

Un regard sur l'art adossé à l'exposition – « Dialogues apaisés » (04-2018)

Flora Moscovici pratique la peinture ; peut-être même pratique-t-elle la couleur. Qu'importe finalement qu'elle utilise la tempera, la bombe de peinture, un pinceau ou du vinyle adhésif. La couleur, une couleur immersive : l'œuvre est l'ensemble de l'espace. Les murs sont une toile, non pas vierge mais marquée par l'histoire.

L'art peut aujourd'hui aisément se passer de couleur. Il peut tout simplement ne pas en faire une question, l'éluder, elle qui si longtemps longtemps fut centrale. On le sait désormais, même les divinités grecques drapées dans leur dignité blanc marbre, étaient des polychromes chatoyants.

La couleur fut même sujet d'une querelle qui opposa au XVIIe siècle les Rubénistes aux Poussinistes, bien que les peintres donnant leur nom au conflit aient alors tous deux été défunts. En résumé, la question était : le mérite de la peinture tient-il davantage du dessin ou de la couleur ? Le tracé était pour Poussin d'une importance considérable, mais certains théoriciens jugeaient le peintre mauvais coloriste au contraire de Rubens, Titien, ou encore Rembrandt qui traduisaient par la couleur la force de la sensation. La couleur était jugée universellement accessible quand l'appréciation du dessin, plus intellectuel et donc élitiste, était réservée aux experts. Denis Diderot écrit à ce propos : « *C'est le dessin qui donne forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne vie. [...] On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes.* ¹ »

Ce conflit, ici largement synthétisé, puiserait dans une querelle plus ancienne et se poursuivra au XIXe siècle. Sont désormais opposés des peintres tels que David ou Ingres, à Delacroix ou Géricault. La stricte *peinture morale* de David redonnant vie à l'idéal classique, est alors citée en exemple quand quelques années plus tard *La Mort de Sardanapale* de Delacroix créera le scandale au Salon de 1827. Même les romantiques ne défendirent pas la toile chaotique, à laquelle est reprochée sa construction, une touche insuffisamment léchée, une construction par la couleur et par le geste, non par le dessin... Delacroix confie dans son journal les qualités qu'il prête à la couleur : « *La couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité.* ² »

Longtemps, la couleur ne fut pas un choix mais une évidence imposée par la technique. Dès le milieu du XIXe siècle les artistes font un usage nouveau de la couleur : les camaïeux des impressionnistes, transcrivant les atmosphères de neige, de nuit ou les brouillards marins... mettent sur la voie du monochromes. Les variations de bruns des cubistes de leur côté affirment leur faible intérêt pour la couleur, soulignant avant tout la décomposition de la forme en une même toile.

L'abstraction oscillera entre des œuvres prônant l'économie de couleurs, s'éloignant de leur dimension anecdotique, et d'autres qui en exploreront les multiples variations : les toiles de Kandinsky, père de l'abstraction lyrique, deviennent les scènes de confrontations entre lignes et couleurs. Ses recherches plastiques donneront lieu à l'ouvrage *Du Spirituel dans l'art* (1910). Il y théorise la valeur symbolique des couleurs, assimilées à des instruments de musique (bleu mystique, chaleur et agressivité du jaune rapproché de la trompette...).

Kandinsky n'est ni le premier ni le seul à proposer une théorie des couleurs. Parmi ceux qui se sont essayés à l'exercice, le professeur d'arts visuels au Bauhaus, Josef Albers (*Surrounded by Four Grays*, 1947). S'il a ensuite enseigné en Amérique à des artistes ensuite devenus célèbres, il est surtout reconnu pour *L'Interaction des couleurs* (1963). A la différence de l'ouvrage de son ancien collègue du Bauhaus, Kandinsky, il n'y est pas question de symbolique. Albers s'attache à des protocoles scientifiques destinés à mesurer les stimuli provoqués par le rayonnement des couleurs. Il multiplie les études, se basant sur des formes géométriques simples, associant des couleurs en aplat, variant les textures, les intensités. Il observe et analyse la confrontation entre les tonalités. Sa recherche met

¹ Denis Diderot, *Essais sur la Peinture*, 1766

² Journal d'Eugène Delacroix, 1852

l'accent sur l'instabilité de la couleur, différemment perçue selon le contexte. Les réflexions de Josef Albers donneront lieu à l'Art Optique, mouvement des années 1960 qui par l'organisation des formes et des couleurs, provoque des effets visuels.

Mark Rothko fut l'un des élèves les plus célèbres de Josef Albers. Originaire de Russie, il émigre en 1913 aux Etats-Unis. Plus spirituelles que scientifiques, les intentions de Rothko sont différentes de celles de son professeur : ses aplats aux contours flous occupent des formats aussi grands que ceux de son professeur sont petits (*N°. 210/N°. 211 (Orange)*, 1960). Rothko obtient ses couleurs intenses et saturées par l'accumulation de couches de peinture presque transparentes. C'est une peinture de l'intériorité, engageant à une attitude contemplative. L'artiste ne les encadre pas pour ne pas les limiter dans l'espace, et accorde une grande importance à leur accrochage.

La lumière qui se dégage des toiles de Rothko est aussi importante que la couleur. C'est un paradoxe pour un artiste qui travaillait dans des ateliers sombres, éclairés même en plein jour à la lumière électrique, spécificités qu'il reproduisait dans ses expositions. Couleurs et lumière déclinent dans ses œuvres vers la fin de sa vie, donnant lieu à des peintures de plus en plus sombres.

Rothko fut rattaché par le théoricien Clement Greenberg au courant abstrait Colorfield Painting, soit « peinture en champs de couleur ». La couleur n'a d'autre fonction que sa propre incarnation, en dehors de toute référence. Barnett Newman est un autre acteur de ce mouvement. A l'instar de celles de Rothko, ses œuvres d'une apparente simplicité sont le résultat d'un processus intellectuel approfondi (*Onement VI*, 1953). Ses grandes toiles sont intégralement couvertes de couleurs pures, qu'il rythme à l'aide de « zips » verticaux plus ou moins épais. Le spectateur est comme enveloppé. C'est sans doute inspiré par la lumière que dégagent les confrontations entre aplats et ligne, que Dan Flavin rend hommage à Newman peu après son décès (*Untitled (to Barnett Newman)*, 1971). Son médium de prédilection est le néon, blanc ou coloré. Comme la couleur chez les membres de Colorfield Painting, la lumière de Flavin n'a pas de fonction de représentation, elle présente pour elle-même. En tant qu'objet, le néon structure l'œuvre, joue avec l'espace. Dans l'hommage à Newman, le néon redécoupe un angle de la salle d'exposition qui désormais fait partie de l'œuvre, sculpture partiellement immatérielle. Car la lumière inclut l'espace qu'elle éclaire. C'est le cas de « Coma Coloris Vif », la lumière a été travaillée et contribue à l'ambiance des différentes salles.

La lumière implique une expérience physique pour le spectateur mais également une émotion. Dans l'art contemporain, lumière et couleur vont ainsi être intimement liés. Le Vénézuélien Carlos Cruz-Díez arrive à Paris en 1960, après des études et des expériences en arts appliqués. Théoricien de la couleur, il s'intéresse à l'instar de Josef Albers, à la manière dont elle influe sur la perception. La couleur est une fois encore considérée en dehors de toute anecdote : elle est autonome.

Son travail artistique se décline en huit chapitres, parmi lesquels les Chromosaturations (depuis 1965), dont la forme évoluera au fil du temps. Place de l'Odéon, dans le Quartier Latin, l'artiste installe une vingtaine de cabines en plexiglas coloré. Le lieu est notamment choisi pour sa fréquentation par des classes sociales différentes. Ce public de passants évolue dans les cabines rouges, vertes et bleues. Il vit l'œuvre de l'intérieur, déstabilisé par la teinte saturée qui envahit sa rétine, nécessitant de s'adapter avant d'être brusquement plongé dans un autre bain de couleur. Cruz-Diez prolonge ses recherches sur la Chromosaturation par l'immersion du visiteur dans des espaces envahis par une lumière artificielle intensément colorée, de bleu, vert et rouge, notre rétine étant manifestement, uniquement sensible aux couleurs issues du mélange de ces trois primaires.

La couleur est souvent prétexte à une plongée dans l'œuvre provoquant l'expérience directe du spectateur. Jesús-Rafael Soto, ami de Cruz-Díez, propose dès 1967 d'entrer dans ce qu'il nomme les Pénétrables, structures auxquelles sont suspendus des fils souples. Cette œuvre lui est inspirée par ses créations précédentes, consistant en la superposition de lignes provoquant une vibration. Il imagine le ressenti à l'intérieur de cette vibration. L'œuvre peut être une sculpture géométrique à contempler de l'extérieur, et une expérience à vivre de l'intérieur : en se glissant dans le Pénétrable,

le visiteur en brise l'harmonie, mais il provoque par le corps un mouvement ondoyant induisant une perte de repère. Le spectateur n'est plus simple observateur de l'œuvre, il la vit. L'intense expérience des Pénétrables permet de rendre palpable les trois composantes qui nous enveloppent au quotidien, que Soto nomme « *la trinité espace-temps-matière* ³ ».

Dès les années 1960 le corps du spectateur occupe une place grandissante dans la compréhension de l'œuvre : il l'active, la révèle, la parcourt... Daniel Buren fait de l'espace qui l'accueille un atelier, il « *Vit et travaille in situ* ». Une œuvre *in situ* est créée pour un lieu spécifique ; c'est souvent le cas des expositions de la Maison Salvan, les artistes tenant compte de son passé d'habitation. Flora Moscovici rend cette association manifeste, ce sont les couleurs, passées ou présentes, de la maison qui inspirent sa palette ; elle va jusqu'à révéler la présence d'une cuisine, habituellement masquée par des cimaises à l'insu des spectateurs.

Buren réalise en 2012 dans le Grand Palais une installation d'ampleur (*Excentrique(s)*). Ses bandes de 8,7 cm rythment mille cinq cents poteaux peints en noir et blanc, qui soutiennent une série de disques en plastique de quatre couleurs. Au sol, neuf neuf miroirs ronds permettent d'apprécier la récurrence du cercle dans l'architecture du Grand Palais. Ainsi chaque détail fait écho à l'espace. Les filtres colorés intéressent Buren pour leur capacité à teinter ce qu'ils touchent, enrichissant le dialogue avec le contexte. La couleur devient plus vivante que sur une peinture.

L'œuvre *in situ* n'est pas transposable et a pour ambition d'offrir à l'espace même le statut d'œuvre. Le rapprochement avec une *décoration* s'impose également, terme à propos duquel il déclare dans un entretien avec Jérôme Sans : « *La phobie engendrée par ce terme « décoratif » m'intéresse, car je me demande ce qu'elle recouvre, ce qu'elle cache exactement.* ⁴ » Il accepte cet aspect ambigu de ses propositions, il pourrait ici s'agir d'une, assumant le séduisant – et assez immédiat – jeu de formes et de couleur dans cet espace chargé d'histoire.

Plonger les spectateurs dans une ambiance colorée est une pratique qui jalonne l'art contemporain. L'enjeu étant d'aller toujours plus loin dans l'expérience perceptive. Ancien pilote, le plasticien américain James Turrell cherche à reproduire artificiellement les sensations colorées et lumineuses qu'il connut en vol, aurores boréales, teintes de l'aube... Ses œuvres occupent l'ensemble d'un espace, généralement remanié pour déstabiliser la perception : les ouvertures sur l'extérieur sont souvent bouchées, hormis pour les *Skyspaces*, fenêtres cadrant le ciel et ses variations. Des volumes sont créés ou masqués. La lumière estompe les contours, modifie artificiellement les distances. Quelles que soient les couleurs utilisées, elles saturent le lieu. Elles enveloppent le spectateur mais le réinstallent paradoxalement en position de contemplation, non pas devant l'œuvre, comme il le serait devant un Rothko ou un tableau classique, mais à l'intérieur.

Bridget's Bardo était en 2010, l'œuvre la plus imposante jamais réalisée pour un musée : onze mètres de haut, pour une superficie de 700 m². Le spectateur s'y plonge en descendant un escalier en pente douce, comme dans un bain changeant progressivement de couleur, rose, bleu, orange ou rouge.

D'autres artistes associent à cette immersion un brouillard augmentant la sensation de perte, à l'instar d'Ann Veronica Janssens ou Olafur Eliasson. Bien que leurs démarches initiales soient distinctes, ces plasticiens se rejoignent dans leur désir de plonger physiquement le visiteur dans une œuvre mouvante, changeante, immatérielle. Nous l'expérimentons de nos sens déstabilisés, sollicités hors de leurs habitudes. Si elles nécessitent parfois de la part des plasticiens qu'ils cohabitent avec des scientifiques, ces œuvres à dimension spectaculaire imposent avant tout une contemplation : elles installent une sorte de dépaysement radical et poétique.

Si les sensations qui naissent de ces expériences sont plutôt agréables, d'autres créeront un malaise. Avec l'installation *E.17 Y.40 A.18 C.28 X.40 O.13,5* présentée lors de l'exposition « Inside » au Palais

³ Jean Clay, *De l'art optique à l'art cinétique*, Soto, 1967

⁴ *Au sujet de... : Entretien avec Jérôme Sans*, 1998

de Tokyo (10-2014 – 01-2015), Berdaguer et Péjus baignent l'espace d'un blanc aveuglant éclairé au néon. Il est peuplé de sculptures également blanches, représentant des arbres modélisés à partir de dessins de tests psychologiques. Selon le neurologue allemand G. Wittgenstein créateur du test, il est possible en fonction de la taille de l'arbre et de l'âge du patient, de déterminer le moment approximatif auquel il a connu un fait traumatisant. Le spectateur est immergé dans cet espace clinique au titre de composants chimiques, que la lumière froide et uniforme trouble d'une sorte de brouillard : une brume médicamenteuse troublant la perception, expérimentée de l'intérieur ?

Plus empirique mais tout aussi déstabilisante, l'œuvre de Claude Lévêque est également baignée de lumières colorées. Ses couleurs franches agissent sur notre perception. Il a coutume d'exposer dans des lieux en marge, désaffectés, qui ne sont initialement pas dédiés à l'art. Il y impose le paradoxe d'une œuvre entre rêve et cauchemar, séduisante et révélant pourtant un malaise sourd. Lumières fortes, couleurs vives, sons assourdissants... : les outils du spectacle sont sollicités pour provoquer une perturbation sensorielle, une émotion. Ses œuvres sont des révoltes contenues, traduisant la perte de repères, l'enfermement, la désillusion. Dans les combles de la Collection Lambert en Avignon il présente J'ai rêvé d'un autre monde, saturant les vieux murs d'un brouillard rouge que seul éclaire un néon sinueux. Ce chemin lumineux guide le visiteur perdu, sans qu'il sache si sa destination tiendra du rêve ou du cauchemar.

L'ensemble du corps permet dans ces œuvres d'entrer en relation avec l'œuvre. Qu'elle déstabilise et enchante, ou qu'elle déséquilibre et angoisse. Nos corps-images si peu sollicités par la vie contemporaine, sont cajolés ou bousculés comme pour mieux se rappeler à nous.

Conscient du pouvoir de la couleur, l'artiste britannique Anish Kapoor a récemment acquis le brevet du pigment le plus noir au monde. Au musée PAYS du Parque de la Memoria à Buenos Aires, il répand plus de cent tonnes de terre colorée d'un pigment rouge vif ; l'œuvre *in situ* intitulée Destierro, tisse des liens étroits avec l'histoire de l'Argentine, dont la dictature provoqua dans les années 60 et surtout 70, une vague d'exil civil. Sur la terre ensanglantée trône un tractopelle bleu. Cache-t-il ou déterre-t-il un passé honteux, des corps cachés que l'on voulait oublier ? Par le déplacement de la terre, entraîne-t-il le déplacement des populations ?

Le spectateur demeure à l'extérieur de cette installation irradiante et silencieuse, déstabilisante par la force de ses symboles, de ses couleurs intenses et de ses contrastes.

Le bleu outremer du tractopelle n'est pas sans rappeler le bleu de Yves Klein. Ce bleu IKB a été élaboré par l'un des représentants les plus célèbres des Nouveaux Réalistes. Pour Klein, le bleu n'a pas de dimensions, ne se raccroche à rien de matériel. Il favorise la spiritualité. Il l'utilisera en monochrome ou dans l'espace, sous forme de tas de pigment ou couvrant des sculptures, bustes de ses contemporains ou reproductions de statues antiques (Victoire de Samothrace S 9, 1962).

A l'instar de Flora Moscovici, des artistes continuent à interroger la couleur par l'intermédiaire de la peinture. Cécile Bart installe dans l'espace des écrans de Tergal couverts d'une peinture en préservant la transparence. A la DRAC de Toulouse, les toiles sont installées dans un couloir, devant des fenêtres : la couleur qui les couvre teinte la vue sur la cour tout en se reflétant à l'intérieur de l'architecture (Fenêtres sur cour, 2005). La lumière naturelle entre en jeu et modifie l'apparence de l'œuvre selon le moment de la journée.

Poussant à son paroxysme la relation entre peinture et espace, Georges Rousse réalise un motif à même l'architecture du lieu qu'il investit (Chasse, 2011). Si l'on peut *a priori* voir en le quadrillage coloré réalisé en Isère, un écran transparent installé devant l'escalier, il s'agit en fait d'une anamorphose : le motif ne devient cohérent qu'à partir d'un point de vue précis, semblant faire abstraction des reliefs et des aspérités. Ephémères, les anamorphoses de Georges Rousse sont en grande majorité destinées à être photographiées et non expérimentées dans l'espace. L'œuvre est la prise de vue qui nous signifie, par le trouble qu'elle induit et les doutes qu'elle impose à notre

compréhension de l'espace, à quel point l'œil est imparfait. Par son action Rousse révèle l'architecture, valorise des lieux parfois voués à la destruction. L'œuvre réalisée à Chasse-sur-Rhône laisse également apparaître le geste graphique de l'artiste. Cette particularité est présente chez Flora Moscovici, qui à l'aplatissement préfère les marques de pinceau et les dégradés de couleur en couleur, qui révèlent les cicatrices de la Maison Salvan.

CONCLUSION

Le travail de Flora Moscovici vise à sa manière, à révéler les fantômes des lieux dans lesquels elle intervient. Ses couleurs ne cherchent pas à faire disparaître les marques de pinceau, qui rendent visible l'avancée intuitive de l'artiste dans sa relation à l'espace. Progressive, expérimentale, faite d'obstacles et de découvertes de ce qui composa l'histoire de cette maison.

Si l'art peut parfois, ou a pu être animé par la colère ou la critique, ce dialogue-là est paisible, généreux, dénué de cynisme. Il revient au geste essentiel et premier d'un pigment apposé sur une paroi irrégulière. Mais ce n'est pas tout à fait un retour aux sources car ce geste contient également en substance, toutes les recherches des artistes du XXe siècle pour que l'œuvre fasse corps avec l'espace qui l'accueille, et avec le visiteur qui s'y immerge.