

Comment regarder la couleur aujourd'hui? How to Look at Colour Today?

Christine Dubois

Number 86, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9048ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubois, C. (2008). Comment regarder la couleur aujourd'hui? / How to Look at Colour Today? *Espace Sculpture*, (86), 15–18.

Comment REGARDER la couleur aujourd'hui? How to Look at COLOUR Today?

Christine DUBOIS

Regarder la couleur, réfléchir à la couleur. Oui certes, et cela se fait depuis longtemps, mais comment la penser *aujourd'hui*, dans toute sa contemporanéité? C'est-à-dire dans un contexte où les paradigmes d'analyse et les modes de réflexion se sont grandement modifiés par rapport à ceux présents antérieurement. Tout au long du règne de « la couleur pour elle-même », qui a pris place à l'aube du XX^e siècle, les artistes et la pensée critique ont fait de la couleur le moteur d'une expérimentation des pouvoirs de la peinture – pouvoir d'expression, pouvoir de symbolique, pouvoir de vérité – et le moyen d'expérimenter les limites du médium pictural et ce, jusqu'à cet avènement magnifique que furent les papiers découpés de Matisse et les diverses pratiques du monochrome. C'est en ce sens que, tout au long du siècle, la couleur a trouvé des modes de validation théorique qui ont été autant de remises en question explicites et vigoureuses du diktat de « soumission » de la couleur au dessin, de son statut d'*informe* nécessitant d'être circonscrit et maîtrisé pour faire sens : ils se sont institués, de ce fait, comme contestation radicale du décret de secondarisation de la couleur par rapport à un *disegno* premier et souverain, tel que le Quattrocento florentin l'avait mis en place et qui s'était vu reconduit bon an, mal an, jusqu'au XIX^e siècle.

Si l'on accepte l'idée que, sur le plan épistémologique, l'époque actuelle rompt depuis la fin des années soixante-dix et de manière consistante avec ce qui la précède – soit, pour dire les choses rapidement, avec la conception de « l'art pour l'art » et l'idée d'« avant-garde » –, il s'ensuit que l'actuel usage de la couleur dans l'art contemporain répond forcément à d'autres critères et à d'autres visées que ceux et celles véhiculés par les œuvres de ce passé pourtant si proche. De façon immédiate, cela implique donc, sur le plan de la critique, de rompre avec certains automatismes conceptuels. Cela engage, jusqu'à un certain point, de ne plus reconduire systématiquement les modes de pensée antérieurs de la couleur ni de se réappropriier aveuglément les diverses manières de concevoir les opérations sémantiques qu'elle aménage dans l'œuvre. On aura compris que cela suppose peut-être de *penser la couleur autrement que comme un élément de définition de la « vérité » de la peinture*. C'est cette nécessité qu'il y a aujourd'hui – peut-être – d'*avoir à penser autrement la couleur* que j'explo-

To look at colour, to think about colour. Yes, this has been done for a very long time – certainly – but how to think of it *today*, in all of its contemporaneity? That is to say, in a context in which the analytical paradigms and methods of reflection are vastly different from those in place in the past. Throughout the long reign of “colour for its own sake” that took hold at the dawn of the 20th century, artists and critical thought alike made colour the driving force behind an experiment with painting's powers – power of expression, symbolic power, its power of truth – and its ability to test the limits of a pictorial medium, right up to the magnificent advent of Matisse's paper cutouts and diverse monochrome practices. It is in this sense that, over the course of the century, colour found means of theoretical validation that were at once explicit and vigorous interrogations of the *diktat* to “submit” colour to drawing, and of its *formless* status, requiring that it be circumscribed and mastered to create meaning; from this fact were instituted radical contestations of the decree subordinating colour to a primary and sovereign *disegno* put in place by the Florentine Quattrocento and that, for better or worse, was carried forward to the 19th century.

If one accepts the idea that the present historical period made a definitive and consistent break in the 1970s with what preceded it, at the epistemological level – which was, to deal with it quickly, the idea of “art for art's sake” and the idea of “the avant-garde” – it follows that contemporary art's uses of colour responds necessarily to criteria and goals other than those of the art of the past, however recent. In an immediate way *this therefore implies, on the critical level, the breaking of certain conceptual habits*. To a certain extent this involves neither a systematic renewal of past ways of thinking about colour nor blindly re-appropriating various ways of conceiving of the semantic operations it develops within an individual work. One will have understood that this might presuppose *thinking of colour as other than an element defining the “truth” of a painting*. It is this necessity now present – perhaps – *to think differently about colour* that I will explore in this short article, returning briefly to the tradition of thought about colour and attempting to seize upon other approaches now opening up.

serai dans ce court article, en revenant sommairement sur la tradition de réflexion sur la couleur et en tentant de saisir quelles autres voies s'ouvrent actuellement pour la penser.

PENSER LA COULEUR

Pour mieux saisir en effet le défi que représente une pensée renouvelée de la couleur, un retour sur les grandes étapes de la réflexion sur celle-ci s'impose. Depuis le XV^e siècle, dans leurs manuels d'ateliers tout d'abord, puis dans leurs traités théoriques, les artistes ont réfléchi à la couleur bien avant que les penseurs ne s'y risquent. Ils l'ont pensée en artisans qui perpétuent des savoir-faire, mais qui revendiquent néanmoins d'appartenir aux arts libéraux et non plus aux arts mécaniques : la peinture se veut *causa mentale* en vertu de l'activité conceptuelle que nécessitent le *disegno* et l'*istoria*. De ce fait, parce que la couleur est restée longtemps étroitement liée à une activité manuelle (broyage et amalgame des pigments) et son application, transférable à des assistants (« remplissage » des formes dessinées), elle a été vue comme ne relevant pas de la même « essence » que le dessin : elle ne porte pas de projet en elle-même (c'est-à-dire pas de composante de dessein telle que contenue dans le *disegno*), n'ouvre pas d'espaces autres et ne peut être qu'elle-même — apparence et chatoiement. En d'autres mots, elle ne peut être qu'une composante d'un projet plus vaste, celui organisé par le *disegno*, en l'occurrence. D'où la définition de la couleur non en elle-même, mais en référence au dessin — terme *premier*, celui-là même qui permet de produire des formes, d'introduire méthode et rigueur dans l'illusionnisme spatial (perspective linéaire plutôt que perspective coloriste et perspective empirique), bref de structurer et de coordonner l'ensemble des procédés d'illusion dans la mise en pages de l'*istoria*.

Ce sont des pratiques individuelles déterminantes (Vinci, Titien, Rembrandt, par exemple), puis un mouvement collectif massif (Courbet, les impressionnistes et les post-impressionnistes, puis Kandinsky, les formalistes russes, etc.) qui imposeront un autre traitement de la couleur et « obligeront » les théoriciens à penser la couleur en elle-même. Penser cette couleur « moderne » signifiera alors se montrer sensible à ses modes d'affirmation et d'autonomie, être en mesure d'accorder une « valeur » à sa dimension de pigment, en tant que matériau (pâte et tache) et /ou chroma. Ce sera également rendre compte de sa capacité d'induire des formes sans recourir au principe de clôture ainsi que celle de générer de nouvelles structurations de l'espace spatial au plus près de la « vérité » du support plat sinon même des mécanismes psychophysiologiques de la perception visuelle. Parce que les œuvres viendront continuellement battre en brèche la conception historique du rapport antinomique entre dessin et couleur, elles mettront ainsi continuellement au défi la machine critique et théorique : que l'on pense à Matisse (« Le papier découpé permet de dessiner dans la couleur. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur — l'un modifiant l'autre —, je dessine directement dans la couleur¹ »), à Pollock qui aura produit du « dessin » par la couleur et de ce fait aura, aux yeux de théoriciens modernistes comme Michael Fried, soustrait de leur fonction représentative et rendu totalement autonomes autant la couleur que la ligne/dessin².

LA COULEUR COMME L'AUTRE DU DESSIN

Les décennies postmodernes des années soixante-dix et quatre-vingt voient au contraire un défi, sinon une nécessité sur le plan théorique, de ne pas liquider l'héritage du schéma de pensée dialectique du dessin et de la couleur aussi radicalement que l'avaient fait les théoriciens modernistes. Il s'est agi de repenser de fond en comble ce rapport dialectique plutôt que de l'évacuer, en mobilisant, pour ce faire, de nouveaux paradigmes permettant de regarder la dynamique dessin/couleur autrement ou au-delà d'un rapport dominant/dominé, forme/informe. C'est en ce sens que sera mis à profit le contexte théorique général de cette époque postmoderne, dans lequel prédomine une réflexion philosophique sur « le même et l'autre » et sur l'altérité à laquelle s'adjoignent des concepts issus de la théorie psychanalytique et d'autres issus de penseurs « maudits » (Bataille, Arthaud, Sade) : la couleur sera ainsi pensée comme l'*Autre du dessin* et sera conceptualisée, en regard de toute l'histoire de la peinture, en termes de danger, de menace, de « part maudite » (Bataille), de risque constant d'un excès causant une perte de lisi-

THINKING COLOUR

To better seize, in fact, the challenge represented by a renewed approach to colour, a backwards look at the major historical periods of reflection on the subject is necessary. From the 15th century (well before scholars dared to) artists reflected on colour, first in their studio handbooks and later in theoretical treatises. They thought as craftspeople preserving their know-how but asserted their right, nonetheless, to be included among the liberal arts and not the mechanical ones: painting defined itself as *causa mentale* in light of the conceptual activity required by *disegno* and *istoria*. By virtue of this, and because colour was long tied narrowly to manual activity (grinding and mixing pigments) and its subsequent application, which was transferable to assistants ("filling in" the drawn forms), it was viewed as not arising from the same "essence" as drawing: it did not bear in itself a project (this is to say it had no element of intention as contained in the *disegno*). It did not open up other spaces, could be nothing other than itself — appearance and sparkle. In other words, it could not be a component of a greater project, that undertaken by the *disegno* in this case. From hence the definition of colour not as itself but in reference to drawing — the first term — that which allows the production of forms, the introduction of method and rigour in the spatial illusionism (linear perspective rather than chromatic or empirical perspective), in short, structuring and coordinating the body of illusionistic processes in the layout of the *istoria*.

It was determinant individual practices (Leonardo, Titian, Rembrandt, for example) and a massive collective movement (Courbet, the impressionists and post-impressionists, as well Kandinsky, the Russian formalists, etc.) that would impose another treatment of colour and "force" theorists into thinking of colour in itself. Thinking this "modern" colour would thus signify declaring oneself sensitive to these modes of affirmation and autonomy, being able to accord a "value" to its dimension as pigment, as a material (paste and spot) and/or as chroma. It would also mean considering its capacity to lead form astray without resorting to any principal of closure as well as the capacity to generate new spatial structures closer to the "truth" of a flat support and even the psycho-physiological mechanisms of visual perception. Artworks would continually arise and beat the historical conception of an antinomical relationship between drawing and colour into pieces; they would equally challenge the theoretical and critical machine: whether one thinks of Matisse ("The paper cutout allows one to draw with colour. Instead of drawing an outline and filling it in with colour — one modifying the other — I draw directly with colour"¹) or Pollock who produced "drawing" with colour and by so doing, in the eyes of modernist theorists like Michael Fried, pulled colour from its representational function and made both it and line/drawing completely autonomous.²

COLOUR AS THE OTHER OF DRAWING

The Postmodern decades of the 1970s and 80s contrarily saw a challenge, not to say a theoretical necessity, in not liquidating the model of dialectical thought about drawing and colour quite so radically as the modernist theorists had done. It was a question of rethinking in depth the dialectical relationship rather than emptying it out, in mobilizing to make new paradigms that allowed one to view the drawing/colour dynamic in other ways, beyond the dominant/dominated, form/formless rapport. It is in thus that the theoretical context of our postmodern era would make the most of its predominant philosophical interest in "the same and the other" and an alterity to which would be joined concepts borrowed from psycho-analytical theory and those taken from "damned" thinkers (Bataille, Artaud, Sade). Colour would hereafter be thought of as drawing's *other* and be conceptualized in light of the total history of painting, in terms of danger, menace, the "accursed share" (Bataille), as a constant threat of excess leading to loss of legibility and hence of sense — and so, precisely, make sense. In this new approach the drawing/colour dynamic, notably present in older works, would be conceived of as an interaction aiming for a constant conjuration of this very risk.

COLOUR AS PAINTING'S "ANALYSAND," COLOUR AS PAINTING'S TRUTH

An interesting example of the rereading of the drawing/colour-mark relationship in both modern works and those of the tradition is Hubert



Michel ARCHAMBAULT, *Where is Julian*, 2007. Acier, caoutchouc, néon, peinture, plexiglas, systèmes sonores, textiles, vinyle / Steel, rubber, neon, paint, plexiglass, sound systems, textile, vinyl. 3 x 13 x 9,15 m. Photo : Louise de Lorme.

bilité et donc de sens – et faisant sens en cela justement. Dans cette nouvelle approche, la dynamique dessin /couleur, celle présente dans les œuvres anciennes, notamment, se conçoit en termes d'interaction visant une constante conjuration de ce risque.

LA COULEUR COMME « ANALYSANT » DE LA PEINTURE, LA COULEUR COMME VÉRITÉ DE LA PEINTURE

Un exemple intéressant de relecture du rapport dessin/couleur-tache dans les œuvres modernes, tout comme dans celles de la tradition, est la *Théorie du nuage*, de Hubert Damisch, dans laquelle celui-ci propose une réinterprétation du mode de fonctionnement et des a priori du système perspectiviste, en portant justement attention à l'« Autre » de ce système de la grille, du dessin et du construit architectural, c'est-à-dire le ciel, le nuage³, entités absolues en quelque sorte de la tache de couleur ouverte et mobile. Cette conception d'une dynamique complexe de l'altérité et du *différent* (plutôt que du *contraire*) s'est vue reprise dans les années quatre-vingt et nourrie d'une référence plus affirmée et explicite à la psychanalyse, en particulier chez Georges Didi-Huberman (Vermeer, Fra Angelico), ainsi que chez Jacqueline Lichtenstein (*La couleur éloquente*⁴). Ces théoriciens explorent la couleur en tant qu'elle est celle dont on ne peut rien dire, celle dont on ne sait parler, celle qui « fait travailler » l'œuvre en profondeur mais qui, dans le même mouvement, se fait intrinsèquement résistance au sens et à la transitivité. Et en accord avec la pensée déconstructionniste de l'époque, il est conçu que la couleur se montre en cela puissance de destruction /révélation : sa capacité de « travailler » et de mettre en danger ou de détruire la forme, la lisibilité, la circonscription source de sens, lui octroie d'emblée un pouvoir de *révélation*, celui de « révéler » les opérations sémantiques en œuvre dans l'œuvre, ainsi que les procédures de sens et de mise en discours de ces opérations.

La couleur engage d'elle-même une « analyse » du système de la peinture, nous disent ces théoriciens postmodernes outillés par la psychanalyse, et par cela elle révèle une *vérité*. Cette vérité ne relève pas d'un même ordre que celle, moderniste, énoncée par Cézanne (« Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai⁵ ») et que radicalisera Greenberg (« Qu'est-ce que la peinture ? : du pigment sur une toile »), mais elle inscrit néanmoins encore la couleur dans le registre d'un pouvoir de révélation d'une vérité de la peinture.

Damisch's *Théorie du nuage*, in which he proposes a reinterpretation of working methods and of the *a priori*'s of the perspective system, with particular attention paid to the "other" of this grid system of drawing and architectural constructs, by which is meant the cloud³, absolutely model entities in some ways of the open and mobile mark of colour. This conception of a dynamic complex of alterity and of *difference* (rather than *contrary*) saw itself reprised in the 80s and fed on a more explicit and affirmative reference to psychoanalysis, in particular by Georges Didi-Huberman (Vermeer, Fra Angelico) as well as with Jacqueline Lichtenstein (*The Eloquence of Colour*⁴). These theorists explore colour as that of which nothing may be said, that of which we do not know how to speak, that which makes the object "work" in depth but which, at the same time, intrinsically resists meaning and transitivity. In accordance with the period's deconstructionist thinking, it was thought that colour in this way shows the power of destruction/revelation: its capacity to "work" and put in danger or destroy form, legibility, circumscription, the source of meaning, adds to it a power of *revelation*, that of "revealing" semantic operations at work in the piece, as well as the procedures of meaning and the putting into language of these operations.

Colour itself involves an "analysis" of the system of painting, tell us those psychoanalytically equipped postmodern theorists, and through such, reveals a *truth*. This truth is not of the same order as that, modernist version, spoken of by Cézanne ("I owe you a truth in painting and I will tell it to you."⁵) and that would radicalize Greenberg ("What is painting: pigment on canvas?"), but it inscribes colour nonetheless in terms of a power to reveal the truth of painting.

COLOUR TODAY

Several contemporary works indicate that it is less pertinent to invoke the paradigm of *revelation* and *truth* than it once was. In these, colour seems to be waging another type of battle, if one might so phrase it; the works, in fact, update the delicate question of the *decorative* and *seductive* qualities of colour. Two contemporary practices provide avenues for investigating this aspect of colour today: that of François Lacasse and that of Michel Archambault in the field of sculpture. Their colour practices combine an eminently contemporary and sensitive conception, one with sensuality in both the making and reception of work, with a firm review

LA COULEUR AUJOURD'HUI

Plusieurs œuvres contemporaines nous indiquent qu'il n'est plus aussi pertinent de convoquer ce paradigme de *révélation* et de *vérité*. La couleur y apparaît mener un autre type de combat, si l'on peut dire : les œuvres réactualisent en effet la délicate question du *décoratif* et du *séduisant* de la couleur. Deux pratiques actuelles nous donnent des pistes de réflexion pour penser cet aspect de la couleur aujourd'hui : celle de François Lacasse et celle de Michel Archambault en sculpture. Leur pratique de la couleur allie une conception éminemment contemporaine d'une sensibilité, d'une sensualité en œuvre dans la production comme dans la réception à une reprise affirmée – et à un dépassement – de l'héritage moderniste.

Chez François Lacasse, la couleur s'exprime dans une sorte de plénitude ou de jouissance d'étalement et dans une soumission au hasard qui produit, paradoxalement, une surface évoquant l'*autre manquant*, c'est-à-dire le contour, la forme, le tracé, le projet... bref le dessin. Chez Michel Archambault, la couleur prend place dans certaines de ses installations (*Sculpture son*, 2007⁶) au moyen de lavis de tissu de couleur unie et vive, suspendus aux structures et se déployant sous leur propre poids. Ces pans de couleur font tache, ils introduisent du *painterly*⁷ dans l'œuvre et, par là, un dialogue entre deux modes d'œuvrer – installation architecturée et planéité colorée –, entre deux médiums issus de la longue tradition de l'art – sculpture et peinture.

Tout comme par le passé, la couleur continue donc d'être un lieu privilégié de réflexion sur « la marche de l'art », non plus en termes d'un devenir, d'un avènement, ou même d'une « marche forcée », mais en termes d'une affirmation du plaisir pris à l'utilisation et à la vision de la couleur. En cela, la couleur continue de se présenter comme témoin des enjeux de sa contemporanéité, celle d'aujourd'hui étant axée sur une sensibilité/sensualité à l'égard du visuel. ←

Christine DUBOIS détient un doctorat en théorie de l'art et un postdoctorat en sociologie de l'art. En plus d'enseigner comme chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'UQAM, elle collabore en tant que critique d'art à plusieurs revues d'art montréalaises depuis de nombreuses années.

— and surpassing — of the modernist heritage.

For François Lacasse colour expresses itself in a kind of plenitude, or a delight in spreading out and in a type of submission to chance that paradoxically produces a surface evocative of the *missing other*: that is to say, of the contour, form, trace, project... in short, of drawing. In the case of Michel Archambault, colour stakes out a place in certain of his installations (*Sculpture son*, 2007⁶) through the bright, solid-coloured cloths hung from structures and spread out by their own weight. These colour panels become spots, introducing the painterly⁷ into the work, and thus a dialogue between two ways of working — architectural installation and the coloured plane — between two media arising from the long tradition of art — sculpture and painting.

Colour continues to be, as it was in the past, a privileged space for considering "the march of art," no longer in terms of a future, a succession, or even a "forced march," but in terms of an affirmation of pleasure in the use and sight of colour. In this, colour continues to offer itself as a witness to the stakes of its own contemporaneity, today's versions being based on visual sensibility and sensuality. ←

Translated by Peter DUBÉ

Christine DUBOIS holds a Doctorate in art theory and a Post-Doctorate in the sociology of art. In addition to adjunct teaching at the Université de Montréal and UQAM, she has been a regular contributor of art criticism to Montreal-based magazines for many years.

NOTES

1. Extrait d'une lettre à André Rouveyre, 6 octobre 1941, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 243 / From a letter to André Rouveyre, October 6, 1941, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 243. (Our translation)
2. « Par cette matière visuelle opulente et homogène [...] se refusant à un centre ultime, la ligne et la couleur peuvent, pour la première fois dans la peinture occidentale, fonctionner comme des éléments picturaux complètement autonomes. [...] La ligne elle-même est en quelque manière affranchie de la fonction figurative : [...] elle s'est enfin libérée de la description des contours et de la délimitation des formes. Elle a été vidée de son contenu figuratif. » Michael Fried, *Trois peintres américains*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 268 / "... an opulent and, in spite of their diversity, homogeneous visual fabric... a style... resistant to ultimate focus that the different elements in the painting — most important, line and color — could be made, for the first time in Western painting, to function as wholly autonomous pictorial elements... line... has been freed at last from the job of describing contours and bounding shapes. It has been purged of its figurative character." Michael Fried, *Three American Painters*, Boston, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965, p. 14.
3. « La perspective n'a à connaître que les seules choses qu'elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le contour peut être défini par des lignes... La perspective apparaît comme une structure d'exclusion, dont la cohérence se fonde sur une série de refus, et qui doit cependant faire place, comme au fond, à cela même qu'elle exclud de son ordre. » Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p.170-171 / "Perspective needed only to know those things that it could call to its order, the things occupying a space and whose contours could be defined by lines... Perspective appeared as an exclusionary structure, whose coherence was founded on a series of refusals and that must, nonetheless, give room in the end to that which it excluded from its order." Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, pp. 170-171. (Our translation).
4. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989 / Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Color*, Berkeley, University of California Press, 1993.
5. Lettre à Émile Bernard, 25 octobre 1905 / Letter to Émile Bernard, October 25, 1905. (Our translation).
6. Centre d'exposition CIRCA, 24 novembre-22 décembre 2007 / November 24- December 22, 2007.
7. Selon le terme de Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. franç. Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Montford, 1986, et qui sera repris par Clement Greenberg / According to Heinrich Wölfflin's term, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. franç. Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Montford, 1986, later taken up by Clement Greenberg. (The term appears in English in the original French text.)



Gilles PÎTRE. *Jaune anse à beau fil*, 1994. Peinture à l'huile sur bois et panneaux de métal découpés et rivetés / Oil painting on wood and metal panels. Le support massif contribue à donner à la couleur une présence physique / The massive support reinforces the colour presence. 185 x 252 x 244 cm. Photo : Paul Cimon.