

[ARTS]

ÉRIC BRUNIER : *PERSPECTIVES SUR LES COULEURS (2)***Delaunay**

Les couleurs, alors qu'elles sont seulement en relations internes, ont puissance de figure. J'appelle cela **CouleurS**.

Certains, après Newton, et tributaires du même principe, approfondissent l'expérience où se décompose la lumière en couleurs ou inversement s'en opère la synthèse, soit dans les lentilles ou encore dans l'œil depuis un disque rotatif : l'expérience optique génère les couleurs et la lumière est cause de l'œil. Ainsi leurs débats norment l'accord ou les lois par lesquelles les couleurs s'assemblent.

Mais une autre expérience, de laquelle nous sommes toujours contemporains, montre que **les couleurs génèrent une vision**. Il a suffi à l'humanité l'électricité, que la ville s'éclaire des placards publicitaires, des panneaux lumineux et clignotants, des bouches métalliques et courbes du métropolitain et qu'enfin sur les trottoirs et dans les bals les robes et les costumes tournent en rythme.

Alors qu'éclairer la ville, la transforme, décider dans un tableau que les couleurs sont une vision crée un monde. Ainsi, vers 1912-1913 un nouveau discours de la peinture se fait entendre. Pourtant, alors qu'il semble au plus loin du monde, Robert Delaunay, quand il peint ce qu'il nomme son tableau « coup de poing » (Fig. 1), met en œuvre picturalement ces couleurs génératives de vision. Ce n'est pas que le tableau-cible tape dans l'œil sans ne rien lui donner, au contraire : il affirme la force des couleurs à créer une vision.



Fig. 1 *Disque simultané*, Robert Delaunay, 1913
(collection privée)



Fig. 2 *Prismes électriques*, Sonia Delaunay, 1913
(© Musée d'art moderne, Paris)

Les Delaunay, car Sonia peint avec les mêmes capacités et convictions, (Fig. 2) ont développé leur œuvre selon les deux directions de cette approche : d'une part les couleurs participent au vitalisme de la grande ville, à son décor, à son rythme, et la peinture est un moyen de le renforcer en imposant ses couleurs sur les couvertures de livres, les tissus des robes et même les carrosseries des voitures ; d'autre part la peinture de la *CouleurS* élabore une vision subjective, interne au monde de la peinture, elle rend infini la surface du tableau et propose de s'y incorporer. L'expérience n'est plus alors celle du vitalisme, de la symbiose ou de la dispersion. Elle est **agrandissement du possible**, une intégration à

l'inconnu. Ceci explique que chaque tableau soit nouveau, une recherche toujours subjectivement menée.

La ville, les vitrines, les placards et l'architecture de fer et de verre montraient à la peinture sa possible action sur un autre théâtre que celui de la littérature. Peintres et commentateurs parlèrent de musique des couleurs, parce qu'il y avait, au sein du tableau, un concert.

Même si Delaunay n'emploie pas cette métaphore, le concert a lieu, non musical. **Concert des couleurs** seulement qu'il appelle « contraste simultané ». Comme une partition lie les instruments de l'orchestre, le contraste lie les couleurs. Je retiens que l'opération est abstraite. Sur le disque, elle repose sur la symétrie des arcs opposés de rouille et de bleu convergeant vers le centre, et encore, par les éclaircies de jaune, elle guide l'œil vers la périphérie. Dans tout cela Delaunay approprie à la peinture la transformation en cours de la ville.

Car ceci chez lui est lié à la figure de la fenêtre peinte, du regard à travers. La *CouleurS* invente un monde à mesure même que le tableau donne à voir le monde. Dans la première livraison de cette revue, j'ai montré que la fenêtre dans le tableau romantique effectuait la dialectique du proche et du lointain. *J'habite un monde qui recueille l'infini en fonction de mon retrait* disaient ces peintures. Avec les fenêtres symbolistes de Delaunay, **la dialectique est celle du soleil et des choses**. À une dialectique de l'habitat succède une dialectique qui organise l'existence des couleurs. Sortie de la retraite, l'œuvre appelle à l'intervention, et s'énonce : *Cherchons à voir*.

Cherchons à voir

Cherchons à voir écrit Robert Delaunay en 1912 pour l'article « La Lumière » de la revue *Der Sturm*. *Cherchons à voir* est le mot d'ordre qu'il met en œuvre dans *Les Fenêtres*, série de vingt-deux tableaux en cours de réalisation.

Cherchons à voir ne s'arrête pas à l'exaltation de l'œil sensible, à l'hédonisme chaleureux du décor plaqué de couleurs vulgaires, aux rigueurs froides des entrelacs serrés de nuances lavées, car il pose l'égalité : l'œil sensible est une mathématique.

Cherchons à voir. Depuis la nouvelle peinture des impressionnistes, le bruit court que les couleurs se sont trempées dans les sources féériques et quotidiennes de l'éclat du plein air ; la lumineuse innéité du jour suggère sur la toile le battement d'un coup d'aile ; les signes sont avérés matériels.

Cherchons à voir ne lance nul appel à la perception et à la conscience mais invite à **poétiser depuis l'art des peintres** : art des surfaces rythmées où la tour Eiffel est le simulacre de la hauteur, où les rails indiquent la longueur, où la Grande Roue tourne tel un disque-hélice. Il ne suffit pas au tableau de répliquer les relations des objets finis en un kaléidoscope rotatif, hauteur, longueur, profondeur. Si les proportions sont nécessaires, si les juxtapositions s'aiguisent, la clarté des couleurs crée entre elles le rythme, forme l'alliage qui rend infinies leurs révolutions. Dynamisme scandant les tableaux nouveaux. Courbes centrifuges dans l'orbe non tracée des couleurs, aucune ne décrivant rien car elles interagissent toutes.

Cherchons à voir par les couleurs sensibles et formelles **comment le peuple s'organise, avance dans le réel** pour en faire l'ode. Cendrars, plus qu'Apollinaire, aura réussi à se mettre à **l'école poétique de cette peinture** quand il écrivit dans « Contraste » (repris dans *Dix-neuf poèmes élastiques*, 1919) : « *Les fenêtres de ma poésie sont grand ouvertes sur les Boulevards et dans ses vitrines / Brillent / Les pierreries de la lumière.* » Par les fenêtres, on voit l'accordéon du ciel, et des voix crépitent, et dans l'arc-en-ciel les dissonances midi minuit. À tous les coins les nationalismes s'affrontent, déjà ça pète. Très vite il n'y a plus eu de futurisme, il n'y a plus eu de simultanisme, il n'y avait même plus l'Esprit nouveau n'en déplaise à Apollinaire.

Pourtant, **un poète était venu** par ses voyelles colorantes montrer qu'à même les coupures de journaux, aujourd'hui luit. **Un peintre est venu** dans ses fenêtres rayonnantes exposer le soleil. Tout est éclairé et la clarté est le Sujet, un index vers l'Éternité. Quand l'œil-fenêtre perçoit la lumière, tout se colore. Quand le tableau est dans la dominante *CouleurS*, l'œil est fenêtre, l'âme est dehors.

Fenêtres modernes

Les *Fenêtres* et les *Prismes* des Delaunay affirment l'existence d'une peinture colorée abstraite de toute imitation. Si le contraste simultané se diffracte en fenêtre, c'est que celle-ci révèle une architecture, peut-être une géométrie, des couleurs.

La fenêtre : une figure

La fenêtre est certainement une manière de **métaphoriser ce qu'est l'opération de la peinture**.

Dans la manière classique, c'est le regard imaginaire sur le monde qui est ainsi métaphorisé, une sorte de puissance traversière du regard. Devant un tableau classique, j'imagine voir à travers le mur percé de ma situation un monde où les hommes ont des ailes colorées, où une pluie d'or tombe entre les cuisses d'une femme étendue. J'imagine un infini qui me vient du dehors.

Dans la manière moderne de peindre, la métaphore de la fenêtre porte sur le symbolisme pictural. **Le tableau est d'abord un cadre**, c'est-à-dire une surface autolimitée et orientée. Il y a un haut et un bas, une gauche et une droite, largeur et hauteur. Dès la première touche de couleur, une profondeur. Cela définit **le territoire des couleurs**, une sorte de diagramme où elles se coordonnent. Ici, dans le tableau de Delaunay (Fig. 3) la surface est presque un ovale où apparaissent de manière simultanée plusieurs profils de la tour Eiffel. Toutes les opérations concrètes de la peinture sont aussi finies que l'est sa surface. Au centre de la toile, la matière un peu vaporeuse d'un crépi crème, recouvrant un vert de feuille tendre qu'alors elle ternit, et ce beige ensuite recouvert par le brossage rapide d'un vert encore plus tendre. Le rectangle crème est bordé de bleu cobalt, de différentes nuances de vert et de blanc. Les aplats de couleur sont des figures aux angles souvent aigus ou droits. Mais le fractionnement de la surface qui serait une opération fastidieuse, comme l'inventaire des éléments d'un ensemble fini ouvre sur des relations colorées et colorantes, ouvre sur la *CouleurS*. Ce sont échos internes, recompositions, mouvements. **La toile** n'est pas seulement une surface froissée puis tendue où les couleurs s'entrechoquent. Elle **est un monde profond** où un morceau crème se colore de vert. Et cette exécution s'accomplit inexorablement avec des gestes précis et méticuleux, ou plus amples presque à l'aveugle, des gestes uniquement guidés par les couleurs voisines et le canevas très général de la tour Eiffel qui se répète et se fragmente. Plus d'imaginaire ici, plutôt le labeur d'un tisserand. La fenêtre est le nom de la structure par laquelle la peinture se déploie dans les limites d'une surface et la fait pointer vers le ciel.



Fig. 3 Fenêtres ouvertes simultanément, 1^{ère} partie, 3^e motif, Robert Delaunay, 1912
(© Guggenheim, Venise)

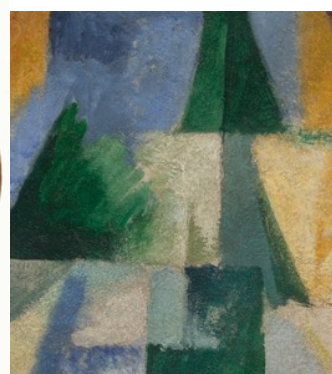


Fig. 4 Delaunay, détail

Ainsi la limite n'est qu'apparente. Elle est forcée par les couleurs. J'ai montré dans un premier texte comment le forçage pouvait se faire par le surgissement des couleurs au premier plan, à l'intérieur, forçage qui conduisait le regard vers le lointain où flamboient toutes les couleurs possibles et dont le tableau, dans son intériorité, recueillait des éclats. Le forçage se faisait par la contiguïté et la localisation des couleurs. Il se fait, chez Delaunay, par le basculement en profondeur des interactions de surface.

La fenêtre nomme, c'est-à-dire qu'elle figure, elle sémantise une opération propre de la peinture qui de la multiplicité des couleurs fabrique une unité : un tableau aux bords limités, encadrés. La fenêtre peinte est un équivalent pictural du nom *fenêtre*. C'est **un nom d'emprunt**, parce que l'opération picturale n'est

pas nominale. Elle ne se laisse pas nommer, bien qu'elle se laisse voir ; et ce qu'elle laisse voir, le peintre a décidé de lui donner le nom de *fenêtre*. Il faut se méfier du nom, de la métaphore qu'il crée et revenir à la visibilité car toutes les fenêtres peintes ne figurent pas la même opération.

Pour la manière moderne, je les schématiserai selon **deux dynamiques** : celle qui part de la multiplicité extérieure, essentiellement colorée, et la capte dans l'unité d'une surface. C'est ce qu'ont fait Goya et Friedrich, c'est ce que fait Matisse (Fig. 5). La fenêtre opère ainsi à la manière d'un foyer, d'une lentille et chez Matisse l'éclat de la lumière du plein air crée un aveuglement noir qui obscurcit les formes. L'autre dynamique est inverse. Elle part de la situation fermée de la peinture, le tableau aussi encadré et limité qu'une fenêtre ; et soit elle répète cette situation comme O'Keeffe (Fig. 6), soit elle l'ouvre, et y inscrit une autre multiplicité comme le fait Delaunay (Fig. 3).

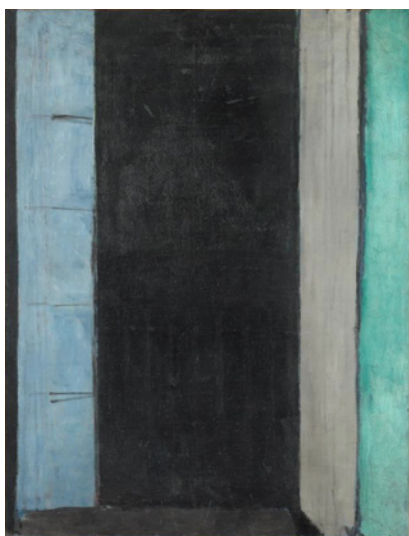


Fig. 5 Porte-fenêtre à Collioure, Matisse
(© Centre Pompidou, Paris)

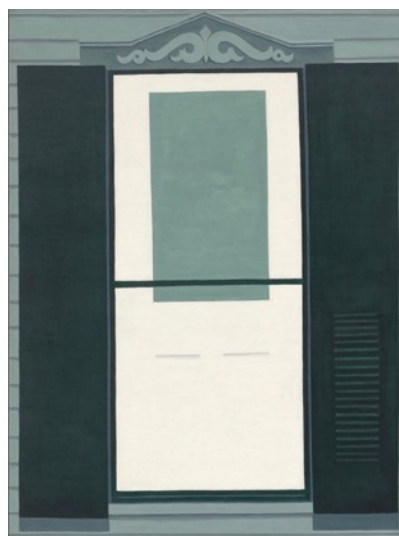


Fig. 6 Porte et fenêtre de ferme, O'Keeffe, 1929
(© Moma, New York)

Il est intéressant de noter **le rapport de ces trois œuvres au multiple** : le motif de la fenêtre est récurrent dans l'œuvre de Matisse, et le tableau de la *Porte-fenêtre à Collioure* est un point d'orgue dans sa production, un cas limite. Chez O'Keeffe, il n'y a à ma connaissance qu'un seul exemple de ce motif. C'est une impasse ou une situation sclérosée. Les couleurs sont pour elle soumises à la force de la découpe lumineuse. Sa peinture s'apparente ainsi aux procédés du photogramme et elle n'est pas dans le dominante *CouleurS*. Enfin Delaunay développe dans la série des *Fenêtres* toute une méditation picturale partant de la primauté des couleurs sur l'apparence des objets qui le conduit à l'abstraction.

Division

La comparaison entre Matisse et Delaunay amène aussi à identifier deux orientations quant aux **rapports de la peinture au décoratif**. Delaunay, dès 1912, voit dans l'unité rythmique du tableau un élément supérieur à l'architecture sans pour autant s'émanciper de la peinture de chevalet. Les grands décors qu'il produira à partir de 1930 cherchent à illimenter l'expérience de l'espace à partir du tableau. Cependant, ce développement décoratif n'a pas la force hypnotique des petits tableaux des années 1910. Matisse, quant à lui, fait du décor le sujet même de la peinture et lui ouvre ainsi de nouvelles perspectives.

Il faut donc comprendre que **la fenêtre moderne peinte est double, divisée**. Elle est d'une part **une médiation entre l'intérieur et l'extérieur** qui conduit à l'invention d'un sujet décoratif dans la peinture de Matisse. Cette invention est liée à l'éclat du noir, au noir éblouissant. Le prix à payer est que la peinture perd toutes ses capacités de transitivité. D'autre part **elle est une résonance**, manifeste chez Delaunay mais aussi chez les futuristes italiens, du rapport de la peinture avec le monde de l'ingénieur, avec la manière moderne de construire le monde.

Fenêtre est la figure manifeste de la structure relationnelle des couleurs, ce que je nomme *CouleurS* pour insister sur cette situation où toute couleur, même seule dans le cas du monochrome, est en

relation avec d'autres. Cette *CouleurS* intervient dans le monde pour le penser comme relations. La peinture garde alors sa puissance transitive. Dans le tableau de Delaunay, la conception relationnelle des couleurs mise en résonance avec le travail de l'ingénieur est exhibée dans la présence du profil de la tour Eiffel dont le treillis métallique est étendu au treillis des couleurs. Cela signifie que **la CouleurS se géométrise**, qu'elle se déploie sur la surface, non comme une décomposition du spectre lumineux, mais selon l'extension de rapports géométriques. Delaunay sait bien que la forme de la tour est un effet du calcul de l'ingénieur. Il s'agit pour lui de remplacer la technique divisionniste par la grille colorée, d'inventer ainsi une nouvelle peinture des couleurs en écho aux temps nouveaux.

Les fenêtres colorées de Delaunay sont un milieu que la *CouleurS* traverse, où elle acquiert une nouvelle dimension : le contraste simultané en surface s'ajoute à l'éclairage en profondeur, par le jeu des facettes feuilletées. Le tableau exemplifie ainsi **la capacité de la peinture à se présenter comme un plan** alors même que la force des couleurs par leur densité et leur saturation est cause de relief. Ceci est accru par le traitement charnel, presque en chair de poule, de la matière colorante. Mais cela vient aussi de la trame souple et rompue des lignes par lesquelles les plages colorées s'assemblent. La tour Eiffel dont on devine la courbe de la flèche et l'évasement des piliers s'approche et s'éloigne dans le tableau. Sa forme est comme le lettrage que les cubistes Braque et Picasso ont introduit dans leurs tableaux, une métonymie qui regarde un monde. Les couleurs non-objectives elles aussi sont des lettres mais en tant que d'autres lettres figurent sur le tableau. Lettres abstraites et lettres iconiques se répondent, elles marquent le tableau à l'égal d'un caractère sur la feuille et elles le trament comme un texte. Le sensible et l'abstrait se répondent. Dans les tableaux de Delaunay apparaît alors **le discours pictural sur l'architecture**, sur le travail de l'ingénieur qui est le symbole du monde nouveau. Il milite pour une Humanité des relations sensibles et rationnelles.

Qu'est-ce que ciel ? demande le tableau de Delaunay de sa flèche qui pointe. C'est là, dans ce que les hommes construisent, répond la *CouleurS*.

•

Les *Fenêtres* de Delaunay ne sont pas un objet décoratif ou un dispositif technique. Elles nomment **un milieu**, celui où ruisselle sur le carreau parfois la pluie ou les rayons du soleil. Sur ces fenêtres, les deux faces de la vitre, celle du monde et celle du regard, ont à la pénombre grandissante mêlé leur lumière.



Fig. 7 Sans titre, Simon Ling (© Greengrassi gallery)

Les fenêtres aujourd'hui sont une peinture faite dans la rue, le long regard sur le pittoresque du monde, quand quelque promeneur ou un enfant qui joue interpelle Simon Ling (Fig. 7) sur ce qu'il regarde ainsi, pinceau à la main face à son chevalet. Les fenêtres en plein air possèdent à la fois **l'éclat du jour et la permanence des choses**.

• • •