

Jean-Baptiste Bernadet: Between Spectacle and Subversion

By Alex Bacon

“In a world in which everything has become myth and spectacle, only the spectacularization of myth and spectacle can contain a parcel of truth: as their indictment.”

- Yve-Alain Bois, “Yves Klein’s Relevance for Today,” 2007.

Color is a difficult entity to identify, let alone control. While we can agree, for example, on something being blue—the sky, say—and on something else being green—the grass, say—even scientists cannot definitively conclude that this collective agreement signals that we all in fact perceive the exact same shade. This is borne out in the ways that color is described, which is often via metaphors and allusions. Those of us with regularly functioning sight know what grass looks like, regardless of scientific specificities, so to refer to green as the color of grass is something that inherently makes sense, even if it is not empirically testable. For these same reasons it is hard to explain color to a blind person who does not have these visual analogues at hand since, for the most part, it is a quality given almost entirely to sight, even if it is then also often intensely felt through the body’s other faculties.

Jean-Baptiste Bernadet’s paintings rely on these difficult-to-quantify, yet profound aspects of color. Much of his recent work constitutes an exploration of how to achieve something simultaneously concrete—a distinctive expression of color via the isolation and atomization of repetitive and regularized brushed marks on canvas—and elusive—since the result, as serial and matter-of-fact as Bernadet’s focused approach and lively touch might be, becomes the armature and vehicle for the articulation of vibrant, even brash hues that resist containment. This is a logic not unrelated to that embodied by the painted tones that slip across and cover up parts of the visages of both the famous and the merely rich that Warhol chose to portray in his signature camp painterly manner, and also, to reference an earlier art historical moment, the lively shades that burst forth from Matisse and Vlaminck’s fauvist canvases.

Bernadet's paintings function on one level as overall, singular wholes, an all-at-once effulgence of color, an aspect that is underscored through the contrast provided by the example of their domestication via photographic reproduction, in which they are often eminently pleasing, even saccharine, to the eye. But the photograph effectively freezes a single moment in one of Bernadet's paintings's ever changing, unfolding articulation of optical effects. For this sense of unity is constantly being undermined in the perception of these works in person, where their fields of varied colors pulsate and change in response both to the light conditions of the space in which they are installed and to the perceptual capacities and idiosyncrasies of the person beholding them.

Nowhere in Bernadet's multifaceted practice is this more succinctly articulated than in his Fugue paintings. The musical metaphor in their title evokes not only the rhythmic undulation of these fields of color, but also their synaesthetic quality, by which color becomes a vehicle for abstract feelings not typically associated with it, much as was true for Wassily Kandinsky, in his pioneering use of color as the basis of some of the first totally non-objective paintings, after having been inspired by a 1911 concert of Arnold Schoenberg, and even in his earlier professional turn from law to painting in 1896 at the age of thirty after unexpectedly experiencing a visual response to Richard Wagner's opera *Lohengrin*.

Today, over a century after Kandinsky's epiphanies, the digital arena has emerged as a prime space for the banalization and instrumentalization of synaesthetic effects, since color is often used to excite certain emotions associated with a user's experience of a particular website or app, whether to encouraged commercial activity, or to cultivate a sense of respite associated with visiting a particular site. In a way this circular situation represents both the way that the saturated hues of the liquid-crystal display are able to evoke traditionally profound emotions, as well as how they are used for particular, often ultimately financial, advantages. But what if these colors, many of them today often conceived and articulated almost entirely for such uses, deviated from their assigned paths in this economic system?

This is the possibility provocatively suggested by some prescient artists working today, such as Bernadet. They find in this province of "low" digital color the possibility of tapping into such affect so as to deploy it towards different ends. For it is not that digital color can be the sole province of industry. Indeed, in work like Bernadet's it is used towards other effects, namely such emotions are excited in

the viewer as the sole domain of the perceiving subject's sensorium and thus are his or hers alone. In a world in which capitalism finds perception to be a primary battleground for ever more insidious incursions into the subject's privacy, to disentangle somewhat, even if only momentarily, one of the tools of this system of power and control from its typical site, not only is it possible to imagine other uses of it but, on a more profound level, it is possible to imagine ways that the subject might newly secure agency. Of course this is not to say that Bernadet's paintings are, in themselves, capable of reinvesting the subject with such agency, as no work of art can achieve such a feat. However, by being pointed but open-ended with regards to their activation of color, they make certain suggestions, which are then actionable in real spaces, amounting to a platform for a critical assessment of perception as a possible first step in rearticulating these systems of surveillance and control.

This is essentially an inversion of Yves Klein's related gambit in the 1950s and early 1960s to use "pure" color as a vehicle for imagining fictive spaces outside of contemporaneous systems of control and power. This notion of the aesthetic realm as a means to amplify experience beyond mundane everyday reality goes back at least to Marcel Proust, who discussed how, taken collectively, artworks diversify individual experience by allowing us to reflect on it through the varied lenses of numerous makers and their many visions. In a more politicized, Foucaultian sense these can be understood as heterotopias, which is to say arenas in the real that imagine spaces outside of that reality in which powerful imaginary work can be executed. The mirror is a primary example of such a space for Foucault—as an inaccessible space that reflects the one we stand in, thus acting in a way both as part of and outside of the world we literally occupy. Klein, in conceiving of his patented signature International Klein Blue (IKB), went down scientific-industrial pathways to produce a branded entity that could perform a number of dualities simultaneously. For IKB is both the signature product of a single person, Klein, who is referenced via his patenting of the substance and the use of his name in its title, while also being introduced into the hallowed space of painting as an individualized vehicle for every viewer's transcendence via his or her aesthetic immersion in an imaginatively infinite, unbroken field of blue.

It is industrially produced, and rolled on with a paint roller rather than a brush, and yet still purportedly allows the viewer access to an otherworldly transcendent realm of infinitude. This can be seen as spiritual in nature, yet again its very industrial and commercial nature undermines this reading, just as the very real

aesthetic response we have to Klein's paintings gives the lie to any reading that would see them as mute, conceptual objects made through industrial means. I would propose that Klein intentionally introduced this impossible to resolve tension within his signature blue monochromes. He sought to gesture both to our historical expectations of art based on a religious model that goes back at least to the votive altarpieces of the Middle Ages and Renaissance, and also to incorporate the industrial, mechanized, commercial aspects of it in the present.

Not to mention also of color as it was increasingly used, in an age of the mass availability of the color photograph, television, and cinema, as a signature aspect of ways that lifestyles were marketed for consumption. Witness, for example, the synonymy a brand name like Kodak took on at midcentury with regards to certain kinds of color. Today we see the hues of this era's commercial production as indelibly marked as being from that era, which speaks to the advertiser's success in identifying color with certain desirable aspects of that era; for example, the aspirational postwar values of family, home, and automobile.

It is a similar ambivalence that Bernadet enacts when he appropriates the saturated, neon hues of our contemporary moment, much as Klein did those of his. In a related way both artists are willing to walk the line between beauty and politics, and to court misunderstanding of their respective practices in the process. Such are the risks necessary in establishing any provocative and incisive artistic gambit. Klein took up the monochrome as his signature aesthetic mode as a way to reject not only the twin painterly possibilities represented by his parents—his father being a figurative painter, and his mother an abstract one—but also the bombastic, performative aspects of the *Tachiste* painting popular with the post-war Parisian avant-garde and exemplified by Georges Mathieu.

Through the monochrome Klein was able to stage the mythologies that had attached themselves to art production by the 1950s, being as he found that they too easily entered, by the backdoor of allusion as it were, the supposedly "purified" pigments of his single color paintings. Later, Klein introduced his Anthropometries, which were produced by his orchestration of the movements of nude female models dipped in IKB, often quite literally—with the accompaniment of a full orchestra and performed in front of an audience. Through this body of work Klein was able to, contradictory as it sounds, simultaneously unveil, send up, and engage in the pretensions to power, control, and spectacle that underwrote the so-called "action painting" popular at the time in America, Europe, Japan, and elsewhere.

Bernadet, though aware of course of Klein, but working in a very different time, has taken up a different art historical mode, that of the impressionist color painting, and more specifically the precedent of Claude Monet, of which his works superficially appear to be fully abstract versions. For several reasons Monet is an appropriate subject to take up. First, because it was a retrospective evaluation of an Impressionist exhibition held in Moscow in 1895, which featured an impressive selection of Monet's Haystacks, that confirmed the foundational synaesthetic experience Kandinsky had had with Schopenhauer, and which encouraged his embrace of painting.

Second, because Monet's paintings represent a considered and sophisticated take on the contemporaneous effects of light, through a technologized lens, since even the seriality of works like the Haystacks must be seen in the context of the repetitive possibilities opened up by photography, and especially by the widely-regarded scientific experiments of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey. Third, and finally, because Monet was himself a somewhat spectacular figure, who (unlike the aristocratic bohemian Manet), came from a petit bourgeois background, and rose to fame and fortune in his own lifetime, a factor which debatably lead to a spectacularization in his own process, including the embrace of seriality and, for the time, a prodigious painterly output.

By means of conclusion it is productive to return to the issues around color's mutability and intangibility broached at the beginning of this essay. For color is more so a characteristic of things than something physically present in and of itself, which has led to its being considered essentially unruly. A commonplace antagonism towards color has consequently arisen, because it is a difficult to categorize entity, being seen since Antiquity as an arbitrary supplement, and as something artificial, fabricated, whether by man or in the (still poorly scientifically understood) vagaries of perception.

This has in turn animated a great many art historical debates, from that between the fastidious disegno of the Florentine Michelangelo and the rambunctious colore of the Venetian Titian or, in a later moment, the stark classicism of Poussin versus the coloristic indulgences of the naturalistic Rubens. Of particular relevance to Bernadet, the Impressionists were drawn not to Florence, but to Venice, which Monet visited in 1908, following in the footsteps of Manet and Renoir, extending the battle lines first drawn in the debates of the late Renaissance.

For these reasons, while to the likes of Giorgio Vasari, Titian may have been close at points to overwhelming the viewer with his delicately rendered coloristic flourishes, to more modern eyes we can see that his representational armature retrains and makes sense of the painter's sometimes extravagant hues.

As such it is not until the developments of the late 19th Century around Impressionism that we can say that a true "color painting" is born. And even then it was marked, as it continues to be, as deviant and dangerous, even as phenomena such as Op Art and Psychedelia have been popular and appealing to mass audiences, who often either lack or refuse the intellectual taboos against color. This is not to say that color's populism should be used, in and of itself, to valorize it. But rather it must be considered as a primary reason why intellectual conversations have often veered away from addressing something as difficult to assess and quantify as color.

A primary voice contesting this denigration, David Batchelor (in his *Chromophobia* [London: Reaktion Books, 2000.]) discusses the reasons behind what he terms Western culture's chromophobia, which:

As with all prejudices, its manifest form, its loathing, masks a fear: a fear of contamination and corruption by something that is unknown or appears unknowable...Chromophobia manifests itself in the many and varied attempts to purge colour from culture...this purging of colour is usually accomplished in one of two ways. In the first, colour is made out to be the property of some 'foreign' body—usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological. In the second, colour is relegated to the realm of the superficial, the supplementary, the inessential or the cosmetic. In one, colour is regarded as alien and therefore dangerous; in the other, it is perceived merely as a secondary quality of experience, and thus unworthy of serious consideration. Color is dangerous, or it is trivial, or it is both.

If we follow these, then it is important to be wary of the ease with which we would dismiss that branch of painting for which color is the primary motor. It is easy to malign such work as easy, hedonistic, indulgent, superficial, etc. Yet, color has also been a site of radical revision, and I like to think that it is for this reason, among others, that Bernadet has been drawn to it. This revision is entirely intuitive, stemming as it does from the ways that the nature of color has changed due, not only to the advent of digital technology, but also to how that technology has come to determine in a large part our experience of color today.

Gazing into the liquid crystal displays of our smartphones, tablets, and computer screens, we encounter a new kind of color, and one that is a vehicle for so much of our digital experiences on such devices. At first glance Bernadet's paintings do not seem to so much reference these as the historical color of Monet et al.

However, just as Monet's color extended from the time he lived in: the grays of post-Hausmann Paris, the dirty whites of steam from trains and factories, and the various hues of the period's ready-to-wear, Bernadet captures the elusive ways that color has changed with these devices. For it is not that it is completely revised, but rather that supposedly natural effects change. Greens of foliage become slightly richer, everything takes on a slightly brighter than normal cast. The power of Bernadet's color lies in part in its mutability based on the environment in which the painting is viewed. In natural light the painting will take on a pastel cast, while under the harsh fluorescents of the white cube it becomes brash and neon itself. This enables the *Fugue* paintings to morph based on time of day and location.

Color is province of the individual and thus not co-optable. We must revalue the notion of coloristic effects, in Minimalism, say, as (to paraphrase Rosalind Krauss) "so much industrial trash." The fact that these are not valued in the same way is an entry point for a politics of sorts. But also a kind of beauty through which these issues are brought to our attention. But that beauty is misleadingly pacifying because rendered as destabilizing, as in the hot house we fall under the sway of the beauty until we pass out. By forcing us to come up against our limits, to fall in only to pull back, we are able to locate them and better judge incursions into them.

Bernadet produces these paintings through a deceptively simple technique. He builds up a field by taking a thin brush and progressively and systematically, if always intuitively, laying down a flurry of quick marks in his often-bright palette of oils mixed with wax and alkyd. There are slight variations in the application of each mark; the overall effect, however, is towards unity, with the field being built up in an all-over fashion. Bernadet's goal is to prevent the eye from being able to definitively locate any points of focus such that, as he paints, the artist constantly adjusts any passages that seem to jump out at him. For this reason, any natural analogues suggested in the *Fugue* paintings, especially of landscape or sky, exist in terms of experience rather than iconography.

His carpets of undulating color vibrate in the eye suggest how one might feel standing in a landscape, a light breeze rustling the grass, and causing a pond to sparkle, rather than directly indexing the literal view one would have.

In making the *Fugue* paintings, Bernadet has always been directed by the way a given work has taken shape in the process of making it. This most recent iteration of the *Fugues* shows that Bernadet has developed such a degree of both sophistication and familiarity with the act of making this body of work that he can begin to diversify individual paintings in terms of both facture and color. While the new paintings retain the unity integral to the all-over, optical orientation characteristic of the series, they do so with a less tightly knit fabric of painted marks. In a related way the paintings now take on a greater diversity of color, both within each canvas, and from one canvas to another. The older works, while always built up out of a combination of red, yellow, green, blue, orange and purple, often tended towards one or another overall shade—a pale yellow or green, or a strident pink, for example, much like the musical compositions the title *Fugue* alludes to. Now, for example, in certain paintings dark blue takes over, something which before Bernadet had accomplished only rarely.

The *Fugue* paintings operate as a center point or fulcrum for Bernadet's practice as a whole. On one level this is formal, in terms of the artist's interest in color, and in an art historical tradition of coloristic, optical painting with both American and European antecedents from Claude Monet, Edouard Vuillard, Odilon Redon in the past to Josh Smith and Joe Bradley in the present. On a conceptual level, these paintings exemplify Bernadet's interest in exploring and questioning the nature of perception in our moment. Like his forebears in color painting, Bernadet uses the ways that colors, and their interaction, both activate the senses and allow the viewer to reflect back on the nature of that sensory activation, something which we realize is conditioned by both us and the artist being products of a certain time and place.

Jean-Baptiste Bernadet: entre spectacle et subversion

Alex Bacon

« Dans un monde au sein duquel tout est devenu mythe et spectacle, seule la surenchère de ces mythes et spectacles, telle leur mise en examen, saurait déceler une parcelle de vérité. »

(Yve-Alain Bois, « Yves Klein's Relevance for Today », *October* no. 119, 2007, p. 86)

La couleur est une entité difficile à cerner et plus encore à définir. S'il est possible de s'accorder sur la couleur d'une chose, par exemple le bleu du ciel, ce consensus ne saurait être démontré scientifiquement, rien ne prouvant que tous les individus en perçoivent de fait exactement la même nuance. La manière suivant laquelle la couleur est le plus souvent décrite, par le biais de métaphores et d'allusions, ne fait que corroborer nos dires. Ceux qui jouissent d'une vue non déficiente savent ce à quoi ressemble l'herbe, indépendamment de ses natures possibles. Dès lors, faire référence à l'herbe pour décrire la couleur verte fait sens intrinsèquement, bien que cela ne puisse être démontré empiriquement. C'est pour cette raison aussi qu'il est si compliqué de décrire la couleur aux aveugles, sans l'intermédiaire d'analogies visuelles, cette qualité particulière de la lumière s'offrant avant tout au regard, même si elle peut être éprouvée, parfois intensément, par les autres sens du corps.

C'est sur cet aspect essentiel mais difficile à jauger que les peintures de Jean-Baptiste Bernadet reposent. Ses œuvres explorent la couleur de manière à la fois concrète et insaisissable : d'un côté, sa force expressive singulière s'exprime dans la concentration et la répétition de coups de pinceau ; de l'autre, ses nuances pulvérisées sur la toile vibrent et résistent au confinement malgré la touche sérielle et ciblée de l'artiste. Cette technique n'est pas sans rapport avec les aplats et transferts de couleurs qui recouvrent en partie les visages des personnalités dont Andy Warhol se plaisait à brosser le portrait dans le style tape-à-l'œil qu'on

lui connaît. Elle évoque aussi, et pour prendre un exemple antérieur dans l'histoire de l'art, les tons vifs qui jaillissent des toiles fauves d'Henri Matisse et Maurice de Vlaminck.

Les peintures de Bernadet déclinent chacune un éclat de couleurs, un ensemble singulier et vibrant dont la reproduction photographique offre à l'inverse un contraste figé, bien qu'il soit séduisant. En effet, la photographie ne fait que geler un moment dans les œuvres du peintre en perpétuel changement. Dans la réalité de leur expérience, elles soumettent le regard à un arsenal d'effets optiques qui ne cesse d'ébranler leur sens de l'unité en déployant bien plutôt des champs bigarrés. Ces derniers pulsent et se métamorphosent selon les conditions lumineuses de l'espace dans lequel ils sont exposés, mais aussi les facultés perceptives et idiosyncrasies propres au regardeur.

Nulle part dans la pratique de Bernadet n'est-ce peut-être plus manifeste qu'au fil de sa série de peintures intitulée *Fugues*. La métaphore musicale y évoque non seulement l'ondulation rythmique des champs bigarrés, mais aussi la qualité synesthésique de la couleur comme vecteur de sentiments abstraits qui ne lui seraient pas d'ordinaire associés, ce qui rappelle par ailleurs l'œuvre de Vassily Kandinsky. L'utilisation pionnière de la couleur par ce dernier, à l'origine de quelques unes de ses premières peintures totalement abstraites, lui avait été inspirée lors d'un concert d'Arnold Schönberg en 1911 et, bien avant cela encore, l'opéra *Lohengrin* de Richard Wagner, qui avait éveillé en lui des sensations visuelles et suscité entre autres son tournant professionnel radical, passant du droit à la peinture en 1896 alors âgé de trente ans.

Aujourd'hui, plus d'un siècle après les épiphanies de Kandinsky, le numérique s'est imposé comme l'ère de la banalisation et de l'instrumentalisation des effets synesthésiques par excellence. En effet, la couleur est souvent utilisée pour susciter certaines sensations chez l'utilisateur d'un site web ou encore d'une application, qu'il s'agisse d'encourager sa consommation ou de cultiver une impression de répit au fil de son errance virtuelle. D'une certaine façon, cet usage intermédiaire de la couleur saturée sur un écran témoigne de sa capacité à générer à la fois des émotions profondes et des bénéfices particuliers, le plus souvent d'ordre financier. Que se passerait-il alors si ces couleurs, dont tant sont désormais spécialement conçues pour de tels usages, déviaient de leur voie assignée dans le système économique actuel ?

C'est bien dans cette voie de la dissidence que semblent s'être engagés certains artistes contemporains visionnaires, dont Bernadet. Ils ont trouvé en la couleur numérique la possibilité d'activer l'affect afin d'en déployer le pouvoir vers d'autres fins que celles que lui réserve l'industrie. En effet, dans une œuvre comme celle qui nous concerne, la couleur se veut susciter chez le regardeur des émotions propres relevant d'un sensorium non biaisé. Alors que le capitalisme a fait de la perception son cheval de bataille pour mener d'insidieuses incursions dans l'intimité des consommateurs, s'agissant ne serait-ce que de dévier l'espace d'un instant l'un des outils de surveillance et de contrôle de ce système autoritaire, il est possible d'imaginer non seulement pour la couleur de nouveaux usages, mais aussi pour les sujets de nouvelles façons de protéger leur affect. Cela ne signifie pas bien entendu que les peintures de Bernadet puissent réinvestir les spectateurs d'un tel pouvoir, aucune œuvre d'art ne saurait réaliser cet exploit. Toutefois, en étant ouverts quant à l'affect qu'ils sont susceptibles d'activer, les champs colorés singuliers de l'artiste sont un premier pas possible vers la redistribution du pouvoir ou du moins la critique du totalitarisme visuel exercé par le système actuel.

De ce point de vue, l'entreprise de Bernadet, à savoir l'utilisation de la couleur « pure » comme vecteur d'espaces imaginaires *en marge* du système contemporain de surveillance et de contrôle, peut apparaître comme une inversion de celle menée par Yves Klein dans les années 1950 et au début des années 1960. Cette approche esthétique de la couleur comme catalyseur de l'expérience individuelle en-deçà de la banalité quotidienne renvoie aussi à Marcel Proust, pour qui les œuvres d'art participaient collectivement à l'enrichissement perceptuel en nous permettant de réfléchir à partir des visions de nombreux créateurs. Et d'un point de vue plus politisé encore, pour reprendre une notion de Michel Foucault, les œuvres d'art peuvent être enfin envisagées comme des hétérotopies, c'est-à-dire des espaces s'inscrivant dans la réalité qui représenteraient d'autres espaces hors de cette réalité et à travers lesquels l'imaginaire aurait le pouvoir de se réaliser. D'après le philosophe, le miroir en serait l'exemple par excellence : un espace inaccessible qui réfléchit le monde que nous occupons et qui en est dès lors à la fois extrinsèque et partie intégrante. Quoiqu'il en soit, pour revenir à l'entreprise de Klein, la couleur IKB (International Klein Blue) qu'il a conçue en empruntant la voie scientifico-industrielle lui a permis de soulever un paradoxe esthétique profond une fois réintroduite dans l'espace consacré de la peinture. En effet, l'IKB se présente

à la fois comme une marque de fabrique générique, enregistrée par le biais d'un véritable dépôt de brevet, et le moyen d'une transcendance individuelle pour chaque spectateur immergé dans l'imaginaire bleu potentiellement infini de l'artiste.

Produit industriellement et appliqué à l'aide d'un rouleau plutôt que d'un pinceau, l'IKB permettrait donc pourtant au spectateur d'accéder à la transcendance d'un champ d'infinitude au-delà de la réalité. Si l'intention de Klein était certainement d'ordre spirituel, elle est en partie discréditée par la nature industrielle et commerciale de son entreprise. De même, la réponse émotionnelle forte que suscitent ses peintures en contredit une lecture strictement conceptuelle, mécanisée ou froide. Je pense pour ma part que Klein a introduit volontairement cette tension insoluble dans ses monochromes bleus, questionnant à la fois nos attentes esthétiques fondées sur un modèle religieux qui remonte au moins aux retables votifs du Moyen Âge et de la Renaissance, et les enjeux désormais financiers de l'art en général et de la couleur en particulier sous le prisme de l'industrialisation.

En effet, à l'ère de sa diffusion en masse par le biais de la photographie, de la télévision et du cinéma, la couleur est de plus en plus vouée à promouvoir des styles de vie en vue de leur consommation, en témoigne par exemple l'usage métonymique qui est fait d'un nom de marque comme Kodak pour désigner un certain type de couleurs depuis le milieu du 20^{ème} siècle. Aujourd'hui donc, le succès publicitaire de la couleur se traduit notamment par l'association presque indissociable entre une palette donnée et l'époque qui en a vu la diffusion commerciale pour imposer des valeurs telles que, dans l'exemple de l'après-guerre, la famille, la maison ou encore l'automobile.

Bernadet joue sur un registre relevant de la même ambivalence critique quand il s'approprie les tons saturés de notre époque contemporaine. À l'instar de Klein, son œuvre oscille entre beauté et politique, risquant sa démarche comme cela avait été le cas de celle de son prédécesseur à la méfiance ou du moins à l'incompréhension. C'est de fait le risque encouru par toute pratique dissidente. Klein s'est servi du monochrome afin de rejeter non seulement le manichéisme pictural incarné par ses deux parents (son père était un peintre figuratif et sa mère, abstraite), mais aussi le débordement gestuel et lyrique du tachisme alors populaire dans l'après-guerre avant-gardiste parisien notamment incarné par Georges Mathieu. En effet, le monochrome lui a permis à travers ses pigments supposément « purifiés » de mettre en scène (et dès lors de mettre en examen) les

mythologies qui s'étaient attachées trop souvent superficiellement à la production de l'art depuis les années 1950. Les *Anthropométries* qu'il réalisa par la suite mettaient en scène quant à elles des nus féminins en mouvement, c'est-à-dire de véritables modèles recouverts d'IKB et accompagnés d'un orchestre en public. À travers ce corpus d'œuvres et aussi contradictoire que cela puisse paraître, Klein a pu à la fois dévoiler, parodier et critiquer le spectacle qui informait la discipline de l'action painting en vogue à l'époque aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, ou encore au Japon.

En plus de l'œuvre de Klein et bien qu'elle intervienne à une époque toute autre encore, la peinture de Bernadet évoque aussi l'impressionnisme et plus particulièrement les tableaux de Claude Monet, dont elle peut apparaître comme une version totalement abstraite et que plusieurs raisons nous poussent ici à aborder. D'une part, en dehors des concerts mentionnés plus tôt, c'est une exposition d'art français tenue à Moscou en 1895, dans laquelle une importante sélection des *Meules de foin* de Monet était présentée, qui a confirmé l'intuition de Kandinsky quant à la possibilité d'une expérience synesthésique en peinture (à l'instar de l'esthétique musicale d'Arthur Schopenhauer) et encouragé entre autres son passage à l'acte l'année suivante.

D'autre part, les peintures de Monet témoignent du prisme technologique de son temps, ses nombreuses *Meules de foin* n'étant pas sans rapport avec les possibilités sérielles intronisées par la photographie dans les expérimentations scientifiques menées à la même époque par Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey. Enfin, Monet était lui-même une figure d'une certaine façon spectaculaire qui, à l'inverse de l'aristocratie bohème de son aîné Édouard Manet, a évolué dans un milieu petit bourgeois et connu la gloire de son vivant. Ce facteur a sans doute participé à la spectacularisation de son esthétique, y compris de son adoption de la sérialité, dans le cadre d'une œuvre au rendement pour ainsi dire à l'époque tout à fait prodigieux.

Pour conclure, il nous paraît judicieux de revenir aux questions concernant la mutabilité et l'immatérialité de la couleur que nous avons abordées au début de notre essai. Étant davantage une qualité variable des choses qu'une entité physique immuable, la couleur est souvent perçue comme essentiellement disruptive. Parce qu'elle est si difficile à cerner, elle suscite depuis l'Antiquité une certaine forme de méfiance qui la considère aussi bien accessoire qu'artificielle, qu'elle ait été par ailleurs fabriquée par l'homme ou qu'elle soit bien plutôt le produit des caprices (encore peu compris à ce jour) de la perception.

Cette méfiance a animé un grand nombre de débats au cours de l'histoire de l'art, qui ont opposé par exemple le *disegno* minutieux du Florentin Michel-Ange au *colorito* éclatant du Vénitien Le Titien, ou plus tard encore, le classicisme rigoureux de Nicolas Poussin à la soif de couleurs du peintre baroque Pierre-Paul Rubens. Dans la continuité de ces débats entamés à la fin de la Renaissance, et d'une pertinence particulière pour Bernadet, les impressionnistes quant à eux étaient attirés non pas par Florence, mais bien par Venise, que Monet a visité en 1908, comme l'avaient fait Manet et Auguste Renoir avant lui.

C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison qu'un regard moderne est sans doute mieux à même de déceler en la technique du Titien la justification possible de sa palette parfois extravagante, alors qu'au goût de certains de ses contemporains, tels que Giorgio Vasari, l'épaisseur colorée de ses peintures, certes délicates, en venait presque à englober le spectateur. Néanmoins, il a fallu attendre l'émergence de l'impressionnisme à la fin du 19^{ème} siècle pour qu'une véritable « peinture de la couleur » voie le jour tout en continuant d'être perçue, comme c'est le cas encore aujourd'hui, comme potentiellement déviante et dangereuse. Des mouvements tels que l'Op-art ou le psychédélisme en sont la preuve par excellence, alors même qu'ils ont séduit un public de masse qu'aucun tabou élitiste contre la couleur ne saurait émouvoir. À l'inverse, que ce populisme de la couleur trouve son origine dans l'ignorance ou la résistance des gens, il ne saurait justifier la valorisation de cette question en art, expliquant sans doute bien plutôt pourquoi les débats intellectuels artistiques ont le plus souvent évité de se pencher sur cette qualité de la lumière, par ailleurs si difficile à jauger.

L'un des plus grands partisans de la couleur, David Batchelor, dénonce les raisons derrière ce dénigrement qu'il qualifie de « chromophobie » dans la culture occidentale, à savoir :

« Comme avec tous les préjugés, le mépris exprimé masque une peur : celle de la contamination et de la corruption en provenance de l'inconnu ou du moins d'une chose qui semble inexplicable [...] La chromophobie se manifeste dans toute tentative qu'il y a de purger la culture de la couleur [...] Cette épuration est généralement achevée d'une ou deux manières. D'un côté, la couleur est pointée du doigt comme la propriété d'un corps « étranger » (le plus souvent féminin, oriental, primitif, infantile, vulgaire, homosexuel ou pathologique). De l'autre, la couleur est reléguée au champ du superficiel, de l'accessoire, de l'inessentiel ou du cosmétique. D'un côté

donc, la couleur est perçue comme étrangère et dès lors dangereuse ; de l'autre, son expérience est jugée secondaire et dès lors indigne d'une considération sérieuse. La couleur est ainsi soit dangereuse, soit triviale, soit les deux. »

(David Batchelor, *Chromophobia*, Londres : Reaktion Books, 2000, pp. 29-30)

De ce point de vue, il semble alors plus qu'important de se méfier de la rapidité avec laquelle nous sommes susceptibles de rejeter cette branche de la peinture qui a fait de la couleur son motif principal. Il est facile de critiquer de tels travaux comme simplistes, hédonistiques, indulgents ou encore superficiels. Néanmoins, la couleur est aussi le lieu d'une expérimentation radicale et j'aime à penser que c'est la raison pour laquelle Bernadet se l'est appropriée. Son approche est totalement intuitive et se nourrit intrinsèquement de l'évolution de la couleur depuis l'avènement de la technologie numérique, *a fortiori* de la manière dont cette dernière en est venue à déterminer en grande partie notre expérience de la couleur aujourd'hui.

En effet, face à nos écrans de smartphones, de tablettes et d'ordinateurs, nous sommes confrontés à une nouvelle sorte de couleur, qui s'impose comme le moteur de nos expériences numériques. Si les peintures de Bernadet ne semblent pas à première vue concernées par cette question de la technologie, l'artiste capture bien, néanmoins, la couleur telle qu'elle s'est transformée à travers nos écrans, tout comme la palette de Monet avant lui (ou celle de tout autre peintre s'inscrivant dans cette expérimentation historique) était liée à l'air de son temps : les gris du Paris post-haussmannien, les blancs cassés de la vapeur des trains et des usines, et les coloris variés du prêt-à-porter de l'époque. En soi, ce n'est pas tant la couleur qui s'en retrouve transformée, mais bien plutôt le supposé naturalisme de ses effets : les verts des feuillages deviennent plus riches, tout prend un coloris légèrement plus éclatant. La mutabilité de la couleur chez Bernadet est aussi liée à l'environnement dans lequel ses peintures sont perçues. Sous une lumière naturelle, ses couleurs prennent une teinte pastel, tandis qu'elles resplendissent de tout leur éclat sous l'éclairage au néon d'une galerie par exemple. C'est la raison pour laquelle les peintures de la série *Fugues*, que nous avons mentionnées plus haut, se métamorphosent au fil du temps et des expositions.

Si l'expérience de la couleur est propre à chaque individu et diffère d'un sujet à l'autre, il faut toutefois arriver à la distinguer de celle des effets optiques ou, pour

citer Rosalind Krauss au sujet du minimalisme, ces « rebuts industriels » qui l'accompagnent nécessairement. Le fait que ces derniers ne puissent être jugés au même niveau que la couleur « pure » est sans doute quelque peu politique, mais il témoigne aussi de la méfiance suscitée par la beauté des artifices au travers desquels la couleur est le plus souvent portée à notre attention. Loin d'apaiser, ces effets sont le plus souvent disruptifs et trompeurs, comme la chaleur étouffante d'une serre où nous tomberions sous l'emprise de la beauté environnante avant de nous évanouir. En nous forçant à confronter les limites sans cesse repoussées de notre perception, ils nous permettent néanmoins de mieux apprécier nos incursions dans la couleur.

La technique de Bernadet est d'une simplicité trompeuse, mélangeant l'huile, la cire et la résine alkyde pour obtenir la palette aux tons généralement vifs qu'on lui connaît. Il applique les pigments à l'aide d'un pinceau fin par touches successives et rapides. S'il y a de légères variations entre chaque coup de pinceau, l'effet global tend plutôt vers l'unité d'une peinture all-over. Bernadet ne souhaite pas que l'œil puisse se focaliser où que ce soit dans ses tableaux. Dès lors, il retouche systématiquement en cours de réalisation tout passage ou accroc qui lui sauterait aux yeux. Il en résulte entre autres que toute analogie visuelle venant à l'esprit se laisse suggérer en termes d'expérience et non d'iconographie à proprement parler. Les champs colorés de la série *Fugues* notamment invoquent le ressenti plutôt que la vision, rappelant la sensation d'une brise légère qui ferait bruisser l'herbe ou encore onduler la surface un étang.

Dans le cadre des *Fugues*, Bernadet s'est toujours laissé guider presque intuitivement par sa technique en cours de réalisation. Les peintures les plus récentes de la série montrent que l'artiste possède désormais une telle maîtrise de son propre processus créatif qu'il se laisse aller à de nouvelles expérimentations tant au niveau de la facture qu'au niveau de la palette de chacun de ses tableaux. En effet, si ces nouvelles peintures conservent cette sensation d'unité inhérente à l'orientation all-over caractéristique de la série, elles le font malgré une concentration de moins en moins serrée des touches de peinture et transparait aussi une plus grande variété de couleurs. À l'instar des compositions musicales auxquelles leur titre fait allusion, si les œuvres de la série s'articulaient autrefois autour d'une combinaison systématique de rouge, jaune, verte, bleu, orange et violet, une teinte globale prenait toujours le dessus, à savoir un jaune clair, un vert pâle ou encore un rose strident, mais c'est aujourd'hui par exemple une tonalité bleue sombre qui domine dans certains tableaux de l'artiste, ce qu'il n'avait réalisé que rarement autrefois.

Les peintures de la série *Fugues* marquent un tournant dans la pratique de Bernadet. D'un point de vue formel, l'intérêt de l'artiste pour la couleur s'inscrit dans une tradition optique qui a traversé l'histoire de l'art aussi bien européenne (Monet, Édouard Vuillard ou encore Odilon Redon) qu'américaine (Josh Smith et Joe Bradley pour citer des œuvres plus récentes). D'un point de vue conceptuel, les tableaux de cette série témoignent aussi d'une interrogation sur la nature de la perception à l'heure contemporaine. En effet, comme ses prédécesseurs, Bernadet expérimente avec la couleur afin de réveiller les sens des spectateurs à leur tour amenés à réfléchir sur la nature de cette activation sensorielle, *a fortiori* le produit d'une certaine époque et d'un certain environnement, qui conditionnent l'expérience de tout un chacun.

Alex Bacon 2016

(traduit de l'anglais par Violaine Boutet de Monvel)