



ET POUR VOUS, C'EST QUOI LA COULEUR ?

EXPOSITION « HISSONS NOS COULEURS ! »
2 décembre 2010 – 28 janvier 2011

**Centre Culturel
Alban Minville**

Dans le cadre du projet
Réseau Ambition Réussite

Œuvres prêtées par
les Abattoirs

Alain Mousseigne
Directeur

Laurence Darrigrand
Service des publics

DOSSIER PEDAGOGIQUE ENSEIGNANTS
SERIE HORS LES MURS



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



**La couleur qui donne forme
et prend forme
selon nos humeurs...
Quel pavillon hissons-nous ? »**

*Tel est le thème de l'exposition des Abattoirs
organisée au Centre culturel Alban Minville,
sur le sens et la notion de couleur dans l'art contemporain.*

*De nombreuses oeuvres issues de la collection
alimentent les questions
qui constituent un des axes de l'enseignement des Arts plastiques...
Mais pas que.*

Les productions réalisées en retour
par les quelque 1800 élèves
impliqués dans le projet
seront exposées aux Abattoirs
du 12 au 29 mai 2011

Mes remerciements s'adressent à
Maryse Bonnemains et Henri Thiel, CPAV,
dont le travail préalable a nourri ce dossier.

Je souhaite aussi rendre un hommage appuyé
à l'artiste Joël Stein,
cofondateur du Centre de Recherche d'Art Visuel, puis du G.R.A.V.
dont les cours à l'Université Paris I
auront constitué autant de moments « magiques » propices à l'interrogation
et auquel je dois cette perpétuelle curiosité et ces quelques connaissances.

E. Goupy

SOMMAIRE

PRELUDE : TROMPEUSES CERTITUDES	1
PETITS RAPPELS SCIENTIFIQUES	3
LES ŒUVRES, LEUR IMPLANTATION ET LES PREMIERS QUESTIONNEMENTS	6
LES ARTISTES ET LEUR DEMARCHE	14
RAPPELS LEXICAUX	33
COULEURS ET CONTRASTES	37
Contraste simultané	38
Contraste clair-obscur (ou contraste de luminosité)	39
Contraste de la couleur en soi	40
Contraste chaud-froid	41
Contraste de complémentaires	42
Contraste de qualité (ou de saturation)	43
Contraste de quantité	44
AFFINITÉS	46
L'HISTOIRE DES COULEURS	47
COULEUR ET MUSIQUE	59
COULEUR ET SCENOGRAPHIE	60
COULEUR ET PHOTOGRAPHIE	61
COULEUR ET CINEMA	62
COULEUR ET LITTERATURE : AUSTER	63
COULEUR ET ARCHITECTURE	64
COULEUR ET MODE : LACROIX	65
COULEUR ET PHYSIQUE	66
COULEUR ET TECHNOLOGIE	67
COULEUR ET SVT	68
TOUT ÇA POUR QUOI ?	69
TRANSPOSITION DIDACTIQUE POUR LE PREMIER DEGRE	86
LE SENS DU TITRE DE L'EXPOSITION	86
ARTS VISUELS	86
EDUCATION MUSICALE	87
HISTOIRE	88
FRANÇAIS	88
SCIENCES	91
BIBLIOGRAPHIE	92

PRELUDE : TROMPEUSES CERTITUDES

Voici trois ans, Henri Thiel, CPAV dans le Tarn, avait fourni cette démonstration¹ aux enseignants du premier degré : une jolie remise en question de certitudes bien !

Lumière, perception et couleur

Nous avons en présence de la lumière et un oeil (au moins). Il suffit maintenant de placer un objet dans notre champ de vision, voyons comment les choses se passent...

Lumière émise, lumière réfléchi

Ce qu'on observe peut entrer dans l'une des catégories suivantes :

- L'objet est lui-même *émetteur* de lumière : c'est le cas d'une ampoule, de la flamme d'une bougie, du soleil, d'une surface phosphorescente...
- Il *réfléchit* tout ou partie de la lumière qu'il reçoit : la lumière arrivant sur l'objet est renvoyée par sa surface vers notre oeil. La plupart des choses qui nous entourent se comportent ainsi : une table, un vêtement, un fruit, mais aussi la lune ou toute planète vue de la Terre.

L'objet peut avoir un autre comportement : il peut *transmettre* plus ou moins partiellement, plus ou moins fidèlement, la lumière reçue. Celle-ci traverse la matière de l'objet, est filtrée et continue sa route vers notre oeil. Un filtre plastique coloré, une diapositive, les verres de lunettes (de vue, de soleil) en sont des exemples.

Et, bien entendu, il existe des objets qui à la fois émettent et réfléchissent ou réfléchissent et transmettent. La plupart du temps, tout objet a un comportement très complexe vis-à-vis de la lumière (son aspect lisse, brillant ou rugueux joue aussi un rôle important).

Mais nous allons ici nous contenter d'une bête tomate que l'on va considérer comme simple "réflecteur".

La tomate est rouge



En plein jour, une tomate mûre paraît rouge parce que sa peau est telle qu'elle ne réfléchit que la composante rouge de la lumière qui l'éclaire.

Comme tout objet, la tomate reçoit la lumière du soleil, plus ou moins filtrée par les nuages, plus ou moins forte, mais c'est une lumière plutôt blanche (composée, comme nous le détaillerons dans le chapitre suivant, de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel). La composition de la tomate est telle que, de toute la lumière reçue, les parties du violet à l'orangé sont absorbées, tandis qu'une partie de la composante rouge est réfléchi. C'est cette partie que

¹ Ce document émane d'un site dédié à la couleur « Pourpre.com » : <http://pourpre.com/couleur/index.php>

notre œil voit. Si la tomate semble rouge, c'est qu'elle a absorbé les autres couleurs composant la lumière blanche.

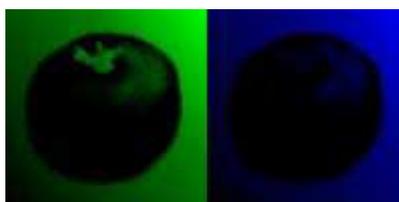
Si l'on plonge la tomate dans le noir et qu'on l'éclaire avec un spot jaune ou magenta, le fruit semble toujours aussi rouge. En effet, la lumière jaune est formée de rouge et de vert (eh oui, ça, ce n'est pas évident à comprendre si l'on n'a jamais manipulé de filtres colorés placés devant des projecteurs, nous y reviendrons), la lumière magenta résulte, quant à elle, de rouge et de bleu. Comme la tomate absorbe tout, sauf le rouge, son apparence n'a donc pas changé.



Notez cependant que la queue de la tomate - initialement verte - apparaît noire sous un éclairage magenta, éclairage qui ne contient pas de vert. (Tiens, tiens !...)

La tomate est noire

(Mais qu'est-ce qu'ils veulent nous faire croire, ces profs, encore ?!...)



Éclairons maintenant cette belle tomate avec un spot vert ou bleu. Magique ! La tomate paraît noire ! Pourquoi ? Parce que ni la lumière verte ni la lumière bleue ne contiennent de composante rouge. La tomate absorbe donc toute la lumière qu'elle reçoit et ne réfléchit plus rien : elle paraît noire.

Pour la même raison, les voitures bleues dans les tunnels éclairés en jaune orangé paraissent-elles noires : ce n'est pas dû à la faible luminosité, mais bien au fait que la lumière jaune est entièrement absorbée par leur surface.

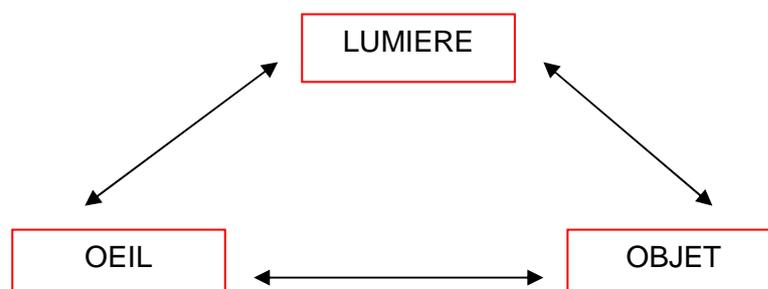
Cet exemple est moins innocent qu'il n'y paraît. Il permet de saisir qu'un même objet présente des couleurs différentes suivant la constitution de la lumière qui l'éclaire. Alors quelle est la vraie couleur de cet objet ? La couleur n'est pas vraiment une caractéristique de celui-ci, elle résulte de l'action de la lumière sur sa surface. Parler de la couleur intrinsèque d'un objet n'a, par conséquent, aucun sens ! Il est erroné, en effet, de penser ou de croire que la couleur est une matière. C'est une sensation. C'est une radiation à laquelle les yeux humains sont sensibles.

Hors la lumière, point de salut ?

Ce qu'on appelle "lumière" n'est que la partie visible des ondes électromagnétiques. Les objets peuvent aussi émettre ou réfléchir des ondes qui sont invisibles à l'œil humain. Les photos prises avec des pellicules infrarouges font apparaître blanches les feuilles des arbres : c'est le signe que les feuilles réfléchissent non seulement le vert, mais aussi des infrarouges.

PETITS RAPPELS SCIENTIFIQUES :

Rappeler que la couleur fait partie d'une indissociable triade à la base de notre perception du monde constitue une évidence. Ainsi ne peut-on appréhender de phénomène coloré si l'un des éléments suivant vient à manquer :



La lumière est à l'origine des couleurs mais, si elle ne rencontre aucun objet sur son trajet, on n'y voit rien. Si puissants que soient les rayons solaires, les astronautes ne distinguent que du noir s'ils tournent le dos au soleil et à leur vaisseau spatial.

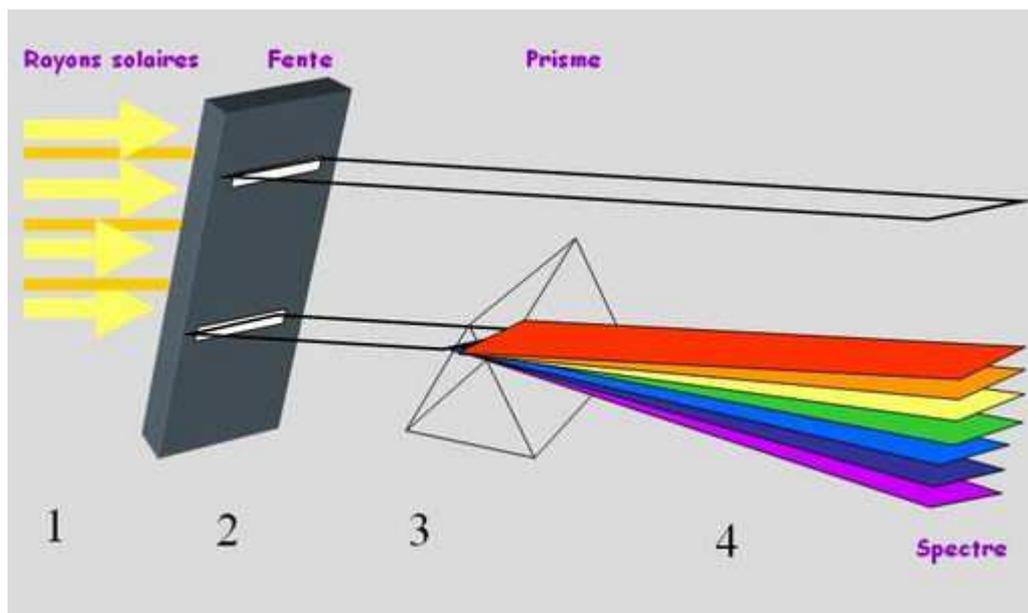
La lumière se caractérise par sa fréquence, sa longueur d'onde et sa vitesse de propagation. Les radiations lumineuses perçues par notre œil se distinguent donc non seulement par leur intensité, mais aussi par des caractéristiques qualitatives, leurs couleurs, qui n'ont d'abord été définies que par des comparaisons souvent grossières : les lumières comparables à celle du jour sont dites « blanches », celles qui nous viennent de la plupart des feuilles d'arbre au printemps sont dites « vertes »... La couleur est l'impression que fait sur l'œil la lumière diffusée (ou réfléchi) par les corps. **Lorsque nous disons qu'un objet est bleu, cela signifie en réalité que la surface moléculaire de cet objet absorbe tout le rayonnement lumineux à l'exception du bleu.**

DONC : La couleur est une sensation produite par la lumière ou par sa réflexion sur les objets, en d'autres termes, la couleur n'a pas d'existence par elle-même et n'est pas une propriété physique des objets qui nous entourent. Tout se passe au niveau du cerveau qui interprète une sensation de l'œil après un stimulus.

La sensation de couleur est donc liée à la combinaison des quatre éléments suivants : la source lumineuse avec sa distribution spectrale, le matériau avec ses qualités de réflexion, l'œil avec son capteur trichromatique, le cerveau avec son système d'interprétation.

L'œil n'est, en fait, qu'une évolution très perfectionnée d'une cellule qui s'est spécialisée dans la capture des ondes. Afin d'élargir la gamme de réception des ondes lumineuses, l'œil humain est doté de trois capteurs (rouge, vert et bleu) qui renvoient vers le cerveau toutes les couleurs sous forme de mélanges. En 1676, le physicien Isaac Newton démontra expérimentalement que la lumière blanche (lumière solaire) contenait toutes les couleurs du rouge au violet (couleurs du spectre ou « arc en ciel »).

Il faudra attendre 1802 pour que le britannique Thomas Young (1773-1829) mette en évidence, à partir de travaux expérimentaux sur la dissection de l'œil, que la physiologie de la perception est régie par un mode trichrome : les cellules visuelles qui tapissent le fond de la rétine (les cônes) présentent une sensibilité chromatique variable correspondant aux régions bleue, verte ou rouge du spectre lumineux.



Expérience d'Isaac Newton

<p>Mélange additif de lumières colorées RVB</p> <p>R = Rouge V = Vert B = Bleu</p>		<p>En synthèse additive, la couleur obtenue résulte du mélange lumineux de trois couleurs fondamentales (on note qu'elles sont pas identiques au couleurs primaires utilisées avec les pigments). De l'addition de ces lumières résulte le blanc</p>
---	--	--

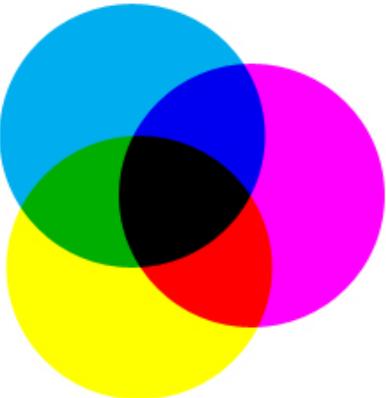
Le cerveau ne tient pas compte de cette analyse trichromatique des couleurs, mais se base sur un système d'opposition de complémentaires comportant des valeurs subjectives liées à la quantité (luminosité), à la qualité (teinte) et à la pureté (saturation).

Cependant la perception des couleurs dépend de l'âge, du sexe, de l'environnement et de la culture personnelle. Il n'existe pas deux individus qui auront la même perception colorée, ce qui fait de la couleur une **expérience** très personnelle et **subjective**. Par exemple, avec l'âge, le vieillissement de la cornée va jouer le rôle d'un filtre très légèrement jaune qui va pousser l'observateur à rechercher plutôt des blancs bleutés comme référence de blanc absolu.

Malgré cet aspect largement subjectif, la couleur peut être évaluée de manière chiffrée. C'est le rôle de la colorimétrie, science de mesure de la couleur.

Les couleurs du peintre sont des pigments, c'est-à-dire des substances (des matières) colorées. Il importe de ne pas confondre **synthèse additive** (mélanges de couleurs-lumière)

et **synthèse soustractive** (mélanges de pigments). C'est cette dernière que nous utilisons le plus souvent dans nos classes :

<p>Mélange soustractif de pigments colorés</p> <p>Magenta, Cyan, Jaune Ou « RJB » : R = Rouge J = Jaune B = Bleu</p>		<p>En mélange soustractif, la couleur obtenue résulte aussi du mélange de trois couleurs fondamentales. De l'addition de tous ces pigments résulte le noir.</p>
---	---	---

Il importe, donc, de ne pas confondre **couleur**, notion perceptive, et **longueur d'onde**, notion physique. Ainsi, l'oeil humain est-il le plus souvent incapable de distinguer un jaune monochromatique (issu d'une seule longueur d'onde) d'une composition correspondante de vert et de rouge (certains artistes de l'Op'art ont joué de ces lois physiques, nous y reviendrons). Cette dernière illusion, née de la synthèse additive, permet, par exemple, d'afficher du jaune ou autre - par l'intermédiaire des pixels - sur les écrans qui ont envahi notre quotidien.

LES ŒUVRES, LEUR IMPLANTATION ET LES PREMIERS QUESTIONNEMENTS :

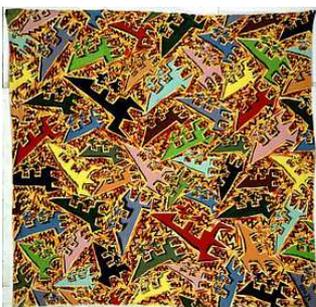
Entrée :

Au premier abord, nous sommes happés par une interrogation concernant le fond et la forme. L'œuvre d'Aldo, à l'instar de fragments de puzzles, se caractérise par une densité prégnante de signes serrés, collés, compacts, qui jouent de l'emboîtement. Cependant, de cet enchevêtrement, de ce « trop plein » et débordant *all over*, certaines formes, de teintes franches, plus saturées que les autres, se détachent et nous « sautent aux yeux ». Où est le fond ? Où se situent les formes ? Comme dans certains travaux d'Escher, jouant de ces mêmes procédés d'imbrication et de délimitation combinées, c'est le contraste coloré qui nous conduit à déterminer ce qui fait office de fond ou de forme.

Aldo (Aldo Biascamano)

1962, Sète (Hérault)

Vit à Sète (Hérault)



Tridents, 1984
Acrylique sur toile
213 x 91 cm



Fridents, 1984
Acrylique sur toile
214 x 88 cm



Fridoigts, 1984
Toile libre
Acrylique sur toile
199 x 182 cm

Coin cafétéria :

Le pôle rouge :

Le rouge omniprésent de ces oeuvres est-il identique ?

L'intérêt de cette sélection réside dans la différence notable d'utilisation de cette couleur par les artistes. José Manuel Broto use de la dispersion, de l'étalement sur toute la surface du support, sa couleur semble se diluer dans une riche nébulosité de valeurs diverses, présentant des contours imprécis. Jean Bazaine et Tal Coat ont associé expressivité de la trace et luminosité de la couleur pour traduire un mouvement, une spontanéité, presque une violence, en se gardant bien de couvrir la totalité du support... La photographie de Carlo Lavicoli nous fait un joli clin d'œil : de facture quasi surréaliste, ce paysage balnéaire inverse solide et liquide dans un camaïeu peu crédible.

Du très dynamique, au vapoureux, au « liquéfié »...



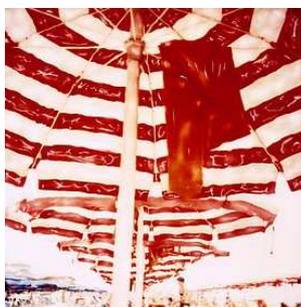
Jean Bazaine (Jean-René Bazaine)
1904, Paris - 2001, Clamart (Hauts-de-Seine)

Envol, 1975
Lithographie
55,8 x 38 cm
8/75



Tal-Coat (Pierre-Louis Jacob)
1905, Clohars-Carnoët (Finistère) - 1985, Saint-Pierre-de-Bailleul (Eure)

Vers le haut, s.d.
Eau-forte
66,3 x 50 cm
34/75



Carlo Iavicoli
1954, Pescara (Italie)
Vit et travaille en Italie

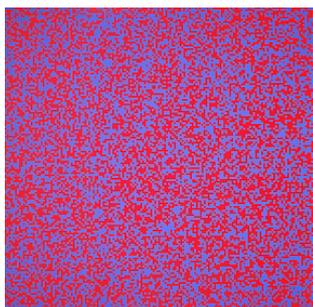
Mare n°83/4, 1983
Cibachrome
21,2 x 20,2 cm



José Manuel Broto
1949, Saragosse (Espagne)
Vit et travaille à Montrouge (Hauts-de-Seine) depuis
1984 et à Saragosse (Espagne)

Sans titre, 1992
Gesualdo
Lithographie
51,4 x 38,4 cm
11/25

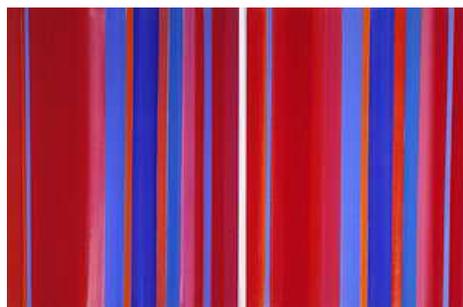
Le « pôle géométrique » rouge/bleu nous interpelle, quant à lui, sur la répartition des couleurs sur une surface. L'organisation des petits carrés de François Morellet nous confronte à une œuvre « neutre » dans laquelle rien ne prédomine : le regard n'est pas plus attiré par ses composants bleus que par ses parties rouges. Ce total équilibre - même s'il ne nous est pas donné de dénombrer ces constituants pour vérifier s'ils ont été utilisés en nombre égal - est perturbé par les vibrations colorées engendrées par le voisinage des deux couleurs. Cette œuvre procède d'une pixellisation, au sens de la synthèse additive : toutes ces petites unités (ces « points ») se mélangent et l'ensemble « vibre » sur notre rétine. Michel Carrade, de son côté, a procédé par bandes verticales plus ou moins larges. Dans ce diptyque, le bleu et le rouge ne sont pas directement accolés : des zones roses et orangées viennent s'intercaler. Un jeu subtil fait de nuances et de valeurs vient déstabiliser la construction formelle apparemment stricte de l'œuvre.



François Morellet

1926, Cholet (Maine-et-Loire)
Vit et travaille à Cholet (Maine-et-Loire) et à Paris

Sans titre, s.d.
40000 carrés
Sérigraphie
80 x 80 cm
186/300

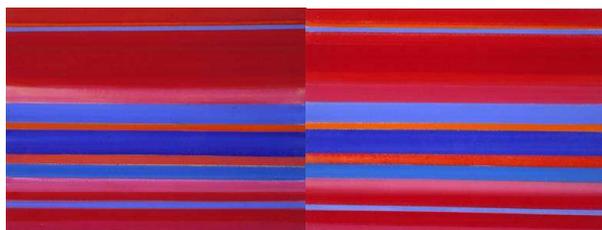


Michel Carrade

1923, Tarbes (Hautes-Pyrénées)
Vit et travaille à Puylaurens (Tarn)

Sans titre, 1982
Gouache sur papier
75 x 115 cm

On peut d'ailleurs se demander où se situent les délicates variations de ces deux gouaches : il suffit, pour mesurer cela, de se livrer à une nouvelle présentation (désolée, Michel, je n'ai pu résister...)



La triade suivante interroge la relation dessin/peinture. Ce débat posant concrètement la question de la prédominance de l'un sur l'autre n'est pas récent. : il est assez bien reflété, au sein de nos classes, par des pratiques stéréotypées où la peinture, le plus souvent, est assujettie au dessin et n'intervient que dans une fonction de « coloriage ».

La « Querelle du coloris » est le nom d'un débat esthétique qui anime les peintres en France dans le dernier quart du XVII^e siècle. Le théoricien de l'art Roger de Piles publie en 1673 un essai intitulé Dialogue sur le coloris. Il y fait l'éloge de l'œuvre peinte de Rubens, construit par la couleur plutôt que par le dessin. Ce débat avait déjà été précédé par l'affrontement qui séparait, à la Renaissance, la Florence néo-platonicienne (la beauté est une idée spirituelle) de Michel-Ange et la Venise aristotélienne (la beauté est substantielle, matérielle) de Titien. Mais c'est à Paris, sous le règne de Louis XIV que le débat prend le plus d'ampleur, sous un angle théorique d'une part, mais aussi polémique, puisque des libelles et des pamphlets d'une certaine violence ont accompagné la querelle.

La dispute s'est achevée au bénéfice des tenants de la couleur, contre ceux du dessin, ouvrant la voie à des peintres tels Boucher, Watteau et Fragonard. Les mêmes questions ressurgiront au siècle suivant, avec l'opposition entre le néoclassicisme de David et d'Ingres, opposés au romantisme de Delacroix et de Géricault.

Les trois œuvres considérées relèvent sans conteste du dessin. Adami cerne de noir ses surfaces colorées, ce qui renvoie à la pratique spontanée de nos élèves (on dessine, puis on « remplit »). Pichette, lui, n'use pas du contour à proprement parler ; cependant, le traitement en aplat de chaque surface, grâce à la netteté de sa délimitation, permet au cerveau de reconstituer chacune des formes dans son intégralité, issues du jeu d'intersection et de recouvrement partiel. Sonia Delaunay, quant à elle, va jusqu'à nous faire croire que

certaines parties de cette lithographie ont été coloriées au crayon, laissant apparaître le grain du papier.

Il semble cependant opportun d'insister sur le fait que leur travail respectif, basé sur un morcellement des formes globales, tend à déstabiliser le spectateur : au premier regard, que reconnaît-il ? Au second, que reconstruit-il ? C'est d'identification qu'il est aussi question ici.



Valerio Adami
1935, Bologne (Italie)
Vit et travaille à Paris et à Meina
(Italie)

Jazz, 1986
Lithographie
74,4 x 52,2 cm
30/75



James Pichette
1920, Châteauroux (Indre)
- 1996, Paris

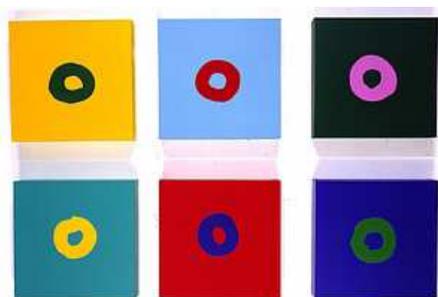
Toulouse, 1988
Sérigraphie
65,3 x 50,3 cm
3/50



Sonia Delaunay (Sarah Sophie Stern Terk)
1885, Gradizhsk (Russie) - 1979, Paris

Vol de nuit, s.d.
Lithographie
75,8 x 55,7 cm
Hors Commerce 7/25

La série ci-dessous pourrait évoquer, en s'en tenant exclusivement à sa reprographie, à un exercice de style digne de Johannes Itten : des cercles colorés se répètent sur des fonds variés. Cherchez le contraste ! On peut gloser sur la superposition des tons, le clair et le sombre, le chaud et le froid, les complémentaires, le côté criard et non harmonieux de l'ensemble... On peut. Mais cela ne rime pas à grand-chose dans la mesure où les choix effectués par l'artiste ne constituent pas un système - car trop de paramètres changent pour qu'on puisse en dégager une loi fiable. Le seul souci, dans cette histoire, c'est que les coloris utilisés ne se répondent pas exactement les uns les autres, en termes de fond ou de forme. Il faut donc chercher ailleurs. La réalité matérielle de chaque « tableau » interpelle : si le « fond » est traité en aplat, le tracé du cercle présente, lui, l'empreinte manifeste de la brosse ayant servi à le tracer. Du plan au relief, on passe bientôt au volume : l'épaisseur du support, en effet, prend aspect de caisson, par conséquent, le mur sur lequel l'œuvre prend place se voit d'autant plus « reculé ». À mi-chemin entre dessin, peinture et relief, cette répétition régulière traite d'espace, de positionnement réel ou suggéré.



Alberto Cont
1956, Bressanone (Italie)
Vit et travaille à Paris

Sans titre, 1993-1994

6 panneaux
Acrylique sur toile
52 x 52 cm

Certains tons de la sérigraphie de Warhol répondent à l'œuvre précédente dont elle est la voisine. Cependant, là aussi, il serait déplacé de chercher une corrélation. Le seul lien tangible sur lequel repose le rapprochement physique des deux œuvres tient à la perception

de l'espace : le tirage de Warhol, totalement traité en aplats colorés, laisse paradoxalement percevoir comme des épaisseurs, des dessus / dessous - qui, comble du comble, ne sont pas permanents et s'inversent en fonction de la distance que le spectateur entretient avec cette production.



Andy Warhol (Andrew Warhola)
1928, Pittsburgh (États-Unis) - 1987, New York (États-Unis)

Peaches (Pêches), 1979
Space fruit : still lifes
Sérigraphie
76 x 101,5 cm

Les trois épreuves de *Messagier* sont purement graphiques. De la ligne et de sa prégnance est-il ici traité : les pleins, les vides, la symétrie apparente... Mais toutes ces considérations nous éloignent du sujet de l'exposition : la couleur. « Variations sur un même motif » aurait constitué un sous-titre parfait. Même dessin, couleur différente : qu'en est-il de notre réception de chacune de ces épreuves ? En quoi se voit-elle modifiée par l'utilisation du vert, du bleu ou d'un brun ?



Jean Messagier
1920, Paris - 1999, Montbéliard (Doubs)

Entre ouïes et cœur (série de trois)
s.d.
Pointes sèches
32.7 x 46 cm
59/75

Salle d'exposition :

La mise en relation de ces oeuvres, outre leurs différents formats et leurs techniques très variées, concerne la palette utilisée par chaque artiste. Si plusieurs d'entre eux interrogent le principe du monochrome et de sa matérialité, Monory, Asse et Debré déploient des nuances et/ou des valeurs de bleu. Traquandi, quant à lui, dans sa proposition composée d'un plexi posé sur - semble-t-il - une peinture acrylique encore fraîche, nous offre un bien étrange phénomène...

Dans ce pôle, les couleurs froides sont maîtresses de l'espace et font d'autant plus ressortir l'installation multicolore de Fabrice Hyber.

Monochrome, nuances et contrastes sont les idées fortes de cette salle.

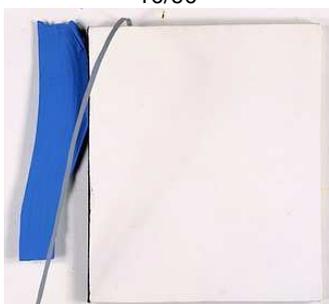


Geneviève Asse (Geneviève Bodin)

1923, Vannes (Morbihan)
Vit et travaille à Paris

***Ouverture de la nuit*, s.d.**

Lithographie
68,7 x 50,9 cm
10/90



Francis Bugarin

1950, Toulouse (Haute-Garonne)
Vit et travaille à Cénac (Gironde)

***Sans titre*, 1987**

Acrylique avec résine et aluminium sur toile
57 x 47 cm



Jacques Monory

1934, Paris
Vit et travaille à Cachan (Val-de-Marne)

***Claude 1972 le 9 mai 21h05*, 1972**

Sérigraphie
50 x 70 cm
Epreuve d'artiste

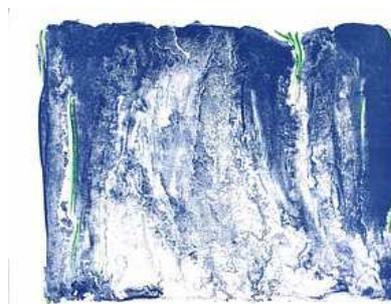


Daniel Bonnal

1959, Tarbes (Hautes-Pyrénées)
Vit et travaille à Labarthe-sur-Lèze (Haute-Garonne)

***Blaupunkt*, 1987**

Laque et huile sur bois, plaque gravée
60 x 40 cm



Olivier Debré

1920, Paris - 1999, Paris

***Sans titre*, s.d.**

Lithographie
56 x 76 cm
Epreuve d'artiste



Clément Thomas

1961, Chaumont (Haute-Marne)
Vit et travaille en France (Midi-Pyrénées)

***International bleu marine*, 1988**

Bois, fourrure et semences
81 x 111 cm



Gérard Traquandi
1952, Marseille (Bouches-du-Rhône)
Vit et travaille à Marseille (Bouches-du-Rhône)

Sans titre, 1987
Acrylique et plexi sur toile
200 x 300 cm



Jean-Gabriel Coignet
1951, Aurec-sur-Loire (Haute-Loire)
Vit et travaille à Saint-Mary (Charente)

Sculpture opaque n°2, 1991
Sculpture
Tôle soudée peinte
150 x 90 x 30 cm



Fabrice Hyber (Fabrice Hybert)
1961, Luçon (Vendée)
Vit et travaille à Paris

POF n°73 : gigognes, 1997
Installation
Betacam SP, pal, sonore/silencieux (sifflement au début) 35 bassines en plastique de différentes couleurs, formes et types de plastique

Cursive :

Les œuvres, ici regroupées, jouent de leur voisinage qui, parfois, confine au « parasitage ». L'espace exigu partagé par les tableaux de Franquesa et de Stingel, s'il met en lumière la matérialité et la superposition des couches picturales - donc l'empâtement - que les deux peintures présentent, leur nuit dans le sens où la gamme colorée de l'une anéantit celle de l'autre - l'une vive, l'autre plutôt terne. Le rapprochement des deux, comportant des tons jaunes plus ou moins lumineux, fait état d'une problématique à ne pas laisser de côté lorsque nous traitons, dans nos classes, de la question de « l'exposition ». Il est tout à fait intéressant de mesurer à quel point le mur servant de cimaise nourrit cette « disparition » ou cette « absorption » de l'œuvre de Stingel – qui se trouve curieusement être, des deux, la plus impressionnante en taille !

Nous avons quitté le « white cube » : ici, le fond sur lequel sont positionnées les deux tableaux est du même bleu que celui utilisé par Stingel. Sombre condamnation à mort, certes, mais combien porteuse d'enseignement...



Xavier Franquesa
1947, Barcelone (Espagne)
Vit et travaille à Barcelone (Espagne)

Vanitas, 1984-1985
Acrylique sur toile
130 x 97 cm



Rudolf Stingel
1957, Bolzano (Italie)
Vit et travaille à Milan (Italie)

Sans titre, 1984
Huile sur toile
205,5 x 240 cm

Un peu plus loin sont regroupées les quatorze aquarelles de Reithmann. Quel contraste de matière ! Ainsi quittons-nous le lourd, l'opaque, la prégnante matière et la mise à distance du spectateur pour rencontrer la transparence, l'évanescence et la proximité requise pour considérer toute la finesse des fondus et des « diffus » se déployant sur es surfaces de taille modique.



Max Reithmann
1943, Munich (Allemagne)
Vit et travaille à Paris depuis 1971

Sans titre
1993
Série de 14 travaux
Aquarelle et acrylique sur papier
Dimensions variables > ¼ de raisin

Notre regard achève son parcours sur la fermeté du geste, les dégoulinures, la variation insufflée à la largeur de tracés linéaires, la superposition de couches picturales, le jeu entre le plein et le vide : notre déambulation se clôture ainsi sur une œuvre de synthèse. La force du travail de Gray résulte de la combinaison de procédés : jouer de l'empâtement et de la dilution, de la superposition et de la juxtaposition, du net et du flou, du chaud et du froid, des nuances et des valeurs, du clair et du foncé, du grand et du petit... Cette œuvre-là « tient » grâce au savant dosage dont elle est issue et qui lui confère toute sa vigueur, tout son dynamisme. Malgré sa simplicité apparente, elle relève d'une recherche bien éloignée de la spontanéité dont on la qualifierait volontiers...



Victor Gray
1945, Hastings (Royaume-Uni)
Vit et travaille à Portet-sur-Garonne (Haute-Garonne)

Gambit, 1981
Acrylique sur toile
200 x 160 cm

LES ARTISTES ET LEUR DEMARCHE :

Valerio Adami - 1935, Bologne (Italie), Vit et travaille à Paris et à Meina (Italie)



Il est surtout connu pour ses célèbres aplats aux couleurs acidulées et ses formes cernées par un contour noir qui rappellent la ligne claire de la bande dessinée mais aussi les vitraux des églises. Les principaux thèmes de ses peintures sont la littérature, les voyages, ainsi que les relations entre poésie, musique et peinture. Il a entretenu, dès ses débuts, des rapports étroits avec les écrivains et les artistes de l'avant-garde internationale parisienne.

Adami se forme dans l'atelier de Felice Carena et, à Venise, Oskar Kokoschka. Après avoir étudié la peinture à l'Académie de Brera, à Milan, entre 1951 et 1954, ses premières toiles se rattachent à l'expressionnisme mais, très rapidement, il trouve un style propre, constitué de formes fortement cernées par une ligne épaisse et traitées en aplats de couleurs pures.

Lors de son premier voyage à Paris (1955), il rencontre Wilfredo Lam et Roberto Matta. Sa première exposition personnelle a lieu à Milan en 1958 : il y expose ses premières œuvres influencées par Matta. À partir de cette date, il partage sa vie entre l'Italie et Paris, tout en effectuant de nombreux voyages : Amérique du Sud, Inde (1957), Cuba (1967), Mexique (1970) etc. En 1968, il expose ses travaux au Jewish Museum de New York, en 1970, à Mexico City et à Jérusalem.

Au cours des années 1970, le peintre s'affirme comme un des représentants notables de la Nouvelle figuration. Il développe un style pictural « psychologique » caractérisé par un dessin élaboré que la couleur a pour fonction de détourner, modifier ou amplifier. Ses œuvres se singularisent par la saturation des surfaces colorées où ne subsiste aucun blanc, aucune trace de doute ou d'inachèvement.

Il définit le tableau comme « *une proposition complexe où des expériences visuelles antérieures forment des combinaisons imprévisibles* ». Le caractère figuratif de ses œuvres, minutieusement élaboré par de nombreux dessins préparatoires, ne doit pas faire illusion : il s'agit d'une reconstruction de la perception visant à l'appropriation d'images et non une référence directe à la réalité vue (« *le tableau n'est pas fait de la même substance que la vision* »). Les personnages, objets, paysages, s'articulent en des compositions complexes où les rapports classiques d'espace et de profondeur sont entièrement bouleversés. Cependant, Adami a souvent été traité de "peintre classique" à cause de son travail sur la ligne.

Aldo (Aldo Biascamano) - 1962, Sète (Hérault), Vit à Sète (Hérault)



En 1983, il commence à écrire et à peindre des épisodes d'une mythologie de Sète - où cohabitent hommes, sirènes et poissons - dans le présent, le passé et le futur. Il les représente dans des peintures riches en couleurs, agrémentées de matériaux précieux : nacre, or, morceaux de miroirs, algues marines... Il réalise de petits films pour illustrer son histoire et organise des conférences à ce sujet.

« *Quand j'étais petit, je dessinais tout le temps* », raconte-t-il. « *J'ai décidé très tôt de faire carrière. Mes premières références, ce sont les futuristes italiens. Je voulais travailler sur la division du temps, sur la vitesse et la non-vitesse.* » Le futurisme prône l'amour de la vitesse et de la machine, il emprunte à la technique divisionniste et au cubisme pour faire interférer formes, rythmes, couleurs et lumières afin d'exprimer une sensation dynamique.

Dans les années 80, émerge la Figuration Libre. Aldo Biascamano s'inscrit aux beaux-arts et y rencontre Christophe Cosentino et André Cervera. Le trio emboîte le pas à ce nouveau mouvement, porté à Sète par Hervé Di Rosa et Robert Combas. C'est avec ce dernier et la musique du groupe *les Démodés* qu'Aldo Biascamano trouve sa voie. *“En 83, je me suis orienté vers une mythologie de Sète. Je trouvais que Sète était une ville vraiment à part et qu'elle le méritait, sur le modèle des mythologies antiques d'Homère.”*

De 82 à 86, les trois copains fondent les Yaros, un groupe de créateurs exaltés qui expérimentent l'art total.

“Au début, je peignais sur toile. Depuis mon retour à Sète, je travaille surtout sur bois. Des pièces ornées de miroirs qui racontent les épisodes de la mythologie de Sète. Mais j'ai toujours gardé le côté happening des Yaros. J'organise encore des conférences animées de saynètes et de projection de films super 8.”

En 2008, avec la tribu Biascamano au complet, Aldo a exposé, d'avril à juin, au musée d'Art Moderne de Céret et tout l'été au MIAM, dans le cadre de *Coquillages et crustacés*.

Geneviève Asse² (Geneviève Bodin) - 1923, Vannes (Morbihan), vit et travaille à Paris



Cette artiste est notamment connue pour ses grandes toiles bleues. *“Je voyage avec mes bleus où je retrouve la transparence”* confie l'artiste dans un entretien avec l'écrivaine Sylvia Baron-Supervielle. La transparence et la lumière, au même titre que la ligne et le dépouillement, ont toujours été au cœur de ses recherches plastiques, que ce soit dans ses peintures, dans ses gravures, dessins, collages ou même dans les nombreux livres auxquels elle a collaboré. Elle élabore une dématérialisation de l'œuvre.

A dix ans, elle visite les musées parisiens, avec une certaine prédilection pour le Louvre où elle admire les natures mortes de Chardin, qui auront un grand impact sur ses créations. Fréquentant les ateliers de Montparnasse, elle rencontre les peintres Othon Friesz, André Marchand, Tristan Tzara... Dans le même temps, elle expose au *Salon d'Automne et des moins de trente ans*. En 1944, engagée dans les FFI, Geneviève Asse participe à la Libération de Paris, puis décide de s'enrôler dans la 1^{ère} division blindée comme conductrice ambulancière. Suite à son engagement, elle est décorée de la Croix de guerre. De retour à Paris, elle dessine des maquettes pour les maisons de tissus Bianchini-Ferrier, Flachard, Paquin et surtout pour le collectionneur et ami Jean Bauret. Grâce à ce dernier, elle rencontre Poliakoff, Nicolas de Staël, Samuel Beckett et Pierre Lecuire avec qui elle réalisera plusieurs livres (*L'Air*, 1964, *Litres*, 1969 et, dernièrement, *Delphique*, 2000). Jusqu'en 1952, elle réalise des natures mortes très formelles où s'empilent bouteilles et boîtes. Puis, peu à peu, les formes se fondent dans la surface de la toile, tendant de plus en plus vers l'abstraction.

Elle est fascinée par les portes et les fenêtres - surtout par leurs interstices qui forment un rai lumineux. *“J'ai commencé par les murs. Après, j'ai été vers les fenêtres, j'ai regardé la transparence de ces fenêtres, j'ai ressenti le besoin d'aventure et de lumière”* dit-elle. C'est pourquoi, dès 1960, ses recherches libèrent la toile de toute figure, pour privilégier la lumière et ses effets de transparence. De sa pratique du dessin et de la gravure, qui lui permet d'inciser la matière, elle retient un sens du dépouillement, une simplification du geste et surtout un goût pour la ligne. Celle-ci traverse depuis toujours ses toiles : si, dans un premier temps, elle délimitait portes et fenêtres, elle ouvre ensuite sur une couleur, pour créer des effets de lumière.

Le bleu est aujourd'hui indubitablement associé à Geneviève Asse, comme peut l'être le noir à Soulages. *“Cette couleur est venue spontanément à moi. Il y a toujours eu du bleu dans ma peinture, mais il a grandi à partir des années 1970. Il est venu me chercher, puis*

² Article de Sonia Recasens, Blog de l'exposition *Elles*, Centre Georges Pompidou : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=649>

s'est graduellement répandu. D'abord ce furent des bleus de toutes sortes, ensuite un bleu différencié qui m'appartient vraiment, je crois. Petit à petit, j'ai trouvé mon bleu. J'avais utilisé des bleus foncés et des bleus très clairs avant d'arriver à ce bleu personnel, qui mélange des gris et d'autres bleus". Elle réalise ainsi de grandes toiles dans une gamme tour à tour cristalline, nacrée, outremer, cobalt... où seule une ligne horizontale, vient perturber la quiétude de toiles qui invitent à la méditation. Le bleu, pour Geneviève Asse, n'est pas seulement une couleur, mais un langage. Le bleu est également espace, non pas entre mer et ciel, mais les deux réunis. De même, la ligne n'est pas séparation mais invitation à la lumière, à la méditation, au voyage, à l'ouverture.

Jean Bazaine (Jean-René Bazaine) - 1904, Paris - 2001, Clamart (Hauts-de-Seine)



Figure majeure de la nouvelle École de Paris et de la peinture d'avant-garde française du XX^e siècle. La peinture de Bazaine - non figurative - se définit comme une abstraction qui tend vers la couleur, l'atemporel et l'épure. Ses lignes et ses aplats témoignent (comme son discours) d'une certaine spiritualité et d'une attachante poésie.

Après un court passage à l'École des Beaux-Arts, il fréquente, en 1922, l'Académie Julian puis travaille la sculpture chez Paul Landowski. À la Sorbonne, il suit les cours de l'historien d'art Henri Focillon. C'est en 1924 qu'il commence à peindre, dessinant au Louvre ou d'après nature. Il s'intéresse, par ailleurs, au théâtre. Lors de sa première exposition en 1932, Bonnard lui confie : « *je suis content de voir quelqu'un qui travaille dans ma voie, je suis si seul* ». Bazaine rencontre également Emmanuel Mounier et collabore par la suite à la revue *Esprit* de 1934 à 1938. En 1937, il réalise avec Jean Le Moal une peinture murale dans le cadre de l'Exposition internationale de Paris, crée un premier vitrail pour une chapelle privée et fait la connaissance de Jacques Villon avec lequel il se liera. De 1936 à 1938, il crée les décors et les costumes de plusieurs spectacles montés par Maurice Jacquemont. En 1939, Bazaine est mobilisé en Lorraine.

Chargé en 1941 de la section « Arts plastiques » à l'organisation « Jeune France » (infiltrée par les adversaires du régime de Pétain et dissoute dès 1942), Bazaine travaille notamment avec Jean Vilar et Maurice Blanchot. Avec André Lejard, il organise ainsi, cette année là, malgré les condamnations officielles concernant l'« art dégénéré », l'exposition "Vingt jeunes peintres de tradition française", première manifestation à Paris de la peinture d'avant-garde sous l'Occupation. Avec Estève, il entre en 1942 à la Galerie Louis-Carré. Durant ces années, Bazaine se lie avec les poètes Guillevic, Seghers, Follain et, plus particulièrement, avec André Frénaud et Jean Tardieu. En 1943, il fait la connaissance de Braque qu'il retrouvera souvent après la Libération.

Bazaine travaille, en 1941 et 1942, à la réalisation de trois vitraux pour l'église d'Assy (Haute-Savoie). L'incendie de son atelier détruit, en 1945, la quasi totalité des oeuvres antérieures à 1942. D'importantes expositions de ses peintures sont organisées en 1946 et 1947 à Amsterdam, Copenhague et Stockholm, le faisant apparaître comme l'un des peintres les plus importants de la non figuration. En 1948, sont publiées ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, réflexions essentielles sur la démarche de la nouvelle peinture, qui seront souvent rééditées par la suite. Bazaine réalise en 1951 une mosaïque monumentale pour la façade de l'église du Sacré-Coeur d'Audincourt (Doubs), en 1954, les vitraux pour son baptistère. Les séjours qu'il fait en 1953 et 1954 en Espagne, en 1955, à Rochetaillée (près de Saint-Étienne), à partir de 1956, en « Zeeland », impulsent chaque fois des retentissements sur son œuvre dans lesquelles les formes, d'abord vigoureusement structurées, s'assouplissent.

À partir de 1958, des expositions rétrospectives des peintures de Bazaine sont présentées en Suisse et aux Pays-Bas, en Allemagne et en Norvège, puis en 1965, à Paris au Musée national d'art moderne. Il crée des mosaïques, en 1960 pour le bâtiment de l'Unesco à Paris, en 1961, pour le paquebot France, en 1963, pour la Maison de la Radio. En 1964, il reçoit le Grand Prix National des Arts et commence à travailler à la réalisation,

achevée en 1969, des vitraux de l'Église Saint Séverin à Paris. En 1967 il organise avec Calder une exposition-vente au profit de la Croix-Rouge vietnamienne, une autre en 1968, en faveur des étudiants, à laquelle participe notamment Pignon

Bazaine publie en 1973 un deuxième livre, *Exercice de la peinture*. Il réalise l'année suivante une série de tapisseries, *Blasons des douze mois*. Après l'opération discutable de la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres, il fonde en 1976 avec Manessier l'« Association pour la défense des vitraux de France ». Pour la création des vitraux de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges) qui lui est proposée, il rassemble en 1984 une équipe à laquelle participent Elvire Jan, Le Moal et Manessier. Durant les mêmes années il réalise une mosaïque pour le Sénat (palais du Luxembourg) et, à la demande de Jack Lang, la décoration en lave émaillée des murs et de la voûte de la station de métro "Cluny-La Sorbonne". En 1990, une rétrospective de son oeuvre est présentée dans les Galeries nationales du Grand Palais.

Daniel Bonnal - 1959, Tarbes (Hautes-Pyrénées), vit et travaille à Labarthe-sur-Lèze (Haute-Garonne)



Chaque exposition de cet artiste est à considérer comme l'activation inédite d'un certain nombre d'éléments dont le sommaire ne se livre au visiteur qu'au terme d'une approche attentive et curieuse. Son travail peut s'envisager comme une occurrence possible de la peinture - fût-ce sous des jours à tout le moins paradoxaux -, il s'appréhende comme une expérience singulière à la fois globale et fractionnable, toujours ouverte. Chaque exposition de Daniel Bonnal, radicalement différente de celle qui précède et de celle qui suit, peut être comprise comme inaugurale ou tout autant rétrospective.

Pour cet artiste, la question de la peinture aujourd'hui débouche sur trois attitudes au moins :

- 1- Le tableau classique n'a pas épuisé toutes ses richesses et il est, de ce fait, possible de peindre sur des supports traditionnels (bois, toile, papier, etc.) sans pour autant s'exclure du contemporain de l'art.
- 2- La peinture est une pratique défunte. Le tableau a trouvé d'autres formes (la photographie par exemple). L'art est ailleurs.
- 3- La peinture excède largement ses constituants traditionnels et trouve à s'exercer de multiples manières.

Pour Daniel Bonnal, une chose est sûre, la peinture ne peut plus se réduire au tableau de chevalet, ou plus précisément, il constate l'incapacité du tableau de chevalet à rendre compte de sa pratique dont, nonobstant, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'il s'agit bien d'une pratique picturale. De ce constat d'échec, Bonnal reste vaguement mélancolique mais également déterminé. Quelle chance, en effet, au terme d'une décennie 80, postmoderne et citationnelle, de pouvoir goûter, ne serait-ce que du bout des lèvres, à l'ivresse depuis si longtemps perdue, de la table rase ! Il n'ignore évidemment pas qu'il ne s'agit là que d'une illusion. Il n'empêche, c'est sur les ruines des catégories génériques qu'il va construire son oeuvre ; c'est sur les bases d'un nouveau classement que son travail va désormais s'articuler.

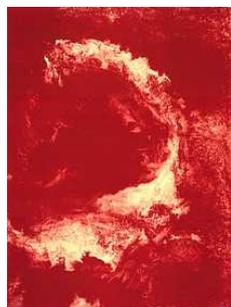
En 1987, pourtant, Daniel Bonnal réalise une série de peintures monochromes qu'il montrera l'année suivante aux Ateliers de l'Arc. Rien là que de très orthodoxe : un support (panneau publicitaire standard de 135 x 175), un apprêt réfléchissant, des couches de peinture soit opaques, soit sous forme de glacis. Les traces de gestualité sont vite neutralisées au séchage par le " tirant " de la laque. Le résultat est très proche du plan, une sorte de degré zéro, comme la confirmation, pour son propre compte, de l'impossible dépassement du butoir moderniste que constitue le monochrome. En outre, cet enregistrement du vide comporte non seulement un cadre, bien présent, mais également un titre. Ce titre s'avérera d'une grande conséquence pour la suite du travail. Sur le plan matériel, il consiste en une étiquette fixée avec ostentation sur la partie inférieure du cadre.

Ces tableaux, certes, rappellent la peinture classique et sa présentation, mais ils évoquent aussi le produit contemporain, l'objet estampillé, quasiment publicitaire.

L'attention toute particulière portée à la typographie justifie l'usage de l'ordinateur qui a aussi un rôle déterminant. Quant au titre lui-même, sur le plan sémantique, il convient de s'y arrêter un peu - tant il annonce les tensions futures, si caractéristiques de l'oeuvre. Trois exemples : *Blaupunkt* (1987), *Negro spiritual* (1987) et *White spirit* (1988). On l'aura deviné, le premier est un monochrome bleu, le second, un noir, le troisième, un blanc.

S'il s'était agi d'ironie, on aurait pu, à juste titre, verser la pièce au dossier déjà surchargé, de la tendance cynique et vaguement gaguesque d'une fin de siècle en panne d'inspiration. Il convient au contraire ici de prendre l'appellation au pied de la lettre, au double pied de la lettre. D'un côté la peinture est bien un produit intégré à la circulation des biens - telle qu'on l'entend dans toute société libérale (la peinture désormais indissociable de la publicité). Mais par ailleurs, ces titres, fussent-ils des signifiants saturés de connotation, dénotent aussi des signifiés littéraux et si précieux qu'il importe de les préserver dans toute leur puissance de commencement : point bleu, esprit blanc, spiritualité noire.

José Manuel Broto - 1949, Saragosse (Espagne), vit et travaille à Montrouge (Hauts-de-Seine) depuis 1984 et à Saragosse (Espagne)



Peintre espagnol qui aime prendre ses distances avec un quotidien sombre, Broto, originaire de Saragosse, puise, l'été, à Majorque, les couleurs dont il a besoin pour travailler le reste de l'année dans son atelier de Montrouge, en région parisienne.

« *Je préfère recréer mon monde à l'écart* ». Son univers est fait de couleurs et de nuances déclinées à l'infini. Il travaille aussi la matière, plonge ses mains avec délectation dans le liant et les pigments pour insuffler vie à l'idée qu'il a d'abord esquissée dans son carnet de croquis.

« *Je crois en cette activité, la peinture. C'est une activité archaïque, elle vient de loin et je la trouve très émouvante. Parfois elle nous apporte des données plus importantes que l'histoire en elle-même. Regardez les grottes de Lascaux...* » Il qualifie chacun de ses travaux « d'exploration unique » qui fait office de véritable hymne aux couleurs. « *J'aime bien associer des nuances que l'on ne met pas forcément ensemble comme rose, orange et rouge* ».

Pourtant, au début de sa carrière, Broto était loin de cette passion pour la palette. A 23 ans, dans les années 70, il s'installe à Barcelone où il fonde avec des amis le groupe et la revue *Trama*. « *Nous faisons de la peinture* ». Si l'idée apparaît élémentaire, elle ne l'était pas du tout à l'époque. « *Le milieu était submergé par la première vague radicale d'art conceptuel or nous étions totalement contre cela* », se souvient Broto.

Pour justifier sa position, il invoque comme modèle le groupe français Supports – Surfaces qui avait décidé à l'époque de remettre en question les oeuvres d'art en dénonçant le message qu'elles étaient censées véhiculer. « *Juste après mai 1968, nous voulions la révolution totale, la synthèse entre marxisme et psychanalyse. En clair, nous étions jeunes et idéalistes* », reconnaît-il.

Dans la capitale catalane, Broto finit par s'épanouir et gagner confortablement sa vie, à des années lumières du franquisme assombrissant alors l'Espagne. Ses toiles de l'époque sont minimalistes, géométriques, monochromes... De son arrivée à Paris en 1986, il résume : « *j'aimais bien cette ville, mais ce n'était pas facile de défendre la peinture, peu aimée ici. Les Prix d'art contemporain font plutôt référence à Marcel Duchamp qu'à des peintres...* »

Broto entend se placer loin de tout, certes, mais il se soucie toujours de l'actualité, à titre personnel cette fois : il cultive un grand intérêt pour la chose européenne.

S'il vénère la peinture - notamment en raison de ses racines ancestrales, cela ne l'a pas empêché de se tourner vers un outil plus moderne : l'informatique avec tablette et stylet.

« *Les possibilités sont infinies et m'aident à trouver un écho à ce que je fais sur mes toiles* », lâche-t-il avant d'ajouter : « *C'est une vraie fête. Mais attention, je ne veux pas imiter ce que je fais avec mes pinceaux : je profite des atouts de l'informatique pour faire autre chose* ».

Francis Bugarin - 1950, Toulouse (Haute-Garonne), vit et travaille à Cénac (Gironde)



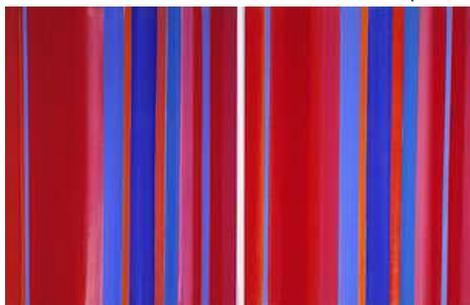
A sa façon, ce peintre est un chercheur d'absolu. Couleur, espace, geste : autant de questions qui instaurent ici un trouble. Dès la fin des années 80, Didier Arnaudet décrivait la démarche de cet artiste dans la revue *Pictura* : « Il s'agit avant tout de trace et de toile, mais l'une et l'autre se rencontrent dans un nouveau rapport, où justement, ce ne sont plus ni une trace, ni une toile. C'est d'abord une affaire de présence, de ce qui s'ajoute, ce qui s'empâte, ce qui se soulève.

Dès ses premiers travaux, Bugarin cherche à étirer la couleur, à la débiter en pointes sèches : il la sature d'un mélange à base de résine et de farine, la travaille à coups de gestes répétitifs. La touche s'échappe alors du plan, se spatialise, la peinture prend ainsi une épaisseur rugueuse, surchargée de reliefs acérés. La couleur rêve d'une trace saillante pour entamer l'espace qui lui est refusé par le tableau. De la touche à la trace, c'est toujours le geste qui détache la couleur de son plan originel.

Dans les œuvres plus récentes, il révèle la puissance de ce geste qui libère cette trace, décidée à rompre les attaches avec le tableau qu'elle survole pour bien montrer l'authenticité de son autonomie picturale ; la peinture existe, mais ailleurs. Le rectangle blanc ne renvoie plus qu'à ses qualités matérielles. C'est sa spécificité formelle qui l'oppose à la trace. Cette dernière tire toute son énergie du geste qui la dépose, répand la couleur sur cette langue de tôle dressée au dessus du tableau. Lui, ne recueille plus que l'ombre de la trace, comme ultime traînée d'une histoire à laquelle il participe de moins en moins. Séparé du geste, il ne montre plus que les dessous de la peinture. »

« Ainsi le tableau est-il pris au piège. Le cadre est éclaté pour mieux se voir cerné. Désormais réduite à une seule traînée de couleur froide, la touche se désolidarise du châssis, elle déplace le centre de gravité du tableau dans l'espace, instaurant une tension entre la toile, surface blanche arbitraire, comme prélevée du mur, et l'amplitude d'un geste qui s'en échappe. Tantôt en saillie, tantôt en retrait, la toile vient fragmenter la continuité de ce geste fictif. La peinture, à proprement parler, s'y abîme ; elle est là, manifeste dans son absence : matière sublimée » Stéphane André, *Kanal*, Octobre 1987.

Michel Carrade - 1923, Tarbes (Hautes-Pyrénées), vit et travaille à Puylaurens (Tarn)



« Durant des années, je posais des couleurs sur des papiers et des toiles et, peu à peu, je constatais que ces couleurs étaient comme des charges, que leur juxtaposition ou les écarts qui les liaient ou les divisaient provoquaient des chocs, des pulsions, des tensions.

À ces moments-là, se produisait dans l'œil un vacillement des couleurs, ou bien des appels entre certaines couleurs. Parfois même des effets de combustion jaillissaient comme si les couleurs se volatilisaient pour engendrer quelque chose de plus qu'une addition de couleurs. Ailleurs, il ne se produisait rien, ça ne fonctionnait pas... et les couleurs restaient à leur place, transies, dans un isolement immobile et figé.

Avant 1968, ma peinture jouait sur des relations de formes qui se jouxtaient, se heurtaient ou fusionnaient par des effets de matières, d'épaisseurs fortement spatulées ou de pâtes fluidiques, même très liquides, posées en glacis, qui m'obligeaient à peindre à plat sur le sol. Les liaisons et les transitions se faisaient alors par des cernes noirs et la plupart de ces peintures s'articulaient sur une dualité opposant graphisme et plages colorées. Le graphisme y tenait un rôle de ligature fixant l'écart des tensions colorées ; le pouvoir déflagrant des charges de couleurs vives cerclées par le lien graphique constituait essentiellement l'intention picturale de cette période. J'affrontais l'antagonisme d'une coexistence, celle du désaccord dans l'accord et remarquais que ces tensions précipitaient l'ouverture d'un champ spatial. C'est en 1969, à l'occasion d'une exposition que je fis à

Montréal et préfacée par Jean Guiraud sous le titre "Nappes d'espace" qu'une étape importante est franchie : je libère ma peinture de tout signe ou élément graphique et mets en place une nouvelle structure formelle à partir de vastes plages verticales qui tissent entre elles des passages et des intervalles plus ou moins nets, se modulant les uns les autres dans des nuances et des fluidités de matière qui évitent la sécheresse des aplats. Je choisis d'exprimer la couleur par sa seule présence physique et immédiate délivrée des choses et de l'anecdote. La matérialité des pigments étant le seul repère, la seule référence pouvant être citée dans la surface de la toile. C'est le rectangle qui désormais "figure", qui est lieu et forme concentrée de la peinture. Je comprends que s'il devait y avoir évolution ou transgression, elles ne viendraient pas d'un support nouveau mais d'une nouvelle mise en tension du support.

La suite de mes expositions a montré différentes phases de ce parcours qui s'est réduit à organiser la surface en bandes verticales afin de préciser l'antagonisme des relations colorées par la multiplicité des rencontres et des intervalles. Ayant rejeté la forme comme un corps étranger, elle se déduit elle-même du format en une répétition banalisée qui laisse à la couleur le soin de prendre le relais par la seule activité des réactions et des énergies qui s'échangent. Ce travail, fondé sur le rituel de la monotonie et du recommencement, part de la couleur pour poser inlassablement le fait de la lumière, de son omniprésence et de sa complexité. Et si le hasard ajoutait un geste de désarroi ou de dérangement, cela n'en serait que meilleur. Enfin, ne l'oublions pas, la dérision veut que ce n'est pas sur la toile peinte que ceci se réalise, mais au centre de notre œil où réside un soleil. » Michel Carrade³

Jean-Gabriel Coignet – 1951, Aurec (Haute Loire), enseigne à l'Ecole des Beaux-arts de Lyon.



Son travail, constitué de formes géométriques simples, jouant sur les déséquilibres, rejoint certaines démarches de l'art minimal. Pour lui, le déséquilibre donne vie à la sculpture. Le sol compte beaucoup, alors qu'il semble se dérober ; la sculpture paraît en danger de chute, ou, au mieux, présente plusieurs points possibles d'équilibre.

Une de ses sculptures, réalisée en 1989, *Choisis ton camp* peut se poser au sol de plusieurs façons. Une autre intitulée *Pas vu, pas pris* pose le même problème de position au sol. En voyant toutes ces sculptures, on est conduit à envisager la manière dont est susceptible de se dérouler l'installation d'une de ses expositions : capter les hésitations, les allers-retours des personnels de la régie pour poser ce qui n'est pas « posable », placer une oeuvre résistant à un sens unique.

"Projeter le travail de Coignet dans la perspective complexe qui est celle de la sculpture moderne puis contemporaine ? Pour entamé qu'il soit, l'exercice n'est pas sans risque. Coignet premier temps, ce serait Tony Smith, l'archéologie du matériau industriel en moins. Ou Serra, pour certaines formes en équilibre. Ou Donald Judd et Carl André pour l'intérêt majeur témoigné à l'espace. McCracken également : ces formes paraissent parfois données pour elles-mêmes, dans leur stupéfiante et solitaire présence. Sol LeWitt peut-être aussi, si l'on en infère par les "wall-drawings" de la série Appareillages. A moins qu'il ne faille lire l'oeuvre dans son ensemble à l'aune d'un refus motivé des formes successives que revêt la sculpture depuis trente ans : refus de l'objet banal comme sculpture, métaphore duchampienne devenue l'indigeste lieu commun que l'on sait ; refus de la sculpture organique de l'arte povera ; refus de la sculpture se posturant par l'intermédiaire du corps, corps se donnant de manière théâtrale ou sous la forme classique de la statuaire." Paul Ardenne

³ Texte extrait de « Un jour, une oeuvre, Michel Carrade », présentation réalisée à l'occasion d'une conférence de Jean Guiraud le 10 avril 1996 dans le cadre de « 1 jour, 1 oeuvre, 95/96, Le temps de la peinture » (Centre d'initiatives artistiques de l'Université Toulouse Le Mirail - Arts plastiques)

Alberto Cont - 1956, Bressanone (Italie), vit et travaille à Paris



Fidèle à sa fascination pour les couleurs, très souvent artificielles, vives et éclatantes, bien plus inspirées des lumières de la ville ou des matières plastiques de l'industrie que de la nature, il oppose des systèmes différents, des séquences géométriques face à des parties peintes, plus « organiques ».

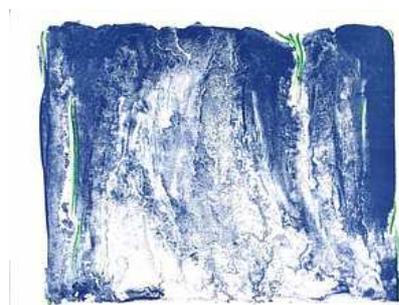
Il crée ainsi un dialogue, un jeu d'interaction, à l'intérieur duquel notre regard se promène et s'interroge. Une tension se crée entre les parties lisses, impersonnelles,

et les tracés sensibles où la touche en relief de l'outil se perçoit. Eternel conflit du pictural et du linéaire !

La couleur est avant tout traitée pour elle-même, saturée et déclinée dans des formes géométriques simples (ici, cercles et carrés). Ses tableaux se présentent comme un jeu infini de combinaisons. Chaque toile constitue un module unique et interchangeable. La place qui lui est attribuée dans la série n'a pas de caractère définitif. La couleur se déroule de toile en toile, présentée comme complément ou opposition nécessaire à une autre, sans hiérarchie. Confrontation indécises entre deux équipes : celle du fond et celle de la forme, festival de bulles colorées, à moins qu'il ne s'agisse de billes bien dures.

La profondeur du châssis éloigne la surface pigmentée du mur qui la reçoit, accentuant le questionnement entre dessous/dessus, devant/derrière.

Olivier Debré - 1920, Paris - 1999, Paris



Est l'un des représentants majeurs de la peinture abstraite en France. A la veille de la guerre, il intègre l'Ecole des Beaux-Arts et fréquente l'atelier de Le Corbusier, avant de rencontrer Picasso à Paris pendant l'Occupation. Le maître espagnol a une influence décisive sur le jeune artiste, qu'il enjoint à dépasser la représentation pour exprimer son émotion.

Dans les dernières années de la guerre, Olivier Debré passe de la figuration à l'abstraction. En 1949, est organisée sa première exposition personnelle à la galerie

Bing, où il présente des toiles d'une grande liberté de couleurs et d'expression.

A partir de 1950, le peintre privilégie la matière et les tons sourds, proches parfois du travail contemporain de Nicolas de Staël. Il met en avant le signe comme élément de représentation de la pensée dans des séries comme les *Signes personnages*.

Au tournant des années 1960, Olivier Debré revient au paysage et trouve sa voie originale. Fluidité de la matière étalée en larges champs monochromes ondulés avec des ponctuations de concrétions épaisses et colorées qui délimitent et génèrent l'espace. Il qualifie dès lors sa peinture « d'abstraction fervente » car elle symbolise l'émotion suscitée par la contemplation d'un paysage. Il peint le plus souvent au dehors, éliminant au mieux la distance qui existe entre la perception et la transcription.

Par ses titres, l'artiste révèle les paysages représentés : *Vu à Tolède*, 1958 ; *Jérusalem ocre rose*, 1972 ; *Rose de Madurai taches vives*, Inde 1989 ; *Pâle rose de Teotihuacan*, Mexique 1997.

Dès 1967, Olivier Debré est amené à représenter la France à l'exposition universelle de 1967 à Montréal. Pendant la décennie 1970 il voyage beaucoup, notamment en Norvège, à la recherche de nouveaux paysages. À ce propos, il écrit un texte, « *Impressions de voyages* », pour le catalogue de l'exposition de la galerie Ariel présentée en 1973.

Au cours des années 80-90, Olivier Debré bénéficie de plusieurs commandes publiques, la plus importante étant celle du rideau de scène de la Comédie-Française, inauguré en 1987.

Le rideau de scène de l'opéra de Hong-Kong, réalisé à la demande de la fondation Louis Vuitton, est inauguré en 1989 et celui du nouvel opéra de Shanghai en 1998. En 1995, la galerie nationale du Jeu de Paume lui consacre une rétrospective.

Sonia Delaunay (Sarah Sophie Stern Terk) - 1885, Gradizhsk (Russie) - 1979, Paris



Après ses études secondaires, elle s'installe à Karlsruhe, en Allemagne, où elle suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts, puis s'installe à Paris en 1905, à l'âge de vingt ans. Son oeuvre est alors très influencée par le post-impressionnisme de Van Gogh, Gauguin, le Douanier Rousseau ; elle fréquente l'Académie de la Palette à Montparnasse, mais s'en écarte assez vite, préférant parcourir expositions et galeries. Cette année-là, on peut y découvrir les *Grandes Baigneuses* de Cézanne, ainsi que les travaux de Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Derain ou Matisse. Au Salon d'automne, Sonia est très impressionnée par les artistes fauves, sans pour autant parvenir à un

travail original.

Refusant la distinction trop nette entre les Beaux arts et les arts décoratifs ou appliqués, non seulement elle peint, mais fabrique des objets de décoration (des coussins, abat-jour, boîtes), ou crée des vêtements ornés de formes géométriques, de couleurs vives et de matières variées.

Elle épouse Robert Delaunay en 1910. Ensemble, ils vont lancer un mouvement artistique : l'*orphisme* - terme inventé par Apollinaire en référence à l'un de ses poèmes, l'assimilant à une forme de poésie pure, à un « langage lumineux ». L'anecdote veut que ce soit la création par Sonia d'un patchwork pour le lit de leur fils qui fut le point de départ de cette nouvelle esthétique, basée sur l'usage spontané de la géométrie et de la couleur, hors de toute recherche de perspective et de naturalisme.

Parallèlement au cubisme, l'orphisme de Sonia et Robert Delaunay applique la théorie du contraste simultané des couleurs de Chevreul - comme le fit vingt ans plus tôt Georges Seurat.

La première toile de Sonia Delaunay réalisée selon ce principe est *Le Bal Bullier*, en 1912. L'année suivante, l'artiste illustre le poème *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, dans un format de livre en accordéon de deux mètres de long. L'oeuvre fait sensation chez les critiques parisiens. Sonia Delaunay poursuit la réalisation de vêtements, de meubles ou de papier peint selon les mêmes principes de géométrie et de couleurs.

Ce fut la première femme artiste à avoir été consacrée, de son vivant, par une rétrospective au musée du Louvre (1964). Le musée national d'art moderne de Paris et le Centre Georges Pompidou possèdent la majorité de son travail.

Xavier Franquesa - 1947, Barcelone (Espagne), vit et travaille à Barcelone (Espagne)



Abstrait ou figuratif : comment savoir ? Tout dépend de la distance à laquelle le spectateur se positionne. De près, ce sont les larges traces de brosses sinueuses, la superposition de couches picturales et les empâtements qui guident son regard, lui imposent un parcours. Franquesa opère par recouvrements successifs, les tons froids se superposant aux tons chauds, dans des vallonnements géologiques. Une sédimentation nous est ici proposée, avec toute la temporalité qui s'y attache.

En s'éloignant, les zones colorées et les directions des touches prennent figure : un crâne - une "vanité" -, totalement fondu dans la matière picturale, devient progressivement visible. Fond et forme commencent à se différencier.

Volonté pour l'artiste de "circonvenir" le temps et la mort : on retrouve à travers cette intention de capturer l'insaisissable, la liaison entre vanités classiques et contemporaines.

Victor Gray - 1945, Hastings (Royaume-Uni), vit et travaille à Portet-sur-Garonne (Haute-Garonne)



François Zénone, ami et critique, commente son travail en ces

mots :

« On aime une peinture, on est sûr d'aimer une peinture, en mesurant l'effet durable qu'elle produit lorsqu' on ne la voit plus (en 1907, après avoir vu des Cézanne au salon d'automne, Rilke écrit : « même quand on ne regarde aucun de ses tableaux en particulier, rien qu'en restant debout entre les deux salles, on sent leur présence se reformer avec une colossale réalité) et qu'elle instaure une relation jusque-là inédite entre nous et le monde, et qu'on incorpore cette relation, l'ouverture au monde que l'on pressentait mais que l'on ne savait pas tout a fait. Cette

relation, Victor Gray la fraye de tableau en tableau et nous accueille dans cet espace ouvert, hospitalier. »

Ce travail confronte à une interrogation sur la gestualité et sur le temps.

Si l'on s'attarde sur la façon dont l'artiste procède, on constate le rôle important du rapport entre dilution et empâtement. Le peintre semble ainsi déposer, d'un traitement vif, transparent et quasi automatique ce qui va ensuite déterminer la construction des touches ultérieures dont la qualité et la force tiennent à cette juste association entre des éléments opposés. On ne peut qu'être impressionné par la manière dont l'organisation spatiale se déploie à travers le jeu annexe entre surfaces peintes et non-peintes. Victor Gray paraît entrer en lutte contre la rigueur formelle d'un subjectile dont il doit, au mieux, occuper l'espace littéral. Si un seul terme devait être prononcé, ce serait sans nul doute « dynamisme ». Celui-ci découle de la mise en tension entre couleurs, intensités, valeurs, harmonie entre signes et fond, vide et plein, limites, bordures, apposition des touches. De façon « évidente », un bloc se détache, il semble perdre ses appuis dans l'espace et se fissurer. Cette peinture parle au corps : l'ordre et le chaos s'y entrecroisent et bouleversent.

Victor Gray incorpore le temps : barres, couleurs, répétitions et intervalles impliquent la perception immédiate d'une gamme longue ; par la juxtaposition de ces longueurs, il advient des couleurs dont la superficie et les contours déplacent toutes les limites précédemment inscrites. L'œil peut s'attarder d'une bordure à une autre, en s'imprégnant de leur rythme. La peinture instaure alors une véritable expérience de la discontinuité. Ces couleurs « fortes » qui cohabitent en formant barres (barrages ?) s'affilient au passage du temps : intermittences, impulsions, variations de durée, écoulements, plages, exaspération du semblable sans cesse renouvelé, accumulation d'énergie, vitalité mais aussi, au final, entropie.

Gambit est un terme employé aux échecs : il désigne un coup qui consiste à dégager le roi, le fou et la reine afin que le jeu puisse continuer. Ce terme peut ici s'entendre comme un « programme » déterminant le jeu de la création picturale.

Fabrice Hyber - 1961, Luçon (Vendée), vit et travaille à Paris



De son vrai nom Fabrice Hybert, il fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Nantes. Artiste de renommée internationale, il intervient dans des domaines et sur des supports très divers. Présent depuis une vingtaine d'années sur la scène artistique du monde entier, il opère de constants glissements entre les domaines du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la vidéo mais aussi de l'entreprise et du commerce.

Il utilise toute sorte de matériaux et de techniques

n'appartenant pas au champ artistique traditionnel.

L'ensemble de l'œuvre de Fabrice Hyber est conçu sous la forme d'un gigantesque rhizome qui se développe sur un principe d'échos. En procédant par accumulations, hybridations et mutations, chaque œuvre n'est qu'une étape intermédiaire et évolutive de ce « work in progress » qui se répand comme une prolifération de la pensée, établissant des liens et des échanges qui donnent ensuite lieu à d'autres articulations.

« *Prothèse mentale qui prolonge la pensée par le corps* » ou « *entreprise mettant en réseau des individus, des idées et des savoir-faire* », son œuvre répond à de multiples définitions.

En 1994, il crée UR (*Unlimited Responsibility*), SARL destinée à favoriser la production et les échanges de projets entre les artistes et les entreprises. Son objectif : valoriser les producteurs, traverser et rapprocher des territoires divers et surtout agir, faire.

Avec les POFs (*Prototypes d'Objets en Fonctionnement*) comme le *Ballon carré* – pof n° 65 ou *Oto*, la voiture à double tranchant – pof n° 87, ou encore *la Balançoire* – pof n° 3, l'artiste déplace la fonction originelle de quantité d'objets familiers empruntés à notre quotidien. Il modifie ainsi la conscience et la pratique que nous en avons puisque leurs formes nouvelles induisent et génèrent de nouveaux comportements : les POFs sont régulièrement « testés » par le public lors des expositions.

Sa première exposition se tint à Nantes en 1986, sous le titre *Mutation*. En 1989, arrive une commande publique : *L'homme de Bessines* - petit bonhomme vert de 86 cm de haut, personnage ordinaire basculant dans l'étrangeté extraterrestre. Installés sur le réseau d'eau d'une commune, les « hommes de Bessines » font office de. Depuis 1989, ils envahissent les villes de France comme celles de l'étranger.

En 1991 l'artiste réalise *Traduction* - le plus gros savon du monde. Inscrit au *Guinness des records*, ce savon de quelque 22 tonnes, moulé dans une benne de camion - et présenté d'un centre Leclerc à l'autre - est en quelque sorte l'autoportrait de l'artiste : incernable, inclassifiable, il glisse sans cesse des mains. Il présentera la même année son premier POF, *Touch carpet* - pof n° 1.

Après avoir transformé en 1995 le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en *Hybermarché* et installé l'année suivante un salon de coiffure professionnel au Centre Georges Pompidou à l'occasion de l'exposition *Féminin/Masculin*, Fabrice Hyber est choisi en 1997 pour représenter la France dans le cadre de la 47^{ème} Biennale de Venise. Il en repartira avec le « Lion d'or » après avoir transformé le Pavillon Français en studio d'enregistrement et de diffusion d'émissions télévisées *Eau d'or, eau dort, odor* ou la danse des cadres : encore un autre comportement.

Pour le passage à l'an 2000, il fait de l'un des monuments les plus solennels de Paris, l'Arc de Triomphe, le lieu d'ancrage d'un portail Internet : *Inconnu.net*. Le titre de l'œuvre fait référence non seulement au bâtiment qui l'abrite mais également au système de pensée de l'artiste pour qui le monde ne peut être appréhendé que comme un questionnement.

En 2001 Fabrice Hyber imagine à Tokyo le premier des *C'hyber rallyes*, le second aura lieu la même année à Vassivière en Limousin. En 2002 ce sera au tour de plus de quatre cents parisiens de battre le pavé de la capitale pour le *Paris c'hyber rallye* organisé avec le Musée d'Art Moderne de la Ville. L'artiste pense le *c'hyber rallye* comme une œuvre : un réseau d'échanges actifs et durables entre œuvre d'art, environnement et public.

En disséminant ses POFs dans la ville, Hyber partage avec les concurrents la vision qu'il en a et leur offre une possibilité de s'immerger de manière ludique et sensitive dans son univers.

2003 et 2004 sont deux années centrées autour de *L'Artère* – le jardin des dessins, œuvre pérenne, imaginée et créée à la demande de l'association Sidaction qui souhaitait commémorer les vingt ans de pandémie du sida. En choisissant de donner à ces années de lutte une visibilité généreuse, Fabrice Hyber a pensé *L'Artère* comme un anti-monument. Un sol ouvert, accessible à tous, gigantesque puzzle de 1001 m² constitué de quelque 10.000 carreaux de céramique, supports d'autant de dessins originaux de l'artiste, peints directement sur chacune des pièces. Ce parterre, étalé comme une peau en plein cœur du Parc de la Villette à Paris, reprend la forme du ruban rouge dénoué, ouvert sur l'avenir.

Nord-Sud est le titre de l'exposition proposée en 2005 par l'artiste au Frac des Pays de la Loire. Témoin de l'avancée de sa réflexion autour de l'aménagement de la vallée de

son enfance, l'exposition reflète un processus initié en 1993. Après avoir semé dans le lieu plus de 70 000 arbres d'espèces variées, Hyber continue sur sa lancée, en compagnie d'autres artistes invités, à travailler autour des fonctions de la maison. En proposant à ces artistes et architectes de réfléchir avec lui à ces problématiques, il poursuit son engagement de partage envers le public comme envers d'autres créateurs.

Toujours en 2005, Fabrice Hyber se retrouve partie prenante d'une aventure menée de front avec le chorégraphe Angelin Preljocaj. A la demande de celui-ci, il s'associe à la création du ballet *Les 4 Saisons*, présenté en ouverture du festival *Montpellier Danse*. Assurant la « chaosgraphie », les décors et les costumes du ballet, l'artiste déroute Preljocaj et perturbe sa chorégraphie avec l'intrusion sur scène de nombreux POFs qui agissent comme autant d'interférences et modifient sa façon initiale d'envisager le mouvement.

En 2007 Hyber se voit confier, à l'issue d'une consultation, la réalisation de la première sculpture contemporaine pérenne du Jardin du Luxembourg : *Le Cri, l'écrit*, bronze polychrome de 3,70 m de haut qui commémore l'abolition de l'esclavage.

La même année, pour l'ouverture du Laboratoire, nouveau lieu parisien consacré à l'articulation Art/Science, Fabrice Hyber présente *Matière à penser / Food for thought*. Cette exposition est le fruit d'un dialogue entre un artiste et un scientifique autour d'un sujet unique : la transformation des cellules souches et le contexte lié à leur développement.

Fabrice Hyber valorise le rôle de l'artiste comme réalisateur, entrepreneur et médiateur ; simultanément impliqué dans plusieurs projets, il nous offre des œuvres s'inspirant de la manière dont se développent les systèmes cellulaires de nombre d'organismes vivants, systèmes de flux irrigants, nourrissants, débordants...

Carlo Iavicoli - 1954, Pescara (Italie), vit et travaille en Italie



Après des études de philosophie en 1978, il est employé plusieurs années durant à l'Institut d'ethnologie et d'anthropologie culturelle de l'Université de Pérouse. Depuis 1983, il travaille comme antiquaire à Pescara.

« J'ai commencé à photographier à un moment où la réalité n'était plus seulement apparence, mais méritait une observation plus « étrange ».

Bien que je pense volontiers que mes images parviennent à communiquer avec succès des émotions, des états d'âme et des visions que je ne serais pas en mesure de transcrire avec d'autres médiums, je ne peux, malgré mon degré d'implication, proposer la photo comme unique expérience de la condition humaine.. »

Images d'ambiance de vacances, témoignages entre histoire et poésie, entre rêve et réalité, Iavicoli propose une vision singulière du monde dans lequel il s'inscrit.

Il a participé à de nombreuses expositions collectives et personnelles en Italie (Milan, Turin, Brescia, Florence, Bari) et à l'étranger (Zurich, Fribourg, Paris, Quimper, Lyon, Liège, Vigo, Frank Furth aM, Hoensbroek, Ciudad de México...)

Jean Messagier - 1920, Paris - 1999, Montbéliard (Doubs), père du poète Matthieu Messagier.



« Rattaché après-guerre à l'École de Paris, on le qualifie confusément d'abstrait lyrique, de nuagiste, de tachiste, de paysagiste abstrait [...] » (Francette Messagier, préface de *Traces*), mais lui-même ne s'est jamais défini, si ce n'est comme un « Docteur ès Printemps ».

Auteur d'une oeuvre abondante : dessins ou peintures sur divers supports, gravures, sculptures, il est présenté dans de nombreux musées nationaux et internationaux.

Dès le début des années 60, Jean Messagier donne une ampleur et une vigueur saisissante à des toiles comparables aux tableaux de l'expressionnisme abstrait d'outre Atlantique. Alors, peut-on, comme on l'a fait, lui appliquer l'étiquette d'abstraction lyrique ? Pourquoi pas, à condition d'ajouter, à côté de la force, de l'amplitude, de l'implication physique du plasticien, une sensualité, un panthéisme, un hymne à la vie qui donnent à son travail une résonance unique. On y sent en effet un engagement total qui n'est pas seulement celui du peintre d'une époque, mais celui d'un peintre qui transcende son époque.

A partir des années 70, il revient partiellement à la représentation ; ou plutôt, il insère dans ses toiles des fragments figuratifs, un dessin vif, rapide, qui suggère plutôt qu'il ne montre, dans des toiles encore plus libres. On y rencontre aussi l'esprit de la fête auquel il tenait beaucoup, par exemple, en incluant à sa peinture des paillettes qui brillent sous les projecteurs. On y lit également l'humour d'un peintre bon vivant, optimiste, qui a traversé une époque tourmentée avec une remarquable constance. Il était du côté de la plénitude de la vie, de son dynamisme bouillonnant, de son foisonnement. Regarder les toiles de Messagier, c'est sentir comment l'émotion suscitée par des rencontres, des paysages familiers (pour lui, ceux de Franche-Comté), des passions pour d'autres arts, peuvent se muer en un tourbillon de couleurs dans des grands formats. Les toiles de Jean Messagier ne sont pas qu'une affaire d'oeil, de pigments, de couleurs ; elles sont aussi une affaire de rythme intérieur, de mouvement de l'être – elles sont des portes ouvertes sur les flux qui nous traversent.

Jacques Monory - 1934, Paris, vit et travaille à Cachan (Val-de-Marne)



tableau, en une énigme.

« Monory fait partie de ces artistes qui, dans le cours des années soixante, entraînent la peinture à renouer avec la réalité de leur temps : non en revenant purement et simplement à elle, mais en concurrençant de façon critique le flux d'images qui inondait le public.

Parmi ces artistes, Monory a suivi un chemin solitaire qui met en phase la peinture et le cinéma. Son « film » est fait d'arrêts sur image successifs et il incorpore des effets de montage qui transforment chaque arrêt, chaque

Proche du climat du thriller, sa peinture se présente comme une sorte d'autobiographie au jour le jour, mais qui serait perturbée par les images de l'Histoire. Par ses cadrages mais aussi par l'usage constant de la monochromie (bleue le plus souvent), elle a acquis une grande unité stylistique et forme un long roman discontinu dont le narrateur est le peintre et où chaque chapitre est l'écho troublant d'un autre.

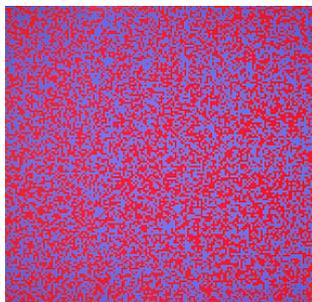
Elle mord sur le réel mais, en même temps, elle est saisie par la puissance de la fiction. Organisée en séries, elle ricoche et passe du suspens à l'explosion, de l'inquiétante étrangeté à la violence. Elle témoigne, mais dans une dimension d'adieu.

J'ai tenté de « raconter » cette peinture en la situant dans son temps et en la suivant dans son temps propre, j'ai essayé aussi de faire comprendre pourquoi la vision dilatée qui est la sienne est à mon avis l'une des plus fortes et des plus cohérentes de l'art de ces quarante dernières années.

Donc, si la base objective de la peinture de Monory est bien la photographie, c'est pourtant davantage avec le cinéma qu'elle tisse un lien continu. Au demeurant, photographie et cinéma, que moins d'un siècle séparent (et le XIX^e siècle est ce qui se déplit de l'un vers l'autre, tandis que le cinéma ouvre le XX^e siècle), proviennent de la même matrice et sont apparentés techniquement, le cinéma n'étant guère qu'un bougé actif, qu'une photo en mouvement. Mais de ce fait même, du fait qu'il est « image-temps », le cinéma inclut la durée dans sa lecture et dans son être même, il n'existe que comme le temps et dans le temps, comme une fuite et une fonte - et c'est ce qui a permis de l'articuler si étroitement à la narration. D'autre part, cette narrativité intrinsèque ou d'essence, le cinéma l'a couplée à son époque, devenant de la sorte, et en tant qu'art de masse, une sorte d'usine à images, où la mythologie des temps modernes était chez elle. C'est à ces deux aspects du cinéma que

Monory s'affronte : en se saisissant de l'« image- temps » au sein d'un art muet et immobile, et en faisant basculer les contenus et l'aura de l'image cinématographique dans son propre univers. » Jean-Christophe Bailly⁴

François Morellet - 1926, Cholet (Maine-et-Loire), vit et travaille à Cholet (Maine-et-Loire) et à Paris



Il est considéré comme l'un des acteurs majeurs de l'abstraction géométrique de la seconde moitié du XX^e siècle et comme un des précurseurs du minimalisme.

Dès la fin des années 1940, sa peinture s'efforce d'évacuer la subjectivité individuelle en évoluant vers l'abstraction en 1950. Il adopte alors un langage géométrique très dépouillé, composé de formes simples (lignes, carrés, triangles), dans un nombre limité de couleurs, assemblées dans des compositions élémentaires bidimensionnelles.

Jusqu'en 1960, Morellet établit les différents systèmes d'arrangement des formes qu'il emploie (superposition, fragmentation, juxtaposition, interférences...), en créant notamment sa première « trame », un réseau de lignes parallèles noires superposées selon un ordre déterminé. De 1961 à 1968, il est l'un des créateurs et protagonistes de l'Art cinétique - au sein du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV). Il cherche, dans ce contexte, à créer un art expérimental collectivement élaboré s'appuyant sur les connaissances scientifiques de la perception visuelle.

En 1963, il commence à introduire les tubes de néon, donc à jouer de la lumière comme matériau.

Après 1970, débute pour lui une période marquée par la création d'œuvres, de plus en plus dépouillées, qui jouent avec leur support et l'espace qui les environne.

Il réalise, depuis, un grand nombre d'intégrations architecturales (première intervention monumentale sur le plateau de la Reynie, Paris, Beaubourg, en 1971).

Pour Morellet, l'œuvre d'art ne renvoie qu'à elle-même. Son titre, généralement sophistiqué, (l'artiste aime les jeux de mots), indique la règle du jeu qui a présidé à son élaboration. Il entend contrôler le processus de création et démystifier la mythologie de l'art et de l'artiste, en justifiant chacun de ses choix par un principe établi au préalable, qui peut d'ailleurs aller jusqu'à faire intervenir le hasard dans certaines composantes de l'œuvre.

L'application rigoureuse de notions géométriques apporte, au fil des années, une approche spatiale qui le situe d'emblée à l'avant garde de l'Art minimal. Cela aboutit à une création en quête de neutralité : « *Une expérience véritable doit être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme. Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, en dehors du programmeur.* »

James Pichette - 1920, Châteauroux (Indre) - 1996, Paris



Frère d'Henri Pichette, célèbre poète et dramaturge, James Pichette s'installe à Paris dans l'immédiat après-guerre et hésite un temps entre le métier d'acteur et la peinture. Ce sera la peinture.

En 1947, il expose pour la première fois au *Salon des Surindépendants*. La même année, il part pour l'Italie et, passant par Florence, il séjourne plusieurs mois à Rome. Il travaille dans les studios de Cinecittà, fréquente les ateliers de la via Margutta et réalise ses premières œuvres abstraites.

Max-Pol Fouchet, préface sa première exposition personnelle à Paris, en 1949 ; Charles Estienne, à qui il doit sa première critique, a aussi encouragé ses débuts. Il est invité à participer au V^e Salon des *Réalités Nouvelles* en 1950. Il obtient en 1952, une bourse d'études pour les Pays-Bas et devient pensionnaire de la Maison Descartes, à

⁴

Extrait de *Monory*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 2001

Amsterdam. Avide de voir et d'apprendre, d'emmagasiner des impressions, il voyage dans de nombreux pays européens, plus particulièrement en Italie, pays de prédilection, puis aux Etats-Unis et au Maghreb.

En 1960, il rencontre Sam Francis et Calder à New York où il se passionne pour le jazz et se lie d'amitié avec de grands musiciens. De retour en France, il collabore alors à différentes expériences de jazz-peinture dont le premier festival de free jazz qui se tient à Bobino en janvier 1967.

Il réalise sa première œuvre monumentale à Vitry-sur-Seine, en 1971.

En 1976, il enseigne à l'École nationale d'art décoratif, à Nice.

Il expose régulièrement au Salon des *grands et jeunes d'aujourd'hui* et au *Salon de mai*.

Faussement géométrique, la peinture de James Pichette, fait du cercle, dès les années 70, l'expression même de la vie. Le cercle, qui affirme joyeusement partout sa présence, devient une écriture.

Max Reithmann - 1943, Munich (Allemagne), vit et travaille à Paris depuis 1971



Dans ce passage si délicat de l'idée à la réalisation, de l'impalpable à la matière, Reithmann manifeste son questionnement sur le processus créateur. Qu'est-ce qui conduit à la constitution d'une trace ? Dans ses réalisations picturales de petit format, le support choisi - le papier, de forme volontairement irrégulière et accidentée - témoigne déjà d'une délimitation non neutre. Les jeux colorés diffus de la matière s'y fixent : affaire de limites confuses, d'imprégnation, de transparence, de vide et de

plein.

La couleur extrêmement diluée - ou l'encre - que l'artiste utilise se conjugue donc en superpositions et effets plus ou moins contrôlés, comme si elle avait à vivre sa vie de façon autonome, par rencontres successives.

Rudolf Stingel - 1957, Bolzano (Italie), vit et travaille à Milan (Italie)



Dans un récent article du magazine *Artpress*⁵ le concernant, Massimiliano Gioni écrit : « *l'œuvre de Stingel contient l'obstination et la pureté de la peinture conceptuelle - on ne peut s'empêcher de penser à Daniel Buren ou à Niele Toroni devant certaines de ses premières œuvres. Mais elle recèle également une sensualité qui fait exploser la matière au premier plan.* »

Cela fait maintenant vingt ans que cet artiste, interroge et subvertit les règles de la peinture traditionnelle en questionnant ses frontières, ses surfaces et ses matériaux. Depuis ses premiers « modes d'emploi » - décrivant comment réaliser soi-même ses tableaux - jusqu'à ses moquettes orangées étendues sur les sols ou tendues sur les murs tels des plans chromatiques, Stingel tente de trouver un équilibre entre rigueur conceptuelle et sensualité rétinienne de la peinture, entre détachement et participation.

Demandant au spectateur de prendre part à son travail, Stingel examine cet acte de collaboration qui implique d'abord la réalisation de l'œuvre d'art et la perception de l'œuvre terminée.

Son exploration a pour but de démystifier à la fois le processus de création artistique et l'idée de l'art. Utilisant aussi bien le caoutchouc, le tapis, l'aluminium, le polystyrène et, de façon plus « classique », la peinture, son travail perturbe la compréhension du spectateur et

⁵

Numéro 370, août 2010

son expérience de l'objet d'art, il reflète en permanence les questions fondamentales concernant l'acte de peindre aujourd'hui : l'authenticité, la hiérarchie, le sens et le contexte. Rudolf Stingel a fait l'objet d'une exposition, en cette année 2010, à la Neue Nationalgalerie de Berlin.

Tal-Coat (Pierre-Louis Jacob) - 1905, Clohars-Carnoët (Finistère) - 1985, Saint-Pierre-de-Bailleul (Eure)



En 1915 son père meurt sur le front d'Argonne. Apprenti forgeron à partir de 1918, tandis qu'il commence à dessiner et sculpter, Tal Coat obtient une bourse de pupille de la nation et entre à l'école primaire supérieure de Quimperlé. Peintre céramiste à la faïencerie Keraluc de Quimper qu'il quitte en 1924, il continue parallèlement à dessiner au crayon, au fusain ou au pastel, des personnages et des paysages de la campagne bretonne.

Arrivé à Paris, Tal Coat devient modèle pour l'Académie de la Grande Chaumière et se lie avec le peintre Émile Compard. Il rencontre Auguste Fabre et Henri Bénézit et expose dans leur galerie sous le nom de Tal Coat (« *Front de bois* » en breton) qu'il gardera toute sa vie. Il fréquente Gertrude Stein, Francis Picabia, Ernest Hemingway, Alberto Giacometti, Balthus, Anthonin Artaud, Tristan Tzara, Paul-Émile Victor. A partir de 1932, il est membre du groupe « Forces Nouvelles ». En 1936, sa série des *Massacres* se revendique comme une protestation contre la guerre d'Espagne.

Mobilisé en 1939 à Saint-Germain-en-Laye, puis à Ermenonville, dans le service du camouflage, démobilisé en 1940 à Montauban, Tal Coat gagne Aix-en-Provence où se sont réfugiés de nombreux artistes. Il participe en 1941 à l'exposition des "Vingt jeunes peintres de tradition française" organisée par Jean Bazaine. Rentré à Paris en 1945 où il participe au premier *Salon de Mai*, il retourne l'année suivante à Aix où il fait bientôt la connaissance d'André Masson, du philosophe Henri Maldiney et du poète André du Bouchet qui demeureront ses intimes.

Il prend note d'impressions, d'états, de sensations, captés dans l'urgence qu'il retranscrit dans des toiles traversées de signes, lignes, ponctuations, où le contact avec la nature rejoint la quête de l'essentiel. Sa peinture devient alors non figurative. Pierre Tal-Coat peint des traces de lumière et des empreintes ; ce seront des séries (*Mouvements d'eau, Signes, Passages, Vols, Troupeaux* etc.).

A l'écart des grands débats opposants tenants du réalisme social à ceux de l'abstraction, il expose avec les artistes de la nouvelle École de Paris, à la Galerie Maeght dès 1954. En 1956, seize de ses peintures sont présentées à la Biennale de Venise avec celles de Jacques Villon et de Bernard Buffet.

Dans les années 60, il parvient au plein aboutissement de ses recherches : la fusion du spirituel et de la matière. Ses dernières peintures, tout en matière, laissent deviner dans un halo, un espace, une forme, une zone de lumière. Elles irradiant, terminant ainsi sur un point d'orgue un parcours placé sous le signe de l'épure et de l'intensité poétique. Une grande exposition rétrospective lui est consacrée au Grand Palais, à Paris, en 1976.

Clément Thomas - 1961, Chaumont (Haute-Marne), vit et travaille en France (Midi-Pyrénées)



« Lorsque vous regardez un objet, un paysage, un homme, qu'est-ce qui vous garantit que vous voyez ce que vous voyez ? Est-ce la proximité d'un regard qui vous fait sentir que c'est là ou la distance que creuse ce regard qui vous permet de constater que quand c'est là, ça n'est déjà plus là ?

En somme, n'y a-t-il pas dans tout regard une destinée auratique, une "trame singulière d'espace et de temps", qui fait que ce que l'on regarde vous tient à distance dans sa proximité même ?

Si voir se nourrit de ce qui se retire du visible, peindre ne serait-il pas ce geste qui contribue autant à l'ouverture du visible, qu'à son recouvrement,

son effacement ?

Clément Thomas est bien, à cet égard, un artiste qui travaille sur l'apparition/disparition de la peinture, sur les conditions de sa production, sur la nécessité de peindre quand, précisément, il n'y a plus d'objet à dépeindre. Il ne cesse de mettre en avant la peinture et de la penser comme matière vivante. Le regard se meut ici dans l'ironie de ce qui le constitue : le parcellaire, le fragmentaire, le contingent.

Il est possible que le projet de Clément Thomas soit de nous donner à voir ce qui nous aveugle et de méduser notre regard dans les entrelacs de la vision.

Tout se résumerait alors à une affaire d'énergie, de volupté itérative de la vision où ce qui est saisi par l'œil s'échapperait immanquablement pour resurgir quelque part, en un lieu indécidable, où la peinture pourrait bien désirer danser dans le silence d'un regard et respirer dans ses marges. » Emmanuel Costa Sédille, Paris - automne 1998⁶

« La peinture impose, plus qu'elle ne propose, une délecture du monde. Et ceci ne peut pas se faire sans une grande brutalité. Contre l'acception qui veut que l'image qui nous est ordinairement donnée du monde s'inscrit dans des limites très strictes à caractère souvent utilitaire, la peinture se doit d'imposer un choc en retour à la hauteur de l'effet soporifique que peut produire l'injonction tyrannique du "donné déjà là". Il faut garder à l'esprit que l'œuvre montrée, si elle comble le spectateur dans son désir d'en comprendre la structure, se dérobe sitôt que celui-ci tente d'interroger la validité du sens produit. Dans sa tentative de putsch contre la réalité, la peinture opère dans un espace critique qui n'est pas nécessairement perceptible, du fait que le terrain ainsi découvert n'offre pas de prise au sens commun. Et c'est ce terrain qui fonde la peinture dans son Impouvoir. Il est possible que la délecture procède par gommage, par étouffement ou par oubli. Elle conduirait non pas à l'élaboration d'une vision autre, mais à la mise au jour de l'espace qu'elle laisse vacant. En cela, rien de nouveau. L'art survit non dans sa tentative réitérée de donner un sens au monde que nous vivons, mais dans son piétinement sur le seuil de notre incompréhension.

En 1986, après avoir peint cinq des six carreaux de la fenêtre de ma chambre, j'ai découvert que ce n'était pas la peinture qui avait produit ce "tableau", mais le carreau resté transparent par lequel je pouvais voir le dehors. Le paradoxe veut que sans peinture, cette œuvre n'aurait pas eu lieu. La même année, j'ai peint une grande toile avec un kilo de peinture. Toute la surface n'a pas été recouverte. Je me suis retrouvé devant une tentative de "all-over" qui avait échoué. Un échec prémédité.

Le doute vis à vis de ce qui valide l'histoire de l'art, de ce qui fait que la mise en culture des idées finalement admises finit toujours par figer les œuvres et les choses, a été le moteur de mon travail à partir de cette année 1986...

Je me souviens d'avoir annoncé triomphalement que j'avais "régulé le problème de la peinture" - j'étais complètement surexcité. Le fait est que le problème était, une fois de plus, réglé, ... mais qu'il ne règle rien.

Lorsque la peinture sort du terrain de la peinture, si elle commence à vouloir s'emparer de l'histoire, elle perd ce qui lui est propre.

La peinture n'est pas une machine à produire de l'aspirine ou du bon sentiment. La peinture ne produit rien. C'est en cela que réside son Impouvoir.

L'Impouvoir n'est pas l'impuissance. » Clément Thomas⁷

Gérard Traquandi - 1952, Marseille (Bouches-du-Rhône), vit et travaille à Marseille (Bouches-du-Rhône)

« Dessins et gravures transcrivent en traits simples et brisés les lignes directrices des pentes et des arêtes, et les peintures s'immergent dans la matière : coulées et éclaboussures suggèrent la lumière dans la glace, l'eau sur la pierre, l'ombre entre les blocs. Trop vite regardées, ce sont des abstractions traversées de mouvements glissants ou en

⁶ Texte produit pour l'exposition de Clément Thomas, "Spring", à la galerie EOF, septembre 1998
⁷ Extrait des propos de l'artiste consultable sur le site : <http://ctgr.free.fr/peinture/impouvoir.htm>

boucles. Observées, éprouvées de près, ce sont des sensations faites de couleurs et rythmes, rapports de tonalités et compositions par masses contrastées.

« La présence physique, le rapport physique entre la nature et la peinture, ça, j'y tiens énormément » dit Traquandi. » Philippe Dagen, Le Monde – 13 février 2002



Peintre abstrait qui ne l'a pas toujours été, il a représenté des roses, des arbres, des montagnes, des paysages, épurant peu à peu jusqu'à ne conserver que l'essentiel : la lumière et l'espace. La voie qui s'est imposée à lui est étroite, fragile, tracée à la suite de l'art moderne et de ses derniers grands héros américains, Rothko ou Barnett Newman. « *J'aurais aimé être moderne, à la fois humaniste et en accord avec la nature, mais ce n'est plus possible. Moi, je suis un sceptique, pas un ironique ou un cynique, simplement*

un sceptique. » Un moderne attardé donc.

« Sa peinture - quelques volutes colorées sur un fond monochrome - exige, au-delà de son évidence apparente, un regard attentif, patient, afin que se révèle toute sa subtilité. Lui dit qu'elle est maniériste, baroque peut-être. Elle n'est pas en prise directe avec le naturel, comme le classicisme peut l'être, mais elle revient sur l'image que le classicisme donnait du naturel, la retravaille, la réactualise. « *Si, par exemple, je peins un arbre, je ne vais pas partir de l'arbre, mais réinterpréter l'image qu'en ont donné les peintres classiques.* » L'histoire de l'art est une alternance d'époques classiques et maniéristes - le kitsch étant, lui, une sorte d'hypertrophie du maniérisme coupée de l'origine. Dans cette histoire, il y a des héros - Cézanne, par exemple, que Traquandi vénère : « *Cézanne était un saint ! Dans une période aux formes impures, maniéristes, il invente un nouveau classicisme. J'ai essayé de faire comme lui : tous les jours, j'allais dessiner les pins d'une calanque. Lui, il est resté vingt ans devant la Sainte-Victoire. Moi, j'ai tenu six mois.* » Si Gérard Traquandi n'est pas un saint, il est un grand peintre. Il l'est à la fois par l'élégance du geste et la splendeur des couleurs - des teintes inédites, d'une incroyable délicatesse. Mais encore faut-il que l'ange se pose sur son épaule (formule taumachique qu'il reprend à son compte), que le geste se libère, que le tableau, toujours à la limite du naufrage, s'équilibre. Alors le regard, notre regard, patient et attentif, se prend dans les entrelacs, plonge, revient, contourne, ne cesse d'aller et venir dans les espaces inventés par la lumière. Et le corps suit, attiré, parfois pris de vertige comme il peut l'être devant les tableaux de Rothko. Ainsi naissent les sensations, les émerveillements, un sentiment de fragilité, de drame parfois, et, lorsque le geste se fait poétique, un sentiment de grâce. » Olivier Céné⁸

«*Nous avons besoin de réaliser ce que nous avons déjà perçu par nos sens. Comme si la nature, au sens large, ce qui nous entoure, ne suffisait pas. Les tableaux qualifient la vie et, lorsqu'ils ont une certaine qualité à leur tour, ils produisent ce sentiment de frustration qui nous anime. Je continue de faire ce que les peintres ont toujours fait, à savoir transférer du perçu sur une toile avec des couleurs. Tout cela dans un contexte historique donné.*

Plutôt que couleur je dirais "matière colorée", la nuance est importante. Je dirai "les couleurs" car c'est dans l'accord qu'elles prennent toute leur richesse. La pertinence du tableau tient en grande partie à la qualité de sa surface. Je suis de plus en plus attaché à cette dimension à mon travail. Avec le temps, j'ai compris que c'est en faisant l'éloge des matériaux que j'utilise, que je pourrais atteindre l'éloge de la nature que j'ambitionne.» Gérard Traquandi

⁸

In *Télérama* n°3025, octobre 2009

Andy Warhol (Andrew Warhola) - 1928, Pittsburgh (États-Unis) - 1987, New York (États-Unis)



Fils d'émigré tchèque né dans la cité minière de Pittsburgh, Andy Warhol fait ses études au Carnegie Institute of Technology de 1945 à 1948.

Il est d'abord connu en tant que brillant publicitaire avant d'exposer et de vendre ses toiles - toujours avec le même succès. Ses deux carrières de publicitaire et d'artiste sont étroitement liées, tant au niveau des techniques employées que des thèmes abordés. En effet, ses photographies sérigraphiées, reportées sur toile et reproduites à l'infini, symbolisent la standardisation et le culte de la

consommation de la nouvelle société américaine des années 1960. Il dresse donc le tableau d'une société tout entière et met en place une nouvelle forme de production artistique, presque industrielle. Il se tourne résolument vers le monde décrié de la marchandise (hamburger, boîtes de lessive, canettes de Coca Cola) et vers les nouvelles formes de culture populaire : publicité, bande dessinée, stars de cinéma et de la politique. C'est à la Factory, local industriel devenu lieu phare de la culture underground, que cette star du Pop Art crée ses fameuses séries. En 1962, il y peint les portraits d'Elvis Presley, de Marilyn Monroe et de sa rivale Liz Taylor, il réinterprète *La Joconde*. A partir de 1967 et jusqu'à sa mort en 1987, il réalise, sur commande, les portraits de dizaines de personnalités diverses, célèbres ou inconnues, offrant à un monde fasciné par les apparences un miroir flatteur et vertigineux. Il remet ainsi à l'honneur un genre négligé, en y appliquant de nouveaux codes qui marqueront très profondément l'histoire du portrait.

Ses boîtes d'emballage *Campbell's* sont des faux ready-made, car réalisés par l'artiste qui reprend sur les objets la typographie publicitaire. A l'image de la logique marchande, ces objets trompent l'œil et l'esprit.

Chez les pop artistes américains l'objet n'est que rarement introduit tel quel. Il est reproduit en trompe-l'œil ou sous une forme grotesque par des agrandissements qui en altèrent le sens, en soulignent la trame, paraissant parfois plus réel que le réel lui-même jusqu'à toucher l'irréel et l'inquiétant. Warhol enlève à leur réalité sa substance, l'inscrivant dans le vertige du multiple, du banal, de l'outrancière couleur – mais l'objet et son image sont néanmoins promus au rang d'œuvre d'art.

"*Je veux être une machine*", proclamait-il, en légitimant son procédé mécanique de reproduction de l'image, écho d'une société sans âme que son œuvre représente et, par là même, critique. Il se fait donc le chantre d'une société capitaliste à son apogée mais qui est néanmoins troublée par l'image de la mort. Cette nature morte, sous des dehors hauts en couleur, en est peut-être l'illustration.

RAPPELS LEXICAUX :

Camaïeu (n. m.) : Support peint de plusieurs nuances d'une même couleur → même teinte, mais différents tons. On confond beaucoup trop souvent camaïeu et monochrome.

Cercle chromatique (n. m.) : Cercle sur lequel sont disposées les couleurs du spectre (de l'arc-en-ciel). Ainsi, sous cette forme élémentaire, propose-t-il les couleurs primaires (ou fondamentales) - BLEU (Cyan), ROUGE (Magenta), JAUNE (Primaire) – et leurs résultantes : les couleurs secondaires (ou binaires) - ORANGÉ, VERT, VIOLET. Il concerne donc la synthèse soustractive.



Récapitulons :

Couleur primaire : Couleur fondamentale qui ne peut être obtenue par mélange (Jaune, Rouge et Bleu primaires, pour les pigments). En mélangeant les couleurs primaires entre elles, on obtient toutes les autres couleurs.

Couleur secondaire : En terme de peinture, elle résulte du mélange de deux couleurs primaires. On obtient donc :

Jaune + Bleu = VERT
Jaune + Rouge = ORANGÉ
Rouge + Bleu = VIOLET

Couleur tertiaire : Elle résulte du mélange des trois primaires ou de couleurs secondaires entre elles. En théorie, cela conduit à obtenir du noir (absence de couleur), en pratique, on obtient tous les tons dont le suffixe se termine en -âtre : rougeâtre, verdâtre, ... et les ocres, marrons... découlant des dosages inhérents au mélange.

Couleur chaude : Qui se trouve, dans la gamme des couleurs, du côté du jaune et du rouge (évoquant le « feu »).

Couleur froide : Qui se trouve, dans la gamme des couleurs, du côté du vert et du bleu.

Remarque : Cependant, à cause du phénomène d'interaction des couleurs, une teinte comme le rouge/violet peut paraître plus chaude si elle est placée à côté d'une couleur froide, comme un vert, ou plus froide si elle est placée à côté d'une couleur chaude, comme un orangé.



De la même manière, le jaune/vert peut-il paraître plus froid s'il est placé à côté d'une couleur chaude, comme un rouge, ou plus chaud s'il est placé à côté d'une couleur froide, comme un bleu.

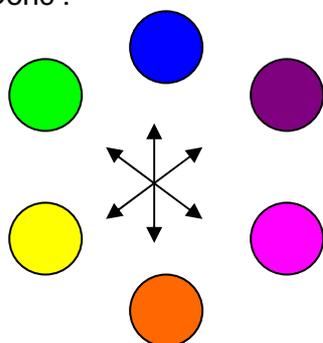


Cette remarque pose un premier problème, lié au voisinage des couleurs elles-mêmes, qui conduit, parfois, à ne pouvoir déterminer de façon catégorique la famille d'appartenance de certains tons.

Couleurs complémentaires : En mélange soustractif, leur addition donne le noir, Juxtaposées, deux couleurs complémentaires créent un fort contraste – dont les impressionnistes ont largement usé ; mélangées, elles se détruisent et donnent un gris-noir. Elles sont situées à l'opposé l'une de l'autre sur le cercle chromatique (donc diamétralement opposées).

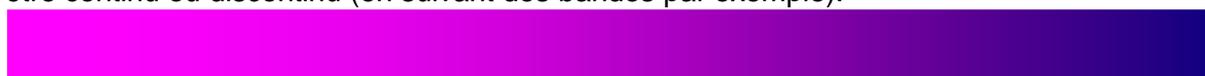
Un moyen mnémotechnique permet de se souvenir de ces paires : la couleur primaire complémentaire d'une couleur secondaire est celle qui n'a pas servi à faire le mélange.

Donc :



- Jaune + Bleu = VERT, on n'a pas utilisé le ROUGE,
→ ROUGE complémentaire du VERT
- Jaune + Rouge = ORANGÉ, on n'a pas utilisé le BLEU,
→ BLEU complémentaire du ORANGÉ
- Rouge + Bleu = VIOLET, on n'a pas utilisé le JAUNE,
→ JAUNE complémentaire du VIOLET

Dégradé (n. m.) : Modification progressive d'une couleur ou d'une valeur. Un dégradé peut être continu ou discontinu (en suivant des bandes par exemple).



Harmonie (n. f.) : En décoration et dans le langage courant, on parle d'harmonie lorsque des teintes créent une combinaison agréable à l'oeil. En règle générale, ces couleurs comportent une couleur de base commune. Un tel jugement repose essentiellement sur des valeurs subjectives. Mais harmonie signifie surtout « équilibre » et « symétrie des forces », de cette remarque pourrait naître un questionnement - peut-être plus objectif - que certains professeurs du Bauhaus ont relayé.

Luminosité (n. f.) : Degré d'éclat d'une couleur, d'une surface colorée (un ciel par exemple) ou d'un tableau en entier (tableau impressionniste).

Monochrome (adj. ou n. m.) : D'une seule couleur unie (contraire de polychrome). Klein a peint les premiers tableaux monochromes connus, dont l'*IKB* (International Klein Blue).

Nuance (n. f.) : La nuance d'une couleur résulte du mélange de cette couleur avec une faible quantité de ses voisines du cercle chromatique. Ainsi, les nuances d'un rouge pourront-elles varier du rouge orangé (jaune + un peu de rouge) au rouge violacé (rouge + bleu). On obtient ainsi les nuances chaudes ou froides d'une couleur.



Teinte (n. f.) : Synonyme de couleur, la teinte est la qualité qui distingue une couleur d'une autre. C'est ce qui permet de différencier le bleu du jaune, par exemple.

Ton (n. m.) : Le ton d'une couleur est le mélange de cette couleur avec du noir ou du blanc. On obtient ainsi des tons plus ou moins foncés ou plus ou moins clairs. On traite donc de l'éclat de cette couleur.

L'ensemble des tons d'une couleur s'appelle une **gamme** (on parle de gamme de rouges, de gamme de verts, etc.).

A noter :

- que les tons foncés d'une couleur peuvent également être obtenus par adjonction de sa complémentaire ;
- qu'en ajoutant à une couleur un peu de gris (noir + blanc) ou de sa complémentaire, on obtient une couleur rompue ou rabattue.

Valeur (n. f.), grisé (n. m.), frottis (n. m.) : La valeur, c'est le degré de clair ou d'obscur, de lumière ou d'ombre (variant entre le blanc et le noir), abstraction faite des couleurs. On perçoit très bien cela quand on passe d'une version en couleur d'une image numérisée à sa version en « niveaux de gris ».

Néanmoins :

- toute couleur a une valeur (un bleu de Prusse a une valeur plus foncée qu'un jaune citron);
- une même couleur peut avoir des valeurs différentes selon son ton (un rouge plus ou moins mélangé avec du noir ou du blanc) ou sa nuance (un rouge vermillon est plus clair qu'un rouge carmin).

On peut obtenir des valeurs de gris par des mélanges optiques (par exemple : traits ou points noirs sur un fond blanc), par des mélanges matériels (noir et blanc mélangés sur la palette), par des grisés, en frottant (frottis) la mine du crayon sur un support.

On distingue les valeurs homogènes de gris (synonymes de valeurs uniformes, d'aplats) et les valeurs dégradées (qui passent du clair au foncé de manière continue).

Les valeurs permettent de modéliser les volumes (selon l'éclairage), de marquer les différences de plans, de distances, de délimiter les objets.

Couleurs pâles ou claires : teintes s'approchant plus ou moins du blanc

Couleurs foncées ou sombres : teintes s'approchant plus ou moins du noir.

Couleur lumineuse : Qui a une qualité de luminosité remarquable.

Couleur couvrante : Dont l'application permet de dissimuler les dessous ou de recouvrir une grande surface.

Couleur saturée : Teintes pures ne contenant en principe ni blanc, ni noir, ni gris, ni couleur complémentaire. Cependant, cette définition peut être nuancée, ce qui étend un peu la palette des teintes saturées. Par exemple, la palette des bleus saturés ne se limite pas au bleu pur ; des bleus contenant du blanc ou du noir peuvent encore être considérés comme

saturés. À l'opposé, l'orangé contenant du noir, même en petite quantité, est insaturé parce qu'il devient brunâtre.

Couleur pure : En physique, celles du spectre. Synonyme de « saturée » et opposée à « lavée ». En peinture, couleur issue d'un colorant unique, sans mélange. Synonyme de couleur naturelle.

Couleur intense : La plus forte, dans la gamme, d'une couleur donnée.

Couleur proéminente : Couleur qui semble ressortir de son entourage, à cause de sa teinte ou de son intensité.

Couleur rabattue (ou grisée) : À laquelle on a ajouté du noir. À ne pas confondre avec couleur rompue.

Ton rompu (ou cassé) : En terme de peinture, couleur fondamentale affaiblie par adjonction d'une couleur secondaire afin d'en atténuer la vivacité. Se dit également d'une couleur secondaire affaiblie par une tertiaire.

Bref, bien des termes pour évoquer la perception d'un soi-disant « même » qui ne cesse de se dérober et de varier sous l'effet des conditions atmosphériques, des caractéristiques de la source lumineuse (éclairage artificiel ou naturel), des teintes avoisinantes... Faiblesse de détermination et de fixité compensée par une interminable terminologie ?...

Quant au conditionnement langagier, nous sommes amenés, par effet de raccourci, à parler de « rouge » qu'il s'agisse d'un magenta, d'un carmin ou d'un vermillon...

Il est à pointer que certaines civilisations possèdent un vocabulaire plus restreint pour désigner les couleurs.

Il n'existe pas aujourd'hui de théorie « figée » de la couleur. L'approche du phénomène de la vision chromatique oscille entre des systèmes physiques et des systèmes psychologiques ; elle en appelle à l'optique, science qu'elle avait, pendant des siècles, tenue à l'écart de cette recherche. La couleur tient de l'art et de la science, de la physique et de la psychologie, elle est donc à la limite de plusieurs domaines.

COULEURS ET CONTRASTES

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, notre œil, comme le prélude concernant *la tomate et ses variations* le laissait entendre, ne voit pas une même couleur de façon identique. L'environnement a une forte influence sur notre vision.

Notre perception est toujours faussée parce que, lorsque l'on regarde un objet, le cerveau a tendance à "mesurer", à comprendre, à évaluer sa couleur en fonction de la clarté qui le baigne. Par ailleurs, l'œil s'attardant sur une surface colorée ne la « voit » pas de la même manière au tout début et après un certain laps de temps. Notre cerveau procède par adaptation. Une photographie couleur, prise sous éclairage artificiel, surprend parfois car elle ne révèle pas la même atmosphère que celle que nous avons cru percevoir. Ce rendu objectif des couleurs laisse quelquefois pantois lorsque cette lumière – que nous pensions « neutre » - dote l'ensemble d'une coloration jaune. La traditionnelle pellicule ne s'accommode pas, elle enregistre.

Tout, finalement, est affaire d'interdépendances et de contrastes.

Les travaux d'un scientifique du XIX^e siècle eurent des retombées très importantes dans le domaine artistique. Eugène Chevreul s'est en effet distingué, auprès des peintres, grâce à son étude relative au contraste simultanée des couleurs.

Directeur de la Manufacture des Gobelins, l'homme se voit assailli par les plaintes de teinturiers observant que certains colorants ne donnent pas les couleurs qu'on en attend. Il devine, bien sûr, que certains ne sont pas chimiquement stables, mais a surtout l'intuition que les problèmes les plus délicats relèvent d'une autre cause - non pas chimique mais optique. Ce ne serait pas la qualité des pigments qui serait exclusivement en cause, mais les tons colorés se trouvant à proximité les uns des autres.

Chevreul décide alors de traiter scientifiquement la question : en 1839, il fait paraître son essai *De la loi du contraste simultanée des couleurs*. Il y démontre qu'une couleur donne à une couleur contiguë une nuance complémentaire : les complémentaires s'éclairent mutuellement et les couleurs non-complémentaires paraissent « salies ».

Cet ouvrage de Chevreul, déjà connu de Delacroix, allait profondément marquer les mouvements artistiques tels l'impressionnisme ou le pointillisme de Georges Seurat...

Beaucoup plus tard, en 1961, parut en langue allemande l'édition complète de *L'art de la couleur*, démonstration de la théorie des couleurs émanant de Johannes Itten, ancien professeur au Bauhaus⁹. Ce livre, né de ses connaissances, de son expérience et de son « intuition », essaie de communiquer la teneur de l'enseignement dispensé par cet artiste : « *Si nous voulons nous libérer de la contrainte subjective, nous ne pouvons y parvenir que par la science et la connaissance de lois fondamentales et objectives.* » Cependant, il précise : « *Que tout ce que l'on appelle lois des couleurs n'ait qu'une valeur relative, cela va de soi quand on songe à la complexité et à l'irrationalité des effets de couleurs.* »¹⁰

La couleur sous zone d'influences ? Démonstrations :

⁹ Institut des arts et métiers fondé en 1919 à Weimar (Allemagne) par Walter Gropius. En dehors des Arts plastiques, y étaient étudiés l'architecture, le design, la photographie, le costume et la danse. Cette école posera, entre autres, les bases de la réflexion sur l'architecture moderne. Le programme du Bauhaus a suscité l'adhésion d'un grand nombre d'artistes d'avant-garde de toute l'Europe, parmi lesquels on peut citer Johannes Itten, Vassili Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy ou Marcel Breuer. En 1933, le Bauhaus est fermé par les nazis. De nombreux artistes et professeurs s'exilent alors aux États-Unis.

¹⁰ In Johannes Itten, *Art de la couleur*, Edition abrégée, Dessain et Tolra, 1986

Contraste simultané

C'est peut être le contraste le moins évident à appréhender. Ce contraste se définit comme le phénomène qui fait que notre œil, pour une couleur donnée, exige en même temps (simultanément) sa complémentaire et qu'il la crée lui-même si elle n'est pas donnée. La couleur complémentaire engendrée n'existe pas réellement, mais est produite par un phénomène physiologique.

Donc notre œil, lorsqu'il regarde une couleur, génère automatiquement sa couleur complémentaire et projette cette image rémanente sur les objets environnants (cela explique pourquoi les blocs opératoires et les vêtements qu'on y porte sont verts : il faut neutraliser les taches rémanentes causées par le champ opératoire rouge). On comprend pourquoi la juxtaposition de deux couleurs complémentaires fait ressortir chacune d'elle de façon si particulière.

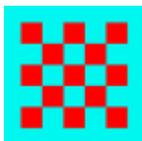
- Le rouge crée le vert
- Le vert crée le rouge
- L'orangé crée le bleu
- Le bleu crée l'orangé
- Le jaune crée le violet
- Le violet crée le jaune

C'est à cause de ce phénomène que l'on dit que les couleurs s'influencent entre elles. Chaque couleur emprunte quelque chose à la couleur opposée qui lui correspond. Ce contraste est d'autant plus fort que la couleur est lumineuse.

L'effet de contraste simultané se produit :

- entre deux couleurs pures qui ne sont pas exactement complémentaires
- entre une couleur et un gris

De fait, deux couleurs complémentaires juxtaposées vont se renforcer l'une l'autre.



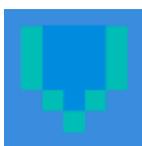
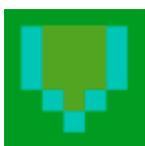
Le damier rouge ressort plus à droite (sur le cyan, sa complémentaire), qu'à gauche.

Le contraste simultané explique aussi qu'un gris, un blanc ou un noir nous semblent légèrement teintés de la couleur complémentaire à celle qui leur est voisine.



Les rayures grises à gauche semblent froides, bleuâtres, car elles côtoient des rayures rouges (chaudes). Le gris semble être teinté de la couleur complémentaire du rouge: le cyan. A droite, ces mêmes rayures grises paraissent rosâtres car cette fois-ci, elles sont accolées à des rayures bleues (froides).

Toujours par action d'opposition, nous estimons la teinte d'une couleur en fonction des teintes voisines.



Le "V" de gauche paraît bleu - car entouré par du vert, mais à droite, il semble plutôt vert - car entouré de bleu.

Quelques références artistiques



**Stephanus Garsia
Placidus**
«Satan et les sauterelles»
Miniature extraite de
*l'Apocalypse de St-
Sever*
1028
BnF



El Greco
*Le Christ dépouillé de
sa tunique (El Espolio)*
1577-1579
Huile sur toile
285 x 173 cm
Sacristie de la cathédrale
de Tolède



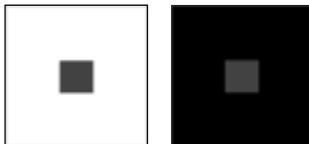
Vincent Van Gogh
*Terrasse du café le soir,
Place du forum, Arles*
1888
Huile sur toile
81 x 65,5 cm
Musée Kröller-Müller,
Otterloo



Georges Seurat
Cirque
1890-1891
Huile sur toile
185 x 152 cm
Musée d'Orsay

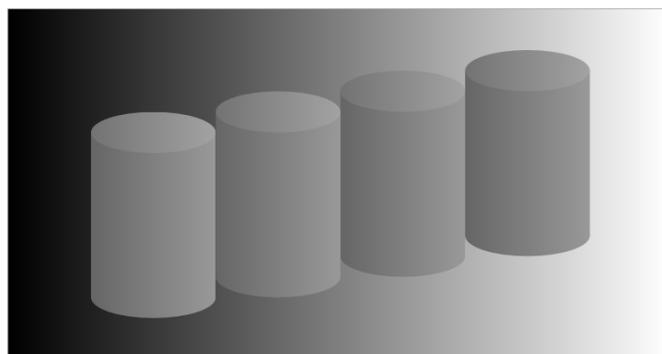
Contraste clair-obscur (ou contraste de luminosité)

Le contraste de luminosité est le plus perturbant pour la "lecture" des couleurs. Notre œil s'adapte à l'intensité lumineuse moyenne. Dans un environnement très clair, la pupille se ferme pour "réguler" le flux de lumière reçue. Dans l'obscurité, la pupille s'ouvre plus. Conséquence immédiate : une même couleur sera perçue plus foncée sur un fond clair que sur un fond sombre.



Le carré central semble d'un gris plus clair à droite qu'à gauche.

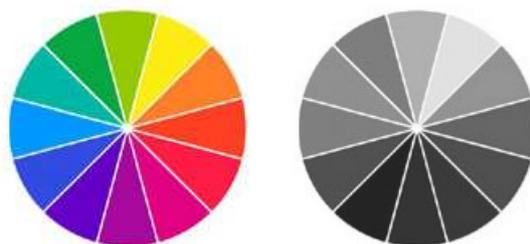
Sur le même principe, les quatre cylindres ci-après, contrairement aux apparences, ont le même niveau de gris : ce sont les valeurs d'arrière plan qui créent l'illusion.



Le contraste clair-obscur est celui des valeurs. Son effet maximum s'obtient par la juxtaposition du noir opposé au blanc ou, en couleur, du violet (couleur sombre) opposé au jaune (couleur claire).

On l'atténue en choisissant des couleurs correspondant à de proches valeurs de gris.

Chaque couleur du cercle chromatique a son équivalent en degré de luminosité :



Quelques références artistiques



Le Caravage
David
1609-10
Huile sur toile
125 x 101 cm
Galerie Borghese, Rome



Georges de la Tour
Saint Joseph charpentier
Vers 1640
Huile sur toile.
137 x 101 cm.
Musée du Louvre



Georges Seurat
Le noeud noir
Vers 1882
Crayon Conté sur vergé
31,8 x 25 cm
Musée d'Orsay

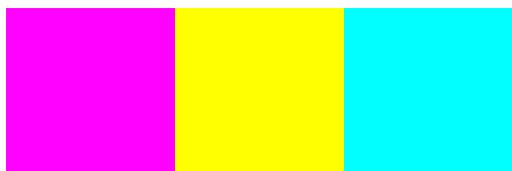


Pablo Picasso
Le guitariste (Le joueur de guitare)
1910
Huile sur toile
100 x 73 cm
MNAM, Paris

Contraste de la couleur en soi

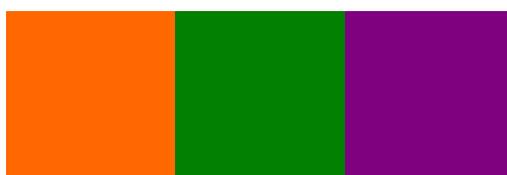
C'est le plus simple : pour le mesurer il faut au moins trois couleurs, de nature nettement différente, pures et lumineuses.

L'effet maximum s'obtient par le voisinage des trois couleurs primaires. Il est puissant et net :

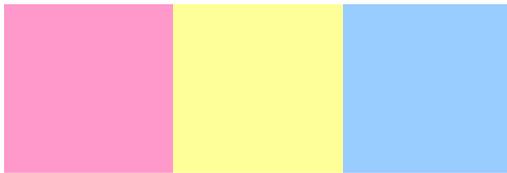


Ce contraste s'affaiblit :

- A mesure que l'on s'éloigne des primaires - l'orangé, le vert et le violet offrant un caractère moins « marqué » :



- Si on altère la couleur avec du noir ou du blanc :

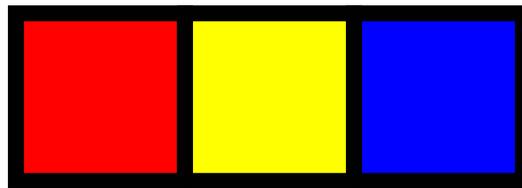


Avec du blanc



avec du noir

- Si on sépare les couleurs par des lignes noires, leur apparence est mieux mise en évidence. Leur rayonnement et leurs influences réciproques sont largement neutralisés et chaque couleur recouvre une expression particulière :



Quelques références artistiques



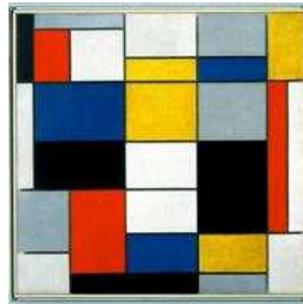
Mathias Grünewald
La résurrection du Christ

(Aile intérieure droite du retable d'Issenheim)
1515
143 x 269 cm
Huile sur bois
Musée Unterlinden,
Colmar



Fernand Léger
Composition
1919

Gouache, mine graphite
et encre noire sur papier
31,4 x 23,8 cm
MNAM, Paris



Piet Mondrian
Tableau I, avec rouge, noir, bleu et jaune
1921

Huile sur toile
103 x 100 cm
La Haye, Collection
Gemeentemuseum

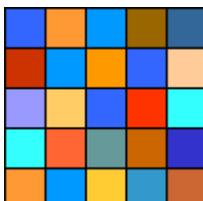


Joan Miró
Femme, oiseau
1975

Encre de Chine
75,6 x 56,5 cm
MNAM, Paris

Contraste chaud-froid

C'est le contraste entre des couleurs qui, par leur nature, nous suggèrent le froid ou le chaud. Le rouge, l'orangé et le jaune évoquent le feu, les braises, les flammes - d'où un sentiment de chaleur. Le vert, le bleu et le violet, se rapportent à des éléments de nature froide comme la végétation, l'eau et le ciel.



Effet maximum : opposition du bleu-vert et du rouge orangé. Les autres couleurs vont réagir différemment selon qu'elles se trouvent à côté de couleurs plus chaudes ou plus froides qu'elles.

Quelques références artistiques



Vitrail
Notre Dame de la Belle Verrière
Milieu 12^e siècle
Cathédrale Notre Dame,
Chartres.



Claude Monet
Le Parlement à Londres, ciel orageux
1904
Huile sur toile
81 x 92 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts



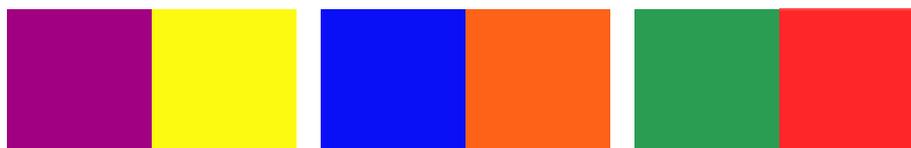
Auguste Renoir
La balançoire
1876
Huile sur toile
92 x 73 cm
Paris, musée d'Orsay



Marc Chagall
La traversée de la mer Rouge
1955
Huile sur toile
2,165 x 1,46 m
Nice, musée national
Message biblique
Marc Chagall

Contraste de complémentaires

Il désigne deux couleurs pigmentaires dont le mélange aboutit à un gris noir de ton neutre, ainsi leur rapprochement avive-t-il leur luminosité, alors que leur mélange les détruit.



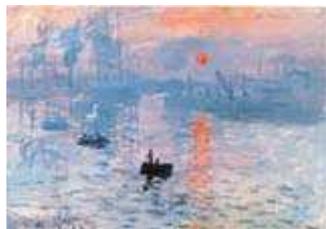
Johannes Itten parlait de la base rouge - jaune - bleu au lieu de cyan - magenta - jaune comme couleurs primaires : les trois couples ci-dessus s'avèreraient alors inexacts. Cependant, la qualité de sa réflexion sur ce contraste ne peut être pour autant totalement remise en cause. Si l'on considère qu'une complémentaire est le « complément » ou le « négatif » d'une couleur donnée qui, additionnée à celle-ci, donnerait soit le blanc (couleur lumière) soit le noir (couleur pigment), l'ordinateur permet de faire une vérification en utilisant l'outil « recherche de négatif ». Cependant, avec ce dernier, nous travaillons avec de la lumière et non avec des pigments. Par ailleurs, nous touchons ici à la physique de la couleur et nous nous éloignons des préoccupations liées à la perception sensible et à la recherche d'intensité expressive. Or, pour les créateurs, l'objectif de l'étude de la couleur est de parvenir à utiliser celle-ci au service de l'expression et non d'en mesurer l'exactitude mathématique.

Pour trouver la complémentaire d'une couleur, il suffit de prendre un petit carré de couleur et de le fixer pendant une trentaine de secondes. En déplaçant son regard sur une surface blanche, une image résiduelle négative apparaît. Cette image rémanente prend la couleur complémentaire du carré d'origine.

Quelques références artistiques



Jan van Eyck
Les époux Arnolfini
1434
Huile sur bois
82 x 60 cm
National Gallery,
Londres



Claude Monet
Impression soleil levant
1873
Huile sur toile
48 x 63 cm
Musée Marmottan



Vincent Van Gogh
La chambre à Arles
1889
Huile sur toile
57,5 x 74 cm.
Paris, musée d'Orsay



Edouard Pignon
Nu rouge au cactus, 1978
Aquarelle sur papier
56,5 x 77 cm
Collection particulière

Contraste de qualité (ou de saturation)

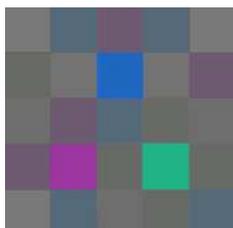
C'est un autre facteur jouant sur notre perception des couleurs. Par une action d'opposition, nous évaluons la vivacité d'une couleur en fonction de son environnement. Une même couleur semble plus pâle si elle est entourée de couleurs soutenues que si elle est isolée dans un ensemble globalement « neutre ».



Le carré central paraît être d'un vert plus vif à droite qu'à gauche.

Ce contraste désigne l'opposition entre couleurs saturées (lumineuses) et couleurs éteintes (ternes). Les couleurs perdent leur luminosité dès qu'elles sont éclaircies ou assombries. Elles peuvent être ternies ou rompues de quatre manières différentes :

- 1- Avec du blanc : La couleur devient plus froide. Le rouge carmin donne un rose bleuté. Le bleu garde sensiblement le même caractère. Le jaune devient froid. Le violet devient lilas, donc doux et tendre.
- 2- Avec du noir : Le jaune devient vert et maladif ; le violet, plus intense dans son obscurité ; le carmin tire sur le violet ; le bleu est « paralysé » et s'éteint rapidement.
- 3- Avec du noir + blanc : Les couleurs deviennent plus ou moins neutres et opaques.
- 4- Par mélange des complémentaires : Les divers tons de ternissement de deux couleurs complémentaires éclaircies par du blanc donnent des tons de mélange de couleur rare.



Remarque : Une couleur terne peut paraître relativement lumineuse à côté d'une autre plus terne qu'elle et vice-versa (voir ci-contre).

Quelques références artistiques



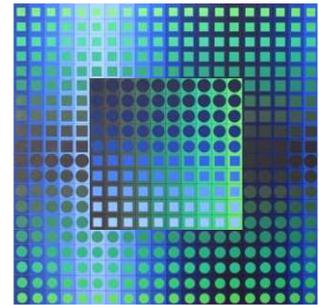
Georges de La Tour
Le Nouveau-né
 17e siècle
 Huile sur toile
 76 cm x 91 cm
 Rennes, musée des Beaux-Arts



Henri Matisse
La Leçon de piano
 Huile sur toile
 245 x 212 cm
 1916
 New York, MoMA



Paul Klee
**Einst dem Grau
 der Nacht
 enttaucht...**
 Aquarelle
 1918, 17
 Centre Paul Klee,
 Berne



Victor Vasarely
Zett ZK
 1966 – 68
 Sérigraphie
 70 x 70 cm
 Fondation Vasarely, Gordes

Contraste de quantité

Matisse disait : « *Un mètre carré de bleu est plus bleu qu'un centimètre carré de bleu.* »

Ce contraste est basé sur des rapports de grandeur beaucoup/peu (quantité) ou grand/petit (surface) qu'occupent deux ou plusieurs couleurs dans une composition. La surface consacrée à chaque couleur influence son impact. Pour créer une composition équilibrée, il ne suffit pas de consacrer des surfaces égales à chaque couleur, il faut également tenir compte de la clarté et de la saturation de chacune des teintes. Plus une teinte est claire, plus son impact est puissant et moins on devrait lui consacrer d'espace. Plus une couleur est saturée ou lumineuse, plus son effet est puissant aussi.



Pour mettre en place un équilibre harmonieux des couleurs basé sur la quantité, il faut évaluer le rapport des couleurs à utiliser, c'est-à-dire, la quantité de chacune d'entre elles, les unes par rapport aux autres. Cela peut être estimé intuitivement, cependant, Goethe¹¹ avait mis en place une méthode plus objective basée sur les valeurs de luminosité des couleurs. Il a ainsi attribué les valeurs numériques suivantes aux différentes couleurs :

Jaune / orangé / rouge / violet / bleu / vert correspondent à 9 / 8 / 6 / 3 / 4 / 6 (plus une couleur est lumineuse, plus le chiffre qui lui est attribué est grand).

S'ensuit le rapport des complémentaires suivant permettant d'équilibrer harmonieusement une composition :

- Jaune / violet → 9 : 3 = 3 → le jaune est trois fois plus

¹¹ In *De la Théorie des couleurs* (Farbenlehre) ouvrage publié en 1810, résultat de vingt années d'efforts assidus. Cent ans après Newton, Johann Wolfgang von Goethe s'attaque au problème des couleurs. Pour celui qui survole la théorie goethéenne en la comparant à celle de Newton, il est clair qu'il s'agit de deux approches radicalement différentes du même sujet. Deux vérités se rencontrent ici et se complètent : le poète donne la vérité immédiate de l'impression sensorielle, le physicien la vérité médiante de la science. Ce qui est simple pour Newton — par exemple la lumière bleu pur, couleur "monochromatique" dotée d'une longueur d'onde précise — est complexe pour Goethe puisqu'il faut d'abord la préparer à grands frais : elle est artificielle. Pour Goethe, la lumière blanche est simple puisque disponible instantanément, et tout naturellement, alors que pour Newton c'est un mélange de toutes les couleurs.

lumineux que le violet. Il faut donc mettre 3 fois plus de violet en surface que de jaune pour équilibrer la composition harmonieusement.

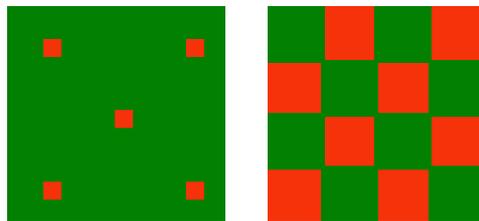
- Orangé / bleu $\rightarrow 8 : 4 = 2$ l'orangé est deux fois plus lumineux que le bleu. Il faut donc mettre 2 fois plus de bleu en surface que d'orangé pour équilibrer la composition harmonieusement.

- Rouge / vert $\rightarrow 6 : 6 = 1 \rightarrow$ le rouge est aussi lumineux que le vert. Il faut donc mettre autant de rouge en surface que de vert pour équilibrer la composition harmonieusement

Cet emploi de rapports équilibrés élimine le contraste de quantité.

Seule la sensibilité personnelle peut décider des rapports de quantité à utiliser dans une œuvre dont les zones colorées sont parfois éparpillées.

L'utilisation de couleurs en faible quantité produit toujours un intense effet :



La forme, la taille et les limites des taches colorées devraient donc être déterminées par le caractère et l'intensité des couleurs les unes par rapport aux autres.

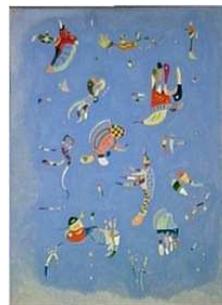
Quelques références artistiques



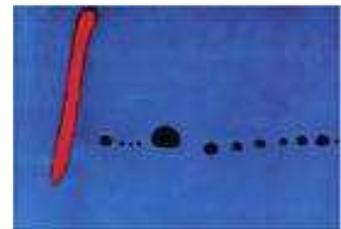
Pieter Bruegel
La Chute d'Icare
vers 1558
Huile sur bois
73,5 x 112 cm
Bruxelles, Musées royaux
des beaux-arts de Belgique



Alexander Calder
Fish Bones
(Arêtes de poisson)
1939
Mobile suspendu
Tôle, tiges et fils
métalliques peints
207,2 x 192 x 137,1 cm
MNAM, Paris



Vassily Kandinsky
Bleu de ciel
1940
Huile sur toile
100 x 73 cm
MNAM, Paris



Miro
Bleu II
1961
Huile sur toile
3,49 m x 2,68 m
MNAM, Paris

AFFINITÉS

L'HISTOIRE DES COULEURS

Voici une liste qui donne, à partir des écrits de Vassili Kandinsky et de Johannes Itten, une des qualificatifs symboliques attribués à chacune des couleurs :

Noir : mort, consumé, sourd, deuil, affliction, sommeil, désespoir, tristesse ;

Blanc : silence, pureté, naissance, joie, brillance, espoir ;

Rouge : puissance, chaud, force, guerre, passion, pouvoir, bruyant, actif, agitation, richesse, fougue, triomphe, ardent ;

Jaune : lumineux, intelligence, science, sagesse, vérité, rayonnant, réjouissant, folie, dissipé, nervosité, volonté ;

Bleu : passif, froid, introverti, calme, foi, spirituel, céleste, nostalgie, paix ;

Vert : repos, végétal, matière, fertilité, satisfaction, espérance, bourgeoisie, ennui, mélancolie, sobriété ;

Orangé : solaire, chaud, actif, orgueil, luxe, fastueux, fierté, supériorité, incertitude, jeune, gai, irritation, frivole ;

Violet : inconscient, secret, peur, piété, superstition, ténèbres, mort, noblesse, solitude, tristesse, vieillesse, royauté, snobisme.

Les couleurs sont tout, sauf anodines. Elles véhiculent des sens cachés, des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir et qui pèsent sur nos modes, notre environnement, notre vie quotidienne, nos comportements, notre langage et même notre imaginaire. Les couleurs ne sont ni immuables ni universelles. Elles ont une histoire, mouvementée, qui remonte à la nuit des temps. C'est cette étonnante aventure que nous conte l'historien anthropologue Michel Pastoureau.¹²

Les historiens, y compris ceux de l'art, ne s'intéressaient pas vraiment aux couleurs. Pourquoi une telle lacune ? Probablement parce qu'il n'est pas facile de les étudier ! D'abord, nous les voyons telles que le temps les a transformées et non dans leur état d'origine, avec des conditions d'éclairage très différentes : la lumière électrique ne rend pas, par exemple, les clairs-obscur d'un tableau que révélaient, autrefois, la bougie ou la lampe à huile. Ensuite, nos ancêtres avaient d'autres conceptions et d'autres visions des couleurs que les nôtres. Ce n'est pas notre appareil sensoriel qui a changé, mais notre perception de la réalité qui met en jeu nos connaissances, notre vocabulaire, notre imagination et même, nos sentiments, toutes choses qui ont évolué au fil du temps. Il nous faut donc admettre cette évidence : les couleurs ont une histoire.

¹²

Les articles de Pastoureau sont accessibles sur le site du magazine *L'Express* : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/>

BLEU

Depuis que l'on dispose d'enquêtes d'opinion, donc depuis 1890 environ, le bleu est la couleur préférée partout en Occident, par les hommes comme par les femmes, quel que soit leur milieu socioprofessionnel. Toute la civilisation occidentale donne la primauté au bleu, ce qui diffère d'autres cultures : les Japonais, par exemple, plébiscitent le rouge.

Pourtant, cela n'a pas toujours été le cas. Longtemps, le bleu a été mal aimé. Il n'est présent dans les grottes ni du paléolithiques ni du néolithique. Dans l'Antiquité, il n'est pas vraiment considéré comme une couleur ; à l'exception de l'Égypte pharaonique, où il est censé porter bonheur dans l'au-delà - d'où ces magnifiques objets bleu-vert, fabriqués selon une recette à base de cuivre qui s'est perdue par la suite, le bleu est même l'objet d'un véritable désintérêt.

Bien qu'elle soit pourtant omniprésente dans la nature - et particulièrement en Méditerranée - la couleur bleue est difficile à fabriquer et à maîtriser : c'est sans doute la raison pour laquelle elle n'a pas joué de rôle dans la vie sociale, religieuse ou symbolique de l'époque. Chez les Grecs, on relève des confusions de vocabulaire entre le bleu, le gris et le vert. L'absence du bleu dans les textes anciens a d'ailleurs tellement intrigué certains philologues du XIX^e siècle qu'ils ont sérieusement cru que les yeux des Grecs ne pouvaient le voir ! A Rome, elle désigne la couleur des barbares, de l'étranger (les peuples du Nord, comme les Germains, aiment le bleu).

Les textes bibliques anciens utilisent peu de mots pour les couleurs : ce seront les traductions latines puis en langue moderne qui les ajouteront. À l'exception du saphir, pierre préférée des peuples de la Bible, il y a peu de place pour le bleu. Cette situation perdure au haut Moyen Âge : les couleurs liturgiques, par exemple, qui se forment à l'ère carolingienne, l'ignorent (elles se constituent autour du blanc, du rouge, du noir et du vert). Et puis, soudain, tout change. Les XII^e et XIII^e siècles vont réhabiliter et promouvoir le bleu. Pourtant, il n'y a pas à ce moment-là de progrès particulier dans la fabrication des colorants ou des pigments. Ce qui se produit, c'est un changement profond des idées religieuses. Le Dieu des chrétiens devient en effet un dieu de lumière. Et la lumière est... bleue ! Pour la première fois en Occident, on peint les ciels en bleu - auparavant, ils étaient noirs, rouges, blancs ou dorés. Plus encore, on est alors en pleine expansion du culte marial. Or la Vierge habite le ciel... Dans les images, à partir du XII^e siècle, on la revêt donc d'un manteau ou d'une robe bleu(e). La Vierge devient un essentiel agent de promotion.

Mais il y a une seconde raison à ce renversement : à cette époque, on est pris d'une vraie soif de classification, on veut hiérarchiser les individus, leur donner des signes d'identité, des codes de reconnaissance. Apparaissent les noms de famille, les armoiries, les insignes de fonction... Or, avec les trois couleurs traditionnelles de base (blanc, rouge, noir), les combinaisons sont limitées. Il en faut davantage pour refléter la diversité de la société. Le bleu, mais aussi le vert et le jaune, vont en profiter. On passe ainsi d'un système à trois couleurs de base à un système à six couleurs. C'est ainsi que le bleu devient, en quelque sorte, le contraire du rouge.

On utilisera pour les vitraux un produit fort cher, le cafre (que l'on appellera bien plus tard le bleu de cobalt). De Saint-Denis, ce bleu va se diffuser au Mans, puis à Vendôme et à Chartres, où il deviendra le célèbre « bleu de Chartres ». Omniprésent, consensuel, le bleu est devenu une couleur « raisonnable ».

Certains hommes d'Église sont aussi des hommes de science qui dissertent sur la couleur, font des expériences d'optique, s'interrogent sur le phénomène de l'arc-en-ciel... Ils sont profondément divisés sur ces questions : il y a des prélats « chromophiles », comme Suger, qui pense que la couleur est lumière, donc relevant du divin - et qui veut en mettre partout. Et des prélats « chromophobes », comme Bernard, abbé de Clairvaux, qui estime, lui, que la couleur est matière, donc vile et abominable - et qu'il faut en préserver l'Église, car elle pollue le lien que les moines et les fidèles entretiennent avec Dieu.

La physique moderne nous dit que la lumière est à la fois une onde et une particule. Lumière ou matière : on n'en était pas si loin au XIII^e siècle, on le pressentait. La première

assertion l'a largement emporté et, du coup, le bleu, divinisé, s'est répandu non seulement dans les vitraux et les œuvres d'art, mais aussi dans toute la société : puisque la Vierge s'habille de bleu, le roi de France le fait aussi. Philippe Auguste, puis son petit-fils Saint Louis, seront les premiers à l'adopter. Les seigneurs, bien sûr, s'empressent de les imiter... En trois générations, le bleu devient à la mode aristocratique. La technique suit : stimulés, sollicités, les teinturiers rivalisent en matière de nouveaux procédés et parviennent à fabriquer des bleus magnifiques.

Les conséquences économiques sont énormes : la demande de guède (le pastel), cette plante que l'on utilisait dans les villages comme colorant artisanal, explose. Sa culture devient soudain industrielle et fait la fortune de régions comme la nôtre (Toulouse). On la cultive intensément pour produire ces boules appelées «coques», d'où le nom de pays de cocagne. C'est un véritable or bleu ! On a calculé que 80% de la cathédrale d'Amiens, bâtie au XIII^e siècle, avaient été payés par les marchands de guède !

A la fin du Moyen Age, la vague moraliste, qui va provoquer la Réforme, se porte aussi sur les couleurs, désignant des couleurs dignes et d'autres qui ne le sont pas. La palette protestante s'articule autour du blanc, du noir, du gris, du brun... et du bleu. Comparez Rembrandt, peintre calviniste qui a une palette très retenue, faite de camaïeux, et Rubens, peintre catholique à la palette très colorée... Regardez les toiles de Philippe de Champaigne, qui sont colorées tant qu'il est catholique et se font plus austères, plus bleutées, quand il se rapproche des jansénistes...

Au XVIII^e siècle, le bleu devient la couleur préférée des Européens. La technique en rajoute une couche : dans les années 1720, un pharmacien de Berlin invente par accident le fameux « bleu de Prusse », qui va permettre aux peintres et aux teinturiers de diversifier la gamme des nuances foncées. De plus, on importe massivement des Antilles et d'Amérique centrale l'indigo - dont le pouvoir colorant est plus fort que l'ancien pastel et le prix de revient plus faible que celui d'Asie car il est fabriqué par des esclaves. Toutes les lois protectionnistes s'écroulent. L'indigo d'Amérique provoque la crise dans les anciennes régions de cocagne, Toulouse et Amiens sont ruinés, Nantes et Bordeaux s'enrichissent. Le bleu devient à la mode dans tous les domaines. Le romantisme accentue la tendance : comme leur héros, Werther de Goethe, les jeunes Européens s'habillent en bleu, et la poésie romantique allemande célèbre le culte de cette couleur si mélancolique - on en a peut-être gardé l'écho dans le vocabulaire, avec le *blues*... En 1850, un vêtement lui donne encore un coup de pouce : c'est le jean, inventé à San Francisco par le tailleur Lévi-Strauss, pantalon idéal, avec sa grosse toile teinte à l'indigo, le premier bleu de travail.

En France, il fut la couleur des républicains, s'opposant au blanc des monarchistes et au noir du parti clérical. Mais, petit à petit, il a glissé vers le centre, se laissant déborder sur sa gauche par le rouge socialiste puis communiste. Il a été chassé vers la droite en quelque sorte. Après la Première Guerre mondiale, il est devenu conservateur (c'est la Chambre bleu horizon). Il l'est encore aujourd'hui.

En matière de couleurs, les choses changent lentement. Je suis persuadé que, dans trente ans, le bleu sera toujours le premier, la couleur préférée. Tout simplement parce que c'est une couleur consensuelle, pour les personnes physiques comme pour les personnes morales : les organismes internationaux, l'ONU, l'Unesco, le Conseil de l'Europe, l'Union européenne, tous ont choisi un emblème bleu. On le sélectionne par soustraction, après avoir éliminé les autres. C'est une couleur qui ne fait pas de vague, ne choque pas et emporte l'adhésion de tous. Par là même, elle a perdu sa force symbolique. Même la musique du mot est calme, atténuée : bleu, *blue*, en anglais, *blu*, en italien... C'est liquide et doux. On peut en faire un usage immodéré.

Quelques références artistiques :



Yves Klein
Relief-éponge bleu
1960

Eponges, pierres et pigments
sur bois et toile
145 x 116 cm



Matisse
Nu bleu II
1952

Papiers gouachés, découpés
et collés



Picasso
La Célestine,
1904

Huile sur toile
81 x 60 cm



Olivier Debré
Composition bleue
1965

Huile sur toile
189 x 194 cm

BLANC

Quand on considère le blanc, on ne peut s'empêcher d'avoir une légère hésitation et de se demander s'il est vraiment une couleur... C'est une question très moderne, qui n'aurait eu aucun sens autrefois. Pour nos ancêtres, il n'y avait pas de doute : le blanc était une vraie couleur (et même l'une des trois couleurs de base du système antique, au même titre que le rouge et le noir). Déjà, sur les parois grisâtres des grottes paléolithiques, on employait des matières crayeuses pour colorier les représentations animales en blanc et, au Moyen Age, on ajoutait du blanc sur le parchemin des manuscrits enluminés. Dans les sociétés anciennes, on définissait l'incolore par tout ce qui ne contenait pas de pigments. C'est en faisant du papier le principal support des textes et des images que l'imprimerie a introduit une équivalence entre l'incolore et le blanc, ce dernier se voyant alors considéré comme le degré zéro de la couleur, ou comme son absence.

Après de nombreux débats entre physiciens, on a finalement renoué avec la sagesse antique et on considère à nouveau le blanc comme une couleur à part entière. Blanc mat ou brillant - en latin, *albus* (le blanc mat, qui a donné en français «albâtre» et «albumine») et *candidus* (le brillant, qui a donné «candidat», celui qui met une robe blanche éclatante pour se présenter au suffrage des électeurs) : autrefois, ces distinctions entre mat et brillant, entre clair et sombre, entre lisse et rugueux, entre dense et peu saturé, étaient souvent plus importantes que les différences entre colorations.

Dans notre imaginaire, nous associons spontanément le blanc à l'idée de pureté et d'innocence. Ce symbole-là est extrêmement fort, il est récurrent dans les sociétés européennes et on le retrouve en Afrique et en Asie. Presque partout sur la planète, le blanc renvoie au pur, au vierge, au propre, à l'innocent... Dès la guerre de Cent Ans, aux XIV^e et XV^e siècles, on a brandi un drapeau blanc pour demander l'arrêt des hostilités : le blanc s'opposait alors au rouge de la guerre. Cette dimension symbolique est presque universelle et constante au fil des temps.

Avec l'institution définitive du mariage chrétien, au XIII^e siècle, il est devenu essentiel, pour des raisons d'héritage et de généalogie, que les garçons à naître soient bien les fils de leur père. A compter de la fin du XVIII^e siècle, on somme les jeunes femmes d'afficher leur virginité.

Pendant des siècles, toutes les étoffes qui touchaient le corps (les draps, le linge de toilette et ce que l'on appelle maintenant les sous-vêtements) se devaient d'être blanches, pour des raisons d'hygiène bien sûr, mais aussi pour des raisons pratiques : comme on faisait bouillir les tissus pour les laver, le blanc était plus stable. Il reste, de nos jours, la couleur hygiénique par excellence, toujours une garantie de propreté.

Alors que la Vierge a longtemps été associée au bleu, Dieu lui-même est resté perçu comme une lumière... blanche. Les anges, ses messagers, sont également blancs... Ce symbolisme s'est renforcé avec l'adoption, en 1854, du dogme de l'Immaculée Conception (le blanc devenant la seconde couleur de la Vierge).

Par ailleurs, la blancheur de la peau a toujours agi comme un signe de reconnaissance. Jadis, puisque les paysans, qui travaillaient en plein air, avaient le teint hâlé, les aristocrates se devaient d'avoir la peau le moins foncée possible, pour bien s'en distinguer. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il convient, cette fois, de se distinguer des ouvriers, qui ont la peau blanche puisqu'ils travaillent à l'intérieur : pour l'élite, c'est donc le temps des bains de mer et du teint hâlé.

Il n'est sans doute pas anodin de se penser comme des «Blancs». Aurions-nous, par là, l'ambition de nous croire «innocents»?

Les racines symboliques du blanc - l'innocence, la lumière divine, la pureté - sont presque universelles et remontent très haut dans le temps... Sans le savoir, nous y sommes toujours rattachés. Le monde moderne y a peut-être ajouté un ou deux symboles, celui du froid par exemple, mais, pour l'essentiel, nous vivons toujours avec cet imaginaire antique.

Quelques références artistiques :



Malevitch
Carré blanc sur fond blanc
1918
Huile sur toile



Kimiko Yoshida
Autoportrait (Maria Portinari de Van der Goes)
2010
Impression digitale sur toile
142 x 142 cm



Absalon
Cellule 1
1992/94
Carton et peinture blanche



Raynaud
Maison
La Celle Saint-Cloud
1969 - 1993

NOIR :

Désormais, l'élégance est en noir. Mais il y a plus encore : avec le blanc, le noir - son compère, nous a construit un imaginaire à part, une représentation du monde véhiculée par la photo et le cinéma, parfois plus véridique que celle décrite par les couleurs. L'univers du noir et blanc, que l'on croyait relégué dans le passé, est toujours là, profondément ancré dans nos rêves et peut-être dans notre manière de penser :

Voici donc l'enfant terrible, le noir, qui, comme le blanc, fait bande à part dans notre histoire. Vraie couleur ? Pas vraiment une couleur ? En tout cas, il a plutôt sombre réputation... Spontanément, nous pensons à ses aspects négatifs : les peurs enfantines, les ténèbres et donc, la mort, le deuil. Cette dimension est omniprésente dans la Bible : le noir est irrémédiablement lié aux funérailles, aux défunts, au péché et, dans la symbolique des couleurs propres aux quatre éléments, il est associé à la terre, c'est-à-dire à l'enfer, au monde souterrain... Mais il y a également un noir plus respectable, celui de la tempérance, de l'humilité, de l'austérité, celui qui fut porté par les moines et imposé par la Réforme. Il s'est transformé en noir de l'autorité, celui des juges, des arbitres, des voitures des chefs d'Etat etc. Nous connaissons aujourd'hui un autre noir, celui du chic et de l'élégance. « Le noir de nos tenues de gala est l'héritier direct du noir princier de la Renaissance »

Il y a un bon noir et un mauvais noir. Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour le qualifier : en latin, *niger*, qui désigne le noir brillant (il a donné le français «noir»), et *ater* (d'où vient «atrabilaire», qualifiant la bile noire), qui signifie noir mat, noir inquiétant. Cette distinction entre brillant et mat, très vive autrefois, l'est encore pour les africains (que les Français appellent parfois «blacks», comme si le mot anglais avait moins de consonances coloniales) : une belle peau doit être la plus brillante possible, le mat évoquant la mort et l'enfer. Nos ancêtres étaient incontestablement plus sensibles que nous aux différentes « valeurs » de noir. D'autant plus que, pendant longtemps, il leur a été difficile de fabriquer cette couleur.

En peinture, on ne l'obtient qu'en petites quantités, en recourant à des produits coûteux, tel l'ivoire calciné qui donne une teinte magnifique mais hors de prix. Quant aux noirs fabriqués avec des résidus de fumée, ils ne sont ni denses ni très stables. Ce qui explique que, jusqu'à la fin du Moyen Age, le noir est assez peu présent dans les peintures, du moins sur de grandes surfaces (on l'utilise néanmoins en apports limités dans les enluminures, avec de l'encre). Curieusement, c'est la morale qui a donné un coup de fouet à la technique : très sollicités pour fabriquer des couleurs «sages», les teinturiers italiens de la fin du XIV^e siècle réalisent alors des progrès dans la gamme des noirs, d'abord sur les soieries, puis sur les étoffes de laine. La Réforme déclare la guerre aux tons vifs et professe une éthique de l'austère et du sombre (qui nous influence encore un peu aujourd'hui). Les grands réformateurs se font peindre vêtus de la couleur humble du pécheur. Le noir devient alors à la mode non seulement chez les ecclésiastiques, mais également chez les princes : Luther s'habille de noir ; Charles Quint aussi.

A partir du XIX^e siècle, on utilise des couleurs de synthèse extraites du charbon et du goudron. Cette fois, ce sont les uniformes de ceux qui détiennent l'autorité - douaniers, policiers, magistrats, ecclésiastiques et même pompiers - qui sont noirs (ils passeront progressivement au bleu marine). Le noir se démocratise. Mais, en perdant sa valeur économique, la couleur perd aussi un peu de sa magie et de sa force symbolique. « Le noir & blanc se voit revalorisé, considéré comme plus vrai que la couleur »

Pourtant, comme le blanc, son statut de couleur est contesté. Plusieurs facteurs ont contribué à cette rupture. D'abord, la théorie de la couleur «lumière», qui s'est développée à la fin du Moyen Age. Tant que l'on pensait que la couleur était de la matière, il n'y avait pas de problème : les matières noires existaient et le noir était une couleur comme les autres, un point c'est tout. Mais, si la couleur était lumière, le noir n'était-il pas l'absence de lumière, donc... l'absence de couleur ? On a ainsi commencé à le regarder d'un œil différent. Deuxième changement : l'apparition de l'image gravée et de l'imprimerie a d'un seul coup imposé le couple noir-blanc. Au même moment, la Réforme privilégie ces deux couleurs et les distingue des autres au nom de l'austérité. Troisième changement : c'est la science, une fois encore, qui s'en mêle. Depuis Aristote, on classait les couleurs selon des axes, des cercles ou des spirales. Cependant, quel que soit le système, il y avait toujours une place pour le noir et une pour le blanc, souvent à l'une des extrémités (cela donnait généralement sur un axe : blanc, jaune, rouge, vert, bleu, noir). En démontrant la composition du spectre (l'arc-en-ciel), Isaac Newton établit un continuum des couleurs (violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge) qui exclut pour la première fois le noir et le blanc. Tout cela contribue donc à ce que, à partir du XVII^e siècle, ces deux-là soient mis dans un monde à part.

La photographie accentue les théories scientifiques qui rejettent le noir et le blanc (au commencement, les clichés sont plutôt jaunâtres ou marronnasses, mais l'amélioration des papiers permettra d'obtenir des noirs presque noirs). En tout cas, la démocratisation de cette technique, puis le développement du cinéma et de la télévision, qui furent eux aussi bichromes à leurs débuts, a fini par nous familiariser avec cette opposition : couleurs d'un côté, noir et blanc de l'autre.

Quelques références artistiques :



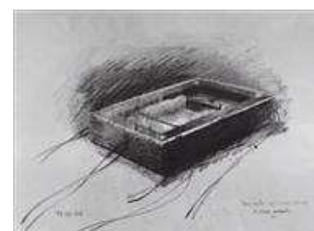
Soulages
Polyptyque C
4 éléments de 81 x 362 cm,
superposés
324x362 cm, 1985
Huile sur toile



Bernar Venet
Tas de charbon
1961
Dimensions variables



Arman
Violon brûlé
Bronze
54 cm



Gérard Titus-Carmel
Le cercueil Tlingit de poche
1976
Pastel gras et lavis d'aquarelle
sur papier
24 x 32,8 cm

ROUGE¹³ :

Parler de «couleur rouge», c'est presque un pléonasme ! D'ailleurs, certains mots, tels *coloratus* en latin ou *colorado* en espagnol, signifient à la fois «rouge» et «coloré». En russe, *krasnoï* veut dire «rouge» mais aussi «beau» (étymologiquement, la place Rouge est la «belle place»). Dans le système symbolique de l'Antiquité, qui tournait autour de trois pôles, le blanc représentait l'incolore, le noir était grosso modo le sale et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom. La suprématie du rouge s'est imposée à tout l'Occident.

On a évidemment mis en valeur ce qui tranchait le plus avec l'environnement. Mais il y a une autre raison : très tôt, on a maîtrisé les pigments rouges et on a pu les utiliser en peinture et en teinture. Dès - 30 000 ans, les peintures paléolithiques se parent de rouge, obtenu notamment à partir de la terre ocre-rouge. Au néolithique, on a exploité la garance, plante aux racines tinctoriales présente sous les climats les plus variés, puis on s'est servi de certains métaux, comme l'oxyde de fer ou le sulfure de mercure... La chimie du rouge a donc été très précoce. D'où le succès de cette couleur.

Dans l'Antiquité, on l'admire et on lui confie les attributs du pouvoir, c'est-à-dire ceux de la religion et de la guerre. Cette couleur va s'imposer parce qu'elle renvoie à deux éléments, omniprésents dans toute son histoire : le feu et le sang. On peut les considérer soit positivement soit négativement, ce qui donne quatre pôles autour desquels le christianisme primitif a formalisé une symbolique si forte qu'elle perdure aujourd'hui. Le rouge feu, c'est la vie mais c'est aussi la mort, l'enfer, les flammes de l'enfer. Le rouge sang, c'est celui versé par le Christ, la force du sauveur qui purifie et sanctifie mais c'est aussi la chair souillée, les crimes (de sang), le péché et les impuretés des tabous bibliques. Tout est ambivalent dans le monde des symboles ! Ce qui est étonnant, c'est que, sur la longue durée, les deux faces tendent à se confondre : dans l'Ancien Testament, le rouge est associé tantôt à la faute et à l'interdit, tantôt à la puissance et à l'amour. La dualité symbolique est déjà en place.

Dans la Rome impériale, le rouge fabriqué avec la substance colorante du murex, un coquillage rare récolté en Méditerranée, est réservé à l'empereur et aux chefs de guerre. Au Moyen Age, cette recette s'étant perdue, on se rabat sur les œufs de cochenilles qui parasitent les feuilles. Les seigneurs bénéficient donc toujours d'une couleur de luxe. Les paysans, eux, peuvent recourir à la vulgaire garance, qui donne une teinte moins éclatante.

A partir des XIII^e et XIV^e siècles, le pape, jusque-là voué au blanc, se met au rouge. Les cardinaux, également. Cela signifie que ces considérables personnages sont prêts à verser leur sang pour le Christ... Au même moment, on peint des diables rouges sur les tableaux et, dans les romans, il y a souvent un chevalier démoniaque et rouge, des armoiries à la housse de son cheval, qui défie le héros.

Il devient la couleur des «papistes». Pour les réformateurs protestants, le rouge est immoral. Ils se réfèrent à un passage de l'Apocalypse où saint Jean raconte comment, sur une bête venue de la mer, chevauchait la grande prostituée de Babylone vêtue d'une robe rouge. Il faut donc chasser le rouge du temple - et des habits de tout bon chrétien.

Pourtant, la mariée se vêt de rouge parce que, le jour du mariage, on endosse son plus beau vêtement et qu'une robe belle et riche est forcément rouge (c'est dans cette couleur que les teinturiers sont les plus performants). Le rouge décrit les deux versants de l'amour : le divin et le péché de chair. Au fil des siècles, le rouge de l'interdit s'est aussi affirmé. Il était déjà là, dans la robe des juges et dans les gants et le capuchon du bourreau, celui qui verse le sang.

Dès le XVIII^e siècle, un chiffon rouge signifie danger. En octobre 1789, l'Assemblée constituante décrète qu'en cas de trouble, un drapeau rouge sera placé aux carrefours pour signifier l'interdiction d'attroupement et avertir que la force publique est susceptible d'intervenir. Le 17 juillet 1791, de nombreux Parisiens se rassemblent au Champ-de-Mars pour demander la destitution de Louis XVI. Comme l'émeute menace, le maire de Paris, fait hisser à la hâte un grand drapeau rouge. Les gardes nationaux tirent sans sommation : on comptera une cinquantaine de morts dont on fera des «martyrs de la révolution». Par une

¹³

Voir aussi le dossier très complet proposé par la BnF : <http://expositions.bnf.fr/rouge/arret/intro.htm>

étonnante inversion, c'est ce fameux drapeau rouge, «teint du sang de ces martyrs», qui devient l'emblème du peuple opprimé et de la révolution en marche.

En février 1848, les insurgés le brandissent de nouveau devant l'Hôtel de Ville. Jusque-là, le drapeau tricolore était le symbole de la Révolution. L'un des manifestants demande que l'on fasse du drapeau rouge, «symbole de la misère du peuple et signe de la rupture avec le passé», l'emblème officiel de la République. C'est Lamartine, membre du gouvernement provisoire, qui sauvera notre bannière tricolore. Le drapeau rouge aura quand même un bel avenir : la Russie soviétique l'adoptera en 1918, la Chine communiste en 1949...

Le rouge du pouvoir et de l'aristocratie (du moins en Occident) a traversé les siècles, tout comme l'autre rouge, révolutionnaire et prolétarien.

En outre, le rouge indique toujours la fête, Noël, le luxe, le spectacle : les théâtres et les opéras en sont ornés. Dans le vocabulaire, il nous est resté de nombreuses expressions («rouge de colère», «voir rouge») qui rappellent les vieux symboles. Et on associe toujours le rouge à l'érotisme et à la passion. Dans notre vie quotidienne actuelle, la symbolique a perduré : les panneaux d'interdiction, les feux rouges, le téléphone rouge, l'alerte rouge, le carton rouge, la Croix-Rouge... : tout cela dérive de la même histoire, celle du feu et du sang...

Quelques références artistiques :



Deschamps Gérard
Bâche de signalisation de l'armée américaine
1961
Peinture sur bâche
100 x 170 cm



Donald Judd
Pile ; agencement équidistant
1972
Acier inoxydable, plexiglas
470 x 102 cm



Garouste et Bonetti
Canapé Mars
1989
150 x 80 cm



Kusama
My flower bed
Ressorts de lit et gants de coton peints
1962
250 x 250 cm

VERT

Il se présente comme une couleur médiane, non violente, paisible... Cela apparaît très clairement dans les textes romains et médiévaux et perdure dans le célèbre traité de Goethe (fin du XVIII^e siècle) : le poète recommande le vert pour les papiers peints, l'intérieur des appartements et spécialement, dit-il, la chambre à coucher. Il lui trouve des vertus apaisantes. Pourtant, le vert avait jadis la particularité d'être une couleur chimiquement instable. Il n'est pas très compliqué à obtenir : de nombreux produits végétaux (feuilles, racines, fleurs, écorces) peuvent servir de colorants verts. Mais le stabiliser, c'est autre chose ! Même souci en peinture : les matières végétales s'usent à la lumière et les matières artificielles (par exemple le vert-de-gris), bien que donnant de beaux tons intenses et lumineux, sont corrosives - le vert fabriqué de cette manière est un véritable poison ! Jusqu'à une période relativement récente, les photographies en couleur étaient, elles aussi, concernées par ce caractère très volatil du vert. Regardez les instantanés des années 1960 : quand les couleurs sont passées, c'est toujours le vert qui s'est effacé en premier. Conclusion : quelle que soit la technique, le vert est instable, parfois dangereux.

La symbolique du vert s'est presque entièrement organisée autour de cette notion : il représente tout ce qui bouge, change, varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance... Dans le monde féodal, c'est sur un pré vert que l'on

s'affrontait en duel judiciaire ; les jongleurs, les bouffons, les chasseurs s'habillaient de vert, de même que les jeunes et les amoureux, qui ont, comme on le sait, un caractère changeant. Partout, on place son argent, ses cartes ou ses jetons sur de la couleur verte. C'est encore le cas aujourd'hui : les tables des conseils d'administration, où se décide le destin des entreprises, sont vertes. Les terrains de sport également, et pas seulement parce qu'il s'agit de pelouse : des courts de tennis en dur et les tables de ping-pong ne dépendent pas du registre « naturel ».

Le vert représente la chance mais aussi la malchance, la fortune mais aussi l'infortune, l'amour naissant mais aussi l'amour infidèle, l'immaturation (des fruits verts) mais aussi la vigueur (un vieillard vert)... Au fil du temps, c'est la dimension négative qui l'a emporté : à cause de son ambiguïté, cette couleur a toujours inquiété. Ainsi a-t-on pris l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà. Les petits hommes verts de Mars, qui ne nous veulent pas du bien, ne sont autres que les successeurs des démons médiévaux. Aujourd'hui, les comédiens refusent toujours de porter un vêtement vert sur scène (la légende dit que Molière serait mort vêtu d'un habit de cette couleur).

Autrefois, le symbole de l'argent, c'était le doré et l'argenté, qui, dans l'imaginaire populaire, rappelaient le métal précieux des pièces de monnaie. Quand les premiers billets de dollars ont été fabriqués, entre 1792 et 1863, le vert était déjà associé aux jeux d'argent et, par extension, à la banque et à la finance. Les imprimeurs n'ont fait que prolonger l'ancienne symbolique. Si l'argent n'a pas d'odeur, il a bien une couleur.

Curieusement, la théorie scientifique des couleurs a suscité une autre symbolique du vert : celui-ci étant considéré comme « complémentaire » du rouge, couleur de l'interdit, il est devenu son contraire, la couleur de la permissivité. Cette idée s'est imposée à partir des années 1800, quand on a inventé une signalétique internationale pour les bateaux, puis a été reprise plus tard pour les trains et les voitures. Aujourd'hui, notre société urbaine en quête de chlorophylle en a fait un symbole de liberté, de jeunesse, de santé, ce qui aurait été incompréhensible pour un Européen de l'Antiquité, du Moyen Âge et même de la Renaissance. Car, pour eux, le vert n'avait rien à voir avec la nature.

Nos esprits modernes ont du mal à le comprendre, mais, jusqu'au XVIII^e siècle, la nature était surtout définie par les quatre éléments : le feu, l'air, l'eau, la terre. Seul le vocabulaire suggérait une relation entre le vert et la végétation (le mot latin *viridis* associe l'énergie, la virilité (*vir*) et la sève). Mais, dans nombre de langues anciennes, on confond le vert, le bleu et le gris en un même terme, la couleur de la mer en somme. En Occident, l'association du vert et de la nature est tardive : elle remonte à l'époque romantique. Par la suite, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment où certains commerces urbains se dotent de signes de reconnaissance, les apothicaires, dont la pharmacopée est à base de plantes, ont choisi ce vert végétal pour leurs croix.

Tout ce qui est vert est maintenant présenté comme un gage de fraîcheur et de naturel car le vert de la végétation est devenu celui de l'écologie et de la propreté. A Paris, les poubelles, les bennes à ordures et même les vêtements des éboueurs, sont de cette couleur. Le vert est devenu le symbole de la lutte contre l'immondice, la plus hygiénique des couleurs contemporaines avec le blanc. Et nous avons maintenant des espaces verts et des classes vertes (déjà Zola disait aller « se mettre au vert à Auteuil », une expression qui semble assez cocasse aujourd'hui).

Quelques références artistiques :



Tony Cragg
Sans titre (bouteille verte)
 1980
 Matières : bois, métal,
 plastique, textile
 550 x 350 cm



Niele Toroni
Coups de pinceau
 1966
 Peinture glycérophtalique
 198,5 x 198,5 cm



Tal Coat
Jour de pluie
 1965
 Huile sur toile
 46 x 55 cm



Jean-Michel Alberola
Sans titre
(Etudier le corps du christ)
 1992
 Aquarelle & gouache
 18 x 13 cm

JAUNE :

Dans l'Antiquité, on appréciait plutôt le jaune. Les Romains, par exemple, ne dédaignaient pas de porter des vêtements de cette couleur lors des cérémonies et des mariages. Dans les cultures non européennes - en Asie, en Amérique du Sud - le jaune a toujours été valorisé : en Chine, il fut longtemps la couleur réservée à l'empereur et il occupe toujours une place importante dans la vie quotidienne asiatique, associé au pouvoir, à la richesse, à la sagesse.

Mais, c'est vrai, en Occident, le jaune est la couleur que l'on apprécie le moins : dans l'ordre des préférences, il est cité en dernier rang (après le bleu, le vert, le rouge, le blanc et le noir). «Le jaune devient la couleur de l'ostracisme». Cela remonte au Moyen Âge. La principale raison de ce désamour est due à la concurrence déloyale de l'or : au fil des temps, c'est en effet la couleur dorée qui a absorbé les symboles positifs du jaune, tout ce qui évoque le soleil, la lumière, la chaleur et, par extension, la vie, l'énergie, la joie, la puissance. L'or est vu comme la couleur qui luit, brille, éclaire, réchauffe. Le jaune, lui, dépossédé de sa part positive, est devenu une couleur éteinte, mate, triste, celle qui rappelle l'automne, le déclin, la maladie... Mais, pis, il s'est vu transformé en symbole de trahison, de tromperie, de mensonge... Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif.

Dans l'imagerie médiévale, les personnages dévalorisés sont souvent affublés de vêtements jaunes. Regardez les tableaux qui, en Angleterre, en Allemagne, puis dans toute l'Europe occidentale, représentent Judas. Au fil des temps, cette figure cumule les attributs infamants : on le dépeint d'abord avec les cheveux roux, puis, à partir du XII^e siècle, on le représente avec une robe jaune et, pour parachever le tout, on le fait gaucher ! Des textes de cette époque le disent d'ailleurs clairement : le jaune est la couleur des traîtres

Dans l'histoire complexe des couleurs, nous voyons bien que les codes et les préjugés qui leur sont attachés ont une origine assez logique, mais, pour le jaune, nous n'avons pas d'explication ! Ni dans les éléments qu'il évoque spontanément (le soleil), ni dans la fabrication de la couleur elle-même. On obtient le jaune avec des végétaux telle la gaude, une sorte de réséda qui est aussi stable en teinture qu'en peinture et les jaunes fabriqués à base de sulfures, tel l'orpiment ou de safran, en peinture ont les mêmes qualités : la teinture jaune tient bien, elle ne trahit pas son artisan, la matière ne trompe pas comme le vert le fait, elle résiste bien...

Il est possible que la mauvaise réputation du soufre, qui provoque parfois des troubles mentaux et qui passe pour diabolique, ait joué, mais cela est insuffisant... Le jaune est une couleur qui glisse entre les doigts de l'historien. L'iconographie, les textes qui édictent les règlements vestimentaires religieux et somptuaires, les livres des teinturiers - en bref, tous les documents dont nous disposons - sont curieusement peu bavards à son sujet. Dans les manuels de recettes pour fabriquer les couleurs datant de la fin du Moyen Âge, le

chapitre consacré au jaune est toujours le moins épais et il se trouve relégué à la fin du livre. Nous ne pouvons que constater que, vers le milieu de la période médiévale, partout en Occident, le jaune devient la couleur des menteurs, des trompeurs, des tricheurs, mais aussi la couleur de l'ostracisme, que l'on plaque sur ceux que l'on veut condamner ou exclure, comme les juifs. Plus tard, en instituant le port de l'étoile jaune pour les juifs, les nazis ne feront que puiser dans l'éventail des symboles médiévaux, une marque d'autant plus forte que cette couleur se distinguait particulièrement sur les vêtements des années 1930, majoritairement gris, noirs, bruns ou bleu foncé.

La Renaissance ne va rien changer au statut du jaune, on le voit bien dans la peinture. Alors que le jaune était bien présent dans les peintures pariétales (avec les ocres) et les œuvres grecques et romaines, il régresse dans la palette des peintres occidentaux des XVI^e et XVII^e siècles, malgré l'apparition de nouveaux pigments comme le jaune de Naples, qu'utilisent les peintres hollandais du XVII^e. Même constat avec les vitraux : ceux du début du XII^e comportent du jaune, puis la dominante change et devient bleu et rouge. Le jaune n'est presque plus utilisé que pour indiquer les traîtres et les félons. Cette dépréciation va perdurer jusqu'aux impressionnistes.

On songe évidemment aux champs de blé et aux tournesols de Van Gogh, aux tableaux des fauves, puis aux jaunes excessifs de l'art abstrait. Dans les années 1860-1880, il se produit un changement de palette chez les peintres, qui passent de la peinture en atelier à la peinture en extérieur, et un autre changement quand on passe de l'art figuratif à la peinture abstraite : celle-ci utilise moins la polychromie, elle use moins de nuances. C'est aussi le moment où l'art se donne une caution scientifique et affirme qu'il y a trois couleurs primaires : le bleu, le rouge et notre jaune qui, contrairement au vert, se voit donc brusquement revalorisé. Il est possible que le développement de l'électricité ait également contribué à cette première réhabilitation.

Mais dans la vie quotidienne, dans les goûts des Occidentaux, le jaune infamant est toujours là, dans notre vocabulaire en tout cas : on dit qu'un briseur de grève est un «jaune». On dit aussi «rire jaune». L'expression française «jaune» pour désigner un traître remonte au XV^e siècle : elle reprend la symbolique médiévale. Quant au «rire jaune», il est lié au safran, réputé provoquer une sorte de folie qui déclenche un rire incontrôlable. Les mots ont une vie très longue, qu'on ne peut éliminer. Qu'on le veuille ou non, le jaune reste la couleur de la maladie : on a encore le «teint jaune», surtout en France, où l'on connaît bien les maladies du foie

Il est peu abondant dans notre vie quotidienne : dans les appartements, on s'autorise parfois quelques touches de jaune pour égayer, mais avec modération. Nous l'admettons dans nos cuisines et nos salles de bains, lieux où l'on se permet quelques écarts chromatiques, mais on est revenu de la folie des années 1970, où on le mettait à toutes les sauces, l'associant même à des marrons et à du vert pomme. Les voitures jaunes, par exemple, restent rares. Et, dans les salles de bains, les robinets dorés, qui furent un temps à la mode, ne le sont plus. Le vrai rival du jaune, aujourd'hui, c'est l'orangé, qui symbolise la joie, la vitalité, la vitamine C. L'énergie du soleil se voit mieux représentée par le jus d'orange que par le jus de citron (le jaune a aussi un caractère acide). Seuls les enfants le plébiscitent : dans leurs dessins, il y a souvent un soleil bien jaune et des fenêtres éclairées en jaune. Mais ils se détachent de ce symbolisme en grandissant. A partir d'un certain âge, chacun prend en compte plus ou moins inconsciemment le regard des autres et adopte les codes et mythologies en vigueur.

Quelques références artistiques :



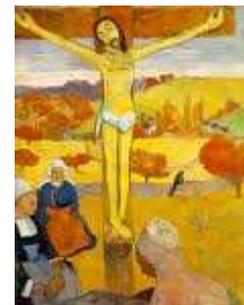
Van Gogh
Les tournesols
1888
Huile sur toile
92 x 73 cm



Natalia Gontcharova
Forêt d'automne
1950
Huile sur toile
61 x 50 cm



Wolfgang Laib
Cinq montagnes que l'on ne peut escalader
1994
Pollen de pissenlit
7 cm de haut



Paul Gauguin
Le christ jaune
1889
Huile sur toile
73,4 x 92,1 cm

ORANGÉ

Il est difficile de reproduire les beaux orangés de la nature : nos orangés fabriqués sont toujours un peu criards. Au Moyen Age, on ne les produisait pas à partir du jaune et du rouge, en raison sans doute du tabou biblique du *Deutéronome* et du *Lévitique*, repris par le christianisme, qui jugeait les mélanges impurs : un homme blanc et une femme noire ne devaient pas procréer, on ne mélangeait pas dans un même vêtement laine et lin, matière animale et matière végétale, ni deux couleurs pour en faire une troisième. Le mot «orangé» est apparu en Occident au XIV^e siècle, après l'importation des premiers orangers. Pour obtenir cette teinte, on a d'abord utilisé le safran, puis, vers la fin du Moyen Age, le «bois brésil», essence exotique des Indes et de Ceylan (qui a donné plus tard son nom au Brésil). Aujourd'hui, on a transféré sur cette couleur les vertus de l'or et du soleil : chaleur, joie, tonus, santé. D'où les emballages des médicaments (vitamine C), la Carte orange censée égayer les transports parisiens, le train Corail qui balaie la grisaille des chemins de fer. Un moment, on en a mis sur les murs des cuisines jusqu'à l'écœurement. Nous avons donc abusé de l'orangé, qui est devenu symbole de vulgarité.

Dans la symbolique bouddhiste, la couleur orange fait lien vers la créativité et le dynamisme. Les moines bouddhistes se drapent dans des vêtements de couleur orange.

Comme il est prouvé que la couleur orange est celle qui se distingue le mieux dans de très nombreux environnements, cette couleur est utilisée pour la signalisation des dangers dans de nombreux domaines et particulièrement celui de la circulation automobile.

Quelques références artistiques :



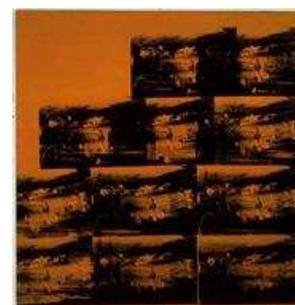
Najia Mehadji
Arborescence 1
2001
Stick à l'huile sur toile
204 x 188 cm



Lucio Fontana
Concetto spaziale attese 1+1-111XY
1962
Emulsion sur toile lacérée
92 x 73 cm



Jesus Gabriel Soto
Orange extension
1970
Barres métalliques peintes
660 x 240 x 100 cm



Andy Warhol
Orange Car crash
1964
Sérigraphie
268,9 x 416,9 cm

VIOLET

Pour violet, on disait en latin médiéval *subniger*, «demi-noir». Il s'est identifié logiquement au demi-deuil, celui qui s'éloigne dans le temps. Il évoque la vieillesse féminine, douce comme les reflets mauves des cheveux des dames âgées. Le violet est la couleur liturgique de la pénitence, de l'Avent et du carême. Il est devenu tardivement la couleur des évêques, ce qui est assez excentrique. Peu fréquent dans la nature et assez laid quand il est fabriqué, il est, selon les enquêtes d'opinion, la couleur la plus détestée, après le brun. «Ce n'est pas une vraie couleur !» disent généralement les enfants. Au cours de la dernière décennie, on a abusé des mauves saturés et des grenats violacés sur les tissus, fluo par-dessus le marché ! Le violet est devenu assez vulgaire.

Quelques références artistiques :



Cy Twombly
Etude pour le rideau de scène de l'Opéra Bastille
1989
Encre
23,8 x 32,6 cm



Coupe montée à décor de coquelicots
Vers 1895-1900
argent gravé, verre
cristallerie du Val-Saint-Lambert
19,5 x 26 cm



Georges Braque
Une chaise de jardin
1947
Huile sur toile
65,1 x 50,2 cm



Sari baluchar butidar
19^e siècle
Soie et taffetas brochés
Bengale
480 x 116 cm

GRIS

Il a presque tous les caractères d'une vraie couleur : il n'a pas de référents, le mot est ancien (il vient du germanique *grau*) et possède un double symbolisme. Pour nous, il évoque la tristesse, la mélancolie, l'ennui, la vieillesse ; mais, à une époque où la vieillesse n'était pas si dévalorisée, il renvoyait au contraire à la sagesse, à la plénitude, à la connaissance. Il en a gardé l'idée d'intelligence (la matière grise). A la fin du Moyen Age, on le voyait comme le contraire du noir, donc symbole de l'espérance et du bonheur. Charles d'Orléans a même écrit un poème intitulé «Le gris de l'espoir». Il y a un bon et un mauvais gris. En fait, le gris a un statut à part. Goethe, d'ailleurs, avait pressenti cette singularité. Pour lui, la couleur qui réunissait toutes les autres n'était pas le blanc, teinte faible contenant selon lui peu de matières colorées, mais bien le gris, qu'il qualifiait de couleur «moyenne». Ce qui, d'un point de vue chimique, n'est pas idiot. De plus, pour le peintre, le gris reste une couleur riche à travailler : il possède un grand nombre de valeurs et nuances, il autorise les camaïeux les plus subtils, il fait du bien aux autres couleurs.

Quelques références artistiques :



Joseph Beuys
Plight
1958-1985
Installation, 43 éléments en feutre gris
de 5 rouleaux chacun, piano à queue,
tableau noir, thermomètre,
310 x 890 x 1 815 cm



Fernand Léger
Les acrobates en gris
1942 - 44
Huile sur toile
183 x 147 cm



Jasper Johns
The Black Figure 5
1960
Peinture sur journal
183 x 137 cm



Gustave Moreau
Faune dansant
19^e siècle
Encre sur papier gris
44,3 x 25 cm

COULEUR ET MUSIQUE

« Si avec Kandinsky, Klee ou Kupka, s'opère un dépassement de toute attitude dualiste visant à scinder de manière schématique les catégories du temps et de l'espace ; à l'intérieur de leurs oeuvres, se jouent des interactions de notions et de techniques, il n'en reste pas moins qu'ils accordent une primauté à l'idée de cohérence, considérant la manifestation artistique comme le témoignage privilégié d'une organicité de la pensée. Que ces peintres aient en général une prédilection pour l'époque classique de l'histoire de la musique est encore une fois révélateur du type de dialogue qu'ils souhaitent promouvoir avec la pensée musicale. » Jean-Yves Bosseur¹⁴

● Un peintre musicien : Paul Klee

La musique a marqué la vie artistique de Paul Klee dans son ensemble : violoniste émérite, amateur averse et passionné, il fréquentait assidûment l'opéra et les salles de concert et rédigeait des comptes-rendus d'une grande perspicacité. Il a longtemps hésité entre la carrière de peintre et celle de musicien. S'il définit dans son journal intime la musique comme son «amante», la peinture demeure cependant sa «*déesse au parfum d'huile, que j'embrasse tout simplement parce qu'elle est mon épouse*».

Les aspects relatifs à la composition, au rythme et à la mélodie, dans bon nombre de ses dessins et de ses peintures, sont d'inspiration musicale. Les fondements théoriques de son œuvre et de sa doctrine reposent, en partie, de façon tout à fait concrète sur des éléments propres à la musique et au son. Il est même parfois possible d'interpréter librement certaines de ses œuvres comme des «partitions»

Le rythme témoigne des analogies structurelles entre la peinture et la musique au niveau du processus de création, en particulier dans la représentation de séquences – ou de mesures – (à deux temps, trois temps, six temps.....) ou dans la superposition de certains motifs ou de certains champs chromatiques. Cette exploration littérale du rapport entre peinture et musique trouve son apogée dans la réalisation de procédés de composition à «plusieurs voix, polyphoniques».

Le son comme expression de la tonalité en musique trouve son pendant en peinture dans l'expressivité et le potentiel émotionnel de la couleur.

● Un musicien peintre : Arnold Schönberg

Arnold Schönberg ne s'est adonné à la peinture et au dessin que pendant un court laps de temps (seulement deux ou trois ans). Pourtant, il a créé une série d'œuvres très expressives qui furent présentées aux Abattoirs du 16 mars au 9 mai 2010.

Centrée sur les portraits et autoportraits réalisés par ce célèbre compositeur autrichien, l'exposition *Visions et regards* mettait en lumière ce catalyseur des courants picturaux de l'époque. Elle dévoilait les liens privilégiés que ce dernier entretenait avec de nombreux artistes de l'avant garde du début du XX^e siècle...

A cette époque, de nombreux créateurs en rupture avec l'académisme s'engagèrent dans de nouvelles voies artistiques. En tête de ces chefs de file, Arnold Schönberg écrivit ses premières œuvres atonales qui bouleversèrent l'histoire de la musique, en dépassant les règles établies de la composition classique et de l'harmonie traditionnelle. Durant les années où il composa son *Deuxième quatuor*, ses opéras *Erwartung* et *La Main heureuse*, le compositeur viennois entama une intense activité de peintre. Cette nouvelle vocation - qui a souvent été interprétée comme une façon de se rattacher à l'univers concret de l'image face à l'aspect immatériel de la musique - généra de très nombreuses toiles.

Réparties en différents genres, elles évoluent en impressions, portraits, natures mortes, esquisses de scénographies et même en caricatures ou représentations de cartes à jouer. Bien loin d'une simple peinture d'amateur, cet ensemble visuel réunit à lui seul, du symbolisme le plus tardif à l'abstraction pure, de l'expressionnisme à une figuration lyrique, les principaux courants picturaux de cette période. Au centre de ce corpus, une très longue

¹⁴ Jean-Yves BOSSEUR, *Musique et arts plastiques : Interactions au XX^e siècle*, Minerve ; 2^e Éd., 2006

série d'autoportraits où la figure semble tantôt disparaître ou au contraire s'affirmer dans des couleurs violentes et contrastées. Ces *Visions* ou *Regards* ainsi que le compositeur les appelait, révèlent toute la sensibilité de l'artiste : « *Pour moi, la peinture a toujours été comme la composition. Elle m'a donné la possibilité de m'exprimer, de partager mes émotions, mes idées et mes sentiments.* »

Cette singularité d'un créateur, à la fois compositeur de génie et peintre, est d'autant plus marquante qu'à la même époque, il faisait la connaissance du peintre russe Vassili Kandinsky, avec lequel il se lia d'amitié et entretenit une longue correspondance : « *Tout dépend tellement pour moi de la couleur (non pas de la « jolie » couleur, mais de la couleur expressive, expressive avec les autres)* » lui écrivait-il lors d'un premier échange épistolaire.

COULEUR ET SCENOGRAPHIE :

Pour l'opéra *To be Sung*, l'artiste californien James Turrell s'est associé au compositeur français Pascal Dusapin, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, en 1994. Il a transformé la scène en un gigantesque *Space Division* dans lequel les chanteurs se trouvaient immergés dans une lumière monochrome dont la teinte variait insensiblement tout au long du spectacle.



Fiche-métier¹⁵ : Le technicien et le régisseur lumière

Ce sont des techniciens du spectacle vivant : théâtre, spectacle chorégraphique, concert, cirque, music-hall... Ils conçoivent et mettent en œuvre tous les éclairages ou effets lumineux des différentes phases ou scènes d'un spectacle, en salle ou en plein air.

● Description des tâches / conditions de travail

Le technicien lumière opère en amont, avant et pendant les répétitions, pendant les représentations, mais aussi lors du démontage du matériel. Il tient compte d'une multitude de contraintes techniques et des besoins artistiques propres à un spectacle vivant. Il doit proposer la « meilleure » lumière, c'est-à-dire la plus adaptée à chaque scène.

Pour mener à bien son travail, il échange longuement avec le metteur en scène et le décorateur du spectacle. Il imagine les éclairages possibles, les teste et contrôle le matériel nécessaire. Concrètement, il dresse un « plan lumière », qui contient toutes les informations techniques et les effets à réaliser, qu'il confie au régisseur lumière. Lors des répétitions, il encadre l'équipe qui assure l'installation et les réglages des projecteurs. Il enregistre sur une

¹⁵ Fiche du CIDJ : <http://www.cidj.com/metier.aspx?docid=2180&catid=1>

console informatisée les jeux de lumières qui accompagnent chaque scène. Durant la représentation il donne les « tops lumière ».

Dans une équipe importante, le régisseur lumière (ou « électricien de théâtre ») travaille avec l'éclairagiste, dont il applique les directives de mise en lumière du spectacle. Il prépare et contrôle les appareils, vérifie leur fonctionnement, ainsi que l'alimentation électrique et les branchements de toute l'installation. C'est lui qui pilote le matériel d'éclairage lors des représentations : projecteurs fixes et mobiles pour la mise en valeur des décors, des mouvements et déplacements des acteurs, filtres et volets, commandes des lumières de la salle à partir d'un pupitre, informatisé ou non, etc.

● Evolution professionnelle

Un régisseur lumière peut accéder à un poste de régisseur général ou d'éclairagiste sur des productions plus importantes et plus riches.

● Etudes / formations

Il existe peu de formations et de centres formant spécifiquement aux techniques des lumières du spectacle vivant. Les formations sont dispensées en formation initiale, mais aussi et surtout en formation continue ou par validation des acquis de l'expérience (VAE).

Citons :

- DMA (diplôme des métiers d'art) régie du spectacle, option lumière (niveau bac + 2). Il se prépare à Besançon, Nancy et Nantes.
- Diplôme de l'ENSATT (École nationale des arts et techniques du théâtre) de Lyon, section Lumière, qui se prépare en 3 ans. Entrée sur concours.
- Titre de régisseur du spectacle option lumière, préparé et délivré par le CFPTS (Centre de formation professionnelle aux techniques du spectacle) de Bagnolet : technique lumière, régie lumière, électricité et installations du spectacle, consoles automatisées et projecteurs asservis, etc.

Dans presque tous les cas, la formation initiale doit être complétée par des stages et expériences professionnelles.

COULEUR ET PHOTOGRAPHIE

L'histoire de la photographie en couleurs, c'est avant tout l'histoire de recherches technologiques en quête d'une reproduction colorée du monde visible. Or, il n'existe aucune substance chimique capable de fixer directement les couleurs des objets. Par conséquent, les chercheurs ont dû recourir à différentes méthodes de reconstitution de la vision colorée du monde.

Décrite simultanément en 1869 par Louis Ducos du Hauron et par Charles Cros, la sélection trichrome, ou reproduction automatique des couleurs, consistait à prendre, sur trois films en noir et blanc, trois photographies distinctes du même sujet à travers trois filtres bleu, vert et rouge. Ainsi réalisait-on l'analyse des composantes primaires d'un sujet coloré, dont la restitution était obtenue par la projection sur un même écran des trois diapositives en noir et blanc à travers les mêmes filtres bleu, vert et rouge. Pour simplifier ce dispositif complexe, qui ne pouvait s'appliquer qu'aux natures mortes, et qui nécessitait trois projecteurs, les frères Auguste et Louis Lumière présentent le 30 mai 1904 à l'Académie des sciences leur invention, l'autochrome, capable de reproduire les couleurs en une seule prise. Il s'agit d'une plaque photographique en verre, en noir et blanc, que l'on enduit d'une mosaïque de particules microscopiques de fécule de pomme de terre, teintées en bleu, vert et rouge, jouant le rôle de filtres. Développée en diapositive, la plaque conserve cette trame de microfiltres et restitue par transparence les couleurs originales. Commercialisée en 1907, l'autochrome est restée jusqu'en 1935 le principal support de la photographie en couleurs.

De nouveaux systèmes chromogènes exploitant la synthèse chimique des colorants (inventée en 1912) pendant le traitement sont commercialisés en 1936, simultanément par Kodak et Agfa.

Les progrès de l'industrie bénéficient également à la technologie des supports. Les supports souples inflammables en Celluloïd, introduits par George Eastman dès 1887, sont progressivement remplacés par le triacétate de cellulose (Kodak, 1948) et par le polyester (Cronar de du Pont de Nemours, 1955). Les plaques en verre, utilisées depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, disparaissent au milieu des années 1950.

Après avoir dominé le marché de la photographie pendant plus d'un siècle, le procédé au gélatinobromure d'argent connaît un déclin progressif au profit des outils numériques qui étendent, de manière objective, les possibilités de la photographie en termes d'acquisition, de traitement, de restitution ou encore de communication.

Mais il serait inopportun de réduire l'histoire de la couleur en photographie à une simple suite d'innovations technologiques car elle est avant tout esthétique et culturelle, chaque couleur portant en elle la marque de son époque. Cette histoire culturelle trouve des échos à travers le reportage et la photographie publicitaire (et leur reproduction dans des magazines illustrés) qui ont eu, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un grand impact sur la photographie amateur.

Le photographe américain Edward Weston parle, dans les années 1950, de la « photographie en tant que forme ». Il ouvre ainsi la brèche à l'acceptation de la couleur dans la photographie artistique.

Les discussions autour de cette querelle entre traditionalistes et modernistes conduit les photographes à se saisir différemment de la couleur dans leur travail : depuis la New Color Photography (Stephen Shore, William Eggleston) des années 1970 jusqu'aux artistes contemporains.

William Eggleston¹⁶, par exemple, photographie tout, sans distinction ni hiérarchie, et son approche très libre du sujet n'a rien à voir avec les vues frontales et sans effets du style documentaire. Contrairement à Evans, il surprend et déstabilise par des points de vues inattendus, des cadrages et des compositions hors des canons esthétiques et la présence insistante de la couleur. Dans les années 70, cette ouverture à la couleur, logique dans la démarche d'un artiste qui entend prendre en compte toutes les composantes de la réalité, mais encore précoce dans l'histoire de l'art photographique, vaut à Eggleston la consécration du musée et la réputation en partie justifiée mais quelque peu envahissante d'« inventeur de la photographie en couleur ». Son exposition au MoMa de New York en 1976 à l'invitation de John Szarkowski marque une date dans l'histoire de la photographie, celle de la reconnaissance de la photographie en couleur comme forme artistique à part entière.

COULEUR ET CINEMA

Le cinéma, s'il est muet, naît en couleur. L'effet produit, en 1895, est tel que des journalistes enthousiasmés par l'invention des Frères Lumière écrivent qu'ils ont vu " rougir " le fer du maréchal-ferrant ! Au delà de cette anecdote, il faut souligner qu'Auguste et Louis cherchent d'emblée à perfectionner leur Cinématographe. En attendant l'invention, en 1908, du procédé photographique autochrome, les frères Lumière font « peindre » leurs films image après image. Dans leur usine de Montplaisir, en effet, leurs ouvrières reviennent au pochoir sur chacune des images des films. Une des réussites de cette technique est la danseuse dont la robe change de couleur au fil de la *Danse Serpentine* (1897). Méliès¹⁷ utilisera le même procédé dans le *Chaudron Infernal* (1903).

¹⁶ Voir le dossier de presse du Centre Photographique de Lecture et le site de l'artiste :
http://www.centre-photo-lecture.fr/images_eggleston/CPL_DP_eggleston.pdf
<http://www.egglestontrust.com/>

¹⁷ Voir le site très bien documenté réalisé par Dominique Coujard : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm#6>

En 1922 est tourné *Nosferatu*. Dans ce film soit en N/B, Murnau utilise l'image en négatif (avec pixillation) pour noircir le ciel et blanchir le paysage. Par ailleurs, les scènes de nuit sont traitées avec une teinte bleutée, les scènes diurnes en sépia.

Lorsque Fred Niblo tourne *Ben Hur* en 1924, il mêle Noir & Blanc et Technicolor bichrome : certains passages sont teints en bleu, d'autres en vert et rouge (collage dos à dos de deux positifs virés chacun dans une couleur différente)

Autant en emporte le vent est une des premières réalisations en Technicolor (utilisant trois négatifs), technique à laquelle on a souvent reproché son manque de réalisme.

La question de la couleur va basculer à partir du milieu des années 50 par l'introduction de nouvelles pellicules plus sensibles et plus maniables et la diffusion de films via téléviseur couleur. Le N/B devient alors l'exception.

Mais, une fois encore, toutes ces belles données techniques n'auraient aucun sens si la recherche d'effets n'était visée. Pourquoi la couleur au cinéma ?

- Pour reproduire le plus fidèlement possible le réel : l'image cinématographique n'est alors plus seulement une composition de formes colorées mais un mimétisme de la vision humaine ; ses couleurs sont qualités de la lumière telles que l'oeil les perçoit. Eric Rohmer se positionna en partisan de cette couleur « vraie », s'opposant au recours massif au noir et blanc de la Nouvelle Vague, mettant en garde contre le prétendu naturalisme de ce dernier et affichant sa confiance envers l'infailible - ou du moins évoluant vers l'infailible – perfection mimétique des pellicules couleur.
- Pour faciliter la lecture de l'image, pour mieux détacher une figure d'un fond. Carl Dreyer analyse les nouvelles problématiques plastiques : « dans le film en noir et blanc, on travaille lumière contre ombre et ligne contre ligne. Dans le film en couleurs, on travaille masse contre masse, forme contre forme, et couleur contre couleur. Ce qui s'exprimait dans le noir et blanc à travers le changement de lumière et d'ombre, et le heurt des lignes, cela s'exprime maintenant dans des constellations de couleur. Aux différents rythmes qui jouent dans un film, s'ajoute maintenant le rythme de la couleur. »¹⁸
- Pour constituer une signalétique visuelle, rendre compréhensibles des péripéties : dans *Ran* d'Akira Kurosawa, 1985, mettant en scène une lutte fratricide conduisant la région au chaos ; chaque armée reste identifiable par la couleur qui la symbolise.
- Pour donner à l'action un cadre de référence(s) : la désaturation utilisée par John Huston, en 1956, dans *Moby Dick*, permet de retrouver l'aspect des gravures anciennes ayant initialement illustré le texte de Melville.
- Pour ses capacités expressives symboliques : dans *Peau d'âne*, Jacques Demy a très bien su traduire l'atmosphère du conte de fée par l'usage des couleurs.
- Pour ses capacités à produire des stimuli émotionnels qui nourrissent dramatiquement l'intrigue : en 1964, Hitchcock n'hésite pas à recourir de façon récurrente à la couleur rouge dans *Pas de printemps pour Marnie*, il ira jusqu'à intercaler, de façon quasi subliminale, deux photogrammes rouges - indécélables pour le spectateur - dans *La maison du Docteur Edwards*
- Pour sa participation à un projet esthétique d'ensemble (cf. *In the mood for love* de Wong Kar-wai, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* ou *Delicatessen* de Jean-Pierre Jeunet etc.)

COULEUR ET LITTÉRATURE : Paul Auster, *Léviathan*

La solitude s'invente - et elle revêt parfois des rituels étranges. Dans le *Léviathan* de Paul Auster, le personnage de fiction Maria Braun use de ces rituels, nés du hasard et des rencontres, élaborés, rêvés et personnifiés ; comme des fantaisies à appliquer à la réalité.

¹⁸ DREYER, Carl Theodor, *Réflexions sur mon métier*, préface de Charles Tesson, Cahiers du Cinéma, coll. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2ème édition Paris, 1997 [1983]

C'est un jeu (et il en relève de la vie même) : mêler la fiction à la réalité. Un jeu et un échange, puisque certains rituels propres à ce personnage sont empruntés à son double réel, Sophie Calle, artiste photographe dont le travail explore ces problématiques d'invention, de solitude et de singularité, rendant plus ténue la barrière réalité et fiction.

Il serait même question, plus exactement, de « doubles-jeux » puisque Sophie Calle, séduite par l'entreprise fictionnelle de Paul Auster, s'attelle à jouer elle-même à son double et à réaliser, en retour, quelques scènes de la vie de Maria Braun.



Ainsi des repas dits chromatiques, régime inventé et élaboré que s'impose certaines semaines Maria Braun, à raison d'une couleur par jour. Orange le lundi (carottes, melons, crevettes..), rouge le mardi (tomates, grenades..), blanc le mercredi (turbot, fromage frais..). Une mise en jeu testée (vécue), réalisée (photographiée), c'est-à-dire réappropriée, réinventé et finalisée par Sophie Calle ; les couleurs et donc les aliments des derniers jours de la semaine n'étant pas décrits dans le roman, il lui appartenait, poursuivant le jeu, de les choisir... jaune le vendredi (omelette, pomme de terre..), rose le samedi (jambon, tarama...) etc.

Un échange étrange et singulier né d'une œuvre littéraire. Une recette qui met à mal aussi bien le couple réalité/fiction que l'antique opposition original/copie, sur le mode : « la même chose, autrement, donc autre chose ». Une élaboration artistique, un dîner littéraire et photogénique, un peu mondain, comme toujours : cela se mange-t-il ? L'important c'est la couleur.

COULEUR ET ARCHITECTURE

VERNACULAIRE :

Les particularités chromatiques sont dépendantes, en architecture, de la géographie, de l'histoire et des traditions selon le pays ou la région d'implantation des constructions. L'ensemble des recherches et des découvertes dans le domaine de la polychromie des bâtiments anciens démontre, par ailleurs, que, dans l'art grec, comme dans l'art égyptien, comme dans l'art gothique, la couleur a toujours été employée comme complément nécessaire de la forme, et de la décoration architectonique des édifices.

L'architecture vernaculaire est donc, le plus souvent, définie comme une architecture employant des matériaux, des techniques de mise en oeuvre et des codes esthétiques traditionnels :



Habitat traditionnel -
Ethiopie



Vers Bandiagara - Mali



Sidi Bou Saïd - Tunisie



Saint Clar - Gers

PATRIMONIALE : L'abbaye de Conques et les vitraux de Soulages

Comment une œuvre artistique contemporaine peut-elle s'insérer dans un monument historique ? Cela pose la question des ruptures ou des continuités entre les deux entités et

interroge sur l'intégration d'œuvres contemporaines dans un site patrimonial.

Car il est bien question, au sens propre ici, d'intégration, ce qui explique la controverse non encore dépassée, à ce jour, que la présence de ces pièces génère auprès du public. Pourtant, Pierre Soulages n'avait pas l'intention de créer la polémique :

" À Conques, on est à la fois impressionné par la compacité du plan, l'épaisseur des murs qu'on perçoit dans la profondeur des ébrasements, joints à l'élan vers le haut de cette architecture. On se sent protégé dans cet endroit clos et compact associé à la nef la plus haute de l'art roman. On est pris par ce mélange de force et de grâce. Ce contraste est singulier et magnifique. Dans cette aventure, avant toute chose, j'ai voulu être au plus près de ce qu'inspire cet espace architectural. " Comment une telle incompréhension et un tel refus des visiteurs peuvent-ils s'expliquer alors que l'artiste déclare avoir voulu être « au plus près » ?



Pour ne prendre qu'un exemple, Sainte-Foy de Conques se caractérise par les couleurs liées aux trois sortes de pierre qui ont permis sa fondation : grès rouges par moment violacés, ocres virant parfois à l'orangés, bleus des schistes des murs et des ardoises du toit, ne peuvent être dissociés des formes et de l'espace qu'ils contribuent à animer.

Tous ces doux contrastes, tons sur tons, accords de complémentaires et subtiles modulations cohabiteraient mal avec des verres colorés qui les « éteindraient ». Seules

les infinies variations d'intensité et de couleur de la lumière naturelle peuvent les éclairer sans les détruire. Les vitraux translucides de Soulages prennent, vus de l'extérieur, des tons froids plus ou moins bleutés – rappelant les teintes de l'ardoise - auxquels s'ajoutent des tons chauds, ces variations de couleurs résultant à la fois de la composition singulière du verre et des variations atmosphériques.

« ARTISTIQUE » : Hundertwasser et l'écologie



Maison Hundertwasser - Vienne

Hundertwasser s'intéresse à l'architecture dès les années 50. Jusqu'à la fin de sa vie, il prône une architecture plus proche des hommes et de la nature. Son engagement se traduit d'abord dans des manifestes tels "*Le droit à la fenêtre*" et "*Le devoir d'arbre*" (1972). Découlant d'une « nature citoyenne », ses habitats, constitués de jardins suspendus, de sinuosités, de colonnes en céramique, de bulbes dorés, de multiples couleurs et d'arbres, voient le jour dans les années 80-90. Opposé à la rigueur du Bauhaus, aidé de l'architecte Peter Pelican, l'artiste concrétise ainsi plusieurs projets aux quatre coins de la planète.

COULEUR ET MODE : Christian Lacroix¹⁹

« *Quand j'étais enfant, mon expérience de la couleur était purement gustative. Je buvais directement la couleur déposée en couleur liquide rouge, jaune ou bleu dans les petits gobelets distribués par les institutrices de l'école maternelle. Plus tard, cohérent avec moi-même, je choisisais mes boules de glace juste pour l'accord du chocolat et de la fraise* », raconte, non sans une pointe d'humour, Christian Lacroix.

¹⁹

Extrait de l'article de Bérénice Geoffroy-Schneiter « L'abécédaire de Christian Lacroix » in *L'Oeil* - n°599 – Fév. 2008



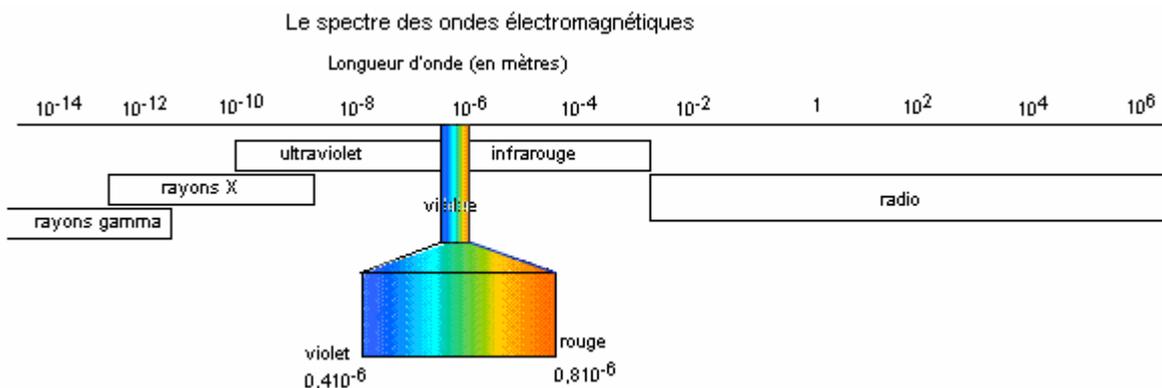
On retrouve, tout au long de la carrière du couturier, cet amour immodéré pour les teintes explosives, cocktails détonants évoquant ses obsessions picturo-sentimentales : le rouge et le noir, teintes taumachiques par excellence, mêlées au turquoise et au rose buvard. Mais depuis 2000, l'Arlésien semble avoir troqué son vermillon favori (celui des églises, de la corrida, des pompiers, mais aussi la couleur favorite de sa mère !) contre des teintes assoupies, ayant pris la poussière du temps. Le couturier affiche désormais une prédilection pour « les champagne, les gris éteints, les vert sombre. Les gammes sont altérées comme dans un livre enfoui que l'on vient d'exhumer. Christian Lacroix, ou cette obsession du passé que l'on se doit de ressusciter...

COULEUR ET PHYSIQUE : Des visibles et des invisibles

Saviez vous que la Terre est le seul endroit où on peut voir du vert ? Et si le bleu du ciel n'était qu'illusion ? Et pourquoi la nuit est-elle noire ? Et pourquoi la mer a-t-elle des teintes changeantes ?

La couleur est affaire de lumière qui est affaire de physique. Or, la lumière visible n'est qu'une petite "fenêtre" d'un phénomène plus général : les ondes électromagnétiques. Entre des longueurs d'onde de 0,4 et 0,8 micromètres, la lumière est visible, c'est à dire que l'oeil humain transforme l'énergie lumineuse reçue en influx nerveux.

Les longueurs d'onde plus courtes que 0,4 μm , appartiennent au domaine des rayons ultraviolets, puis des rayons X et des rayons gamma ; les longueurs d'onde plus grandes que 0,8 μm , à celui des infra-rouges, des ondes millimétriques et des ondes radio.



Mais alors, pourquoi le ciel est-il bleu ? Le bleu du ciel est le résultat de la diffusion de la lumière solaire par l'atmosphère. Si celle-ci n'existait pas, on verrait une voûte céleste toute noire et les étoiles seraient visibles en plein jour. La lumière voyage en ligne droite jusqu'à ce qu'elle rencontre un obstacle qui la renvoie dans une autre direction.

Quand les rayons solaires entrent dans l'atmosphère, ils rencontrent les atomes, les molécules d'air, les gouttes d'eau et la poussière. Les molécules d'air ont la bonne dimension pour diffuser les plus courtes longueurs d'ondes de la lumière, les violet, indigo et bleu, tandis que les longueurs d'ondes plus longues, telles que les rouges, ne sont à peu près pas diffusées par ces molécules.

C'est donc un mélange de violet, d'indigo, de bleu, de vert et une petite fraction des autres couleurs qui est diffusé. Voilà pourquoi le ciel est bleu !

Le phénomène de coloration de la mer est similaire. Il résulte du filtrage sélectif des radiations solaires par les molécules d'eau, son effet est plus rapide et plus intense, plus variable aussi, car dépendant de la turbidité des eaux et de l'interférence de micro-organismes.

COULEUR ET TECHNOLOGIE (ECRAN DE TELEVISION)

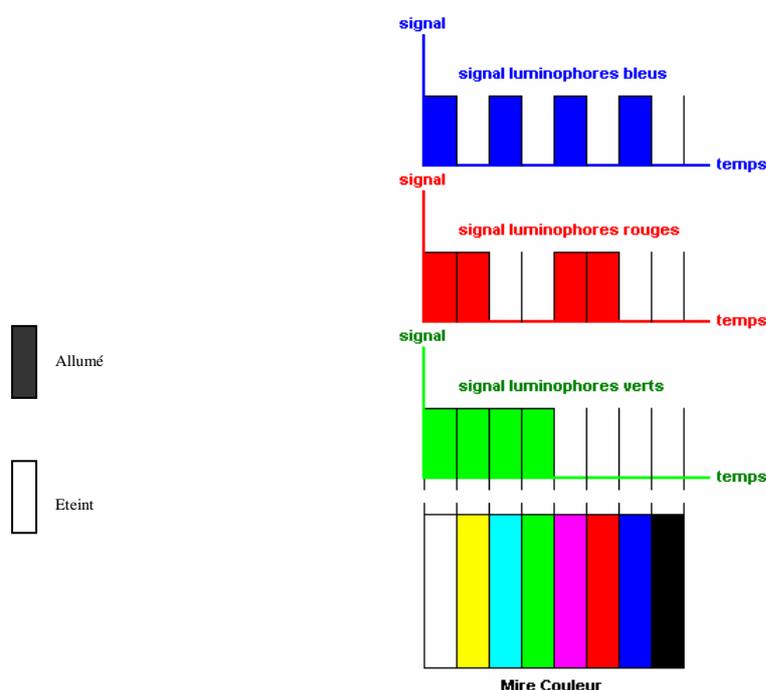
Depuis le début années 2000, la télévision a beaucoup évolué grâce à de nouvelles technologies - dont le LCD et le plasma - qui, délaissant le tube cathodique initial, ont permis l'avènement de l'écran plat.

L'objet « télévision » naquit officiellement en France en 1926. Jusqu'aux années 80, cet appareil fonctionnait avec un tube cathodique muni d'un canon à électrons.

L'apparition, en 1967, des téléviseurs couleur permet de mieux saisir comment s'effectue la synthèse additive.

Chaque point lumineux (encore appelé luminophore) d'un écran est constitué de trois matières, trois « disques » disposés en triangle équilatéral formant un pixel ; la face du tube est donc recouverte de triples points minuscules. Chacune de ces matières produit une couleur quand elle est soumise à un flux d'électrons. Donc, au contact des électrons, des points émettent de la lumière rouge, bleue, ou verte, on dit que ces points sont luminophores (trois luminophores forment le pixel). La qualité et la définition de l'image dépendent du nombre de pixels par ligne et du nombre de lignes de l'écran. Ainsi, les trois luminophores RVB (Rouge, Vert, Bleu) sont-ils nécessaires à l'apparition d'une couleur et doivent fonctionner simultanément.

Le schéma ci-dessous est à lire comme une addition, la ligne de base étant le résultat des mélanges optiques :



La chrominance est un ensemble de 3 nombres désignant respectivement la quantité de rouge, de vert et de bleu à utiliser pour former la couleur finale. Ces nombres sont compris entre 0 et 255 : par exemple, un signal (0; 0; 0) donnera du noir et un signal (255; 255; 255) donnera du blanc. En dehors de ces deux cas, si les trois nombres sont égaux, la couleur sera du gris plus ou moins foncé (comme avec l'écran noir et blanc)

Chaque pixel d'un écran à plasma est une source de lumière indépendante, de dimensions inférieures au millimètre. Le plasma (milieu ionisé) de chaque cellule est créé par le passage du courant dans un gaz rare (mélange xénon-néon), il émet des photons ultra-violet convertis en photons visibles par des luminophores disposés sur les parois de cette cellule. La difficulté est de contrôler électroniquement chaque micro-plasma à l'aide d'électrodes lignes et colonnes. Par ailleurs, pour moduler l'intensité de la lumière perçue par l'œil, on joue sur le nombre d'allumages de chaque micro-plasma. On arrive ainsi à générer 256 niveaux d'intensité (" niveaux de gris ") pour chaque cellule de décharge. Puisque l'on a trois cellules par pixel, on peut générer 256 x 256 x 256 soit plus de 16 millions de couleurs ! Sachant que l'on doit contrôler ainsi environ un million de cellules, on comprend la complexité de l'électronique actuelle.

COULEUR ET SVT

Dans la nature, une espèce animale, quelle qu'elle soit, est toujours convoitée par un ou plusieurs prédateurs. À leurs potentielles attaques, la victime répond par des adaptations diverses. Dans cette continuelle lutte, la dissimulation n'est que l'un des nombreux moyens employés par une espèce pour assurer sa survie. Lorsqu'on parle de camouflage ou de mimétisme chez les animaux, il est bien entendu qu'il ne s'agit pas d'un effort conscient de leur part, d'une étude raisonnée, mais d'adaptation à un milieu.

L'homochromie est dite simple si la teinte prise par l'animal est uniforme et correspond à la couleur du milieu qu'il fréquente habituellement. Les petits criquets qui prennent la couleur des prairies ou les perroquets dont la couleur verte concorde exactement avec celle des feuillages des arbres où ils se trouvent en sont d'excellents exemples et prouvent que, pour être homochrome, un animal n'est pas obligatoirement revêtu de couleurs ternes. L'homochromie avec le terrain est également fréquente : c'est le cas du lièvre qui, lorsqu'il est tapi au creux d'un sillon, est à peu près complètement invisible. C'est aussi le cas de certains oiseaux des déserts (alouette du désert) ou de la faune des neiges (perdrix des neiges ou lièvre variable, qui sont blancs en hiver).

Certains animaux ont la possibilité d'adapter à tout moment leur coloration à celle du milieu sur lequel ils se trouvent. Le cas célèbre du caméléon n'est pas le plus spectaculaire. On peut citer de tels exemples d'homochromie variable dans les groupes les plus divers : Crustacés (crevettes), Batraciens (rainette verte), Reptiles (geckos), mais aussi chez les Mollusques Céphalopodes (seiche), enfin surtout chez des poissons plats (sole, limande, turbot). Tous ces animaux, si différents du point de vue zoologique, ont une caractéristique commune : leurs téguments possèdent des organes spéciaux, colorés et mobiles, les chromatophores, dont la rétraction ou l'épanouissement déterminent des changements de couleur. Les chromatophores, en effet, se présentent sous forme de cellules élastiques contenant des pigments ; si ces pigments sont concentrés au centre du chromatophore (en contraction), ils forment une minuscule boulette presque invisible (l'animal est de teinte claire). Si au contraire ces mêmes pigments s'étalent à la surface de la peau (chromatophore en expansion), ils forment une plaque mince délicatement ramifiée mais parfaitement visible, et, à ce moment, l'animal prend une couleur sombre.

TOUT ÇA POUR QUOI ?

Tout ce qui précède constitue la base d'un « savoir savant » concernant la notion de couleur. Mais, l'enseignement des arts plastiques ne reposant pas sur une systématisation techniciste, il est inenvisageable d'élaborer un dispositif de cours exclusivement fondé sur de simples exercices conduisant, par exemple, les élèves à décliner, langue pendante, toutes les gammes chromatiques possibles. Si une telle approche, liée aux savoir-faire, est concevable, elle ne peut se dérouler que dans le cadre d'une situation-problème, telle celle décrite par Magali Chanteux, en 1998, dans son article « Vertissime »²⁰.

La proposition faite à la classe est censée conduire les élèves à produire une réalisation plastique visant des effets clairement énoncés : les relations entre les éléments plastiques et, plus particulièrement, l'utilisation des couleurs, reposeront donc sur une intention.

Or, toute question ayant trait à la couleur se révèle délicate :

Les contrastes permettent de dynamiser les compositions et guident le regard du spectateur vers l'essentiel. Tout élément, dont les caractéristiques dénotent de celles d'autres éléments, constitue un contraste. Mais, puisqu'une œuvre procède de la combinaison de multiples composantes, qu'elle n'est que très rarement constituée d'une unique donnée colorée, il s'avère - du coup - bien complexe de déterminer ce qui prédomine, en termes d'effets générés, entre forme, emplacement, orientation, dimension (étendue) et couleur ...

« Dans un tableau, il devrait être impossible de séparer la forme de la couleur et la couleur de la forme [...]. La couleur n'existe pas en tant que peinture appliquée, mais comme le cœur de l'idée, et cette idée ne peut pas être plus altérée que le bleu du ciel d'été. » Ben Nicholson²¹

Couleur et réalité : mimesis / trompe l'œil / autonomie

On pourrait croire que l'imitation, définie comme la reproduction fidèle du monde sensible, constitue le but essentiel de l'art. Or, cette définition ne lui assigne que le but formel de copier, aussi bien que possible, les apparences du monde visible. Condamné par Platon et réhabilité par Aristote, le concept d'imitation, la « *mimesis* » en grec, a toujours été examiné, redéfini, en fonction du développement des arts et des théories. Une légende concernant la peinture illustre cette notion : celle de Zeuxis rapportée par Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle*²².

« Le peintre Zeuxis d'Héraclès avait pour rival le peintre Parrhasios. Lors d'un concours, Zeuxis peignit des raisins avec tant de ressemblance, que des oiseaux vinrent les becqueter ; tandis que Parrhasios représenta un rideau si fidèlement au modèle, que Zeuxis, tout fier d'avoir piégé les oiseaux, « demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le

²⁰ Article publié dans la revue *Société française* - janvier, février, mars 1998 – « Politiques éducatives, travail enseignant et activités de l'élève ». Téléchargeable à l'adresse suivante :

http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1180164551671/0/fiche___ressourcepedagogique/&RH=1160168271390

Magali Chanteux fut Inspecteur d'académie - inspecteur pédagogique régional, chargée d'une mission d'inspection générale (groupe des enseignements artistiques) à la fin des années 90.

²¹ Artiste britannique, lauréat du prix de peinture de São Paulo en 1957, ses œuvres sont, entre autres, exposées dans les collections de la Tate Gallery de Londres. Cité par Jean-Yves Bosseur, in *Vocabulaire des Arts Plastiques du XX^e siècle*, Minerve, 1998, p. 63

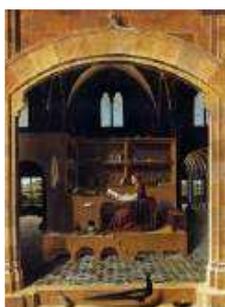
²² Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, Traduit par J.-M. Croisille. Introduction et notes de P.-E. Dauzat, Les Belles Lettres, 1997

tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasios avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. »

Cette histoire montre combien, dans la tradition, l'essence de l'œuvre d'art la plus ambitieuse et la plus achevée, est déterminée comme *mimesis*. Or, si cette question d'imitation reste fondamentale en art jusqu'au XIX^e siècle, elle sera mise à mal à l'aube du XX^e.

La hauteur d'accrochage de l'oeuvre est ajustée en fonction du regard du spectateur. La distance au tableau est elle aussi essentielle, la construction perspective en dépend.

Le jeu de l'ombre et de la lumière confirme la justesse des couleurs, rendant pertinente la représentation d'objets. Leur présence est si trompeuse qu'ils semblent appartenir à l'espace réel du spectateur. Vrais objets ? Cette vérité du trompe-l'œil, patiemment et habilement fabriquée est un art du faux, faux semblant, ruse de la couleur et du dessin exact. L'ombre est reine qui modèle volumes et reliefs et répond à sa complice la lumière.



Antonello da Messina
St Jérôme dans son cabinet de travail
vers 1460
Huile sur bois
46 x 36 cm



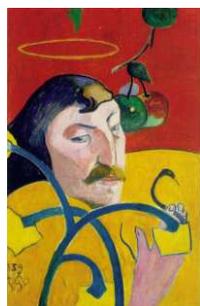
Samuel van Hoogstraten
Nature morte en trompe-l'œil
huile sur toile
46 x 58 cm
1664



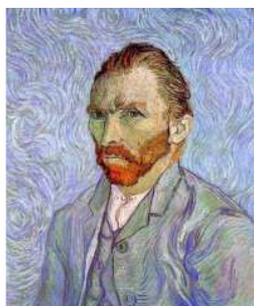
Andrea Pozzo
Allégorie de l'œuvre missionnaire des Jésuites
Fresque de l'église Saint Ignace, Rome
17 x 36 m
1691-94

La peinture figurative, qui a pour référents des objets réels que l'on peut reconnaître, ne s'est pas assignée pour tâche d'être pur illusionnisme, ce qui placerait l'artiste au rang d'un bon artisan ou d'un bon technicien. Si l'imitation était réellement le but ultime de la peinture, cette dernière aurait été balayée par l'apparition de la photographie au XIX^e siècle.

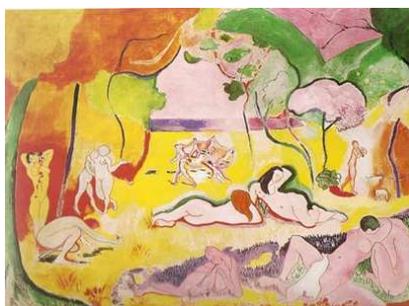
La peinture utilise des artifices pour interpréter le réel. Dans un paysage, on ne peut pas copier la lumière, on ne peut que la restituer par des procédés de couleur. Ces artifices finissent par être des conventions codifiées que les artistes contestèrent à la fin du XIX^e siècle. Le rejet des couleurs référentielles apparaît avec le Fauvisme, à partir de 1905, qui rompt radicalement avec les conventions figuratives : les couleurs éclatantes et totalement infidèles à la nature, la facture heurtée, l'agencement simplifié de l'espace, la présence affirmée de la touche éloignent l'image de son aspect mimétique.



Gauguin,
Autoportrait
1889
Huile sur bois
79.2 x 51.3 cm



Van Gogh,
Autoportrait
1889
Huile sur toile
65 x 54 cm



Matisse
La Joie de vivre
1905 - 06
Huile sur toile
174 x 238,1 cm



Vlaminck
Les arbres rouges
1906
Huile sur toile
65 x 81 cm

« Rendre la lumière solaire... quel en serait donc l'équivalent ? La couleur pure ! Il faut tout lui sacrifier ! » Paul Gauguin. L'aplat de couleur qui apparaît chez Gauguin, que Matisse, les Fauves et les Expressionnistes vont imposer, donne à la couleur un statut pictural équivalent désormais à celui de la forme. La couleur cesse d'être le simple résultat du coloriage ou du remplissage d'une surface pour devenir un agent plastique à part entière.

« L'exactitude n'est pas la vérité. [...] Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel. » Matisse

Au début du XX^e siècle, dès le début de l'abstraction (cf. Kandinsky, *Première aquarelle abstraite*, 1910-13), la couleur gagne son autonomie jusqu'à devenir le sujet de la peinture. C'est l'absence de représentation, mise en évidence par Kandinsky, qui la libère de son assujettissement à celle-ci.

Au sein de l'exposition, on pointera les écarts suivants :



Jacques Monory
Claude 1972 le 9 mai 21h05, 1972
Sérigraphie
50 x 70 cm



Carlo Lavicoli
Mare n°83/4, 1983
Cibachrome
21,2 x 20,2 cm



Valerio Adami
Jazz, 1986
Lithographie
74,4 x 52,2 cm



Andy Warhol (Andrew Warhola)
Peaches (Pêches), 1979
Sérigraphie
76 x 101,5 cm

Dans les années 70, les tableaux hyperréalistes inversent la tendance. Ils se caractérisent par leur degré extrême de ressemblance avec des photographies. Chuck Close peint des personnes de son entourage sur des toiles de très grand format, avec toute la précision de la photographie. Ses œuvres en gardent les caractéristiques formelles : texture, profondeur de champ... Richard Estes utilise des artifices illusionnistes pour représenter des vitrines et leurs reflets. Don Eddy représente des carrosseries d'automobiles flambant neuves, tandis que John Salt peint des carcasses de voitures. Ils travaillent tous d'après photographie et obtiennent des images d'une grande exactitude. L'illusion hyperréaliste est poussée à son comble dans le champ de la sculpture. Duane Hanson et John Di Andrea réalisent des moulages de corps en résine de polyester (cire peinte, yeux de verre, poils, perruques et vêtements) qui provoquent le trouble chez le spectateur tant est grande leur volonté de briser la barrière qui sépare l'art et son référent. « Jusqu'où voulez-vous pousser la « vérité » de vos sculptures ? » demanda-t-on un jour à John Di Andrea. « Je veux qu'elles respirent ».



Richard Estes
Cafétéria
1970
Huile sur toile
106 cm x 127 cm.



Don Eddy
Bumper section XIX
1970
Acrylique sur toile



Duane Hanson
Young Shopper
1973
Polyester et résine
polychrome
Grandeur nature



John Di Andrea
Shannon Lilly
1989
Bronze et techniques
mixtes
Grandeur nature

Dans l'ensemble, les hyperréalistes se saisissent des techniques de représentation (production et reproduction) propres à la photographie pour les transcrire aussi minutieusement que les objets dépeints à la surface du tableau, qu'il s'agisse de la vision monoculaire, de l'immobilité, de la platitude, du rétrécissement spatial, de changements de focale, de reflets captés par l'objectif ou des variations de netteté et de flou. Ces travaux reconstruisent, réinventent, en accumulant des couches de fabrication, la matérialité des images. L'artificialité de la projection photographique devient une réalité.

Les sculptures, quant à elles, grande nature, moulées sur des modèles vivants et restituées en résine, coiffées, maquillées – voire, comme la *Femme et son caddie* (Hanson, 1970), pourvues de produits disponibles dans les supermarchés –, sèment la confusion entre l'objet et son modèle.

Couleur et spatialité

Depuis fort longtemps, les peintres ont cherché à simuler la profondeur sur des supports bidimensionnels. Cette tridimensionnalité de l'espace suggéré peut être engendrée par la superposition partielle des formes, l'étagement des plans et/ou l'artifice de la perspective. Mais la couleur y a aussi son rôle à jouer :

Dans les œuvres figuratives, au delà de la sensation d'espace créée par les procédés ci-dessus évoqués, l'effet d'éloignement ou de rapprochement des couleurs est sollicité car il permet d'accentuer cette illusion de volume sur la surface plane de la toile ou du papier.

Si nous considérons certaines œuvres abstraites - desquelles la construction formelle exclut aussi bien la perspective que toute référence au monde réel - nous percevons également une sensation de profondeur, une impression d'avancée ou de recul.

● Flou / net

Le *sfumato*²³ est une technique de peinture mise au point par Léonard de Vinci qu'il décrivait comme « *sans lignes ni contours, à la façon de la fumée ou au-delà du plan focal* ». Cet effet vaporeux s'obtient par superposition de plusieurs couches de peinture extrêmement délicates qui donnent au sujet des contours imprécis. La matière picturale a donc pris, grâce à la peinture à l'huile, une signification nouvelle en se fondant sur une « orchestration en profondeur ». À partir de pratiques flamandes, Léonard de Vinci - et bien d'autres artistes - ont donné à la préparation des « dessous » et « dessus » une valeur nouvelle, qui contribue à créer l'atmosphère du tableau : le *sfumato* constitue un véritable glacis à base d'huile et d'essence.



Léonard de Vinci
La Joconde
1503 – 05
Huile sur bois
77 x 43 cm



Corrège
Jupiter et Io (détail)
1531-32
Huile sur Toile
163,5 x 70,5 cm



Andrea Del Sarto
Madone à l'escalier (détail)
1522-23
Huile sur bois
177 x 135 cm

● Dégradés

La perspective atmosphérique, elle, consiste à marquer la profondeur de plans successifs en leur donnant progressivement (du proche au lointain) la couleur de l'atmosphère, du ciel. Les fresques romaines montrent qu'elle fut utilisée dès l'antiquité.

²³

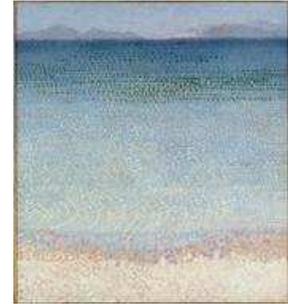
Ce mot dérive de l'italien *fumo*, la fumée, il signifie *évanescant*, avec une notion d' « *enfumé* »



Assaut des Lestrygons (détail)
Fresque
Maison de la via Graziosa
Esquilin, Rome
moitié du 1^{er} siècle av. J.-C



Caspar David Friedrich
La mer de glace
1824
Huile sur toile
96,7 x 126,9 cm



Henri Edmond Cross
Les îles d'Or
1891
Huile sur toile
55 x 60 cm

● Couleurs chaudes / couleurs froides

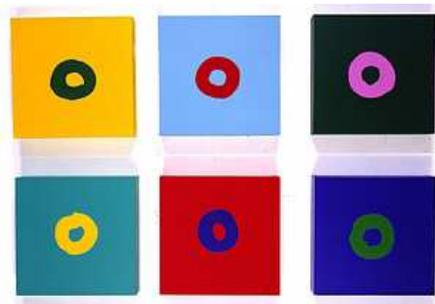
En règle générale, les tons froids « reculent », tandis que les tons chauds « avancent ». Léonard (encore lui !) distingue nettement les couleurs de la lumière (rouge ou jaune) et les couleurs de l'ombre (bleu ou vert)



Leonard de Vinci
Portrait de Ginevra de Benci
1474-78
Huile sur toile
38,8 x 36,7 cm



Karl Gerstner
De la série **Grandes Idées**
1973
Laque sur plastique stratifié
56,5 x 56,5 cm



Alberto Cont
Sans titre
1993-1994
6 tableaux
Acrylique sur toile
52 x 52 cm

● Clair / Foncé

De la même manière, les valeurs claires agissent-elles par rapport aux valeurs sombres. Ceci a conduit, dès la Renaissance, à mettre en place le procédé du clair-obscur, porté à son apogée par Le Caravage puis par des peintres des écoles du nord, notamment Rembrandt. Ce contraste ombre / lumière est repris par nombre d'artistes abstraits.



Le Caravage
David et Goliath
1610
Huile sur toile
125 x 101 cm



Rembrandt
Autoportrait
1628
Huile sur bois
22,5 x 18,5 cm



Jean-Pierre Yvaral
Structure cubique B
1973
Acrylique sur
64,5 x 64 cm



Victor Gray
Gambit
1981
Acrylique sur toile
200 x 160 cm

● Vif / terne

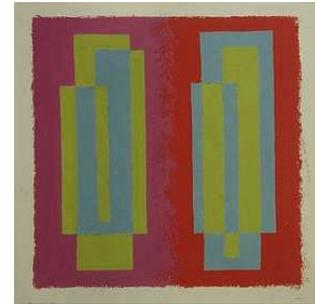
Ce contraste propulse les tons vifs vers le regardeur alors que les teintes plus ternes semblent se dérober vers l'arrière-plan.



Paul Sérusier
Madame Sérusier à l'ombrelle
1912
Huile sur toile



Paul Klee
Pflanzenwachstum (Croissance)
1921
Huile sur carton
54 x 40 cm



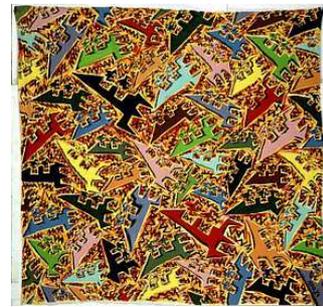
Josef Albers
Study for oscillating (Etude d'oscillation)
1940 - 1945
Huile sur papier cartonné
37,7 x 40,8 cm



Rudolf Stingel
Sans titre
1984
Huile sur toile
205,5 x 240 cm

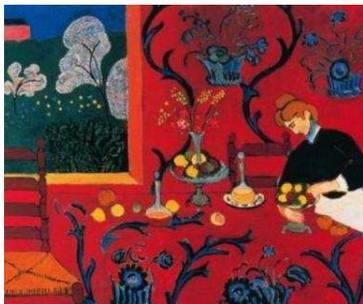


Andy Warhol (Andrew Warhola)
Peaches (Pêches)
1979
Sérigraphie
76 x 101,5 cm



Aldo (Aldo Biascamano)
Tridents
1984
Acrylique sur toile
213 x 91 cm

Pendant, certains peintres modernes et/ou abstraits ont cherché à annihiler cette quête du « dessus / dessous », « devant / derrière », « proche / lointain ». La peinture abstraite, en s'éloignant de l'imitation de la nature, en inventant un langage autonome, privilégie la façon de poser les couleurs et la manière d'inscrire les formes sur la toile sans qu'un sujet naturaliste soit identifiable. La couleur gagne son autonomie et se libère des contraintes de la représentation. Refusant tout effet illusionniste, certains artistes revendiquent la démonstration de la planéité du support.



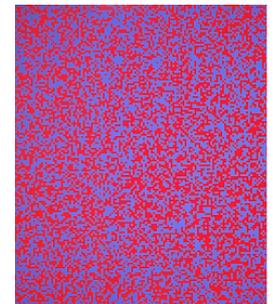
Henri Matisse
La Desserte rouge
1908
Huile sur toile
180 x 220 cm



Vassili Kandinsky
Sans titre (Aquarelle)
1910 ? 1913 ?
Mine de plomb, aquarelle, encre
49,6 x 64,8 cm



Miro
Composition
1927
Huile sur toile
116 x 89 cm



François Morellet
Sans titre, 40000 carrés
Sérigraphie
80 x 80 cm

Couleur et sensations physiques : apaisant / tonifiant

Kandinsky affirme, dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*, que les jaunes, les rouges et les orangés exciteraient de façon très active le regard alors que l'oeil chercherait le repos dans des teintes plus foncées et froides (les verts et les bleus).

La chromothérapie (l'art de soigner par les couleurs) est une pratique très ancienne : déjà en Égypte ancienne, on attribuait à chaque couleur, selon ses nuances, des qualités agissant sur la santé tant physique que psychologique. Des expériences scientifiques récentes ont, par exemple, démontré que le rouge était un puissant tonique du système nerveux ; par ailleurs, dans une pièce rouge, le rythme cardiaque a tendance à s'accélérer.



Geneviève Asse
Ouverture de la nuit, s.d.
Lithographie
68,7 x 50,9 cm



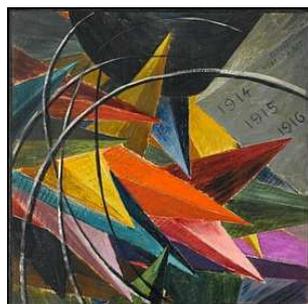
Serge Poliakoff
Composition bleue
1964
Huile sur toile
46 x 38 cm



Frantisek Kupka
Verticales et diagonales en vert
1ère moitié du 20^e siècle
Huile sur toile
41 x 46 cm



Eustache Lesueur
Vie de saint Bruno : Songe de saint Bruno
XVII^e siècle
Huile sur toile
193 x 130 cm



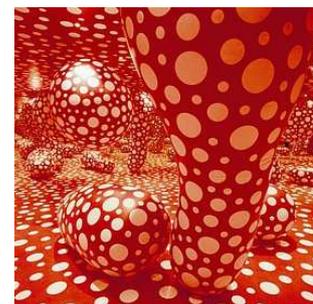
Pierre Albert-Birot
Etude finale pour "La guerre"
1916
Etude
Huile sur contre-plaqué vissé
sur isorel
42,5 x 42 cm



John Baldessari
Blockage (Yellow) : With Person (Blue) Beeing Attacked
2005
Acrylique sur tirage photo
183 x 136 cm



Georg Baselitz
Les jeunes filles d'Olmo II
1981
Huile sur toile
250 x 249 cm



Yayoi Kusama
Dots Obsession
Installation 1998
Peinture, miroirs, ballons,
adhésifs, hélium
600 x 600 x 280 cm

Couleur et atmosphère - ambiance : triste / joyeux

« Chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse » Delacroix²⁴

Cette phrase de Delacroix s'énonce comme une évidence or, lorsque l'on s'intéresse aux effets psychologiques des couleurs, il importe de savoir que toutes les sociétés n'ont pas la même perception de ces effets émotionnels. Ce que nous tenons pour une observation « objective » à propos d'une couleur n'est parfois que le reflet de notre appartenance à un groupe culturel qui attribue des propriétés à cette couleur depuis nombre de générations. Les professeurs des écoles étant assez friands de ce type de proposition toute subjective, nous préférons ici baser notre classification sur l'opposition entre couleurs vives et couleurs ternes :

²⁴ In *Journal d'Eugène Delacroix*, 1822-1863, Plon, 1996



Jean Dewasne
Sans titre
1947
Huile sur toile
65,1 x 91,8 cm



Xavier Franquesa
Vanitas
1984-1985
Acrylique sur toile
130 x 97 cm



Antoni Tàpies
Lit et couverture
1983
Huile, vernis, couverture sur toile
221 x 270,5 x 3,5 cm



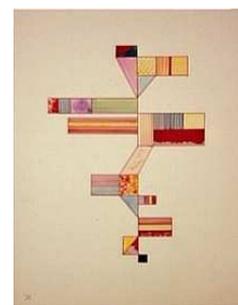
Gérard Schneider
Peinture 60.1
1969
Huile sur toile
80 x 100 cm



Zush
Sans titre
1984
Encre, crayon et
gouache sur papier
272,5 x 162 cm



Atsuko Tanaka
Peinture
1960
Huile et peinture
fluorescente sur toile
93,5 x 64 cm



Vassili Kandinsky
Heiter (Gai)
1931
Aquarelle et encre rouge
sur papier
32,5 x 25 cm

Quantité, emplacement et étendue :

Rythme - statisme / dynamisme - équilibre / déséquilibre

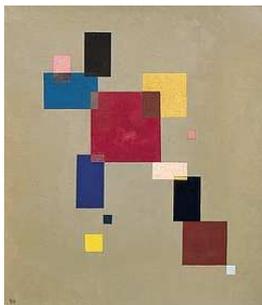
L'importance de compositions claires, basées sur des formes géométriques, comme le triangle, donnent un effet de stabilité. La répartition des zones colorées (la distribution plus ou moins régulière d'une valeur ou d'une couleur sur la surface) est une façon simple d'assurer une impression d'équilibre.

Le dynamisme d'un tableau dépend grandement de la façon dont il est structuré : type de formes utilisées, orientation des lignes dominantes, asymétrie, contrastes colorés.

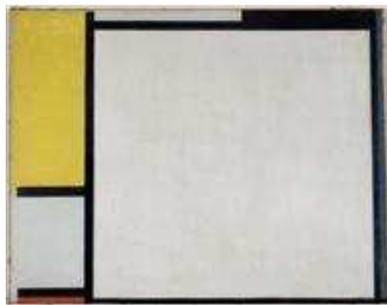
En arts plastiques, le rythme désigne certains éléments d'une composition qui semblent marquer une répétition, une succession ou un enchaînement. Les recherches de Robert et Sonia Delaunay portent sur la sensation de dynamisme que le seul agencement des couleurs provoque. Selon eux, les coloris doivent assumer à eux seuls la composition du tableau, induisant des sensations par le seul effet de leur confrontation. Les plans colorés se succèdent ; posés en aplat, ils s'ordonnent en cadence.

Au début des années 20, une position originale est développée à l'égard des mathématiques et des sciences par Théo Van Doesburg : les mathématiques doivent enrayer l'intrusion des affects dans l'art. Van Doesburg étend le rationalisme et la pré-programmation mathématique à la construction de ses tableaux. La peinture devient logique, scientifique. Dans cette lignée, Max Bill est l'un de ceux qui a appliqué avec le plus de rigueur les principes d'un art systémique.

Les exemples ci-après permettent de déterminer immédiatement l'effet recherché par les artistes :



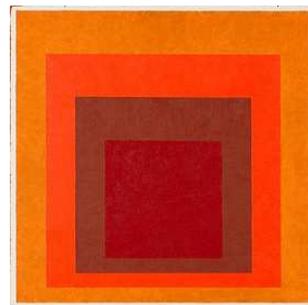
Vassili Kandinsky
13 Rechtecke
(Treize rectangles)
1930
Huile sur carton
69,5 x 59,5 cm



Piet Mondrian
Composition en rouge, jaune et bleu
1922
Huile sur toile
40 x 50,5 cm



Claude Viallat
Sans titre
1975
Toile de drap, toile libre
231 x 175 cm



Josef Albers
Affectionate
(Homage to the Square)
1954
Huile sur Isorel
81 x 81 cm



Kasimir Malevitch
Supremus #58
Jaune et noir
1916
Huile sur toile
79,5 x 70,5 cm



Frantisek Kupka
Ordonnance sur verticales en jaune
1913
Huile sur toile
70 x 70 cm



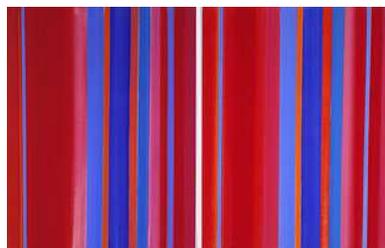
Théo Van Doesburg
Peinture pure
Décomposition ;
Composition
mai 1920 - 7 juillet 1920
Huile sur toile
130 x 80,5 cm



Henri Matisse
Porte-fenêtre à Collioure
1914
Huile sur toile
116 x 89 cm



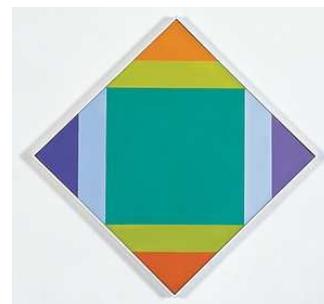
Barnett Newman
Who is afraid of red, yellow
and blue?
1966
Huile sur toile
190,5 x 122 cm



Michel Carrade
Sans titre
1982
Gouache sur papier
75 x 115 cm



Christian de Cambiaire
N292, Processus
graduel
1984
Acrylique sur toile
292,5 x 208 cm



Max Bill
Strahlung
1972/1973
Carré présenté sur la pointe
Huile sur toile
Diagonale : 57 cm



Carlo Iavicoli
Mare n°83/4
1983
Cibachrome
21,2 x 20,2 cm



Tal-Coat
Vers le haut, s.d.
Eau-forte
66,3 x 50 cm
34/75



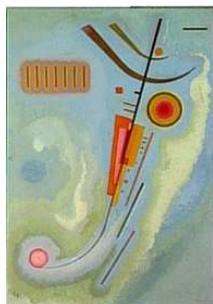
Victor Gray
Gambit
1981
Acrylique sur toile
200 x 160 cm



Sonia Delaunay
Vol de nuit, s.d.
Lithographie
75,8 x 55,7 cm

Couleur et impression de pesanteur : lourd / léger

Il est évidemment question, dans un premier temps, de la façon dont la peinture est plus ou moins diluée. Les empâtements ne provoquent pas les mêmes effets qu'un jus coloré. Cependant, hormis cette question de consistance de la peinture, est-il aussi question de l'impact généré par la teinte utilisée - plus ou moins foncée - et par sa localisation,. Ainsi les champs colorés de Rothko donnent-ils l'impression d'espaces de couleur en suspension devant un fond indéterminé, tandis que Zao Wou-Ki alterne effets vaporeux et densité pour créer une tension.



Vassili Kandinsky
Leichtes (Léger)
1930
Huile sur carton
69 x 48 cm



Mark Rothko
Red and Pink on Pink
1953
Tempera sur papier
100.6 x 64.1 cm



Zao Wou-Ki
Sans titre
1978
Eau-forte
75,4 x 56,4 cm



Takesada Matsutani
Ecriture
1990
Bois, relief vinylique et graphite
sur papier maroufflé sur bois
41 x 32,5 cm

Couleur et lumière : série / éclat / vibration / matériau

“Ce que je ferai ici aura au moins le mérite de ne ressembler à personne, parce que ce sera l'impression de ce que j'aurai ressenti, moi tout seul.” Claude Monet.

Le travail de Monet synthétise sa vision de l'éphémère. Dès 1872, il s'installe à Argenteuil où il peint les fluctuations subtiles de l'eau et de l'air. A la fin des années 1870, il entreprend des séries dans lesquelles il tente de capter les variations de lumière, visibles sur un même motif, d'une heure ou d'une saison à l'autre.

Croire que, par la suite, le travail des néo-impressionnistes n'a consisté qu'à recouvrir leurs toiles de petits points multicolores est une erreur assez répandue. Ce médiocre procédé du point n'a rien de commun avec la démarche qui les animait. Le néo-impressionniste ne pointille pas, il divise. Or, « diviser », c'est connaître les lois optiques (notamment la loi du contraste simultané de Chevreul), c'est avoir une approche, à la limite plus scientifique qu'artistique - ce que Gauguin leur reprochera amèrement -, c'est s'assurer tous les bénéfices de la luminosité et de la coloration par :

1. Le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons)
2. La séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions etc.).
3. L'équilibre de ces éléments et leur proportion (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation).
4. Le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.

La visée technique des néo-impressionnistes est donc d'obtenir un maximum de couleurs et de lumière. Pour arriver à cet éclat lumineux et coloré, ils n'usent que de couleurs pures, se gardant bien de les souiller en les mélangeant sur la palette (sauf évidemment avec du blanc et entre voisines, pour obtenir toutes les teintes du prisme et tous leurs tons) ; ils les juxtaposent en touches nettes de petite dimension et, par le jeu du mélange optique, obtiennent la résultante cherchée, avec cet avantage que ce procédé tend vers la clarté et l'éclat.

Au XX^e siècle, certains artistes renouent avec cette volonté de faire surgir de leurs œuvres des couleurs qui n'y ont pas été posées ; on pense aux *Physichromies* de Carlos

Cruz Diez, découlant largement des données scientifiques concernant le mélange additif et supposant l'active participation du spectateur. Parmi les fondateurs du G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel), mentionnons François Morellet qui use grandement, à l'heure actuelle, de la lumière électrique comme matériau.



Claude Monet
Effet de neige, jour couvert
1891
Huile sur toile
65,6 x 92 cm



Claude Monet
Effet de neige, jour couvert
1891
Huile sur toile
66 x 93 cm

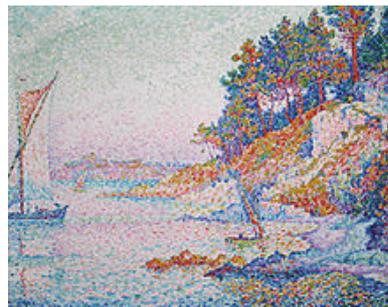


Claude Monet
Dégel, coucher du soleil
1890-91
Huile sur toile
64,9 x 92.3 cm

Monet peindra une trentaine de fois les meules de foin qui se dressaient dans un champ à proximité de sa maison de Giverny, entre l'été 1890 et l'hiver 1891. Rappelons que l'invention de la peinture en tube, vers 1840, ainsi que celle du chevalet portable, ne sont pas étrangères à cette nouvelle pratique picturale extérieure.



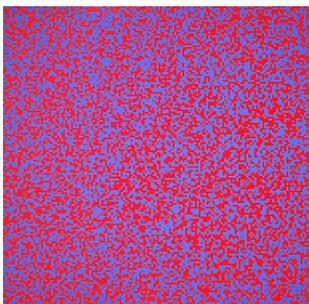
Georges Seurat
La Parade (détail)
1889
Huile sur toile
81 x 58 cm



Paul Signac
La calanque
1906
Huile sur toile
73 x 93 cm



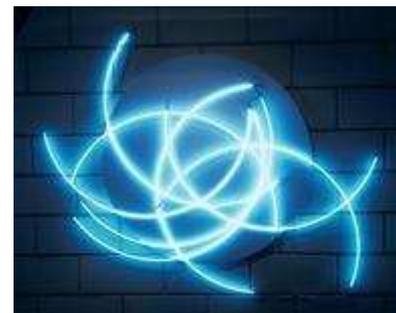
Henri Edmond Cross
L'air du soir
1893-94
Huile sur toile
116 x 165 cm



François Morellet
Sans titre
40000 carrés
Sérigraphie
80 x 80 cm



Carlos Cruz-Diez
Physichromie n°506
1970
Peinture acrylique sur lamelles de PVC
collé sur contre-plaqué, lamelles de
plexiglas, cadre en aluminium
180 x 180 cm



François Morellet
Lunatique neonly
Vers 1997
Acrylique sur toile tendue sur bois,
néons, et transformateurs
230 x 300 cm

Si les vibrations sont perceptibles dans l'œuvre rouge et bleue de Morellet, l'entremêlement des couleurs primaires fait surgir, au sein des assemblages géométriques de Cruz-Diez, d'autres couleurs qui ne s'y trouvent pas. Cette addition de couleurs varie en fonction des points de vue adoptés par le spectateur et de l'angle d'incidence de la lumière. Les nuances, changeant suivant ces deux paramètres, inscrivent ainsi le spectateur dans l'espace de la composition, de même que la composition se trouve inscrite dans l'espace du spectateur.

Couleur et matérialité : fluidité / empâtement ; mince / épais ; lisse / accidenté...²⁵

La couleur-matière est ainsi définie par Jean Dubuffet²⁶ : « *Il n'y a pas de couleurs à proprement parler mais des matières colorées. La même poudre d'outremer prendra une infinité d'aspects différents selon qu'elle sera mêlée d'huile, d'œuf, de lait ou de gomme. Et qu'ensuite elle sera appliquée sur du plâtre, sur du bois, sur du carton ou sur une toile...* »

Il pointe ici deux paramètres : la qualité du support et la « cuisine » de l'artiste ; or, deux autres éléments restent aussi à prendre en compte : l'outil et le geste.

Jusqu'au XIX^e siècle, les peintres, ou leurs élèves, broyaient eux-mêmes les pigments, les incorporent à un liant et l'employaient aussitôt. Chacun développait sa technique. Aujourd'hui, la fabrication des couleurs est principalement industrielle.

La « procédure picturale » est longtemps restée immuable : le peintre dessinait sa composition sur la toile, le panneau de cuivre ou de bois préparé(e), puis, après une éventuelle grisaille, montait son sujet avec ses couleurs à l'huile, en couches minces, en produisant un effet de lumière par le jeu des ombres et des reflets. Une fois ces premières couches sèches, il les recouvrait de glacis teintés qui harmonisaient la coloration générale. Le tout formait une surface unie et lisse.

La technique a ensuite évolué : dès la fin de la Renaissance, les peintres commencent à expérimenter l'empâtement afin d'accentuer les lumières. Ce procédé se généralise et de nouvelles factures apparaissent : peinture en pleine pâte, par touches, par touches séparées, avec ou sans ébauche préparatoire.

« *J'exploitais (...) les imprégnations, les superpositions, les diffusions de la couleur. J'utilisais des draps qui avaient des qualités de capillarisation très grandes.* » Claude Viallat

Un peintre comme Viallat retrouve cette dimension de la peinture entendue comme « teinture », comme traitement de toiles, d'étoffes et de lourds matériaux qu'il convient d'imprégner de pigment jusque dans la fibre. Morris Louis utilise, lui, de façon systématique, la technique des coulures : la toile étant disposée à la verticale ou de manière plus ou moins inclinée, la peinture déverse ses rubans de matière. Le processus pictural devient l'objet même du travail. Avec l'œuvre de Simon Hantaï, le dépôt d'une couleur fluide sur une étoffe pliée devient également fondamental : seules les parties de tissu « cachées dans les plis » ne seront pas imprégnées. La problématique essentielle rejoint, dans cette perspective, celle du support. Celui-ci devient le cœur de l'œuvre. A tel point qu'il n'y a plus quelquefois ni envers, ni endroit (Cf. les travaux du groupe Supports-Surfaces).

La couleur, pour un peintre, a donc toujours une dimension sensuelle et matiériste :



Jean Dubuffet
Messe de terre
décembre 1959-mai 1960
Papier mâché collé sur bois
150 x 195 cm



Antoni Tàpies
Rose en relief
1959
Techniques mixtes sur toile
73,5 x 100,2 cm



Yves Klein
L'Arbre, grande éponge bleue
1962
Pigment pur et résine synthétique sur
éponge et plâtre
150 x 90 x 42 cm

²⁵ Voir à ce sujet le dossier pédagogique proposé par le Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne : <http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/Livret-pedagogique-lamatiere-reduit.pdf>

²⁶ In Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Ed. Gallimard



Gérard Traquandi
Fontaine
1983
Huile et fusain sur toile
300 x 300 cm



Max Reithmann
Sans titre
1993
Série de 14 travaux
Aquarelle et acrylique sur papier
Dimensions variables



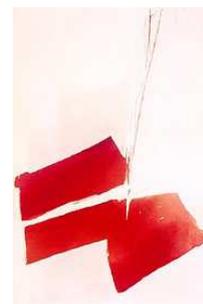
Olivier Debré
Sans titre, s.d.
Lithographie
56 x 76 cm
Epreuve d'artiste



Jean Bazaine
Envol, 1975
Lithographie
55,8 x 38 cm
8/75



José Manuel Broto
Sans titre, 1992
Gesualdo
Lithographie
51,4 x 38,4 cm
11/25



Tal-Coat
Vers le haut, s.d.
Eau-forte
66,3 x 50 cm
34/75



Xavier Franquesa
Vanitas, 1984-1985
Acrylique sur toile
130 x 97 cm



Rudolf Stingel
Sans titre, 1984
Huile sur toile
205,5 x 240 cm



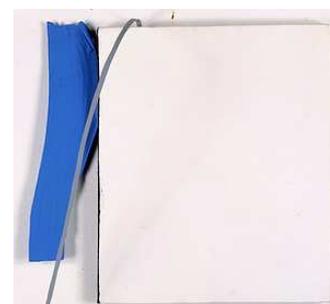
Victor Gray
Gambit, 1981
Acrylique sur toile
200 x 160 cm



Jean-Gabriel Coignet
Sculpture opaque n2, 1991
Sculpture
Tôle soudée peinte
150 x 90 x 30 cm



Gérard Traquandi
Sans titre, 1987
Acrylique et plexi sur toile
200 x 300 cm



Francis Bugarin
Sans titre, 1987
Acrylique avec résine et aluminium sur toile
57 x 47 cm

Couleur et matériaux

Si certains peintres actuels accordent une part fondamentale à l'épaisseur de la couche pigmentaire, bon nombre d'artistes contemporains utilisent également des objets dont la fabrication industrielle et la dégradation marquée (usures, rouille, fêlures etc.) déclinent leurs propres teintes. La couleur dépend alors en partie des impondérables du matériau et de facteurs de mise en œuvre qui échappent, dans une large mesure, au contrôle de l'artiste et lui font suivre un parcours relativement indépendant de toute prévision initiale.

Tony Cragg choisit les matériaux les plus ordinaires avec lesquels il réalise des « mosaïques » murales. Après avoir récupéré des débris de matière plastique, il les trie et les classe pour ensuite les rassembler en fonction de leur contour, de leur couleur et de leur possible imbrication. Il obtient de la sorte des figures, constituées d'harmonies chromatiques assez vives et aux contrastes bien marqués.

Au début des années 1960, une tendance de l'art américain, mais aussi européen, va mettre de plus en plus l'accent sur l'utilisation des matériaux naturels : les land-artistes renouvellent l'idée de « nature dans l'art », tout en échappant aux circuits habituels de marchandisation de l'œuvre. Les questions du site et de l'éphémère vont être centrales pour ces artistes dont les objets entretiennent avec leur environnement des relations complexes qu'il faut prendre en compte.

Les premières œuvres d'Anish Kapoor sont généralement simples, de formes incurvées, monochromatiques et de couleur intense. Le plus souvent, l'intention de l'artiste est de susciter de l'intérêt pour de mystérieuses cavités sombres, recouvertes en totalité de poudre de pigments divers, étonnantes par leur taille et leur épure, par la qualité de leur surface.

Wolfgang Laib privilégie des matériaux qui sont en lien avec l'idée d'essentielles substances (riz, pollen, cire, lait), il en extrait des œuvres conduisant à une expérience sensorielle et organique. L'ampleur émerge de l'insignifiant, du ténu, de l'impalpable.

Jean-Luc Parant dépose, entasse, accumule des boules de terre cuite. Des boules comme objets issus d'un geste primitif dans un matériau " originel " et accessible : la boule comme premier état d'une sculpture potentielle.

En opposition avec cette réalité bien tangible du matériau, d'autres déploient des stratégies qui aboutissent à la dématérialisation de la couleur, aboutissent à l'impalpable, à l'évanescent - pourtant si manifeste et si dense. Les installations de James Turrell, par exemple, sont réalisées à partir d'un seul matériau : la lumière, naturelle ou artificielle. Ses interventions procèdent toutes d'une quête artistique qui déstabilise nos relations au réel, il se joue de la perception du spectateur, la bouscule, la trompe... Entre ses mains, la lumière prend une extraordinaire matérialité : création d'espaces fictifs... troublants.



Clément Thomas
International bleu marine, 1988
Bois, fourrure et semences
81 x 111 cm



Fabrice Hyber
POF n°73 : gigognes
1997
Installation
Vidéo, 35 bassines en plastique de différentes couleurs, formes et types de plastique



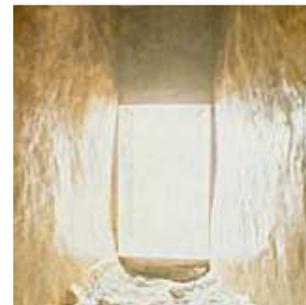
Anthony Cragg
Palette
1985
Plastique, objets divers disposés en palette au mur
186 x 178 cm



Andy Goldsworthy
Leaf horn
Penpont, Dumfriesshire
15 November 1986



Anish Kapoor
Yellow
1999
Fibre de verre et pigments
600 x 600 x 300 cm



Wolfgang Laib
La Chambre des certitudes
Prieuré de Marcevol
2000
Cellule de 2 m x 4,50 m x 3 m
tapisée de plaques de cire d'abeille



Jean-Luc Parant
Amas de boules
Chapelle Saint-Gildas
2008



James Turrell
Alta
1967
Projection lumineuse en angle



Dan Flavin
To Donna 5a, Sans titre
1971
Installation avec 4 néons colorés
245 x 245 x 139 cm

Couleur et temps : circuit du regard : bref / long, immédiateté / durée

Une des postures artistiques du XX^e siècle naissant tendait à neutraliser ce qui était susceptible de détourner l'attention de la couleur proprement dite : l'aventure du monochrome, initiée par Malevitch (*Carré blanc sur fond blanc*, 1918), constitue assurément une remise en cause profonde de la peinture occidentale. Pour Nikolai Taraboukine²⁷, les trois petites toiles de Rodchenko *Couleur rouge pure*, *Couleur bleue pure* et *Couleur jaune pure*, constituaient même « *le dernier mot après lequel la peinture devra se taire* ».

Un tel traitement de surface semble prêter à une lecture plus « instantanée » que les compositions d'un Rubens - dans lesquelles le regard suit les méandres et les obliques qui dominent, s'attarde dans la richesse chromatique, se perd dans le foisonnement qui s'offre à lui. Mais cette question induira des démarches variées chez d'autres artistes radicaux et engagés dans des pratiques très théorisées, tels Ad Reinhardt ou Yves Klein. D'autres consacreront toutes leurs recherches à une couleur : le noir pour Pierre Soulages ou le blanc pour Robert Ryman (qui n'a jamais cherché à « *faire des peintures blanches* » et selon lequel « *le blanc permet à d'autres éléments de devenir visibles* »). Ce qui implique que cette supposée immédiateté n'est pas si évidente que certains voudraient bien le croire et qu'il y a toujours, pour un œil attentif, des subtilités à découvrir, à condition d'en prendre le temps.

Fernand Léger, pour sa part, évoque les apports de la technique de l'aplat et ses conséquences pour la perception dans la durée : « *Je me suis servi d'aplats parce que la surface plane est plus rapide comme construction. Le modelé fait un ralenti pour l'œil. [...] Le choc de l'aplat est instantané [...] Après, j'ai recommencé à me servir du modelé, mais il était*

²⁷ Historien de l'art russe, spécialiste du constructivisme, auteur de *Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, éditions Champ Libre, Paris, 1972.

librement employé juste là où je voulais obtenir un ralentissement de la forme et non là où il aurait fallu qu'il soit pour donner une impression de volume. »²⁸

La participation du spectateur est parfois beaucoup plus explicite, qu'il s'agisse de sculpture ou d'œuvres nécessitant un déplacement pour révéler toute leur « ampleur ». Or, dès qu'il y a déplacement, il y a forcément durée, donc temps. Ce parcours, qui engage le corps du visiteur et non plus seulement ses yeux, est requis dans les dispositifs adoptés par Yaacov Agam ou Jesus Rafael Soto.



Robert Ryman
Sans titre
1965
Huile sur toile
28.4 x 28.2 cm



Yaacov Agam
Visual Welcome
1995
9 panneaux d'aluminium
peints sur les deux faces



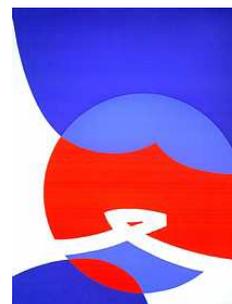
Jésus Rafael Soto
Pénétrable BBL Bleu
1999-2007
Fils de nylon et métal laqué
365 x 1400 x 400 cm



Jean-Gabriel Coignet
Sculpture opaque n°2, 1991
Sculpture
Tôle soudée peinte
150 x 90 x 30 cm



Daniel Bonnal
Blaupunkt, 1987
Laque et huile sur bois, plaque gravée
60 x 40 cm



James Pichette
Toulouse, 1988
Sérigraphie
65,3 x 50,3 cm
3/50

Couleur : déplacement, vitesse

Aux visées scientifiques de la chronophotographie (fin XIX^e) succéda une recherche artistique axée sur la modernité et son élan vital : le mouvement futuriste, entre autres, a exalté la vitesse et tenté d'exprimer, à travers l'image fixe, une sensation cinétique.



Frantisek Kupka
Femme cueillant des fleurs
1910 - 1911
Pastel, aquarelle et crayon sur papier
45 x 47,5 cm



Giacomo Balla
Jeune fille courant sur un balcon
1912
Huile sur toile
125 x 125 cm



Paul Klee
Fugue en rouge
1921
Aquarelle sur papier
24.4 x 31.5 cm

²⁸

Cité par Jean-Yves Bosseur, in *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*, p. 62

Couleur et communication : lisible / illisible

Comment circonscrire l'absence ? Certains artistes réduisent au maximum le contraste entre fond et formes. D'autres « évoquent », couche après couche, davantage qu'ils ne représentent : l'image semble enfouie sous la matière, partiellement occultée. Mais, de l'empâtement et des couleurs, émergent figure, paysage, portrait ou autre ; cet amas procède par des allusions qui tiennent à l'essence de la peinture même et à ses mystères... Ne pas laisser le vide s'installer, remplir l'espace, tous les espaces. Ce qui pose alors la question suivante : « Qu'est-ce que voir au-delà de ce qui est visible ? » Comment accéder à ce qui ne se donne pas d'emblée à voir, en suivant le chemin sensitif d'une certaine déconstruction de l'acte de « voir ». Dans cette récurrente blessure de l'instantané et du fugace, le vu, le non-vu, l'à-peine-entrevu, occasionnent le délitement imprévu du profil quotidien des choses et interrogent la place dévolue au regardeur : avancée/recul, tâtonnements topologiques, mise à distance ou, au contraire, intime proximité...



Roman Opalka
OPALKA 1965 / 1 - ∞
Détail
4045225 – 047928
Huile sur Toile
33 x 24 cm



Jasper Johns
Out the Window
1959
Encaustique et collage sur toile
138,4 x 101,9 cm



Eugène Leroy
Nu
1964 - 1965
Huile sur toile
116 x 52 cm



Xavier Franquesa
Vanitas
1984-1985
Acrylique sur toile
130 x 97 cm



Miquel Barceló
Sans titre
1992
Techniques mixtes sur toile
235,5 x 286,5 cm

TRANSPOSITION DIDACTIQUE POUR LE PREMIER DEGRE

LE SENS DU TITRE DE L'EXPOSITION

Voici quelques suggestions :

Interroger la proposition « *Hissons nos couleurs* »

- *Hisser* : élever, faire monter au moyen d'une drisse. Tirer vers le haut avec effort
- *Hisser les couleurs* : Issue du monde de la marine, les couleurs représentent le pavillon d'un navire qui, communément, permet d'identifier le pays d'origine du bâtiment. Le pavillon tricolore et donc les trois couleurs qui caractérisent la nation française par exemple sera ainsi hissé en haut d'un mat à l'aide d'une drisse afin d'être reconnu à l'horizon. On saura alors que le navire qui a hissé ce pavillon est français. Cette expression s'est élargie à d'autres registres, s'appliquant à toute situation où il s'agit d'arborer son identité, en particulier lorsqu'il existe un enjeu ou une compétition. On hissera alors les couleurs de son équipe, de son club, de son écurie, pour les faire triompher. Plus simplement, porter haut ses couleurs permet de revendiquer son identité.

Les sens possibles à donner en vue de l'exposition des productions scolaires au sein du musée :

- On cerne rapidement que le mot *hisser* évoque une idée d'élévation.
- On peut également s'interroger sur la matière du pavillon : traditionnellement, il est en tissu, plus récemment, en matériaux souples synthétiques.
- On peut donc penser à une ou des couleurs qui permettrai(en)t de définir une classe ou une école.
- Le mot *couleur* semble donc pouvoir être associé à la notion d'identité.

ARTS VISUELS :

- Organiser des collections par couleur : nuances, valeurs, camaïeu

La collection est la réunion d'objets d'un même type. On peut saisir une réalité tangible pour la détourner, l'embellir, la répertorier, la fichier, la "muséographier", la dénoncer, la convoquer, lui redonner une deuxième vie, lui inventer une existence.

Les techniques et procédés utilisés donnent toute liberté d'entreprendre : accumulation, collage, association, détournement, théâtralisation... de photographies, dessins, objets de rebut (Arman, César, ...) pris comme matériaux.

Constituer un cabinet de curiosités coloré...

- Choisir une couleur et l'appliquer sur différents matériaux : monochrome et supports
Collecter, par exemple, des morceaux de bois d'essences diverses et d'aspects variés : bois flottés, bois poncé, bois brut... appliquer une couleur ... Après une analyse de ce travail d'exploration, produire une composition qui mettra en valeur la gamme la plus étendue possible d'effets colorés...
Varier les matériaux : bois, métaux, papiers, tissus, plastiques...

- Choisir une couleur et l'appliquer avec différents outils : monochrome, matière, facture
Sur un même support mesurer l'impact des outils sur les traces, inventer de nouveaux outils pour frotter, étaler, griffer, accumuler, « peigner » la peinture ...

- Inventer sa « cuisine »

A l'instar de certains peintres, mélanger la peinture avec du sable, de la farine, du plâtre...
Trouver ou inventer les outils les plus appropriés pour enduire le support d'une telle pâte

● **Couleur et effets de surface**

Rechercher des effets différents en partant d'une même couleur : matité, brillance, transparence

● **Couleur et dilution :**

Du jus à la pâte, quels effets lorsque la peinture est étalée sur un support blanc ? noir ?
(transparence, translucidité, opacité)

● **Couleur et mélanges**

Fabriquer le plus de nuances possible

Créer le plus de couleurs ternes possibles (sans utiliser ni noir, ni blanc)

Affiner les mélanges en essayant de doser les quantités de chacune des couleurs pour aboutir à un résultat mieux contrôlé.

● **Changer les couleurs du monde**

Créer des machines à voir le monde autrement (filtres), peindre en « ayant la maladie des yeux » (voir la vie en rose...)

● **Le challenge du plus grand nombre d'élèves portant la même couleur, le même jour, au sein de l'établissement**

● **Une couleur, des médiums : impact visuel**

Feutres, crayons de couleur, pastel gras, encres, peinture : réaliser des échantillonnages, commencer à traiter des contrastes

● **Montrer / cacher : jeu de réserves**

Trouver des moyens pour faire réapparaître certaines couches préalablement posées (cire, scotch...), mesurer l'écart entre superposition et juxtaposition de couleurs

● **Donner, en n'utilisant que la peinture, une impression de creux ou de relief à un support plat**

EDUCATION MUSICALE :

Tout au long du XX^e siècle, peintres et musiciens ont multiplié des formes d'échanges qui vont bien au-delà des parallélismes auxquels ont trop souvent été réduites les relations entre disciplines artistiques, à savoir comme illustratives ou " au service " les unes des autres...

" À cet égard, les expérimentations menées par les futuristes et les dadaïstes au début du siècle, de même que les démarches de Kandinsky, de Klee ou de Mondrian, ont constitué de précieux catalyseurs pour les artistes qui souhaitaient dépasser les catégories conventionnelles.

Ainsi, le **temps** constitue-t-il une des composantes concrètes d'un travail plastique. L'**espace**, quant à lui, prend place comme une dimension à part entière d'un projet musical. Un **objet** sonore peut se voir envisagé sous le double aspect de son apparence visuelle et de ses conséquences acoustiques. Les **nouvelles technologies** elles-mêmes se situent au croisement de différents modes d'expression " ²⁹

²⁹ Présentation par l'Editeur de l'ouvrage de Jean-Yves BOSSEUR, *Musique et arts plastiques : Interactions au XX^e siècle*, Minerve; 2e Éd. 2006

Autant de manières de questionner un art par un autre et de conduire à de fertiles échanges et transpositions.

Registre lexical commun (non exhaustif) concernant la couleur et le son :

- | | | |
|--------------|---------------|---------------|
| - Série | - Combinaison | - Passage |
| - Tonalité | - Degré | - Chromatisme |
| - Harmonie | - Modulation | - Matière |
| - Saturation | - Etendue | - Rythme... |

HISTOIRE :

Bleu, blanc, rouge : pourquoi la bannière nationale arbore-t-elle ces trois couleurs ?

Emblème national de la V^e République, sanctionné par l'article 2 de la Constitution française de 1958, le drapeau tricolore est né de la réunion, sous la Révolution française, des couleurs du roi (blanc) et de la ville de Paris (bleu et rouge). Aujourd'hui, le drapeau tricolore flotte sur tous les bâtiments publics ; il est déployé dans la plupart des cérémonies officielles, qu'elles soient civiles ou militaires.

Aux premiers jours de la Révolution française, les trois couleurs sont d'abord réunies sous la forme d'une cocarde. En juillet 1789, peu avant la prise de la Bastille, une grande agitation règne à Paris. Une milice se constitue ; elle porte un signe distinctif, une cocarde bicolore composée des antiques couleurs de Paris, le bleu et le rouge. Le 17 juillet, Louis XVI se rend à Paris pour reconnaître la nouvelle Garde Nationale. Il arbore la cocarde bleue et rouge à laquelle il semble que Lafayette, commandant de la Garde, ait ajouté le blanc royal.

La loi du 27 pluviôse an II (15 février 1794) fait du drapeau tricolore le pavillon national, en précisant, sur les recommandations du peintre David, que le bleu devait être attaché à la hampe.

Le XIX^e siècle voit s'affronter le blanc des royalistes légitimistes et les trois couleurs héritées de la Révolution. Le drapeau blanc est remis à l'honneur sous la Restauration mais Louis-Philippe reprend le drapeau tricolore et le fait surmonter du coq gaulois.

Lors de la Révolution de 1848, si le drapeau tricolore est adopté par le gouvernement provisoire, c'est le drapeau rouge qui est brandi par le peuple sur les barricades en signe de révolte.

Sous la III^e République, un consensus s'établit progressivement autour des trois couleurs.

Œuvres en lien :

- Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris
- Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, *Épisode de la Révolution de 1848 : Lamartine repoussant le drapeau rouge à l'Hôtel de Ville, le 25 février 1848*, v. 1848, Huile sur toile, 63 x 27,5 cm, Musée Carnavalet, Paris.
- Jacques-Louis David, *Serment de l'Armée fait à l'Empereur après la Distribution des Aigles au Champ de Mars*, Huile sur toile, 1810, 610 x 931 cm, Château de Versailles

FRANÇAIS :

Casse-tête orthographique ou « comment savoir si ça s'accorde ou pas ? »

Voici les règles d'accord en genre et en nombre des adjectifs et noms de couleurs³⁰. On distingue les catégories suivantes :

³⁰ Cette courte présentation est tirée des informations disponibles sur le site de Daniel Roy, *Langue au chat*, qui consacre un article bien plus complet à la question.

- Les adjectifs employés seuls
- Les adjectifs juxtaposés
- Les adjectifs composés
- Les noms utilisés comme adjectifs

Les adjectifs employés seuls

Ils s'accordent en genre et en nombre : rouge, jaune, orangé, vert, bleu, violet, rosé, brun, beige, roux...

- des robes vertes
- des yeux bleus
- une tasse orangée
- une toiture brune
- des feuilles rousses
- ...

Les adjectifs juxtaposés

Il s'agit de plusieurs adjectifs utilisés avec la coordination "et". On distingue deux cas :

- des chaussures vert et jaune : l'objet en question est composé de plusieurs couleurs; on n'accorde pas (chaque chaussure contient du vert et du jaune)
- des prunes jaunes et violettes : l'objet en question peut être d'une des couleurs ou de l'autre ; on accorde (il y a des prunes jaunes, et des prunes violettes)

Les adjectifs composés

Il s'agit des adjectifs simples complétés par un qualificatif (foncé, clair, passé, rabattu...) ou par un nom, ou bien de deux adjectifs pour indiquer une teinte intermédiaire (vert bleu, rouge orangé...). Dans tout ces cas, on n'accorde pas :

- des chaises vert pâle
- des toits rouge brique
- des yeux bleu-vert
- ...

Les noms utilisés comme adjectifs

Ils ne s'accordent pas :

- des cheveux acajou
- des yeux noisette
- des chaussettes kaki
- ...

Pour comprendre cette règle, il suffit de noter que l'expression complète originelle pour "des yeux noisette" est : "des yeux de la couleur de la noisette".

Les exceptions

Évidemment, il y a des exceptions. Ce sont généralement des noms qui ont acquis le statut d'adjectifs. Par exemple, les noms suivants s'accordent en genre et en nombre :

- rose : des draps roses
- orange : des colorants oranges (à l'origine, "orangé" est l'adjectif consacré : on le retrouve encore à l'école dans l'énoncé des sept couleurs de l'arc-en-ciel, par exemple)
- marron (variable en nombre) : des chaussures marrons
- écarlate, fauve, incarnat, mauve, pourpre s'accordent également.

Concernant le trait d'union

Il ne semble pas y avoir de règle précise à ce sujet, mais il serait malgré tout "recommandé" de le proscrire : "bleu nuit" et non pas "bleu-nuit", "vert jaune" et pas "vert-jaune", "aile de corbeau" plutôt que "aile-de-corbeau".

Expressions idiomatiques

Demander aux élèves de citer des expressions contenant le nom d'une couleur :

Avoir la main verte,

Rouge de colère,
Cordon bleu,
Broyer du noir,
Rire jaune...

Travail de recherche de mise en page regroupant texte et image

Poésie et maîtrise de la langue

Choix des poèmes

La sélection proposée aux élèves pourrait privilégier :

- différents statuts ou usages de la couleur dans l'écriture poétique
- des structures de poèmes qui peuvent induire une production

Découvrir les poèmes et leurs sources

Dans un premier temps, on se consacrera à la seule lecture et relecture des poèmes choisis pour leur diversité. Ils seront lus dans les livres mêmes où on les aura trouvés. Les élèves réagiront spontanément, sans être guidés ou orientés par des commentaires ou des explications.

Entrer dans une lecture active

Les élèves sont invités à proposer des regroupements de poèmes ; toutes les propositions doivent être accompagnées d'une justification :

- par couleur explicitement nommée,
- par couleur évoquée,
- ou selon que la couleur renvoie à d'autres évocations ("la couleur fait penser à...").

Favoriser une création poétique

Lors d'une séance d'atelier, on collectera pour une ou plusieurs couleurs ce qu'elles évoquent pour chacun. Sous la dictée des élèves, on dressera des listes et on fera avec eux des regroupements afin de construire des strophes en jouant sur :

- la couleur évoquée dans sa matérialité
- la couleur comme pure notation d'une réalité observée,
- la couleur comme matériau pour jouer avec les mots
- la couleur comme lien pour des images, des émotions, des associations

Exemples de textes, à titre indicatif :

Deux recueils :

Rolande Causse, *Couleurs bonheurs*, Syros, Les mini poésies

Jean-Hugues Malineau, *Les couleurs de mon enfance*, l'école des loisirs

Des poèmes extraits de divers recueils ou anthologies :

"C" de Malcolm De Chazal, in *La poésie surréaliste*, Mango Jeunesse-Album Dada

"Les vendanges sont finies..." de Michel Cosem, *Au pays des braises bleues*, Pluie d'étoiles

"La lune" de Gérard Bocholier, *Terre de ciel*, Cheyne, collection Poèmes pour grandir

"L'oiseau bleu" de Blaise Cendrars, *Au cœur du Monde*, Gallimard, et Rue du Monde, collection Petits Géants

"Le tamanoir" de Robert Desnos, *Chantefables et chantefleurs*, Gründ

"Tu me grondes..." de Joël Sadeler, *L'enfant partagé*, le dé bleu, collection *le farfadet bleu*

"Recette pour faire un arc-en-ciel" de Claude Roy, *Enfantasques*, Gallimard, Folio Junior

"Le tamanoir noir" de Jacques Roubaud, *Les animaux de personne*, Seghers, reproduit in *Le tireur de langue*, Rue du Monde, *La poésie*

SCIENCES :

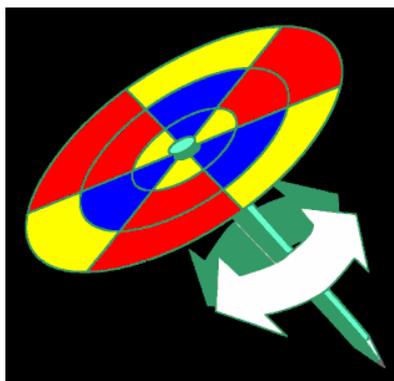
Toupies et rotobidules

Si James Clerk Maxwell (13 juin 1831 - Édimbourg - 5 novembre 1879), physicien et mathématicien écossais, est principalement connu pour avoir unifié en un seul ensemble d'équations, dites « les équations de Maxwell », l'électricité, le magnétisme et l'induction, en incluant une importante modification du théorème d'Ampère, c'est sa série de recherches concernant la perception des couleurs qui retiendra ici notre attention - car facilement réexploitable avec des élèves.

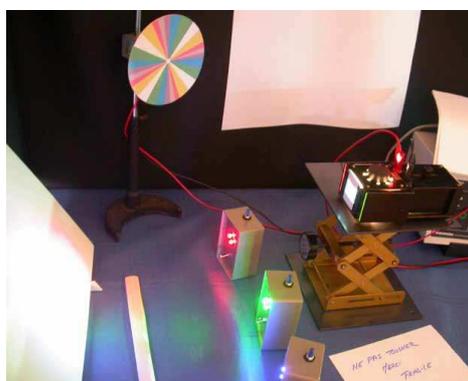
Les instruments qu'il utilisait étaient simples et pratiques : par exemple, des disques en rotation servaient à comparer les différents mélanges des trois couleurs primaires. Son système reposait donc sur les postulats de Thomas Young (qui avait remarqué dès 1807 qu'il suffisait de trois couleurs du spectre pour créer toutes les autres).

On peut ainsi inciter les enfants à découvrir les mélanges additifs en leur demandant de confectionner des disques bi- ou trichromes, afin d'obtenir, par leur mise en rotation telle ou telle couleur. Se poseront inévitablement les questions de leur quantité respective, de leur emplacement et de la vitesse de rotation requise...

Proposition : je fais surgir une couleur qui n'existe pas sur le support...



J'essaie avec d'autres couleurs et d'autres emplacements :



BIBLIOGRAPHIE

● **Ecrits d'artistes :**

Johanes Itten : *L'art de la couleur*, Dessain et Tolra, 1996

Vassili Kandinsky : *Du spirituel dans l'art*, Denoël, coll. folio / essais, 1989

Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, édition augmentée, Paris, Gallimard, 2004

Paul Klee : *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, 1998

● **Essais :**

Ivan Bargna & alt., *La couleur dans l'art*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2006

Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris : Flammarion, 2003 (1989)

Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard, 2003

Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1983

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : la Différence, 1996

Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques : Interactions au XX^e siècle*, Minerve, 2006

Maurice Dérivé, *La couleur*, collection Que sais-je, PUF, 2008

Roger Bellone et Luc Fellot, *Histoire mondiale de la photographie en couleurs des origines à nos jours*, Hachette, 1981

Michel Frizot, « Une étrangeté naturelle. L'hypothèse de la couleur », in Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, éditions Adam Biro, 1994, p. 410-430

Raphaëlle Costa de Beauregard (sous la dir. de), *Cinéma et couleur*, Michel Houdiard Editeur, 2009

Carl Theodor Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, préface de Charles Tesson, Cahiers du Cinéma, coll. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2^{ème} édition Paris, 1997 [1983]

Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*. Le Bleu, Paris, CNRS Editions, 1998

Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Paris, 1992

Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, éditions du Seuil, 2002

Michel Pastoureau, *Les couleurs de notre temps*. Paris, Bonneton, 2003

Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Panama, 2005

Michel Pastoureau, *Les couleurs de nos souvenirs*, éditions du Seuil, Paris, 2010

● **Revues :**

Science & Vie Junior, Dossier Hors Série : La couleur - janvier 1996

Pour la Science Dossier Hors série : La couleur - avril 2000

Techne n°9-10, « Couleur et perception », RMN, 2000

Art et Chimie, La couleur. CNRS Editions, 2000

Nathalie Boulouch, « Couleur versus noir et blanc », in *Études photographiques* n° 16, 2005

● **Autres ouvrages cités au fil du dossier :**

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants I, II*, Paris, Ed. Gallimard, 1967

Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants III, IV*, Paris, Ed. Gallimard, 1995

Jean-Christophe Bailly, *Monory*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 2001

Johann Wolfgang von Goethe, *De la Théorie des couleurs*, ouvrage publié en 1810, Traduction française d'Henriette Bideau, accompagnée de trois essais théoriques de Goethe ; Introduction et notes de Rudolf Steiner, Éditions Triades, Paris, 1973, 1975, 2e édition augmentée : 1980, 3e édition revue : 1983, 1986

Bérénice Geoffroy-Schneiter « L'abécédaire de Christian Lacroix » in *L'Oeil* - n° 599 – Fév. 2008

Massimiliano Gioni, « Rudolf Stingel mode d'emploi », *Artpress* n° 370, août 2010

Olivier Cena, « Gérard Traquandi, un ange sur l'épaule », *Télérama* n° 3025, octobre 2009

Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXe siècle*, Minerve, 1998, p. 63

Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, Traduit par J.-M. Croisille. Introduction et notes de P.-E. Dauzat, Les Belles Lettres, 1997

Eugène Delacroix, *Journal*, 1822-1863, Plon, 1996

Nikolaï Taraboukine, *Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, éditions Champ Libre, Paris, 1972.

● **Sur Internet :**

- **Couleur** : <http://pourpre.com/couleur/index.php>
- **Elles et Asse** : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=649>
- **Clément Thomas** : <http://ctgr.free.fr/peinture/impouvoir.htm>
- **Pastoreau** : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/>
- **Expo « Rouge », BnF** : <http://expositions.bnf.fr/rouge/arret/intro.htm>
- **Fiche métier « régisseur lumière »** :
<http://www.cidj.com/metier.aspx?docid=2180&catid=1>
- **Eggleston** :
http://www.centre-photo-lecture.fr/images_eggleston/CPL_DP_eggleston.pdf
<http://www.egglestontrust.com/>
- **Cinéma** : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm#6>
- **Vertissime, Magali Chanteux** :
http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/1180164551671/0/fiche___ressourcepedagogique/&RH=1160168271390
- **Matière** :
<http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/Livret-pedagogique-lamatiere-reduit.pdf>