

Ada Ackerman

## Du carré au pixel.

### Entretien avec Antoine Schmitt

*Je me suis employé à un long et grand travail, par le truchement duquel j'ai arraché mon Moi des gravats des ex-bâtitisseurs. / Je suis allé au principe des principes et quand j'ai atteint la surface plane suprématisante qui a formé le carré, j'ai forgé ma propre image.*

Kazimir Malevitch<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Malevitch, K., 1918, *La première exposition de tableaux du Syndicat des artistes de Moscou*, in « Anarchie », n° 89.

**Ada Ackerman :** Avant d’entamer votre parcours et votre carrière artistiques, vous avez exercé comme ingénieur et programmeur, en France puis dans la Silicon Valley. Vous avez déclaré à plusieurs reprises que c’est la rencontre avec *Le Quadrangle* de Malevitch de 1915 (communément et erronément désigné comme *Carré noir sur fond blanc*) qui vous a amené à embrasser le chemin de l’art.

Pourriez-vous revenir sur cette rencontre ? Que s’est-il produit à ce moment-là ? Qu’est-ce qui, dans le travail de Malevitch, est apparu comme décisif pour vous ?

**Antoine Schmitt :** Mon parcours a été en effet initialement complètement scientifico-technique ; issu d’une famille qui compte plusieurs mathématiciens, j’ai découvert la pratique de la programmation relativement jeune, à la fin des années 70, et j’ai tout de suite été fasciné par le matériau qu’elle m’offrait. J’ai donc poursuivi cette voie. Muni d’un diplôme d’ingénieur, j’ai été recruté comme programmeur à Paris puis dans la Silicon Valley. Je voulais alors pousser l’exercice, l’art de la programmation à son comble. J’étais *a priori* dans les meilleures conditions pour cela : j’avais été embauché par NeXT, la société que Steve Jobs avait montée après son départ d’Apple, ce qui représentait l’une des ultimes consécration possibles en tant que programmeur. Et pourtant, j’éprouvais une forme de frustration, de limitation, liée à l’utilitarisme de mon travail. Ce matériau si fécond de la programmation, je devais le réduire à n’être qu’un pur outil, au service des clients et des utilisateurs.

Il se trouve que je me suis mis alors à fréquenter un certain nombre d’artistes et de personnes formées aux Beaux-Arts, qui m’ont introduit au monde de l’art. J’ai été frappé non seulement par la passion et l’énergie qui les animait dans leur travail, mais aussi, pour certains, par leur rigueur extrême, que je ne soupçonnais pas auparavant, et qui m’a beaucoup parlé. C’est dans ce cadre que je découvre, lors d’une visite au Rijksmuseum, *Le Quadrangle* de Malevitch. Ce tableau m’a fait l’effet d’une clé : il m’a révélé la position de l’artiste. J’ai compris que le rôle de l’artiste était social, avant tout. Malevitch a osé montrer ce qu’il voulait montrer. Comprendre ce geste m’a ouvert à une liberté infinie. Mais une liberté indissociable d’une immense responsabilité : on doit assumer ce qu’on ose, ce qui suppose une forte assise et une grande honnêteté intellectuelles. Le choc conceptuel que cette rencontre avec *Le Quadrangle* a suscité a bouleversé ma compréhension du rôle et de la place de l’artiste dans le monde. Malevitch m’a montré que l’honnêteté vis-à-vis de soi-même est fondamentale. Ce n’est qu’ainsi qu’on peut poser un geste artistique authentique,

comme on poserait un théorème mathématique.

**A.A. :** Est-ce qu'à partir de là, vous vous êtes intéressé aux écrits de Malevitch, dont une partie est disponible en français grâce notamment au travail inlassable de traduction de Jean-Claude Marcadé et de Gérard Conio ? Lesquels de ses textes ont particulièrement compté pour vous ?

**A.S. :** Oui, j'ai commencé à étudier Malevitch, à lire aussi des écrits sur lui. J'ai surtout été marqué par deux de ses textes, qui figurent toujours dans ma bibliothèque : *Le Miroir suprématisiste* et *La Lumière et la couleur* [parus en 1993 ; note de A.A.]. Mais ces textes m'ont comme travaillé malgré moi ; je ne saurais vous dire précisément aujourd'hui en quoi ils m'ont tant frappé, si ce n'est par la place fondamentale qu'ils accordent à l'humain, à l'unicité de l'Homme dans l'univers, à sa dialectique avec l'état de nature. Et c'est du fait de sa capacité à l'abstraction que l'homme peut se détacher de l'état de nature. Ce qui s'incarne parfaitement dans la forme du carré, puisque le carré n'existe pas dans la nature. C'est une invention purement humaine, conceptuelle. C'est probablement la raison pour laquelle le carré est devenu chez moi une forme matricielle.

**A.A. :** Très rapidement, dans votre travail, la référence à Malevitch intervient : dès *Le Pixel blanc*, en 1996 – vous en avez réélabéré plusieurs versions par la suite. Dans cette installation sur ordinateur, on assiste aux pérégrinations infinies d'un pixel blanc au sein d'un espace rectangulaire, qui laissent des traces vouées à s'effacer. Le déplacement de ce pixel, son comportement aurait-on envie de dire, est entièrement déterminé par un algorithme. Selon vous, il s'agit là d'une « présence artificielle minimale ».

En tant que plus petit élément constitutif d'une image produite ou traitée électroniquement, le pixel ne renvoie à rien d'ordre figuratif en tant que tel.

En recourant à cette unité d'image minimale qu'est le pixel, aviez-vous en tête l'aspiration suprématisiste de Malevitch de procéder à une réduction aux unités minimales<sup>2</sup> ? Aviez-vous pour référence sa volonté d'élaborer un « zéro des formes<sup>3</sup> » ?

**A.S. :** Absolument, même si j'ai lu Malevitch après avoir conçu *Le Pixel blanc*. Mais dès ma rencontre avec le *Quadrangle*, j'ai été frappé de plein fouet par cette approche minimale, minimaliste. Tout mon travail procède

<sup>2</sup> Vallier, D., 1975, *Malevitch et le modèle linguistique en peinture*, in « Critique », vol. 31, n° 334, pp. 294-295.

<sup>3</sup> Malevitch, K., 2015, *Du cubisme et du futurisme au suprématisisme. Le nouveau réalisme pictural*, in Marcadé, J.-C. (dir. et trad.), *Kazimir Malevitch. Écrits*, Paris, Allia, p. 44.

d'une volonté de réduction : je retire tout ce qui n'est pas indispensable. La couleur, le son... Cette démarche me paraît proche du suprématisme, comme des mathématiques : en tant que mathématicien, on recherche non seulement l'exactitude, mais aussi la concision – ce qu'on appelle l'élégance ; on est aussi bien mû par un désir d'invention conceptuelle que par un souci de minimalisme. L'œuvre de Malevitch m'a plus que probablement conforté dans cette approche.

Pour *Pixel blanc*, mon intention était de travailler avec du pur mouvement, de proposer au spectateur l'expérience pure du mouvement. Si j'avais pu, je n'aurais utilisé aucune image, aucun son... mais pour qu'il puisse y avoir perception d'un mouvement, il fallait bien en passer par une unité minimale sur le plan visuel. En l'occurrence, le pixel, pour la sphère informatique. J'ai donc choisi un pixel, et je l'ai choisi blanc, soit un pixel dépourvu d'information de couleur. J'ai ensuite travaillé son mouvement. Lorsque le pixel se déplace, il laisse une trace – pour faciliter la perception de son mouvement. Puis cette trace disparaît au bout de quelques minutes.

**A.A. :** Le « zéro des formes » rappelons-le, n'est pour Malevitch pas tant un geste de négation qu'une ouverture vers le renouvellement et la potentialité – un « embryon de toutes les possibilités<sup>4</sup> ». En quoi le pixel peut-il constituer, sur un plan digital, un prolongement ou un avatar de la démarche suprématisiste de Malevitch visant à épuiser la représentation et à s'éloigner du régime mimétique ?

**A.S. :** Quand je vise autant que possible à épurer mon travail, il n'y a effectivement rien de nihiliste dans ce geste, bien au contraire. Dans *Pixel blanc*, le fait de mettre en place une économie minimale me permet de représenter le travail d'une force fondamentale, le mouvement. Je cherche, de manière générale, à rendre sensibles les forces qui s'abritent derrière les formes. Dans le cas de *Pixel blanc*, la puissance d'évocation du mouvement me semble proportionnelle à la réduction drastique à laquelle je me suis astreint pour en élaborer le protocole.

**A.A. :** Loin de représenter une démarche purement esthétique déliée de son temps, le suprématisisme de Malevitch aspire à fonder un monde nouveau et à transformer le quotidien, à bouleverser la vie tout entière. Un tel programme comporte une dimension éminemment politique, à visée émancipatoire : il s'agit d'accéder

---

<sup>4</sup> Malevitch, K., 1978, *Lettre à Mikhaïl Matiouchine de mai 1915*, in Marcadé, J.-C. (dir.), *Malevitch, 1878-1978. Actes du Colloque International*, Paris, Musée national d'art moderne, p 173.

à « la liberté propre au Rien, d'un Rien où il faut que l'homme apprenne lui aussi à prendre son libre envol<sup>5</sup> ». Cette composante révolutionnaire et radicale se retrouve-t-elle dans votre travail ? Comment s'articulent, dans vos œuvres, le politique et le geste artistique ?

**A.S. :** J'ai souvent décrit mon travail comme étant politique. Je cherche à confronter le spectateur avec des forces à l'œuvre : non pas à ce qu'il voit mais à ce qui s'abrite derrière ce qu'il voit, aux énergies, aux dynamiques qui agissent. C'est dans cette direction que je souhaite amener mon spectateur. Je l'invite à franchir l'écran. J'y vois comme une démarche d'investigation politique – à l'instar de l'analyse des ressorts, moteurs et forces qui modèlent notre société – et une invitation à la remise en question. Ce n'est qu'en comprenant des mécaniques à l'œuvre qu'on peut ensuite imaginer des fonctionnements et des modèles alternatifs. J'invite donc mon spectateur à une dialectique entre déconstruction et reconstruction, y compris dans des œuvres que l'on qualifierait d'abstraites. Voilà la dimension politique de mon travail, et celle-ci ressort peut-être de façon encore plus manifeste dans des œuvres qui mobilisent des *populations* de pixels, dotées de comportements et de dynamiques que l'on observe en situation (guerre, coopération, circulation, migration...) La problématique de l'être-ensemble revient régulièrement dans mes œuvres.

**A.A. :** On sait la méfiance de Malevitch à l'égard de l'utilitarisme – d'où l'irrémissible conflit entre suprématisme et constructivisme. Dans le projet suprématiste, le recours à la technique, à la technologie devait être mis au service d'une pensée entièrement tendue vers le « monde sans-objet ». Comment cette aspiration résonne-t-elle pour vous, qui vous êtes détourné de votre carrière d'ingénieur informaticien afin de vous consacrer à l'art et qui mettez désormais vos compétences de programmeur et de codeur au service d'œuvres numériques abstraites ?

**A.S. :** J'y souscris complètement ! Quand je suis parti pour travailler aux États-Unis comme programmeur, pour une durée initiale de deux ans, j'imaginai m'y établir durablement, y construire une nouvelle vie. Mais j'ai détesté le capitalisme américain, j'ai éprouvé une telle aversion pour cette manière de penser et de vivre où tout doit être instrumentalisé et rentabilisé, que je n'ai eu d'autre choix que de démissionner de mon poste de programmeur. Et de rentrer en France.

---

<sup>5</sup> Martineau, E., 1993, *Préface*, in Malevitch, K., *Le Miroir suprématiste*, traduction française de Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 9.

**A.A. :** Quelles filiations peut-on, d'après vous, établir entre le système suprématisse malevitchien et la sphère de la création générative ?

**A.S. :** En tant que scientifique ayant baigné depuis mon enfance dans les mathématiques, il me semble que le point commun qu'on peut relever concerne la création d'univers. Avec un matériau initial réduit – quelques postulats, équations, mécanismes, concepts – un mathématicien, un programmeur peut élaborer tout un univers, parfaitement cohérent, doté d'une logique propre. De même, en art génératif, on invente des règles, des systèmes, qui permettent à un univers d'émerger et de créer des formes perceptibles. Je retrouve chez Malevitch cette aspiration à la création de mondes, d'univers avant tout mentaux, ainsi qu'une même dimension démiurgique.

**A.A. :** Nous avons évoqué *Pixel blanc*. Le pixel revient dans votre travail, quatorze ans plus tard, avec *Pixel Noir* (2010), qui se présente comme une installation visuelle générative. Un essaim de pixels blancs vidéoprojetés se meut sur la surface d'un mur blanc au centre duquel est accroché un tableau noir de forme carrée, allusion directe aux Quadrangles malevitchiens. Orchestrée par un programme génératif, la masse formée par les pixels ne cesse de graviter autour de ce carré noir, de l'encercler, de buter sur lui, comme pour tenter d'y pénétrer, sans jamais y parvenir, en une chorégraphie aussi hypnotique qu'entêtante. *Pixel noir* est ainsi entièrement structuré autour d'un carré inaccessible, « interdit ».

On pourrait y voir une métaphore de l'attraction qu'exerce sur nous l'œuvre de Malevitch, sans qu'on ne puisse jamais complètement l'assimiler et encore moins l'épuiser. L'œuvre de Malevitch, plastique comme théorique, continue encore et toujours à nous résister.

Quelle était votre intention en incluant cette référence malevitchienne dans votre installation, en confrontant ainsi carré et pixels ? S'agissait-il, par cette dialectique du fixe et du mouvant, de reprendre à votre compte les réflexions de Malevitch sur la dynamique des forces et sur l'équilibre des formes ? On pense notamment à son intérêt pour l'« économie », qu'il entend comme art de la « conservation de l'énergie » et qu'il élève au rang de « cinquième dimension » de l'univers<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Malevitch, K., 2015, *De Cézanne au Suprématisse. Essai critique*, in Marcadé, J.-C. (dir. et trad.), *Kazimir Malevitch. Écrits, op. cit.*, pp. 198-199.

**A.S. :** Si l'on devait résumer mon travail, on pourrait dire qu'il consiste à explorer, à dévoiler, à faire vivre les forces derrière les formes – une aspiration qui me vient probablement de ma formation scientifique, notamment en physique. Dans le cas de *Pixel noir*, initialement, comme des séries graphiques qui en ont découlé (*Carré blanc* [2015], *Carré noir* [2016], *Carré noir XTZ* [2021], ...), je voulais mettre en scène une formation organique attirée par un carré, et qui ne parvient pas à y pénétrer, sans que j'y associe une intention, un discours bien précis, au-delà de l'exploration plastique de cette dialectique entre organique et géométrique. Ce qui est passionnant, c'est tout ce que le spectateur y perçoit, et ce que moi-même j'en lis *a posteriori*. De nombreuses interprétations de *Pixel noir* ont vu le jour : la tentative de l'art numérique pour pénétrer l'art contemporain, l'affrontement de la nature et de la culture, la tension du réel avec le Surmoi freudien... Alors qu'au départ, je cherchais surtout à produire une forme forte et qu'elle s'est présentée à moi par hasard. J'avais imaginé initialement un rectangle gris, abritant en son sein des pixels. Cette solution ne me satisfaisait pas ; elle me paraissait trop faible. Le carré s'est alors imposé à moi ; il m'a paru évident de mettre cette forme au centre, de placer la référence à Malevitch au cœur de l'œuvre. J'ai ensuite disposé les pixels à l'extérieur, et programmé leur déplacement de façon à suggérer une irrésistible attraction à l'égard du carré. Il m'a semblé que dans cette configuration-là, quelque chose de fondamental, d'essentiel, de pur survenait, avec force.

**A.A. :** Comment avez-vous, concrètement, procédé pour que ce carré demeure inaccessible ?

**A.S. :** Dans une œuvre générative, on dispose d'un certain nombre d'images par seconde qui sont projetées, mais contrairement à un film par exemple, ces images ne sont pas préexistantes, elles sont produites – calculées – en temps réel par l'ordinateur. Dans le cas présent, les règles de calcul prenaient en compte le fait qu'il existe un ou des points qui bougent, et déterminaient sa prochaine position. Pour gouverner ces déplacements, je m'inspire d'équations traitant essentiellement de phénomènes physiques (gravité, attraction, frottement, élan...). Ce qui confère au mouvement une apparence organique. Point essentiel : il s'agit en même temps d'un mouvement aléatoire, à la trajectoire imprévisible (pensons à des feuilles emportées par un courant d'air). Ce à quoi j'ajoute un paramètre déterminant : une attraction vers le centre du plan, couplée à une interdiction de pénétrer dans une zone de format carré. Les pixels (ou les points du stylo, dans *Carré Blanc*) sont donc attirés vers le centre, mais passée une certaine limite, celle du carré programmé, ils rebondissent vers l'extérieur, ils sont rejetés du carré. Et c'est cette interdiction de pénétrer dans ce carré – un carré, rappelons-le, complètement immatériel – qui permet précisément que le carré apparaisse, en négatif, pourrait-on dire, du fait des pixels qui sont rejetés tout autour. Il faut donc que l'œuvre se déroule

suffisamment longtemps pour que la forme du carré survienne. J'interviens alors pour arrêter le processus, à un moment où le carré est déjà bien perceptible pour l'esprit humain, mais où il demeure par endroits encore un peu flou, imparfait, car cet entre-deux m'intéresse. Il permet de rappeler que le carré est une pure vue de l'esprit humain.

**A.A. :** Ce qui rappelle que chez Malevitch, le *Quadrangle* (et cette appellation est importante) n'est pas un carré parfait, il présente des irrégularités.

Le principe de conflit apparaît comme déterminant dans cette œuvre ; c'est un principe récurrent, qui traverse votre travail – une de vos œuvres porte d'ailleurs le titre de *War*. Pouvez-vous revenir sur cette puissance du conflictuel ?

**A.S. :** Oui, je recherche une forme de dialectique entre l'organique et l'abstrait, et d'ailleurs, dans *Pixel noir*, l'abstrait du carré se laisse par moments et par endroits contaminer par l'organique ; ses bords se tordent légèrement au contact des pixels ; il devient irrégulier – à l'instar du *Quadrangle* de Malevitch, qui n'est pas un carré parfait. Je tiens beaucoup à ce travail avec l'organique, obtenu par le mouvement des pixels, que j'ai configuré de manière à présenter une dimension pour ainsi dire animale, comme mû et animé par une intention. Chez Malevitch d'ailleurs, on retrouve une forme dialectique avec l'organique au niveau de la peinture elle-même, de sa matière, ne serait-ce que dans son *Carré blanc sur fond blanc*, où les textures, les couleurs des blancs diffèrent et créent une dynamique ; la matière de la peinture y est sensible, vivante.

De manière plus générale, je cherche à mettre en scène des situations délicates, pourrait-on dire. Ce qui m'intéresse, ce sont les points de bascule, où quelque chose se produit, où des formes naissent. D'où le recours au conflit, à l'opposition, au déséquilibre... Héraclite disait que toute forme naît d'un conflit. On peut penser aussi au *clinamen* de Lucrèce, cet instant de déviation qui est source de vie. Je recherche donc ces moments charnière, que je déploie selon une économie minimale, de façon à ce que des mondes en émergent.

**A.A. :** On ne compte plus les réinterprétations du *Quadrangle* de Malevitch – de la citation en passant par la parodie, sans oublier la récupération : depuis le minimalisme américain jusqu'au Sots-art soviétique et post-soviétique, en passant par l'Op Art, sans parler des tentatives d'édifier un néo-suprématisme digital ou d'œuvres suprématistes générées par des intelligences artificielles... Ou encore, dans une démarche qui peut évoquer la vôtre, le travail de George Puskoff-Cohen autour du pixel, « fils du carré noir »... Cette fortune, dont vous participez, témoigne de l'inépuisable richesse et de la radicalité du geste malevitchien.



En quoi, d'après vous, la démarche libératoire de Malevitch – qui a pu parfois être qualifié d'anarchiste – demeure-t-elle actuelle et pertinente pour notre temps ?

**A.S. :** Sa démarche est universelle. Dans un monde aussi éclaté et chaotique que le nôtre, une approche minimaliste et radicale comme la sienne ne peut qu'être salvatrice. On peut toujours y revenir ; j'y vois comme un antidote au désordre ambiant.