les œuvres structurellement «comme la nature», comme le préconisait Cézanne⁷, elle dit quelque chose sur la nature de la peinture. D'un autre côté, son approche ne pouvait que trahir ses préoccupations picturales. La description de Riley de *L'Adoration des Mages* de Véronèse fournit indirectement un indice quant à son travail plus récent; et la présentation de *Harmonie en jaune* de Matisse dans «La peinture maintenant», en elle-même un chef-d'œuvre de description, parle aussi de ses propres intentions. En effet, toutes les entrées de la dernière section reflètent d'une manière ou d'une autre la conviction de l'artiste que l'art moderne peut continuer si l'impulsion anti-historique qui l'a restreint pendant si longtemps est dépassée. Pour Riley, l'art moderne a un avenir quand il cultive sa relation au passé, vers ses bases dans ce passé et vers son propre passage à l'âge adulte.

Robert Kudielka

1. R. Kudielka (éd.), Bridget Riley : *Dialogues on Art*, 2^e éd., Londres, 2003, p. 29.

2. Dominique Fourcade (éd.), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972, p. 235.

3. John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: the collected essays and criticism*, Chicago, 1986, vol. 4, p. 86.

4. *Dialogues on Art*, *ibid* 2^e éd. 2003, p. 60.

5. *Ibid.*, p. 94. La version de Riley de la phrase de Proust : «On ne peut refaire ce qu'on aime qu'en y renonçant» (Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu*, vol. 3, Paris, 1945, p. 1043).

6. Voir Trevor Lamb et Janine Bourriau (eds.), *Colour: Art & Science*, Cambridge University Press, 1995, pp. 31-64.

7. P. M. Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, p. 134.

Autobiographiques



Interview Personnelle

Par Nikki Henriques 1988

Nikki Henriques *Comment est-ce que le fait d'être une femme vous a affectée dans votre vie d'artiste?*

Bridget Riley Je pense n'avoir jamais pensé à moi en tant que femme peintre. Que je sois différente des autres peintres ne m'est jamais venu à l'esprit. Ce serait plutôt dans l'esprit de ceux qui ont affaire avec mon travail. Parfois on le trouve très « féminin » – pour autant qu'on sache ce que cela veut dire – mais je ne pense pas que ce soit un problème pour moi. Je me souviens de Nigel Gosling, le critique d'art de l'*Observer*, à l'une de mes expositions, il y a quelques années à la Hayward Gallery, à Londres, qui disait : « Si je devais repérer une empreinte féminine ici, je montrerais une certaine patience tranquille, cette qualité qui peut rajouter le millième point au neuf cent quatre vingt dix-neuvième sans un tremblement de triomphe¹ ». J'ai pensé que c'était un petit hommage étonnant.

N.H. *Qui vous a inspirée?*

B.R. Ma mère certainement. Elle a eu une influence énorme sur moi. Il est difficile de rendre compte de l'essence de sa personne au mieux, mais les gens adoraient être avec elle. Elle était toujours capable de donner du plaisir en toute sorte d'occasion ou d'événement. Elle était loyale, forte, aimante et pourtant totalement souple dans sa vision des choses, elle changeait souvent de priorités. Elle ne s'accrochait jamais à ses positions antérieures de façon sentimentale; elle avait toujours de la fraîcheur d'esprit, de l'humour. Mes amis sont devenus ses amis et quand elle est morte un de ces amis disait qu'elle avait un rayonnement qui donnait de la chaleur et du réconfort à tout le monde. Elle était un cadeau par le simple fait d'être en vie. C'était une chance énorme d'avoir quelqu'un comme elle pour mère.

N.H. *Qu'avez-vous appris d'elle?*

B.R. Pendant la guerre, mon père était prisonnier des Japonais sur le chemin de fer siamois. En trois ans nous n'avons reçu de

lui que trois cartes postales. Nous avions très peu d'argent; nous habitions un cottage en Cornouailles qui était un paradis pour enfants, mais qui a dû être un cauchemar pour ma mère. Il y avait peu de commodités, pas de baignoire; nous allions chercher l'eau au ruisseau; le toit fuyait; nous avions des bâches au-dessus de nos lits. Cela aurait dû être un moment misérable, mais cela ne le fut pas. Nous vivions des instants magnifiques là-bas. Il y eut des craintes, certainement. Mon père s'inquiétait du manque d'expérience de ma mère. S'il ne rentrait pas, comment pourrait-elle nous garder? Comment pourrions-nous vivre?

Ma mère nous emmenait faire des promenades sur les falaises. Elle nous montrait toujours des couleurs : dans la mer; l'éclat de la rosée; ses changements de couleur à notre passage. Si elle disposait quelque chose sur la table comme un bol de fruits (nous n'avons vu que deux bananes au village pendant tout le temps que nous avons passé là-bas!), elle indiquait les couleurs. «Regarde, on dirait presque qu'il y a du bleu.» Elle n'était pas un peintre, elle était un «regardeur». Le plaisir qu'il y avait à regarder faisait partie de sa personnalité.

Elle avait beaucoup lu. Elle nous faisait la lecture le soir. En hiver, quand j'avais dix ou onze ans, nous prenions un bain devant le feu une fois par semaine. Les autres fois nous faisons une toilette de chat. Ma mère lisait un passage d'un classique, nous faisons la prière ensemble et puis nous allions au lit. Cela m'a donné le goût de la lecture. Dès que j'ai pu, j'ai acheté une lampe de poche et je continuais à lire sous les couvertures.

Nous avons vécu là pendant les cinq années de la guerre et puis, quand j'ai été une jeune adolescente, nous sommes parties retrouver notre maison à Boston dans le Lincolnshire.

N. H. Quand avez-vous pensé que vous pourriez devenir peintre?

B. R. J'ai toujours voulu peindre. J'avais une tante qui est restée avec nous pendant la guerre. Elle avait été artiste, mais ne voulait plus ni peindre ni dessiner. J'ai toujours trouvé cela étrange. Je dessinais comme le font les enfants. J'adorais dessiner. Pendant longtemps, je n'avais aucune idée de ce que signifiait être un artiste ou de ce que cela impliquait. J'écartais cette idée. Dessiner et peindre, c'était autre chose; je ne pensais pas que cela voulait dire être artiste. Je ne me suis rendu compte de toutes les

implications de ma décision de devenir peintre qu'après avoir terminé ma première école d'art, à vingt et un ans. À ce moment-là mon père était revenu et nous avons quitté la Cornouailles. Nous étions confrontés au traumatisme émotionnel de vivre avec un parfait inconnu. J'avais été le compagnon de ma mère et j'avais reçu toute son attention. Au retour de mon père, je me suis renfermée et me suis plongée dans le dessin et la peinture. J'ai été renvoyée de l'école pendant un trimestre pour surexcitation.

Mon père trouvait que mon éducation allait à vau-l'eau. Il avait probablement raison; elle était complètement perturbée par la guerre. Il se rendit compte que j'étais presque illettrée et que je devais aller dans une meilleure école.

Avec ma plus jeune sœur, nous sommes allées dans une splendide école traditionnelle pour jeunes femmes – Cheltenham Ladies' College. La directrice se consacrait aux enfants des prisonniers de guerre, mais elle fut déconcertée et malheureuse d'être obligée de me placer dans la classe la plus inférieure. Je lui ai dit de ne pas s'inquiéter, que j'allais organiser mon propre emploi du temps. Elle en fut très soulagée, et me laissa faire. J'ai choisi les cours d'art tous les jours : le lundi matin, le mardi après-midi, le mercredi matin, le jeudi après-midi...

Une aile du bâtiment de Cheltenham était consacrée à de merveilleux cours d'art. Je n'avais jamais vu un tel palace. J'avais le droit d'étudier là-bas quasiment tout le temps, mais il y avait aussi un cours particulièrement intéressant qui s'appelait Citoyenneté. Dans ce cours on lisait des journaux, visitait des prisons (mais pas à la manière bienfaisante des dames), des usines, des tribunaux et un bon nombre d'autres lieux. Normalement, Citoyenneté durait un an, mais comme c'était la seule chose que j'étais capable de suivre, je l'ai fréquenté trois ans de suite!

Mes parents furent extrêmement inquiets quand je voulus partir faire une école d'art. Ce n'était pas dans leurs principes de s'opposer aux ambitions de leurs enfants, mais ils s'inquiétaient pour plusieurs raisons. Mon père pensait qu'il était improbable que je rencontre là-bas le type de personne qui allait me rendre heureuse. Ma mère, plus justement, avait l'impression que ce serait une vie difficile et solitaire. Ils ne me contredisaient pas, mais ils étaient anxieux. Finalement, nous nous sommes mis d'accord sur des études d'art commercial pour que je puisse gagner ma vie.

Aux cours du Goldsmiths College, j'ai rencontré un professeur merveilleux qui m'enseignait le dessin. Il s'appelait Sam Rabin. En ce temps-là on vous enseignait encore le dessin. J'étais là du début du cours jusqu'à la fin. Pendant trois ans, j'ai dessiné jour et nuit. Sans m'en rendre compte, à travers les techniques du dessin d'après nature, j'ai absorbé beaucoup de choses importantes comme l'organisation picturale, la structure, l'analyse de l'image pour voir ce qu'il y a en dessous. Par exemple, quand j'ai commencé à dessiner, Sam Rabin venait vers moi et me disait, «Que fait le modèle, il est assis ou debout? Votre dessin, est-il debout?» Il m'a appris à ordonner mon travail, à le développer méthodiquement, par étapes, afin de voir la chose comme un tout, pas dans ses parties. Il a mis l'accent sur l'importance des relations entre les choses; comment chaque chose compte; ce que vous attendez de vous-même; comment avancer et consolider cette avance; puis avancer encore – et ne pas vous attendre chaque fois à avancer; comment monter le niveau du travail lentement. Cela valait de l'or – je l'ai toujours gardé avec moi. Sam Rabin était une personne clef. Il m'emmenait dans la salle de dessin du British Museum où vous pouvez étudier et tenir entre vos mains des chefs-d'œuvre d'artistes comme Rembrandt, Raphaël et Ingres. J'ai suivi son enseignement pendant trois ans.

Et puis je suis allée au Royal College of Art. Je voulais trouver quelqu'un d'autre comme lui, mais il n'y avait personne. J'ai pataugé là-bas et, d'une certaine façon, je le savais d'avance parce que j'avais rencontré le pire des problèmes pour une jeune artiste – quoi peindre et comment le peindre. Vous vivez chaque jour avec la gravité de ce problème, dans l'expérience de l'incertitude.

L'exemple de Cézanne montre clairement qu'il faut être comme un ouvrier dans chacune des choses que l'on fait. Vous ne pouvez pas simplement décider d'être un artiste. Vous devez attendre de trouver quelque chose qui vous excite, qui enflamme votre imagination, votre désir, qui crée un véritable élan vers cette chose. Si vous vous concentrez là-dessus, vous pouvez commencer. Vous ne vous souciez pas d'aller quelque part car vous êtes en train de bouger. Le désir est la clé. Il va et il vient. C'est rythmique. Vous languissez quand vous avez un problème; vous vous ennuyez. L'ennui est un formidable indicateur. Votre énergie s'en va; elle s'effondre de l'intérieur; vous ne pouvez rien faire. Ça fait vraiment

peur, mais vous devez écouter parce que cette chose vous dit que ce que vous faites n'est pas juste. Parfois il ne faut qu'un petit ajustement, d'autres fois un traitement plus drastique.

Il y a un nombre déroutant de directions que vous pouvez prendre, mais si ce n'est pas juste, vous sentez que ce n'est pas juste. Vous êtes déjà beaucoup plus loin que vous ne le pensez, même si cela vous prend toute une matinée de décider de ne pas faire quelque chose parce que vous le ne *sentez* pas. Cela est vrai pour moi, en tout cas.

D'une certaine façon, ne pas avoir reçu d'éducation académique a été un grand atout pour moi. La plupart des artistes réalisent que l'on ne peut pas faire ce qui a été fait avant soi. On doit faire quelque chose qui a à voir avec ses propres critères et on doit établir ces critères soi-même. Je trouve souvent mon chemin dans des rêves éveillés et puis je me mets à travailler. Vous avez une liberté gigantesque quand vous vous réveillez, pour ainsi dire. Cela ne m'a jamais effleuré que je pouvais gagner ma vie en étant artiste. Ni que je pouvais être quelque chose d'autre qu'un peintre figuratif, à peindre des gens, la réalité extérieure et ce que vous voyez littéralement autour de vous.

J'ai commencé à rencontrer des gens, à voyager, et petit à petit j'ai acquis la conscience de ce qui s'est passé dans l'art à partir du XIX^e siècle et jusqu'à nos jours; quelles choses étonnantes ont été réalisées et comment. Il y a des choses qu'on découvre après l'école d'art. J'étais fascinée, j'étais enflammée – mais je ne savais pas quelle forme cela allait prendre.

J'avais vingt-huit ans à cette époque. Je vivais une aventure extrêmement immature avec un homme très sophistiqué qui était plus âgé que moi². J'étais difficile à tenir et je m'occupais de choses dont il n'avait rien à faire. Il décida d'arrêter notre histoire. Je fus blessée et en colère. Je pensais : «Je ne vais pas discuter avec toi. Je ne peux pas communiquer verbalement avec toi, alors pourquoi essayer? Mais je vais te peindre un message tellement fort et clair que tu connaîtras parfaitement mon état d'esprit.» Ce fut à peu près à ce moment que je commençai à peindre mes tableaux en noir et blanc.

Quand j'ai abandonné la réalité extérieure, je me suis rendu compte que je laissais un vaste plaisir derrière moi et qu'à partir de maintenant cela ne se mesurerait plus seulement en termes

de plaisir. Je ne suivrais plus de forme avec un crayon, il fallait que ça finisse. C'était un sacrifice – mais vous avancez en faisant des sacrifices. J'aurais pu continuer mes tableaux en noir et blanc, mais je les ai sapés en rajoutant du gris, la qualité de ce qui est entre les deux. Je savais que j'étais en train de couper les ponts. Vous ne pouvez pas maintenir une position extrême en la préservant. Faire cela la transformerait en son contraire.

N. H. *Est-ce que vous vous sentez seule parfois ?*

B. R. Oui. Être artiste c'est être solitaire. Ma vie personnelle n'est pas du tout excitante maintenant. C'était l'inverse à un moment, mais j'ai trouvé que c'était mauvais pour mon travail. Beaucoup de peintres voient les choses ainsi. Vous pouvez le constater à travers les vies d'autres artistes : ceux qui prennent des risques dans leur vie personnelle en prennent rarement dans leur travail, et ceux qui ont pris des risques dans leur travail ont souvent vécu des vies personnelles sans grand intérêt. On a l'un ou l'autre, rarement les deux. Si votre travail va bien vous êtes conforté, nourri et protégé par le travail. C'est difficile quand il ne va pas bien.

N. H. *Les critiques des autres comptent-elles ?*

B. R. De moins en moins, mais je peux toujours être blessée si quelqu'un ne voit pas ce qu'il faut ou comprend mon travail de travers, parce que j'aimerais qu'on prenne du plaisir à voir mes peintures, qu'elles donnent de l'allégresse et de la liberté. Je voudrais qu'on ressente comme moi, parfois, une joie particulière.

À présent je donne un certain nombre de conférences. Mon but est que les gens se sentent vivants. Quand il y a de bonnes questions à la fin d'une conférence, j'ai un sentiment d'excitation et de plaisir.

N. H. *De quoi êtes vous la plus fière ? De vous-même ?*

B. R. Je ne suis pas fière de moi. C'est la vérité. Je me sens excitée, et fière, quand je peux enflammer les gens – c'est comme entendre une très belle pièce de musique.

N. H. *Et l'échec ?*

B. R. Nous ratons tous. L'échec est inévitable, mais c'est le degré qui est important. Quand je ne sais pas ce que raconte mon travail, je le dis. Il est important de rester objective – de dire

© Bridget Riley 2008, à l'exception de l'introduction et de la biographie :
© Robert Kudielka ;
de *Interview avec David Sylvester*, 1967 :
© 2008 Bridget Riley et les ayants droit de David Sylvester ;
de *Conversation avec Maurice de Sausmarez*, 1967 :
© 2008 Bridget Riley et Jane de Sausmarez ;
de *L'Artiste et la société*, 1973 :
© 2008 Bridget Riley et David Thompson ;
de *Les plaisirs de la vue*, 1984 :
© Bridget Riley et Conde Nast ;
de *L'Expérience de la peinture*, 1988 :
© Bridget Riley et Mel Gooding ;
de *Conversation avec Robert Kudielka*, 1972, 1978, 1989, 1990, 2001 :
© Bridget Riley et Robert Kudielka ;
de *Perception et emploi de la couleur*, 1992 :
© 2008, Bridget Riley et les ayants droit de Ernst H. Gombich ;
de *Quelque chose à regarder*, 1995 :
© 2008 Bridget Riley et Alex Farquarson, avec l'aimable autorisation de la Spacex
Gallery, Exeter ;
de *Conversation avec Jenny Harper*, 2004 :
© 2008 Bridget Riley et Jenny Harper, avec l'aimable autorisation du Museum of
Contemporary Art, Sydney, City Gallery Wellington et Ridinghouse ;
de *Conversation avec Lynne Cooke*, 2005 :
© 2008 Bridget Riley et Lynne Cooke, avec l'aimable autorisation du Cranbrook
Art Museum, Bloomfield Hills MI et Ridinghouse ;
de *Cézanne en Provence*, 2006 :
© Bridget Riley 2008, avec l'aimable autorisation du *Burlington Magazine*,
Londres.

Beaux-Arts de Paris
14 rue Bonaparte, 75006 Paris
www.beauxartsparis.fr

Présidente du conseil d'administration
Éléonore de Lacharrière

Directrice (par intérim), Patricia Stibbe
Secrétaire général, Julien Rigaber

Responsable des éditions, Pascale Le Thorel
Chargée de mission pour l'édition numérique, Carole Croëne
Réalisation, Corinne Lahens
Conception graphique, Emmanuelle Viguié / PC
Relecture, Marjorie Karagueuzian

Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Directeur, Fabrice Hergott

Ce livre numérique a été converti par Isako à partir de l'édition papier
du même ouvrage.
ISBN9782840566816

Cet ouvrage est publié avec le soutien du British Council.

Couverture : Bridget Riley, atelier
© Photographie tous droits réservés

© École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2008. Tous droits réservés.



www.centrenationaldulivre.fr