

[ARTS]

ÉRIC BRUNIER : *DES ATOMES DE COULEURS*

Cet article marque une pause par rapport aux trois premiers dont l'ambition était de penser à nouveaux frais la peinture moderne. Je rappelle la thèse que je soutiens : le discours du tableau moderne (François Wahl) relève de ce que j'appelle « la *CouleurS* ». Ceci s'oppose au discours du tableau classique dont le dessin soumet l'ensemble de la composition à une narration. ***CouleurS*** nomme chez moi cette idée qu'**une couleur n'est jamais seule. Elle est toujours en relation avec d'autres** et c'est sur cette dynamique que la peinture moderne se développe. Bien entendu, cela n'empêche l'utilisation de traits, la présence d'un dessin et les figures. Tout est affaire de hiérarchie.

Les premiers articles ont permis d'une part de restituer le romantisme dans l'émergence de la modernité (numéros 1 et 2), d'autre part de développer une conception du regard immanente au tableau (numéro 3). Dans le mouvement de ces premiers articles, je devrais désormais développer **la division des couleurs** (donc le principe nommé la *CouleurS*) chez Cézanne et Van Gogh en opposition avec la division optique des couleurs des impressionnistes et des postimpressionnistes. Si **la *CouleurS* n'est pas affaire d'optique** chez eux, c'est qu'elle est « sensation colorante » chez le premier, travail manuel et intellectuel, d'exécution et de conception chez le second.



Fig.1 Kandinsky, *Jünger Tag*, 1912 (© Centre Pompidou, Paris)

Ces articles, qui ont pour but de montrer que **la peinture moderne constitue un nouveau regard**, cherchaient aussi **une langue capable de restituer la constitution même de ce regard**. Ce ne sera pas le cas ici car dans ce nouvel article, il s'agit moins d'entrer dans la logique singulière d'une *CouleurS* que de prendre des repères afin de **cartographier la situation**. Ce texte prend appui sur une exposition qui avait le mérite de réunir des œuvres s'étendant du début du XXe siècle à aujourd'hui. Son point le plus important, indépendamment de l'exposition, est de donner une matérialité à la notion de *CouleurS*.

Une exposition



« *L'âge atomique est notre présent* » écrivent les organisateurs d'une exposition¹. Mais qu'affirment-ils ? À suivre l'exposition, un âge de terreur, de stupeur, de messianisme nihiliste et de conscience écologique pour le péril terrestre. Je n'entrerai dans le détail ni des œuvres présentées, ni des étapes du discours de l'exposition. Je retiens de cette exposition deux aspects manifestes : d'une part la volonté de situer l'art contemporain en écho de la conscience écologique et de son discours alarmiste et spectaculaire ; d'autre part et de manière tout à fait contrastée, la manière dont l'art moderne de 1910 avait au contraire renouvelé son discours plastique au contact des découvertes scientifiques concernant l'atome. **La morale** comme discours dominant pour notre époque, **la science** il y a cent-cinquante ans.

Cette **torsion morale de l'art** se fait par des rapprochements formels évidés de toute subjectivité. Nombre de documents d'époque suggéraient des ressemblances, par exemple celle de la *Danse du radium* (1904) de Loïe Fuller élaborée après sa rencontre avec le couple Curie et créée à Paris mais dont il ne reste quasiment aucune trace, et les photogrammes d'une performance organisée par Pierre Huyghe en 2014 intitulée *Dance for radium* et s'inspirant des danses de Loïe Fuller. Alors que chez les modernes, il s'agit d'inventer par de nouveaux contenus formels, les œuvres récentes apparaissent comme **les répétitions postmodernes dont le contenu est la répétition** et qui n'invente aucune forme. Néanmoins, pour qui sait regarder, il était tout à fait clair que soumise, selon le titre de l'exposition, au même événement, la peinture s'était ouvert plusieurs voies, les unes apportant un nouvel art (chez Kandinsky, Larionov, Hilma of Klimt), d'autres la destruction.

La faiblesse de l'exposition, quant à son propos global et à sa cohérence, tenait au fait de n'avoir pas su distinguer ce qu'est « l'âge atomique » : art de l'âge de la science des atomes dans son émergence expérimentale entre la fin du XIXe et le début du XXe, et art au temps des technologies de l'atome, autant dire au temps des catastrophes, à partir de 1945 la bombe atomique et les centrales nucléaires. Sans véritablement argumenter son choix, **l'exposition donnait le pas à la technologie**, dans la lignée des thèses de Gunther Anders dont une citation accueillait le visiteur :

« Le 6 août 1945 fut le jour zéro. Le jour où il a été démontré que l'histoire universelle ne continuera peut-être pas, que nous sommes en tout cas capables de couper son fil, ce jour a inauguré

¹ L'exposition *L'Âge atomique. Les artistes à l'épreuve de l'histoire* s'est tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 11 octobre 2024 au 9 février 2025. Elle m'importe parce qu'elle permet de clarifier la modernité picturale et son héritage.

un nouvel âge du monde. [...] Nous vivons en l'an 13 du désastre. Je suis né en l'an 43 avant. Mon père, que j'ai enterré en 1938, est mort en l'an 7 avant. Dans un autre âge du temps². »

Un tel discours fait de la modernité historique une inconscience et indique que l'art depuis les années 1950 est celui de la conscience. Ce **manichéisme**, totalement erroné, m'intéresse parce qu'il oblige à reconsidérer la modernité et notre relation à celle-ci³, parce qu'il indique **deux leviers** pour penser la situation de la peinture : d'une part le rapport modernité/postmodernité, et d'autre part le matérialisme de type nouveau que fut la modernité.

Modernité / postmodernité : rayonnement diffus vs dialectique explosive

Posons que l'exposition (dont les œuvres s'étendent de 1911 à aujourd'hui) propose moins une chronologie qu'elle ne **polarise** une situation des arts plastiques, notamment de la peinture, autour de trois points (trois œuvres emblématiques) : une empreinte photographique d'uranium réalisée par Polke en 1992 (Fig.2), la toile *Pagan Void* de Newman de 1946 (Fig.3) et le *Jugement dernier* de 1912 de Kandinsky (Fig.1).

Les deux derniers tableaux, si l'on accepte l'hypothèse de leur rapprochement thématique⁴, s'opposent diamétralement : **Kandinsky** voit dans la radioactivité un monde nouveau s'ouvrir, comme l'*Apocalypse* de Jean l'annonce, alors que **Newman** fait de la bombe atomique le point de départ d'une séparation des humains avec les dieux, un point de départ absolu, séparé même de l'histoire. L'abstraction de l'un est une aube déjà engagée, où les couleurs explosent, où l'œil serpente et bondit en un ballet incessant, tandis que celle de l'autre semble enserrer l'œil au centre d'un réseau nerveux et vide. L'humeur prime-sautière de l'un, la nuit cosmique de l'autre.

Néanmoins ces deux tableaux s'opposent comme activité de peinture à la première œuvre de la série, les photographies de Polke, qui ne font qu'enregistrer la radioactivité de l'uranium et la teindre en rose. Il n'y a plus là qu'une pâleur diffuse, séduisante. Polke joue à la fois sur la fascination de la puissance destructrice de l'uranium et sur la coloration comme corruption. Le processus sensible de la couleur a en germe ce qui le détruit. Avec cet apparent sirop coloré, l'œuvre rejoue la duplicité de l'empoisonnement et de l'attrait, de la corruption. Cette série photographique est à la fois un énoncé moral et une absence d'énonciation puisque d'une photo à l'autre il n'y a que glissement varié, nuances insaisissables. C'est un camaïeu rose, ce que Delacroix détestait, **une manière de ne pas se confronter à la couleur**.

² Citation traduite et tirée de *L'homme sur le pont. Journal d'Hiroshima et de Nagasaki* (1959). L'exposition montrait l'inanité de la thèse principale d'Anders. Selon lui, ce qui marque notre époque est que l'humanité est capable de fabriquer des objets technologiques sans pouvoir en imaginer les conséquences. Plutôt qu'amener à produire l'imaginaire à hauteur de tels objets, l'exposition mettait en avant des objets qui l'illustraient, répétant la catastrophe, à l'image du film *Crossroads* (1976) de Bruce Conner, emblème de l'exposition : on y voit le montage au ralenti des déchets filmés de multiples points de vue de l'explosion d'une bombe atomique lors d'un essai de 1946 intitulé *Operation Crossroad*. L'explosion destructrice devient une berceuse. La morbidité se fait délectation.

³ Un exemple des effets de ce discours sur la modernité : **Kandinsky**, dont on sait qu'il a écrit *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912), se trouve être un peintre d'une réalité (que toute l'exposition pousse à comprendre comme une *nature*) « spirituelle, relationnelle et vivante ». La peinture de Kandinsky est ainsi dépossédée de tout aspect matériel et dialectique ; c'est un point de vue hors sol, spiritualiste, sur le monde, parmi d'autres.

⁴ Ce qui ne va pas de soi. Kandinsky peint en résonance avec la découverte de la radioactivité et Newman avec le langage de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki.



Fig.2., S. Polke : *Uranium (Rose)*, 1992,
© Londres Tate modern



Fig.3 : B. Newman : *Pagan Void*, 1946
(© NGA Washington)

Ainsi, ces trois œuvres permettent de polariser la modernité picturale en nous confrontant à des expériences sensibles différentes. Ces pôles configurent une ère temporelle, une historicité, mais ils ne s'y épuisent pas ⁵. Ils sont difficiles à caractériser, mais lançons-nous.

- **Le pôle Kandinsky** est essentiellement constitué par la question du contraste, contraste entre couleurs, entre taches et lignes. Il cherche la création d'une dynamique interne au tableau où l'expérience de celui-ci ne se résout dans aucune synthèse. C'est ce que j'appelle une **dialectique explosive**, ou une **explosion colorée**.
- **Le pôle Newman** repose quant à lui sur la différence entre l'espace interne du tableau et l'espace extérieur, l'espace corporel qui situe son expérience. Alors que chez Kandinsky la couleur est un vecteur d'émancipation, ici elle est assujettie aux relations spatiales. Son enjeu se situe entre le décoratif (comme chez Matisse) et le sublime (que revendique Newman).
- Enfin **le pôle Polke** est marqué par une approche effusive (immersive ?) de la couleur. Son traitement n'est plus exclusivement pictural. Ainsi, il participe de la postmodernité dont il partage des caractéristiques : pas de frontière nette entre les genres, tendance au moralisme (ou son dual, la subversion).

Que retenir de cette polarisation ?

Tout d'abord **trois utilisations différentes de la couleur** : explosive, spatiale (architecturale ou décorative) et effusive. Ces différences sont présentes dès la révolution colorée dont j'ai parlé dans mes articles précédents.

Qui renvoient à **trois sujets de la peinture**.

- Chez Kandinsky le sujet de la peinture est **la peinture qui se fait**, les relations internes au tableau entre couleurs d'abord, puis entre couleurs et traits.
- Dans la couleur spatiale de Newman le sujet de la peinture est **l'espace**, la relation du tableau à son environnement. La dynamique est plus architecturale que picturale et elle mobilise le corps dans l'espace.

⁵ L'exposition *L'Âge atomique* comprenait l'ensemble des œuvres présentées dans une même ère mais dont le point zéro était le tableau de Newman *Pagan Void*. Ce qui s'était fait avant était donc une sorte d'âge d'or non historique aujourd'hui inactuel. Cette manière d'envisager l'histoire était déjà au principe de l'exposition *Année zéro*, dont le point de départ n'était pas la bombe atomique mais l'extermination des juifs d'Europe. Par-delà les nuances, un point commun est tenu : nous ne sommes plus modernes. Il convient au contraire de tenir que **nous sommes toujours modernes**, contemporains notamment de sa politique d'émancipation.

- Enfin chez Polke le sujet de la peinture est **la relation au regard**. Celui-ci existe donc comme entité extérieure et préalable que l'expérience colorée s'attache à capter. Ce pôle est au fond une extension du principe duchampien qui veut que le regard fasse l'œuvre.

Un matérialisme de type nouveau

L'hypothèse est ici la suivante : la radioactivité et le développement de la science atomique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle créent les conditions, dans la peinture (et les arts plastiques), d'un matérialisme de type nouveau. Ce matérialisme de type nouveau est la possibilité d'**une peinture qui ne passe pas par la figure référentielle**, en d'autres termes, la peinture abstraite.

L'exposition montrait les trois pôles que j'ai esquissés ci-dessus dans leur rapport à la radioactivité : Kandinsky, Hilma af Klint (pour le pôle Newman) et Duchamp. Je laisse de côté le deuxième pour comparer les deux autres.

Duchamp

Commençons par Duchamp.

Les historiens nous disent qu'il a lu le livre de Jean Perrin, *Les Atomes* (1913). Le concept d'**inframince** qu'il élabore dans des notes et qu'il met en œuvre tirerait en partie son origine de cette lecture. L'inframince, c'est à la fois l'écart minimal et le contingent (comme la poussière, l'air, des bruits de ventre ou des pets). C'est ce qui signale une présence animée et fantomatique. Surtout c'est ce qui échappe aux canons de l'art. C'est, potentiellement, « *une œuvre qui ne soit pas d'art* »⁶.

Par rapport à la physique atomique décrite par Perrin, l'inframince traduirait l'écart surgi dans l'atomistique entre le continu et le discontinu, entre le plein et le vide. La physique atomique, nous dit Perrin, s'attaque à la représentation du discontinu par le continu (la dérivée d'une fonction). Là où la physique classique postulait que pour tout corps, il existait une dérivée qui l'exprime de manière continue, la physique de l'atome nous dit que des parties échappent à la représentation. Perrin écrit à propos de la physique atomique : « *la fonction qui représente la propriété physique étudiée [...] formera dans le vide intermatériel un continuum présentant une infinité de points singuliers.* »⁷

En reprenant l'image qu'il donne, il s'agit donc de décider si la feuille d'étain qui enveloppe une éponge en est une représentation exacte ou non. Duchamp opère à l'intérieur de cette brèche, d'une part en l'intériorisant à ses œuvres, d'autre part en renvoyant en miroir ce hiatus à l'institution artistique. L'œuvre de Duchamp, qui n'est pas d'art, ne fonctionne qu'au sein de l'art comme représentation, dérivée lisse d'un monde qui apparaît aussi granuleux qu'une éponge. **La ruse de Duchamp, ruse de casuiste**, est d'empêcher toute décision de l'intérieur de l'institution. Bien loin d'être une critique de l'institution-art, les œuvres de Duchamp la cadénassent.

La lecture que Duchamp fait de Perrin et de la physique atomique est finalement assez classique : la physique atomique subvertit la représentation que l'on se faisait du monde. Elle est la preuve du caractère institutionnel de toute représentation.

Kandinsky

Le rapport de Kandinsky est autrement plus intéressant.

On possède peu d'éléments de l'intérêt de Kandinsky pour la radioactivité. Il n'est même pas sûr qu'il en ait entendu parler. Toutefois, le passage de *Regards sur le passé* où Kandinsky parle de l'atomisme est tout à fait important puisqu'il est l'événement qu'il cite comme lui ayant donné confiance dans ses capacités et celles de la peinture. Celui-ci est le dernier terme d'un enchaînement à trois termes qui conduira à la peinture sans objet (en fait dont la référence à l'objet est secondaire).

⁶ Duchamp : « *Qu'est-ce qu'une œuvre qui ne soit pas d'art ?* »

⁷ Jean Perrin, *Les Atomes* (1913), Paris, Champs Flammarion, 1991, p. 31.

- Le premier terme est la découverte d'une peinture d'une meule de foin de Monet qui a pour conséquence que « *la peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi, l'objet en fut discrédité.* »⁸
- Le deuxième élément est l'audition de *Lohengrin* de Wagner. Il s'agit de la réalisation musicale d'impressions visuelles. **La musique de Wagner donne à voir les couleurs** et les lignes d'un tableau imaginaire. « *Il m'apparut très clairement que l'art en général possédait une beaucoup plus grande puissance que ce qui m'avait d'abord semblé, que d'autre part la peinture pouvait déployer les mêmes forces que la musique.* » (p.98) La musique de Wagner suscite le désir d'une peinture qui soit l'équivalent de cette musique, de son pouvoir d'impression sensible.
- Enfin le dernier terme est

*« un événement scientifique [qui] leva l'un des obstacles les plus importants sur cette voie. Ce fut la division poussée de l'atome. La désintégration de l'atome était la même chose, dans mon âme, que **la désintégration du monde entier.** [...] La science me paraissait anéantie : ses bases les plus solides n'étaient qu'un leurre, une erreur de savants qui ne bâtissaient pas leur édifice divin pierre par pierre, d'une main tranquille, dans une lumière transfigurée, mais tâtonnaient dans l'obscurité, au hasard, à la recherche de vérités, et dans leur aveuglement prenaient un objet pour un autre.*

Déjà enfant, je connaissais les heures de tourments et de joie de la tension intérieure qui est promesse d'incarnation.

*Ces heures de frémissement intérieur, de confuse nostalgie qui exige de vous quelque chose d'incompréhensible, qui le jour oppresse le cœur, emplit l'âme d'inquiétude, et la nuit fait vivre des rêves fantastiques, pleins de terreur et de joie. [...] Je me souviens encore que le dessin mit fin à cet état de choses, c'est-à-dire qu'il me fit vivre hors du temps et de l'espace, de sorte que je perdais aussi le sentiment de moi-même. Mon père remarqua de bonne heure mon amour du dessin et me fit prendre des leçons alors que j'étais encore au lycée. Je me souviens combien **j'aimais le matériel lui-même**, combien je trouvais les couleurs et les crayons particulièrement attirants, beaux et vivants. Des fautes que je faisais, je tirais des leçons qui, aujourd'hui encore, agissent presque toutes en moi avec leur force originelle. » (p.99-100)*

Il convient bien sûr de faire la part de la dimension affabulatrice de cette reconstruction du passé. Mais justement, cette dimension même importe puisque Kandinsky est en train d'expliquer **son passage à l'abstraction**. La désintégration de l'atome (qui n'est pas la fission nucléaire) décrit cette quête dans laquelle se lance la physique à la fin du XIXe siècle : la physique vers l'infiniment petit de la matière. Ce qu'en retient le peintre est le tâtonnement, l'avancée aveugle, inconsciente du physicien mais qui ne l'empêche en rien de poursuivre. Qu'il y ait quelque chose de plus petit encore que ce qui est visible ne rature en rien la science. Si la science est anéantie, elle ne l'est pas dans sa méthode, mais dans son positivisme et dans ses constructions objectives. C'est **la représentation scientifique du monde qui est raturée**.

Il n'empêche que cela rejoint l'enfant qui essaie, tâtonne, rate et reprend. Ainsi, il est possible de poursuivre la peinture à partir même des tâtonnements et des ratés, il est possible de révolutionner la peinture à condition d'être en interiorité à celle-ci. C'est ce qu'indique **le leitmotiv du peintre sur la « nécessité intérieure »**. Celle-ci n'est pas une nécessité psychologique ou expressive ; elle est la nécessaire interiorité du peintre à sa peinture, et elle commence par la matérialité de la feuille, du crayon, du pinceau et des couleurs.

Si l'on récapitule ce chemin vers l'abstraction, il apparaît que les meules de **Monet** indiquent une voie vers l'abstraction, **Wagner** un désir de force et d'éclat, enfin **la science physique** une méthode faite de ratés et de victoires, une confiance et une espérance dans le matérialisme. Kandinsky fait l'analogie entre sa propre pratique de peintre, façonnée par son enfance, pratique où, au tâtonnement du physicien, correspond le *work in progress* du peintre.

⁸ Kandinsky, *Regards sur le passé* (1913-1918), traduction française Paris, Hermann, 2014, p. 97.

Vides

Avec la physique atomique, **le vide réel, le vide matériel, relève de la discontinuité de la matière**. Le vide entre atomes rend possible les réactions atomiques, l'événement au sein de la matière. Ainsi Jean Perrin écrit : « *Rutherford admit alors que la radioactivité d'un élément ne signale pas la présence des atomes, mais signale leur disparition, leur transformation en atomes d'une autre sorte.* » Il poursuit : « *Ces transmutations sont discontinues. [...] Les transmutations doivent se faire atome par atome, de façon brusque, explosive, et c'est précisément pendant ces explosions que jaillissent les rayons.* »⁹

C'est **sur ce point du vide** que **se divisent la peinture de Kandinsky et celle de Newman**.

- Chez ce dernier, sa conception est classique : le vide est **une absence qu'il faut combler**, un appel. Dans un dessin à l'encre de 1946 (cf. Fig.4) qui appartient à une série dans laquelle s'invente le fameux zip, la barre verticale qui interrompt la surface et la peinture, l'on perçoit une analogie entre l'œil et la peinture : la pupille est vide au centre de l'iris. Toutefois, son caractère immaculé et lumineux crée un trou dans lequel le regard plonge. L'œil ne peut à la fois détailler, être sensible, à la surface du disque circonscrit sur la feuille et s'intéresser au pourtour tactile à l'encre noire. Le centre vide est une terre vierge qu'il faut remplir, par laquelle l'œil est presque happé.
- Il en va tout différemment dans une aquarelle de Kandinsky intitulée *En cercle* (Fig.5). Là aussi une forme circulaire est circonscrite par un contour discontinu. Celui-ci ne détache pas un disque ; au contraire sa discontinuité assure le lien entre chaque tache colorée, entre taches colorées et tracés linéaires, un lien désordonné, éruptif. La surface brune de la feuille est donc semée d'une suite d'événements entre lesquels il n'y a rien, ni configuration figurative, ni construction géométrique. **Le vide devient ce qui rend possible** ces rencontres purement matérielles. L'analogie est alors celle d'un noyau agité, d'un monde de circularité et de rayonnement. **Le vide est aussi de l'ordre de l'interruption, de l'intervalle, avec cette fois une dynamique interne et expansive**. Le vide chez Kandinsky permet une relation non normée des couleurs entre elles. En s'abstrayant du monde figuratif, l'œuvre du peintre s'abstrait aussi des théories du contraste des couleurs.

Ainsi s'avère que la radioactivité a été comprise par certains peintres comme **une impulsion créative vers l'abstraction**. Cela n'a pas engendré, de manière analogique, la pulvérisation des couleurs en un semis d'atomes mais la destruction de l'objet figuratif au profit de l'objet matériel qu'est la *CouleurS*.

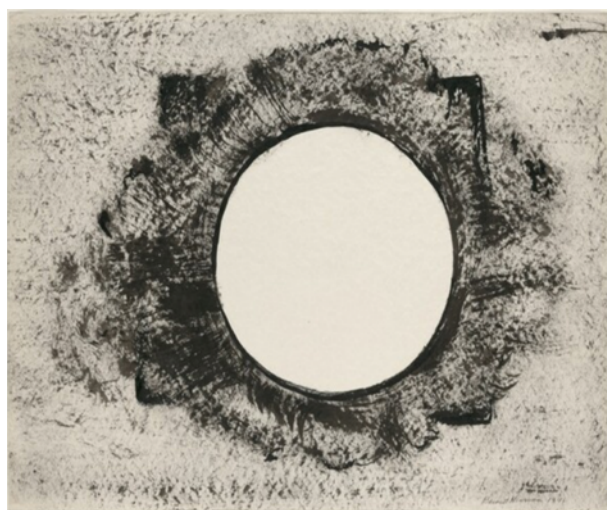


Fig.4 : B. Newman, Sans titre, 1946
(© NGA Washington)



Fig.5 : W. Kandinsky, *En cercle*, 1912
(© Paris, Centre Pompidou)

• • •

⁹ Respectivement p. 263 et 264.