

[ARTS]

ÉRIC BRUNIER : *PERSPECTIVES SUR LES COULEURS*

Je ne peux précisément dater, dans l'histoire de la peinture, quand les couleurs y ont pris cette place constructive que je leur donne. Cela n'empêche pas d'affirmer que ce rôle nouveau est au départ de la modernité picturale. À un moment du XIX^e siècle, quelques tableaux ont clairement montré que les variations des couleurs étaient ce qui les avait organisés. Chez quelques peintres, rares d'abord, puis de plus en plus nombreux, cette force nouvelle acquise par les couleurs leur a servi de guide. L'histoire en a fait un conflit entre la couleur et le dessin, sur le modèle de celui qui s'était déroulé au XVII^e siècle au sein de l'Académie des Beaux-Arts. Elle l'a aussi schématisé dans l'opposition entre Ingres, le néo-classique maître du dessin, et Delacroix, promu chef de file des romantiques. Mais cela masque qu'Ingres était un grand coloriste et que Delacroix fut un immense dessinateur.

De ce bref rappel, deux points sont à retenir. D'une part, que les couleurs se soient imposées comme force principale au sein de la composition du tableau n'a pas entraîné la suppression du dessin : cela a mis au jour de nouveaux principes de composition dans lesquels le dessin tient aussi sa partie. D'autre part, le point fondamental est peut-être moins l'événement couleurs – il est presque toujours à redécouvrir ou à réinventer, mis en péril soit par excès soit par retrait – que la fidélité à cet événement : celle-ci nécessite de tenir des points et un cap.

Les réflexions que l'on lira repèrent les traces de cette fidélité et les transformations qu'elle impose tant dans la peinture que dans le dessin.

Ces traces se mesurent aussi, cette fois dans l'écriture, en rapprochant les rythmes du chant nouveau à ceux des couleurs : de même qu'elles se sont imposées contre la linéarité du design, de même une écriture moins oratoire doit en rendre compte. Il m'apparaît ainsi souvent que c'est en écrivant et en lisant, notamment des poèmes, que je regarde la peinture. J'invite alors mes lecteurs à suivre d'identiques exercices.

Comment les couleurs structurent la peinture

Plusieurs images disent comment les couleurs structurent la peinture.

La première, poétique, se déploie sous l'œil d'un poète à sa fenêtre entre un ici et un là-bas, où l'ici des vignes s'empourpre aux arbres du lointain, *wie Bäume Blüt umkränzet*, quand le sang et la fleur couronnent la cime. Le poète s'est retiré dans sa tour, et le monde par la fenêtre lui devient flamboiement à mesure de son retrait. Il se tient un jour dans la pénombre de sa chambre et les feuilles des vignes s'empourprent. Ce n'est pas qu'elles s'éclairent du couchant mais la splendeur arborée qu'il perçoit à distance, les illumine. Les couleurs d'un monde sont aussi sa perspective, l'expérience de l'écart. Les couleurs sont une flamme, dont la présence enthousiaste vit encore dans la disparition des choses qui reviendront, comme le cycle des saisons, le déclin et le retour du jour, le battement des marées, l'œuvre des hommes. Les couleurs sourdent avec la force des révolutions. Elles réalisent ici ce que le lointain promet parce qu'elles ont été broyées, malaxées, mélangées, appliquées.

La seconde montre une structure géométrique sans axe stable, sans symétrie duplicable, une structure pareille aux ronds dans l'eau, aux remous. Que la peinture se soit élaborée en dialectique avec ce qui se situe au-delà, au-delà de la paroi, puis du mur, de la toile, au-delà même du lieu, ne fait aucun doute. Cet au-delà est néanmoins inhérent à la situation de l'œuvre et de ceux qui la regardent. Il est une dynamique, la tension entre plusieurs points. La relation entre ces points forme la perspective. Il en existe plusieurs, celle qui s'appelle naturelle, celle qu'à la suite des peintres géomètres du quattrocento on a appelé légitime. La géométrie moderne en a mis de nouvelles au point qui ne sont plus basées sur l'optique. Toutes ces perspectives sont linéaires. Pourtant les couleurs aussi créent une forme de perspective, une tension entre différents points. C'est, cette fois, plutôt un accord, presque musical, entre le centre et ce qui paraît éloigné. Le ton est alors fermement maintenu à travers chaque relation. La figure, la scène se pétrissent déjà aux alliages nouveaux et les matières à la fois abondantes et travaillées peuvent se fondre, et depuis la figure seule achevée le pont sera jeté qui du ciel nocturne, fuyant, éclaire ce nouveau centre, ce point d'attraction, qu'est la saillie lumineuse. Il existe des perspectives colorées,

expansives comme un fleuve dont le delta s'évase ou les routes sillonnant les contours des montagnes, vives comme le jardin aux parterres de roses, de mauves et de lins qu'un couple traverse, aussi serrées que le murmure d'un ruissellement. Il existe des perspectives colorées dont l'au-delà s'éveille comme l'écho d'une présence physique, pigmentaire.

La troisième est liée aux expériences communes et à la physiologie de l'endormissement. Des couleurs en minces bâtonnets fusent depuis l'obscurité sans fond des yeux clos. Même ouverts dans le demi-sommeil, ces myriades colorées poursuivent leur phosphorescence et dansent au-devant des yeux puis s'évanouissent dans la profondeur sombre et calme de la chambre. Les couleurs apparaissent pour disparaître sans se laisser fixer. Les phosphènes sont comme les idées qui illuminent une nuit, précises au moment où elles jaillissent d'elles-mêmes depuis le sommeil, et maladroites, parfois impossibles à redresser quand il s'agit de les arrêter dans le contour d'une phrase. Le peintre serait alors plus heureux que l'écrivain quand la tâche est de fixer l'indéterminé. Ses couleurs se déclinent en nuances et son intelligence réhausse celle qui s'étirole par une autre qui la vivifie. Les couleurs du peintre possèdent deux propriétés. Leur valeur est d'abord dans leurs relations et elles sont toujours susceptibles de variations. Le vocabulaire a d'ailleurs enregistré cette souplesse. Il parle de ton ou de teinte pour les six couleurs génériques, le noir, le blanc, le rouge, le bleu, le vert et le jaune, de demi-teintes pour les cinq principaux mélanges, gris, violet, orange, rose, marron, et enfin les nuances sont toutes ces couleurs dont le nom est d'abord celui d'une chose : fuchsia, ambre ou azur.

Ces trois images qui montrent comment les couleurs structurent la peinture se résument en trois propriétés. Il y a l'indétermination (ou variation), la relation et la perspective. Une couleur dans la peinture est toujours en elle-même indéterminée. C'est sa relation aux autres et à son environnement qui en fixe la valeur. Enfin cette relation ouvre une perspective, crée une dynamique entre les couleurs et même entre les plans du tableau. Il faut voir les couleurs comme les figures mouvantes des lieux.

Deux tableaux



Autoportrait à la palette
Goya (1790-95)
Académie des beaux-arts de Madrid



Femme à la fenêtre
Friedrich (1820)
Gemäldegalerie de Berlin

Cette structure particulière des couleurs, la peinture moderne en a pris pleinement conscience et a choisi d'en exploiter les ressources. Celles-ci ont des effets multiples comme le montrera la comparaison entre deux tableaux. Le premier est l'*Autoportrait à la palette* de Goya de 1790-95 conservé à l'académie des beaux-arts de Madrid. Le second est *Femme à la fenêtre* de Friedrich daté de 1820 et conservé à la Gemäldegalerie de Berlin. Ce qui m'intéresse dans ces deux tableaux est la proximité du dispositif de présentation de la scène. Dans les deux cas, un personnage est figuré au premier plan, devant le contre-jour d'une fenêtre. Ce sont aussi deux tableaux verticaux de petite dimension (environ 45 cm de haut pour 30 cm de large) d'où se dégage, par la force du contraste entre le premier plan et

l'arrière-plan, une impression de monumentalité. La pose, et surtout le corps, s'impose par la bigarrure des couleurs devant un fond presque uniforme. Entre les deux tableaux, il existe toutefois trois oppositions. L'une tient au sexe des personnages peints, un homme pour Goya et une femme pour Friedrich ; l'autre à la direction du regard, vers le spectateur ou de face pour Goya et vers le fond du tableau pour Friedrich et enfin la dernière à la fenêtre, grande dans les deux cas (presque la moitié de la surface), mais fermée et opaque dans l'autoportrait, ouverte en bas avec un système de volet pour le premier tiers, et close et transparente pour les deux tiers supérieurs dans le tableau de la femme à la fenêtre.

Trois oppositions

Revenons à ces trois oppositions.

Fenêtres

D'abord celle de la fenêtre. Chez Goya, elle est à bord perdu en haut et à droite, ses croisillons sont irréguliers et faits de la même pâte de blanc laiteux, presque sale, qui laisse transparaître la touche large et généreuse. Cette fenêtre n'est que l'éclat blanc de la lumière dont le jour éclaire moins la scène que le tableau, le faire de la peinture qui en est le sujet. Car le tableau représente un peintre au travail, debout au centre. Si ses yeux sont tournés dans notre direction, sa main tient un pinceau dont la touffe est dissimulée par le tableau posé sur un chevalet. Il semble qu'il y ait cependant un écart entre le pinceau tenu comme un stylo, engagé dans un tracé précis et l'ampleur des larges traces visibles sur la toile. Ce que nous voyons est le tableau qu'il peint à cet écart près du faire. Quand j'écris que la fenêtre donne jour au faire de la peinture, je m'aperçois qu'il ne s'agit pas dans le tableau d'une figure de rhétorique mais d'une effectuation. La fenêtre dans le tableau de Friedrich est tout autre. Elle est d'abord beaucoup plus haute que large. Son architecture est soulignée par des croisillons réguliers et fins qui forment comme les lignes géométriques qui révèlent la fenêtre alors que la transparence de celle-ci ouvre sur le lointain. Tout le tableau semble d'ailleurs construit comme une succession de plans parallèles qui s'emboîtent les uns dans les autres, le mur de la pièce, puis la niche dans l'épaisseur du mur où s'encastre la fenêtre et enfin, dans la fenêtre une partie basse munies de volets, dont l'un est ouvert et par lequel une femme regarde au dehors. La fenêtre ainsi métaphorise le regard par ce jeu de diminutions régulières qui explicite la perspective. Elle est donc l'intermédiaire entre l'ici du tableau et le là-bas de la représentation.

Cette fenêtre est le lieu du regard, là où il s'évade ou s'absente pour la femme qui nous tourne le dos. L'absence était celle de la touffe du pinceau cachée par le tableau en train d'être peint dans l'autoportrait de Goya. Dans les deux cas une absence est manifeste et rend manifeste l'opération de la peinture : son faire gestuel, ou son regard.

Regards

S'agit-il cependant d'une contemplation ? Est-ce qu'une peinture nous requiert comme contemplation ? L'opposition entre le peintre actif, se regardant lui-même en activité et la femme à sa fenêtre absorbée dans la contemplation de l'activité des hommes que l'on devine par les mâts des bateaux doit être surmontée. Je pourrais, comme Diderot le ferait peut-être, dire qu'elle regarde le quai d'un port commerçant, soit qu'elle attende une livraison, celle des étoffes dans lesquelles elle pourra se faire une nouvelle robe, car c'est bien la robe dont les plis sont autant de coups de brosses qui est le sujet du tableau de Friedrich, soit que sa beauté, son rang, sa jeunesse lui interdisent toute participation active à cette vie effervescente qui se déroule sur le quai. Quoi qu'il en soit, son regard, même dérobé dans cette scène, ne relève pas de la contemplation. Il est plutôt le moyen d'une incorporation dynamique par laquelle le tableau prend vie, qu'il étend de la robe, à la femme, puis à la fenêtre, aux bateaux et même aux voyages dont je sens bien qu'ils nous disent que la vie est fragile, comme l'est cette femme face à cette immense fenêtre qui la domine, à cet épais mur obscur, jusqu'aux larges lattes du parquet. Je ne pense pas pourtant qu'en donnant autant à voir dans son tableau ce qui sépare la présence du départ, ce qui sépare l'ici de l'ailleurs, Friedrich nous ait donné une variation nouvelle autour d'un *memento mori*, qu'il ait fait d'une scène de genre une allégorie. Je pense, au contraire, que la peinture des couleurs, que la monumentalité de la robe rend sculpturales, résonne dans l'ensemble du tableau comme une activité, certes minime, mais mesurable à l'immensité du monde extérieur. Ce sont les couleurs qui à la fois nous

absorbent, ici, dans l'intériorité de la pièce et du tableau, qui, en mettant notre œil en incessante activité, nous poussent aussi à de continuels accommodements qui tiennent ensemble l'intérieur et l'extérieur.

Sexes

La dernière opposition est celle des sexes, et j'en ai déjà écrit quelques mots. Le tableau du peintre, mâle, actif, s'opposerait à la femme contemplative. Cette opposition ne vaut rien. Non seulement la différence des sexes n'a aucune pertinence ici, mais elle n'a pas lieu entre activité et attente. Dans les deux cas, au contraire, ce qui frappe est l'habit coloré, comme si les couleurs faites habit déssexualisaient la représentation. Les couleurs de la robe rendent sculpturale la femme, en font un corps. Dans l'autoportrait de Goya, c'est le rouge essentiellement qui jaillit par touches espacées et s'oppose au fond dégradé. Ce rouge sert à la fois de ceinture au corps et de liséré qui borde le veston du peintre. Là encore la couleur souligne le volume et prend alors une forme de densité corporelle. Les couleurs, en accord, avec le geste qui les étalent, donnent corps à la peinture.

La tradition classique veut que les couleurs soient un ornement du tableau, qu'elles en soient comme le costume dont le corps serait le dessin. Dans ces deux tableaux, l'habit s'est fait corps et les couleurs en sont l'ossature. Ils témoignent tous deux du changement qui intervient au moment du romantisme et qu'amplifiera la peinture moderne. Quel est ce changement exactement ? Il n'existe pas de peinture sans pâte colorante et l'on ne peut étaler une couleur sans former un contour, une lisière. Avec le romantisme, la peinture s'est pensée selon les couleurs plutôt que selon le dessin. Ce serait là l'entrée dans la modernité, quand les couleurs pensent le possible du tableau. Leur première victoire a été de faire le fini du tableau avec l'infini des couleurs, de donner à l'ici une immensité qui se mesure à celle du là-bas. Avec cet événement surtout, la peinture est sortie des tours de la rhétorique. Les couleurs ne sont plus les fleurs qui ornent une belle phrase. Elles sont le matériel, certes combiné au dessin, mais qui forme un discours nouveau.



Le poète à sa fenêtre regarde l'étrange situation contemporaine de la peinture. Une longue queue s'est formée devant l'entrée d'un pavillon éphémère où sont exposées les œuvres du peintre Kiefer autour du poète Celan. Il sait qu'à l'intérieur domineront la grisaille, le noir de suie ou de brûlures ainsi que quelques taches blanches et or. Il sait que sur d'immenses toiles à la surface terreuse, aux croûtes épaisses que sont devenus les tableaux du peintre, la foule pourra lire quelques vers énigmatiques du poète roumain. L'habit de la peinture s'est solidarisé à la terre. Les couleurs sont éteintes et solidifiées. Il se souvient alors que la peinture lui a appris que la grisaille peint les corps disparaissant, ce qu'envahit la brume et que la mémoire polit comme un galet qu'elle rejette. Que la fleur soit aujourd'hui de cendre n'empêche qu'une couleur à la fenêtre grimpe en silence. Le poète qui écrit, comme le peintre qui broie les couleurs et les assemble dans l'inconnu de sa toile, celui aussi qui regarde de tout son corps, sont dans la pleine efflorescence à l'heure fanée.

J.-P. Lefebvre traduit ainsi les derniers vers d'un poème de Celan :

*Je mets une gemme de côté pour un oiseau tardif :
il porte le flocon de neige sur la plume rouge vie ;
le grain de glace dans le bec, il arrive par l'été.*

Il faut souhaiter que la peinture offre plus qu'un écrin monumental et démesuré aux couleurs claires-mées sur la toile. Que le peintre soit cet oiseau tardif maniant le pinceau au panache de sang. Il faut souhaiter que, bien que rares, bien que l'époque fane, l'éclat de deux couleurs non-pareilles assemblées ait l'éclat de l'été.

