

ETC



Azur

Azur, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Du 28 mai au 12 septembre 1993

Didier Arnaudet

Number 24, November 1993, February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36137ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Arnaudet, D. (1993). Review of [*Azur / Azur*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Du 28 mai au 12 septembre 1993]. *ETC*, (24), 59-60.

PARIS AZUR

Azur, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Du 28 mai au 12 septembre 1993



PHOTO : EILEEN PAGE WILSON

Joseph Cornell, *Ship Chandler Figure*, 1960. The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation, Gracieuseté The Pace Gallery.

Le ciel est d'abord doré. Ce n'est qu'à la Renaissance, avec la découverte de la perspective, que le bleu se substitue à l'or pour révéler l'étendue et la profondeur de l'espace. Le *Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, peint après 1435, témoigne de manière irrévocable de ce « passage à l'azur » (Manlio Brusatin). Le bleu prend alors, dans l'art sacré, la place céleste qu'a longtemps occupé l'or. Il désigne aussi comme couleur du manteau du Christ ou de Marie, la révélation du divin au sein du temporel (Angelika Overath). Mais la pratique du bleu comme expression du lien entre la sphère céleste et le monde terrestre s'estompe peu à peu avec l'évolution progressive de la peinture du paysage. Le bleu se transforme alors en une couleur spatiale qui, avec les romantiques et les modernes, participe à l'exploration de la confusion et de la complexité du monde, puis s'impose comme moyen de dépasser le visible pour ensuite devenir le véritable sujet du tableau.

L'historien Michel Pastoureau situe la « révolution bleue » entre le milieu du XII^e siècle et le milieu de XIII^e. Auparavant, cette couleur existe mais ne joue guère de rôle, ni dans les codes sociaux, ni dans les systèmes de représentation, ni dans l'idéologie ou la symbolique des couleurs. Mais, en quelques décennies, le bleu bénéficie d'une attention exceptionnelle : « Il devient la couleur à la mode dans le vêtement, dans les emblèmes et les armoiries, dans l'iconographie. Il envahit l'art du vitrail, de l'enluminure,

de l'émaillerie. Dans le lexique même, son ascension est spectaculaire : au sein des langues vernaculaires, les vocables désignant les différentes nuances du bleu se multiplient tandis qu'en latin ces mêmes vocables cessent d'être seulement des adjectifs pour devenir aussi des substantifs — immense promotion puisque, jusque-là, ce privilège grammatical était réservé au rouge, au blanc et au noir ». D'origine minérale ou végétale, le bleu s'installe dans le langage, mais aussi dans la vie quotidienne suscite des transformations idéologiques et symboliques, des besoins et des savoirs techniques. L'azurite, naturelle ou préparée, remplace le bleu égyptien, fabriqué depuis 3000 ans avant Jésus-Christ, tout comme le lapis-lazuli, qu'on nomme aussi pierre d'azur. À partir du XIII^e siècle, on cultive à grande échelle, notamment en France dans le Haut-Languedoc, le pastel, plante appelée aussi « guède », pour la matière tinctoriale bleue contenue dans ses feuilles et ses tiges. Mais la découverte aux Antilles d'un arbuste, l'indigotier, et son exploitation au XVII^e siècle, portent un coup fatal à la culture et au commerce du pastel. Par la suite, tous les indigos végétaux sont peu à peu abandonnés au profit des matières colorantes artificielles, notamment celles dérivées de l'aniline.

En ancien français, le mot azur désigne la couleur du lapis-lazuli et qualifie tous les bleus denses et profonds, qu'ils soient clairs ou foncés. Aujourd'hui, le mot azur ne signifie plus seulement le bleu en général, mais un bleu particulier, un

bleu clair, à la limite de la transparence : le bleu du ciel. À partir du XIX^e siècle, l'expérience de l'azur associe une pensée métaphysique à la dimension féconde et profonde de l'art : saisir l'irreprésentable. L'exposition *Azur*, présentée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain, rassemble des œuvres qui, du XIX^e siècle à nos jours, témoignent des représentations paradoxales que les artistes ont données de l'infini et de l'absolu.

Bachelard : « D'abord, il n'y a rien, puis il y a un rien profond, ensuite, il y a une profondeur bleue ». Cette plongée dans l'invisible et l'indicible, l'irreprésentable et l'ineffable commence par l'ouverture d'un cadre, la mise en place des limites d'une trouée. Baudelaire : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? » Hervé Chandès : « La fenêtre symbolise le geste du peintre qui, en tirant ostensiblement le rideau de l'atelier pour donner de la lumière au visiteur, crée la peinture même, qui est précisément cet espace où s'échangent l'interne et l'externe, l'intime et l'universel ». Le tableau comme une fenêtre profonde, féconde, mystérieuse précipite le regard dans « l'abîme paradoxal » du ciel, de l'inaccessible. John S. Constable révèle une sensibilité rythmique dans ses vibrantes études de ciels dépourvus de toute spiritualité. Joseph M. W. Turner désagrège tous les aspects concrets de la réalité dans un entourage enveloppant de lumières et d'incandescentes couleurs atmosphériques. Dans *Soleil couchant*, Gustave Courbet absorbe la nature dans des brumes rougeoyantes. Des glissements de masses nuageuses de Jean-Baptiste Corot aux effets solaires déclinants de Johan Christian Dahl, c'est l'univers qui bascule du visible à l'invisible. Baignées par un sentiment d'infinitude et de mélancolie, les œuvres étranges de Léon Spilliaert comme *La Plage* ou *Retour au bain* oscillent entre le réel et le fantastique.

Goethe écrit dans son *Traité des couleurs* : « En tant que couleur, le bleu est une énergie, mais cette couleur est du côté négatif et, dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant. Il y a dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l'excitation et le repos ». Dans les turbulences de ce « néant attirant », la ligne d'horizon génère une idée de partage et d'équilibre, une infime et indéfinissable complicité entre le ciel, l'eau et la terre. Gustave Courbet (*Le Bord de la mer à Palavas*) l'évoque comme une frontière immémoriale. Eugène Boudin (*La Plage*) l'aborde comme un repère de contemplation. Roy Lichtenstein (*Landscape*) souligne son caractère incisif et froid. Au contraire, James Ensor (*Plage d'Ostende*) rejette sa division des éléments par le reflet et le dédoublement dans l'eau et Gerhard Richter (*Seestück*) la dissipe dans une fusion de l'eau et du ciel.

Pour rendre plus sensible la singularité immatérielle de l'azur, la peinture défie le regard et raréfie le visible jusqu'à le

faire disparaître. Gaspar David Friedrich inaugure ce mouvement quand, après avoir peint deux voiliers dans le paysage de son *Moine au bord de la mer*, il les efface. À la suite de Claude Monet, Pierre Bonnard et Henri Matisse, Robert Motherwell, Clyfford Still, Sam Francis et Joan Mitchell explorent la portée du rayonnement à la fois physique et métaphysique de l'azur. Les monochromes d'Ad Reinhardt s'organisent très simplement en plusieurs niveaux de bleu imperceptiblement différents. Mark Rothko puise dans ses nuées colorées la vibration d'une onde en attente. Le bleu lumière hante aussi les grisés d'Agnès Martin, les blancs de Robert Rym et les écritures de Cy Twombly. Les *Shadows* d'Andy Warhol sont des projections abstraites de formes tangibles, mouvantes et tourbillonnantes dans l'éther.

Pour Wassily Kandinsky, l'art est un commencement destiné à éveiller le spirituel qui transcende la matière. Le bleu, par son effet, en est le « messager ». Il appelle « l'homme vers l'infini, éveille en lui le désir du pur et enfin du sumaturel ». Pour Yves Klein : « Le bleu n'a pas de dimensions. Tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces psychologiques... Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes, matérielles ou tangibles, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer ou le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et vivante ».

Chez Edward Hopper, la lumière d'une transparence bleutée, glacée fige les personnages et les paysages dans une extrême solitude et une irréalité vertigineuse. Chez Magritte, l'évidence des nuages (*Les perfections célestes*) provoque un curieux malaise. Max Ernst arrache au bleu l'écho d'un ciel qui résonne comme une hallucination perceptive. Joan Miro convoque dans ses espaces célestes, interstellaires, des visions d'un surgissement féérique et d'une gaieté fantasmagorique.

Du bleu électrique des néons de Dan Flavin, Mario Merz ou de François Morellet aux expériences esthétique et énergétique de James Lee Byars ou de Giovanni Anselmo, sans oublier les tableaux de lumière de James Turrell, l'azur n'est plus ni représenté ni interprété mais recréé comme une source infinie de perfection, de silence et de paix.

L'Azur, ce poème de jeunesse où Mallarmé affirme sa détermination d'être poète : « Je suis hanté. L'Azur ! L'Azur ! L'Azur L'Azur ! ». L'Azur : abîme rêvé, lieu absolu, pensée pure. L'Azur : couleur de la profondeur, du vertige et de l'insaisissable, de l'ouverture, de l'effusion et de l'échange, de la transparence, de l'invisible et de la mélancolie. L'Azur que les poètes et les artistes n'ont jamais cessé de vouloir capter dans leurs œuvres. C'est parce que l'art est obligé, comme l'évoque Paul Celan, « de parler une langue de plus en plus grise » qu'il continue à poursuivre « l'écriture de l'histoire du bleu comme histoire du désir, de l'élan vers les sommets, de la pureté intellectuelle » (Angelika Overath).