

# Carlo SUARÈS, peintre.

## Bref historique des « vingt toiles »

par Jack Dupré

Peu après la soudaine disparition du sus-nommé, une *Fondation Carlo Suarès* fut mise sur pied à l'initiative de sa veuve et de quelques personnes ayant eu la chance de fréquenter ce personnage hors du commun. Parmi ces dernières, feu Denise HOSTALIER, professeur de dessin au Collège Sainte-Barbe, eut un rôle prépondérant. Préciser qu'elle fut *Mademoiselle Cosmos* pour les potaches de l'époque, c'est assez dire combien elle mesura l'importance de ces fameuses « vingt toiles ». Extrait remanié de l'opuscule N° 1 de la Fondation et rédigé de sa main, le passage qui va suivre permettra d'en juger :

« Avant d'écrire, Carlo SUARÈS (1892-1976) fut élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, où il obtint ses diplômes d'architecte. Il s'intéressa à la peinture et, par la suite, alterna l'étude de la couleur avec le travail d'écrivain.

C.S. composa d'un seul trait les 20 toiles hyperboliques, à Morestel en 1963. Le texte qu'il appelait la *Petite grammaire de la peinture* se trouva d'un seul coup animé, présent, vivant, matérialisé. Cet achèvement, ce complément de l'œuvre littéraire dans une sorte d'explosion magique de la couleur devenue lumière lui faisait dire qu'il avait, en bon artisan, en bon « compagnon », accompli son ouvrage et lui donnait une certaine paix.

### **L'Hyperbole chromatique**

C'est un résumé de ses recherches picturales. Imprimée la première fois par le Cercle Paul Valéry en 1957 ; elle portait le sous-titre de « *Petite Grammaire de la Peinture* ». Elle contenait le sens de ses investigations et la démarche qui en découle. Elle couronne son œuvre littéraire tout en la complétant. Nous espérons que ce qu'on tente d'appeler déjà le Nouvel-Âge d'une façon générale, tant en Amérique qu'en Europe, permettra aux peintres qui le désireront de s'initier à la trace proposée par C.S. et — par là — de révéler des espaces encore inconnus dans le domaine de l'art. De nos jours est-il encore nécessaire de rappeler

1. que la couleur fait partie de notre environnement naturel, qu'elle pénètre dans nos sociétés par l'art, la science, le rôle pratique qu'on lui fait jouer dans tous les domaines
2. ce qu'elle fit dans le passé, ne serait-ce que sur le plan religieux ?

Certes non.

Malgré l'influence qu'elle exerce dans tous les cas en nous et en dehors de nous, qui sait exactement ce qu'elle est vraiment ? Chacun se trouve informé à son sujet... Dans la reproduction des couleurs, dans l'impression, le film, la photographie, la télévision en couleurs, on fait appel à des méthodes précises fondées sur l'approche scientifique de la vision des couleurs... Mais que sait-on réellement du « phénomène » lumineux la concernant ? Cette approche scientifique se rapportant au « phénomène » de la lumière, tant sur le plan de l'espace que celui de la structure humaine, ne peut être développée ici. Elle nécessite un exposé accompagné d'exemples graphiques suivi de projections expérimentales. Elle pourra faire ultérieurement l'objet d'études approfondies dans le développement de l'œuvre de C.S., qui seront diffusées, transmises par la Fondation<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce fut le cas pour la première fois à Paris — à l'UNESCO le 25 mai 1978 — au cours de la « *Rencontre autour de l'œuvre de Carlo Suarès* »,

## Un autre « phénomène » : celui de la structure vivante.

L'embryologie retient notre attention en raison de sa similitude, de son analogie avec le contenu du code chiffré donné par C.S. et celui de l'*Hyperbole chromatique*.

Dans la formation de l'embryon, on constate **un équilibre constant entre les substances inductrices et les facteurs répresseurs**. Le développement est régi par une régulation appelée cybernétique par certains, pour signifier que l'organisme se gouverne lui-même : la vie dans son équation... Dans le code chiffré de C.S., la forme de l'impulsion et de la répression sont dans le même rapport qu'en embryologie. Dans l'hyperbole chromatique, ce que C.S. nommera les « deux lumières » est basé sur des rythmes identiques. Aborder cette question ne dépend pas seulement d'en connaître l'ordre, mais plutôt d'une certaine attitude qui sera aptitude. Et, à ce propos, C.S. aimait raconter la petite histoire suivante :

*Je suis enfermé à l'intérieur d'une enceinte sans trouver de sortie... mais on m'a donné une clef. Je me dis alors : je vais pour cette clef faire faire une serrure... puis pour cette serrure une porte... enfin faire insérer ma porte dans les murs qui l'entourent... Miracle ! En faisant fonctionner la clef dans la serrure, la porte s'ouvre sur des espaces aux multiples dimensions.*

Au sein de ses textes ou de sa peinture, la pénétration dans l'œuvre de C.S. ne se résume donc pas à une connaissance approfondie du postulat qu'il propose, ni à une application de ce que le lecteur ou le peintre supposeraient avoir compris. Il ne s'agit pas « d'inflation », d'interprétation, ou même de subir une orientation. La clef donnée peut aussi servir à s'enfermer soi-même dans les justifications que nous soutenons si, envers nous-mêmes, nous ne sommes pas vigilants. Cette étrange situation a pu être constatée maintes fois... »

Dans la *Symphonie picturale*<sup>2</sup>, nous apprécierons donc une adéquation continuelle entre les vingt toiles de Carlo SUARÈS et les commentaires de Denise HOSTALIER.

Enfin, pour terminer, voici une petite anecdote. Peu de temps avant de nous quitter, C.S. voulut offrir ses vingt toiles à l'un des fidèles habitués de ses réunions hebdomadaires de l'époque. Persadé à tort qu'il n'avait pas le droit d'accepter un don d'une telle valeur, l'intéressé — tout en remerciant le mieux possible — déclina l'offre avec toute la diplomatie dont il fut capable. Dans un sourire, C.S. répliqua simplement : « ah, bon ! » et n'insista pas.

Sans Denise HOSTALIER et ses proches<sup>3</sup>, qui eurent la présence d'esprit de faire photographier au mieux l'ensemble quand il en était encore temps, nous serions aujourd'hui privés d'un legs dont chacun appréciera la valeur en fonction de sa résonance.

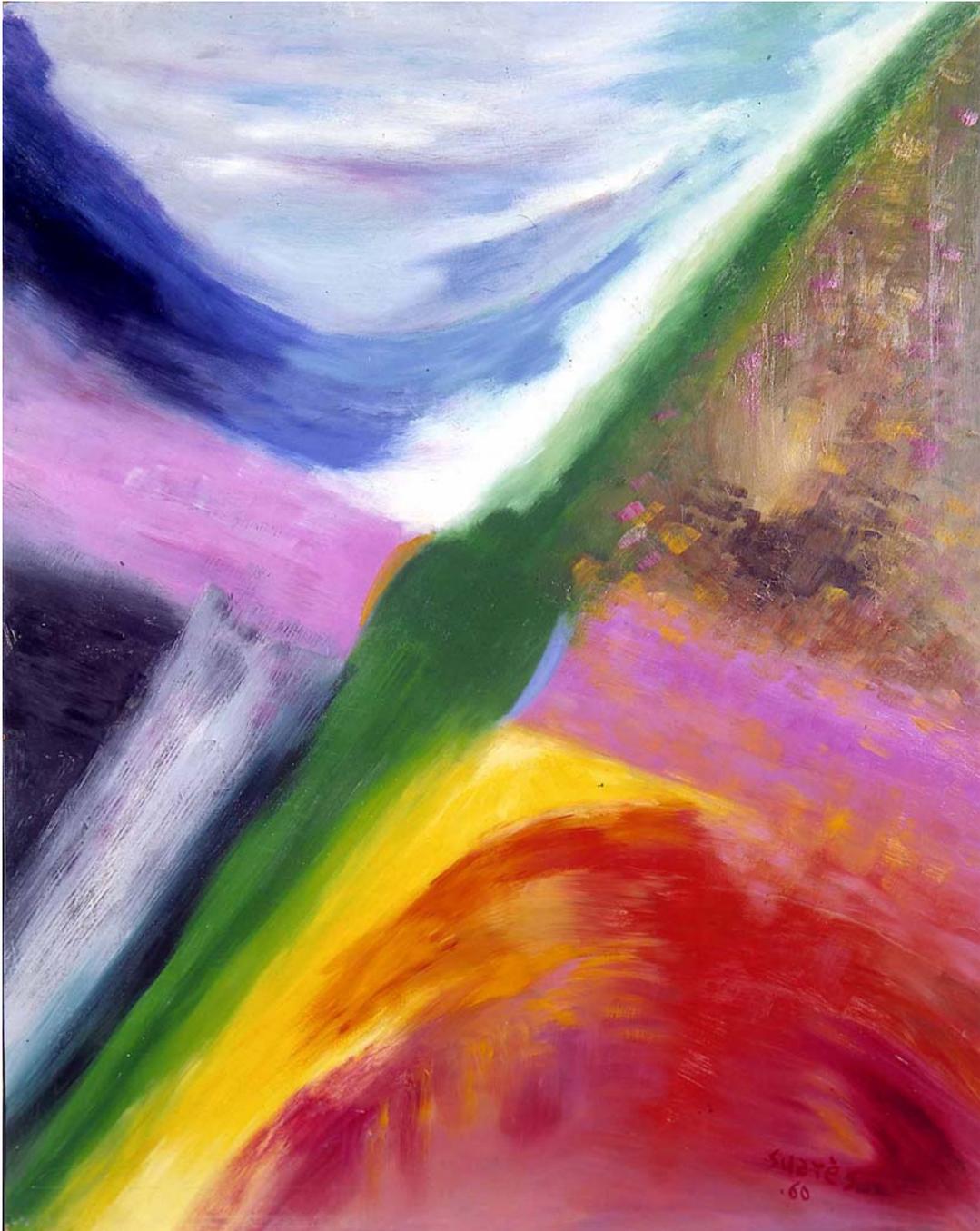
Souhaitons que la présente diffusion sur l'Internet trouve un écho favorable auprès des actuels détenteurs de ces vingt « clefs », offertes à qui de droit par l'auteur. Puissent-ils en autoriser, à la faveur des techniques de pointe, une reproduction toujours plus qualitative. Ainsi, grâce à ces honorables continuateurs de l'Œuvre, le flambeau sera transmis.

<sup>2</sup> Titre donné, par l'auteur de ces lignes, à l'ensemble qui va suivre..

<sup>3</sup> Entre autres, Daniel KONGS et le photographe André EDOUARD pour la reproduction des vingt toiles (judicieuses remarques formulées par Claude SZEKELY, ancien élève de Sainte-Barbe grâce à qui l'auteur ci-dessus a rencontré C.S).

# Symphonie picturale

Nous souhaitons que l'étude du rapport clarté-obscurité — dans leur fécondation mutuelle à travers la peinture aiguillée par l'**hyperbole chromatique** — permette à chacun de nous, suivant son désir, de trouver une voie « neuve »... (conduite par le cœur<sup>4</sup>), dans un mouvement où la fin et le commencement sont un.



---

<sup>4</sup> Quatre mots rayés dans le manuscrit de Denise HOSTALIER..

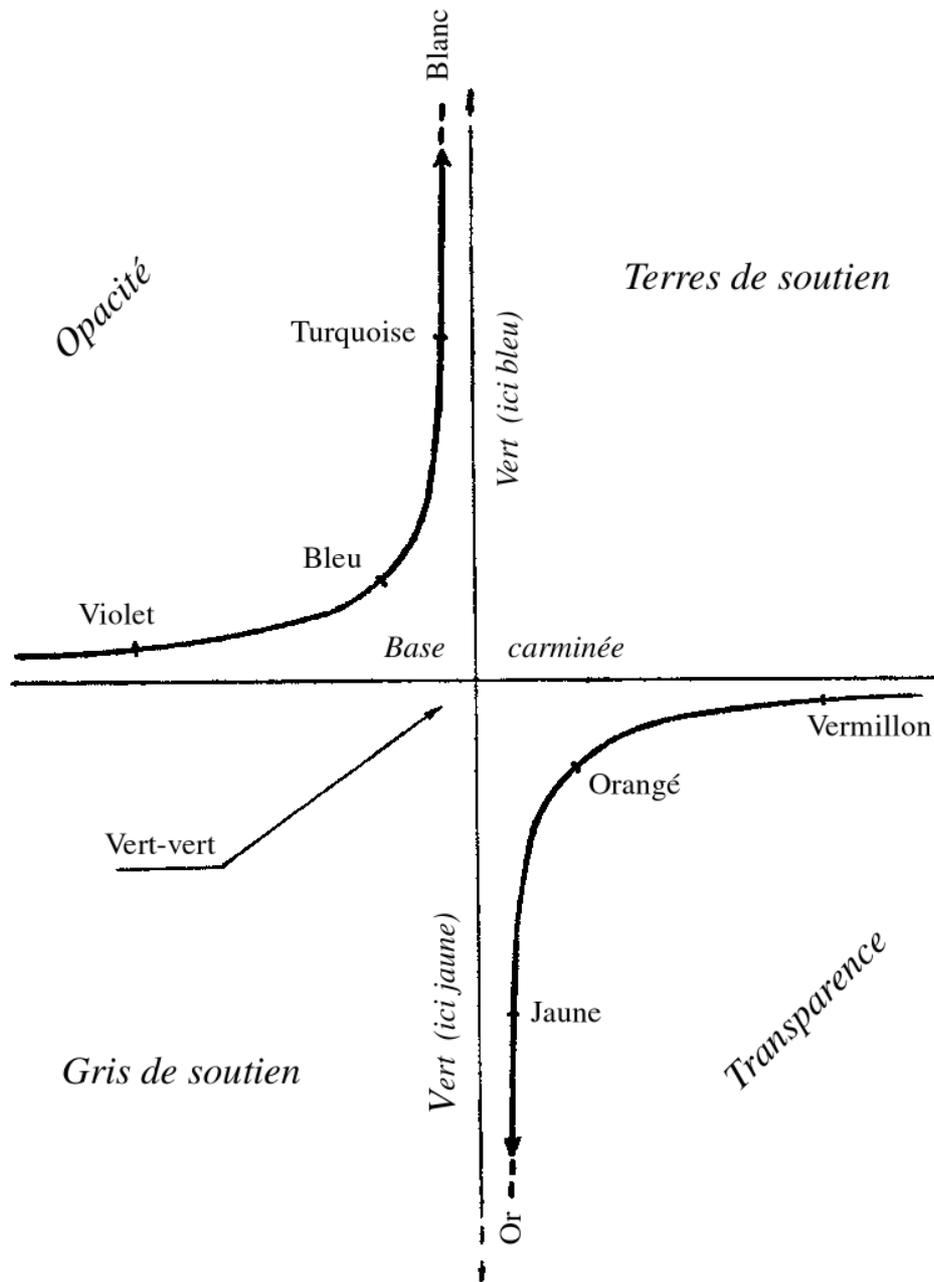


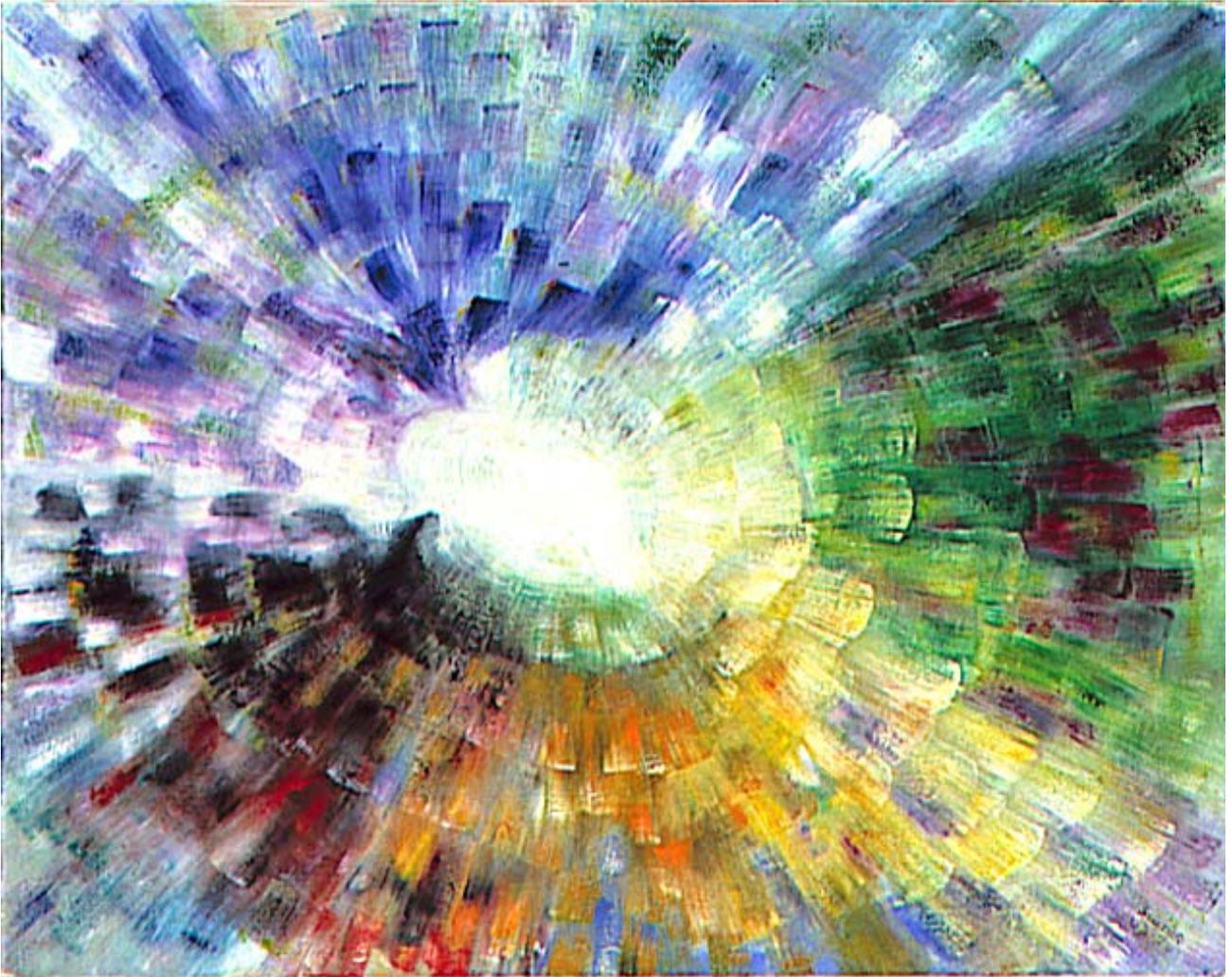
Schéma de l'hyperbole chromatique

### Avant la première toile.

Le texte qui accompagne cette projection est issu d'un entretien avec **Carlo SUARÈS**, au cours duquel il commenta lui-même les peintures dont nous allons voir — en diapositives — la série complète ainsi que des détails. Quinze d'entre elles sont ici *présentes*, plutôt qu'exposées<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Quinze toiles furent « présentées » lors d'une projection qui eut lieu dans une salle de l'UNESCO, comme précisé plus haut.

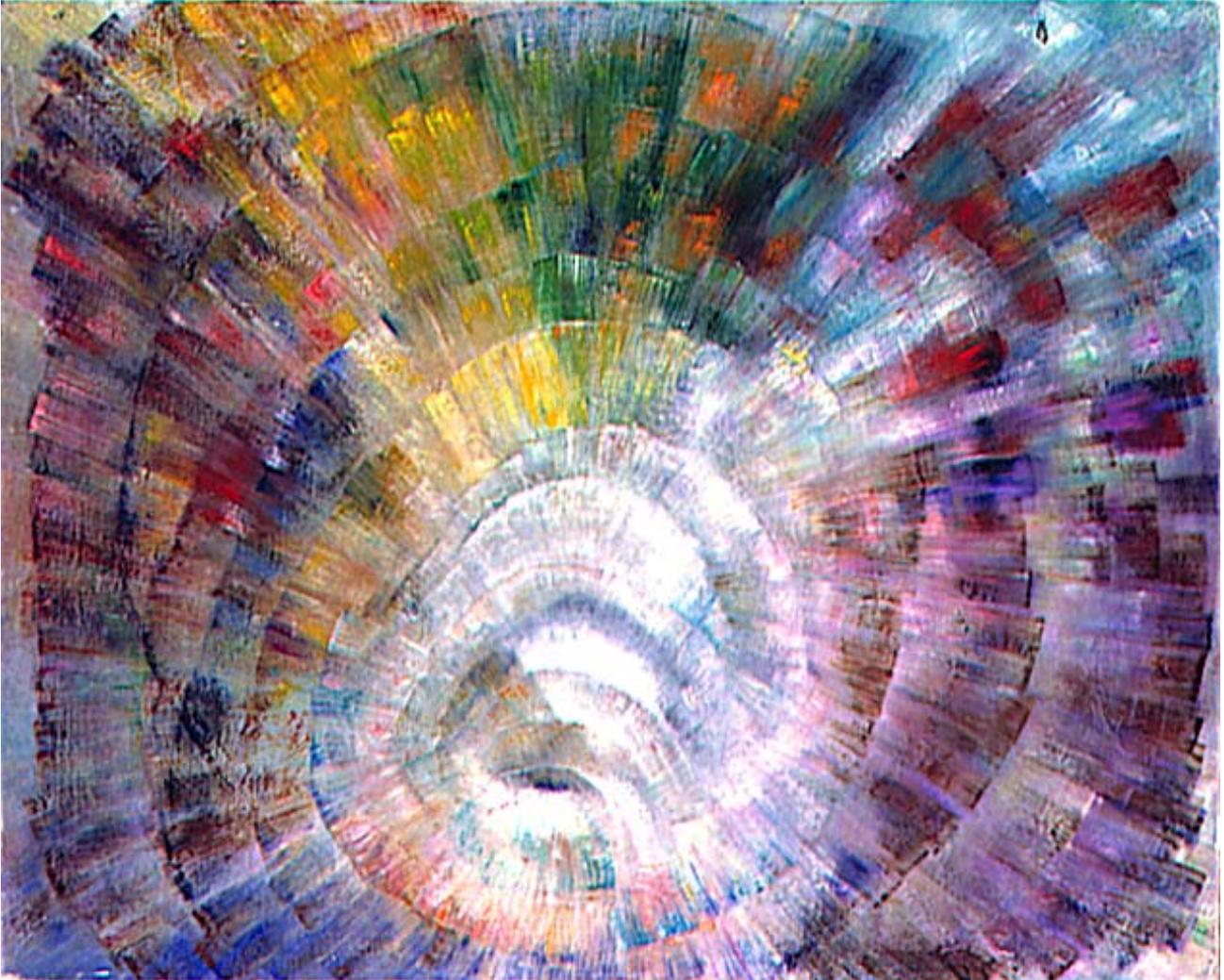
## 1 - Thème atonal en mode majeur.



Le peintre, opérant avec des pigments, reconstitue symboliquement la lumière. Le blanc, représentant la lumière incolore, n'est qu'une convention ou plutôt une vérité dans ses rapports avec les autres couleurs, qui libèrent le blanc au centre.

En haut à gauche, les roses, semblables à un lever de Soleil, trouvent des échos vers la droite. Un violet assez intense leur succède et projette toutes sortes de couleurs. En bas à gauche, il est arrêté par du noir. À droite au milieu, le vert, soutenu de magenta, sépare la zone supérieure de la zone inférieure où se montrent les jaunes, les orangés, le rouge qui — lui — prend fin dans le noir. Les gris et les terres apparaissent significatifs d'un certain ordre.

## 2 - Thème atonal sur mode mineur.



Le peintre s'interrogea de la sorte : - « Puisque la lumière blanche a pu surgir de l'ensemble des couleurs, c'est qu'elle était probablement englobée en elles. Ne serait-il pas possible de débiter par cette essence contenue à l'intérieur des lumières, autrement dit par le blanc et de voir si — du blanc — ne pourraient éclater les couleurs ? ».

Il commença par projeter un centre noir, minime, vers le bas et au milieu de la toile. De là jaillit, à la façon d'une source d'eau, une source lumineuse. Laquelle, au lieu d'être le résultat des couleurs, éclate et va résulter dans des couleurs.

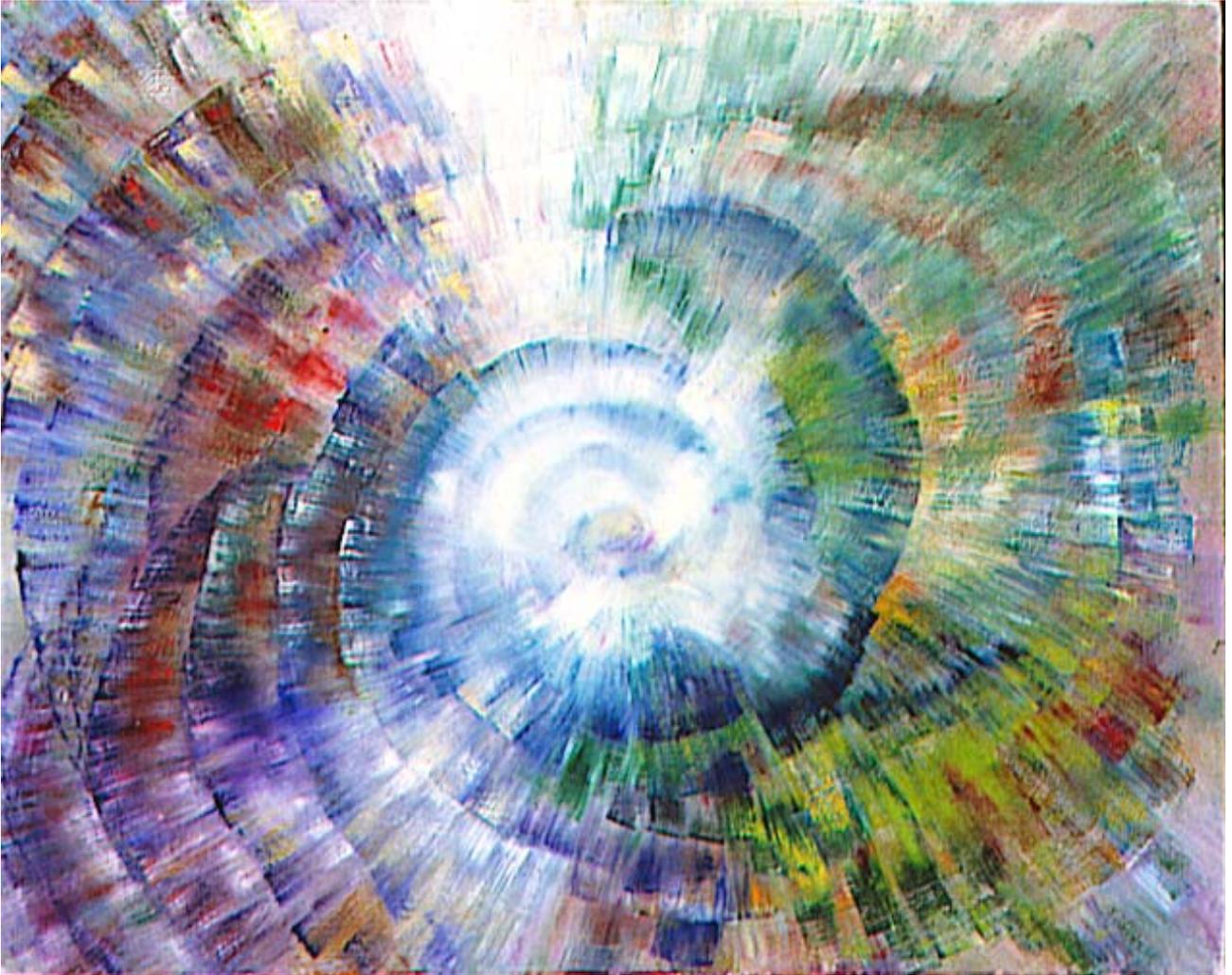
Il se laissa porter par cet éclatement intérieur. Ceci apparut comme étant une petite pierre noire jetée dans des vibrations lumineuses. Celles-ci provoquèrent une lumière blanc-bleu (à droite) et son correspondant jaune (à gauche). Ceci révéla une chose : le ciel est bleu et, à travers le ciel bleu, on voit le soleil jaune-orange.

Ainsi, partant du centre lumineux, on distingue la séparation des deux lumières. La lumière blanche, qui finit dans un bleu (à droite en haut) et une lumière jaune allant vers l'angle gauche. Cette lumière jaune entraîna, en tant que lumière solaire, une zone d'ombre vue en diagonale, du bas jusqu'en haut à gauche. Elle apparut comme l'ombre d'une lumière solaire. Par contre, à droite se forma une zone

d'ombre qui ressemble davantage à la nuit.... Ce fut une espèce de séparation de la lumière et des ténèbres, à la manière dont il est dit dans la Bible : - « Et il fut jour, et il fut nuit »

Au beau milieu (en haut) éclata le vert, couleur médiane, couleur d'équilibre entre les deux lumières. De ce vert surgirent l'orangé des fleurs et tout ce que peut donner la végétation. De sorte que cette toile apparut comme une genèse. Ayant engendré, elle se trouve être féminine. Elle s'appelle **Thème atonal sur mode mineur**. Non que le mineur soit inférieur au majeur, mais — concentré en lui-même dans son autogenèse — il est véritablement la fonction de la femme.

### 3 - Variation avec dominante bleue.



Son travail terminé, le peintre se demanda si l'on pouvait interroger chaque couleur, afin qu'elle dévoile sa véritable nature, en tant qu'être vivant porteur d'éléments psychologiques et susceptible de communiquer, sur un mode alchimique, son essence au peintre.

La première couleur à laquelle il posa la question fut le bleu. Le peintre lui demanda de composer sa propre toile. Il constata que le bleu s'orienta vers un blanc transparent, lointain, qui lui parut être l'aboutissement de la lumière bleue. Comme précédemment, une séparation se présenta entre la lumière blanche et la lumière jaune, à droite de la toile. Alors que des peintres — en particulier des peintres de paysages du midi — peuvent établir le bleu dans l'ombre et les jaunes orangés en lumière, il apparaît très clairement ici que le bleu est une vibration beaucoup plus rapide, beaucoup plus lumineuse que les jaunes orangés. À noter à droite les couleurs de terres qui — superficiellement — apparaissent lumineuses, mais qui deviennent ici l'ombre du bleu et du blanc.

De tous les côtés de ce bleu se forme un rayonnement. En haut à gauche, une lumière blanche ; à gauche en haut, une lumière reflète l'ombre du coin bas à droite. Puis une dégradation de la couleur dans du rouge fait un contraste extraordinaire avec le bleu, la lumière la plus intense. Opposé à la lumière blanche, au dessous, se présente un bleu profond, un bleu de nuit. En haut à droite, le bleu turquoise est une réponse au vert qui est sorti d'une manière inattendue du bleu et qui a arrosé, pour ainsi dire, toute la partie en bas à droite de la toile.

Toute cette dernière se dessine en spirale bleue supportée par des couleurs de terres : couleurs végétales d'un côté et, de l'autre, par des couleurs soutenues allant jusqu'au rouge. L'équilibre et la présence du vert animent toutes les autres couleurs dans leur ensemble.

#### 4 - Variation avec dominante jaune.



Le jaune composa sa toile tout autrement que ne le fit le bleu. Le peintre fut surpris de voir que le jaune partit du coin droit de la toile, en direction de la gauche supérieure.

Il se posa la question suivante : « qu'est-ce que le jaune ? » S'agit-il d'une lumière partant d'un centre terrestre pour éclater en orangés, en verts clairs, en des verts allant jusqu'au bleu, des orangés allant jusqu'au rouge, sur un fond plus ou moins violet ?

En vérité, on peut constater que le jaune part à la fois du vert, qui se chromatise vers le jaune, et du rouge qui — par l'orangé — se chromatise vers le jaune...

Le jaune serait-il une synthèse du vert et du rouge ?

## 5 - Variation sur dominante rouge.



Lorsque la question fut posée au rouge : - « rouge, qui es-tu ? », le peintre posa sur la toile une tache rouge en se disant : serait-ce une fleur ? Ce qui suivit fut tout autre. D'une façon surprenante, il se produisit un tremblement de terre, un éclatement violent, une manifestation de forces primordiales. Bien qu'à l'œil le rouge soit une couleur qui éclate il correspond, en vérité, à une grande longueur d'ondes.

C'est l'origine de la lumière, mais d'une lumière terrestre. À l'insu du peintre, ce rouge appela le noir. lequel donna une expression des plus tragiques à cet éclatement volcanique, qui s'exprime en éléments projetés :

- jusqu'au Ciel, en haut, où l'on voit du bleu,
- jusqu'à la Terre, en bas, où l'on découvre le vert terrestre comme étonné, surpris, devant cette violence produite par le rouge.

Le bas de la toile est appuyé par une lumière blanche, qui donne une sorte d'espoir dans cet ensemble tragique. Le vert terrestre, participant à une lumière jaune, parcourt légèrement la toile en appels à la paix.

Cette toile fait bien sentir que les hommes se sont souvent entre-tués, en brandissant la couleur rouge.

## 6 - Variation sur dominante verte.

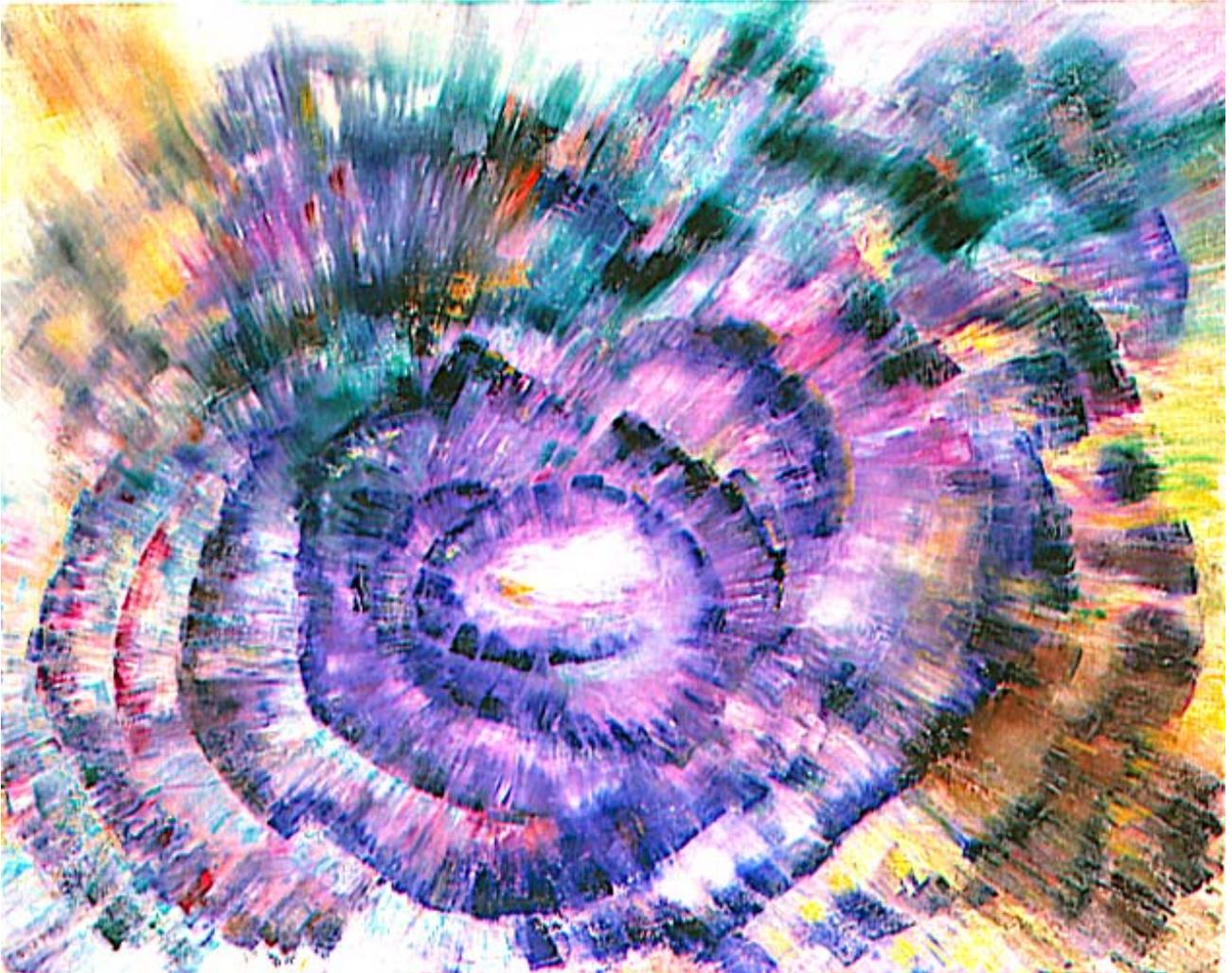


Quel contraste avec la toile précédente ! Quelle paix extraordinaire peut résulter d'un vert qui répond au peintre par un éclatement — bien sûr — mais qui a l'air de sortir d'un jardin féérique tout rose, à la fois éclairé par une lumière blanche et une autre jaune. À travers cette dominante verte on pourrait imaginer, dans des jardins, dans des lointains, toutes sortes de personnes s'en allant vers des régions célestes...

D'un autre côté, ce vert a également quelque chose d'un peu inquiétant. Comme si, en le laissant libre de s'exprimer tout seul, cette végétation ne devenait pas assez violente en elle-même, ainsi qu'on le voit dans un jardin non cultivé. La partie gauche de la toile montre une désorganisation de ce vert, amenée par des valeurs contrastantes violettes. Ce qui pourrait bien nous indiquer que tout ce vert peut se décomposer, si nous n'y prenons pas garde.

À droite, le vert allant vers le rouge, vers des couleurs plus gaies, nous présente un jardin cultivé d'où se dégage une certaine plénitude ; laquelle, en vérité, est apportée par l'homme. Un chant d'allégresse peut monter de la terre et nous rassurer sur un vert qui, après tout, est quelque peu angoissant.

## 7 - Variation sur dominante violette.



Apparemment le violet — en tant que variation sur thème atonal — s'est composé de telle façon qu'il n'a pas trouvé assez de place pour s'étaler, pour montrer sa richesse et sa beauté. À son égard, il a fallu au peintre beaucoup de soumission pour ne pas créer un centre tellement énorme que le reste n'aurait pu tenir dans la toile. Le violet se présente comme une extraordinaire **expansion** partant de l'intérieur, comme une réalité très luxueuse, presque pompeuse. De lui émanent des couleurs étonnantes allant du bleu turquoise au mauve, au rose, mais toujours appuyées par des valeurs de soutien que l'on voit au bas de la toile, à droite. Il est un éclatement qui semble se suffire à lui-même, heureux d'être là, dans un certain état d'orgueil.

À l'intérieur de ce merveilleux violet, on peut voir un début de blanc et de bleu pâle qui préfigurent que — à travers ce violet — d'autres espaces peuvent exister. Le faisant éclater, on voit à droite de la toile un jaune vert qui est, en fait, non sa complémentaire mais sa négation et sa limite.

En haut, à gauche, les terres apportent l'élément lumineux dont la partie droite, en bas, est l'ombre. Ce qui donne à cette composition violette un appui spatial dans un élément terrestre.

## 8 - Étude de Basses.



Ayant reçu du bleu, du jaune, du rouge, du vert et du violet leurs réponses au sujet de ce qu'elles sont, le peintre — n'oubliant pas son métier — a voulu poser sur la toile les valeurs de soutien nécessaires à toute peinture.

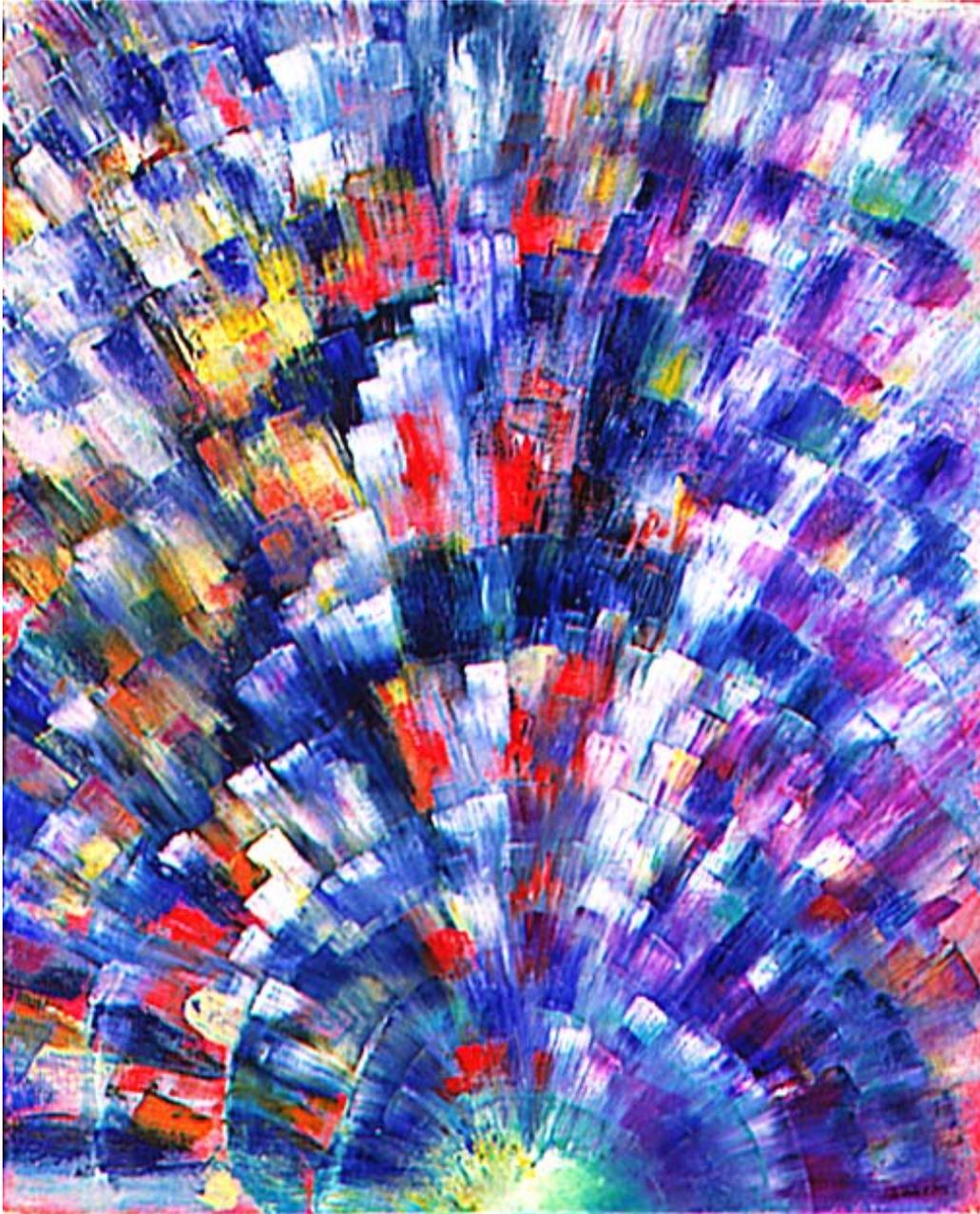
Les gris allant jusqu'au noir, les bruns, les terres allant jusqu'au rouge, allant de la lumière jaune à la lumière blanche, laquelle apparaît ici entourant le support comme étant des valeurs d'eau ou de ciel. Ainsi, les couleurs de soutien se révéleront comme des couleurs appartenant à la lumière jaune, plutôt qu'à la bleue. Car les couleurs les plus lumineuses sont le bleu...<sup>6</sup>

L'ensemble évoque le bas de ces grands palmiers dont on a coupé les palmes et qui se présente comme un panier soutenant la vie de cet arbre. À travers tout ce soutien, on voit courir en filigrane des verts, des jaunes et toutes sortes de couleurs. Pour le peintre, ces dernières représentent l'élément spatial qui définit et décrit les différents soutiens qui s'offrent en tant qu'objets solides. Ces supports sont projetés sur la toile, alors que les compositions précédentes se présentaient elles-mêmes comme des projections spatiales. Quelques taches, particulièrement vertes, indiquent que ces couleurs de soutien sont des couleurs terrestres et que le vert surgit de Terre, de ces couleurs de terres.

---

<sup>6</sup> Note de J.D. : les points de suspension, dans cette phrase inachevée de Denise HOSTALIER, laissent au lecteur attentif le soin de conclure.

## 9 - Modulation bleue sur support contrastant.



Ayant interrogé les couleurs qui avaient déjà répondu, le peintre s'est demandé ce qu'elles pourraient être — non plus en tant que variations sur un thème atonal — mais en tant que variations propres.

Dans ce cas, il lui sembla nécessaire de projeter ces couleurs sur des fonds contrastants. En tant qu'organisateur, il prit le parti d'étudier ainsi les cinq suivantes : le bleu, le jaune, le rouge, le vert et le violet. Cependant, il demanda toujours à ces teintes de composer leur tableau. Le bleu se présenta à la façon d'un surgissement partant de Terre, d'une curieuse lumière verte, au bas de la toile.

Le peintre, en contemplant celle-ci, se demanda s'il y avait un rapport entre ce bleu et l'expression américaine *les blues*, c'est-à-dire le bleu, en tant qu'élément de nostalgie. Est-

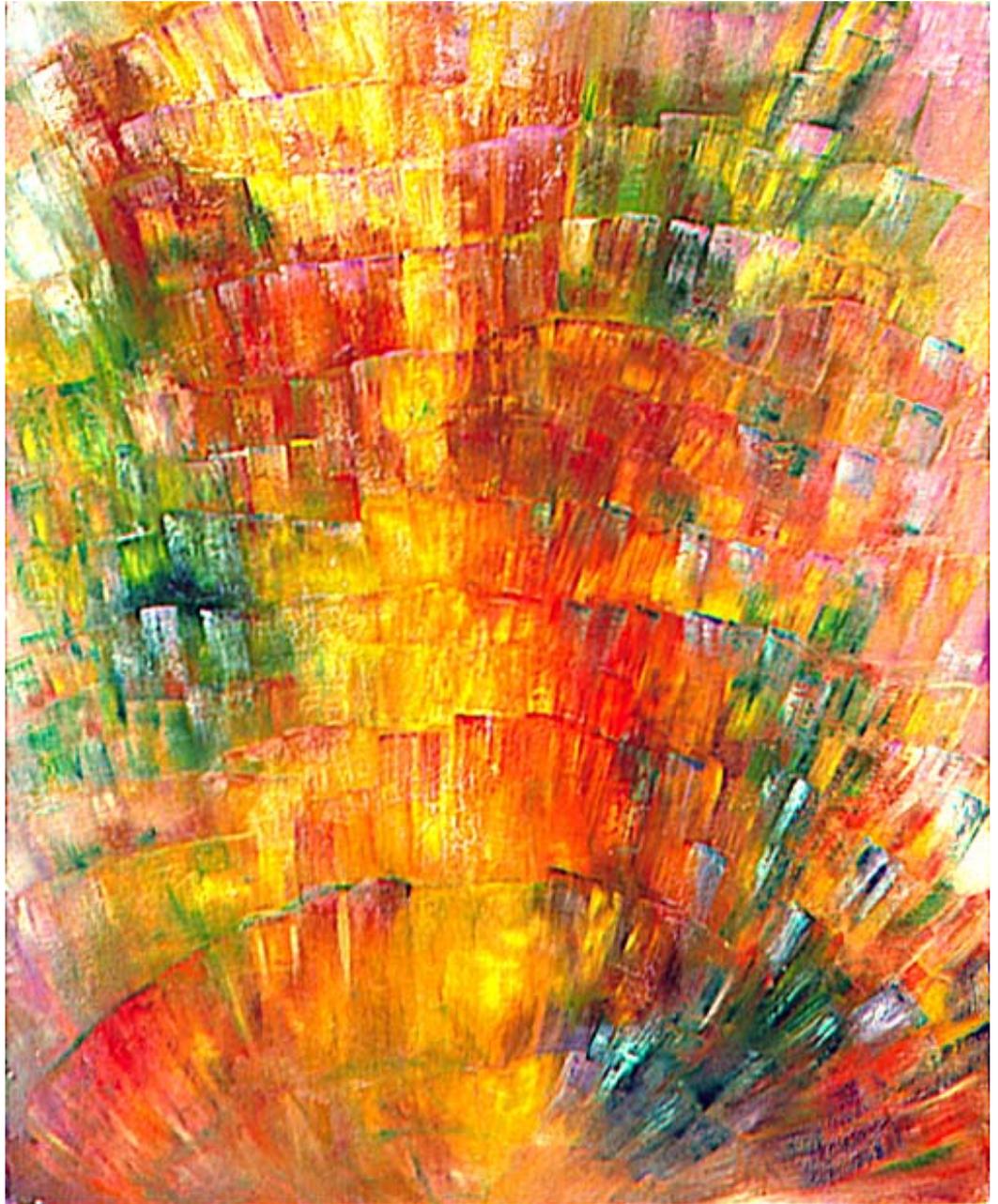
ce que le bleu, tombé par terre et sortant de cette lumière verdâtre qui nous rappelle la Terre éclairée par une lumière jaune, est-ce que ce bleu n'est pas nostalgique du Ciel ?

Dans un surgissement en haut à gauche, on voit, à travers le bleu projeté sur la couleur contrastante rouge vif, apparaître cette lumière jaune. Laquelle — tout d'un coup à travers tous ces blancs, bleus, violets, mauves — s'en va d'une façon assez désespérée surgir comme un écho de la lumière projetée à terre, de cette lumière solaire qui se trouve derrière tout ce bleu, qui l'anime et lui donne un sentiment d'espoir, qui lui octroie son âme.

Le surgissement du blanc est, en quelque sorte, la réponse de cette lumière blanc-bleu à l'univers qui l'avait projetée, à la façon dont la Terre peut répondre aux valeurs cosmiques.

## 10 - Modulation jaune sur support contrastant.

Toute la toile était peinte en violet. Sur celui-ci, le peintre projeta des verts et des rouges qui, par chromatisme, donnèrent le jaune. On se rappelle le premier jaune minéral de la quatrième toile, métallique, pas très vivant dont on pouvait se demander ce qu'il était. Ici, on ne se pose plus de questions. Il surgit comme un enchantement, comme un fleuve d'or tout d'un coup animé. Est-il végétal ? Peut-être. Est-il reproduit, parfois, par la nature dans des couleurs d'automne ? Certes oui. Évidemment, le fond de la toile bénéficie de ce qu'il était violet. Peut-être est-ce là ce qui peut avoir amené ces couleurs vraiment douces, qui partent vers la droite, qui donnent une émanation végétale à travers un brouillard coloré, dans une joie intérieure.



À gauche, le vert est là, tel une nécessité vivante d'une matière végétale et terrestre accompagnant le jaune qui, à travers quelques beaux rouges, s'élève dans une sorte d'explosion d'orfèvrerie produite par la Nature.

Le mouvement de structuration se compose à la manière dont les arbres se développent par couches successives, d'année en année, dans une réalité de genèse.

## 11 - Modulation rouge sur support contrastant.



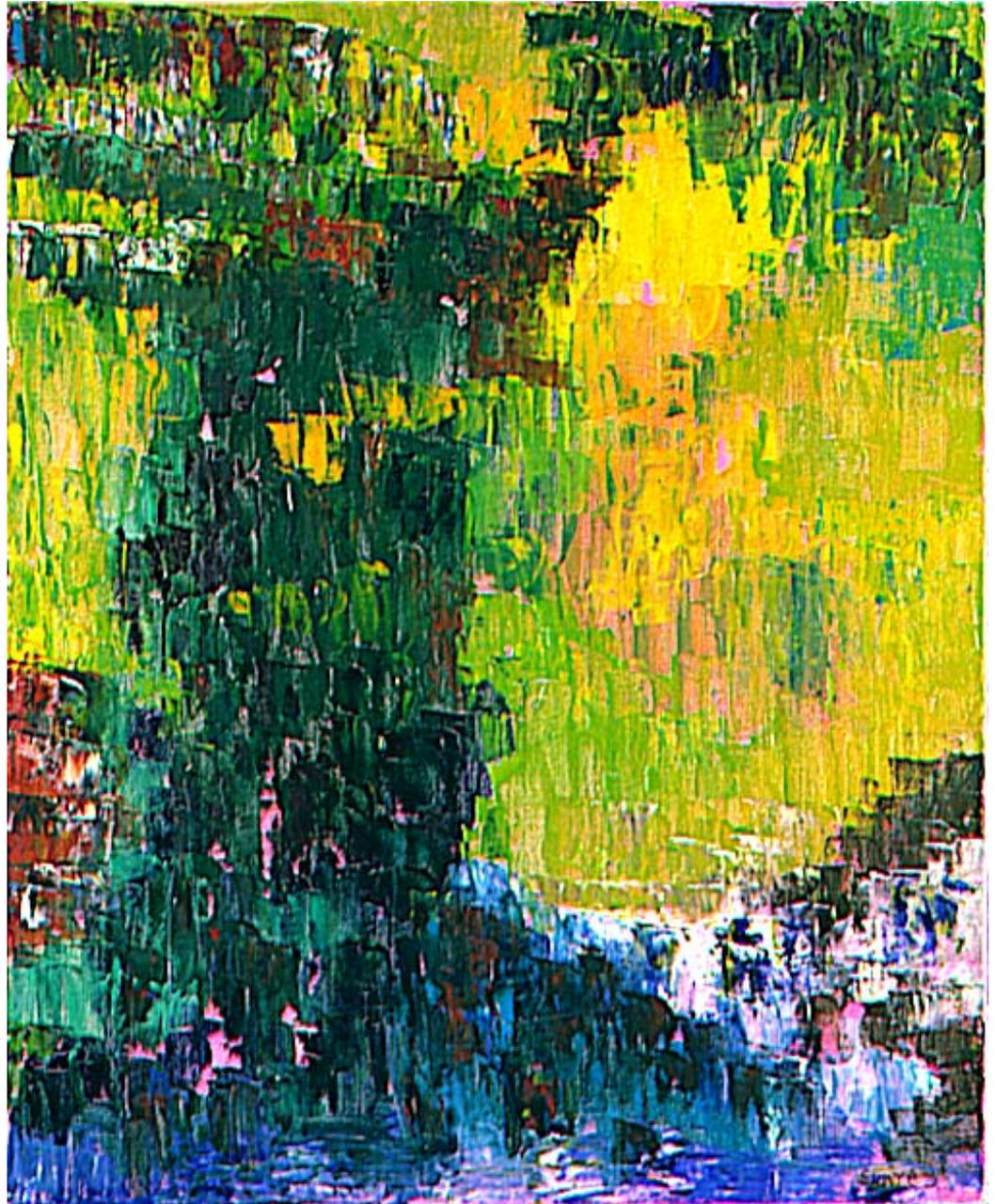
Le rouge apparaît tout autre que dans le premier éclatement sur la cinquième toile, établi sur le noir et montrant les conflits des êtres humains. Ici, il se présente à la fois paré de deux lumières opposées : la bleue et la jaune. Ce qui remplit ce rouge d'une sorte de somptuosité centrée, d'un ordre concentrique où l'on discerne au milieu les deux couleurs. Cet aspect somptueux semble déguiser la valeur essentiellement violente du rouge, tel un règne installé très richement et dont le luxe est cependant basé sur une cruauté, inconsciente peut-être, émanant du premier rouge des conflits. Il se présente ici tranquille, paisible dans son luxe, ignorant qu'il sera renversé, détruit par tout ce qu'il cache de sa véritable nature.

Ce rouge, nous le voyons, n'est pas accompagné par du noir, mais par du jaune qui va jusqu'à l'or. C'est un rouge qui s'est bien lavé les mains et bien parfumé. La présence du noir, en bas à gauche, existe néanmoins dans des lueurs d'incendies, inquiétantes pour lui en raison de sa nature même.

Tout ceci n'a pas été pensé au préalable, mais c'est produit au cours de cette disponibilité dont nous avons déjà parlé. La cinquième toile éclate ; la onzième est concentrique.

## 12 - Modulation verte sur support contrastant.

La toile a été peinte sur un fond entièrement rose, que l'on voit ici en transparence du vert. Elle a été exécutée très rapidement. Tout le côté dégagé de la grande partie verticale plutôt à gauche, assez solide, a été peint au couteau, en transparence. À travers cette dernière, on peut imaginer dans le fond une maison rose, un jardin, supposer des espaces qui sont donnés par des transparences végétales, alors que la partie basse, extrêmement solide, révèle des luminosités roses dont on ne saurait au juste à quoi elles correspondraient dans un paysage.



Pourtant, cette toile ne représente ni un paysage, ni un objet particulier. L'étude de ces toiles concerne la lumière et ne figure pas d'éléments prétendus objectifs. En tant que couleur verte, l'aspect végétal était inévitable. Aspect végétal ? Peut-être, mais plutôt végétatif en tant qu'état vivant, équilibré.

On voit que le rose qui appuie cette toile va vers le blanc, alors que le rouge — tel qu'on l'avait vu dans la première toile — allait vers le noir. De même que le rose va vers le blanc, il est inéluctable que le rouge aille vers le noir.

En bas, le vert est appuyé par des terres. À la partie inférieure, le sombre résulte d'une combinaison de vert, de brun et de bleu. Le violet appuie le vert et le rose.

### 13 - Variation violette sur fond contrastant.



Cette toile s'est présentée à la façon d'une projection mystique. Contrairement à l'orgueil, à la richesse de la septième toile : *variation violette sur thème atonal*, la présente modulation — en tant que telle — s'est appuyée uniquement sur des terres : les jaunes, les orangées, les brunes, les vertes, mais en transparence. La partie violette, qui a l'air de s'envoler, est plus solide que son point de départ : les valeurs terrestres.

Là encore, on peut voir l'importance des lumières blanche, bleue, violette, par opposition aux couleurs de terre orangées, ocre, vertes, etc., qui sont transparentes, mais moins éclatantes que ce violet-blanc qui, lui, part véritablement comme un vaisseau céleste. Ce violet blanc permet ensuite — en reflet sur le violet bleu que l'on voit

en haut de la toile — des modulations extrêmement douces en tant que reflets de ces teintes terrestres ; à la façon dont nous pourrions, dans des tableaux anciens, voir représentés des personnages mythologiques se promenant dans des ciels qui dépassent nos propres dimensions.

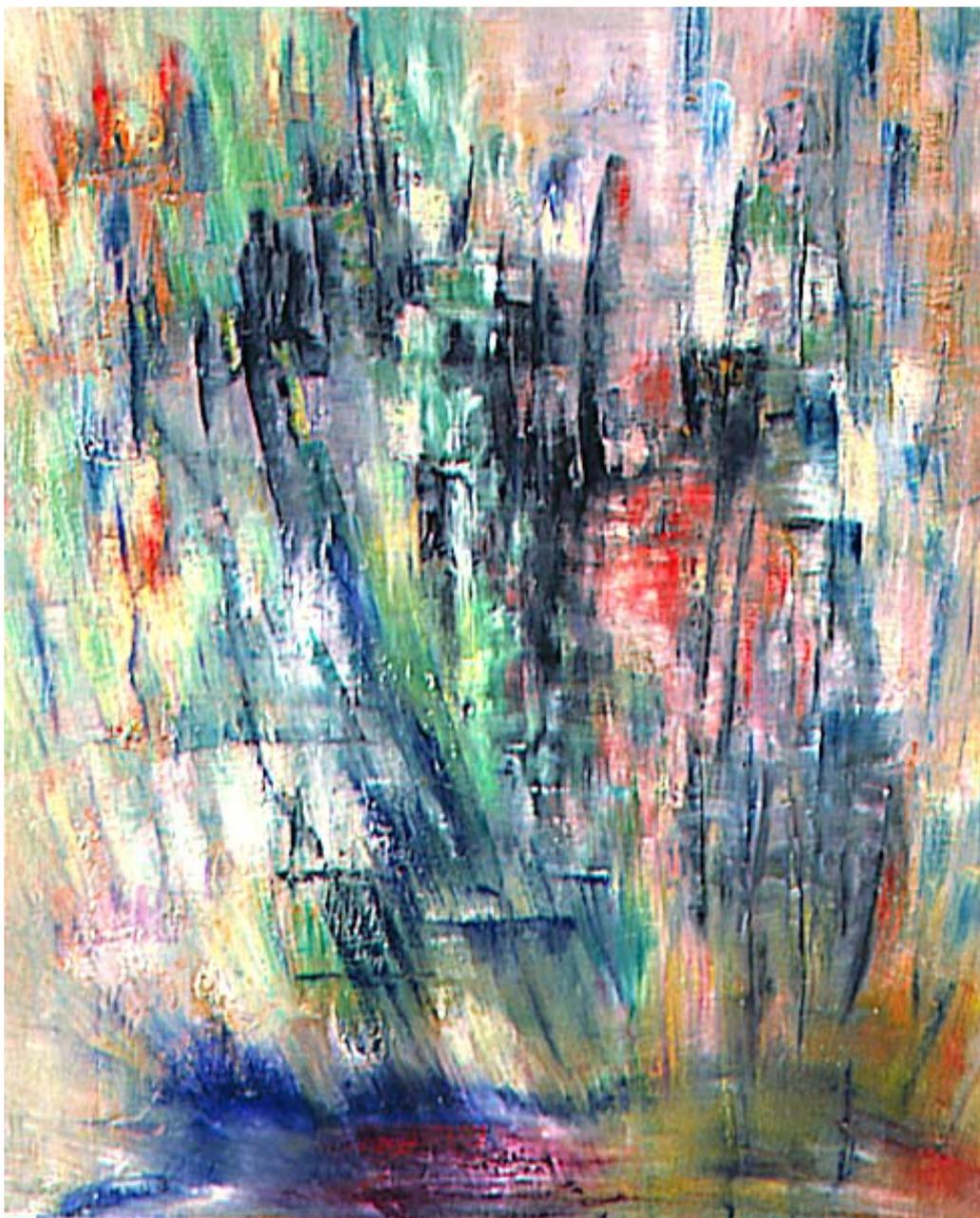
Ici, le centre est plutôt réduit. Il est intense. Il inspire une certaine profondeur. *La* profondeur.

## 14 - Exercice en gris sur support de terres.

On a déjà compris qu'il y a une dualité à établir entre les gris et les terres, en tant que soutiens de la peinture. Les gris se présentent en opacité, alors que les terres doivent apparaître en transparence.

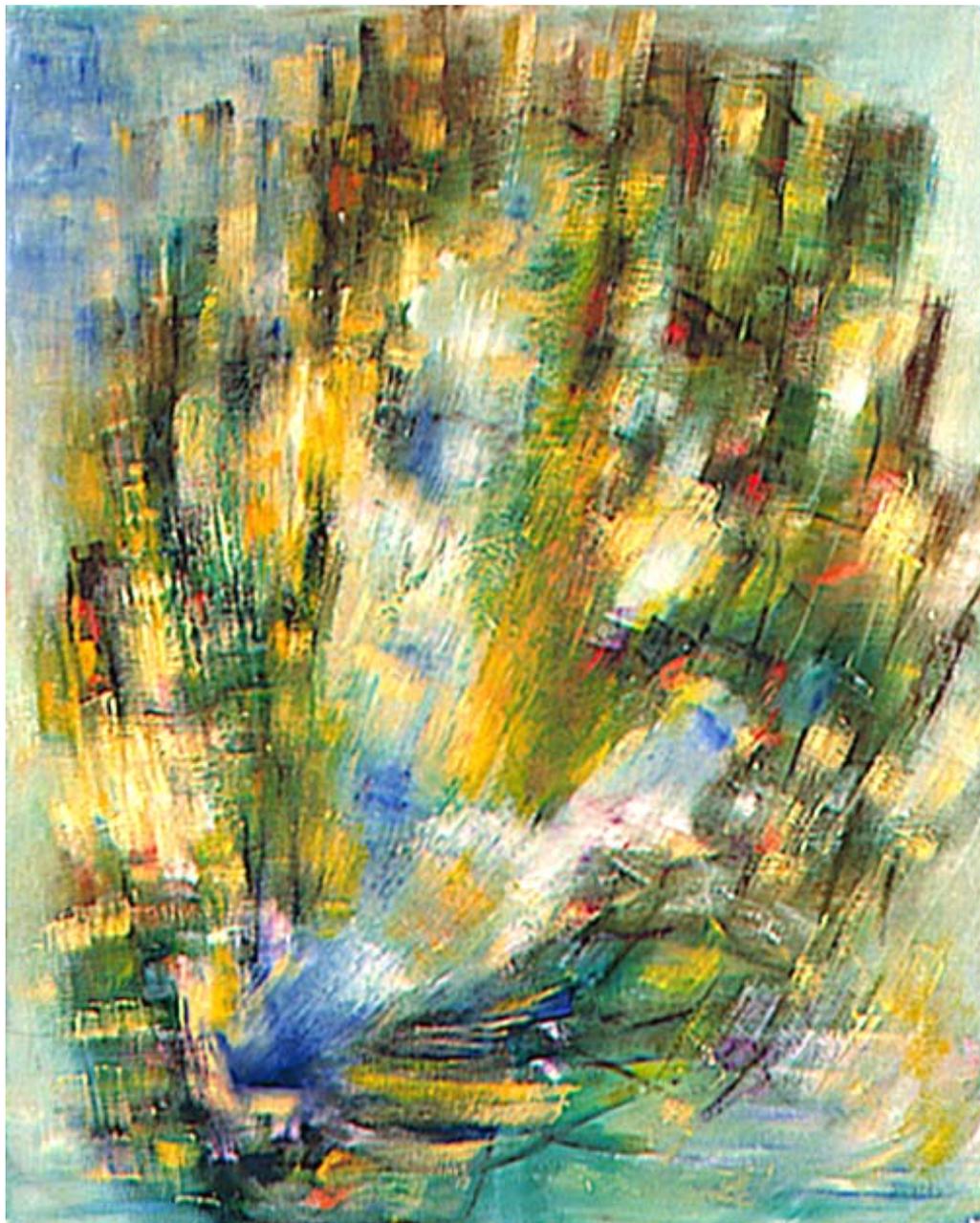
D'un fond traité par des ocres, on voit surgir Ici des bruns et des roux. Des ombres, on voit ressortir des gris plus ou moins foncés. Comme presque toujours dans une représentation chromatique, le vert — couleur d'équilibre — se manifeste plus ou moins fortement selon les nécessités.

Couleur moyenne, il unit et sépare à la fois les lumières jaunes des blanches. En bas, on voit monter des lumières blanches à partir du bleu, lui-même appuyé sur un grenat. Vers le haut à gauche, on les voit monter en transparence. Alors que de la gauche partent des lumières rouges qui vont, plus loin, vers des éclats orangés.



Le vert se trouve en équilibre entre le rouge vertical, à gauche, et un bleu horizontal, à droite, soutenu par des reflets magenta.

## 15 - Exercice en terres sur support de gris.



Cette toile est la proposition inverse de la précédente. Elle constitue la démonstration évidente que les terres — les ocres, terres de Sienne (naturelle et brûlée), petites terres vertes, bruns rouges, etc. — doivent être traitées en légèreté. De la sorte, elles s'avèrent les couleurs les plus modestes et les plus spirituelles. Traitées en épaisseur, elles deviennent lourdes et inintelligentes. Ce qui est remarquable, alors, c'est que tout d'un coup des petites taches de blanc, plus ou moins éclairées, plus ou moins rosées, arrivent à être lumineuses. Entre toutes, cette toile est peut-être celle qui porte le plus à la rêverie, à un voyage imaginaire, à une transformation de la matière.

À remarquer : le contrepoint bleu nécessaire. Toute la partie basse est aquatique.

## 16 - Exercice en mode majeur sur les deux tiercets.



Le peintre appelle *tiercets* deux séries de couleurs qui collaborent, qui coopèrent à l'élaboration du chromatisme. L'une des séries est constituée par le violet-bleu, le vert et le rouge ; l'autre par le jaune, le magenta et le turquoise.

On voit ici un phénomène assez curieux. Toute la toile s'appuie sur une base magenta allant vers le blanc, alors que le côté rouge — on le sait maintenant — va vers le noir. Ici, le blanc se chromatise à gauche vers une lumière jaune, tandis que la lumière rouge se chromatise vers le blanc, ce qui a l'air paradoxal. Mais ceci présente le dialogue intime de deux séries de couleurs qui, une à une et deux à deux, sont complémentaires.

Au beau milieu : le vert. Toujours le vert, **le vert en tant que couleur simple** et non pas composée, comme on l'enseigne. Le vert, à la fois séparation et rencontre de la lumière turquoise et de la jaune. Le vert, qui trouve son opposition dans le magenta d'en bas. Le magenta, qui trouve sa projection dans le vert d'en haut. Le blanc à gauche, le noir à droite et, au milieu, la synthèse blanche de la lumière qui n'apparaît — en tant que profondeur — que parce qu'elle résume le chromatisme tout entier. Cette toile apporte une démonstration du chromatisme, dans sa plus grande complexité.

On voit des parties rouges à gauche, qui vont vers le jaune, des parties de rouge en bas qui vont vers le jaune, des parties de rouge qui vont vers le violet. On voit des parties de vert qui vont vers le jaune et des

parties de vert qui appellent le bleu. C'est donc, parmi les toiles les plus complexes, celle qui peut le plus montrer toutes les possibilités qu'a le peintre de manipuler les couleurs, lorsqu'elles se sont révélées à lui dans leur signification vivante.

Le noir apparaît ici comme une formidable couleur de soutien. Il est nettement une couleur. Il se projette partout, sans projeter de ténèbres. Paradoxalement, c'est un noir lumineux. À côté de lui, au centre, se trouve en bas une tache violette. Dans la première toile, *thème atonal en mode majeur*, le violet était arrêté par le noir. Ici, on les voit se rencontrer. Cette toile est une des plus mûries, des plus abouties de l'art du chromatisme tel que le peintre a pu l'atteindre. Espérons que d'autres, à leur tour, arriveront à le développer.

À droite, il faut voir les gris partant du noir et appuyés sur les bleus. Le violet-bleu à côté du noir apporte — par contraste avec toutes les vibrations lumineuses — des gris opaques bien éclairés. Le noir, projeté depuis le bas à droite jusqu'en haut à gauche, apparaît comme une lumière noire.

## 17 - Même exercice sur les deux tiercets, mais en mode mineur.



La toile se présente de façon contenue. La lumière intérieure est rouge, en tant que première manifestation de longueurs d'ondes les plus longues. Autrement dit, elle forme une véritable genèse des couleurs et précède réellement la lumière en tant que telle. Ce sont les éléments qui la composent.

Ces derniers se présentèrent, dans toute la partie du bas, comme étant des couleurs terrestres, projetant une grande intensité de vert qui entoure le noyau central rouge. Au-delà, on voit des valeurs devenant de plus en plus aériennes mais toujours soutenues, puisqu'elles sont à la fois au cœur d'une structuration spiralée venant de l'intérieur et projetées également, à droite et à gauche, dans les coins supérieurs. En d'autres termes, on pourrait dire ici que la Terre engendre le Ciel.

C'est une toile qu'on ne peut pénétrer qu'en la regardant assez longtemps. Peu à peu, on voit se former un certain nombre d'éléments, semblables à des univers en explosion. À droite en haut, des teintes roses et jaunes, très délicates, s'opposent d'une façon curieuse à certaines parties de la toile, à des terres très soutenues. En vérité, ces teintes roses sont des reflets de la couleur intérieure. Comme si la couleur était intérieure et qu'elle agissait — non pas en se projetant hors de la toile — mais en étant introduite à l'intérieur de celle-ci.

Ce qui explique, au beau milieu de la composition en haut, une petite surface rouge dont on imagine fort bien qu'elle est le reflet de ce rouge, qui vient apparaître derrière les projections des autres couleurs. Elle arrive derrière ce qui la soutient : le violet-bleu et le vert

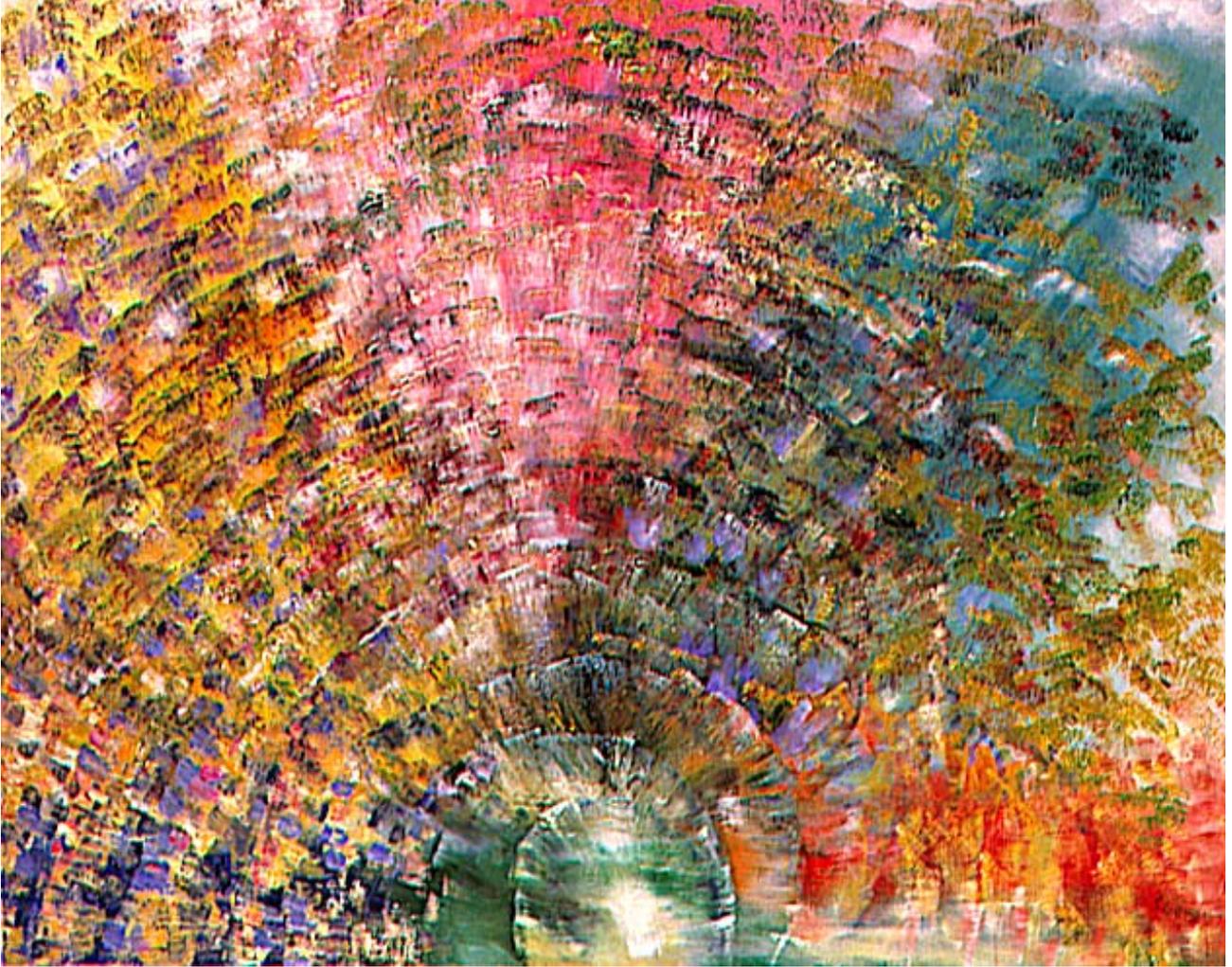
## 18 - Tiercet additif sur support soustractif.



Le rouge, le vert et le bleu-violet constituent les couleurs additives. Les soustractives comprennent le turquoise, le magenta et le jaune. En général, on connaît bien ces deux séries.

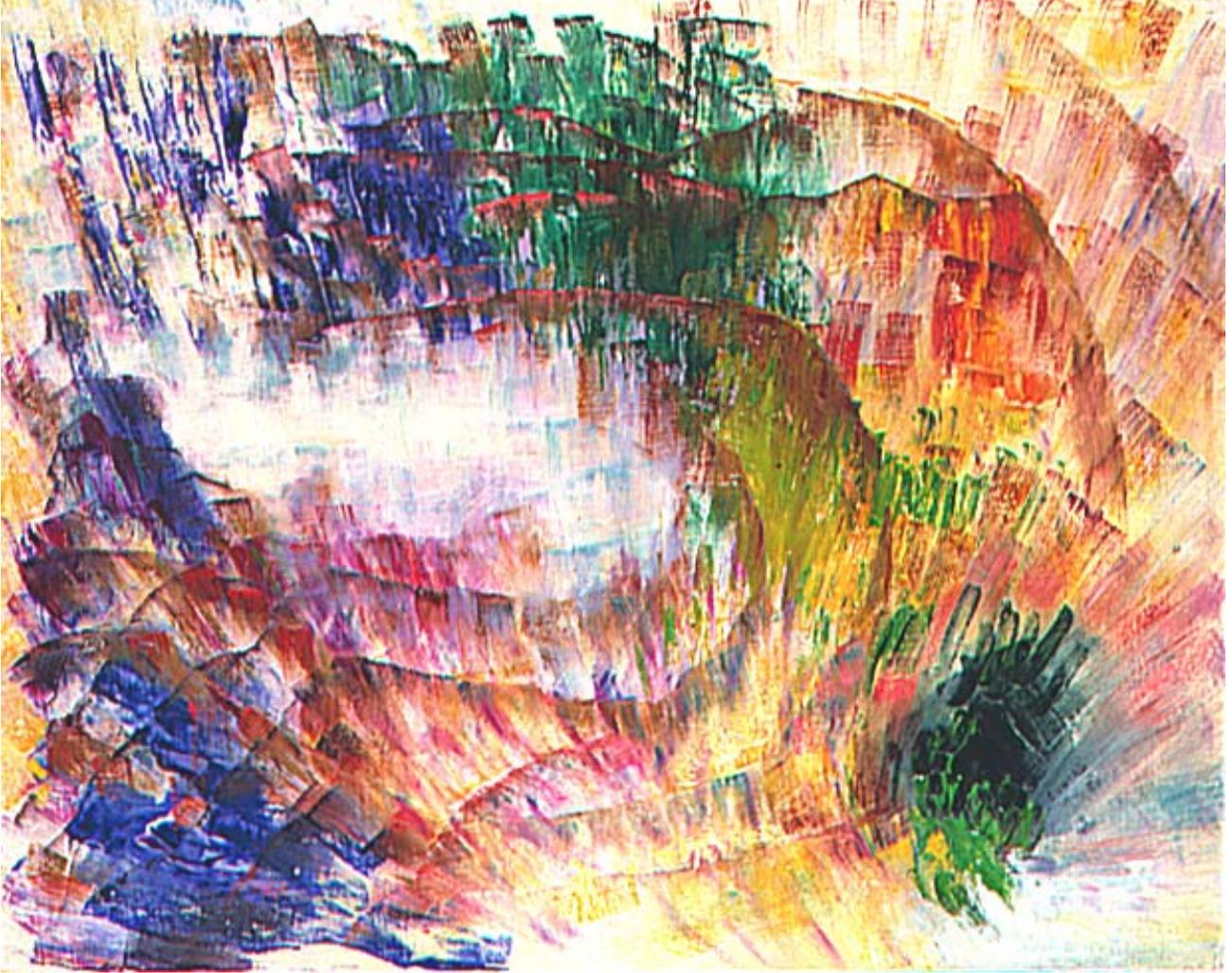
Le vert se situe dans son absolue couleur simple. Les couleurs sont vivantes. Le peintre doit les présenter dans leurs rapports mutuels, de façon à ce que la vie se manifeste. Il est certain qu'un vert, très vert dans une certaine toile, pourra paraître gris ou bleu dans une autre.

Rien ne doit être établi *a priori*. La couleur assume son importance en fonction des autres. Il en est de même dans un organisme vivant, où un organe n'a de sens qu'en rapport avec les autres, dans l'unité de l'ensemble.

**19 - Tiercet soustractif sur support additif.**

La technique est différente de la toile précédente. Tout est traité en transparence, en luminosité spatiale.

Le violet-bleu, le vert et le rouge suffisent pour supporter tout l'ensemble. Le vert engendre la profondeur en montant jusqu'au turquoise, à droite en haut.

**20 - Impromptu.**

En artisan consciencieux, le peintre considère qu'il a fait un bon travail. Avec cet impromptu, il présente ce qu'il appelle son « village chromatique natal ». À partir du lac transparent blanc-bleu entouré de toutes les autres structures, le peintre se permet, dès lors, de se dérober aux yeux des spectateurs et de disparaître.