

Éric Brunier

« Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés. Supposez que, sur cette scène, qui se passe en plein air par un temps gris, un rayon de soleil éclaire tout à coup les objets : vous aurez des clairs et des ombres comme on l'entend, mais ce sont de purs accidents. La vérité profonde, et qui peut paraître singulière, de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture. » (Delacroix, « Carnet de Berzélius 1852-53, 5 mai 1852 », *Journal*)

Delacroix dans son *Journal* appelait à « l'entente de la couleur dans la peinture » selon la double contrainte d'un principe harmonieux des couleurs entre elles (d'une interaction immanente des couleurs) et de l'accident créé par la lumière qui bouleverse cette harmonie mais crée du relief. Il remarquait bien ainsi que la couleur en peinture s'avère contradictoire avec les théories qui avaient alors cours, celles de Newton et de Goethe, puisque le tableau moderne les tient pour unies, alors que l'idéologie de l'époque, d'accord avec les principes classiques, les considère opposées.

Fidèle à l'exigence de Delacroix, il s'agira donc d'une part d'exposer ce qui peut paraître contradictoire entre Newton et Goethe, d'autre part de tenter de formuler une théorie propre à la pratique des peintres.

\*\*\*\*\*

Ma question est la suivante : est-il possible de mettre en mots une théorie des couleurs qui révèle la pratique moderne de la peinture ? C'est une question à tiroirs.

- 1) Il n'existe pas « une » pratique moderne des couleurs dans la peinture : il y en a au contraire une multiplicité. Proposer une théorie n'est pas chercher à les unifier mais sert à rendre compte du point sur lequel ces pratiques se divisent.
- 2) Quel rapport y a-t-il entre pratique et théorie dans le cas de la peinture ? Ceci se complique singulièrement du fait que :
  - a. il existe des théories scientifiques et philosophiques de la couleur (de la couleur plutôt que des couleurs, du phénomène de la coloration plutôt que des couleurs en tant que telles) et la conception que ces théories se font de la couleur est elle-même un champ de bataille notamment philosophique qui n'est pas forcément compatible avec la pratique des peintres ;
  - b. dans le champ de la peinture occidentale tel qu'il s'est constitué au quattrocento le dessin a toujours occupé la place qui guide la théorie, les couleurs étant reléguées à celle d'un supplément ou d'un fard, mensonger ou décoratif. En d'autres termes, parler d'une théorie des couleurs, c'est suggérer qu'il y aurait eu un changement dans la répartition des forces au sein du champ de la peinture (l'appellation de *color field painting* apparue vers 1950 aux USA ne venant que confirmer ce changement). La couleur se serait donc imposée contre le dessin créant une nouvelle peinture que j'appellerai moderne.
- 3) Une théorie des couleurs consécutive à l'apparition de la couleur en force – à l'événement couleur dans la philosophie de Badiou – a fait succéder une théorie du multiple – les couleurs – à une théorie de l'Un (le dessin). Cette théorie, dans la pratique des peintres, s'est elle-même divisée. À la

contradiction première entre couleurs et dessin en a succédé une autre, et la dialectique ainsi ouverte est sans cesse en devenir, indicatrice d'une dynamique d'émancipation.

- 4) Les couleurs sont toujours suspectes de relever de la sensation plus que du sensible, du plaisir hédoniste comme le dit Soulages. Il semble difficile d'en faire une force théorique, c'est-à-dire une force apte à structurer un champ porteur d'idées. Alors que le trait du dessin articule sensible et intelligible via la géométrie, repère donc dans la géométrie ce qui du sensible est en capacités d'idées, identifie la médiation entre l'un et l'autre qui permet au trait d'être aussi ligne, il semble qu'un tel lieu soit absent des couleurs. L'enjeu est donc celui-ci : tout comme le dessin asservit le trait et le rend manipulable comme la lettre de l'alphabet ou la ligne de la géométrie et s'ouvre ainsi à une subjectivité créative, quelle subjectivité les couleurs peuvent-elles servir ? En quoi les couleurs sont-elles, par elles-mêmes, susceptibles de tenir un discours qui ne soit pas celui qu'elles tiennent sur elles-mêmes ? Ou encore : qu'est-ce qui assure au sein de la peinture, le passage du corps-couleurs, de la substance ou sensation des couleurs, à une écriture les rendant capables de composer ? À quelles lettres s'indexent les couleurs du tableau ? (Au fond si l'on fait un parallèle avec la musique, le dessin serait l'équivalent des notes et de la partition qui sont la formalisation d'un corps-accord – cf. François NICOLAS – alors que les couleurs seraient comme le timbre. Mon « idée » est que la peinture moderne a fait basculer les couleurs du timbre musical vers le corps-accord. Il n'est peut-être pas anodin de remarquer que la musique des timbres s'est elle-même appelée « spectrale », musique du spectre du son quand la couleur est, en physique, le filtrage de la lumière par un prisme. La peinture opérerait alors avec ces effets. Espérons qu'elle en fasse plus que la présentation.)

Pourquoi cette question ?

- 1) Ma conviction est que la peinture moderne s'inaugure avec l'apparition de l'autonomie des couleurs par rapport aux traits dans le tableau. Le point décisif est que Delacroix choisit d'élaborer une nouvelle composition en peinture à partir de cette autonomie. (L'autonomie des couleurs est aussi visible chez Turner en Angleterre, et même Friedrich en Allemagne, mais elle n'engage pas à une nouvelle composition du tableau.) Tout l'effort de Delacroix, en partie soutenu par le *Journal* est à la fois fidèle à cet événement et conscient qu'il faut le limiter.
- 2) Ma conviction du rôle déterminant de la couleur et de son caractère événementiel au sens de Badiou s'est renforcée avec l'exposition récente de Staël et la réflexion qu'elle a amené sur les couleurs, leurs rôles dans la dialectique entre figuration et abstraction. J'ai avancé par rapport à cette œuvre que la couleur était l'inconnue d'une équation et que l'attitude de Staël n'était pas de résoudre ou de réduire l'équation mais de la faire opérer. La force de la couleur était qu'elle était une détermination inconsciente et affirmative du tableau mais dialectisée avec les formes qui devaient la mettre au jour. *L'Arbre rouge* est l'emblème de cette révélation du travail opératoire de la couleur inconnue. Je nuancerai aujourd'hui ma proposition : l'inconnu est moins la couleur, parfaitement visible sur le tableau, que sa relation avec la forme. Au fond, ce qui fait structure dans les couleurs c'est leur interaction : interaction des couleurs avec les sensations médiées par les formes (Fig.1 : Staël), interaction des couleurs entre elles médiées par la géométrie du tableau (Fig.2 : Joseph Albers), interaction des couleurs entre elles médiées par le geste d'application (Fig. 3 : Rothko et Soulages).
- 3) Les couleurs, plus encore peut-être que le dessin, renvoient à l'œil et au corps sensible. Par la couleur, il s'agit à la fois de faire vibrer un œil et de le doter d'une capacité d'abstraction. À la différence de la perspective qui fait de l'œil le lieu d'une opération de voir à travers, voir au-delà, voir l'infini dans le fini (c'est l'évolution de la perspective de son sens étymologique de *perspicere*

de la scolastique médiévale, reposant sur une vision de part en part transcendante, transformé en perspective légitime par Piero della Francesca qui fonde géométriquement la perspective à un point de fuite unique situé à l'infini), les couleurs font de l'œil le lieu de voir ici, depuis un point d'infini. Les couleurs élaborent un infini depuis le fini du tableau. Avec les couleurs c'est la capacité d'infini du fini qui est affirmée. (Fig.4 : Friedrich. Ceci est particulièrement clair et sensible dans les *outrenoirs* de Soulages qu'il faut considérer comme un travail avec la couleur.)

- 4) Ceci est enfin lié au problème des équations du 5<sup>ème</sup> degré non résolubles par radicaux et à l'interprétation qu'en a proposé F. NICOLAS (cf. l'atelier Mamuphi sur Abel dont je retiens le choix effectué par Abel de trier celles qui sont réductibles mais non résolubles ou faire opérer le groupe, la « structure inconsciente » comme le fera Gallois). L'idée est la suivante : il est du ressort de l'art (voire de sa responsabilité) de faire travailler son inconscient. Il est de l'éthique du peintre de s'assujettir à l'inconscient de la peinture pour en imaginer les possibles. (Mais un inconscient structuré comme un groupe galoisien. Soit : qu'est-ce qu'un tableau structuré comme un groupe ? L'idée ici serait que l'inconnue *couleur* n'opère que dialectisée – intégrée ? – avec autre chose qu'elle-même.)

### I. Diversité des pratiques de la couleur

Je vais reprendre les différents problèmes que rencontre une théorie des couleurs. Le premier d'entre eux est que la pratique moderne de la peinture ne dispose pas d'une théorie « unifiée » des couleurs. C'est un point caractéristique de la modernité picturale de développer une pluralité de pratiques de la couleur alors que la peinture du quattrocento s'est avancée de manière beaucoup plus constructive et unifiée avec la perspective. Cela tient à ce que la couleur, même celle employée par les peintres, peine à trouver un principe organisateur : elle peut être pensée de manière analytique, par décomposition du spectre de la lumière (c'est en gros la tendance avec les cercles chromatiques) en vue d'applications pratiques, elle peut être abordée de manière plus physiologique, comme synthèse dans l'œil et c'est alors une approche dynamique des relations entre couleurs (c'est ce que l'on a appelé le contraste des couleurs), elle peut aussi être abordée de manière expressive et le problème est celui de la fonction des couleurs, qui permet de passer du chaos au cosmos, du désordre à l'ordre, transformation à la fois formelle et affective (cf. Fig.5 : Klee : *Canon chromatique total*, et *Blanc polyphonique*, 1930).

#### a. Klee

Canon chromatique : 3 phénomènes dans les relations entre couleurs : les teintes en cercle continu avec un point de « pureté », l'axe du noir au blanc (axe de lumière) et enfin avec les cônes l'opacité (+ cercle gris au centre et les rayons reliant chaque « point de pureté »).

Dans *Blanc polyphonique* (1930) : les effets de transparence et d'opacité du blanc à partir de la teinte rose.

Ici : fixer le vocabulaire concernant les couleurs à partir de trois variables qui en modifient la perception :

Teinte (ou ton) : longueur d'onde (pour l'œil humain : du rouge au violet)

Saturation (ou vivacité) : du mat au brillant (pureté)

Luminosité (ou valeur ou intensité) : de l'obscur au clair (noir et blanc)

Cette terminologie a quasiment une équivalence en physique (Fig.6) :

Longueur d'onde dominante : Teinte

Pureté d'excitation : Saturation

Luminance : Luminosité

Chacune des variables est en fait un continu entre deux extrêmes. Comme dans le dessin de Klee, il existe pour chacune d'elles un « point » d'équilibre entre les extrêmes.

## **b. Diversité des pratiques de la couleur**

Voici une illustration de la diversité des pratiques liées à la couleur, par des artistes que l'on peut considérer comme coloristes. Pour mieux les comparer, je les ai rassemblés par époque. Ceci permet de repérer quatre « moments » qui ponctuent la prise de commande de la couleur sur la composition<sup>1</sup> :

**Le moment romantique** (Fig.7) : la couleur comme fragment (Friedrich), ou comme pittoresque (Delacroix) ou enfin comme harmonie (Turner). Le rôle de la couleur est pour moi moins clair, peut-être moins déterminant chez Turner. Le « sujet narratif » prime sur le « sujet couleur ».

Je fais l'impasse sur ce qui pourrait être un moment « réaliste » ou « naturaliste » (vers 1850-70, avec Courbet, Manet puis les impressionnistes). Chez les impressionnistes, la couleur est au service d'une peinture de l'atmosphère (air et lumière) (ou encore : il s'agit de peindre une atmosphère, un climat, une ambiance, ce qui est déjà présent chez Turner : c'est la luminance de la couleur qui est la principale variable). En fait les problèmes liés à la luminance vont diviser la peinture dans les années 80, qui serait le véritable **moment « réaliste »** (Fig.8) avec :

- peindre une atmosphère : Seurat : les couleurs deviennent un liant, composent une unité chromatique et lumineuse. Elles mènent de la dispersion à la fusion continue ;
- les couleurs expressives : Van Gogh : les couleurs sont là encore un ensemble extrêmement discret qui, toutefois, ne se fond pas en une harmonie. Contraste de tons où chacun se réhausse.
- construire grâce aux couleurs : Cézanne : les couleurs sont à la fois teintées et pâtes. Elles façonnent la lumière comme un solide.
- les couleurs isolées : Gauguin : les couleurs se subordonnent au dessin. Ce sont des plages continues que le trait rend discontinues.

Vient ensuite un **1<sup>er</sup> moment moderniste** (modernisme I vers 1910-20, Fig.9) : Matisse propose la composition où les couleurs sont les plus interactives entre elles et par rapport à un effet décoratif et lyrique d'ensemble. Le tableau de Delaunay, même s'il repose sur le contraste simultané des couleurs, montre une division de celles-ci par irisation. Le contraste entre couleurs construit la fenêtre comme motif proprement pictural. Mondrian par la construction colorée d'un arbre architecture le tableau. Ici, grâce à de subtiles variations des couleurs, il y a homologie entre le motif de l'arbre et la surface du tableau. Enfin Malevitch crée un tableau où les couleurs sont en opposition manifeste au dessin qu'elles recouvrent en partie comme des affiches et néanmoins ne composent pas entre elles. En résumé : avec Matisse il y a fusion des couleurs et du dessin dans l'arabesque, avec Delaunay production d'un dessin ou d'un motif sans traits par le contraste des couleurs, dans le tableau de Mondrian des couleurs architecturales que le trait noir épais souligne, et enfin avec Malevitch l'opposition forte entre les couleurs et le dessin. Matisse et Malevitch s'opposent, tout comme Delaunay s'oppose à Mondrian.

Dernier moment de mon inventaire, celui des années 1950, que j'appellerai **Modernisme II** (Fig.10) : il s'agit toujours de dégager une double polarité dans la pratique des couleurs chez les peintres au regard de la composition. Ce moment est particulier parce qu'il renoue avec sa propre historicité. Un peu comme le moment Modernisme I traitait à nouveau frais les relations fondatrices des couleurs et du dessin, Modernisme II traite la question de l'application des couleurs : au premier des pôles on

---

<sup>1</sup> Ces quatre moments appartiennent tous à la modernité picturale qui elle se définit par le rôle prépondérant des couleurs dans la peinture. Bien entendu, les couleurs ont toujours eu de l'importance en peinture, mais elles n'étaient pas décisives quant à la composition. De manière plus générale, j'identifie pour ma part la modernité avec un épuisement de la rhétorique dans les arts. Ceci me semble valable à la fois pour les arts plastiques et la poésie.

trouve l'aboutissement de l'anti-divisionnisme à la Seurat : la peinture est soustraite à la fusion lumineuse. Je l'ai incarné par une peinture de Rothko. La peinture se compose moins dans une fusion à distance (ce qui est le cas de la peinture divisionniste et même des *Meules* de Monet) qui produit un effet de lumière blanche, une sorte d'éclaircissement du tableau, que dans le jeu corporel d'une perception différenciée, non fusionnelle des couleurs. Rappelons qu'un tableau « classique » de Rothko est composé par la suspension de deux rectangles de couleurs sur un fond qui paraît uni et sous-jacent. Mais ces masses colorées, ces champs comme l'on a dit, sont en vision rapprochée l'effet d'un fourmillement de couleurs différenciées, de transparences, de coups de brosses plus ou moins visibles. Au contraire du divisionnisme qui nécessite une vision d'ensemble à distance, ici le tableau nécessite d'être appréhendé dans le déplacement spatial auquel il invite. L'œil y est toujours renvoyé au corps (comme c'est le cas avec les tableaux de Soulages). Ce pôle est donc celui des couleurs égales dans la composition. Le tableau de Kelly dans lesquelles toutes les couleurs sont traitées de manière équivalentes. La couleur est passée en aplat sans trace de pinceau. La largeur de chaque bande verticale est identique et de 1/14<sup>ème</sup> de la hauteur. Elle est définie pour faire un carré et il n'y a pas de choix subjectif de teinte puisque ce sont les couleurs du spectre divisé en treize teintes, celle du jaune étant répétée. Les teintes partent du jaune à gauche pour y revenir à droite dans le sens trigonométrique (du jaune au bleu puis du bleu au rouge enfin du rouge au jaune). Il semble perceptible que l'on a là affaire à un « programme » et que le tableau pourrait être exécuté sur commande. Kelly anticipe ainsi le développement de ce que l'on nommera l'art conceptuel. Appelons donc ce pôle la couleur-concept. Les deux autres pôles qui s'opposent sont d'un côté Albers le maître de l'interaction des couleurs. Dans la série des *Hommages au carré*, il peint en aplat d'une pâte très légère étalée au couteau, là aussi sans autre trace que celle de la matière de l'isorel qui sert de support et qui donne ainsi une sorte de matité aux couleurs, trois carrés concentriques. Ceux-ci ne sont pas centrés mais chaque carré semble s'appuyer sur celui dans lequel il s'encastre. Dans le tableau que je montre, le carré intérieur est vert, puis celui qui l'entoure est gris et enfin le carré extérieur est brun. En termes de perception, aucun carré ne prend le pas sur l'autre, aucune teinte n'avance ou ne recule et l'ensemble ne fusionne pas dans l'œil. Les couleurs interagissent pour s'équilibrer. On pourrait nommer ce pôle les couleurs-percepts. À ce pôle s'oppose les couleurs telles que les utilise Staël dans *Arbre rouge*. Ici, une couleur est plus expressive que les autres. Appelons ce pôle, les couleurs-affects. Même si l'on peut reconnaître un arbre dans le tableau, il importe de comprendre que celui-ci est construit par les couleurs. Celles-ci évoquent entre un sol vert, un tronc crème et une frondaison rouge, un arbre qui se détache sur un fond blanc. Les traces de pinceau sont particulièrement apparentes, dans leur gestualité et la matérialité de la pâte, les épaisseurs contredisent la vue qui est donnée d'un arbre à distance, tout comme les raclures larges s'opposent à la fluidité de la couleur et du feuillage. L'arbre est, comme l'on disait, maçonné par les couleurs. Ce n'est pas l'arbre qui est peint mais l'effet, l'affect de son évidence sensible. La couleur rouge, selon moi, code ici un sentiment et une sensation, la force du voir, le scintillement de la lumière dans l'œil, la vivacité du souvenir ou la force mémorielle de la sensation.

Récapitulons les quatre moments décisifs :

Romantisme : la décision des couleurs porte sur la relation au motif.

Naturalisme : la décision porte sur la différence entre des couleurs dissoutes qui fusionnent dans l'œil, et des couleurs heurtées qui fourmillent dans leurs différences.

Modernisme I 1910-20 : la décision porte sur les capacités analytiques ou relationnelles des couleurs.

Modernisme II 1950 : la décision porte sur la différence entre couleurs expressives ou « objectives ».

Ces quatre moments ponctuent la force des couleurs dans l'art de la peinture. Il me semble clair, que dans le 4<sup>ème</sup> moment, le pôle occupé par Kelly entame déjà un développement post-moderne des couleurs. Ce ne sont pas les couleurs en tant que telles qui sont en cause. Le basculement se fait plutôt sur ce qui est considéré comme un tableau.

**c. Est-il possible de proposer une organisation synthétique de ces différentes pratiques ?**

À ma connaissance, seul Yve-Alain BOIS a esquissé une taxinomie des couleurs à partir de la pratique des peintres. Il repère quatre pôles : couleurs relationnelles ; couleurs dissonantes ; couleurs nominalistes et enfin couleurs non-relationnelles.

Quatre peintures emblématiques : Matisse, Mondrian, Kelly, Pollock

Chez Matisse les couleurs sont relationnelles (les relations s'établissent avec les trois variables). (cf. la remarque de Matisse sur le lien entre couleur et étendue.)

Mondrian : les trois plans colorés n'interagissent pas ensemble ; chaque plan est isolé. Il y a un équilibre des dissonances.

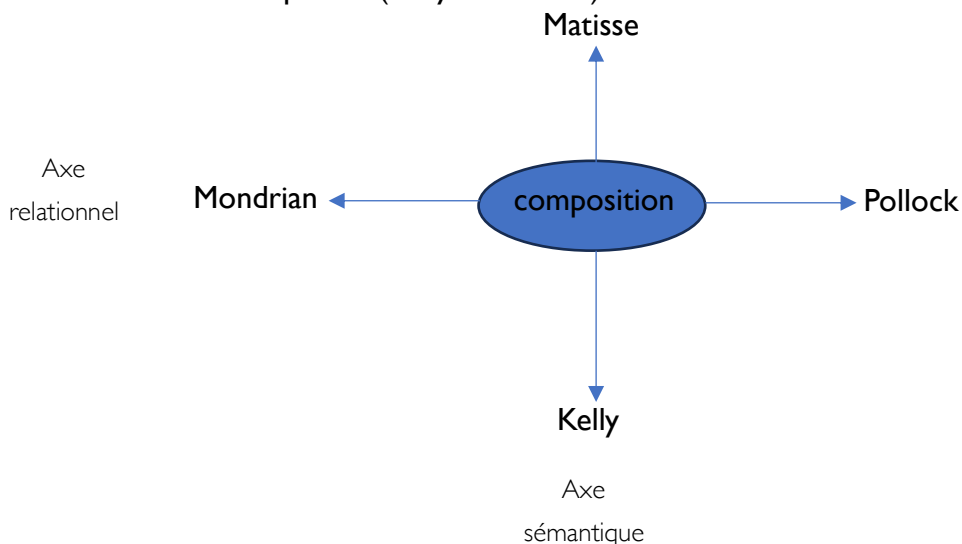
Kelly : les couleurs sont « substantivées » ; ce sont des noms assemblés selon une combinatoire non-compositionnelle, sans syntaxe.

Pollock : là aussi les couleurs ne composent pas ensemble mais elles sont néanmoins relationnelles, mêlées sans être mélangées (ni sur le tableau, ni dans l'œil du spectateur).

Poussons plus loin cette taxinomie. Elle forme un carré où les quatre termes se répartissent selon deux axes :

Un axe horizontal : isolation répartie ou entrelacs (Mondrian et Pollock)

Un axe vertical : nom ou phrase (Kelly et Matisse)



[M'inspirant de l'hexagone logique de l'hétérophonie (voir <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/2016/Composer-des-heterophonies.htm>), j'ai essayé d'élaborer une circulation des relations entre couleurs avec six termes sans réussite.]

**d. Quelques commentaires sur cette formalisation**

L'axe relationnel peut être assimilé à un axe syntaxique. Ainsi la composition en couleurs dépend de deux axes, l'un de leur syntaxe (ce qui renvoie à la théorie de la complémentarité entre couleurs),

l'autre de leur sémantique. Avec les couleurs, si certaines s'accordent entre elles, ou se supposent entre elles, ce n'est pas seulement grâce à des traits syntaxiques, mais aussi grâce à des traits sémantiques. Toutefois, l'analogie avec les théories linguistiques (et notamment la glossématique) ne peuvent pas être poussées très loin. Les différentes fonctions de la syntaxe<sup>2</sup> (solidarité, combinaison, sélection) et du paradigme (complémentarité, autonomie et spécification) ne se retrouvent pas. Si sur le plan de la syntaxe, par exemple, la couleur est solidaire de l'étendue, ou encore la complémentaire de la principale, que deux couleurs peuvent être commutées, il n'existe pas de fonction de sélection (une couleur n'en implique pas une autre nécessairement sauf dans la pratique du divisionnisme théorisé par Signac)<sup>3</sup>. Quant au plan paradigmatique, si une couleur peut s'opposer à une autre (le vert au rouge, ou le violet au jaune et l'orange au bleu), ou si deux couleurs peuvent être deux variables l'une par rapport à l'autre, aucune ne peut devenir la variable de l'autre<sup>4</sup>.

Ceci amène quatre conséquences :

- 1) les couleurs ne sont pas des signes, il n'y a donc pas une sémiotique de la couleur ;
- 2) l'utilisation de la couleur en art ne relève pas de la communication ;
- 3) la distinction variable et constante n'a pas de pertinence dans le domaine des couleurs, ce qui revient à dire que les jeux des places dans les couleurs n'ont pas de réelle pertinence.

Le point sur lequel se divisent les différentes pratiques modernes de la peinture est autour du rôle des couleurs dans la composition. Soit elle ne compose pas, c'est-à-dire qu'elle n'a ni place dans une syntaxe, ni valeur sémantique (Kelly), soit elle compose comme nouage entre la place et la valeur (Matisse), ou comme valorisation de l'un par rapport à l'autre : Mondrian privilégie la syntaxe compositionnelle sur la sémantique (mais dans un alphabet réduit : les trois couleurs primaires et le blanc toujours en aplats et avec un apparent paradoxe : même s'il n'y a pas de composition relationnelle, les couleurs dans un tableau de Mondrian sont affaire de place). Quant à Pollock, la sémantique des couleurs, ramenée ici à leur choix, serait privilégiée sur la syntaxe : celle-ci est en quelque sorte supprimée ou aussi réduite à trois « gestes » : le lacet, la coulure et la projection. Quand je parle d'une sémantique des couleurs, je n'ai pas en tête une symbolique particulière des couleurs, une signification qui leur serait attachée. Je vise plutôt le fait que ce qui nous retient devant un tableau de Pollock c'est moins la place de la couleur que sa qualité et l'accident que certaines couleurs créent dans le tableau (cf. Fig. 12 : *One : Number 31*, 1950, Moma).

Toutefois, s'il paraît incontestable qu'il y a dans un tel tableau une suite de décisions, un enchaînement de causes et de conséquences, la question demeure de savoir quelle est leur orientation. (Dans le vocabulaire de Badiou, c'est à choisir entre « fidèle », « réactif » ou « obscur ».)

Enfin, de manière plus générale, je propose de retenir cette idée que le sujet moderne de la peinture, le sujet des couleurs en peinture, s'indexe à leur sémantique plus qu'à leur syntaxe. Celle-ci lui est finalement subordonnée.

En m'inspirant de la taxinomie de Bois, sans en retenir les noms, et en l'appliquant aux quatre moments, voici les diagrammes obtenus (voir Fig. 13).

---

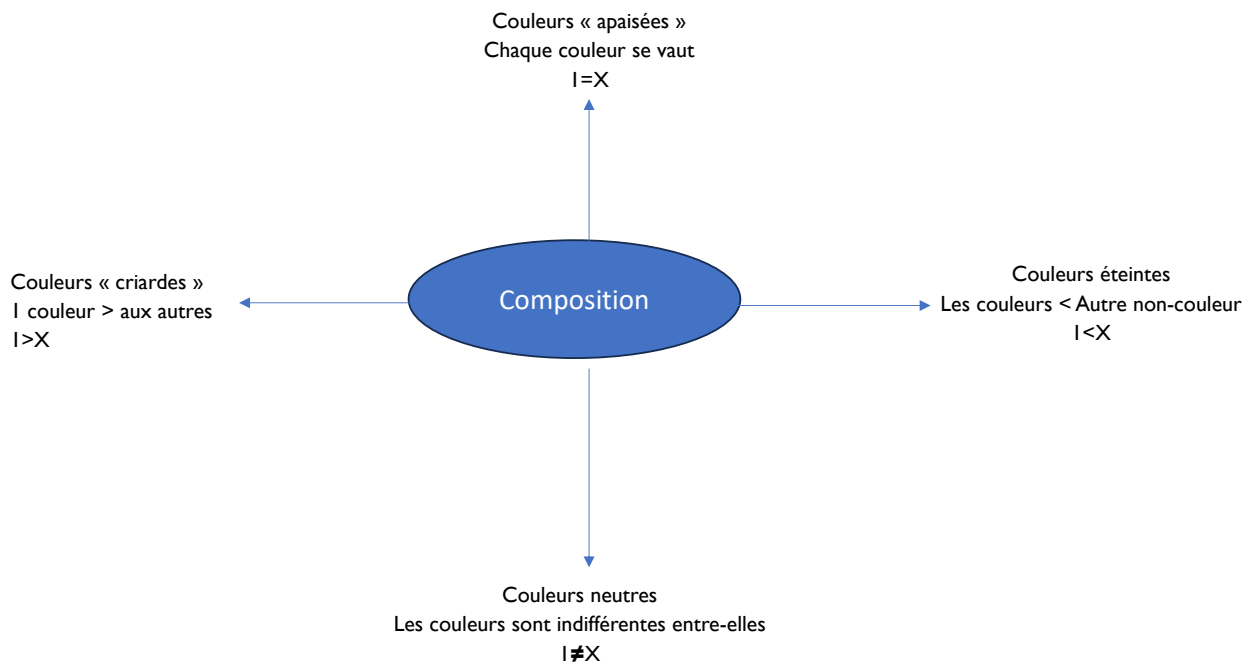
<sup>3</sup> Sur le plan syntaxique, la sélection est le fait que l'article en français appelle nécessairement le nom.

<sup>4</sup> Sur le plan paradigmatique, la fonction de spécification est par exemple réalisée quand, par rapport au genre est « spécifié » masculin ou féminin, ou au nombre, singulier ou pluriel. La constante est le genre ou le nombre, la spécification le choix de l'un des termes. Pour une présentation des différences entre les deux axes, voir l'article de Sémir BADI sur la hiérarchie sémiotique à partir de la glossématique de Louis HJELMSLEV : « La hiérarchie sémiotique », dans Louis HEBERT (dir.), *Signo*, Rimouski (<http://www.signosemio.com/hjelmslev/hierarchie-semiotique.asp>)

### Une autre formalisation :

J'ai tenté une nouvelle formalisation de la répartition des différents pôles (voir Fig.14) mais cette fois, sans recourir aux structures de la sémiologie. L'enjeu des couleurs dans la modernité est l'apparition d'un multiple, les couleurs, comme principe compositionnel en lieu et place du principe de l'Unité du dessin. Mais il n'empêche que ce multiple se compose de manière à parvenir à une unité. La répartition se fait à nouveau en quatre axes qui se croisent, où chacun des pôles s'oppose à un autre. On obtient alors les polarités suivantes :

- le Un de l'égalité entre couleurs (couleurs pacifiées) : Albers
- le Un de l'indifférence entre couleurs (couleurs neutres) : Kelly
- le Un de la supériorité d'une couleur sur les autres (couleurs « criardes ») : Staël
- le Un de l'infériorité des couleurs par rapport à un Autre (couleurs éteintes) : Rothko



## II. Pratiques et théories de la couleur en peinture

### a/ Newton / Goethe

Il faut un détour par les théories sur les couleurs, donc abandonner un moment le terrain de la pratique parce que les pratiques sont elles-mêmes instruites par l'idéologie. Avant de présenter les quatre principales orientations de pensée et leur manière d'aborder les couleurs, voici comment j'entends le débat entre Newton et Goethe. On sait que la *Farbenlehre* de Goethe est une réponse, une objection aux travaux de Newton. Les travaux de Newton portent sur la lumière plutôt que sur les couleurs elles-mêmes. Sa question est celle-ci : comment expliquer les variations colorées de la lumière blanche ? Le point de départ est en partie la recherche de la résolution du problème des aberrations optiques dans les lunettes. Grâce au prisme, il montre que les couleurs sont liées à la variation de l'angle d'une onde électromagnétique et qu'elles sont présentes dans la lumière. Quelques affirmations de sa lettre de 1672 :

la lumière n'est pas homogène mais est constituée par des Rayons distincts, certains d'entre eux étant plus réfrangibles que d'autres ;



Les Couleurs ne sont pas des propriétés de la lumière, dérivées des réfractions, ou des réflexions sur des corps naturels (comme on le croit généralement)

comme les rayons constituant la lumière incidente diffèrent de couleur proportionnellement à leur différence de réfrangibilité, ils seront, grâce à leurs réfractions inégales, séparés et dispersés selon une forme oblongue en une série ordonnée allant de l'Écarlate le moins réfracté jusqu'au Violet le plus réfracté<sup>5</sup>.

**Avec Newton, les couleurs sont mathématisées ou encore algébrisées.**

Quelles sont les objections de Goethe ? J'en repère au moins trois. La première est de faire de la couleur un phénomène purement physique, indépendant de sa perception. La seconde est que Newton ne tient pas compte de la dimension projective de la couleur. Goethe raconte qu'en regardant à travers un prisme pour faire apparaître les couleurs, il fallait que le regard porte vers un obstacle pour qu'il y ait coloration. Une troisième objection tient à l'orientation trop physicienne de Newton.

Cette opposition peut se ramener à celle-ci : Newton envisage la couleur comme un objet de la physique, plus particulièrement comme un domaine de l'optique, alors que Goethe, même s'il part aussi des expériences, considère toujours les couleurs dans leurs rapports à un sujet.

On peut voir sur la figure (Fig.15), deux illustrations des manières divergentes d'aborder des couleurs. Dans le dessin de Newton, ce qui importe est ce qui se passe entre le trou dans le volet par où passe la lumière et le mur. Mais en quelque sorte, le lien entre la lumière en amont du volet et le résultat projeté sur le mur ne sont pas intégrés. Le cercle chromatique de Goethe, au contraire, qui « symbolise la vie mentale et spirituelle de l'homme » s'intéresse à la relation entre l'œil qui perçoit et la lumière projetée.

(Cercle chromatique pour symboliser la vie mentale et spirituelle de l'homme, 1809, original : Freies Deutsches Hochstift - Frankfurter Goethe-Museum. Le schéma illustre le chapitre "Utilisation allégorique, symbolique et mystique de la couleur" dans la théorie des couleurs de Goethe. Transcription : (anneau intérieur) [rouge] "beau" [orange] "noble" [jaune] "bon" [vert] "utile" [bleu] "méchant" [violet] "inutile" (anneau extérieur) [rouge-orange] "raison" [jaune-vert] "intellect" [vert-bleu] "sensualité" [violet-rouge] "imagination".

Farbenkreis, aquarellierte Federzeichnung von Goethe, 1809)

Ce qui me frappe dans les dessins de Newton est leur proximité avec des schémas de la perspective linéaire. Les deux fonctionnent sur une projection (imaginaire) où le réel est avoué par une construction symbolique. Dans les deux cas, le dispositif est un nouage des trois. La différence est que pour la perspective linéaire, les lettres de la symbolisation (les lignes du dessin) sont discrètes, finies, et, comme le prétend Alberti dans le traité *Della Pittura*, elles « donnent leur nom aux figures », alors que pour les couleurs, les lettres, ici les couleurs, sont continues.

Une deuxième remarque porte sur la place de l'œil, qui me semble être celle du prisme. Ceci donne alors quelque crédit à la thèse de Goethe qui veut que les couleurs soient dans l'œil.

## b/ Les orientations de pensée et les couleurs

Il s'agit d'aborder l'écart entre théories et pratiques de la couleur, où les théories de la couleur ne renvoient pas, ou pas toujours, aux pratiques de la couleur. L'enjeu d'une théorie des couleurs est pour moi de comprendre cet axiome : les couleurs ont pris le commandement de la composition en peinture.

---

<sup>5</sup> Traduction et commentaire de la lettre de Newton de 1671-72, Claude Guthmann, « Newton et la naissance de la théorie des couleurs », *Bibnum* [En ligne], Physique, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 17 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/bibnum/743>

Quelles conséquences ? L'axiome se fonde lui-même sur la pratique des peintres. Mais peut-il, comme tout axiome, commander une théorie ? Et laquelle ?

Soit la répartition suivante des théories philosophiques :

Une théorie empiriste qui voit dans les couleurs une expérience privée, personnelle, à la limite une logique des sensations (cf. Burke, Diderot, certainement Deleuze : son livre sur Bacon intitulé justement *Logique de la sensation*). La critique de Diderot, notamment ses *Salons* ont certainement contribué au développement de la peinture moderne et au rôle qui jouera la couleur. L'empirisme apporte cette idée qu'il faut, dans la peinture, partir de l'expérience des tableaux, des sensations qu'ils provoquent, et de la description. La couleur y opère alors, à la fois comme médiation, comme liant, et comme support du sens haptique. Un élément important est porté pour la peinture : c'est celle-ci, son expérience qui produit la narration et non l'inverse.

Une théorie analytique des couleurs, qui voit dans celles-ci un jeu de langage, une sorte de grammaire. C'est cette orientation qui guide les réflexions de Wittgenstein sur la couleur. L'élément important est que les couleurs ne renvoient plus à aucune expérience ou à aucune réalité naturelle. Les couleurs deviennent une pure syntaxe. Les couleurs ont alors la force d'un coup dans une partie d'échec ou encore elles occupent des places. Il faudrait ici lire les textes de Danto en lien avec la couleur, ainsi que ceux de Damisch qui reprennent le projet de Wittgenstein d'une « géométrie de la couleur »

Une théorie phénoménologique des couleurs. Les couleurs des peintres sont ici au service du dévoilement de l'être des couleurs et du sujet percevant. Un livre qui porte sur les couleurs et récapitule les savoirs selon cette orientation : Claude ROMANO : *De la couleur*.

Enfin l'orientation de pensée idéaliste dont l'ouvrage de Goethe est un représentant mais qu'il faut actualiser aujourd'hui avec la philosophie de Badiou. Toutefois les remarques de Badiou sur les couleurs sont rares, et certainement que la couleur est pour lui de l'ordre de l'évidence de ce qui se présente, du donné. Les couleurs n'auraient d'effet subjectif que comme écart inscrit dans cette logique du donné, en tant qu'elles permettraient d'indexer ce qui bouleverse une situation. Le point, que j'avance comme hypothèse, est que cet écart est une sémantique de la couleur. Un écart dans la couleur c'est à la fois une relation et un saut. (cf. Fig. 16 *Arbre rouge* de Staël)

### c/ Objectif / Subjectif

La différence entre Newton et Goethe dans leur approche de la couleur renvoie au vieux débat entre objectivité et subjectivité. Les premières formulations de ce débat se trouvent chez Aristote et Platon.

Les théories de la couleur visent plutôt leur perception. Elles cherchent aussi à expliquer leur apparition physique ou matérielle. On peut ainsi diviser les théories en phénoménologie, psychologie ou physiologie des couleurs et en physique et chimie. Dès l'antiquité cette division existe. La théorie d'Aristote de la couleur accidentelle couplée avec le rejet par Platon des peintres (aussi trompeurs que les poètes) a longtemps dominé.

Dans la philosophie d'Aristote, que la couleur soit accidentelle signifie qu'elle n'est pas une catégorie (elle n'est ni une substance ni une qualité en propre) bien qu'elle ait une existence objective ou « naturelle » : certains objets ont une couleur déterminée et cette couleur nous parvient par des effluves. Cela n'est valable que pour les corps opaques. D'autres couleurs, comme celles de l'arc-en-ciel, sont dépendantes du milieu où elles apparaissent. Même si Aristote ne parvient pas tout à fait à le faire, son orientation est de faire des couleurs des objets.

La théorie de Platon sur les couleurs s'intéresse moins à la couleur des choses qu'à la perception des couleurs. Il fait tout un développement dans le *Timée*. Celles-ci sont liées au double mouvement

d'émanation du feu des choses et de sa rencontre avec le feu intérieur jailli des yeux. Pour Platon existent deux teintes « primaires » (blanc, noir) qui sont provoquées par la différence entre les feux des choses et de l'œil. Puis s'ajoute l'intensité de la rencontre qui crée l'éblouissement (ou encore le brillant). Ou alors le « rouge sang » si ce n'est pas brillant. Platon obtient donc trois teintes de base, et la variable du brillant. Avec ces quatre éléments il va décrire les principales teintes, par leur mélange. Il s'arrêtera à douze. Il précise que « si on voulait contrôler cela par un recours à l'expérience, on méconnaîtrait ce qui fait la différence entre la nature d'un être humain et celle d'un être divin, car, tandis qu'un dieu possède à la fois le savoir et le pouvoir qui permettent de mêler les multiples choses en une seule et inversement de résoudre l'un dans le multiple, aucun homme n'est à l'heure actuelle en mesure de réaliser l'une et l'autre de ces tâches, et ne le sera jamais dans l'avenir<sup>6</sup>. » L'enjeu du *Timée* est l'articulation entre l'intelligible et le sensible, entre les Idées et les choses. Le monde sensible est lié aux Idées. Les couleurs elles-mêmes, couleurs perçues qui sont à la fois le fait de la perception et celui des choses permettent elles aussi d'accéder aux Idées. Les couleurs ne s'arrêtent pas aux sensations. Ce n'est donc pas les couleurs qui sont incriminées, mais leur imitation. Comme pour la poésie, ce que Platon rejette, c'est que l'on imite une imitation, que l'imitation produite par l'art s'en tienne au monde des sensations. L'important pour Platon est d'aller des choses vers les Idées.

Revenons à ce qu'écrivait Platon à la fin du passage cité puisqu'il s'agit de l'opération des couleurs : « mêler les multiples choses en une seule et inversement [de] résoudre l'un dans le multiple ». L'intellectualité des couleurs est dans la relation entre l'Un et le multiple : l'Un qui contient le multiple, et le multiple qui fait Un, c'est ce qu'a démontré Newton quant à la lumière blanche. Ceci place la théorie des couleurs sous condition de la lumière. C'est l'affirmation de Rothko (et c'est aussi valable pour Soulages) (Fig. 17). Mais je ne pense pas qu'il y ait une seule condition aux couleurs. Staël, par exemple, place les couleurs sous condition de la sensation, sans le faire exactement comme Cézanne. Ou encore, entre Matisse et Picasso (Fig. 18) se joue certainement une lutte quant à l'émancipation des couleurs : je pense que Matisse tient les couleurs sous condition du dessin (ce qui revient finalement à la situation pré-moderne), quand elles sont sous condition d'une architecture interne du tableau chez Picasso. Les couleurs dans *L'Aubade* s'affirment comme une force constructive émancipée de la représentation du corps humain.

Quelques remarques :

- la théorie platonicienne repose sur trois couleurs + 1 (le doré, qui est aussi l'éclat, le scintillant). Ceci doit être lié :

1. aux trois couleurs primaires auxquelles ajouter un 1 ;

2. aux trois variables de la couleur : teinte, saturation, luminance. La luminance est en quelque sorte neutralisée dans la peinture puisque les conditions d'éclairage sont identiques. (Il existe cependant des installations lumineuses dans lesquelles la luminance varie.)

3. on peut faire l'hypothèse que le + 1 de Platon est assimilable à la saturation.

- le grec utilise deux mots pour parler des couleurs, d'une part le *krós* qui est la teinte, qui d'abord est la peau : la dialectique est entre surface et profondeur. D'autre part, la *poikilia* qui est la bigarrure et dont la dialectique est celle de l'excellence et de la tromperie.

- Je pense donc qu'il faut lier saturation (dont Pastoreau s'étonnait des difficultés que l'on a la définir : dire en effet qu'une teinte est pure n'a pas grand sens, et parler de longueur d'onde n'est pas immédiatement sensible) et bigarrure. Le « brillant » d'une couleur n'est pas seulement le fait de sa pureté, ou de son passage. Comme dans le rouge de l'arbre de Staël, la bigarrure du tableau contribue à

---

<sup>6</sup> Platon, *Timée*, 68d (trad. Luc Brisson).

l'éclat de son teint, à la *poikilia*. Tout comme pour Goethe, les couleurs sont l'œil, ici c'est le scintillement qui est dans l'œil. Staël, c'est l'œil étincelant.

d/ Théorie depuis la pratique des peintres

À quelle expérience sensible nous confrontent les couleurs du tableau ? À une expérience limitée aux sensations ? À ce seul plaisir des sens ? Ou à une expérience des choses – des couleurs-choses – prises dans cette multiplicité que sont les couleurs ? L'Un de l'expérience de la peinture, par exemple l'Un que peut être un arbre peint, de quoi nous parle-t-il ?

Pour terminer je voudrais repartir de la citation de Delacroix par laquelle j'ai commencé (Fig.19) :

« Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert, sans soleil, sans ombres tranchées. Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une masse colorée pour chaque objet, reflétée différemment de tous côtés. Supposez que, sur cette scène, qui se passe en plein air par un temps gris, un rayon de soleil éclaire tout à coup les objets : vous aurez des clairs et des ombres comme on l'entend, mais ce sont de purs accidents. La vérité profonde, et qui peut paraître singulière, de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture. » (Delacroix, « Carnet de Berzélius 1852-53, 5 mai 1852 », *Journal*)

Je rappelle que mon point de départ est que la couleur doit être pensée comme l'événement à partir duquel la peinture moderne s'est inventée. Ceci, ce n'est pas moi qui le dis, mais Delacroix.

À partir de là je tire quelques principes :

1. La peinture moderne ne s'intéressera plus à la couleur mais aux couleurs ;
2. La visée de la peinture n'est pas de magnifier les couleurs mais de s'en servir.

Delacroix relèvera le défi de cette question nouvelle – de cette force nouvelle – que sont les couleurs en peinture sous l'angle de la composition.

Revenons à la citation après ces rappels. Je propose de la comprendre ainsi :

La structure même d'une théorie des couleurs est interne (immanente ?) à l'évènement couleurs. Le début de la citation relève de la présentation de ce qu'il y a et qui est à la fois une harmonie et « un jour gris ». En matière de peinture cela signifie que le tableau travaille avec des teintes rompues. Ce n'est pas forcément un camaïeu, mais une homogénéité des surfaces colorées. Et dans cette règle parfaitement pacifiée intervient un accident : le soleil. On retrouve ici la dialectique des trois teintes harmonisées et de la bigarrure qui intervient comme accident. À la différence du tableau de Staël, Delacroix ne peint pas l'étincelant de l'œil, mais celui des touches colorées. Ce qui scintille dans l'œuvre de Delacroix, ce par quoi le tableau fait saillie est en partie la touche, ce qu'il appelait la « facilité de la brosse ».

Dans son *Journal* Delacroix reformule cette dialectique dans ses réflexions sur le fini et l'ébauche. Il faut à la fois finir le tableau, c'est-à-dire accepter d'œuvrer à la composition dans un jour gris où l'ensemble est tenu et en même temps indiquer – c'est même une « indication vague » – qui laisse place à l'imagination. Ébaucher revient à laisser venir l'accident. À finir le tableau, à enfermer le vague de l'ébauche, c'est se montrer « davantage dans sa personnalité, en dévoilant ainsi toute la portée, mais aussi les bornes, de son talent<sup>7</sup>. » Cette dialectique est-elle même indexée à la figure de l'arbre. Il faut que le peintre compose non seulement comme le fait la nature avec l'arbre, mais surtout comme l'arbre

---

<sup>7</sup> Delacroix, *Journal*, 20 avril 1853 (p.636-637).

avoue son unité à travers un morceau de multiplicité apparaissant dans la situation finie, enfermée, du sous-bois peint comme on le voit dans la fresque de *La Lutte de Jacob avec l'ange*.

3. La multiplicité des couleurs n'a de force qu'à s'indexer à une unité :

Ce peut être l'arbre (et la composition du tableau) pour Delacroix, ce peut être la Montagne Sainte Victoire et le monde tangible, le monde réel pour Cézanne, ce peut être l'intériorité close et diffuse d'une femme pour Whistler (Fig.20).

4. Cette force n'est pas celle d'une nomination. Elle éveille le mystère, comme le poème selon Mallarmé, d'où que la question sémantique est chaque fois relancée : même si les couleurs opèrent dans une pure syntaxe, un changement de place fait aussi apparaître un mot nouveau.
5. Enfin elle n'est pas derrière nous, ni parce qu'elle serait saturée ou plus de saison. Il existe encore des peintres qui aujourd'hui inscrivent leur œuvre délibérément dans la fidélité à l'événement couleurs. Je terminerai donc avec une dernière reproduction d'une œuvre récente de Guillermo Kuitca où les couleurs sont en capacité cette fois de cartographier le monde.